

PAYASAS

WOMEN CLOWNS

Melissa Lima Caminha

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Barcelona

RESUMEN

Este artículo constituye un resumen de mi proyecto de tesis *Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género*. En mi trabajo, intento contribuir al registro del arte de la *payasa*. Para ello, he realizado entrevistas con *payasas* de varios países que han sido pioneras en la profesionalización de este oficio. También he realizado un análisis de género y sexualidad a partir de la contribución de autores y autoras de varios temas y disciplinas, tales como: comicidad, risa, payasaria, circo, performance, feminismo, teoría *queer* y cultura visual. Al mismo tiempo se describen problemáticas genealógicas y conceptuales, así como su reflejo directo en mi trabajo artístico como *payasa*, que se traduce en mis actuales proyectos de performance: *Xoxo Clown Show* y *TransClowning*.

Palabras clave: payasas, genealogías, género, comicidad, *clownqueers*.

ABSTRACT

This paper is a brief overview of my thesis project *Women Clowns: Stories, Bodies and Forms of Representing Comicality from a Gender Perspective*. My work aims to contribute to recording the art of women clowns. To this end, I have conducted interviews with several women clowns, pioneers in the professionalisation of this art. I also analyse gender and sexuality based on contributions from authors of various fields and disciplines, such as humour, laughter, clown theory, circus, performance, feminism, queer theory and visual culture. This article deals with genealogical and conceptual problems, and their direct impact on my artistic work as a woman clown, which is transferred into my current performances: *Cunt Clown Show* and *TransClowning*.

Keywords: women clowns, genealogies, gender, comicality, *clownqueers*.

SUMARIO.

1. Introducción 2. Construyendo Genealogías del “Mundo PAYASA” 3. Mujeres Payaso y Payasas Mujeres 4. *TransClown* & *ClownQueers*. 5. *Xoxo Clown Show* & *TransClowning* 6. Consideraciones finales 7. Bibliografía.

1. Introducción

Ser *payasa* investigadora en un posgrado en la facultad de Bellas Artes me ofreció nuevas perspectivas y miradas sobre la presencia de las mujeres en diversas disciplinas artísticas y teóricas. Como *payasa* investigadora pude, por primera vez, 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 Historia de Arte. Circunstancia que me abrió un abanico de posibilidades para profundizar en mi conocimiento, en relación al rol de la mujer no solamente en el arte, sino también en la ciencia, en la historia y en la sociedad. Fue toda una sorpresa darme cuenta de mi propia ignorancia en relación a las aportaciones del arte y teoría feministas al largo de la historia. Ya que durante mi formación como artista, nunca tuve ninguna aproximación a las cuestiones de género y sexualidad, y las pocas veces en que oí el término feminismo era de forma peyorativa, llena de prejuicios y reduccionismos propios de la cultura patriarcal en la que vivimos.

Así pues, por un lado, mis estudios sobre el feminismo, en su pluralidad, me brindan un giro cultural, ontológico y epistemológico, es decir, una mirada nueva hacia la vida misma. Por otro lado, también me han hecho consciente de la compleja dinámica de marginalidades en las que la *payasa* está inserta, en relación a prácticas artísticas, teóricas y sociales, incluso dentro de los feminismos. En los estudios de performance, cine y artes visuales, por ejemplo, la figura de la *payasa* nunca es mencionada. Lo mismo ocurre con las teorías feministas y postfeministas. Éstas, aunque hagan referencias a la parodia, a la risa y al humor como herramientas pedagógicas y reflexivas inherentes a la agenda política (post)feminista, no pudieron o no quisieron contemplar el surgimiento de la *payasa* como un factor importante para los debates sobre género y sexualidad en el ámbito de la producción artística, teórica y estética contemporánea. Tómese como ejemplo las categorías de abyección de Julia Kristeva (1980), la parodia y performatividad en Judith Butler (2001, 2006), la risa de la medusa de Hélène Cixous (1995), el grotesco femenino de Mary Russo (1995), el manifiesto contrasexual de Beatriz Preciado (2011), 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 de un espacio de reflexión y acción (post)feministas, tanto en el ámbito de las artes como de la teoría.

El aislamiento disciplinar refleja también un prejuicio, desconocimiento y/o indiferencia en relación al tipo cómico *payasa*. Y creo que esto pasa por dos motivos. En primer lugar, debido al aislamiento histórico en que se encuentran las Artes Escénicas en los análisis de

disciplinas tales como la Historia del Arte. La Historia del Arte, 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. Pero 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 payasaria¹.

De ahí mi interés a contribuir al registro del arte de la *payasa*, pero también realizando un análisis y reflexión de este arte en diálogo con varias perspectivas teóricas y disciplinas artísticas. Interdisciplinariedad que es fundamental para el tema de esta investigación, ya que las *payasas* están ubicadas en guetos artísticos, muchas veces ignorados y menospreciados por la *high culture and high theory*.

En el primer apartado de este artículo, dibujo unas líneas sobre lo que podría ser las bases para construir genealogías plurales del “mundo *payasa*”. Después, apporto algunas reflexiones sobre el género y sexualidad de la mujer en el ámbito de la comicidad. Seguidamente, a través de las aportaciones de teóricas y artistas *queer*, abogo por una comicidad monstruosa y posthumana, que sea capaz de rescatar aportaciones no solamente de las *payasas*, sino también de *clownqueers* y *transclowns*, misión que considero fundamental para deconstruir la comicidad patriarcal e ilustrada del payaso moderno.

2. Construyendo Genealogías del “Mundo PAYASA”

El “mundo *payasa*” que hago referencia en este tópico es aquel formado por las diversas artistas que vienen ocupando un lugar históricamente dominado por los hombres: la payasaria. La *payasa* es una figura reciente en la historia del circo, del teatro y de las artes en general. Existen pocas referencias de mujeres como Amelia Butler que actuó como *payasa* en Estados Unidos en el siglo XIX, pues la gran mayoría de *payasas* vendrá a ejecutar este arte como oficio y profesión en el siglo XX.

Mientras la intervención feminista en la Historia del Arte comienza a tomar cuerpo en las décadas de los 60 y 70, el surgimiento y la profesionalización de la *payasa* llegará a partir de los años ochenta. *Payasas* como Annie Fratellini (Francia), Gardi Hutter (Suiza), Nola Rae (Australia e Inglaterra), Pepa Plana y Virginia Imaz (Catalunya y País Vasco -España), Ángela de Castro y Ana Luisa Cardoso (Brasil), Laura Herts y Hillary Chaplain (EUA), Teresa Ricou

¹ En mi investigación, tomo prestado el término “payasaria”, cuñado por el investigador brasileño Demian Reis (2013) para hablar de la dramaturgia del payaso. Pero aquí me apropio de este término para designar esa disciplina artística que viene ganando cada vez más espacio y peso en las Artes Escénicas, y que hace referencia a la técnica y teoría específica del artista clown, payaso y payasa.

(Portugal), son algunas de las mujeres que empezaron a profesionalizar la *payasa* en el ámbito del Teatro y del Circo. Estas *payasas* son pioneras al asumir la payasaria como oficio, empezando a construir una historia que aún está por ser escrita.

Payasas pioneras que sin embargo, actuaban de forma un tanto aislada, es decir, muchas de ellas, a pesar de contemporáneas, no se conocían entre sí. Eran pocas *payasas* entre muchos payasos, y esto dificultaba la visibilidad y la toma de conciencia de la importancia de este nuevo tipo artístico que emergía en la historia de las artes. La conciencia organizada del valor cultural, pedagógico y político de la *payasa* comienza 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*. Así pues el *Festival de Pallasses de Andorra* marca el inicio de una conciencia política de la mujer en el ámbito de la comicidad. Iniciando un proceso de diferenciación consciente de la comicidad masculina, las mujeres empiezan a construirse como sujetas rientes y risibles, reivindicando un espacio cómico históricamente dominado por los hombres.

Es importante señalar que a pesar del tardío surgimiento de la *payasa*, ya existían muchas comediantes de éxito en el ámbito de la televisión y del teatro². Este dato también nos hace reflexionar sobre el particular retraso con el que surge el oficio de *payasa* en el ámbito de las artes en general, y de las Artes Escénicas en particular. Si nos fijamos en la historia de las artes, observamos que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas. Y, comediantes de televisión y teatro antes que *payasas*. Esto apunta a la especificidad y singularidad de la problemática de género en las artes escénicas circenses, y más específicamente, en el arte de la payasaria, un arte que viene construyéndose cada vez más como disciplina autónoma en el Teatro y el Circo, con su propia teoría, técnica y genealogía artística.

El surgimiento de la *payasa* invita a un análisis feminista no solo sobre las particularidades estéticas, artísticas y textuales de este tipo de performance y disciplina, sino también a un análisis y reflexión más profundo sobre la mujer riente y risible en la vida misma, en los ámbitos social y cultural, teórico y filosófico. De modo que hablar de la figura de la *payasa* y construir su genealogía histórica y conceptual es una tarea

² 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 Nola Rae, Sue Morrison y Hillary Chaplain, por ejemplo.

compleja. Por más enfoque que la palabra *payasa* parezca traer, y por más reciente que sea su aparición en la historia de la payasaria³ y de las Artes Escénicas, un abordaje profundo de este tema debería pasar por una serie de planteamientos sociales e históricos que indagasen en el porqué del tardío surgimiento de la *payasa* como tipo cómico artístico, social y político.

Analizar la figura de la *payasa* pasa, por 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 reconocer en sí el ridículo; para presentarse públicamente como grotesca, deforme, ridícula, errada; para sentir libertad y placer en el error, 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; para avanzar de la sonrisa tímida e irónica hasta la carcajada total alegremente incorporada y vehiculada a través del cuerpo cómico.

Una genealogía de la mujer como sujeta cómica, además de situar la comicidad dentro de un enfoque de género y de sexualidad, también cuestiona las dinámicas de marginalidad que se operan en las prácticas y estudios de artes visuales, de teatro, de cine y performance en relación a la mujer riende y risible, como sujeta y objeto cómico. La *payasa* como un tipo excéntrico no solo en el circo y en la payasaria, sino en las artes en general, y en la teoría (post)feministas en particular. En su obra *The Unruly Woman*, Rowe (1995) alerta sobre las consecuencias de la negligencia feminista al no considerar con la debida atención la risa y la comedia en el ámbito de la investigación sobre mujeres y género. Rowe explica que con pocas excepciones, la gran mayoría de trabajos feministas en el área del cine, televisión y teoría cultural se ocupan con el melodrama, y raras veces con la risa y la comedia.

La mujer cómica se encuentra ubicada en una compleja dinámica de marginalidades, tanto en el ámbito artístico y académico, 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 solo en el ámbito artístico, sino también en el ámbito intelectual, cotidiano y social.

3 Aunque no se pueda hablar de una historia de la payasaria, yo comprendo su existencia en esta investigación como una gran narrativa, dispersada en prácticas orales, textos e investigaciones que registran el surgimiento del circo, del payaso, del clown y diversas 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 superiores, técnicos e informales de teatro, y que se construyó como filosofía de vida y modelo para muchos artistas del modernismo y de la contemporaneidad.

La risa, como ha sido teorizada por diversos filósofos desde Aristóteles, es un elemento constitutivo de lo “humano”. Aristóteles decía que el animal no puede reírse, solo el hombre tiene esta capacidad, proporcionada por su cuerpo físico, biológico y social. 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 liberarse 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 algunas feministas revelaron como categoría fundamental para entender la construcción de la sexualidad heteronormativa–, también se operaba con la risa y el humor, ya que estos estuvieron relacionados con los ideales de libertad del hombre burgués y del artista moderno. Con esto no quiero afirmar que la mujer siempre haya sido seria y no haya reído, sino que los actos de alegría y subversión irónica han quedado, por mucho tiempo, probablemente, restringidos a las relaciones entre mujeres en el espacio doméstico, bien como las relaciones madre–hijos/as, o bien en periodos festivos como el carnaval. En este sentido, me gusta imaginar el espacio doméstico como un lugar de risa prohibida, un espacio dónde las mujeres tenían libertad de jugar entre sí, contar chistes y secretos de alegrías e ironías sin la presencia del hombre, marido, patrón y jefe del hogar.

Así pues escribir una genealogía del “mundo payasa”, implica también cuestionar orígenes, ausencias, relevos, indiferencias, visibilidades e invisibilidades. También implica trazar puntos de encuentro y nudos con otras genealogías menores y olvidadas, abriéndose a la pluralidad y diversidad de historias, cuerpos y formas que vamos encontrando a lo largo de la investigación.

Una de las cuestiones fundamentales que abordé para escribir genealogías de *payasas* es la pregunta que ya se han hecho las feministas sobre la ausencia de “grandes artistas mujeres” en la Historia del Arte. Siguiendo a Pollock (1988), intentaré pensar sobre la ausencia y carencia 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 dice Pollock, el paradigma modernista dominante en la Historia del Arte se construyó en base a categorías tales como artista, genio y creatividad. Categorías y 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 en 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 con la construcción de la identidad del

hombre burgués y del artista moderno. Siguiendo este pensamiento, concluimos que también el “payaso” se formó en consonancia con la figura del artista moderno, sus mitos y sus ideales, lo que nos permite una deconstrucción del “payaso” y la “comicidad” con los mismos métodos que algunas feministas deconstruyeron el mito del artista.

En relación a las teorías de la risa y de la comicidad, también ellas reflejan una perspectiva patriarcal y humanista. Las teorías de la risa cómica son en su mayoría teorías utópicas, que apuntan para una especie de risa salvadora y libertadora, capaz de rescatar lo que hay de humano en el hombre. Aristóteles decía que el hombre es el único ser viviente que se ríe, así que la risa, según Bakhtin (2002), estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas. Entre ellas podríamos señalar a las mujeres, ya que se le fue negado el derecho de reírse o hacer reír por mucho tiempo. Únicamente les fue concedido un espacio muy reducido de vivencia y experimentación cómica. Cabe señalar también que el discurso político del carnaval, uno de los más reconocidos y citados en el ámbito de la payasaria, apunta hacia un mundo utópico, de libertad e igualdad, pero que no aborda cuestiones de género y sexualidad. Russo (1995) explica que muchas feministas problematizan el discurso utópico del carnaval puesto que, al estar insertado dentro de una cultura dominante, trae peligro y violencia, especialmente para las mujeres y otros grupos excluidos. Señalando las limitaciones de teorías como las de Bakhtin (2002), que hace uso de la metáfora de la vieja embarazada para dibujar la ambivalencia de los símbolos del realismo grotesco, Russo afirma:

Pero, para el lector feminista, esta imagen de la bruja embarazada es más que ambivalente. Tiene todas las connotaciones de miedo y aversión sobre los procesos biológicos de reproducción y envejecimiento. Bakhtin, como otros teóricos sociales de los siglos XIX y XX, deja de reconocer o incorporar las relaciones sociales de género en su modelo semiótico de política del cuerpo, por lo tanto, su noción de Grotesco Femenino permanece reprimida y subdesarrollada en todos los sentidos. (Russo, 1995: 80)⁴

Por lo tanto, construir una genealogía del “mundo payasa”, implica no solo añadir material informativo sobre la vida y obra de payasas. Implica, además, deconstruir la comicidad patriarcal e ilustrada que ha dominado imaginarios, representaciones y teorías a lo largo de la historia de las artes, del circo y del teatro. Implica también incorporar las relaciones sociales de género, y analizar los diversos cuerpos y formas cómicas relacionadas con una poética de la risa.

⁴ Traducción al castellano realizada por la autora de la edición en portugués de Russo, 1995.

3. Mujeres Payaso y Payasas Mujeres

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. (Castro, 2005: 222)⁵

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

La expresión *mujeres payaso*, por ejemplo, puede hacer referencia a mujeres que, a pesar de considerarse heterosexuales, desarrollan un tipo masculino, y lo hacen probablemente debido a la ausencia de modelos «femeninos» en el ámbito de la payasaria, al peso y fuerza del patriarcado en el arte del payaso. También podría indicar mujeres lesbianas que no encuentran ningún problema ni dificultad al construir sus personas cómicas como un tipo «masculino».

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

Esta sugerencia de tipologías es bastante interesante en la medida en que invita a la payasaria, en tanto que disciplina artística, a reflexionar sobre género y sexualidad en la comicidad. También ofrece 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. Por otro lado, sin embargo, esta división también puede sugerir un modelo binario basado en la sexualidad heteronormativa, y las categorías hegemónicas de masculino y femenino normalizadas 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 incluso a traer el término

⁵ Traducción al castellano realizada por la autora de la edición en portugués de Castro, 2005.

«femenina» en su título. En Brasil, por ejemplo, dos grandes festivales de *payasas* son el *Festival de Comicidad Femenina "Esse Monte de Mulher Palhaça"*, en Rio de Janeiro y el *Festival de Palhaçaria Femenina*, en Recife. El término «fórum de la comicidad femenina» también fue utilizado por el primer *Festival de Pallasses de Andorra*, que este año vuelve a ser realizado por el espacio cultural Almazan (Barcelona) y el Circ Cric (Montseny).

Muchas *payasas* encontraron y aún encuentran en el adjetivo «femenina» una forma de diferenciarse y llamar la 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, el término «comicidad femenina» –a pesar de la fuerza política que tuvo en un primer momento, de reivindicar el oficio de *payasa* 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 incluimos en la payasaria aportaciones postfeministas y *queer* respecto a la construcción de la identidad de género y del deseo. Lo femenino y la feminidad han sido y continúan siendo categorías de género bastante criticadas por muchas mujeres y feministas que encuentran en ello una de las principales categorías culturales que las mujeres deben combatir en su lucha por la libertad e igualdad.

Llegados a este punto, he de decir que conociendo personalmente y habiendo participado de aquellos festivales de *payasas*, 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 *payasa*. Todo lo contrario. Lo que pude ver en todos estos festivales y encuentros fue un ambiente abierto a 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 «femenina» no es la adecuada para un arte que se propone subversivo y contestador como es el arte de la *payasa*. El festival de *payasas* de Viena, quizás, haya avanzado en este sentido. En lugar de inscribir la feminidad en su título, sus idealizadoras han preferido adoptar la denominación *Clownin – Festival of Women Clowns*.

En el ámbito de la teorización sobre el tema de la feminidad en la payasaria, me gustaría citar el texto de la *payasa* italiana Franca Rame. En el libro de su marido Dario Fo (2004), Rame encontró un espacio para escribir sobre la *payasa*, y su posición es bastante radical cuando el tema es el travestismo de mujeres *clown*. Según esta autora, la mujer tiene cuasi como que una obligación de explorar un papel femenino. 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 terrible, un camino sin salida!» Y citando el caso de una actriz que hacía perfectamente el rol de un *clown*, añade: «Si hubiera nacido hombre sería un *clown* inigualable. Sin embargo, desafortunadamente no quiso o no pudo encontrar un papel cómico totalmente femenino. Así que tuvo que abandonar no solamente el papel de payaso, sino el propio oficio *tout court*» (Rame en Fo, 2004: 345)⁶. Rame radicaliza la necesidad de expresión femenina en la creación del personaje de payasas mujeres. Y critica duramente la tendencia «asexuada» de maestros del mimo, como Marcel Marceau, la autora concluye:

Algo peor que eso, solo cuando una mujer representa uno de esos *pierrots*. Un hombre sin sexo aún es aceptable, pero una mujer sin sexo, jamás. (...) Una actriz debe interpretar papeles femeninos. Un actor es capaz de hacer admirablemente el papel del travestido, logrando encontrar, a través del sentido caricaturesco, modulaciones bastante agradables. Una mujer “travestida” no tiene el menor significado, al menos que en el contexto de la ficción escénica, no sea un travestismo explícito, expreso de manera evidente y cristalina. Decididamente, no debe haber duda de que el personaje esté ejecutando un juego. Ese travestismo patente era uno de los recursos espectaculares de la *Commedia dell’Arte*. Y solo funcionaba porque la actriz, por medio de su encanto, de sus formas, (particularmente por la protuberancia de sus pechos) y principalmente por su elegancia y gracia, ya había probado al público su condición femenina. Solo entonces la actriz podía permitirse el travestismo. (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*. Rame refleja una aproximación al feminismo de la diferencia, que reivindica una identidad primaria como Mujer. Su obstinada afirmación en relación al travestismo de mujeres, sin embargo, merece una reflexión más cuidadosa, si no queremos mantener un discurso y una práctica exclusiva de una comicidad hegemónica, *payasil*, histórica y universal. En su afirmación, Rame reconoce y legitima el travestismo del hombre, pero limita y desalienta el travestismo de la mujer.

Si la payasaria de las mujeres tuviera la obligación de probar su condición femenina, eso presupondría una condición universal, de una feminidad biológicamente 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. Sin la debida atención a una comicidad histórica, cultural y localizada, el discurso de las *payasas* se encuentra inmerso en una reglamentación patriarcal, tan severa como la impuesta por la comicidad patriarcal, que legitima, valoriza y visibiliza solamente una pequeña parte del mundo cómico, el de los payasos, y más recientemente de las *payasas*.

⁶ Todas las citas de Franca Rame han sido traducidas por la autora de la edición en Portugués (Fo, 2004).

La cuestión en torno a la feminidad en la payasaria de las mujeres me llevó a indagar también sobre la cuestión de la masculinidad y del travestismo de las mujeres, en la vida y en la performance de varias artistas. La obra de la profesora Judith Halberstam, *Female Masculinity*, me ayudó mucho en este sentido. Halberstam (1998) explica que, de la misma forma que hay muchas feminidades no vinculadas al cuerpo de la mujer, también hay múltiples masculinidades no vinculadas al cuerpo del hombre. La autora apunta diversas construcciones de masculinidades en las mujeres, muchas de las cuales indican deseos y construcciones alternativas aquella masculinidad dominante del hombre. La autora analiza casos de *tomboys*, *female husbands*, *tribadists*, *romantic friends*, *deportist women*, *rural women*, *worker women*, *Drag Kings*, entre otros ejemplos de masculinidades potencialmente alternativas y subversivas. Así que, de la misma forma que las feminidades de gays, travestis y transexuales representan un lugar de contestación, parodia y subversión de la heterosexualidad normativa, también las «masculinidades de mujeres» indican deseos alternativos aquellos normalizados por la cultura dominante.

Halberstam (1998) también alerta acerca de un dato importante según el cual, mientras las feminidades alternativas representan los intereses de investigación de los estudios de género y sexualidad, las masculinidades alternativas encuentran muy poco espacio de exploración tanto en las prácticas artísticas como en la investigación académica. De hecho, en el ámbito de la comicidad y la parodia, por ejemplo, las performances de las *Drag Queens* son bastante reconocidas. A nivel académico y teórico, sus risas constituyen elementos de análisis y reflexión sobre la deconstrucción del género por ejemplo en Butler (2001). La performance de las *Drag Kings*, sin embargo, al contrario de las *Drag Queens*, son muchas veces ignoradas o completamente desconocidas en el ámbito social, artístico y académico.

Así que, entre las masculinidades alternativas apuntadas por Halberstam (1998), la que más llamó mi atención fue las de los *Drag Kings*. Y aunque nunca haya visto personalmente la performance de ningún *Drag King*, me imagino que guardan muchos elementos que se aproximan a la performance de algunas *mujeres payaso*. Tales elementos estarían relacionados no solo con la corporeidad de sus performances, también a las masculinidades alternativas de sus gestos y voces, a sus risas y comicidades excéntricas y marginales. Pero tanto las *mujeres payaso* como los *Drag Kings* tienen en común, en sus genealogías históricas y conceptuales, la problemática relacionada al travestismo de mujeres, así como, su aceptación, reconocimiento y visibilidad en las prácticas artísticas, culturales, sociales y políticas.

En el artículo *Women on Top: Symbolic Social Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe*, Natalie Zemon Davis (1978) apunta y analiza varios tipos de inversión sexual simbólica, al principio de la era moderna en Europa. Davis resalta ejemplos de inversión

sexual en imágenes, en la literatura y en diversas festividades populares de toda Europa. Es curioso, pues a través de la investigación de Davis (1978), se demuestra que la imagen de la mujer travestiéndose de hombre es 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, dónde esta inversión se daba de forma corporal y performativa, la gran mayoría de ejemplos conocidos o registrados son de hombres travestiéndose de mujeres. Es decir, parece que también en el campo del travestismo y de la inversión sexual simbólica, los hombres también siempre tuvieron más libertad y permiso que las mujeres para hacerlo.

Mientras que la inversión sexual en el juego literario y pictórico frecuentemente implicaba en la mujer asumir el papel masculino o vestirse como un hombre, la inversión festiva a menudo envolvía el hombre tomando el papel o la vestimenta de la mujer - es decir - de la mujer rebelde - aunque esta asimetría puede no haber existido varios siglos antes. (Davis, 1978: 163-164)⁷

Aunque la categoría que Davis analiza es la de la «mujer desordenada», la «mujer rebelde», y la «*woman on top*», su estudio es de extrema importancia para el arte y genealogía de la *payasa*. Entre las contribuciones de Davis a la payasaria de las mujeres, destaco dos grandes aportaciones: el análisis que hace de la importancia histórica de la «mujer desordenada» y de la «*woman on top*», categorías que van de la mano junto a las teorías y principios de la comicidad, pero con la mujer como agente y sujeto de la inversión jerárquica del poder. La segunda aportación es la que se refiere a la genealogía y análisis que hace del travestismo de hombres y mujeres.

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. Ocupan y reivindican un espacio histórico dominado por los hombres: el del travestismo, tanto a nivel social como artístico, tanto a nivel personal y de deseo, como a nivel cultural y político. Un travestismo rico en feminidades y masculinidades alternativas. Una payasaria 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 categorías de *payasa mujer* y *mujer payaso* nos invitan a repensar la construcción de la identidad y la subjetividad del artista en la payasaria. Al traer la cuestión de género al mundo de la payasaria y del circo, la *payasa* invita también la deconstrucción de la comicidad a partir de aportaciones feministas y *queer*. También provoca 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.

⁷ Traducción realizada por la autora del original en inglés de Davis (1978).

4. TransClown & ClownQueers

Más allá de los arquetipos del payaso y de la *payasa*, muchas veces engendrados según los dictados de la sociedad heteronormativa, me gusta pensar sobre la idea del *transclown* o *clownqueer*. Es decir, en un@ payas@⁸ que guarde estrategias cómicas y paródicas similares a las figuras de la payasaria, pero que se encuentran marginalizadas de los grandes circuitos culturales y artísticos, bien como del imaginario cómico patriarcal.

El *transclown* o *clownqueer* es una figura que comprendería a todos los sujetos y sujetas cómicas, rientes y risibles que no se encajan en las variaciones de género del mundo payaso y su «gran y respetable público»⁹: lo heterosexual. Son aquellos cuerpos mutantes, fluidos y plásticos que se ríen de sí mismos, de las normas y de la sociedad heterosexual. Cuerpos excéntricos de la *payasa mujer* y de las *mujeres payaso*, de las *Drag Queens* y los *Drag Kings*, cómicos gays, lesbianas, transexuales y otros cuerpos y formas paródicas, profesionales asumidos o no por una ironía potencialmente transformadora de miradas y de afectos. L@s payas@s y *clowns* monstruosos son los sujetos y sujetas de una comicidad posthumana. 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. Es una risa monstruosa, de los monstruos, así como los han concebido algunas teóricas para indicar, metafóricamente, los nuevos sujetos y sujetas del postfeminismo. Como nos explica Isabel Balza:

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, que estas figuras se presentan como umbral que cuestiona los

8 El uso del "@" indica mi intento de ir más allá de los posicionamientos de género marcado por la gramática según los dictados de la biología sexista. Hoy podemos encontrar en diversas comunidades esta práctica de usar el símbolo "@" para comprender sujetos que se posicionan fuera o a los márgenes de la gramática sexista y/o genérica, la cual excluye formas y deseos alternativos impuestos por la sexualidad heteronormativa. En la comunidad de artistas clown no es diferente. Así que lo que hago en la tesis es explorar un símbolo que ya viene siendo usado en convocatorias, textos y expresiones de la comunidad clown para incorporar identidades alternativas aquellas de payaso o payasa, y problematizar la cuestión de las identidades trans y queer, principalmente en lo que tienen de relación con la payasaria de la mujer.

9 La expresión "gran y respetable público" es muy utilizada en Brasil para dar la bienvenida al público del circo.

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. (Balza, 2012: 4)

L@s nuev@s payas@s no son originales, ni auténticos, ni expresan una identidad esencial del verdadero *self*. Los nuevos payasos, *payasas* y *payas@s*, burlan de las identidades, son plásticos, fluidos y adoptan varias formas orgánicas y tecnológicas, capaces de extender los afectos y ampliar el amor.

La categoría de monstruo también invita a payasos y *payasas* a recuperar el grotesco 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 payasaria es ser tú mismo, en una búsqueda ingenua del verdadero *self*, del verdadero yo. Esta búsqueda de 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 que se utilizan para esconder el verdadero payaso o *payasa*, en su verdad, alma y encanto. La poética de la payasaria moderna, basada en una economía e higiene, en la pureza del niño/a y su ingenuidad infantil se apoderó de los discursos y performances de payasos y *payasas*. La payasaria contemporánea se olvidó de la poética de lo grotesco, de la bufonería, de la materialidad corpórea, de la excentricidad, y del elemento monstruoso que sitúa el payaso y la *payasa* en las fronteras entre lo humano y lo no humano.

La payasaria 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 de lo no humano, del monstruo, de la monstrea, del inhumano. La figura que propongo del *clownqueer* y los *transclowns*, visa rescatar imaginarios hermafroditas, la androginia, formas corporales híbridas, capaces de reconstruir y rescatar la creatividad cómica y afectiva de la payasaria y su «gran y respetable público».

5. Xoxo Clown Show & TransClowning¹⁰

Los planteamientos de mi investigación han inspirado mi primer trabajo en solitario de *payasa*: *el Xoxo Clown Show*. Con este *show* busco resignificar de forma positiva una expresión que originariamente es de carácter peyorativo y/o vulgar, así como lo han hecho artistas, teóricas feministas y *queer*. Así como resignificar lo que hay de aparentemente esencial, o mejor, lo que hay de performativo en la iconografía vaginal, uno de los temas clave del arte feminista de los 70.

El espectáculo–performance poetiza el valor del *xoxo*, exaltando su valor político y su potencial pedagógico, al mismo tiempo parodia su apariencia esencial que pueda remitir a la idea de una Mujer biológica y universal. Para esto, hago uso de metáforas visuales bastante figurativas, códigos e iconos que se van transformando, intentando generar nuevas plásticas, nuevas formas, nuevas risas y nuevos afectos.

El espectáculo está inspirado por el trabajo de diversas artistas mujeres de los 70, cuya iconografía vaginal les sirvió como marco simbólico de intervención en la Historia del Arte. Entre ellas, Judy Chicago, con la instalación *The Dinner Party* (1979), la pieza *Cock and Cunt Play* (1972) y su autobiografía *Through the Flower* (2006). La artista visual Tee



Secuencia de imágenes del Xoxo Clown Show.

¹⁰ Todas las fotografías de los proyectos son de Isabelle de Morais. El resto de imágenes pueden ser consultadas en la web de la autora www.melcaminha.com

Corinne y su libro con dibujos de vaginas para colorear, *The Cunt Coloring Book* (1975). Carolee Schneemann, con las obras *Interior Scroll* (1975) y *Vulva's Morphia* (1995). Todas estas artistas y muchas otras han constituido un potente fuente de inspiraciones para el Xoxo Clown Show.

Xoxo Clown Show parte de la celebración del xoxo como lugar de representación de la mujer, como espacio sexual, afectivo y político. Es un homenaje a las artistas mujeres que ubicaron la sexualidad de la mujer y la vagina anatómica como lugar político de visibilización, problematización y apropiación. Esto no significa que con el Xoxo Clown Show yo esté haciendo apología a una Mujer biológica, universal y esencial, reducida a sus genitales, sino que desde ello busco materializar estas



Secuencia de imágenes del proyecto TransClowning

problemáticas a través de la figura de la payasa. Partiendo del xoxo, represento diversas identidades y formas corporales híbridas, desde un xoxo hightech, plástico y fluido, capaz de integrarse y transformarse junto a otras tecnologías afectivas y otras superficies corporales y tecnológicas. (Preciado, 2011; Haraway, 1995).

El proyecto *TransClowning* da continuidad y profundiza el *Xoxo Clown Show*. El xoxo se transforma en pene, que luego se transforma en un órgano hermafrodita, y desde ahí se convierte en varios objetos corporales y fluidos. La *payasa* juega con la utopía de este mundo florido y amoroso, que ríe, no tanto de forma irónica, sino de felicidad encontrada en esta integración, en corto circuito entre tecnología y naturaleza.

TransClowning también surge del deseo de compartir el mismo espacio poético con dos grandes amigos como son Silvero Pereira y Giselle Almodóvar. Un espacio poético que intenta rescatar principios, estrategias y técnicas similares, usadas tanto por payasos y payasas como por los artistas del transformismo. Un espacio que pueda ir más allá del cómico-clown, en una dinámica *trans* de marginalidades excéntricas, en co-agencia, potencialmente transformadora de miradas, emociones y reacciones.

El proyecto *Transclowning* comporta una colaboración política y artística con otros profesionales de la comicidad que no sean payasos y *payasas*, pero que guardan principios cómicos y estrategias paródicas similares en sus performances, shows y espectáculos. Al leer los apuntes de Butler (2001, 2006) sobre la performance de las vestidas, sus efectos paródicos y la risa que de ahí surge, recordaba el trabajo de mis amigos de Brasil, creadores del proyecto *Fábrica de Travestis*. Silvero Pereira, especialmente porque muchas veces me ha hecho reír sin que yo supiera porque ni para que estaba riendo. Sin embargo hoy puedo reír con él desde la identificación artística y profesional, o mejor, no solo con el «identificarse», sino también con el «afectarse». (Haraway, 1995)

Las imágenes del proyecto intentan poetizar el encuentro de la *payasa* y del transformista, en sus similitudes y diferencias, y en todo su potencial provocador y subversivo. *TransClowning* refleja también un deseo de afecto, de afectarse, de provocar reacciones y expandir las miradas. Para Silvero, «relacionar el Transformista y el Clown en este trabajo fotográfico fue como presentarlos como hermanos, reaproximarlos. Hacer percibir y anular una línea divisoria delante de sus similitudes en tanto acciones de provocación artística y social, en tanto estética y ética» (Silvero Pereira, correspondencia personal)¹¹. Personalmente, este trabajo inicia un cambio de mirada, una expansión de mis modos de representación, de mi entendimiento de lo cómico, de la parodia, y también de nuevos modos de colaboración artística y política, de experimentar el visual con un@ compañer@ lo subversivo, mágico y de la poesía en el arte.

6. Consideraciones finales

La *payasa* surge en el ámbito del Teatro y del Circo, pero se mantiene un tanto aislada del arte y teoría (post)feministas. Considero este aislamiento como una limitación tanto para las *payasas* radicadas en el gueto de la payasaria, como para las artistas y teóricas que se valen de la risa, la parodia y la comicidad como categorías de análisis y herramientas de intervención social y política.

Por esto, considero fundamental la construcción de genealogías plurales de *payasas*. Genealogías que puedan estructurarse desde un diálogo transversal entre diversas disciplinas artísticas y teóricas, y que esté abierta para introducir cuerpos y formas cómicas no necesariamente contenidas en la estética de la *payasa*. Considero importante la construcción de puentes entre artistas y teóricas mujeres y *queer*, pues solo así veo posible la deconstrucción de la comicidad moderna e ilustrada que aún impera en performances, discursos y teorías de la risa y la comicidad.

¹¹ Traducción realizada por la autora de una carta personal enviada por Silvero Pereira, 2011.

Cabe señalar que la figura de la *payasa*, así como del payaso, son tipos eurocéntricos y representan un arquetipo de la comicidad blanca. Esto significa que este proyecto está demasiado limitado para abordar una comicidad racializada, de clase media, blanca y europea. Por tanto la risa para nada es universal, y 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 intercruce de diferencias de raza y clase. En el mundo de la payasaria, es de fundamental importancia un análisis de lo que sería una risa postcolonial.

Concluyendo, la payasaria contemporánea, en tanto que movimiento artístico y político democrático, debería incluir 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. 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 negra, la risa pobre, la risa indígena. La *payasa* surge con un fuerte potencial para abrir las puertas hacia una risa y comicidad crítica, en busca de la felicidad y la justicia. Una risa inclusiva y no solo desde la perspectiva de género, pero de raza, etnia y clase tan necesaria en tiempos de violencia y guerra.

7. Bibliografía

- BAKHTIN, Mikhail (2002) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, São Paulo, Editora Hucitec – Annablume.
- BALZA, Izabel (2012) «Crítica queer y sujetos (monstruosos) del postfeminismo» Arte, educación y cultura: Aportaciones desde la periferia. Jaén, COLBAA.
- BUTLER, Judith. (2001) *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. México, Buenos Aires, Barcelona, Paidós. (2006) *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.
- CASTRO, Alice Viveiros de (2005) *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro, Editora Família Bastos.
- CHICAGO, Judith (2006) *Thru the flower: my struggle as a woman artist*. New York, Authors Choice Press.
- CIXOUS, Hélène (1975) *La risa 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 (Traducción de Ana María Moix)
- CORINNE, Tee (1975) *The Cunt Coloring Book*. San Francisco, Pearchild.
- DAVIS, Nathalie (1978) «Women on top: symbolic sexual inversion and political disorder in early modern Europe». In: BABCOCK, Barbara and TURNER, Victor (Ed.) *Reversible World: symbolic inversion in art and society*. Ithaca (NY), London: Cornell University Press.

- DEMETRAKAS, Johanna (1999) Video documental *Womanhouse*. New York, Women Make Movies.
- FO, Dario (2004) *Manual mínimo do ator*. 3º Ed. São Paulo, Editora SENAC São Paulo.
- HALBERSTAM, Judith (1998) *Female Masculinity*. Durhan and London: Durk University Press.
- HARAWAY, Donna (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer; Valencia: Universidad de Valencia
- KRISTEVA, Julia (1980) *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris, Editions du Seuil.
- POLLOCK, Griselda (1988) *Vision and difference: femininity, feminism and the history of art*. London and New York: Routledge.
- PRECIADO, Beatriz (2011) *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama.
- REIS, Demian Moreira (2013) *Caçadores de risos: o maravilhoso mundo da palhaçaria*. Salvador, EDUFBA
- ROWE, Kathleen (1995) *The unruly woman: gender and the genres of laughter*. Austin: University of Texas Press.
- RUSSO, Mary (1995) *The female grotesque. Risk, excess and modernity*. New York and London, Routledge.

Recibido el 20 de mayo de 2014
Aceptado el 31 de mayo de 2014
BIBLID [1139-1219 (2014) 19: 75-93]