

La potencia femenina en el circo

Jesica Lourdes Orellana (*)

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: El Festival de Circo en Escena (Córdoba), que lleva una tradición de doce años, siempre fue protagonizado por hombres, hasta este año que las mujeres ocuparon ese rol de conducción y comicidad. ¿Por qué tradicionalmente en el circo estos espacios fueron dominados por significaciones masculinas? ¿Qué potencia aporta la artista mujer? Pollock (1991), afirma que este es el escenario *mundo hecho por varones*, en el que se inscribe el género y en el cual se constituye como territorio político e ideológico. Por lo tanto, indagar esta realidad nos permite ver como en el campo artístico circense emergen exposiciones que promueven nuevas perspectivas de análisis.

Palabras clave: Circo – feminismo – comicidad – mujer – potencia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

Introducción

En Córdoba, Argentina, existe una reciente tradición circense de la mano de la Agrupación de Circo en Escena, que lleva adelante el Festival Internacional de Circo desde hace doce años. Dicho evento se inaugura y cierra con la presentación de dos galas muy importantes, donde se visibiliza el conjunto de artistas que componen la grilla. Estas galas siempre fueron conducidas por payasos/ clowns hombres que son identificados dentro del mundo del circo como referentes en comicidad. Este año, ese lugar fue ocupado por artistas circenses mujeres, alcanzando ser las protagonistas del festival.

¿Por qué durante estos doce años es la primera vez que las mujeres aparecen en los roles de presentadoras de las galas? ¿Por qué tradicionalmente en el circo estos espacios fueron ocupados por artistas hombres? ¿Qué potencia le aporta la artista mujer a la comicidad? Generar estas preguntas nos permite ver como en el campo artístico circense emergen exposiciones que promueven nuevas perspectivas de análisis del concepto mujer. Así Pollock (2013), afirma que este es el escenario “Bundle hecho por varones y para varones”, en el que se inscribe el género y en el cual se constituye como territorio político e ideológico en la creación del arte.

La consolidación del feminismo en estos últimos años ha permitido la revisión de nuestro lugar en el mundo, haciéndonos consciente de la compleja dinámica de marginalidades en la que las artistas mujeres estamos insertas dentro del ámbito de la comicidad.

La presente ponencia analiza en primer lugar el recorrido de la mujer payasa y las condiciones históricas de producción; condicionada la misma, por restricciones, discriminaciones e ideologías sociales y culturales. En segundo lugar, tomaremos como objeto de investigación empírica, al Festival de Circo en Escena, el caso de tres payasas que ocupan por primera vez, dentro del evento, el rol de presentadoras. Y por últimos, discutiremos acerca del feminismo en el circo y sus aportes para potenciar el lugar de la mujer artista.

El lugar de la mujer en la comicidad

Analizar el lugar de las mujeres artistas dentro de la cultura, nos permite hacer conscientes de la compleja

dinámica de marginalidades por las que tuvieron y siguen atravesando las mismas a lo largo de la historia. En una sociedad estructurada por la diferencia sexual, las artistas tuvieron condiciones desfavorables dentro del mundo del arte, ya que su hacer fue omitido, menospreciado, ignorado y prohibido.

A la mujer históricamente, le fue negado el espacio para la representación, hasta el siglo XVI, donde ingresa por primera vez a escena a través de la comedia del arte. Aquí ella surge como obrera del escenario, activa en el escenario pero restringida en la ficción. Así lo expresa Cristina Moreira,

Ella era traspunte, la ayudante de escena, la telonera, la peinadora, la planchadora; cubría todos los roles de un trabajador *Off-stage*. Esta mujer con permiso legal para trabajar no podía actuar ningún otro personaje que no fuera como mujer del capo cómico y comportarse como ayudante de escena. Rápidamente se difundió este antecedente y numerosas compañías de comediantes y dramaturgos integraron a sus mujeres en la troupe, hecho hasta el momento pocas veces visto. Estos registros fueron los primeros pasos del sexo “débil” en el mundo de las tablas. (2008, p. 79)

La aprobación de ciertas normativas legales, ayudaron a la expansión de las actividades de las Compañías, ya que la iglesia de la época no aceptaba las representaciones del teatro popular, al que consideraban pecaminoso y promotor de conductas obscenas, por lo cual los/as artistas eran perseguidos, encarcelados o expulsados de un país o sentenciados a muerte. Pero a través de los permisos legales, la presencia de las mujeres en escena, se comenzó a expandir gracias a su novedad, convirtiendo a los personajes femeninos fundamentales dentro de la dramaturgia.

Dentro de los roles protagónicos femeninos en la comedia del arte, descaremos el de la enamorada, creación que logra protagonizar la actriz y escritora Isabella Andreini (562-1604), ya que el mismo expresa un espíritu avanzado para la época en cuestiones de género. Isabella crea sonetos y rimas, que provocan la admira-

ción de los/as referentes en las letras. Isabella Andreini combinó los ideales de la razón con los de la pasión en sus celebradas dramaturgias e interpretaciones, en las cuales se manifestaba su condición de poetisa. La actriz Isabella Andreini, fue autora de la mayoría de los argumentos de la compañía de Flamino Scala Favole, musa inspiradora de sus contemporáneos/as, logrando inaugurar el camino profesional para la mujer del teatro. (Moreira, 2008).

No obstante, en el caso de la payasa mujer, su ingreso a la escena se sucede mucho después. 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 vendrán a ejecutar este arte como oficio y profesión en el siglo XX. La payasa en el mundo de la comicidad se consolida a partir de los años 80, debido a que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetisas, 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* (Caminha, 2014).

El arte manifiesta cómo se construye una determinada idea de mujer a lo largo del tiempo, marcando ideales de belleza y comportamiento, por lo tanto la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo; “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”(Caminha, 2014, p. 5).

Y es que la historia del arte, afirma Pollock, vista desde un mundo patriarcal, es decir, en el mundo hecho por varones y para varones, incluso la creatividad, que es una práctica liberadora, es ejecutada por varones y para los varones. A la mujer, en tanto ser humano subsidiario, le es negada toda intervención que implique el reconocimiento de sujeto: para ella no ha sido previsto ningún tipo de liberación. La creatividad masculina tiene como interlocutora otra creatividad masculina, y mantiene a la mujer como cliente y espectador de esta operación, porque su estado femenino la excluye de toda competitividad. Y no solo la creatividad y la risa han sido territorios patriarcales, sino también el ámbito de lo intelectual y racional, como la ciencia, etc. (Pollock, 2013).

Dentro de este contexto condicionado por las diferencias sexuales, donde el hombre puede construir e imponer la norma, pero también liberarse de ella a través de la risa. A la mujer 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. Es por eso que el tardío surgimiento de las mujeres payasas en la escena, se debe a la heterónoma sexual, donde el hombre burgués y el artista moderno son los que poseen el derecho a la risa y el humor.

Al principio, las primeras payasas trabajaban de forma aislada y en comparación a los payasos hombres ellas eran muy escasas, lo que se dificultaba su visibilidad. Pero en el año 2001, la payasa catalana Pepa Plana organizó, junto al payaso Tortell Poltrona, Jaume Mateu, el primer Festival de Pallasses de Andorra, marcando el inicio de una conciencia política de la mujer en el ámbito de la comicidad y reivindicando un espacio cómico históricamente dominado por los hombres (Caminha, 2014). Afirma Pepa Plana,

La historia del payaso se escribe en masculino. Hay muy pocas referencias a payasas. Cuando empezamos a escoger las entradas para este espectáculo nos dimos cuenta de que cambiaban mucho si estaban interpretadas por mujeres. Esa mirada en femenino nos ha obligado a efectuar una relectura de esas entradas clásicas, algo que es divertido y enriquecedor. Por ejemplo, las bofetadas no funcionan en femenino. Tenemos otras maneras diferentes de pelearnos. Así que ha surgido un espectáculo muy reivindicativo, muy punki, muy divertido, muy loco, muy cañero, con dos payasas muy gamberras, muy empoderadas, con ganas de decir cosas, con esa libertad que a las payasas nos da la máscara (Bosch, 2019).

Por lo tanto, construir una genealogía de la mujer payasa implica no solo añadir material informativo sobre la vida y obra de las artistas, sino implica además, de construir 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. Involucra también incorporar las relaciones sociales de género, y analizar los diversos cuerpos y formas cómicas relacionadas con una poética de la risa.

Afirma Pepa Plana,

La mayoría de payasas que conozco vienen del mundo del teatro. Difícilmente puedes entrar directamente como payasa, porque el mundo del circo está copado por hombres... yo fui la primera mujer payasa en el Cirque du Soleil, lo que también me provocó cierta alegría, ya que sientes que estás abriendo puertas (Bosch, 2019).

Una poética de la risa payasa

Como se mencionó anteriormente, fue en la edición XII del Festival de Circo en Escena, donde la gala de inicio fue conducido por las artistas Telma Katarato y Juliana Chávez de Córdoba, que eran dos burras siamesas, y en la gala de cierre por Agustina Castro (Marilyn Manbou) de Buenos Aires. Las tres artistas exploraron la diversidad, jugando con las condiciones de género, para visibilizar el empoderamiento de la mujer y producir una comicidad de payasa, alejada del modelo hegemónico de masculinidad.

Telma Katarato afirma,

Este año la propuesta fue, que tanto la imagen gráfica que es una burra siamesa y las presentadoras seamos mujeres, la idea fue buscar nuestro espacio no solo como gestoras sino como hacedoras. Nos pasó muchas veces de querer ser presentadoras y que ninguna quiera encarar ese lugar o tal vez no se le daba el lugar... (Katarato, 2018).

En el caso de la gala de inicio, las artistas trabajaron con la imagen de una burra siamesa, una especie de centaureas, que se disputaban entre los bajos instintos y el comportamiento civilizado. En sus diferentes performances, mostraron la aparente rivalidad entre las mujeres y luego la necesidad de unirse en una lucha en común. Por tener un vestuario con cabezas de burras, los movimientos no podían ser tan amplios, es por eso que sus personajes trabajaron con lo discursivo a modo de denuncia y juego. En esta forma de corporizar a un personaje híbrido, que mezcla géneros y especies, las artistas logran generar una crítica a la naturalización de la heterónoma binaria y representar en su figura a las voces de la alteridad. Con su performance, le dan materialidad a lo deforme y grotesco del bufón. Las mismas apelan a varios números del arte de la *payasera* clásicos, pero revisados desde el feminismo.

Es decir, con una intencionalidad de búsqueda y una necesidad de poner de manifiesto la jerarquía entre los géneros que se observa en nuestros contextos sociales. Como afirma la investigadora Eli Bartra en *Arte popular y feminismo*,

El contenido político siempre presente en el método feminista, de lo que se trata es de conocer y reconocer la existencia de la creatividad de las mujeres y de escuchar sus voces. Lo que necesita el feminismo es ver, conocer y reconocer lo que hacemos las mujeres en todos los campos del quehacer humano. Una vez que se conoce lo que hace una artista la podremos, en futuros trabajos, comparar con lo que hace otra y otra y otra más (Bartra, 2000, p. 33)

Por otro lado, en la gala de cierre, Marilyn Manbou realiza una parodia a la apariencia esencial que remite a la idea de una Mujer biológica, universal y dentro del mundo del arte. Visibilizando de manera extravagante el glamour, la vedette, la femme fatale, la mujer como icono sexual, una parodia que lo lleva al extremo, utilizando ayudantes que la eleven y la hagan brillar. A la imagen típica de la diva la hace estallar a través del juego, de lo sutil a lo grotesco, de lo sencillo a lo complicado. Todos los estereotipos femeninos en su máxima expresión como el color rosa, el tul, el brillo, las poses del cuerpo, el pelo rubio, pero también el cuerpo grotesco de la payasa que interpela al público jugando con el lenguaje inclusivo, haciéndolo cómplice de la temática de género, incorporando lo imprevisto a su actuación y deslumbrando por su variada capacidad actoral, destreza física e ingenio para abordar la comicidad, un adiestramiento en los contrastes. Aquí la artista aborda la comicidad y la parodia como herramientas de intervención social y política.

Según lo analizado por Chacovachi, para transformarse en payaso/a artista,

Primero aprendes el oficio: ENTRETENER, DIVERTIR, ASOMBRAR. Lo que existe, lo que hacen los demás. Pero después, para transformarse en ARTISTA tenes que apasionarte y tratar de crear y para crear ya tenes que poner cosas personales, y esas cosas son la CRÍTICA, la DENUNCIA y el DELIRIO. Y eso tiene que ser verdadero (Chacovachi, 2017).

El rol de conducción de las galas en el circo, es muy importantes y más si se realizan al aire libre. Estos/estas artistas deben saber convocar, entretener, divertir y asombrar, para poder retener al mayor público posible. Para luego redoblar la apuesta y poder provocar, denunciar, inspirar, donar, para finalmente ser convincentes a la hora de pasar la gorra, porque es valor que le da el público al espectáculo y el sueldo de los/as artistas.

Feminismo en el circo

La demanda del feminismo, para que considere a las mujeres dentro de la historia del arte, no solo cambia lo que se estudia y lo que se vuelve relevante investigar, sino también cuestiona en el plano político a las disciplinas existentes. Las mujeres de circo al ocupar el rol de presentadoras, logran desacralizar al genio, que por años ha privilegiado la figura del artista masculino como el único capaz de hacer reír.

Para las feministas, es primordial el reconocimiento del género, pero para poder transformar los hábitos y pensar como verdaderas sujetas de saber y empoderarnos desde la subversión, hay que comenzar por desprender todo lo que se nos impone, aceptar la posibilidad de desplazarse a otros territorios y deconstruir el discurso del poder hegemónico y performar otros modelos de sociedades y de relaciones.

Afirma Pepa Plana,

El humor se ha escrito siempre en masculino y a las mujeres nos han educado para reírnos con cosas que no nos hacían gracia, pero si no te reías, eras tonta. Teníamos que reír sobre estereotipos masculinos (fútbol, pollas... la gorda, la fea...), pero nuestros delirios, nuestro universo va por otro lado. Eso no quiere decir que hagamos humor solo para mujeres, nada de eso. Las mujeres hacemos humor con lo que nos pasa, no con el aspecto físico de otras mujeres, como sí ha hecho el humor masculino". (Bosch, 2019)

Un aporte importante que se hace desde el feminismo por parte de la investigadora Braidotti (2004), es la noción de conciencia nómada que es, una forma de resistencia política a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad. El nómada tiene la capacidad de moverse de la periferia hacia el centro y de poder transformar las normas que desde el centro se mantienen.

Por esta vía, Braidotti concibe al nomadismo como una cultura del goce, la afirmación gozosa de la positividad de la existencia y de las diferencias. Consiste en una reconexión entre el interior de nosotros mismos y de los demás, con los cuales tendríamos bastante empatía, correspondencias, compasión, para actuar juntos en la construcción de nuevos mundos, en el reconocimiento de nuevas formas de existir juntos, en la legitimación de nuevos discursos, en la creación de espacios vinculados horizontalmente.

Es por eso que el aporte que se destaca de la payasa, es que surge desde un fuerte potencial para generar risa a partir de su propia realidad interior, desde una comicidad inclusiva no solo desde la perspectiva de género, sino pensando en nuestro presente desde las minorías, tan necesaria en tiempos de violencia y desigualdad.

Conclusión

El feminismo se volvió para el arte una resistencia política que va en contra de toda visión hegemónica, que nos permite tener una entidad dinámica y mudable situada en un contexto cambiante. Por tal motivo, si pensamos al arte desde la figura del nómada, podremos desestabilizar las estructuras fijas, dicotómicas que pretenden encapsularnos solo desde una mirada biológica de hombres y mujeres, para pensarnos en la diversidad, valorar la diferencia y la multiplicidad. Así mismo, consideramos que la mujer dentro de la comicidad y gracias a su empoderamiento a partir del feminismo, logró que sus performances sean potencialmente subversivas y transformadoras de ese obsoleto humor misógino que prevaleció como céntrico durante mucho tiempo. Este cambio de paradigma nos permite reescribir una historia del arte que sea más coherente con nuestra subjetividad contemporánea.

A modo de cierre, se quiere hacer referencia al manifiesto con que se inicia la apertura del XII Festival Internacional Circo en Escena 2018, donde se deja plasmado el cruce entre arte y militancia en el abordaje artístico de sus organizadores,

Bienvenidas, Bienvenidos, Bienvenides... Nos encontramos aquí, una vez más, para darle rienda suelta a la doceava edición del Festival Internacional Circo en Escena.

Siéntanse parte de esta magia que es real. Que este festival vibre en cada uno de ustedes, y asumamos como personas el valor de desarrollar el derecho a la cultura, asumiéndonos como creadores de este presente y de la historia. Un presente donde vivamos en libertad, sin persecuciones, sin miedos, sin fronteras, sin desalojos, sin especulación inmobiliaria, sin pibes muertos por gatillo fácil, sin violencia de género y violentos machistas. Donde no tengamos que preguntarnos todos los días cómo llegamos a fin mes, si me para la yuta y termino en una celda o si llegamos vivas a casa. Realmente queremos construir otra manera de vivir... ¡Aquí vamos una vez más con mucha fuerza! Ningún gobierno de ningún color nos va a quitar la risa, el entusiasmo y la fuerza. Solo juntándonos vamos a poder crear estos espacios de libertad y crecimiento. Circo en Escena (2018).

Bibliografía

- Bartra, E. (2000). Arte Popular y Feminismo. *Estudios feministas*, 30-45.
- Bosch, M. (24 de enero de 2019). *Pepa Plana, en la UJI: "El humor se ha escrito en masculino; a las mujeres nos han educado para reírnos con cosas que no nos*

hacían gracia". Obtenido de nomepierdoniuna.net: <https://www.nomepierdoniuna.net/pepa-plana-en-la-uji-el-humor-se-ha-escrito-en-masculino-a-las-mujeres-nos-han-educado-para-reirnos-con-cosas-que-no-nos-hacian-gracia/>

- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.
- Caminha, M. L. (2014). *Payasas. Dossiers Feministes*, 75-93.
- Chacovachi, P. (2017). *Manual y guía deñ payaso callejero*. La Plata: Contramar.
- Katarato, T. (20 de Septiembre de 2018). *Circo en Escena*. (J. L. Orellana, Entrevistador)
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro,.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Abstract: The On Stage Circus Festival (Córdoba), that carries a twelve-year tradition, has always been led by men, up to this year, when women took the leading roles of conduction and comicalness. How come that these circus spaces were traditionally dominated by masculine significances? Which is the potential added by the woman artist? Pollock (1991) affirms that this is the stage "world made by men", in which gender is inscribed and imprinted as political and ideological territories. Thus, looking into this reality allow us to see the emergence of exhibitions that promote new analytic perspectives in the artistic circus field.

Keywords: Circus – feminism – comicalness – woman - power

Resumo: O Festival de Circo em Cena (Córdoba), que leva uma tradição de doze anos, sempre foi protagonizado por homens, até esse ano em que as mulheres ocuparam esse rol de condução e comicidade. Por que tradicionalmente no circo esses espaços foram dominados por significações masculinas? Que potência traz a artista mulher? Pollock (1991), afirma que este é o cenário "mundo feito por homens", no qual o gênero se inscreve como um constituinte dos territórios político e ideológico. Por tanto, indagar esta realidade nos permite ver como no campo artístico circense emergem exposições que promovem novas perspectivas de análise.

Palavras chave: Circo – feminismo – comicidade – mulher - poder

⁽¹⁾ **Jesica Lourdes Orellana.** Licenciada en Teatro en Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C), Profesora Universitaria Universidad Provincial de Córdoba y tesista del Doctorado en Artes (U.N.C).