

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Quedar payasa: El principio misfit como hechizo de conciliación
entre la adolescencia de una actriz y el juego de su clown para
la creación escénica

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Creación y
Producción Escénica que presenta:

Lucero Edith Carrasco Huaman

Asesora:

Lucero Carol Medina Hu


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Lucero Carroll Medina Hu*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada “*Quedé payasa: El principio misfit como hechizo de conciliación entre la adolescencia de una actriz y el juego de su clown para la creación escénica*”, de la autora *Lucero Edith Carrasco Huaman* de constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 18-nov.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos de la asesora: <i>Lucero Carroll Medina Hu</i>	
DNI: 40749197	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0769-8395	

Resumen

En la presente investigación, realizada desde la práctica artística, se propuso revisar los recuerdos de una actriz en los que sentía que no encajaba con mandatos de género durante la adolescencia, a través del juego de su clown. El enfoque de la exploración estuvo guiado por el principio misfit, para la creación escénica de un work in progress virtual. Esta exploración se llevó a cabo por medio de un laboratorio de creación que contó con herramientas diseñadas para su sistematización. Dicho laboratorio, estuvo enfocado en la realización de improvisaciones y juegos diseñados con enfoque en lo misfit, como detonador creativo. El lenguaje escénico, a través del cuerpo, la palabra, el diseño del espacio y los objetos, permitió dimensionar lo sentido en la adolescencia, crear complicidad con el público y cuestionar discursos hegemónicos, para la creación escénica. De esta manera, se planteó una experiencia escénica virtual que reivindicó el sentimiento de no encajar en el consenso de normalidad social, a través del clown, como una posibilidad para crear y para la conciliación entre el presente y la adolescencia.

Palabras clave: Misfit, clown, adolescencia, género y creación escénica

Agradecimientos

Me gustaría agradecerle a Gia, la intérprete del laboratorio de creación y del work in progress, por su tiempo, su trabajo y su confianza en mí y en este proyecto. Gracias a su generosidad, sensibilidad y entrega, esta investigación tomó la forma que hoy presento con satisfacción.

A Farah por nuestros largos encuentros por Zoom a lo largo de todo el proceso llenos de preguntas, propuestas y risas. Su cooperación, cariño y esfuerzo fueron un pilar importante en la reflexión y creación de esta investigación.

A Lucero, mi asesora de tesis, por sus comentarios estimulantes, por su amabilidad, por transmitirme calma y confianza a lo largo del proceso, y contagiarme su determinación para lograr concretar esta investigación.

A mi psicóloga, Isabel, por recetarme entrar en el mundo del clown a los dieciséis años y sostenerme emocionalmente cuando sentía que no encajaba a lo largo de todos estos años. Por escuchar mis dudas en torno al amor, el desamor, la soledad y mis teorías sobre su origen en mi infancia y adolescencia.

A Jimena, por las horas que pasamos juntas escribiendo nuestras tesis. Por nuestras extensas reflexiones sobre el planteamiento de esta investigación, sobre lo que creo y lo que soy. Gracias por ser un gran apoyo estimulante y cariñoso a lo largo de estos años.

A Lorena y a Silvia, por los cuestionamientos y los consejos que me permitieron esclarecer mi búsqueda al inicio de esta investigación.

A Colores, por sumarse a esta investigación durante el curso de Dirección 2. Nuestras conversaciones y propuestas escénicas nos permitieron reimaginar esta investigación las veces que fue necesario.

A Nishme y a Caro Black, por su amable disposición para iluminar y advertir, a través de su experiencia, lo que un laboratorio de creación podría sacudir y transformar. Sus respuestas me permitieron navegar el viaje del laboratorio con valentía e inspiración.

A las y los investigadores de comedia y clown que cito en esta investigación, por dejar que su personalidad se vea retratada en su escritura y no conformarse con un lenguaje académico correcto. Leer sus trabajos fue y sigue siendo una fuente de inspiración.

Y a mi familia, por apoyarme y alentarme a continuar con esta investigación, por escucharme, por no juzgar mi proceso y confiar en mi habilidad para lograr terminarla.



TABLA DE CONTENIDOS

Resumen.....	ii
Agradecimientos	iii
Índice de figuras.....	vii
Introducción.....	1
Capítulo 1: Los espíritus del clown son invocados.....	10
1.1. Conjurando el vocabulario	10
1.1.1. <i>Clown</i>	11
1.1.2. Máscara.....	16
1.1.3. El personaje	18
1.1.4. Misfit	19
1.2. Decretando la comicidad dentro del clown	22
1.3. Clown y género	26
1.3.1. Género, identidad y performatividad.....	26
1.3.2. El género en el clown	29
1.4. Clown feminista	34
1.4.1. Jugar a mandatos de género.....	34
1.4.2. La narrativa del cuerpo	41
1.5. Soledad, clown y adolescencia.....	46
1.5.1. La adolescencia y la soledad	46
1.5.2. La soledad de la adolescencia desde lo clown.....	49
Capítulo 2: Metodología o la construcción del barco	53
2.1. Tipo de investigación: El viaje trazado y la capitana.....	56
2.1.1. Mi lugar como investigadora.....	57
2.1.2. ¿Por qué no actué?.....	60
2.2. Mapa del tesoro y los ingredientes para conjurar en el camino	61
2.2.1. Laboratorio de creación	61
2.2.2. Bitácora y registro de ensayos	63
2.2.3. Dibujos: Anclas a tierra firme o Aterrizajes a lápiz	63
2.2.4. Escritura del documento	64
2.3. Crear desde la memoria afectiva: La sustancia mágica.....	65
2.4. Llegar y aprender a nadar: Alcances y limitaciones	66

Capítulo 3: Avistamientos a tierra firme: Los encuentros del principio misfit y la memoria de la adolescencia en el laboratorio de creación.....	68
3.1. Consideraciones previas sobre lo misfit para la escena	71
3.1.1. Dimensionar lo sentido por la adolescente y traerlo al presente de la escena	72
3.1.2. Crear complicidad con el público	75
3.1.3. Crear un extrañamiento del régimen patriarcal	77
3.2. Prima Estación: ¿Quieres jugar conmigo?	79
3.2.1. Mirada y gestos.....	82
3.2.2. Estrategias de subversión de la palabra	89
3.2.3. Relación con el objeto	92
3.3. Segunda estación: ¡Ahí está mi crush!	96
3.3.1. Mirada y gestos.....	100
3.3.2. Relación con el objeto	109
3.3.3. Estrategias de subversión de la palabra	112
Capítulo 4: Un punto de llegada, los encuentros del principio misfit con la memoria de la adolescencia en el work in progress.....	116
4.1. Primera estación: Anti- presentación	120
4.1.1. Configuración del cuerpo de Gia.....	120
4.1.2. El espacio de la presentación.....	124
4.1.3. La caja como objeto representativo	129
4.2. Carta a Bruno	132
4.2.1. Un cuerpo atravesado por una carta	133
4.2.2. El espacio que se tiñó de corazón roto	137
4.2.3. La carta como objeto representativo.....	139
4.3. El vestido.....	142
4.3.1. El espacio mágico.....	143
4.3.2. El cuerpo que porta el vestido	146
4.3.3. El vestido como objeto representativo.....	149
Conclusiones.....	151
Epílogo: Recordar estas memorias hoy.....	158
Referencias bibliográficas.....	160

Índice de figuras

Figura 1. Autorretrato	2
Figura 2. Morro and Jasp do puberty	14
Figura 3. Queca pituca	32
Figura 4. Anne de Tanya Burka	33
Figura 5. Candice Roberts en Larry	36
Figura 6. Grupo australiano The business.....	38
Figura 7. Paloma Fraga, payasx Android.....	39
Figura 8. Morro vestida de princesa	39
Figura 9. Jasp descubre el tampón	42
Figura 10. Jasp se asusta del tampón	44
Figura 11. Morro descarta el tampón.....	44
Figura 12. Empieza el viaje	53
Figura 13. El mapa.....	55
Figura 14. Gia con los ojos cerrados tras haberle preguntado a una niña si quiere que juegue con ella.....	83
Figura 15. Gia en la playa fingiendo sorpresa	85
Figura 16. Gia reimaginando que le pide a su papisto que no pare de insistirle en acercarse a las niñas en la playa	87
Figura 17. Gia decide llamar a la niña directamente y preguntarle si quiere jugar con ella....	88
Figura 18. Bombón con lentes de sol en la playa	93
Figura 19. Gia con lentes de sol arreglándose para una fiesta	93
Figura 20. Gia con el librito de chistes	95
Figura 21. Dibujo de Gia bailando mientras limpia para llamar la atención de su vecino	102
Figura 22. Gia secretea con el público.....	103
Figura 23. Dibujo de Gia imaginándose en el espejo.....	103
Figura 24. Gia intenta representar el símbolo que hacen los chicos de Miraflores	107
Figura 25. Gia se frustra al ver que no puede realizar el símbolo que quiere con su mano ..	107

Figura 26. Gia le comparte su frustración al público.....	108
Figura 27. Gia pasando las hojas	111
Figura 28. Gia le escribe una carta a Bruno.....	112
Figura 29. Gia vuelve cómplice al público en la escritura de su carta.....	114
Figura 30. Mapa de sensaciones incrustadas en el work in progress.....	118
Figura 31. Secuencia de La Anti-presentación de Gia.....	122
Figura 32. Gia de cabeza.....	123
Figura 33. Gia señalando al público	123
Figura 34. Cajas	126
Figura 35. Cajas apiladas	131
Figura 36. Gia lee la carta que le escribió a Bruno en la adolescencia.....	134
Figura 37. Gia rompe la carta que le escribió a Bruno	136
Figura 38. Secuencia de la carta siendo rota.....	138
Figura 39. Foto incendiada de Taylor Swift en Picture to burn.....	141
Figura 40. Autorretrato de Gia.....	143
Figura 41. El vestido de Gia	145
Figura 42. Gia probándose el vestido por primera vez	147
Figura 43. Gia acercándose con su vestido al público.....	148
Figura 44. Vestido.....	149
Figura 45. El enorme dragón y la payasa.....	154

Introducción

¿Alguna vez has sentido que no encajas? ¿Cuántos años tenías la primera vez que sentiste que no encajabas? ¿Cambiaste para poder encajar? ¿Recuerdas la sensación de que todas las personas alrededor tuyo comparten códigos que tú no? La exclusión social y la soledad no voluntaria podrían ser los principales temores de quienes sentimos que no encajamos en la sociedad. La negociación entre la asignación de valor propio y a lo que la sociedad le asigna valor a veces parece ser inconciliable.

El medio social espera que atendamos y conquistemos las expectativas de otros como si se tratara de magia y destino. De pronto, la pregunta por el deseo genuino y la autonomía no tiene lugar. Nos sentimos *misfits* y vemos sólo esas partes de nosotras que nos hacen sentir incomprendidas. Estamos pendientes de que estemos encajando constantemente porque de lo contrario podríamos ser excluidas. Claro que para algunas personas es más fácil encajar que para otras, pero nunca hay que olvidar que una no nace encajando ni *siendo mujer*, sino que se convierte en una (Beauvoir, 1981, p. 38) y que existen muchas más posibilidades de vivir nuestra vida fuera de las reglas del género que nos asignaron al nacer.

En la adolescencia, el miedo por no encajar se ve intensificado y a diferencia de la infancia, en la adolescencia los cuestionamientos sobre la identidad, y la observación de la sociedad sobre la conducta es mayor. Por si fuera poco, las y los adolescentes atraviesan cambios a nivel social, emocional y cognitivo (Santrock, 2004, p. 248) que hacen que encajar sea más complicado. Para ejemplificar lo que estoy diciendo te invito a recordar tu adolescencia: ¿Qué recuerdas de tu adolescencia? ¿Cumpliste con las expectativas que tenías sobre quién debías o querías ser? ¿Qué hiciste con esos sueños que alguna vez te planteaste alcanzar? ¿Cumpliste con las expectativas del género que te asignaron al nacer? ¿Qué hiciste cuando te rompieron o te rompiste el corazón?

Quien escribe, en su adolescencia fue la niña con lentes que le sudaban las manos y si

le pedías borrador te lo daba sin verte a los ojos y sin decir nada, porque se sonrojaba¹ (ver figura 1). Soy esa niña después de haber dado el estirón, haberse jurado emo, rebelde, swiftie, haberse roto y enamorado una millonada de veces. He vivido tres mudanzas, tres duelos o más, siete talleres de clown o más, y aún no puedo prestarte un borrador sin sonrojarme.

Figura 1

Autorretrato



Nota Dibujo realizado por mí en mi bitácora de investigación. Todos los derechos son reservados.

Esta soy yo y este es un trabajo para entenderme. Es una reconexión para sanar un vacío que llevo ignorando años, desde que empecé a habitar un entorno en el que siento que encajo. Esta investigación honra todo eso que aún se queda en mí de la adolescencia. Escribo ahora que considero que estoy más cerca de la adultez que de aquella etapa y recuerdo mi pasado a través de las herramientas que he desarrollado desde el clown y mis estudios universitarios. Tal vez, te preguntarás por qué escogí trabajar estas inquietudes desde el clown ([Escuchar](#)). A pesar de que el clown y la adolescencia parecen dos amplios temas muy diferentes entre sí y no tener nada que ver el uno con el otro, señalaré un punto en común que

¹ Adaptación de una descripción escrita por mí desde mi cuenta de Instagram de dibujos @luceroecarrascoh, descripción que realicé después de una sesión del laboratorio de creación que me empoderó a nombrar algunas características fisiológicas de mí que me hacían sentir imposibilitada de encajar.

me incentivó a realizar esta investigación: el sentimiento de no encajar. Vivir ese no encajar a través de una piel sensible, vulnerable, que genera ternura, es aquella intersección curiosa entre estos dos mundos que encuentro genuinamente interesante.

Mientras que uno de los miedos más grandes en la adolescencia es que nuestras acciones sean juzgadas como ridículas, en el clown ese es uno de los principales propulsores para la creación. Quien practica clown desarrolla herramientas para poder reconocer el miedo, habitarlo, compartirlo, lidiar y jugar con este. Por ello, considero que volver a pasar por estas experiencias desde el clown también es una forma de reconciliación y reconexión con nuestro pasado, lo cual puede resultar bastante satisfactorio y trascendental para nuestras vidas y una victoria reconfortante para un proyecto escénico y una tesis de licenciatura.

Así, esta investigación, navega en torno a encajar y desencajar con las expectativas puestas sobre una misma, principalmente, en relación a los mandatos de género femenino impuestos por nuestra sociedad confrontados en nuestra adolescencia. Como he anticipado, mi forma de atender a esta inquietud es desde el clown, una forma de hacer teatro, una técnica y un estado que practico desde hace algunos años. El clown es un espacio socialmente aceptado para explorar, para invertir los roles y celebrar el *no encajar* con lo que la sociedad dicta. Para confrontar el género desde el clown, propongo hacer énfasis en la filosofía del clown y en particular, desde lo que Marcelo Beré señala como *misfit*.

En su tesis doctoral, Beré señala que lo “misfit” es la esencia del clown y esta radica en su habilidad para evidenciar la condición humana de *ser* que ha sido arrojado a un mundo del cual no sabe absolutamente nada, pero cuya supervivencia depende de su habilidad para adaptarse a este. Asimismo, sostiene que en el momento en el que el clown juega con su condición misfit, invita a la audiencia a tener un grado de complicidad y empatía mayor con su propio lado vulnerable y a tomar consciencia de su autocensura (Beré, 2020a, pp. 208-209). Es así que el clown tiene la habilidad de desvelar aquellos discursos y mandatos a los

cuales estamos acostumbradas y acostumbrados a obedecer sin cuestionar. Esto se logra tanto desde la resonancia que vive el espectador sobre el cuerpo en escena como en la reflexión que puede hacer de sí ese cuerpo intérprete.

Considero que esta investigación es importante para nuestra sociedad, principalmente por dos razones. La primera es porque nos da un espacio a las mujeres que sentimos que “no encajamos” con los mandatos de género que se nos ha asignado. Como me dijo Lorena Pastor mientras planteaba esta investigación, es muy difícil, por no decir imposible, pensar que hay mujeres que no han sido violentadas por su género, sobre todo en Perú. Considero relevante hacer esta investigación para invitar a quienes participamos de esta y a ti a reflexionar sobre tus creencias respecto al género, el grado de coacción limitante, el miedo de no encajar con las expectativas sobre tu género y el grado de aceptación de tu propia historia personal atravesada por el mismo.

La segunda razón por la que considero relevante esta investigación es porque el arte de hacer clown es casi un campo de investigación inexplorado y muy pocos clowns han escrito sobre la filosofía envuelta en la práctica (Beré, 2014, p.6). Al realizar esta investigación, se crea un antecedente metodológico antes inexistente sobre la investigación desde la creación escénica relacionado al género en la adolescencia en el Perú.

Para contextualizar esta investigación, señalo que esta se tuvo que realizar en medio de la emergencia sanitaria ocasionada por el covid 19. Debido a ello, se optó por realizarla de manera virtual, al ser la única opción disponible en este momento. Es por ello que la realización de esta implica la adaptación de conocimientos en artes escénicas al medio virtual, sin precedentes, pero con mucho interés por mantener la investigación y la creación escénica activas.

Para realizar mi investigación, diseñé un viaje en busca del reencuentro con nuestras experiencias personales vividas en la adolescencia, a través de las artes escénicas, el medio

virtual y el clown. De manera específica, se investigó escénicamente la creación de un unipersonal a partir de la exploración, integración y conciliación de recuerdos sobre su adolescencia, desde el juego de su clown para la creación escénica. En la creación de este unipersonal, se propone que el ridículo lejos de ser un inconveniente funcione como un detonador creativo, a través de las herramientas que posee la clown.

La dinámica que se llevó a cabo tomó lugar en un laboratorio de creación virtual, en el cual se diseñaron ejercicios que permitieron abordar el género en la adolescencia y ver cómo nuestras historias, objetos y cuerpos se hacían presentes a través del principio misfit. De esta manera, se puso a prueba el potencial de este principio como detonador creativo, y se analizó de qué maneras este principio puede aportar a la creación escénica, cuál fue su rango de acción y cuáles sus limitaciones.

La evocación y el intercambio sobre estas experiencias personales, nos permitió, por un lado, dar cuenta de aquellos caminos y detalles capaces de conciliar un viaje personal, con una técnica artística (la expresión del género femenino y el clown), y cómo aprovechar estos para la creación escénica. Por otro lado, como sociedad, nos abre una puerta hacia un mayor nivel de empatía hacia nuestra propia forma de vivir la feminidad, con nuestra propia identidad de género y nuestras posibilidades de expresión.

En esta investigación, me oriento por la pregunta ¿De qué maneras el principio misfit puede conjurar un hechizo de conciliación entre la adolescencia de una actriz y el juego de su clown para la creación escénica? Utilizo la metáfora de conjurar un hechizo porque por un lado me remonta a la magia y a la ilusión de las historias de televisión para niñas que consumía en la adolescencia que a su vez me atraviesa de adulta al leer sobre corrientes feministas que exigen reivindicación a través del reconocimiento de las mujeres brujas como creadoras de poderosos saberes alternativos de los occidentales. Por otro lado, la imagen del

hechizo me permite representar la idea de la creación de un vínculo que antes no existía, lo cual considero que ha significado la inclusión del enfoque en lo misfit en esta investigación.

Para el desarrollo de esta investigación, se hizo uso de diversas herramientas. En primer lugar, dado que el enfoque de esta investigación es desde la práctica, consideré imprescindible el diseño del laboratorio de creación. Este consistió en encuentros virtuales previamente diseñados por medio de Zoom, a modo de ensayos. En estos, se exploraron diversas formas de crear escénica y creativamente con el principio misfit como premisa, en diálogo con el género, la adolescencia y los diversos temas e inquietudes que surgían y acompañaban cada etapa de la investigación. Consideré particularmente relevante hacer de estos un espacio seguro para poder remover la memoria afectiva cuidando nuestra salud mental e incluí premisas que nos ayudaron a que así sea.

En segundo lugar, para el registro de estos encuentros, opté por la grabación de cada sesión para poder volver a algún ejercicio o comentario en específico de ser considerado necesario. Asimismo, para no tener que revisar cada grabación siempre que esté en busca de alguna información específica, utilicé como medios de recojo de información a mi bitácora de investigación, mis dibujos o composiciones gráficas y a documentos de sistematización. En estos, se entrelazaron los registros visuales con las reflexiones en una composición mixta, a partir de preguntas detonadoras propuestas por mi asesora de tesis y por mí que en conjunto sentaron las bases para lo que está estipulado en esta investigación.

Me gusta pensar en esta investigación, como un viaje en donde embarcamos yo, como capitana, directora e investigadora de esta aventura. Junto a mí, también se embarca Farah² para investigar la dirección del diseño de arte del proyecto. Asimismo, nos acompaña Gia,

² Farah es tesista de la Especialidad de Creación escénica al igual que yo. Al momento de plantear esta investigación, coincidimos en realizar este proyecto acompañándonos desde perspectivas de investigación diferentes, ella desde la propuesta de la plástica y el diseño de arte del proyecto y yo desde la dirección general del mismo. Su trabajo está inspirado en su experiencia acumulada en los diversos trabajos de dirección de arte llevados a cabo en sus años universitarios. Podrás buscar su investigación en el repositorio de tesis de la PUCP.

para que junto a su estado clown le den cuerpo a esta investigación a través de la interpretación. También, se unen nuestros “yo” adolescentes, para ayudarnos a recordar, compartir, confiar y resonar con nuestras experiencias en nuestro presente para construir desde el arte.

Toda esta experiencia se materializa poéticamente en un barco, el barco, al igual que esta investigación, es grande, pero en este documento pasaremos principalmente por dos espacios, la cubierta, el lugar de análisis concretos, observación y acción, y la bodega, mi lugar de caos, sinceramiento, reflexión e introspección. En cubierta, presenciaremos conmigo cómo emergen los hallazgos de esta investigación desde la práctica y en la escritura de este documento, mientras que en la bodega, un espacio cerrado con forma de un pequeño sótano del barco, compartiré contigo la información que manejo, propia y prestada, para esta investigación, a través de metáforas alrededor de la magia³.

En la realización de este documento, noté la importancia de imágenes para mi entendimiento del tema y por ello, acompañé mis capítulos con dibujos y fotografías de Gia, de otras clowns y de cartoons que me recuerdan a la adolescencia. Consideré necesario incluirlas por ser una gran fuente de inspiración y plasmar de forma cómica nuestras búsquedas en códigos comunes a nuestra generación, lo cual considero importante porque logra compartir un conocimiento intuitivo, construido desde la experiencia visual que no podría ser transmitido de otra manera. En otras palabras, me he tomado la libertad de incluir algunos estímulos visuales para poder acompañar mejor la explicación de los saberes recogidos en esta investigación, pues el estímulo de los sentidos me permite acercarme a cómo concibo estos saberes dentro de mi cabeza.

³ Conjunto de conocimientos y prácticas con los que se pretende conseguir cosas extraordinarias con ayuda de seres o fuerzas sobrenaturales.

Habiendo señalado lo anterior, proclamo que me sumo al grupo de investigadores e investigadoras que vienen sistematizando de manera escrita sus conocimientos artísticos a través de formatos y narrativas alternativas a las tradicionales con el propósito de compartir con la o el lector el conocimiento sensible de la investigación análogas a lo investigado.

He decidido estructurar esta tesis yendo de los conocimientos adquiridos de forma más general a los más específicos, con la esperanza de que mientras más avanzada vaya tu lectura, vayamos creando un vocabulario común, por el cual puedas entender el conocimiento propuesto en este documento. De esta manera, este documento está estructurado en cuatro capítulos. Por un lado, el primero, el cual he decidido llamar “Los espíritus del clown son invocados” presenta el marco conceptual entrelazado con el estado del arte. En este, profundizaré sobre la historia del payaso, el género, el clown feminista, la comicidad, la adolescencia, la vinculación de estos conceptos con la soledad y el enfoque que tomamos en esta investigación. Con estos apartados, empieza nuestro camino hacia el manejo de un vocabulario compartido y de sensaciones que nos acompañarán a lo largo de la investigación.

A este capítulo le sigue el de la metodología de esta investigación, el cual titulé “Metodología o la construcción del barco y los ingredientes para conjurar”. En este presento formalmente mi lugar como directora y las herramientas o ingredientes que convoqué o con los que conjuré, para trabajar en la realización de esta investigación. Asimismo, explico de qué maneras estas herramientas trabajaron en conjunto, algunas complementándose y dándome la misma información, pero desde diferentes perspectivas claves para complementar su entendimiento.

El tercer y el cuarto capítulo analizaré cómo se conjura este hechizo en dos capítulos correspondientes a las dos etapas principales de esta investigación. El primero está enfocado en el análisis de lo que permitió lo misfit en torno a la adolescencia y al género para la creación escénica en el laboratorio de creación y en el segundo, analizaré las decisiones

tomadas sobre ese material para la creación del *work in progress*⁴. En estos, analizo de forma crítica los alcances y limitaciones del principio misfit en función a su rol de provocador, brujo, invocador y dramaturgo en el proceso de creación escénica.

Esta investigación es una apuesta por la vulnerabilidad por encima del daño. Es una apuesta por empezar a movernos hacia un lugar donde podamos entender mejor nuestro pasado, nuestro presente, de dónde viene nuestra risa, nuestro dolor y los discursos que nos acompañan para nombrarlos y deconstruirlos, para hacer las paces con lo que quisimos esconder y correr a abrazar lo que sembró raíces desde ahí para crear arte.



⁴ Un “work in progress” es un trabajo que no se enuncia ni se considera un producto acabado, pero tampoco uno en un proceso de creación inicial. Es un trabajo listo para mostrar donde los hallazgos del trabajo ya han empezado a tomar forma.

Capítulo 1: Los espíritus del clown son invocados

Pasa, estás en una sala oscura, yo estoy sentada al medio con las piernas cruzadas, tengo una esfera de cristal delante de mí que es lo único que alumbró la bodega del barco. Te sientas frente a mí y a la esfera. A mi costado aparecen mi estado payaso y yo cuando tenía 11 años, te vemos . Al unísono invocamos a los espíritus del clown para que en conjunto te contemos con qué conceptos nos adentramos en este viaje. Le pedimos al universo clown que se manifieste. Emergen espíritus bulliciosos. Sentimos una brisa fría que proviene de la antigua historia de los otros cuerpos que habitaron estos conceptos y otra caliente de la vitalidad de los cuerpos que ahora las habitan. La luz de la esfera empieza a brillar con más fuerza.

En este apartado, el “marco conceptual” es entendido como la explicación de los principales conceptos y abstracciones racionales de las que nos apropiamos para realizar esta investigación. Considero necesario entretejer esta presentación de los conceptos con el “estado del arte”, entendido como el desarrollo de saberes prácticos y teóricos compartidos en investigaciones previas a esta, pues considero que los conceptos van siendo reinterpretados por quienes los utilizan y su entendimiento se va enriqueciendo. Al unir “marco conceptual” y “estado del arte” puedo ejemplificar los conceptos y retomar la reflexión sobre estos para compartir contigo mi interpretación y perspectiva sobre aquellos conceptos que habitan esta investigación.

1.1. Conjurando el vocabulario

La primera aparición que presenciamos son los espíritus del vocabulario clown, nos hechizan los labios y el corazón para que entendamos qué les trajo hasta aquí. Mientras hablamos, sus conjuros se van immortalizando en este documento en forma de palabras. Los espíritus del vocabulario clown nos enseñan un portal a un multiverso, donde vemos sus vidas pasadas, tiempos remotos, mapas, piratas, tesoros y naufragios.

Podríamos concebir a toda la terminología clown como un océano que se hace cada vez más grande. Cada clown ha ido nombrando y reinterpretando su quehacer de forma mutable a través de los años. El mismo término “clown” proviene de una escuela contemporánea con una interpretación específica que explicaré más adelante. Para no ahogarnos dentro de las grandes olas que cada concepto trae consigo, escojo desarrollar solamente los conceptos que considero indispensables para entender el trabajo de clown que ha sido realizado en esta investigación, sin ánimos de sugerir que se consideren los más importantes del océano del clown. Me limitaré a hablar desde mi presente y mi experiencia con los conceptos. Espero que los conceptos sigan moviéndose con libertad, no tengo intenciones de guardar ninguna de mis interpretaciones sobre estos en un cofre del tesoro bajo llave. Por el contrario, espero que mi abordaje de conceptos pueda ser utilizado libremente, ya sea para ser discutido, cuestionado, destruido o tal vez adoptado :o)

A continuación, presentaré los conceptos Clown, Máscara, Misfit y Personaje, los cuales considero que son los pilares conceptuales más importantes para comprender el trabajo del clown que estamos realizando. Compartiré lo que he recogido de la historia de estos conceptos junto a las reinterpretaciones que maestras y maestros le han dado a estos, para terminar explicando la postura que tomé para realizar esta investigación.

1.1.1. Clown

Los autores señalan que la divergencia de estilos para ser “payaso” se remonta a épocas prehispánicas, por ejemplo, existieron los heyoka, los chifone, los koshare, los kwirana, los banana ripeners (Coburn & Morrison 2013, p. 13), luego los personajes de la comedia del arte, mimos, bufones, titiriteros, magos, volatineros, el Joey, el Augusto, el cara blanca, los payasos de circo, etc (Jara, 2011, p. 22).

Jesús Jara va más allá y propone que las manifestaciones de clown podrían remontarse al inicio de la historia de la humanidad, pues su existencia responde a la necesidad humana de imitar, de aflojar la severidad cultural y de reír (2011, pp. 16-17), una afirmación con la que diversos clowns y autores que investigan el tema están de acuerdo (Bergson, 2020; Lecoq, 2017; Coburn & Morrison, 2013)

El clown que pertenecía a la sociedad indígena o nativa de América tenía un puesto sagrado dentro de la sociedad. Un dicho afirmaba que cuando algo era suficientemente robusto para aparecer en la performance de un clown, era porque era importante de atender en la sociedad. El clown era un estado que le atribuía una mayor jerarquía al ser humano, porque le permitía hablar sin temor sobre cualquier tema, esto era un rol de suma importancia para la sociedad y de responsabilidad para el clown. Su capacidad de ver, hablar y accionar era mayor que la del resto y por ello podía transgredir o perpetuar las jerarquías y dinámicas de la sociedad siempre con la intención de mantener su supervivencia (Coburn & Morrison, 2013, pp. 3-4).

Actualmente, no podemos decir que el clown sigue teniendo ese rol en la sociedad, pues pocos lo toman en serio. Como señala Jara, los clowns suelen ser vistos como un “conjunto de gentes que son considerados como el “patito feo” de las artes y de la sociedad” (2011, p.14). Aun así, lejos de estar en decadencia, el clown sigue estando muy presente en la sociedad e incluso existe una gran cantidad de escuelas de clown que desarrollan formas diversas de entenderlo y estrategias para entrar en ese estado.

Cuando hablamos de *clown*, convencionalmente estamos haciendo referencia a una forma en particular de realizarlo. Sobre esta forma de practicar clown Gené afirma:

(...) nació a comienzos de la década de los sesenta del pasado siglo, de mano del insigne maestro francés Jacques Lecoq. Fue él quien creó un método pedagógico para hacer que el alumno se abriera a un mundo de vulnerabilidad,

improvisación y ternura poco habituales, incluso aún hoy, en otras disciplinas teatrales (2017, p. 15).

El razonamiento detrás de esta corriente de clown europeo es el siguiente “Todos somos clowns, todos nos creemos guapos, inteligentes, fuertes, aunque en realidad, cada uno tenemos nuestras debilidades, nuestro lado ridículo, que, cuando se manifiestan, hacen reír” y pone en relieve la singularidad de cada individuo (Lecoq, 2003, pp. 212-218). Este método europeo y lecoqniano consiste en colocar a una persona aspirante a clown en frente del salón e intentar hacerlo reír, en este ejercicio se espera que fracase y que en ese fracaso se revele la humanidad de esta persona y que esa muestra de vulnerabilidad provoque la risa y su alivio.

Sin embargo, Coburn y Morrison consideran que a esta técnica le hace falta explicitar su propósito (2013, pp. 19-20). Ellas señalan que el clown pierde su propósito al reducirse a reproducir instrucciones vagas con la risa como objetivo, cuando la profundidad de la técnica clown es mayor. Como respuesta a esta problemática, aparece el método Pochinko, el cual propone retomar el propósito nativo americano del clown desde el clown moderno. Este consistiría en contar su secreto más vergonzoso. Superar su orgullo y dignidad para poder regocijarse en su humanidad con humildad y felicidad. De esta manera, se desarrollarían clowns que expresen el corazón y alma de los ritmos de nuestra generación, que dan expresión a nuestra humanidad (Pochinko citado en Coburn & Morrison, 2013, pp. 18-20).

A modo de ejemplo, presento a la obra *Morro and Gasp do puberty* de Amy Lee y Heather Marie Annis, quienes aplican el método Pochinko para la creación de esta. Sobre este trabajo, Russell comenta “se centraliza la narrativa emocional de sus clowns. Este método [Pochinko] les permitió liberarse de ‘lugares vergonzosos’ de una manera no convencional” (Russell 2020, p. 64)⁵. Asimismo, se destaca el deseo de esta obra por poner

⁵ La traducción es mía. Texto original: Centralizing the emotional narrative of their clowns (a strategy they discovered in their Pochinko training) allowed them to go to “shameful places” in an unconventional way.

en escena la exploración de sujetos tabú, de experiencias de la adolescencia que en su momento les costó comentar y explorar. En ese sentido, Annis, clown intérprete de la obra, señala que ellas empezaron a “sentir el permiso de lo que el clown, como forma artística te permite compartir y a dónde puede llevarte” (Russell, 2020, p. 64)⁶

Figura 2

Morro and Jasp do puberty



Nota Adaptado de “*Promo*” de Trevor Hagan, 2022, por Morro and Jasp Home on the internet (<http://www.morroandjasp.com/photos.html>). Copyright, Todos los derechos son reservados.

Gia y yo practicamos la corriente europea del clown y tuvimos la suerte de poder “encontrar nuestro payaso” o el reconocimiento suficiente de nosotras mismas para trabajar

⁶ La traducción es mía. Texto original: Annis explains, “It was at that point that we started to feel [the] permission of what clown as an art form allows you to share and where it can take you.”

desde nuestra humanidad y mostrarlo con libertad. Cuando realizamos esta investigación, aceptamos todo lo que ambas decíamos sobre el clown. Sin embargo, nuestra visión era principalmente europea. Es cierto que no teníamos un propósito claro, pero hacer reír nunca fue nuestra prioridad, como sí mostrarnos con sinceridad y vulnerabilidad. Coincidentemente, trabajamos desde el clown para revelar secretos, como Pochinko señala que debería hacerse y ello me permite afianzar la idea de que el clown puede tener un propósito además de generar risas. Este puede transformar realidades y cómo nos entendemos a nosotras y nosotros mismos.

Por último, considero necesario elaborar sobre la inocencia del clown y su potencial, pues la inocencia fue uno de los motores principales que me incentivaron a escoger el clown para esta investigación:

La inocencia del clown abraza el ser primigenio, dónde no existen roles predeterminados puesto que el mundo está aún por descubrir y es un universo donde todo es posible, sin miedos ni cargas (...) A través de estas posibilidades daremos lugar a nuevas realidades y a una revolución creativa que construya otros nuevos mundos (Haizea Murgia citado en Histeria, 2017)⁷

Encuentro mucho potencial en atreverse a experimentar emociones y situaciones sin las cargas de los miedos que emergieron de malas experiencias previas cuyo objetivo es cuidarnos de no volver a pasar por ellos. Sin embargo, al no atrevernos, se niega la posibilidad de crear una nueva relación con ese hecho. El clown es ese estado que nos permite atravesar experiencias clausuradas en nuestras mentes y en nuestro accionar cotidiano a través del uso de herramientas creativas que permiten la resignificación o por lo

⁷ Recuperado de <http://histeriak.org/taller-clown-genero-haizea-lo-que-sea/> el 8 de octubre del 2020.

menos el acercamiento a nuestros sentimientos sobre estas. En el mejor de los casos, incluso de la ternura, la generación de la risa y la aceptación.

Para esta investigación, propongo entender el clown como un *estado* en el cual decidimos entrar porque es también un *espacio poético* donde nos permitimos decir y hacer sin censura, y en el que podemos explorar situaciones. Es aprender a seguir impulsos creativos desde un lugar de aceptación y compasión. Es decir que sí a lo que sentimos y hacer grandes aquellas cosas que remueven a quien está delante de nosotras, a quien escogemos como espejo.

1.1.2. Máscara

Escuchamos voces, risas y estruendos, subimos a cubierta. Vemos nubes en movimiento, sentimos el fuerte olor de la brisa marina, cuando una gruesa niebla empieza a subir desde el mar hacia nuestro alrededor. La niebla toma la forma de un rostro, en vez de ojos, nariz y boca tiene espacios para que coloques los tuyos. Los estruendos se detienen. La niebla en forma de rostro se coloca lentamente frente a ti. Te mira fijamente y se precipita a estrellarse con tu rostro para desvanecerse.

La máscara es un objeto que ha sido utilizado desde el comienzo de la historia de la humanidad. Las máscaras han sido usadas en rituales de culturas aborígenes y se han ido transformando a través de los años. Si consultamos la teoría, la persistencia de la máscara a través de estos años es lógica, pues le permite al ser humano desbloquear estados no cotidianos en su cuerpo. Tillería señala que el ser humano:

Tras la máscara, auxiliado por su fé [sic.] inquebrantable en la transferencia mágica del poder, encarnaba otros seres posesionándose [sic.] de sus fuerzas, domina a los espíritus, se siente valeroso ante los enemigos e intenta aparecer superior, de acuerdo a sus propias ideas o al de su tribu (2003, p. 47).

En ese sentido, podríamos decir que la fe en los poderes de la máscara para transformar a una persona es clave para que pueda tener efecto en quien la usa. La máscara permite que se conquisten estados de mayor valentía. A su vez, la máscara ha pasado por la historia del clown desde las antiguas vestimentas del bufón y los antifaces de los payasos de la comedia del arte, hasta la famosa nariz roja que como menciona Lecoq es “(...) la máscara más pequeña del mundo, que iba a permitir que emergieran la ingenuidad y la fragilidad del individuo” (2003, p. 212), pues para mostrar genuina vulnerabilidad, se necesita mucha valentía, por lo que el uso de la máscara parece consecuente.

Ser un ente transgresor que burla a quienes lo dominan jerárquicamente fuera de su show y hacer burla de sí mismo de manera pública es definitivamente un acto de valentía. Esta valentía se resguarda en esa fe que emana detrás de la máscara, en que la disociación con su persona cotidiana se hace más sencilla. Charcerel señala que “El principal objetivo de la máscara es facilitar al intérprete la evasión de sí mismo y, metamorfoseándose, transformarse de ser humano en personaje” (citado en Tillería, 2003, p. 47). Sin embargo, decir que el clown es un personaje, no es del todo cierto y esta precisión será abordada en el siguiente apartado.

Para nosotras, la máscara es un paso importante dentro del entrenamiento al mundo del payaso. Nos ayuda a conectar con nosotras mismas sin censura. Sin embargo, no es imprescindible una vez entendido el funcionamiento de tu propio estado payaso. Existen muchos clowns, como Chaplin, que no utilizan su nariz de payaso. Aun así, reconocemos la importancia del vínculo afectivo que cada clown desarrolla con su nariz, pues por un lado, tener una nariz propia es un paso importante dentro del entrenamiento clown. Por otro lado, la nariz le acompaña en cada uno de los shows de clown en los que participa, donde se comparten experiencias de vulnerabilidad e intimidad que la nariz va vivenciando y volviéndose testigo y cómplice.

Nosotras decidimos atribuirle una personificación a la nariz y a desarrollar una complicidad especial con ella, donde nariz es un viejo maestro, nariz es un espejo de nuestros sentires, nariz es tu mejor compañía y nariz es tu amor propio. Es el vehículo que te ayudó a volver a atravesar experiencias desde otra mirada y encontrar las diversas formas por las cuales hubieras hecho todo mal. Al final, no es más que tú. Nariz cumplió un rol en ti hasta que se volvió decorativo. Nariz fue la llave y ahora la puerta se mantiene abierta. Eso está en ti y ya no en la nariz.

1.1.3. El personaje

La teoría del clown señala que lo que diferencia al clown de un actor es que “el primero pone la máscara del personaje para interpretarlo. El payaso, al contrario, quita las máscaras sociales para representarse a sí mismo” (Lima, 2016, p. 145), existe una narrativa reveladora de la identidad en la práctica clown. Como señala Weitz los clown no son cifrados transparentes que renderizan imágenes neutrales de fracaso e incompetencia. Ellas y ellos están hechos de asuntos y cuestiones de quienes los interpretan, con sus propias características físicas, sensibilidades cómicas y químicas personales permeando la membrana payasa (Weitz 2012, p. 80 citado en Irving 2013, p. 206) para mí, esta cita sugiere una invitación a repensar cómo se percibe a la técnica clown desde una perspectiva más cercana a la identidad de quien interpreta a este personaje.

Sin embargo, Gené señala que debe existir un “distanciamiento consciente” de parte del payaso quien reconoce sus miedos y los pone al servicio del personaje, pues de lo contrario se quedaría paralizado por estos. Por ello, inteligentemente, se siente con la libertad de autosabotearse para compartirlos con el público (2017, p. 16). A partir de esta cita podemos inferir que existe un reconocimiento de sí mismo, pero que no se queda en la contemplación y representación de lo reconocido, sino que existe una acción y elección

consciente de configuración sobre ello para el diseño de lo que, de esta manera, se concibe como un *personaje*.

Para esta investigación, entiendo al clown como un personaje que proviene de la identidad de quien lo crea, pero que no por ello deja de ser un *personaje*. Es un estado que nos permite explorar libremente y sin juicios, pero que no es solo “sí mismo” de quien no tiene control ni consciencia, sino que también puede configurar y escoger cuáles de todas sus características genuinas quiere poner en escena. Esto le da un mayor rango de acción.

Considero que quiénes somos realmente como personas abarca muchas más facetas y matices, no necesariamente explicitados en el personaje clown, pero este permite cierta permeabilidad a estos matices para ser presentados desde medios escénicos que lo enriquezcan. Asimismo, creo que existe una técnica que no sería lograda si pensamos el clown solamente como nosotras y nosotros mismas y mismos fallando con los constructos sociales, pues fallar y no encajar son hechos realizados en la vida real que podrían resultar incluso trágicos, minimizados o desapercibidos desde nuestro estado cotidiano.

1.1.4. Misfit

Este es un principio del clown que como ya he mencionado con antelación, fue denominado así por Marcelo Beré en su tesis doctoral en filosofía. La investigación de Beré proviene de una inquietud personal sobre la existencia de alguna esencia indispensable del clown para ser uno (2014, párr. 5) En el desarrollo de dicha investigación, alimentada de conceptos de la filosofía y de sus experiencias personales, propone que el clown, al igual que el ser humano es un “misfit”.

Heidegger postula que ser un ser humano- o lo que llama Dasein, que significa literalmente estar ahí- es estar en el mundo y habitar la tierra; e incluso creía que nosotros nunca estábamos en casa en el mundo. Mi interpretación de su paradoja

Heideggeriana es que nosotros somos, como seres humanos- misfits (Traducción propia)⁸ (2020b, p.5).

Lo que Beré presenta es que las construcciones sociales, entendidas como normativas de comportamiento occidental, están sujetas a fracasos porque se espera que se realicen de manera orgánica, cuando no es parte de nuestra naturaleza humana. Esta situación nos vuelve inevitablemente seres que por naturaleza no encajan y a esa condición le llama ser un “misfit” que proviene del prefijo inglés “mis” que traduciremos como “fallar” y del verbo transitivo inglés “fit” que se puede traducir como “encajar”. En ese sentido, “misfit” significa “que falla en encajar” en sustantivo o “fallar en encajar” si lo usamos como un verbo. Beré afirma que lo misfit se ve reflejado en el clown de la siguiente manera:

(...) el clown representa a aquel que acepta su condición como misfit y lo hace más grande. Los clowns son misfits porque ellos fracasan en conformarse (incluso si lo intentan) con lo habitual y las formas comunes de hacer las cosas (La traducción es mía)⁹ (2020b, p. 7).

Beré considera que esta premisa de ser un misfit hace al clown un *clown* (Beré, 2020a, p. 218), por lo que podemos inferir que es considerada una característica inamovible, asimismo, “el clown revela su *misfitness* intentando encajar” (Beré 2020b, p. 3), es decir que las situaciones y acciones que el clown performa provocan que lo misfit emerja inevitablemente incluso o tal vez, especialmente, cuando su objetivo dramático es encajar. Considero que fracasar en conformarse con lo impuesto construye una poética del clown que presenta mucho valor y que vuelve a este un espacio propicio para la investigación que estoy

⁸ Texto original: Heidegger posits that to be a human being – or what he terms Dasein, meaning literally being there– is to be in the world and to dwell on the earth; and yet he also believed that we are never at home in the world. My reading of this Heideggerian paradox is that we are – as human beings –misfits.

⁹ Texto original: What I therefore claim is that the clown represents the one who accepts his condition as misfit and makes the most of it. Clowns are misfits because they fail to conform (even when they try) to habitual and practiced ways of doing things.

realizando, pues revela lo que una persona tiene que decir y ofrecer independientemente de sus exigencias sociales. Es un espacio que explora fuera de las expectativas de género impuestas por la sociedad y permite que emerja lo auténtico.

Podemos decir que, por un lado, la condición de “misfit” en el clown significa mostrar ese lado ridículo, las situaciones de “no encajar” en un mundo que no escogimos y al que fuimos arrojados, como explica Heidegger. Asimismo, es un espacio donde emerge la vulnerabilidad de nuestra humanidad, lo cual permite un grado mayor de identificación con el personaje en escena y donde se construye desde afuera de los muros de las exigencias ejercidas desde los constructos sociales.

Asimismo, encuentro lo *misfit* descrito de forma práctica por investigadores de clown de las siguientes maneras. Uribe señala que “En la comedia del arte los personajes se mueren por todo: de envidia, de hambre, de amor, de celos” (1983, p. 170). Es decir que ponen en evidencia sus anhelantes e intensos sentimientos que serían censurados por la sociedad al ser manifestados en un espacio fuera del clown. El clown es un personaje que abiertamente muestra sus deseos naturales y humanos, aunque estos vayan en contra de lo que demande la sociedad. A esa exhibición de deseos Dario Fo nombra poéticamente como “hambre” y sostiene que es en la evidenciación de este que la risa surge (Gené, 2017, p. 29).

Por otro lado, no hay que olvidar que el clown no suele saciar esa hambre ni concretar sus deseos, sino que lo veremos fracasar constantemente. Sin embargo, el show de clown no es una tragedia en el sentido estricto de la palabra, sino que esta premisa de siempre decir que sí está acompañada con una actitud positiva y anhelante que pone al deseo por encima de la consecuencia (Lecoq, 2003, p. 161), lo cual considero que es donde está la propuesta de valor de un clown. No teme fracasar, porque le supera el deseo y ello es un acto poco visto en nuestra sociedad, pues solemos regirnos por el temor, lo cual limita nuestro accionar.

Concluyo esta sección señalando que lo misfit es un principio esencial del clown por el cual comparte con nosotros los deseos humanos con intensidad que fuera del escenario suelen ser censurados. Nombrar lo misfit nos permite trabajar conscientemente desde la ausencia de esa censura de manera explícita y profundizar en nuestra humanidad a través de temas específicos desde la apertura del clown.

1.2. Decretando la comicidad dentro del clown

En el piso aparecen símbolos que se iluminan de color rojo, el piso tiembla, unas voces empiezan a susurrar en tus oídos. Los estruendos regresan en forma de risas. No entiendes nada de lo que susurran, escuchas ecos y gritos a lo lejos, abres los ojos.

¿Qué consideramos divertido? En la actualidad, el debate sobre qué es éticamente correcto considerar como materia risible va cobrando mayor visibilidad, y por ende relevancia. Tengo la sospecha de que este fenómeno ocurre debido al mayor espacio que han tomado las luchas activistas que deconstruyen y cuestionan los discursos o motivaciones detrás de las formas de actuar en nuestra sociedad. Lo certero es que debido a la vigente y persistente vigilancia y polémica sobre la materia risible, la asistencia al debate se torna urgente, principalmente, para comediantes, a quienes se les demanda una mayor autocrítica.

Por un lado, los autores resaltan las bondades de la comedia para la salud mental del ser humano, pues por un lado, al realizar comedia una persona puede “liberar tensiones y exteriorizar conflictos psíquicos que originan la angustia, los miedos, la tristeza, etc” (Ellis citado en Rodríguez, 2002, p. 37). Asimismo, Bergson señala que detrás de la risa se encuentran “el entendimiento y la complicidad con otras personas” (2021, p. 18). Por lo que podemos inferir que la comedia funciona como un medio para procesar eventos de alto estrés e incluso estimularía la curación tras el ejercicio de empatía que la comedia genera con el público.

Una bondad muy importante sobre la comedia es que “Revela exactamente el yo y

self del artista” (Lima, 2016, p. 145). Lo cual le permite al artista conectar mejor consigo o misma o mismo, pero a la vez, permite filtrar sus creencias de diversa procedencia.

Asimismo, dentro de la práctica se suele entender a la comedia como un espacio para hablar “sin solemnidad y con crudeza” sobre la sociedad (Peirano, 1984, pp. 26-29). Absteniéndose así de la ética sobre su práctica en función a relevar dicha verdad sobre quien performa. Del mismo modo, Bergson señala “La comicidad exige, entonces, para surtir todo su efecto, algo así como una anestesia momentánea del corazón, pues se dirige a la inteligencia pura” (2021, p. 18). Donde toda intención de reproche quedaría fuera de lugar.

Sin embargo, los autores que señalan esta forma de pensar pertenecen a la literatura sobre comedia de hace varias décadas. Como menciono al comienzo de este texto, la sociedad actual le exige a la comedia no desentenderse de su entorno. De esta manera, Melissa Lima señala

El payaso moderno se ha configurado como el principal arquetipo de la risa y la comicidad. Heredero de la tradición humanista, patriarcal y antropocéntrica de la Ilustración, se ha forjado como persona cómica creada a partir de la subjetividad del propio artista (2016, p. 145).

Bajo esta cita, podemos inferir que quienes excusaban sus propias prácticas cómicas en su entorno respondían a un modelo de comedia prepotente donde concurrían discursos violentos y excluyentes. En la actualidad, se deben seguir cuidando que mediante la exposición de experiencias personales narradas desde la subjetividad de una persona haciendo comedia, a pesar de la buena intención, no esté reproduciendo discursos que perpetúen y normalicen distintos modos de violencia en nuestra sociedad. Se debe tomar responsabilidad sobre la calidad de oferta cultural que se ofrece al público y si se decide trabajar con experiencias de violencia que se procure evidenciar los deseos de nuestra sociedad por detener que estas se sigan reproduciendo.

La comedia es un medio escénico muy popular y amado por la sociedad, el cual por su gran alcance y difusión no puede quedar reducido a ser defendido sólo bajo la etiqueta de ser comedia. Es interesante para nuestra sociedad y para mí como clown y directora escénica que se genere más literatura que pueda dilucidar los encuentros entre la comedia y formas de representación del otro, así como diversas posibilidades teóricas o alternativas emergentes que puedan atender nuestras inquietudes éticas sobre nuestros productos artísticos.

No se trata solo de entender por qué algo es chistoso, sino de encontrar alternativas que puedan permitirnos seguir reflexionando y realizando prácticas abstemias a formas de violencia sistemática. Es importante que como sociedad podamos tener espacios para reflexionar sobre de qué nos podemos reír y construir argumentos que nos permitan generar criterios para observar nuestras acciones sobre ellos.

Como ha sido mencionado anteriormente, Bergson dice que la comedia es poner en evidencia nuestra humanidad, en ese sentido, reírse implica aceptar la presencia de una verdad que resuene con nuestra humanidad detrás de un acto o afirmación, en palabras de Young, este sería como un espíritu de aceptación y por momentos, de renovación y revisión sobre cómo imaginar y vivir nuestras vidas¹⁰ (2013, p. 5).

Young observa que en los shows de comedia suelen existir tres entes, el clown agente de comicidad, el sujeto de comicidad que suele ser una persona, pero considero que también puede ser su propio cuerpo o un objeto y el público, donde la risa surge de la degradación de la humanidad del objeto de comicidad. Para que esto ocurra sin caer en la violencia, Young señala que es necesario que para que exista la comicidad es necesaria la confianza y que quede claro que las intenciones tanto por parte del clown como del público sean solamente hacer comedia. Por ello, es necesario reconocer los límites del sujeto de comicidad, pues si

¹⁰ “a kind of spirit of acceptance and, at moments, of renewal and revision about how to imagine and live our lives”

estos son transgredidos este no reconocerá alguna verdad dentro de la broma hecha y el clown tendrá que aclarar que solo se buscaba hacer comedia, lo cual acaba con la oportunidad de que esta exista (2013, pp. 3-4).

De la misma manera, siendo uno mismo el sujeto de comicidad en el clown, Lecoq señala que “demostrar que eres capaz de hacer todas aquellas cosas que en realidad no sabes hacer son ejercicios que no buscan sino el ridículo, la aceptación del fracaso, no desde un personaje sino desde los propios límites de la persona” (2003, p. 161). Como este autor afirma, el ridículo y la aceptación del fracaso que se presentan en escena deben responder a los límites que pone la persona detrás del personaje. Por ello, podemos inferir que las circunstancias puestas en escena están relacionadas a episodios de fracasos de la vida real, ya sean reales o imaginables, pero que debe tener límites reconocibles para poder operar.

Tras lo expuesto, me permito concluir que la comedia puede existir sobre cualquier tema, dado que funciona como espacio para poder hablar sobre temas de los que no se permite hablar en otros espacios, como se ha mencionado anteriormente. En la actualidad hablar de aquellos temas y generar una reflexión es una victoria para la comicidad, la cual en la actualidad, como señala Hengen es momentánea y no tiene un efecto permanente en el individuo o en el mundo¹¹ (2013, p. 17). Por ello, quien dice o hace una broma podría quedar libre de juicios o castigos, pues se reconoce la intención de hacer comedia en la búsqueda de aquella verdad que descubra nuestra humanidad ante el público.

Asimismo, algunos autores conciben al clown como el cuerpo no pensante, un cuerpo que no piensa y que solo reacciona desde un lugar de autenticidad y leal a expresar lo que está sintiendo en el momento (Lesiak & Walker, 2022)¹². Sin embargo, creo que incluso en ese caso, debe primar dar una revisión sobre qué pensamientos tenemos dentro de nosotros,

¹¹ “Such victory for the comic is, however, momentary, having no permanent effect on the individual or the world” xvii

¹² <http://www.morroandjasp.com/send-in-the-clowns.html>

tener en consideración lo señalado por Hensen y mostrar de manera transparente un genuino arrepentimiento si es que se ha hecho una broma que no fue considerada divertida, sino hiriente.

Creo que se debe seguir permitiendo hablar sin filtros en espacios de exploración privados, pero que se debe tener una mirada crítica sobre el sujeto de comicidad, incluso si somos nosotras y nosotros mismas y mismos, pues inevitablemente se estará haciendo referencia a una afirmación que trasciende nuestra persona y que estará resonando en general sobre la experiencia humana. Considero que al momento de hacer comedia es importante descartar si la broma hará referencia a algo que no es verdad ni un reflejo fiel de nuestra humanidad, y que sea dicho sin intenciones perversas o compatibles con los fines de la comicidad.

1.3. Clown y género

Hemos hablado ya sobre el clown como un estado que nos permite imaginar y jugar fuera de las normas de la aceptación social, pero ¿Cuál es la relación de esa libertad con el género? Considero importante esta pregunta porque muchas de las creencias que lideran nuestro accionar y nuestros motivos y razones más secretas tienen su origen en nuestra instrucción sobre el género a través de nuestra vida y por ende, esto se ve reflejado en nuestro clown, el cual, como ya he desarrollado anteriormente, es una proyección liberada de nuestra autocensura. A continuación, desarrollaré qué significa el género y luego presentaré casos que han trabajado el género desde el clown. En el desarrollo de esos ejemplos, resolveré algunas cuestiones éticas, cuestionamientos personales y rutas que inspiraron esta investigación.

1.3.1. Género, identidad y performatividad

Empezaré esta sección presentando el concepto de género, el cual puede ser definido como un “(...) conjunto de símbolos, normas, valores, atributos, acciones, concebidos como

adecuados de forma diferencial para varones y mujeres” (Scott citado en UNFPA 2016, p.9). En otras palabras, es un “conjunto de atribuciones sociales y culturales que dan significado a lo que “es” ser mujer y ser hombre (UNFPA 2016, p.9). Sin embargo, Judith Butler afirma en *El género en disputa* que el género “no es un sustantivo, ni tampoco una serie de atributos vagos, porque hemos visto que el efecto sustantivo del género se produce performativamente” (Pérez 2004, p. 17). En esta investigación, uniré ambos conceptos y me referiré al género tanto por su desglose normativo e implicaciones sociales, como por la performatividad artificial normalizada en los cuerpos que habitan nuestra sociedad.

Las reglas y atributos de las mujeres, asociadas al género responden a lo relacionado a lo femenino. Lo femenino está asociado a la reproducción y a lo privado. Ello implica que se le ha educado para sentir satisfacción al satisfacer esta asociación en su vida. De manera concreta Bosch y Ferrer señalan que

En relación con ello: se ha fomentado en ellas la esfera afectiva; se han reprimido sus libertades, talentos y ambiciones; han recibido poco estímulo y bastante protección; se las ha orientado hacia la intimidad, lo interior, lo microsociedad y la dependencia; y el valor del trabajo no se les ha inculcado como obligación prioritaria y definitoria de su condición (2013, p. 107).

Por ello, podemos asumir que satisfacer la asociación con la reproducción y lo privado conlleva desarrollar la abnegación y el olvido de los deseos personales. A continuación, desarrollaré de qué manera estos atributos se relacionan con la identidad.

Sobre la identidad, Mendoza afirma que la identidad se constituye por medio de “el conjunto de repertorios culturales, como las representaciones, los valores y símbolos compartidos, mediante los cuales los actores sociales, grupos, colectividades, definen sus contornos y se identifican a sí mismos al tiempo que se distinguen de los otros grupos, de otros actores en situaciones determinadas” (Mendoza, 2014, p. 59). En la práctica, lo que

sucede con el género es que se nos designan estas atribuciones sociales antes mencionadas, las cuales, sin un proceso de deconstrucción, se asumen como propias. Dado que son creencias y sentires culturales podríamos decir que ello tiene relevancia y peso en la construcción de la identidad.

Sobre la identidad y el género, Donna Haraway considera que el género no es más que experiencias de represión compartidas entre personas a quienes se les asignó el mismo género al nacer (1984), por lo que podríamos hablar de una sensación de pertenencia e identidad en un espacio social compartida donde los códigos y sistemas de represión generan una sensación de pertenencia. Sin embargo, una vez más, esta visión limita la experiencia del género, por ello considero importante elaborar sobre la expresión y performatividad de género, la cual tiene que ver con la capacidad de acción y apropiación de este.

Judith Butler resalta que para hablar de identidad de género se debe antes haber tomado consciencia de qué rasgos de su expresión de género fueron construidos desde la imitación. De la misma manera, Butler afirma que “no hay una identidad de género detrás de las expresiones de género, sino que tal identidad se construye performativamente”, es decir que la identidad de género es construida de adentro hacia afuera y no debe ser asumida de afuera hacia dentro. A esto, complementa:

Tales actos, gestos y realizaciones —por lo general interpretados— son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar con inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos (Pérez, 2004, p. 155).

Podemos inferir que, para poder referirnos a la identidad, no nos enfocaremos sobre lo construido y lo que es expuesto por ser aprehendido como tal o a lo que “se juega a aparentar” (Pérez 2004, p. 155) en relación al género. Por el contrario, me enfocaré en

elementos constitutivos de una identidad que juegan con las experiencias de represión y mandatos de género comunes a nuestra sociedad.

1.3.2. El género en el clown

Existen divergentes afirmaciones por autoras y autores sobre el género en la práctica clown. Por un lado, Annie Fratellini, una clown muy famosa del Siglo XX, afirma en su libro *Destin de Clown* (1999) que “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” (citada en Caminha & Pagès, 2017, p. 147). De la misma manera, Bouissac observa que el clown suele ser un personaje asexual y casi siempre sin género (2015, p. 34), pero en la práctica, esta regla solo aplica a las mujeres.

Beré señala que para su investigación no se entiende al clown como un ente con género, sino que al igual que el “dasein” se entiende como un ser en el mundo que no es ni femenino ni masculino (2020a, p.85). Sin embargo, en esta investigación considero relevante pensar en el clown desde el género femenino, pues como se ha mencionado anteriormente, el personaje clown es permeado por los asuntos que nos interpelan. Es importante ser minuciosas e indicar que “En diferentes antologías y estudios de comediantes, las mujeres no figuran o son minimizadas. La norma no es ser neutral. Es ser masculino” (Horowitz, 2005, p. ix), pues en la práctica, la teoría sobre el género neutro es usada, según Jaqceline Russell, como un mecanismo patriarcal para perpetuar una forma de hacer clown que excluya la femineidad (Russell 2020, p.66).

De la misma manera, Kelly señala que la sexualidad y el poder de hacer reír son habilidades cuyos poseedores aseguran el poder de una persona en la sociedad. Es por ello que la habilidad de hacer reír y de mostrar su sexo han sido reservados a los hombres como un mecanismo de control sobre las mujeres y asegurar que no tengan poder sobre la sociedad patriarcal (2017, pp. 46-47).

Asimismo, es importante resaltar que los trabajos de clown femenino sí han sido realizados, aunque no necesariamente hayan recibido la popularidad que se merecían por la idea de que un clown *debe* ser obligatoriamente asexuado. Las mujeres que han plasmado sus rasgos femeninos en sus clowns salieron de lo impuesto socialmente sobre el género y algunas siguen inspirando nuevas formas de cuerpo y expresión en la payasería.

Por otro lado, existen investigaciones sobre clown contemporáneo donde el género en el clown se concibe de forma más libre. Así, Haizea Murgia afirma que la condición del clown como personaje que no le importa cumplir con las normas sociales lo hace un agente potencial de deconstrucción. Señala que el clown es “un catalizador que permite sacar la esencia de cada persona y deconstruir, por tanto, la carga externa que la sociedad genera” (citado en Histeria, 2017).

Ahora que he presentado lo anterior, me permito compartir mi postura sobre el género del clown desde mis reflexiones personales. En primer lugar, considero que las posibilidades sobre la performatividad de género del clown son infinitas y responden a la libertad creativa de quien interprete. Cada quien puede decidir cómo va a presentar el género de su clown, si es que le gustaría tener un género claro, fluido o sugerente, como parte de la dramaturgia de su obra o en algún elemento escénico, etc. Asimismo, creo que el juego del clown permite a quienes practican clown subvertir las reglas impuestas del género en el reconocimiento de sí mismo, lo cual permite que estas dejen de ser una norma inamovible para tornarse un posible juego.

Habiendo dicho eso, presento una fotografía de Queca (ver figura 3), el personaje clown de Johanna San Miguel. Queca es un personaje bastante famoso por su participación en el programa de televisión Pataclaun, donde jugaba con estereotipos de género sobre una mujer limeña de clase alta. Comparto esta imagen porque creo que es un buen ejemplo sobre

cómo se puede empezar a hacer comedia de mujeres para mujeres que nos invitan a reconocer nuestros deseos e intentos, a veces absurdos, por encajar en la sociedad.



Figura 3

Queca pituca



Nota Adaptado de “‘Pataclaun’ a 20 años: ¿Cuánto sabes de la serie?” de El Comercio/Archivo histórico, 2017, El Comercio (<https://elcomercio.pe/tvmas/television/pataclaun-20-anos-test-memoria-serie-noticia-476135-noticia/>) Todos los derechos son reservados.

De manera más directa, Tanya Burka (2022) busca deconstruir los mandatos de género femeninos en su trabajo de clown. El nombre de su clown es “Anne”, quien describe como “solo una chica normal” (ver figura 4). Para Tanya, el clown es sobre la autenticidad y honestidad al invitar a la audiencia a compartir su vulnerabilidad. Con su trabajo, ella está explorando particularmente la vulnerabilidad en cómo las mujeres suelen ser retratadas o estereotipadas en el escenario, y si esto realmente se alinea con cómo ellas se perciben a sí mismas (citado en Annis, H., Laviolette, B. & Lee A, 2022). De esta manera, la observamos jugando al manejo del cuerpo bello y haciendo usos fallidos de elementos asociados a lo femenino.

Figura 4

Anne de Tanya Burka



Nota Adaptado de *Where are the clowns?*, 2022, Morro and Jasp (<http://www.morroandjasp.com/send-in-the-clowns.html>). Todos los derechos son reservados.

Asimismo, Sam Kruger y S.E. Grummett (citado en Annis, H., Laviolette, B. & Lee A, 2022) señalan que lo esencial para trabajar el género desde el clown es la “self-creation” o la creación desde uno mismo. Esto implica la ruptura con lo que la sociedad impone, una transgresión a las normas para educar y transformar a la sociedad hacia la inclusión y aceptación de la diversidad que emerge de ese desprendimiento del cumplimiento de mandatos desde un lugar de amor, diversión y empoderamiento sobre el conocimiento de una misma fuera de estos.

Tras lo expuesto, concluyo compartiendo mi forma de comprender el género dentro del clown. Creo que el clown, estado clown o personaje clown, de cada intérprete está

marcado por la performatividad de género de este, si es que una intérprete tiene una energía muy andrógina, femenina o masculina, es probable que muchas de esas características se vean reflejadas en su clown y este responda desde la perspectiva de género con la que se esté más familiarizada o familiarizado. Sin embargo, ya que la consigna del clown es jugar libremente, este puede ser un espacio de exploración y de recreación de nuevas posibilidades de performatividad de género, el género pasa a ser una variable escénica más con la que se puede jugar que puede ser el eje central de la presentación o un adicional.

1.4. Clown feminista

¿A qué nos referimos cuando hablamos de clown feminista? Russell cita a Margaret Irving para definir “clown feminista” como un punto de investigación dentro de la heteroglosia del clown quien a través de su performance reta a los discursos patriarcales (citado en Russell 2020, p. 62). En ese sentido, es una forma de hacer clown que tiene como intención de cuestionar discursos patriarcales y que al hacerlo sugiere una mirada feminista al espectador.

A continuación, presentaré algunas cuestiones éticas y la comprensión del cuerpo en el clown feminista. Asimismo, presentaré ejemplos prácticos de clowns que salen de los mandatos de género femeninos que espero que ilustren mejor a lo que me refiero.

1.4.1. Jugar a mandatos de género

Vivimos en un mundo constituido hegemónicamente por el sistema de género binario, donde las personas somos asumidas como mujeres o hombres. Cuando decidimos extender la experiencia humana de una mujer más allá de la feminidad nos encontramos con lo masculino por contraparte ¿Qué sucede cuando tomamos estas características? ¿Es posible que estemos cayendo en una burla cruel sobre otro sistema de mandatos represores? ¿Es eso éticamente incorrecto? ¿Nos corresponde como mujeres hacer esta crítica?

Desde mi experiencia y basándome en algunas reflexiones sobre estudios de género, considero que las características femeninas y masculinas no pertenecen solo a un género, sino que son posibilidades de nuestra experiencia humana. Son formas de reaccionar, atisbos creativos que se les puede o no atribuir un género, pero es importante que cuando se juegue se pueda escuchar al impulso genuino. A continuación, desarrollaré diversos ejemplos sobre cómo esto toma forma y elaboraré sobre lo dicho por las y los autores sobre diversas estrategias transgresoras del género hechas por el clown.

Russell expone diversos casos de clowns que transforman su cuerpo femenino para jugar al cuerpo masculino. El primero que expone se titula “Larry”, un unipersonal clown realizado por Candice Roberts. En este, Russell analiza que se emplea una técnica que le pertenece al clown tradicional, el travestismo utilizado para provocar la risa, a través de este crea un personaje basado en estereotipos de hombres que ella observó en el pueblo en el que creció. En el transcurso de la obra, Larry va reconociendo su femineidad y hace las paces con esta.

En esta podemos observar que mediante el juego del cuerpo masculino se explora una corporalidad diferente que se utiliza con el propósito de criticar y crear empatía a través de su interpretación. Para Roberts, el clown es

Clown to me is a WAY. It is a way of seeing and of being seen seeing, I know you know I know (x7) or wink-wink, nudge-nudge. I like to use clown as a way of investigating absurdities, conundrums, contradictions and curiosities. With a little wisdom and self awareness the clown can be a powerful tool for reflecting truth/perception/information in a way that might be received with laughter, in a situation where it might not be received at all (2002).

En ese sentido, la apropiación de una corporalidad masculina responde a una libertad de mandatos de género que permite el juego con este. Ello a su vez permite jugar y probar

con el público nuevas formas de relacionarnos con este y expresar nuestro reconocimiento en estas posibilidades de acción mediante las risas.

Figura 5

Candice Roberts en Larry



Nota Adaptado de Fringe Artist Spotlight: Larry, por Candice Roberts, 2022, Infodaemonton, (<https://www.infoedmonton.com/article/fringe-artist-spotlight-larry/>) Todos los derechos son reservados.

Sobre el travestismo, Bouissac señala que tradicionalmente, los payasos hombres no pretendían lograr credibilidad cuando interpretaban personajes femeninos (citado en Russell 2020 p. 157), lo cual, Lima señala que es una estrategia escénica tradicionalmente misógina, utilizada para excluir la participación de las mujeres en la comedia y para burlarse de la homosexualidad a través del homoerotismo. Asimismo, podría ser utilizada como un mecanismo de protección por parte de la mujer clown para sobrellevar su estado de vulnerabilidad frente a un público misógino (Lima, 2015, pp. 138-142). Sin embargo, Muñoz señala que también es importante reconocer que “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” (citado en Lima, 2015, p.139).

Es así que como señala Rusell, el travestismo en el clown feminista o “esta exposición de código de género puede ser más que solo cómica, puede ser estratégica. Subvirtiendo esto en un “fracaso de la credibilidad”” (Bouissac en Russell, 2020, p. 63)¹³, en este sentido, se encuentra una estrategia escénica para poder hablar de género desde el clown y poder evidenciar el fracaso de la credibilidad en el cambio de género mediante el travestismo. Ese fracaso de credibilidad del género nos permite volver a la idea de que el género puede ser performado y no es una cuestión natural o inamovible.

En las siguientes imágenes (ver figuras 6 y 7), podemos ver a un grupo de clowns explorando personajes masculinos a través del travestismo y recurriendo a algunos elementos estereotípicos que nos ayudan a entrar en la convención de forma lúdica. La apropiación de estos atributos nos refuerza la idea de Judith Butler (1990) de que el mayor argumento para evidenciar que el género es aprendido y no intrínseco a una especie humana es que puede ser performado, como se puede ver a través del travestismo.

¹³ La traducción es mía, cita completa y original: As a cisgender woman playing a man, Roberts is employing a centuries-old clown tradition of cross-dressing for comic effect. Traditionally “male clowns ... do not pretend to be credible when they impersonate female characters.... By keeping their terrifying makeup intact, they explode the ideological pretense of these codes to express natural norms” (Bouissac 157). For the feminist clown, this exposure of gender coding can be more than just comic; it can be strategic. Subverting this “failure of credibility” (Bouissac 155)

Figura 6

Grupo australiano The Business



Nota Adaptado de Payasas Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género (p. 158) por Melissa Lima, 2016, Tesis doctoral de la Universidad de Barcelona. Todos los derechos son reservados.

Figura 7

Paloma Fraga, payasx Android



Nota Adaptado de Payasas Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género (p. 157) por Melissa Lima, 2016, Tesis doctoral de la Universidad de Barcelona. Todos los derechos son reservados.

Por otro lado, el uso de vestimenta de princesa, no le pertenece a otro género, pero sí le pertenece a un ideal y hegemónico concepto de mujer que podría ser problemática si se piensa en su uso como un reproductor del mensaje hegemónico. Sin embargo, cuando es realizado por clowns, las posibilidades de resignificación se presentan.

En Morro and Jasp do puberty, encontramos a Morro vestida como princesa (ver figura 8). El uso del vestido de princesa, es determinante para su corporalidad y a la vez resignifica las posibilidades de este. Morro se presenta sin miedos a ser juzgada por no lucir como una princesa hegemónica. El vestido, empieza a ser un símbolo de feminidad y valoración. La clown logra que podamos ver la belleza y el valor de entenderle como merecedora de los sueños y dueña de su propia comodidad. Asimismo, en el desarrollo del

montaje el vestido empieza a perder relevancia y se realiza más énfasis en cómo le hace sentir a ella, lo cual nos comunica a través de sus gestos.

Figura 8

Morro vestida de princesa



Nota Adaptado de “*Morro and Jasp do Puberty Trailer*” por Morro and Jasp, 2011, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=G YA5RVGsD9E>. Todos los derechos son reservados.

Es así que el vestido representativo de un sistema de opresión cobra un nuevo significado en la transparencia de la clown. El vestido es un símbolo y la apertura a un nuevo camino de comprenderse a una misma. No es un deseo inalcanzable ni un estrecho molde, sino un camino de posibilidades sobre cómo nos entendemos y hacemos las paces con nuestros deseos sobre la hegemonía de género.

De esta manera, podemos concluir que las cuestiones sobre el juego del cuerpo y el género se sostienen en una búsqueda de un entendimiento del cuerpo más libre y que es posible realizarse desde el clown porque la comedia es un espacio para explorar la ruptura de estas reglas. Lo masculino y femenino en el clown puede emerger al haber explorado

libremente, ya sea de manera totalmente opuesta o no diversas expresiones de género. Jugar a otros cuerpos sería motivado por el deseo de lograr la liberación del discurso de género hegemónico y en ese sentido, lejos de ser paródico o anecdótico, es político y dan paso a la búsqueda de la performatividad de género de la clown y de la persona que lo performa.

1.4.2. La narrativa del cuerpo

El cuerpo siempre está vinculado a la cultura, a la experiencia, al sujeto (Guzmán, 2016, p. 48). Históricamente, el cuerpo de la mujer ha sido asociado al sexo, por el discurso hegemónico machista y este al pecado, dentro del discurso hegemónico religioso. De esta manera, se les adjudica a las mujeres la culpa por el pecado de los hombres y se les sataniza (Bordo, 1993) en una intersección de culpas, castigos y opresiones ejercidas tanto por la religión como el machismo.

En la experiencia, la noción de que el género es performativo hace referencia a la tendencia humana de estilizar el cuerpo acorde con el dogma socio-político que dicta el género de él o ella a través del tiempo (Kelly, 2017, p.48). A partir de esta cita, podemos concluir que nuestros cuerpos están sujetos a la idea de género que la sociedad nos proyecta y a nuestra capacidad de aprehensión y aprendizaje de su manejo.

Lo que logra el clown en ese cuerpo es la consciencia de sus particularidades, ya sea para descartarlas o para jugar con ellas. A través del clown, y en particular del juego del misfit, podemos explorar el fracaso de las expectativas del cuerpo hegemónico y otras formas de habitar nuestros cuerpos. Marcelo Beré (2014) señala que cuando el clown entra en un juego con su cuerpo, este cuerpo se torna agente y no encaja con la expectativa del mismo sujeto que lo posee, lo cual trae como consecuencia su malfuncionamiento. De la misma manera, Russell destaca que

(...) la comedia física en base a malfuncionamientos del cuerpo, como el fracaso repetido, puede generar la risa de la audiencia de cualquier parte del

mundo porque el cuerpo es un rasgo humano universal, de esta manera, cualquier persona puede entender los malfuncionamientos como desviaciones de una norma reconocible (2020, p. 64)¹⁴

De esta manera, la comedia física es una estrategia para invitar al público a reconocer otras posibilidades sobre sus cuerpos y aflojar la severidad cultural a la que estamos acostumbradas y acostumbrados.

Para poder continuar con la explicación, me referiré a un ejemplo práctico realizado por clowns feministas. En la obra de clown “Morro and Jasp do puberty” el lugar del “malfuncionamiento” del cuerpo está en la menstruación (ver figura 9). En esta podemos observar a las clowns expresar cómo sus cuerpos presentan cambios repentinos, dolores y su incapacidad para poder mantener el consenso de normalidad a la menstruación.

En primer lugar, se rompe el tabú sobre la menstruación y se comienza el diálogo alrededor del comienzo de la menstruación en las mujeres, lo cual es bastante poderoso, pues se cuestiona el discurso hegemónico de la menstruación como tema “privado” o de “mujeres” que trae consecuencias negativas como la desinformación, el aislamiento y la ansiedad en quienes menstruamos. En segundo lugar, se expresa con transparencia el miedo por la falta de conocimiento sobre el tema y de experiencia, lo cual permite invitar al público a visibilizar lo complicado que puede ser mantener la calma cuando una misma empieza a menstruar y a reconocerse en estas.

¹⁴ “physical comedy based on malfunctions of the body, such as falling over, can generate laughter from audiences around the world because the body is the one universal human trait, thus everybody can understand the malfunctions as deviations from a recognisable norm” (qtd. in Amsden 5)

Figura 9

Jasp descubre el tampón



Nota Adaptado de Morro and Jasp Do Puberty- Trailer por Ali Jafri, 2013, Youtube [Morro and Jasp do Puberty - Trailer](#). Todos los derechos son reservados

Las estrategias escénicas que se utilizan para abordar los problemas del inicio de la menstruación son la expresión dimensionada de lo que siente el personaje, el uso de objetos y la generación de complicidad con el público (ver figura 10 y 11). En primer lugar, las clowns utilizan su cuerpo, voz y herramientas del clown para expresar sus emociones y su disconformidad con la situación. En segundo lugar, el objeto juega un rol importante, porque permite a la clown jugar con lo que el objeto representa y sugerir una mayor profundidad del objeto que podría parecer inexistente en la cotidianidad.

Figura 10

Jasp se asusta del tampón



Nota Adaptado de *Morro and Jasp Do Puberty- Trailer* por Ali Jafri, 2013, Youtube [Morro and Jasp do Puberty - Trailer](#). Todos los derechos son reservados

Figura 11

Morro descarta al tampón



Nota Adaptado de *Morro and Jasp Do Puberty- Trailer* por Ali Jafri, 2013, Youtube [Morro and Jasp do Puberty - Trailer](#). Todos los derechos son reservados

En tercer lugar, las clowns realizan la entrada a la escena con una interacción directa con el público, en el cual le preguntan a una participante del público si le pueden contar un secreto. Luego la invitan a decirlo en voz alta y la clown grita con intensidad y llanto que “le sale sangre por la cucaracha”. Es importante señalar que el uso de un lenguaje directo y coloquial le permite a la clown poder liberar el sentir de la adolescente y por otro, incluir al público en una convención de cómplices del suceso. Esas estrategias permiten la mediación de la experiencia femenina al público y generan su apertura a la codificación de la experiencia diseñada por las clowns.

Resalto los puntos en común con esta investigación, como abordar mandatos de género desde una situación de “no encaje” del clown. Esta obra de teatro clown es una de las muchas otras de Morro and Jasp en las que sus clowns fracasan en cumplir con mandatos de género, lo cual fue un eje de exploración importante para este proyecto.

Sobre lo dicho anteriormente, podemos concluir que el cuerpo de la mujer es deconstruido en la práctica del clown cuando su relación con este es el foco de lo misfit. El no encajar es evidenciado en su cuerpo y se torna un medio político por el cual crea nuevas narrativas y posibilidades para habitarlo. De esta manera, el malfuncionamiento de éste se torna una estrategia para romper con el discurso hegemónico de una mujer frente a los mandatos de género que moldean su cuerpo y este se torna un espacio político que evidencia la potencia de otras posibilidades de expresión y significación de su cuerpo.

Hasta el momento, he hablado sobre el género y sobre el clown. A continuación, hablaré sobre la expectativa del clown sobre sí mismo y la inevitable relación con la búsqueda de la identidad en la adolescencia, este siendo un camino solitario y este el foco de la investigación.

1.5. Soledad, clown y adolescencia

Subimos a cubierta, es de noche, pero el viento es fresco, no llega a estar frío. Se te congelan las manos y decides meterlas en tus bolsillos. No estamos tan lejos de la orilla. Vemos las luces de los pequeños poblados de las islas que nos rodean. Tengo una mirada un poco triste y ausente. Los sonidos del mar y las gaviotas solitarias te dan escalofríos. Huele a mar. Ese olor te despierta memorias de otras épocas. De pronto te sientes diminuta, un pequeño ser humano encima de una gran maquinaria sofisticada heredera del trabajo de muchos y muchas que a su vez está navegando encima de un océano cuyos misterios nadie antes de nosotras ha podido descubrir. Volteas a verme y te estoy viendo. Reconoces en mi mirada que estoy pensando lo mismo que tú. Mi yo adolescente sube y las tres ponemos la mirada fija en la oscuridad del mar hacia la que nos dirigimos.

En este apartado, compartiré contigo el encuentro entre la soledad, el clown y la adolescencia que será abordado en esta investigación. Para ello presentaré a la soledad en la adolescencia y luego cómo se maneja esta soledad desde el clown y la creación escénica. Luego, presentaré mi forma de ver la soledad para esta investigación.

1.5.1. La adolescencia y la soledad

En el presente apartado, empezaré por presentar los dilemas de la identidad en la adolescencia, luego los atributos negativos que la sociedad occidental construye alrededor de la soledad y por último presentaré la forma por la que esta investigación intenta decretar una relación más sana junto a las voces de investigaciones que reivindican a la soledad.

En primer lugar, el adolescente es reconocido por atravesar dilemas alrededor de su identidad. Su dilema es explicado por Octavio Paz de la siguiente manera:

el adolescente, vacilante entre la infancia y la juventud, queda suspenso [sic.] un instante ante la infinita riqueza del mundo. El adolescente se asombra de ser. Y al pasmo sucede la reflexión: Inclinado sobre el río de su conciencia se

pregunta si ese rostro que aflora lentamente del fondo, deformado por el agua, es el suyo. La singularidad del ser- pura sensación en el niño- se transforma en problema y pregunta, en conciencia interrogante (1998¹⁵, p. 11).

De esta manera, podemos inferir que el adolescente le toma bastante importancia a la imagen que proyecta y a cómo es percibido por otros, lo cual está relacionado a su identidad. Rosillo (2019) señala que la validación del adolescente en su entorno será de vital importancia y que, sin ello, su evolución se verá afectada.

Algunos autores sostienen que la adolescencia puede no terminar nunca. Empieza esencialmente con la búsqueda de la autoenunciación y la separación de los padres. Esto implica un paso a la adultez. La adolescencia es el proceso en el cual se empieza la adultez y se marca el fin de la infancia, lo cual principalmente se consigue tras la vivencia de tres duelos sobre su personalidad:

el duelo por el cuerpo infantil, como resultado de los cambios que le impone la pubertad; el duelo por la identidad infantil –renunciar a ser un niño y a lo que ello supone– y el duelo por los padres de la infancia a los que tendrá que renunciar para llevar a cabo el proceso de individuación y el establecimiento de su identidad (2019, p. 19)

En ese sentido, podemos entender a la adolescencia como un proceso de asimilación de cambios corporales, psicológicos y fundamentales que conllevan la responsabilidad de su autoenunciación y de sí mismo. Asimismo, este proceso de individualización está marcado fuertemente por la aceptación del entorno inmediato, el cual será buscado constantemente por el adolescente y será de vital importancia que la consiga.

La búsqueda de la valoración en otros es un rasgo marcado de la adolescencia, si no consigue aceptación se deprime. Si no es capaz de encontrar un círculo que lo acepte las

¹⁵ Fecha de publicación original 1950

consecuencias podrían ser atroces. Falta de autoestima, infravaloración, incapacidad de satisfacer nuestros deseos, desconexión, crisis de identidad, etc. Los doctores tienen una lista larga.

Escuchamos gruñidos a lo lejos. Sujétate. Agárrate.

Pero, para una mujer, el camino es incluso más accidentado porque el fracaso de la valoración y la socialización está cruzado con la concepción del amor heterosexual.

En el caso de las mujeres, y a pesar de los importantes cambios acaecidos en las últimas décadas (al menos en las sociedades occidentales), todo lo que tiene que ver con el amor (las creencias, los mitos,...) sigue formando parte con particular fuerza de la socialización femenina, convirtiéndose en eje vertebrador y en parte prioritaria de su proyecto vital (Altable, 1998; Ferreira, 1995; Lagarde, 2005; Sanpedro, 2005). Así, la consecución del amor y su desarrollo (el enamoramiento, la relación de pareja, el matrimonio, el cuidado del otro...) siguen siendo el eje en torno al cual gira de modo completo o casi completo la vida de muchas mujeres (Bosch & Ferrer 2013, p. 108).

De esta manera, la experiencia de la soledad está acompañada del fracaso con el cumplimiento de los mandatos de género. Asimismo, si se tiene una pareja se tiende al abandono de la independencia y la desconexión con los deseos propios, lo cual es un mecanismo más de control del patriarcado. Beauvoir señala que no es extraño ver que una mujer abandona sus sueños cuando encuentra una pareja, mientras no se logre una equidad económica “y mientras las costumbres autoricen a la mujer a beneficiarse, en tanto que esposa y amante, de los privilegios detentados por algunos hombres, se mantendrá en ella el sueño de un éxito pasivo y frenará sus propios logros” (1949, p. 136).

Entonces, podemos inferir que la aspiración a una pareja está instaurada en el imaginario femenino durante décadas, producto de una intersección de opresión impuesta por

el capitalismo y el patriarcado, donde la violencia económica y social nos mantienen asustadas de la soltería. Sin embargo, evadir la soledad también traería consecuencias negativas, pues la soledad es imprescindible para la elaboración de la identidad, el desarrollo personal y la creación artística, lo cual será explicado a continuación.

1.5.2. La soledad de la adolescencia desde lo clown

Mi clown y mi adolescente suben a cubierta para cantar esa canción que nos rompe el corazón a todo pulmón. Mi yo adolescente se sonroja, pero es libre. Mi yo clown trata de no sucumbirse en un inagotable llanto que le impide seguir cantando, ambas se llenan de fuerza y de convicción de que expresar lo que sienten es lo mejor que pueden hacer. Yo estoy orgullosa de ellas. Grito a todo pulmón.

Winnicott señala que la capacidad de estar sola o solo es una habilidad clave para la evolución del ser humano que responde a la optimización de la relación de uno mismo consigo y con su entorno inmediato (Winnicott citado en Rosillo, 1999, p. 11). La soledad es necesaria para que la autopercepción cuaje, sin ello no podemos hacer las paces y dar pase a una nueva relación con nuestro entorno y nuestras figuras paternas. La soledad es necesaria para comprendernos y para anunciarnos, por ello, es importante alejarnos para descubrir cómo queremos volver.

Asimismo, la soledad sería importante para realizar clown, pues como he explicado antes el “self-creation” o la creación desde uno mismo (Kruger citado en Annis, H., Laviolette, B. & Lee A, 2022) es necesaria poder hacer clown y esta invención autónoma, según Campbell, proviene de lo más profundo de la soledad (1992, p. 331). De esta manera, podemos inferir que la soledad permite la conexión con una o uno mismo, lo cual, a su vez, permite que surja el flujo de la creación artística.

En la soledad también te puedes encontrar con aquello sobre ti que habías intentado evadir. En la realización de este documento y mientras leía a Simone de Beauvoir, empecé a

cuestionar el espacio que tenían las relaciones románticas en los productos artísticos que consumo y en mis propios labios. De pronto, recordé un momento importante en mi proceso de conciliación del presente con las memorias de la adolescencia, el cual te presentaré a continuación. Este es un fragmento de una canción de Floricienta que en algún momento, me hizo pensar en mi miedo al abandono, pero durante la realización de esta investigación, encontré que tenía más sentido dedicársela a mi yo adolescente. Te propongo que hagas lo mismo, y mientras lees este fragmento te imagines cantandoselo a tu yo adolescente, en la que recordaste cuando empezaste a leer este documento.

Me desperté llorando

Soñé que no volvías

Que no llegaba a tiempo quizás

Quizá tu despedida

Las lágrimas saladas

Mojaban mis mejillas

Mi carita empapada

Los sueños

Los sueños que morían

Te siento en ese beso que no fue

Te siento en las ausencias

Te siento en los escombros de este amor

que me llenó de pena

Te siento en el olvido

Te siento en el recuerdo

Te siento en cada parte

Te siento en todo el cuerpo

(Fragmento de Te siento de Floricienta)

¿Qué pasaba si no encontraba una conexión conmigo misma? ¿Qué hacía con mi pasado entonces? ¿Iba a poder sanar lo que quería? ¿Hasta cuándo iba a culparnos por no encajar? ¿Hasta cuándo ese sentimiento iba a seguir encima de mí como una mancha de vino que no puedo sacar? Al final del siguiente ensayo del laboratorio, les propuse escuchar esta canción a Gia y a Farah con los ojos cerrados y lloramos juntas.

Para mí, escoger la soledad es un acto político que reconstruye la forma por la que las personas nos definimos. Se nos ha enseñado mucho a valorar que otras personas vean en nosotras cosas positivas y poco a encontrar ese valor en nosotras mismas. Escoger estar sola, es escoger pasar tiempo conmigo misma. Sin ponerle la responsabilidad de darte valor o sentido a mi vida a otra persona, sino tomarlo. Sin tener que adaptarnos a nadie, sin distracciones, solo introspección, agradecimiento y aceptación.

A modo de cierre, podemos decir que los temas que veremos en esta sistematización escrita son diversos. Los elementos que intersectan esta investigación son la máscara y el género del clown, sus implicancias éticas, la adolescencia y la resignificación de la soledad. En esta, la máscara entendida como ente transformador fue cuestionada. La inclusión de narrativas de género fue puesta en juego y se pensó en la creación de nuevas formas escénicas. Esta conciliación del presente con los recuerdos de la adolescencia fue permitida por el trabajo con énfasis en la naturaleza misfit del clown, de la misma manera que las investigaciones que nos precedieron sugieren.

Las investigaciones que preceden esta investigación, lideradas por corrientes escénicas e clown feminista, sostienen firmemente que es posible hacer clown sobre asuntos femeninos. Asimismo, esto debe ser hecho con mayor frecuencia y alcance, pues nos permite reconciliarnos con experiencias vergonzosas sentenciadas por la sociedad que nos pueden poner en guerra con nosotras mismas. Por último, la mediación virtual es parte del proceso

que tanto yo como ellas hemos tenido que atravesar y aceptar debido a la emergencia sanitaria causada por la pandemia del covid 19 para no detener nuestras investigaciones ni restringir su alcance a la presencialidad.

Habiendo señalado lo anterior, doy por concluido este capítulo. Los espíritus del clown y el mío han sido expuestos en las líneas anteriores y creemos que estamos listas para continuar este viaje. A continuación, presentaré el mapa de este viaje y a nuestro barco, en un capítulo sobre la metodología de la investigación. En este podremos ver las herramientas, ingredientes, así como los sucesos que precedieron y definieron el camino de nuestro viaje.



Capítulo 2: Metodología o la construcción del barco

Esta es una postal desde el pasado, de cuando aún no había iniciado el laboratorio de creación, pero las decisiones de realizarlo ya estaban tomadas:

Hoy, estoy con mi estado clown y mi yo adolescente reunidas aquí para iniciar a planear este viaje. Hemos construido este barco para que pueda contenernos en colectivo ¿Cómo le contamos de los roches y las lágrimas a más personas? No tenemos respuesta y por si fuera poco, nuestro barco es gigante. No pasa desapercibido. Es una declaración de amor, un acto valiente. Una parte de nosotras desea que pueda pasar sin llamar tanto la atención, pero lo que llama la atención compone los cimientos de esta investigación y sin estos se hunde.

Figura 12

Empieza el viaje



Nota Dibujo de mi bitácora de investigación. Todos los derechos reservados.

Hurgar en lo íntimo y ponerlo de bandera tal vez es demasiado roche para nosotras, pero las ponemos igual y con orgullo para recordarnos que no porque sea personal deja de

ser colectivo, valioso y digno de ser atendido, reconocido e investigado. Seguimos pensando que es demasiado personal, pero nos convencemos de que estará bien y de que podemos confiar en el proceso.

Abordamos y empezamos a decorar la bodega con nuestros recuerdos y canciones favoritas. Bailamos, nos sacudimos, nos embriagamos de emociones fuertes y nos convencemos de que será suficiente para mantenernos firmes en nuestra decisión de dirigirnos al desconocido altamar del cual solo tenemos la certeza de que se esconden dragones, aguas agitadas y un clima inestable ¡Vaya maravilla! En verdad, qué rico poder sentir tantas cosas al mismo tiempo. Brindamos y empezamos a trazar el mapa de nuestro viaje bajo las estrellas.

Siendo honesta, la creación de la metodología de esta investigación empezó de forma bastante ligera en julio del 2020 pensando que retomáramos las clases presenciales en el 2021. Farah y yo imaginábamos empezar con una pijamada y ejercicios que nos permitieran evocar las memorias de la adolescencia con las que empezaríamos a trabajar. Esperábamos vivir experiencias presenciales, donde el espacio compartido nos permitiría conocer más a la persona con la que trabajaríamos y aprovechar cada momento para procesar ese presente. Parecía divertido y nos llenaba de emoción.

Sin embargo, ya en julio del 2021, nos encontramos con que no tendríamos un espacio compartido presencial, sino que nuestro contacto debía permanecer de forma virtual. La emoción bonita se tornó en miedo. Estábamos en espacios seguros donde mantener la mirada en el espacio virtual como espacio común no había funcionado anteriormente ni para mí ni para Farah en el último año. La virtualidad no aseguraba el sentimiento de estar compartiendo el mismo espacio, no transformaba el espacio con la presencia y la vitalidad de los cuerpos latentes al otro lado de la pantalla, era muy sencillo volver a la tranquilidad del hogar en

cualquier momento y encontrarse en soledad. Sin embargo, ya estaba embarcada en este viaje.

Pronto, me enfrenté a diferentes preguntas como ¿Qué tipo de experiencia quería crear? y ¿Qué tipo de experiencia *podía* crear? ¿Qué estrategias de mediación¹⁶ podía diseñar para hacernos sentir que estamos compartiendo el mismo espacio? Para responder a estas preguntas, diseñé un mapa (ver figura 13) que empezó con una línea con curvas concretizadas por intuición. Estas curvas respondían a los cambios y dificultades que me imaginé que atravesaríamos a lo largo de la investigación. Luego dividí con líneas rectas a este viaje por etapas.

Figura 13

Mapa



Fernández y Valle señalan que si la investigación es como un animal, el planteamiento es su columna vertebral, nuestras ideas son la sangre que hace bombear al corazón, y la metodología son las arterias, las venas y nervios que convierten a este animal en un organismo complejo (2016, p. 106). En mi entendimiento, la metodología es el factor que empieza a convertir las ambiciones de una investigación en algo concreto y nos permite

¹⁶ Flávio Desgranges (2022) define a las estrategias de mediación como el diseño de experiencias que permitan la apertura a la percepción y recepción consciente física, mental e intuitiva de un contenido en una persona o personas. Son experiencias previas que preparan a las personas, ajustan los *settings/moods* adecuados para que la experiencia con un contenido pueda ser digerido en su totalidad.

visualizarlo como algo alcanzable. Es así que aquí responderé a la pregunta por cómo vamos a realizar y lograr los objetivos de esta investigación.

Para responder a esta, primero explicaré las características de esta investigación, luego, desarrollaré el diseño metodológico y por último, realizaré un análisis sobre los alcances y limitaciones de la metodología llevada a cabo. Cabe mencionar que fue adaptándose a lo largo de la realización de esta investigación.

2.1. Tipo de investigación: El viaje trazado y la capitana

Desde un comienzo, mi interés en realizar esta investigación estaba en poder explorar y conocer qué podría ser creado a partir del encuentro entre experiencias de sentir que no se encaja y el principio misfit del payaso, lo cual estaba atravesado por mi interés personal por los estudios de género. Dado que lo que buscaba investigar estaba contextualizado en un proceso de experimentación, consideré que debía ser una investigación *desde* la práctica artística.

Se llama “desde las artes” a las investigaciones donde la respuesta a la pregunta de investigación es elaborada a través del conocimiento que surge de la práctica artística. Como menciona Borgdorff, “La práctica artística puede ser calificada como investigación cuando su propósito es ampliar nuestro conocimiento y entendimiento a través de una investigación original” (2010, p. 10), donde los conocimientos sensibles, subjetivos y originales de una práctica artística se reconocen como fuentes de conocimiento valioso que aportará al desarrollo de artes escénicas.

Habiendo dicho eso, continúo señalando que la forma de práctica escénica que escogí para realizar esta investigación fue un montaje, el cual se crearía a través de un laboratorio de creación que a su vez estaría acompañado de diversas herramientas de sistematización de conocimientos que me ayudarían a generar la respuesta a mi pregunta de investigación. En un primer momento, este montaje estaba pensado para ser presencial, pero debido a la pandemia,

tomé la decisión de no detener mis deseos por llevarlo a cabo y optar por adaptar la investigación a la realización de un montaje virtual, lo cual terminó por ser un trabajo en proceso, sistematizado en un video que edité y que fue compartido con mi asesora de tesis de forma asíncrona debido a un percance personal.

El work in progress significó un retrato de las exploraciones que habíamos decidido trabajar y un intento algo apresurado, pero funcional de la creación de una narrativa escénica coherente y significativa para nosotras, donde las experiencias sobre género y adolescencia son agitadas desde el clown.

2.1.1. Mi lugar como investigadora

Fagundes (2010) señala que la figura del director como único creador y dueño de la obra cada vez está más obsoleta. Con el tiempo, el reconocimiento creativo de toda persona involucrada en un proyecto artístico ha cobrado relevancia. La autoría suele ser compartida y la libertad para proponer por parte de las actrices y actores es mayor.

Miguel Rubio (2019) afirma que la creación colectiva es una actitud que surgió del escenario como una rebelión contra las crisis sociopolíticas, lo cual nos da una mirada sobre el espíritu de las creaciones colectivas. A esto agrego que las creaciones colectivas se pensaba en la improvisación, como herramienta de trabajo con base en el juego, para desmontar concepciones ideológicas (Buenaventura en Cardona, 2009). Asimismo, Pepe Robledo explica ya en 1990, que sobre esta práctica, se podía contemplar una gama de metodologías muy variadas sobre cómo hacer puestas en escena de creación colectiva. Él destaca que se buscaba romper con las pirámides jerárquicas y roles de poder dentro del teatro (Panfichi & Lázaro 1992, pp.257-259).

En mi búsqueda por una forma de realizar esta investigación lo más horizontal posible, dado que el material con el que iba a trabajar me era ajeno y consideraba lo más ético que existiera bastante diálogo e iniciativa sobre cómo se iba a tratar este, opté por adoptar

características de la metodología de la creación colectiva. Sobre todo, su filosofía de juego, conversación y de roles flexibles. Sin embargo, no podemos prescindir del rol de la dirección. Alguien debe asumir la dirección que el proyecto escénico tomará. En esta investigación, fui yo quien asumió esa responsabilidad.

Dentro de mis tareas se encontraban imaginar la experiencia escénica para el público en general y la actuación dentro del encuadre, escoger al equipo artístico y atribución de roles, diseñar los ensayos, dirigir la actividad artística de la actriz, coordinar y hacer seguimiento de la realización de los elementos plásticos del proyecto, por ser virtual, me correspondía realizar la edición del video y en general, “tomar decisiones pertinentes sobre todos los aspectos o cuestiones que puedan afectar a la escenificación” (Fagundes 2010, p. 279), suena como demasiado y de hecho, así fue. Mi enfoque, sin embargo, siempre estuvo principalmente en Gia, en las narrativas que emergían dentro de sus memorias al ser provocadas en escena y en cómo se relacionaba con el público.

Esta investigación se realizó en compañía de mi compañera Farah Salaverry, quien realizó una investigación escénica desde la creación, diseño y realización de elementos plásticos para el montaje de esta investigación. En un principio, el nombre del puesto de Farah era el de dirección de *arte*, mientras el mío era el de dirección de *intérprete*, sin embargo, como mencioné anteriormente, la curaduría panorámica del proyecto debía ser asumida por una persona y fui yo, creo que por una cuestión de que yo había pasado más tiempo previo imaginando la experiencia, la verdad, es que no fue una discusión, asumimos que sería yo.

Con el tiempo el nombre de mi cargo fue de “directora” (general) y el de Farah de directora de la plástica en escena. Dado que Farah y yo venimos trabajando este proyecto desde el 2020, y poniéndolo en práctica desde el 2021-1 en el curso de Dirección 2, conocíamos bien la dirección plástica del proyecto. Consideramos que Farah necesitaba

libertad creativa para proponer y que para ello me abstuve de profundizar en detalles sobre los elementos dentro del espacio y decidimos que ella sería quien los propondría a través de ensayos, presentaciones de propuestas y conversaciones.

Por otro lado, consideraba que trabajar con una actriz a quien no conocía y pedirle que recuerde memorias de su adolescencia donde se sintió rechazado o que no encajaba podía ser violento si no se realizaba con cuidado. Habiendo dicho esto, me gustaría señalar tres puntos clave que explicar mi lugar dentro de esta investigación:

El primero es que Anne Bogart señala que la dirección es un rol violento porque actuar con decisión es un acto violento (2008, p.57), pero necesario para la creación escénica. Creo que personalmente siempre he tenido problemas para expresarme con decisión y creo que a lo largo del proceso he ido encontrando una voz con la que me siento cómoda hablando con decisión sin que me incomode y que las chicas reconozcan como una voz segura, pero amable y abierta a la conversación.

El segundo, es que *siento que estoy sumergida en un mar profundo. Soy un buzo con tanques de oxígeno. Gia y Farah son quienes me proveen aire, quienes estudian el agua y la transforman en algo más, mientras yo observo desde el fondo. Desde ahí les proveo las algas y materias con las que trabajarán y decidimos qué funciona más, qué necesitan que yo saque, qué he visto que les puede servir para lo que veo que pasa en nuestros encuentros y cuándo tienen que venir a sumergirse conmigo.*

El tercero es que mi lugar en esta investigación se siente como una persona que ata hilos. Como si Farah y Gia fueran criaturas que fabrican hilos de colores y yo voy recogiendo los que van cayendo en el espacio para formar un círculo que retrate las emociones que están detrás de sus colores. Voy probando dónde atar, cómo atar y qué hilos usar. Mientras Gia y Farah sientan la libertad para poder seguir fabricando y soltando mi trabajo estará encaminado.

En general, creo que mi lugar ha transitado de ser la más conocedora a ser la que propone. Mi rol ha sido observar, escoger y provocar interés en el tema que emerja que a la vez me mueve, comparto mi interés por trabajar el tema al compartir mis sentires, mis ideas y atender cómo ellas, Gia y Farah, me van devolviendo el material que yo les voy dando, tanto desde la interpretación y el juego como la plástica, los colores y los sueños.

2.1.2. ¿Por qué no actué?

Mi experiencia previa en el curso de dirección 2 como directora de mi primera creación colectiva consumió absolutamente todo mi tiempo en un semestre, donde a las justas pude presentar un trabajo con el que no terminé de estar satisfecha, pero que al menos era comprensible para un espectador ¿Cómo es que sería una investigadora, una directora y además actriz/clown? Para asegurarme de que sería posible para mí, decidí no ser la actriz en escena. Pensé, además, que alguien con más años de experiencia que yo le podría resultar más sencillo proponer elementos creativos desde el lenguaje del clown, que tendría más herramientas para conjugar las posibilidades del principio misfit y que yo podría estar atenta para presenciarlas, reconocerlas y sistematizarlas.

¿Cómo hacer esto sin distraerme por la fascinación del entretenimiento de calidad que tenía ante mis ojos? Una razón más para no ser quien esté en escena. Necesitaba herramientas que me hicieran recordar que no era solo espectadora pasiva de lo que se ve, sino por el contrario, necesitaba tener una mirada crítica y compasiva sobre ello. Los ejercicios diseñados para remover memorias me invitaban constantemente a sumergirme en mis recuerdos y procesar lo que ello me provocaba al recordar era también bastante interpelador. Cuando el momento de escoger mis batallas llegó, escogí una distancia corpórea desde el lente de la dirección, pero mantuve la apertura a ser atravesada por lo propuesto en cada momento de intercambio.

2.2. Mapa del tesoro y los ingredientes para conjurar en el camino

Diseñé un laboratorio de creación escénica, donde observé qué provoca el principio “misfit” en la creación de un unipersonal de clown virtual que reimagina la relación de una intérprete con la soledad desde sus memorias en la adolescencia. Asimismo, contemplé el uso de bitácoras, una mía y una de la actriz; y el registro audiovisual de nuestras sesiones para poder volver a los momentos en los que generamos conocimientos y poder volver a observar con mayor detenimiento alguna sesión de ser necesario. A continuación, desarrollaré qué formas tomaron estas herramientas dentro de la investigación, así como el desarrollo de otras que fueron incorporándose en el camino, como es el caso de mis composiciones gráficas o dibujos, para luego culminar analizando lo que impulsaron estos.

2.2.1. Laboratorio de creación

Primera pregunta, ¿Qué es un laboratorio? No me gusta la imagen hegemónica de la palabra “laboratorio” porque está muy relacionada a lo científico. Lo científico lo asocio con formas complejas que pretenden imponer una versión de la realidad y aspiran a dominarla. En parte, creo que el espíritu de las investigaciones académicas podría tener ambiciones relacionadas a ello. Sin embargo, ya que considero que, de ser así, estaría yendo en contra de lo que defiendo, me intento convencer, con mucha dificultad, que detrás de esa rigidez metódica existen buenas intenciones.

Quiero ser parte de la revolución y cambio de paradigmas elitistas sobre la investigación y la academia. Resalto y reivindico su búsqueda del bien mayor al realizar el trabajo de sistematización de saberes que puedan abastecer calma y algún camino para vidas confundidas que viven con una inquietud similar a la de quienes investigamos. La investigación escrita y la academia deberían ser otro medio más para generar cultura y comunidad. Habiendo hecho mi descargo, procedo a convencerme de que lo que diré a

continuación tendrá consecuencias positivas más allá que mi propio adoctrinamiento en un sistema que quiero reformar.

Segunda pregunta, ¿Qué es un laboratorio de creación? El “laboratorio de creación” es en la práctica un conjunto de ensayos pre-diseñados en torno a la investigación sobre el objeto de estudio. Según Agundes, el ensayo es una “Experiencia artística, social, cultural y política que determina microterritorios de sociabilidad, laboratorios relacionales de arte y de vida” (2010, p. 345). El laboratorio es pasar tiempo juntas tratando de resolver cómo responderemos a nuestra pregunta de investigación y cuál es nuestro lugar en esta investigación. De esta manera, el laboratorio de creación puede ser también un espacio seguro para la poetización artística y sistematización académica sobre inquietudes personales que nos atraviesan como experiencia humana o “daseins” heideggerianos.

Sobre esta metodología, los ensayos fueron diseñados previamente a su ejecución y con una expectativa de lograr objetivos específicos en cada sesión. Sin embargo, muchas veces nuestro cronograma y actividades tuvieron que ser modificadas, postergadas o adaptadas debido a la dependencia del buen funcionamiento de la mediación y la flexibilidad de horarios y espacios que la agenda de Gianiré necesitaba.

El diseño del laboratorio contó con tres módulos que guiaron el proceso, los cuales fueron subdivididos en ejes temáticos. El objetivo del primer módulo fue recuperar las memorias sobre mandatos de género en la adolescencia en lo que la intérprete se haya sentido como “misfit”. El objetivo del segundo módulo fue explorar cómo estas memorias pueden ser compartidas escénicamente. Por último, el tercer módulo tuvo como objetivo sistematizar lo explorado en los módulos anteriores y componer la puesta en escena del unipersonal clown.

En estos módulos, se diseñaron ejercicios en los que se puedan identificar las provocaciones en el cuerpo y en la dramaturgia del unipersonal que el principio “misfit” del clown realiza y de qué manera. Cada sesión tuvo una duración aproximada de dos horas.

2.2.2. Bitácora y registro de ensayos

La bitácora trajo consigo principalmente dos resultados satisfactorios. El primero es el registro de ideas y provocaciones que surgían al ver qué iba emergiendo en los ensayos. El segundo es el uso de esta para profundizar en sentires y hallazgos de la investigación que venían a mi después de las sesiones de laboratorio y mientras redactaba este documento.

La bitácora fue una invitación a la poetización de saberes, pero también fue un espacio para poder ordenar ideas, ensayar respuestas, reflexionar e intentar hacer sentido sobre todo lo que sucedía. La frase que dice que el papel lo aguanta todo aplica bastante bien para el espacio de la bitácora en el laboratorio.

2.2.3. Dibujos: Anclas a tierra firme o Aterrizajes a lápiz

Los pensamientos abstractos suelen ser difíciles de socializar cuando son muchos y están entrelazados los unos con los otros. Muchas cosas suceden al mismo tiempo y escribirlas no me es suficiente para entenderlas. Es por ello que agarrar el lápiz para explicarme entre letras y representaciones poéticas qué estaba sucediendo y cómo se estaba sintiendo fue muy importante para la elaboración de la investigación.

A veces dibujaba lo que ya había visto, pero al momento de que lo dibujaba, emergían saberes escondidos que solo podía entender a través de mis dibujos. La ruta de la comprensión era ver el cuerpo en escena, componer a lápiz imágenes con las sensaciones que me remitían impregnadas y luego escribir a partir de lo que vi tanto en mis composiciones como en el recuerdo del cuerpo en escena.

Soy consciente de que muchos saberes intuitivos de mis dibujos tal vez nunca logren ser representados en palabras. Tal vez, no hubiera sido capaz de comprender qué sucedía por otros medios. El frío de la computadora y lo limitada de su expresión hacía que el ejercicio

sea más demandante de lo habitual y por ello muchos mecanismos virtuales académicos más formales y ordenados no me funcionaban. El tedio dos veces¹⁷ o quizás más.

2.2.4. Escritura del documento

Antes de volver a revisar el documento, en esta sección, lo único que tenía escrito era “El documento me asusta”. Ahora, creo que puedo racionalizar ese miedo a través de lo misfit, donde la academia es la normalidad en la que debo encajar y yo por más que intente, a veces parece que a todas y todos la redacción le surge orgánicamente sin esfuerzo alguno, pero no pasa conmigo. Parece que yo soy el problema y no los márgenes rígidos ni los tiempos ni el estrés ni las expectativas que tengo (y tenemos) sobre mí.

La escritura del documento es para mí un intento valiente por entender racionalmente al misfit en la adolescencia. En este, coexiste mi aspiración académica con la creación de un conocimiento construido colectivamente que puede seguir siendo construido por personas con las mismas inquietudes que yo tuve al comienzo de esta investigación. Me gusta pensar en la escritura de este documento como una propuesta de diálogo por ser iniciado con quienes busquen un lugar donde divagar y profundizar acerca de los temas que yo investigué. Es posibilitar a esas personas a tener ese espacio a través de mi experiencia.

Por otro lado, a una parte de mí, le gustaría que hiciera el ejercicio de extraer mis sentimientos y miedos alrededor del documento, pero se me es imposible y ¿Para qué? ¿No estoy solo beneficiando con mi silencio a un sistema con carencias significativas? ¿Alguien gana con mi falta de sinceridad? ¿Tomar distancia emocional me haría hacer este documento más rápido y eficiente? ¿Qué clase de diálogo crearía? No. Todas estas preguntas solo me llevan a mantener el documento lleno de vulnerabilidades que me cuesta compartir, pero que

¹⁷ El dolor dos veces, el dolor dos veces, hola, Ministro de Salud, esta es una referencia a César Vallejo, para hablar sobre la interseccionalidad del dolor o del tedio. El tedio de estar sentada sola frente a una computadora como alguna vez me imaginé como carcelera y el tedio de explicarme solo mediante palabras que ni yo misma era capaz de comprender. El sometimiento y la opresión del bien mayor, de la salud pública, y el de la academia me pesaban muchos kilos por encima. Paraba cansada, mientras escribo esto al menos ahora en un lugar público, sigo recordando esos días con bastante valentía y dolor.

no puedo dejar atrás. Sería además ir en contra del espíritu revolucionario del misfit y por ende, de esta investigación.

2.3. Crear desde la memoria afectiva: La sustancia mágica

Seton (2006) señala que el trabajo con la memoria afectiva debe ser protegido y tomado en cuenta al momento de decidir trabajar con este en la creación escénica.

Lamentablemente, suele ser dejado de lado, pero no es éticamente correcto y podría traer consecuencias dañinas para la salud mental de quienes participen de estos procesos.

Dado que mi rol como directora incluye sumergir a quienes participan de la experiencia escénica (Bogart, 2008, p. 97, yo soy la principal responsable de diseñar herramientas que nos permitan transitar la memoria afectiva de manera segura. Para cumplir con este objetivo, primero fue clave definir qué significaba espacio seguro y luego construir la experiencia correspondiente a esa respuesta.

Propuse que los primeros cinco ensayos del laboratorio de creación estuvieran enfocados en la creación del espacio seguro para poder remover la memoria afectiva desde un lugar cómodo. Para crear los cimientos de este me basé en varias premisas que guiaron mi camino como obrera y arquitecta de este espacio. Estas fueron: acompañar en la realización de ejercicios, de tal forma en la que todas realizamos la indicación propuesta y podemos experimentar y elaborar sobre lo que experimentamos juntas; proponer ejercicios de exposición gradual, donde existía un ejercicio que precedía en intimidad a otro y permitían que escalemos en información compartida; del mismo modo, atender a diversas formas de expresión de Gia, sean gestos, palabras, entonaciones, etc.; y la inclusión de espacios para conversar después de cada ejercicio donde la memoria afectiva haya sido removida.

La forma que tomaron los primeros cinco ensayos del laboratorio fueron a través de ejercicios lúdicos que luego serían adaptados para estimular la aparición de memorias afectivas de la adolescencia. De esta manera, se esperaba que pudiéramos entrar a nuestras

memorias con la apertura de mente que tenemos hacia un juego. Asimismo, se esperaba que se estimule la complicidad del juego y que atenúe los prejuicios que podrían existir en Gia, Farah y en mí sobre la investigación y la necesidad de verdades objetivas. El juego nos permitía contar nuestras memorias con una entrada diferente que nos alejaba de la idea de crear una verdad racional sobre nuestras experiencias por querer satisfacer a la investigación. Por el contrario, el juego nos permitía contar nuestras experiencias sin el peso de la idea rígida de la academia instaurada en nuestra sociedad.

2.4. Llegar y aprender a nadar: Alcances y limitaciones

Considero que la ambición alta en parámetros de claridad intelectual y de simplicidad metodológica fue uno de los factores que hicieron posible el diálogo entre el caos del proceso de creación y la redacción de este documento. Sin embargo, también creo que podrían inventarse nuevas formas de realizar investigaciones artísticas académicas que permitirían la inclusión del conocimiento intuitivo con mayor fluidez.

Una gran limitante fue la falta de conocimiento de creación en formato audiovisual y la imposibilidad del encuentro en vivo. El temor de incursionar en una mezcla de disciplinas desde el conocimiento empírico poco útil o disfrutable. El temor de que se me imposibilite construir sustento académico competente en otros rubros que no sean artes escénicas. El dolor de que todo deba permanecer separado, aunque nada lo es en la práctica.

Un alcance fue el orden que la metodología permite y que a su vez, permite a más personas acceder al conocimiento general a través del análisis de elementos específicos. Espero que el orden de la metodología haya dotado a este documento de facilidad para su comprensión y no confusión por forzar la separación de elementos que no existen separados.

Por último, uno de los alcances más significativos en mi experiencia fue la creación y acondicionamiento de un espacio de acogida como mujeres en el laboratorio desde el cuidado. En una entrevista a profundidad que se le realizó a Gia, ella señala que en las

primeras sesiones del laboratorio, las cuales estaban orientadas en el diseño del espacio seguro, ella se sintió muy cómoda. En particular resaltó que se sintió muy escuchada y que la herramienta de realizar el ejercicio juntas nos humanizaba a mí y a Farah y la motivaba a compartir con nosotras cómo se había sentido porque nosotras habíamos pasado por lo mismo (Comunicación personal, 2021).

Gia nos confesó, y me uno a sus sentires que, dado que el laboratorio de creación de clown puede ser muy difícil emocionalmente para Gia, pues se trabaja mucho desde el yo, y que ese movimiento de la memoria afectiva se iba a realizar sin acompañamiento presencial, tuvo miedo de sentirse sola. Sin embargo, ella se sintió acompañada por nosotras en todo momento y eso le permitió trabajar con emoción y nostalgia. Ello la incitó a revalorar sus memorias y su percepción sobre estas (Rosalino, Comunicación personal, 2021).

De esta manera, concluyo este capítulo, señalando que este viaje fue turbulento, casi nos ahogamos en algunos momentos, pero continuamos hasta terminarlo. Las herramientas convocadas para realizar esta investigación fueron el laboratorio de creación, la bitácora, el registro de ensayos y la escritura de este documento. Fue importante la inclusión de mis dibujos o composiciones gráficas para poder comprender mejor los conocimientos entrettejidos de esta investigación. Asimismo, la construcción de herramientas para el laboratorio de creación fue muy importante, pues permitió la existencia de un espacio seguro y el cuidado de nuestra salud mental.

A continuación, analizaré cómo es que estas herramientas fueron tomando forma y convirtiéndose en hallazgos de la investigación y en respuestas a mi pregunta de investigación. Seguiremos nuestro camino hacia el análisis de los hallazgos encontrados en el laboratorio de creación, donde lo misfit crea ese espacio de conciliación entre el presente y el pasado, y cómo este puede ser representado a través de elementos escénicos.

Capítulo 3: Avistamientos a tierra firme: Los encuentros del principio misfit y la memoria de la adolescencia en el laboratorio de creación

Estas a mi costado viendo el horizonte y yo estoy en el timón. La marea se ve bastante tranquila. Ha llegado el momento de volver a bajar a bodega. Te confieso que durante este viaje ha sucedido algo sin precedentes. Cada vez que Gia, Farah y yo nos hemos sentido mareadas por el azote de las olas en cubierta, hemos bajado a bodega con muchísimas náuseas y hemos vomitado sueños. A veces, mariposas, a veces verborrea, pero a pesar de lo diferentes que podrían parecer estos fluidos, siempre se buscaban unos a otros para tomar una única forma.

Dejo el timón, te pido que me sigas. Bajo a la bodega y todo me da vueltas. Lo que estás por ver parece un monstruo, pero es nuestro monstruo. Una parte de mí no quiere que bajes a verlo. Confío en que no lo juzgarás por su monstruosidad, sino que podrás encontrar empatía en cómo este transita la vida confundida igual que tú. Bajamos juntas.

Bienvenida al desarrollo de los hallazgos de esta investigación. Henos aquí. La pregunta general que orienta esta investigación es ¿De qué maneras podemos volver al principio misfit un hechizo de conciliación entre la adolescencia y el presente de una actriz a través del juego de su clown para la creación escénica? A este capítulo, le corresponde responder a esa pregunta desde la reflexión sobre el análisis de momentos representativos que tomaron lugar en el laboratorio de creación.

Darle a lo misfit el rol de creador y hechicero hizo posible la creación escénica. Fue la fuente de poder que permitió la conciliación entre el presente, el payaso y un pasado vergonzoso. Lo misfit hace aparecer a los sentimientos reprimidos para hacerlos grandes y disfrutables a través de la apropiación de lo ridículo. Lo misfit crea valentía y permite generar complicidad a través de la creación de símbolos de secretos colectivos no explicitados anteriormente. Lo misfit permite cuestionar el régimen hegemónico que atendemos con

obediencia e introducir nuevas formas de expresarnos y entendernos. Ahora me toca explicitarlos y develar los artificios clownescos que permitieron conciliar los recuerdos en la adolescencia desde el presente de una actriz en el laboratorio de creación.

Ese conjuro de conciliación toma forma a través de la mirada y el gesto, la relación con el objeto y estrategias de subversión de la palabra. Para observarlos, he escogido ejercicios que lideraron la creación de la dramaturgia. A su vez, estos ejercicios responden a dos momentos de la adolescencia que atravesaron nuestras vidas y las de muchas niñas. Estos momentos son: La búsqueda de un vínculo amical femenino y la de un amor romántico idealizado.

A modo de introducción, señalo que el deseo por construir vínculos en la adolescencia es muy importante, como Bosch & Ferrer (2013) señalan, encajar y crear vínculos significativos en la adolescencia es crucial para poder tener un desarrollo adecuado. Sin embargo, no siempre las y los adolescentes logran desarrollar suficientes herramientas sociales para hacerlo. El problema entre las niñas es que sus exigencias sobre socialización están enfocadas en el amor heterosexual (Bosch & Ferrer 2013, p. 108), por ello, nos enseñan a tener la atención más en la mirada masculina que en la femenina, lo cual puede encausar un ensimismamiento y aislamiento en adolescentes. Asimismo, es el principal causante de que no se puedan llevar a cabo vínculos románticos sanos, pues tenderán a estar basados en la idealización ni a construir vínculos amicales profundos, pues no es socializado como importante para las niñas, lo cual podría llevar a que no pongan su atención y cuidado por cultivar estos vínculos.

Generar un vínculo amical podría ser más importante para nuestro desarrollo personal que tener un vínculo amoroso, pero para el desarrollo económico de una persona socializada como mujer en una sociedad capitalista y machista, el vínculo amoroso con un hombre es presentado como determinante para medir su valoración. Cuando una es adolescente, recibe

la información sobre su situación de opresión de manera idealizada. La idea del esposo maravilloso con el cual al fin será escuchada y sus necesidades atendidas es inculcada por la televisión (Falcón, 2009), y los medios de comunicación direccionados al consumo del público adolescente.

En este momento, creo que el conjuro del misfit permitió que nos conectemos y podamos crear, desde ese espacio poético que lo misfit nos permitió, desde el clown. En la actualidad, conecto con esos deseos de tener un vínculo amoroso heterosexual como una resignificación. Me permite ver con suficiente distancia que en realidad a lo que llamé amor estaba constituido por una idealización de un niño que desconocía. Me interesaba fantasear con lo que ellos representaban en nuestra sociedad y en mis narrativas personales.

De la misma manera, conecto mi deseo por querer tener amigas con el rechazo de la imagen hegemónica sobre la feminidad ¿Cómo debemos ser las niñas? Existe mucha observación sobre nosotras. Octavio Paz señala que la soledad en la adolescencia es atravesada por un olvido de sí mismo y de sacrificio de sí por encajar en un grupo (1998¹⁸, p. 221). En contradicción con este olvido, lo misfit nos permite explorar la declaración de que no somos como el discurso hegemónico quiere que seamos. El grito de ¡No quiero ser como tú! Nos liberaba a ambas. Yo soy un misfit y tú el discurso hegemónico. Ambas coexistimos y no nos enfrentamos. La convención sobre el trabajo del misfit nos permite reconocernos en nuestra humanidad desde un espacio poético seguro. A su vez, ello permite reimaginar nuestra concepción sobre nuestra propia historia y crear escénicamente sobre esto.

Me gustaría señalar que mi reflexión está acompañada de capturas de pantalla de las grabaciones de los ensayos y dibujos hechos por mí inspirados en las experiencias de la adolescencia que fueron compartidas con el fin de poder explicar con mayor claridad de qué maneras lo misfit aporta a la creación escénica. En ese sentido, en el caso del vínculo

¹⁸ Fecha original de publicación 1950

amoroso, abordaré algunos estudios sobre el patriarcado, lo femenino y el amor romántico heterosexual, mientras que en el caso del vínculo amical, abordaré algunos estudios sobre el sentido de pertenencia, la identidad y el rechazo. Asimismo, existirán aproximaciones de ideas de autoras y autores que abordan la relación del género con experiencias como la soledad en la adolescencia. Es desde allí que reflexionaré sobre mi investigación.

3.1. Consideraciones previas sobre lo misfit para la escena

Digamos que hice una convocatoria de aportes de lo misfit a esta creación y escogí a aquellos que resonaban con lo que yo consideraba más valioso para nuestro proceso y que creía que podrían orientar o resonar con otros procesos. En mi proceso de discernimiento sobre qué aportes consideraba los más importantes, encontraba algunos muy interesantes, pero no lo suficientemente poderosos para escribir demasiado sobre ellos. Fue muy importante encontrar una enunciación más amplia que me permitiera hablar de ellos como partes de un aporte más grande. Volver a esa división inicial ya sería muy ambicioso de mi parte. Jugaría con caer en intentos por encasillar la experiencia escénica, cuando la intención es que solo me sean útiles para explicar la relación entre lo misfit y la creación escénica en este proyecto.

Estos aportes son: Dimensionar lo sentido por la adolescente y traerlo al presente de la escena, crear una convención que tenga como eje la complicidad con el público y crear extrañamiento sobre el régimen patriarcal hegemónico. La forma en la que analizaré cómo emergen esos tres aportes en la escena, es a partir de un análisis del cuerpo, la voz y los objetos. Algo que me gustaría señalar es que ser clown es dar expresión a la humanidad que habita en él o ella. Es proveer el acceso a esa humanidad y liberarse de lo terrible y maravilloso que es ser un ser humano (Coburn & Morrison, 2013, p. 461), es por ello que el análisis reflejará también la configuración y forma que toma esa cualidad.

3.1.1. Dimensionar lo sentido por la adolescente y traerlo al presente de la escena

Traer los recuerdos de la adolescencia al laboratorio de creación es la manera en la que escojo que empezamos a cuestionar qué podemos hacer para cambiar estos prejuicios sobre la adolescencia y para hacer las paces con nuestra propia historia. Traer los recuerdos de la adolescencia al laboratorio de creación es poder (re)conectar con nuestros sentimientos y tener la oportunidad de utilizarlos como estímulos creativos en vez de evadirlos. Ponerlos en el foco de la escena y de este texto es un acto político que estimula la creación y espero que también la reflexión en las y los espectadores. A continuación, desarrollaré algunas respuestas sobre la minimización de los sentimientos de las adolescentes. En particular, al ser este un proyecto hecho por personas socializadas como mujeres, me referiré a los sentimientos de las adolescentes, las cuales considero que han (hemos) sido particularmente minimizadas por la estructura patriarcal en la que nos vemos inmersas.

En la sociedad, se suele decir que las niñas sienten intensamente y sobre todo el amor es uno de sus principales temas de conversación. Sin embargo, nada de esto es gratuito. Las niñas crecen en un sistema en el cual “se ha fomentado en ellas la esfera afectiva; se han reprimido sus libertades, talentos y ambiciones; han recibido poco estímulo y bastante protección; se las ha orientado hacia la intimidad, lo interior, lo microsociedad y la dependencia” (Bosch & Ferrer, 2013, p. 107). Asimismo, Simone de Beauvoir (1949) señala que esto trae como consecuencia un círculo vicioso en el cual las mujeres abandonan sus estudios o sueños por privilegiar una relación heterosexual con un hombre, a causa de haberse comprometido muy poco con sus proyectos personales, pues su trabajo no se ve tan aplaudido o esperado como sí existe una invitación enorme por buscar el matrimonio y la posición social que ello le otorga.

Es natural que no trate de crearse por sí misma un puesto en este mundo o que lo busque tímidamente. Mientras no se logre una perfecta igualdad económica

en el seno de la sociedad y mientras las costumbres autoricen a la mujer a beneficiarse, en tanto que esposa y amante, de los privilegios detentados por algunos hombres, se mantendrá en ella el sueño de un éxito pasivo y frenará sus propios logros. (Beauvoir 1949, p. 136)

Es así que la búsqueda de una pareja masculina, siendo esta una de las grandes presiones inculcadas por el patriarcado en las niñas, en la adolescencia es uno de los temas más importantes. Se empiezan a socializar ya no como niñas, sino como proyecto de adultas y la presión por la exploración del amor romántico y la performatividad de género emergen con mayor fuerza. Estos cambios de expectativa vienen acompañados con imposiciones de regularización sobre su comportamiento cuando salen de la esfera privada a la esfera pública. La gran cantidad de restricciones les genera ansiedad, la cual a su vez es alimentada por el exceso de energía acumulada no consumida (Beauvoir, 1949). Como resultado, la exploración de las emociones se mezcla con la ansiedad acumulada, lo cual trae como consecuencia que con frecuencia las adolescentes se sumerjan en fantasías y vivencien sus emociones con alta intensidad.

Por otro lado, dado que vivimos en una sociedad regida por la valoración de las actitudes asociadas a lo masculino, y que lo femenino es considerado su opuesto, lo asociado a lo femenino termina siendo despreciado y/o valorado como inferior. La manifestación de los sentimientos está asociada a lo interior y por ello, a lo femenino. Es así que la expresión de los sentimientos es rechazada y considerada como inferior para la sociedad. Como consecuencia, para poder progresar en una sociedad patriarcal se opta por adoptar las actitudes asociadas a lo masculino, pues de lo contrario se nos considera como inferiores ya sea en el ámbito laboral, social, etc. Así, la manifestación de los sentimientos y de lo íntimo por una mujer estaría acompañada de una narrativa de complicidad hacia un sistema de dominación patriarcal que autorice la percepción externa sobre una como inferior.

Nos acostumbramos a reprimir nuestras emociones para encajar nuestro sistema y cortar la conexión con estas para encajar en el consenso de valoración patriarcal. El miedo al rechazo y la exclusión social se sobrepone a los deseos personales por expresar nuestras emociones y estas se quedan sin un espacio para ser procesadas y comprendidas. Creo firmemente que podemos reivindicar la manifestación de nuestros sentimientos. Estos nos pueden revelar muchas verdades tanto sobre nosotras mismas como sobre las narrativas y los causantes de estos.

Esas verdades nos llevan a la concientización y esta podría significar el primer paso para generar un cambio en una misma y construir formas de relacionarse por elección y no por imposición. Para poder encontrar el potencial de nuestros sentimientos, primero tenemos que aceptar y conocer cómo son, qué nos provocan, cómo es que nuestra historia y nuestra relación con nuestros sentimientos podría traer consecuencias positivas en nuestra sociedad.

Donna Haraway (1984) señala que las mujeres somos seres vivos que lo único que tenemos en común son experiencias de represión compartidas. Dentro de esas experiencias de represión, emerge una atención particular a los sentimientos que nos permitimos vivir y explorar en nuestra adolescencia. Existe una intersubjetividad cuya exploración, en este caso, mediante la creación escénica, nos podría ayudar a reconocer el lugar de los sentimientos en nuestra historia personal.

La dimensión sobre lo que sentimos y la deconstrucción de ello nos ayuda a ser conscientes de nuestra situación. Ello nos lleva a entender y valorar nuestros sentimientos para así retomar el mando sobre la construcción de las relaciones que tenemos y queremos tener. La escucha y la atención nos devuelve la agencia, nos devuelve la elección consciente y la decisión sobre nuestro accionar, lo cual es el primer paso para la reflexión y la transformación de nuestra realidad.

En este proceso de creación, se observó que el enfoque del trabajo del clown desde el principio misfit provoca la manifestación de aquellas emociones sentidas en circunstancias donde los sentimientos fueron reprimidos durante la adolescencia. Esto permitió que la clown comunique a un tercero sus sentimientos y estos tomen el espacio que no tuvieron en su momento. Fuimos testigo de cómo lo misfit crea un espacio de intimidad donde lo reprimido puede ser compartido. De esta manera, se revela una historia colectiva sobre cómo en ciertas situaciones en la adolescencia, no nos permitimos expresar emociones provocadas por hechos que fueron relevantes en nuestras vidas.

En conclusión, lo misfit nos permitió dimensionar sentires adolescentes y promover un ejercicio de empatía hacia la adolescencia, y hacia nosotras mismas. Nos permite reconocer esos sentimientos y aceptarlos, lo cual nos podría llevar a tomar consciencia sobre las narrativas causantes de problemas que podrían estar privándonos de construir relaciones diferentes o consideradas más sanas. Asimismo, nos devuelve la decisión consciente sobre el tipo de relaciones que estamos construyendo y que queremos construir, lo cual nos invitó a reflexionar sobre cómo el ignorar nuestros sentimientos antes nos llevó a seguir repitiendo patrones de relaciones en la adultez que no eran los que nos hacían más felices. Es así que la clown nos invita a volver a mirar nuestras emociones y comprobar si les estamos dando la atención y dimensión que estas merecen o las estamos evitando o minimizando como nos han enseñado para privarnos del poder de nuestra reflexión y nuestra liberación.

3.1.2. Crear complicidad con el público

Laban señala que el conflicto humano puesto en escena es “una experiencia de educación para cualquiera que no sea totalmente insensible a las condiciones de vida humana” (1987, p. 171). Escojo empezar con esta cita para refutar y rescatar una idea que considero importante. A pesar de que el teatro no es una escuela ni las personas que asisten a él se vean atravesadas por lo que experimentan, podría ser fácil pensar que tiene el potencial

de que así sea. Existe un innegable reflejo de uno mismo en el teatro y, con ello, a menudo surge la experimentación de algún conocimiento o sentido común a los seres humanos.

Para que el público se vea atravesado por el acto escénico es imprescindible que, como dice Laban, los espectadores tengan un mínimo de sensibilidad hacia la vida humana más allá que la suya, pero también considero que la creación de la complicidad entre actores y espectadores tiene bastante crédito en que esto suceda, ya que esta configura su experiencia escénica. El público toma un lugar y a partir de esto interpreta la obra.

Con complicidad me refiero a la creación de significados y significantes compartidos, donde la actriz y el público saben lo que está en juego, lo que podemos conocer al ver una acción de un personaje que nos ha compartido sus intenciones, o una palabra que hace referencia a otra escena. De esta manera, se crean códigos privados, accedemos a información que otras personas no conocen fuera del teatro.

La complicidad con el público es particularmente importante para el clown porque tiene una relación más directa con el público al no hacer uso de la cuarta pared. El clown necesita que el público sea cómplice de sus equivocaciones y actos transgresores. Necesita que el público acepte sin juicios que él o ella irán en contra de las reglas de la sociedad, el público le perdona todo ello y no lo condena, sino que lo abraza con su risa y aplauso. Entonces, ¿De dónde proviene la aceptación del público al clown? Como he mencionado anteriormente, la risa se genera cuando nuestra humanidad se ve evidenciada y junto a este se genera un espíritu de aceptación (Young, 2013, p. 5). Entonces, detrás de la risa también se encuentran “el entendimiento y la complicidad con otras personas” (Bergson, 1924, p. 18).

Sin embargo, es claro que ninguna persona fuera del escenario se comporta como un clown. El parecido y aceptación de la experiencia humana que ve el público radica en nuestra condición de *dasein* heideggeriano, expuesta a través del principio misfit del clown. Como Wright señala todos somos clowns, pero pasamos la mayor parte de nuestras vidas intentando

esconder esa realidad embarazosa debajo de capas de inteligencia, sensibilidad, sofisticación y amabilidad social (2006, p. 184). El trabajo del clown es entonces, como he desarrollado anteriormente, mostrar esa naturaleza desadaptada con la que todos nacemos.

Cuando lo misfit entra en escena, el público se reconoce a sí mismo en sus fracasos y defectos, la convención de empatía y aceptación es creada a través de, por un lado, la mirada de la clown, y, por otro, la relación que crea al invitarlo a jugar y ser cómplice. En cada apartado señalaré de qué manera la complicidad se construye a través de la acción escénica que provocan tanto la risa como la aceptación del público.

3.1.3. Crear un extrañamiento del régimen patriarcal

Considero necesario poder cuestionar el régimen patriarcal, sobre todo para las mujeres, a quienes este régimen violenta al asumir como inferiores. A las mujeres, a quienes se les repite que su rol no es el protagonista, sino accesorio, se les alimenta menos y se les entrena menos físicamente. A quienes se nos pone en desventaja frente a los hombres que la sociedad patriarcal sobre alimenta, entrena en la lucha desde temprana edad y alienta a ser dominantes y a ejercer esos poderes dados sobre las mujeres.

En este contexto, lo misfit funciona para deconstruir el discurso hegemónico del régimen patriarcal, cuando propone como premisa creativa a *no encajar* con sus reglas. Lo misfit aporta al extrañamiento de la normalidad patriarcal al provocar formas de actuar alternativas a lo que dicta el régimen patriarcal. Esto se ve reflejado en la reformulación de lo que se considera divertido, la confrontación a los mandatos de género desde el fracaso y la reivindicación de la forma auténtica y femenina de hacer las cosas, aunque vayan en contra de la expectativa de género.

En primer lugar, la clown puede crear un extrañamiento del régimen patriarcal porque el estado clown permite que emerja la creatividad, la cual es “el hacer que surge del ser (...) cuando la palabra “hacer” se torna apropiada” (Winnicott 1971, p. 1). De esta manera, pensar

creativamente nos permite reconfigurar el mundo que se nos presenta, de lo contrario, Winnicott señala que nos tendríamos que resignar a las interpretaciones de otros, aunque estas no nos hagan felices. En este caso, la creatividad de la clown le permitirá criticar y luego reconfigurar su autopercepción.

Si bien, la inclusión de la creatividad en el trabajo del clown es importante, también lo es la comedia. Hensen señala que la comedia puede ser una invitación de renovación y revisión sobre cómo imaginar y vivir nuestras vidas (1998, p. 5), lo cual es pertinente para la creación de una crítica. Asimismo, diversas autoras y autores señalan que el personaje o estado clown invita a la liberación de máscaras sociales y permite el encuentro con el verdadero yo de quien interpreta (Lima, 2016, p. 145). Un personaje liberado de máscaras sociales que a su vez crea desde sí mismo, puede realizar lo llamado por Kruger y Grummet “self-creation” (citado en Annis, H., Laviolette, B. & Lee A, 2022), lo cual consideran esencial para trabajar el género desde el clown.

Como he mencionado en el marco conceptual, el clown feminista es, como decreta Irving, una práctica teorizada que pretende alejarse de la idea lecoqniana de que el clown es la explotación de la “fragilidad”, pues esto tiende a reforzar las relaciones de poder patriarcales a través del potencial de humillación de cuerpos inapropiadamente sexuados (2012, p.28). La forma por la que el clown feminista se elabora es al retoman aquellas características que hacen al clown propicio para la creación propia y reinterpretación del mundo, lo cual constituye una forma de deconstruir el régimen patriarcal e inspira la creación de nuevas formas de comprender el mundo. Se encuentran y exploran maneras de hacer las cosas diferentes a las expectativas de género a través de acciones que producen placer a quien interpreta y que, al ser socializadas y posicionadas en un escenario, provocan cuestionamientos sobre los discursos patriarcales interiorizados del espectador y seducen su capacidad para retomar su poder sobre los discursos que lideran su hacer.

Considero que dimensionar lo sentido por la adolescente, la creación de complicidad con el público y la creación de un extrañamiento del régimen patriarcal son aportes significativos para la creación de este unipersonal. Son particularmente relevantes para este unipersonal porque uno de los objetivos principales de su realización es sumergirse en la resignificación del fracaso en la creación de vínculos durante la adolescencia. Nombrarlos nos ayuda a identificar las condiciones que permitieron cumplir con los objetivos artísticos de este proyecto, así como para poder replicar los resultados y aprender de estas.

Como ha sido mencionado anteriormente, estos hallazgos han sido descubiertos a través de un trabajo reflexivo que partió del juego con el principio misfit como eje y estímulo creativo sobre memorias de la adolescencia. Lo misfit provoca la apuesta por sumergirse en las vergüenzas, en destapar los discursos sociales a veces no evidenciados en la cotidianidad y recurrir a sus habilidades para sacarlos a la luz con valentía, vulnerabilidad y goce. Habiendo explicado esto, procedo a introducir el primer subcapítulo titulado “Primera estación: ¿Quieres ser mi amiga?”, el cual, como he mencionado anteriormente, está enfocado en el deseo de querer encontrar correspondencia al interés por generar un vínculo amical femenino.

3.2. Prima Estación: ¿Quieres jugar conmigo?

Estamos en la bodega del barco. Gianiré saca de su maleta algunos objetos y algunos recuerdos que le recuerdan a su abuelo. Estoy convencida de que su abuelo, al igual que mi abuela, la veía encajando perfectamente en la sociedad junto a personas buenas que se merecen todo. Para su abuelo no existía la posibilidad de que existiera alguien tan fuera de la realidad que no pudiera ver todo lo bueno en ella y eso lo ponía tranquilo.

El amor de su abuelo y sus buenas intenciones conviven con recuerdos de adrenalina. Recuerdos de no poder ver lo que veía el abuelo en una misma y encontrarnos con que hay personas que tampoco lo verán. Los recuerdos empiezan a brillar con fuerza.

En un mundo ideal, no tendríamos miedo de acercarnos a alguien con buenas intenciones, sobre todo si lo único que se busca es crear un vínculo amistoso en donde ambas partes se ven favorecidas. Cuando se es adolescente, los discursos patriarcales, el miedo al rechazo y a la soledad hacen particularmente difícil que las adolescentes puedan hacer amigas. A continuación, empezaré explicando más sobre estos puntos.

En una sociedad patriarcal, a las personas socializadas como mujeres se nos atribuye debilidad e inferioridad jerárquica en la sociedad. Ello trae como consecuencia que interioricemos el deber de demostrarle a la sociedad, a los hombres, a nosotras mismas y a otras mujeres que sí tenemos un valor no menor al de los hombres. Ello se torna indispensable en el camino de reclamar respeto, lugar y posibilidad de reconocimiento en la sociedad, dificulta la confianza entre nosotras mismas y genera un ambiente de competencia, como si existieran cupos limitados para la validación social.

Los parámetros en los que nos enseñan a competir se limitan al sistema de valores superficial del patriarcado en los que fuimos inculcadas mientras crecimos. Una competencia en donde el premio por la complicidad y complacencia no son el reconocimiento ni la libertad, sino una falsa ilusión de pertenecer. A las mujeres que reciben la aprobación del patriarcado les dan de premio por su complicidad, una ilusión de poder en la sociedad, cuando en realidad esta solo significa su sometimiento. No obtienen ningún poder con su validación (Beauvoir, 1949). Al patriarcado, representado por la figura de hombre machista hegemónico no le importa si una mujer está o no de acuerdo con algo en una sociedad regida por hombres. Ellos asumen que la validación que les otorgan ya es y será suficiente, como lo único a lo que deben aspirar. La jerarquía de los hombres por encima de las mujeres se mantiene y la posibilidad de ser reconocidas personalmente se mantiene inaccesible. Es una competencia en la que ninguna mujer gana.

Liberarse de esa competencia y entrar a una búsqueda libre sobre nuestros gustos y preferencias por encima de lo que el patriarcado piense parece ser la lucha en la que muchas mujeres podrían tardar la vida eterna en ganar. En la adolescencia, demostrar nuestro valor al patriarcado como en una competencia nos aleja entre mujeres de reconocer nuestra experiencia de violencia común, experimentar sororidad, crear una comunidad e intentar escapar del patriarcado. Nos mantiene separadas, débiles y desconectadas con nuestros deseos personales fuera de la necesidad de encajar con el sistema dominante.

La comparación, el sabotaje y la exclusión son algunos de los perjuicios producto de esa competencia. Ello nos prohíbe poder hacer frente al patriarcado como una rebelión conjunta a nuestras experiencias de represión compartidas. Nos condena a mantenernos pensando que los hombres son las únicas personas que pueden escoger quienes merecen ser valoradas y quienes no.

El patriarcado no toma en cuenta el disfrute de la persona siendo o mostrándose como es o como quiere mostrarse fuera de esas exigencias muchas veces crueles y aspectistas¹⁹. Una mujer puede vivir una vida muy disfrutable, llena de risas y realización personal, pero siempre ser rechazada por la mirada patriarcal. Ello la podría llevar a cuestionar su felicidad y empujarla a la eterna conquista de una pareja masculina como algo prioritario, por encima de otros logros.

A nivel social, lo que está en juego para la adolescencia es exponerse al rechazo, la exclusión, como antagonistas del deseo por pertenecer y el miedo a la soledad. La adolescente necesita sentir que es aceptada y que pertenece a una comunidad para poder desarrollarse correctamente. Es por eso que intenta encajar con las expectativas de género y a veces incluso de actuar con sinceridad y mostrar que no encaja.

¹⁹ Nombre de la forma de discriminación hacia las personas consideradas como físicamente poco o nada atractivas.

Si se dan las condiciones, en la adultez podemos empezar a buscar fuera de esos parámetros en los que fuimos criados y criadas, pero cuando somos adolescentes, asumimos esas circunstancias como todo lo que hay en esta vida. La experiencia humana a la que tenemos acceso se encuentra en gran medida sujeta a lo que acontece en un salón de clases, a circunstancias inmediatas y herméticas a la inmensidad del mundo exterior, lamentablemente limitada a las creencias del patriarcado. Habiendo desarrollado los temas en torno al deseo por hacer amigas, ahora presentaré improvisaciones realizadas en el laboratorio de creación que luego inspiraron escenas para el work in progress desglosadas en el análisis de la mirada, los gestos, la voz, la palabra, y la relación con los objetos.

3.2.1. Mirada y gestos

La siguiente imagen (ver figura 14) corresponde a una improvisación que Gia hizo sobre un recuerdo de los días en los que iba a la playa con su abuelo, o su “papisto” como ella le llama. Él le ordenaba ir a hablar con las otras niñas que estaban en la playa para que se vuelvan amigas. Este recuerdo le causaba resistencia a Gianiré, pues rememoraba su miedo al rechazo, el cual la ponía nerviosa al momento de acercarse a las niñas. Dado que el trabajo clown con enfoque en lo misfit, requiere de la intérprete en clown asumir la posibilidad del fracaso y mantener el impulso por intentar encajar en la convención sin cuestionarla (Beré, 2016, p. 84), pudimos conciliar nuestro presente con el pasado, en particular con el deseo por tener amigas.

Gia se permitió volver a estos recuerdos y reimaginar su experiencia. Al aventurarse a sumergirse en esa situación en la que se arriesgó a intentar encajar pudiendo fallar, creó una intersección del presente y el pasado que se vieron reflejados escénicamente en diferentes elementos. A continuación, presentaré un par de ejemplos donde esa conciliación y resignificación tomaron forma escénicamente a través de la mirada y los gestos de Gia.

Durante la improvisación, Gia cierra sus ojos tras haber soltado la pregunta “¿*Quieres construir un castillo de arena conmigo?*” (ver figura 14), imaginando que tiene a una niña frente a ella. Este pequeño gesto denota el conflicto interno y el miedo a la incertidumbre por haber lanzado una propuesta al mundo de la cual no sabe qué recibirá de vuelta, pero que podría potencialmente ser una respuesta negativa. Cerrar los ojos después de pedir algo crea una contradicción que denota el conflicto interno de querer algo, pero no querer afrontar la respuesta. De esta manera, Gia crea un código con el público que le permite compartir que siente miedo, pero que este no la detendrá de pedir lo que quiere, aunque ello involucre exponerse al fracaso. Confronta ese miedo al fracaso con todo su cuerpo, el cual se mantiene tieso y quieto, pero se priva a sí misma la visión.

Figura 14

Gia con los ojos cerrados tras haberle preguntado a una niña si quiere que juegue con ella



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Este pequeño gesto de negación de realidad y conexión consigo misma, a su vez denota ternura, pues está más relacionado con la inocencia de la infancia, por estar haciendo algo por primera vez. Gia se permite mostrar la transgresión de su miedo y el caos de hacerlo de una manera muy vulnerable e impulsiva, lo cual responde a la posibilidad que le abre el

clown al poner atender lo que pide “nuestro corazón y nuestras vísceras” por encima de lo que la sociedad y sus normas nos piden (Jara, 2011, p. 22).

Mostrar su vulnerabilidad actúa en oposición a la adultez, la cual está relacionada con el fin de esa inocencia, a la experiencia y la ausencia de miedo. Gia se permitió reconectar desde su adultez con un pasado doloroso para poder resignificarlo y tornarlo un motor para la creación escénica a través de seguir impulsos reflejados en gestos pequeños, como es el de cerrar los ojos. Permite mostrarse afectada por su recuerdo y compartir su esfuerzo por intentar encajar. Esto resultó ser crucial para la investigación porque le permite a Gia crear un código reconocible por la audiencia sobre un recuerdo personal que empieza a ser colectivo. No encajar es una situación personal, pero que al momento de ser presentada por la payasa a través de gestos que provienen de la práctica clown, empiezan a ser colectivas. El miedo de las niñas al rechazo empieza a tomar lugar en la escena y puede también tomar lugar en el imaginario social de quienes observan. Esta escena permite la resonancia del público con sus experiencias personales y la reconexión con sus sentimientos antes reprimidos por encajar con la sociedad. De esta manera, creamos un vínculo entre presente y pasado que permite conciliar nuestra historia y construir nuevas narrativas desde ahí.

De esta manera, la corporalidad y el juego que buscábamos emergió de forma satisfactoria en estos detalles. Por un lado, vemos el enfrentamiento al fracaso, la manifestación del miedo y la vulnerabilidad de la clown que pone en evidencia lo difícil que es la situación para ella con generosidad y ternura. Por otro lado, lo misfit como enfoque nos permitió iniciar un espacio poético de reimaginación entre el presente y el futuro. Esto ocurrió a través de la expresión de sentimientos en gestos producidos por el recuerdo de exponerse al rechazo al acercarse a una niña desconocida y pedirle que sean amigas.

La siguiente secuencia de imágenes (ver figuras 15, 16 y 17) corresponde a otro momento de la misma improvisación de la cual emergió el gesto anterior. La primera imagen

corresponde a Gia recurriendo a la estrategia de fingir asombro y hacer movimientos grandes para llamar la atención de la niña de la playa y atraerla a jugar con ella. En la segunda imagen, Gia da la vuelta y se refiere a su papisto con severidad. En la última imagen Gia cambia su estrategia y decide hablarle directamente a la niña para que jueguen juntas. Analizaré cada momento a la vez.

En la primera imagen (ver figura 15), Gia tiene las manos levantadas, la boca abierta en forma de “o”, las cejas levantadas y la mirada hacia más allá del alcance de la cámara. Estos elementos en conjunto le indican a quien observa que Gia está frente a un acontecimiento sorprendente. Asimismo, responden a la idea de que las niñas debemos tener roles pasivos en nuestras formas de relacionarnos. Gia utiliza como primer estrategia la exposición de un contexto que pueda persuadir a la niña de tomar la iniciativa y acercarse a ella. Vemos a su clown exagerando cada movimiento como ella recordaba que también hacía en esa época.

Figura 15

Gia en la playa fingiendo sorpresa



Nota Secuencia de imágenes hechas por capturas de pantalla de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

En la siguiente imagen (ver figura 16), Gia voltea su cuerpo y lo cambia de manera rígida para referirse a su abuelo de forma veloz y solo por unos segundos. Al hacer esto, nos da la información de que su abuelo no entendía la estrategia por la que Gia había optado ni por qué no solo se acercaba a la niña como él pensaba que debía hacerse. Los movimientos rígidos y pequeños junto a darle la espalda a la cámara, nos indican también que no quiere que la niña se de cuenta de lo que está sucediendo, aunque para el público sea evidente. De esta manera, se atienden los sentimientos de la adolescente y se crea un juego donde el objetivo y la narrativa son claros.



Figura 16

Gia reimaginando que le pide a su papisto que no pare de insistirle en acercarse a las niñas en la playa.

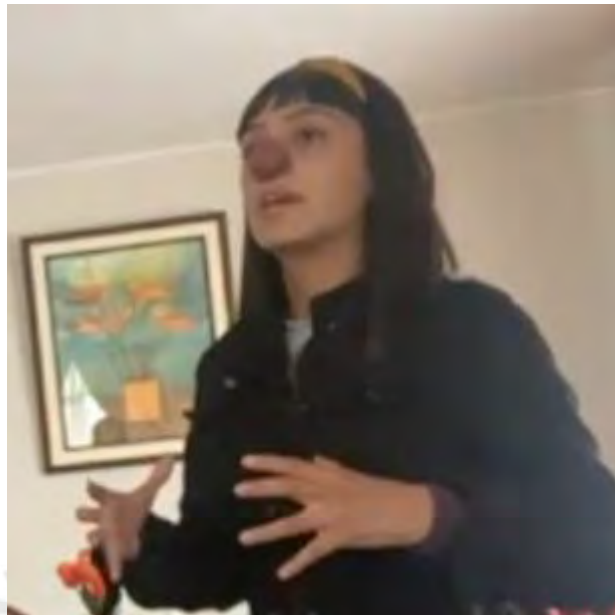


Nota Secuencia de imágenes hechas por capturas de pantalla de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Por último, en la tercera imagen (ver figura 17), vemos a Gia con los músculos más tensos que en las otras imágenes. Sus manos, que están haciendo el ademán de estar agarrando una pelota, se notan rígidos, es como si la tensión que siente por exponerse al rechazo tomara forma en sus dedos, lo cual parece ser un problema. Su cuerpo no está en estado de relajación. Aunque su abuelo piense que es sencillo acercarse a una niña en la playa, vemos claramente en el cuerpo de Gia que no es así. Su rostro ligeramente levantado parece valiente, retrata un intento de aires de superioridad que reflejan un discurso interno. A través de ese gesto, podemos ver que se está convenciendo a sí misma de que puede cumplir con la tarea de hablarle a la niña y pedirle que juegue con ella.

Figura 17

Gia decide llamar a la niña directamente y preguntarle si quiere jugar con ella



Nota Secuencia de imágenes hechas por capturas de pantalla de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Sin embargo, nos permite ver el conflicto en su mirada, porque no responde a esa postura de engrandecimiento y parece perdida. De la misma manera, su boca está entreabierta, pero no dice ninguna palabra, lo cual otra vez nos recuerda que este personaje está fuera de su zona de confort, aunque sea en una tarea aparentemente cotidiana y sin mucha relevancia para la sociedad. El personaje atraviesa un conflicto y nos hace partícipe de este mediante la composición de detalles corporales significativos.

Poner énfasis en los gestos que se iban a construir, para dar cuenta de ese cuerpo que rememoraba su adolescencia desde el clown, significó para este momento del laboratorio la eficacia del conjuro. Significó una ruta para seguir explorando y creando escénicamente. Sobre todo, en este momento, la conexión que sentíamos Farah y yo con el trabajo de Gia, fue una brújula hacia la creación conjunta y la reflexión sobre por qué estaba funcionando. La complicidad con el público que genera la clown se construye desde una sinceridad que le permite expresar con intensidad los problemas que no encajar le traen y también, nos invita a

cuestionar por qué le es tan difícil. A su vez, ese cuestionamiento generado en el público permite que se cree un nuevo espacio de reimaginación sobre el pasado y la conciliación con este de forma amable, dado que todo esto ocurre en un formato lúdico, generado por la clown, el cual invita a la aceptación de estos rasgos como propios.

Si bien la gestualidad y la mirada fueron importante en la búsqueda de estrategias por la clown para encajar en la convención social y para la creación escénica, esta búsqueda abarca también la exploración de la palabra y del objeto. A continuación, elaboraré sobre las posibilidades de la palabra a partir del trabajo desde el misfit sobre los recuerdos de la adolescencia. En particular, dado que lo que se buscó fue explorar cómo la reimaginación de experiencias del pasado toman forma desde el clown y en particular, desde el principio misfit, decido referirme al siguiente apartado como estrategias de subversión de la palabra. La herramienta principal que recogimos fue el cambio de entonación, lo cual le permite a la clown compartir con el público los problemas que encajar implicaban con vulnerabilidad.

3.2.2. Estrategias de subversión de la palabra

Si bien he separado el análisis del cuerpo y la voz para la elaboración de este documento, la voz y la palabra salen del cuerpo, son enunciadas y posibles sólo mediante el cuerpo, por lo que pensarlas por separado en la práctica no es posible. Hago este ejercicio para poder tener un desarrollo de ideas más ordenado, pero fuera de los fines prácticos de la academia, una no puede ser pensada sin la otra. Ambas son aspectos de la escena que trabajan en conjunto y se perciben al mismo tiempo. A continuación, analizaré el texto del ejercicio expuesto en el inmediato apartado anterior (ver figuras 15, 16 y 17, en el cual Gia realizó una improvisación a partir del recuerdo de haber tenido que buscar hacer amigas en playa por pedido de su abuelo.

El texto de esta improvisación es el siguiente:

“(Dice lentamente mirando fuera del encuadre) ¡Oh!, un balde para hacer un castillo de arena, guau, no me lo esperé. Ahora ¿Con quién lo jugaré? (Pausa) Porque estoy solita aquí y soy hija única... Ya papisto, ya (Dice intempestivamente, de forma directa y susurrando con frialdad)... (Vuelve a su tono de voz normal) Niña, qué tal, me llamo Gianiré. Hola, ¿Quieres construir un castillo de arena conmigo? ¡¿Sí?! ¡¿Sí quieres?! (Dice agudizando un poco la voz y acelerando su ritmo) Ya, mira, yo te presto mi balde y yo lo puedo hacer con... con mi sandalia.”

Empezaré analizando la entonación. Los cambios de entonación corresponden a la expresión de cambios emocionales de cada momento. En primer lugar, Gia propone una forma no cotidiana de hablar, más lenta, lo cual responde a su miedo al rechazo, por un lado, crea complicidad con el espectador, y por otro, deja que su deseo porque la otra niña la escuche sea evidente y así, se pone en estado de vulnerabilidad. En segundo lugar, Gia realiza el cambio de entonación y de la velocidad de voz para referirse al papisto, lo cual expresa su enojo. Esto genera risa, porque sucede de manera inesperada y nos recuerda cómo los seres humanos también podemos comportarnos de maneras muy diferentes al referirnos a personas que sí conocemos en comparación con las que no. En tercer lugar, el cambio de entonación al agudo al final de la improvisación responde a la felicidad y la celebración.

Sin embargo, el subtexto nos puede revelar más información sobre lo dicho, por ello, ahora procederé a analizar los subtextos correspondientes a los textos analizados anteriormente. La primera parte responde a la estrategia de Gia por generar interés en la niña para que juegue con ella. Las expresiones verbalizadas que utiliza hacen evidente la teatralidad de sus acciones, lo cual genera risa, porque resuena con ese recuerdo de haber creado una corporalidad o fingir que hacemos algo para llamar la atención de otras personas de manera directa. Este juego por generar interés de manera indirecta nos recuerda que a veces vamos por caminos que son más difíciles para evitar la confrontación y el rechazo. El

decir que le prestará su balde, siendo este su fuente de fortuna, al cual antes presentó con emoción y quedarse con solo su sandalia como herramienta para armar castillos de arena es evidentemente inconveniente e incluso perjudicial. Sin embargo, decirlo demuestra que para ella es mucho más importante que la niña se vuelva su amiga que jugar. El juego sería solo una excusa para poder entablar una amistad con ella a todo costo.

El acto de ofrecer su sandalia responde a buscar otro recurso para poder seguir desarrollando su herramienta, la cual era ofrecerle jugar con sus juguetes para hacer castillos de arena. Cuando Gia señala que ella puede hacer su castillo de arena con una sandalia, está respondiendo a su necesidad de lograr su objetivo, el cual es jugar con la niña de la playa y que ella sea su amiga. Es evidente que armar un castillo de arena con una sandalia implicaría la deformación de esta y un porcentaje muy bajo de probabilidades de que pueda armar un castillo hegemónico.

Lo misfit emergió también a través de la imagen que genera la idea de incluir la sandalia en el intento por concretar un momento compartido con la niña de la playa. Como Beré señala, el trabajo de los clowns como misfits en relación a los objetos es encontrarles una funcionalidad alternativa a la que están hechos para ser de forma útil (2020b, p.12) . A pesar de no a Gia intentando armar un castillo de arena con su sandalia y transformando su forma en algo que le sea útil para un uso para el que no está hecha, basta con decirlo para que el público se lo imagine y ello ya es poderoso.

La imagen que crea al espectador es a su vez divertida, porque la sandalia hace referencia a la sandalia de baño utilizada en Latinoamérica por los medios de comunicación para referirse a un objeto común de una utilidad variada. En particular, la sandalia suele ser una referencia a las madres en Latinoamérica que hacen uso de estas para castigar a sus hijas o hijos violentamente. La sandalia también es un elemento común, utilizado en muchos contextos. Detrás de afirmar que ella puede usar la sandalia como pala para hacer un castillo

de arena, nos da la imagen de poder transformar cualquier objeto cotidiano o el más cercano a la vista como parte del juego para poder encajar. Asimismo, nos señala la posibilidad imaginativa de la clown para poder cumplir con su objetivo.

Asimismo, asumir la sandalia como una posibilidad implica la renuncia a un deseo, armar un castillo de arena, para ponerle énfasis a su deseo por hacer amigas. La rapidez en la entonación con la que sugiere la inclusión de la sandalia, a pesar de lo que implica, denota la importancia que tiene este deseo para ella. Lo que nos permite trabajar desde lo misfit es poder dar cuenta sobre cómo a veces nos abandonamos a nosotras mismas para poder conseguir la validación de otra persona.

De esta manera, podemos concluir que tanto la voz como la palabra son elementos determinantes para crear textos subversivos originales que permiten tanto la creación escénica de la clown sobre los recuerdos de su adolescencia como la conciliación entre su presente y su pasado. Esto se debe a que la voz le permite expresar emociones, crear complicidad y da más información que nos revela más sobre sus sentimientos y los de la humanidad.

3.2.3. Relación con el objeto

Utilizo la imagen de *Las chicas superpoderosas* (ver figura 18) de la serie de dibujos animados *Las chicas superpoderosas* porque considero que refleja bien el juego propuesto por Gia a partir de su relación misfit con los lentes de sol. Estos lentes (ver figura 19) de sol aparecieron en una improvisación en la cual Gia se encontraba en su cuarto, narraba cómo se preparaba para salir a una fiesta con sus primas. En este momento, Gia comparte con el público sus inquietudes sobre qué se va a poner y propone usar esos lentes. Estos lentes son rojos, lo cual hace que sean bastante llamativos. Además, son bastante grandes para su rostro. Como podemos notar en la imagen, estos ocupan desde su nariz hasta tu cerquillo, lo cual compone la mitad de su rostro.

Figura 18

Bombón con lentes de sol en la playa



Nota Adaptado de *Preview - Sun Screen / The City of Fromsville* de Lydia Benlloch, 2022, Pinterest (<https://www.pinterest.es/pin/843862048945192540/>). Todos los derechos son reservados.

Figura 19

Gia con lentes de sol arreglándose para una fiesta



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Asimismo, en el momento en el que empieza a usar estos lentes, su actitud cambia. Sigue siendo Gia, pero decide mostrar una forma de comportarse diferente. Mientras dice que esos lentes la harán verse genial, sus manos empiezan a manejarse con mayor delicadeza y soltura de la que estuvo manejando antes de este ejercicio. De la misma forma, su voz empieza a tener entonaciones más cantadas y a alargar las palabras cuando habla. Así, por la relación con el objeto, Gia empieza a proyectarse como una persona que denota seguridad con quién es y tiene una semblanza de vanidad inofensiva, donde se disfruta de lo material, como si perteneciera a un club especial del cual nos invita a ser parte al ofrecernos este código como un juego. Realiza movimientos con soltura que nos indican que los lentes tienen la capacidad de moldear su actitud, lo cual es un atributo no convencional para estos lentes, pues su uso convencional es protegernos del sol.

Sin embargo, cabe mencionar que en la adolescencia, los objetos son de crucial importancia para la construcción de la identidad. Lo que se usa es parte de lo que se busca proyectar y esto está relacionado a los estereotipos de género y de éxito, los cuales se adoptan para lograr la validación social. Esta es necesaria para un adecuado desarrollo del ser humano hacia la adultez (Rosillo, 2019).

Otro ejemplo relevante sobre la relación entre la clown y los objetos surgió a partir de que Gia nos contó que ella le pidió a su abuelo que le comprara un librito de chistes y que ella siempre le leía chistes a su abuelo, porque él pensaba que eran muy divertidos. Entonces, se nos ocurrió que improvisemos que ella intente compartir los chistes de ese librito cuando esté intentando hacer amigas en la playa.

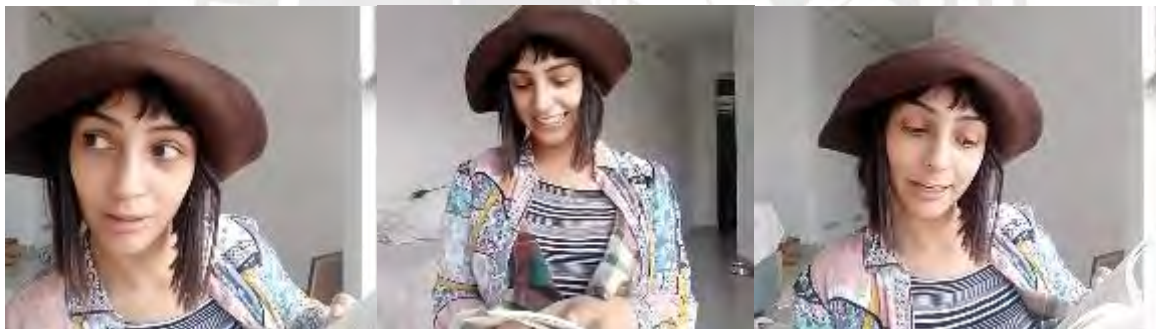
Como vemos en la secuencia de imágenes (ver figura 20), Gia primero se refiere al libro con mucho cariño. Su sonrisa y su mirada directa en el libro crean en composición la sensación de complicidad con el libro, lo cual fue importante, ya que fuera del deseo por encajar y conseguir amigas, Gia le tenía mucho cariño a su libro por sus recuerdos bonitos

con su abuelo. En la siguiente imagen, lo tiene agarrado de lado a lado, pero el foco ya no está en el libro, este incluso casi escapa del encuadre. El foco está en la mirada de Gia hacia afuera del encuadre, la cual corresponde al lugar donde estaría la niña a la cual se quiere acercar.

Gia mantiene el libro abierto con sus dos manos, lo cual le configura la corporalidad. Al tener las manos en el libro, su cuerpo está señalando al libro y no le puede dar la espalda, por ello, recurre a esta nueva posición en diagonal, para poder hablar con la niña sin que el libro esté en el medio. La postura de su cuerpo en diagonal y su mirada curiosa nos indica el interés que ella tiene por vincularse con la niña, lo cual se ve complementado con la siguiente imagen, en la cual lee atentamente uno de los chistes del libro, aún con el cuerpo apuntando hacia el lugar en donde estaría la niña.

Figura 20

Gia con el librito de chistes



Nota Secuencia de imágenes hechas por capturas de pantalla de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

De esta manera, podemos ver cómo los juegos personales que ella tenía con su abuelo son compartidos con cierta distancia, pues no le muestra los libros a la niña, sino que mantiene el control sobre este, pero por su postura notamos el claro interés que tiene en relacionarse con ella. Asimismo, esta postura no es una que se toma de forma cotidiana, sino excéntrica, lo cual pone en evidencia su lado misfit y lo hace dialogar con sus deseos y afrontar el conflicto.

La clown intenta encajar con el consenso de normalidad, en el proceso se entrega a maneras de hacerlo que responden a su búsqueda por su propia manera de desencajar (Beré, 2016, p. 84). En este ejercicio, esta búsqueda lleva a Gia a escuchar a sus impulsos lúdicos y crear un cuerpo y una mirada curiosa que refleja en contraposición cómo es que para encajar existen códigos que pueden ser represivos y respuestas crueles hacia personas que no los siguen. Esta también es una invitación para pensar en ¿Por qué buscar a personas que nos hacen sentir que no encajamos? Caroline Dream (2012, p. 193) señala que es propio de la adolescencia intentar encajar con grupos de personas con las que no tenemos nada en común y esconder rasgos de nuestra personalidad que creemos que ellos no aceptarían. Esta escena nos confronta con ello que hemos dejado atrás por querer encajar. Para el presente, este gesto y el diálogo con el objeto se tornan clave, pues nos permite ahondar en la expectativa de mostrarse como es en realidad y esperar aceptación.

Podemos concluir que la aparición de la relación de Gia con el objeto y la construcción de su imagen misfit a través de este propicio que otros objetos sean explorados a profundidad y que pueden dotarla de imágenes ingeniosas que nos remontan al imaginario de la adolescencia. Ello nos permite reimaginar las experiencias vividas en el pasado y aprender de estas en el presente. Lo misfit nos permite poetizar búsquedas profundas de la adolescencia para encontrar nuevas soluciones y estimular la elección por la autenticidad. De esta manera, configuramos un cuerpo y que se muestra abierto a compartir su proceso con el público.

3.3. Segunda estación: ¡Ahí está mi crush!

Vivía con el corazón roto.

*No sabía cómo interactuar con los hombres
entonces siempre que me presentaba a un hombre,
era “tiene que ser mi enamorado”*

Y me obsesionaba

Me daban un poquito de atención y ya

Tenía que ser mi enamorado.

Pero mi primer enamorado fue en la universidad...

Romina Castro (2022) en Disculpen los ovarios

¿Alguna vez nos hemos preguntado por qué nos interesan tanto los chicos en la adolescencia? Empezaré este apartado contando una anécdota personal. Cuando tenía alrededor de 9 o 10 años, conocí a un chico que se llamaba Jeico (Probablemente se escriba Jacob, nunca aprendí a escribir su nombre, pero así se lo pronunciaban cuando pasaban asistencia y así lo escribía en mi diario). Él iba a mi clase de inglés en el ICPNA.

Nunca habíamos conversado, pero se parecía a Franco de Floricienta. Era una versión de Franco de mi edad, que montaba skate y se encontraba a pocos metros de distancia de mí.

Simplemente, pensaba que si yo fuera a tener novio, tenía que ser como él. Nunca me cuestioné por qué él.

Simplemente era claro que era él, aunque sus actitudes sean decepcionantes y no mostrara un interés particular en mí.

Yo tenía mucho más compromiso con mantener la idea de Jeico en mi cabeza que en conocerlo.

Ni hablar de construir un vínculo con él.

Debo mencionar también, que si bien este no fue el caso, muchas veces las niñas pueden tomar conductas de acoso sexual hacia los niños que consideran sus amores platónicos (Huuki, Kyrölä & Pihkala, 2022, p. 577). La obsesión y el acoso son un problema que nos atraviesa como sociedad que no pretendo romantizar. Me interesa reconocer el

problema y explorar las ideas y sentimientos que en ocasiones pueden o no desencadenar en ese tipo de comportamiento.

¿De dónde viene la intensidad del deseo? ¿Por qué queremos que se obsesionen con nosotras? Tal vez porque necesitamos ese nivel de validación para sentirnos tranquilas en un mundo que muestra claros indicadores de rechazo por nuestro género.

Debemos cambiar al sistema. Soy una fiel partidaria de la rebelión hacia la cultura del “crush”²⁰. Atravesemos la renuncia y salida de esta, como entona Conan Gray en la canción *Crush Culture* (2018) *la cultura del crush hace que se me derramen las entrañas. Escóndete en el baño, no queremos participar en su juego de manipulación, su simpatía es sofocante, solo déjennos estar tristes y solas. A las niñas que nos sobreprotegeron, a quienes nos enseñaron a esperar la acción de los hombres sobre nosotras, quienes teníamos inseguridades y no podíamos esconder lo que sentíamos con intensidad, solo nos queda escondernos en el baño. Nos queda contarle a alguna amiga que pase por lo mismo, mientras temblamos y reímos cuando vemos a alguno de nuestros crushes buscándonos o no buscándonos. La emancipación queda pendiente para algún otro proyecto, aquí, con el reconocimiento de nuestra situación y el impulso por querer cambiarlo, fue suficiente.*

Las adolescentes sufren en el camino, porque la paradoja del hombre hegemónico en la sociedad patriarcal es que se le exige conquistar a varias mujeres, pero a su vez, se le inculcan discursos misóginos (Segato, 2006). Por otro lado, el hombre debe construirse en contra de lo considerado femenino y separarse de la figura materna en busca de la reafirmación de su masculinidad (Granados 1995, p. 71). Entonces, se le exige casarse y mantener relaciones heterosexuales con un sujeto- objeto que a su vez debe odiar. Cuando somos adolescentes, afrontamos esa contradicción mayormente expuestas a narrativas que o

²⁰ Amor platónico

nos culpan a nosotras mismas por sus acciones o nos invitan a cancelarlos por tomar decisiones hirientes.

Asimismo, considero necesario reconocer que muchas veces el daño de hombres a mujeres no es realizado con genuino deseo, sino porque siente que debe hacerlo para mantener el orden patriarcal (INEI 2009, p.32), sin siquiera pensar que podría renunciar a este porque se le ha enseñado a valorarlo y a beneficiarse de lo que le otorga (Kaufman 1995, p. 128). Ello no le permite pensar en la potencia y los beneficios que traería para su experiencia humana y para la de quienes habitan su entorno que dejen de ejercer violencia. Como señala Nicole LePera (2022) los hombres han visto a sus padres traicionar a sus madres y no saber cómo lidiar con su ira, incluso han experimentado ser sujetos de violencia física que cargan con el desfogue de ira de su padre. Vieron a su madre no conseguir ayuda. Nunca fueron inculcados en inteligencia emocional y sus emociones suelen ser mofadas o minimizadas. A los hombres se les priva de la enseñanza sobre cómo conectar emocionalmente y por ende, construir relaciones sanas se les dificulta, dado que va en contra de su rol de género. Debido a estas carencias y a la falta de reconocimiento de estas como un problema, es probable que en muchos casos, estas carencias no hayan sido atendidas y los hombres sigan persiguiendo tanto la aprobación de su masculinidad por la sociedad como por sus padres en la adultez.

Estas carencias dentro de relaciones heterosexuales son situaciones comunes y romantizadas por la televisión que inevitablemente seguirán sucediendo con la misma frecuencia mientras se sigan entendiendo hombre y mujer como entes opuestos y complementarios. Simone de Beauvoir (1949) señala que las mujeres tenemos derecho de construir nuestra propia realidad y que debemos superar los parámetros de complementariedad femenina y masculina que nos ha enseñado la sociedad para poder empezar a vivir una vida más íntegra.

Escogimos trabajar con el deseo del amor romántico en la adolescencia para poder reimaginar nuestras narrativas a través de reflexiones feministas y sinceridad hacia nuestros sentimientos a través de lo misfit. El objetivo de esta sección es compartir los hallazgos de la investigación encontrados en el laboratorio de creación acerca del poder del misfit para conjurar un hechizo de conciliación entre el presente y los recuerdos del deseo de conseguir un amor romántico en la adolescencia a través del juego de una clown.

A continuación, procederé a desarrollar de qué maneras esas sensaciones y emociones provocadas por el deseo de querer gustarle a un chico se ve reflejada en los elementos que componen la escena.

3.3.1. Mirada y gestos

Pensar el cuerpo es otra manera de pensar el mundo y los lazos sociales: una alteración de la configuración del cuerpo significa una alteración de la coherencia del mundo. (Le Breton, 2007; pp. 210-211)

Nuestro cuerpo está entrenado para no moverse demasiado, para no sobresalir, para hacer movimientos con sentido en nuestra sociedad. Una persona se mueve para conseguir algo, sea espiritual o material. En una sociedad liderada por el conocimiento racional, el movimiento emerge como respuesta a una necesidad. Está justificado en querer algo, sino el movimiento suele ser evitado, reprimido o no considerado. El acto performativo del cuerpo en la sociedad suele estar vinculado a la presencia de un otro quien sería no más que la proyección propia de uno, pero hecho un colectivo del cual se cree parte (Beré 2020b, p.13).

El misfit encuentra otras razones para moverse, donde el disfrute propio es suficiente causal para moverse y este disfrute dice bastante sobre la excentricidad del personaje. A continuación, explicaré de qué manera emergió lo misfit en el cuerpo a través del análisis por la configuración de la mirada y los gestos de la clown, y de qué manera ello aportó a la exploración de este vínculo amoroso.

Lo que reconozco principalmente en la mirada del clown es la creación de complicidad con el público. Siendo consciente de que la mirada es un elemento entrenado por el clown para crear una conexión con el espectador, sugiero que esta también es el medio por el cual el clown sumerge al espectador en su misfitness. En este caso, la complicidad se da en la inclusión del espectador en lo que le sucede a una clown que recuerda su adolescencia y se permite compartir su historia sobre cómo deseaba que un chico gustara de ella. En ese sentido, la clown se muestra en un estado de vulnerabilidad e incluso comparte con el público eventos y pensamientos antes no confesados por miedo al rechazo y por qué ese compartir suele ser rechazado por la sociedad o un signo de debilidad.

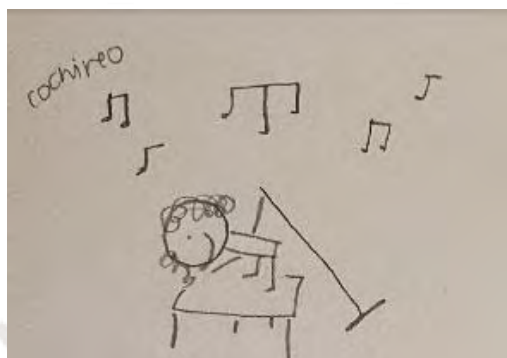
La convención de normalidad en la que la clown trata de encajar, como ya he mencionado anteriormente, es que no se compartan los sentimientos y que no se siente intensamente. Entonces, es trabajo de la clown reconfigurar la convención para poder contar una versión de la historia donde sí puede expresarse de manera auténtica. Es aquí que una de las herramientas más importantes que tiene la clown es su mirada, pues a través de esta establece su relación con el público.

En el laboratorio de creación, realizamos sesiones enfocadas en recordar nuestras memorias en las que sentimos que no encajamos durante la adolescencia y otras en realizar improvisaciones a partir de estas. En estas improvisaciones, notamos que la mirada tenía un rol bastante importante, pues Gia nos miraba la mayor parte del tiempo. Dado que hablábamos sin la convención teatral de la cuarta pared, podía responder y reaccionar a lo que le decía. Asimismo, muchas veces, optaba por el movimiento de la cámara para poder conectar de manera más eficiente con nosotras y con lo que nos quería decir acerca de sus recuerdos.

En un ensayo Gia nos compartió que bailaba junto a la ventana de su casa mientras limpiaba como estrategia de coquetería para llamar la atención de su vecino Diego, a quien ella deseaba gustarle (ver figura 21).

Figura 21

Dibujo de Gia bailando mientras limpia para llamar la atención de su vecino



Nota Fotografía de un registro hecho por mí en un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Durante la improvisación que realizamos a partir de este recuerdo, le pedí a Gia que improvise sobre la primera vez que escuchó una de las canciones que ella consideraba que había funcionado mejor para lograr su objetivo, el cual era lograr llamar la atención de él y le pida tener un vínculo romántico con ella.

Al enunciar dicha premisa para la creación, Gia adoptó una mirada coqueta (ver figura 22) y se acercó a la cámara para contarle al público lo que estaba a punto de hacer, lo cual era representar la escena de su baile coqueto. En la improvisación, emergió la cercanía con la cámara, a modo de secreto, para construir la complicidad a través del consenso con la espectadora sobre la importancia de su acción. Lo secreto, todo lo que está e juego, su intención oculta es explicitada a través de su mirada, su gesto, y también a través de la palabra y la voz, de las cuales hablaremos más adelante. A través de esta imagen vemos cómo ella construye esa complicidad.

Figura 22

Gia secretea con el público



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

En la imagen también podemos notar que la mano junto a la boca es una referencia a los secretos contados en la adolescencia que requieren proximidad. Por ejemplo, acercarse a la oreja de la otra persona y hablar despacio para que otras personas no puedan escuchar lo que dicen. Al hacer esto, ironiza el contexto, pues el hecho de que ella baile para coquetear con un chico no tiene nada de ridículo desde la visión adulta, pero es presentado como si sí lo fuera, como si fuera algo profano y prohibido. Las cejas curvadas en conjunto con la sonrisa nos indican algo de maldad, pero por lo que dice lo entendemos como inofensivo e inocente, como es el clown (Dream, 2015).

De esta manera, la clown está reivindicando su actuar adolescente y ridiculizando al discurso dominante que reprime estas acciones o las condena socialmente, pues son inocentes, en el sentido de inofensivas e incluso muy divertidas. Provoca la risa también porque le recuerda al público cómo es que a esa edad la confrontación verbal podría ser muy difícil, pues la exposición de los sentimientos y la vulnerabilidad ameritan tener herramientas para lidiar con el fracaso y muchas veces para evitar esa confrontación, se recurrían a estrategias indirectas de insinuación de los sentimientos. Ahora, quizás podemos verlo como

un hecho absurdo, pero se reconoce que en la adolescencia solo la insinuación ya compromete riesgo.

Es así que se torna evidente que la nariz de la payasa no es el único elemento que construye la convención con el público, sino que tanto la convención como la relación con este se construyen a través de diversos indicadores corporales construidos en la escena. En este caso, la clown ha reivindicado una actitud y una acción que hacía de adolescente a escondidas y que antes no había revelado a nadie que no considerara de confianza absoluta. El hecho de que le gustara Diego y que esté haciendo algo para llamar su atención sin éxito podría resultar en el rechazo de la sociedad por no lograrlo y de Diego mismo, lo cual la afectaría emocionalmente y por ello decidió no compartirlo de adolescente.

Sin embargo, para la clown, su estrategia de bailar para llamar su atención le parece inteligente y ve a lo coqueto como algo positivo, se empodera de ello al revisitar y reimaginar ese recuerdo. Siendo consciente de la condena social que implicaría, configura su relación con el público para hacerlo cómplice de sus acciones que iban en contra de las expectativas de género impuestas sobre ella.

Trabajar con lo misfit en esta escena nos permitió aceptar y manifestar nuestros deseos reprimidos por gustarle a un chico. Nos permitió expresar con mayor apertura la intensidad de los sentimientos sentidos en la adolescencia y le permitió a Gia entrar a un juego donde se permite compartir lo que ella hacía, pensaba y sentía sobre un chico alrededor de esto. El cuerpo atravesado por la premisa de ser consciente de su “misfitness” se torna cómplice y generoso. Dice que sí a la exposición de sus vergüenzas, el cual ha sido el rol del clown en diversas sociedades a través de la historia de la humanidad, incluyendo la nuestra según Pochinko (en Coburn & Morrison, 2013, pp. 18-20) y a su vez, esas vergüenzas nos revelan verdades sobre nosotras como experiencia humana adolescente en una sociedad

patriarcal. Lo misfit permite la apropiación del cuerpo para contar historias no complacientes sobre el patriarcado.

Otro ejemplo donde podemos ver la potencia de lo misfit para la creación escénica a través del análisis de los gestos y la mirada, tomó lugar en una improvisación a partir de un recuerdo de Gia, donde ella quería encajar en un grupo de chicos que vivían en el Callao. Ellos utilizaban muchas jergas al momento de hablar y ella encontraba esto bastante atractivo. Por ello, se ponía a practicar en privado a conjugar las diversas jergas que ella les había escuchado decir y a decirlas con naturalidad.

Dado que no tenía imágenes que visualmente reflejen de lo que estábamos hablando al momento, recorro a los dibujos que realicé para ordenar los momentos que fueron recogidos en el módulo 1 para ser seguir siendo trabajados en el módulo 2, donde profundizamos en la situación y ordenamos estos momentos en una narrativa (ver figura 23).

Figura 23

Dibujo de Gia imaginándose en el espejo



Nota Fotografía de un registro hecho por mí en un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Buscando provocar el aumento del conflicto interno en la clown, para que emerja lo misfit con mayor fuerza, mientras estuvimos improvisando a partir de este recuerdo, le propuse a Gia explorar cómo intentar encajar con un grupo de chicos que utilizaba jergas pertenecientes

a otra subcultura, como los grupos de chicos que montan patineta o *skate* en Miraflores. Gia respondió a esta propuesta desde su clown y señaló que no sería posible siquiera acercarse a ellos porque su fracaso sería demasiado evidente e incluso empezaría a mezclar las jergas de un grupo con el otro. Por lo menos, aunque sintiera que no encajaba con la forma de hablar de los chicos del Callao, manejaba algunas jergas y signos, mientras que con los chicos de Miraflores no compartiría ni eso.

Es entonces que lo misfit empieza a verse con más claridad a través de su mirada y sus gestos. Gia señala que el grupo de Miraflores esperaría que ella salude con el gesto de su mano en la Figura 24, pero que ella realizaría el gesto de su mano como vemos en las Figuras 25 y 26. Presenta la diferencia entre ambos signos como si fuera demasiado trágica, a pesar de que vemos que consiste solo en un dedo levantado.

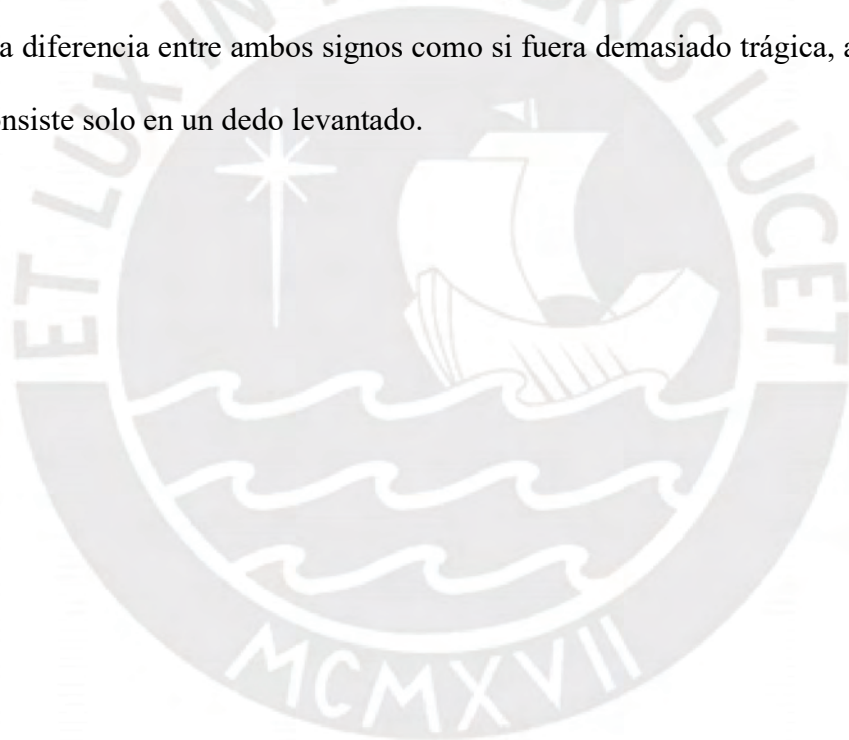


Figura 24

Gia intenta representar el símbolo que hacen los chicos de Miraflores



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Figura 25

Gia se frustra al ver que no puede realizar el símbolo que quiere con su mano



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Figura 26

Gia le comparte su frustración al público



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

De esta manera, la clown ironiza el miedo a que un pequeño error sea castigado con la exclusión y el rechazo de un grupo en el cual tiene interés. Denuncia lo absurdo que puede parecer, y rompe con el gran significante que le habría atribuido en el pasado. Evidencia que un dedo levantado, por más pequeña que parezca la acción, podría significar mucho para cómo una adolescente se percibe a sí misma y cómo esto podría tener impacto en su vida que ha sido socializada en función de encontrar una relación romántica (Beauvoir, 1949).

De la misma manera, podemos notar que sus ojos denotan preocupación y tristeza. Ello responde a estar dimensionando sus sentimientos provocados por el miedo a no encontrar una pareja amorosa, a la soledad y al rechazo. Sus cejas hacia abajo y el estirón de su boca hacia abajo son signos universales de una mueca de preocupación. El gesto de preocupación crea a su vez el sentimiento de empatía hacia el espectador, quien no se podría reír de ella si no entendiera que ella se lo permite al evidenciar a través de la ironía que su sufrimiento está sujeto a un sistema de valoraciones severos y ridículas, pues rechazarían a una adolescente por un gesto sin tomarle relevancia a su calidad de persona. Al hacerlo ella misma y el público nos podemos reír en conjunto.

Es así que podemos concluir que lo misfit, el ejercicio de poner a la clown en una situación donde se vea en problemas grandes, mientras más lejos estén de su zona de confort, permitirá que emerjan más elementos misfit. Asimismo, estos pueden aportar a la creación escénica con la creación de gestos que deconstruyan ese sufrimiento junto al público.

3.3.2. Relación con el objeto

Los clowns revelan algo sobre los objetos que la audiencia no notaría o percibirá de otra manera en la interacción cotidiana con estos (Beré, 2020b, p. 10).

Como se ha desarrollado anteriormente, los clowns van en contra del consenso de normalidad hegemónico de la sociedad. Esta actitud disidente se evidencia incluso antes del inicio de la performance del clown a través de su vestuario y su andar. Ello le permite descartar en el espectador la expectativa de un comportamiento controlado y obediente a las reglas de la normalidad a la que estamos acostumbrados (Beré, 2020b. p. 13). Es notablemente diferente y no pretende esconderlo, incluso si lo intentara, fracasaría. De la misma manera, traducen su excentricidad a sus acciones y en su relación con lo que le rodea. En su acto creativo, nos dan información sobre ellos mismos y sobre nuestra humanidad, lo cual, como dice la cita del comienzo de esta sección, nos revelará algo sobre el objeto que antes no había sido percibido.

Por otro lado, en la acción sobre el objeto emerge una vitalidad que lo califica como actor. Larios señala que en la acción dota a los objetos de voz, dado que sus formas de expresión están sujetas a su uso. Asimismo, al ser su uso el canal de expresión del objeto, también revela la historia de su manipulador (2018, p. 351), es por ello que también me referiré al objeto como sujeto y la información que la relación entre la clown y el objeto revela.

Para explicar cómo a través de la relación con el objeto, se refleja el deseo de la clown por gustarle a un chico, haré referencia a una improvisación que realizamos durante el

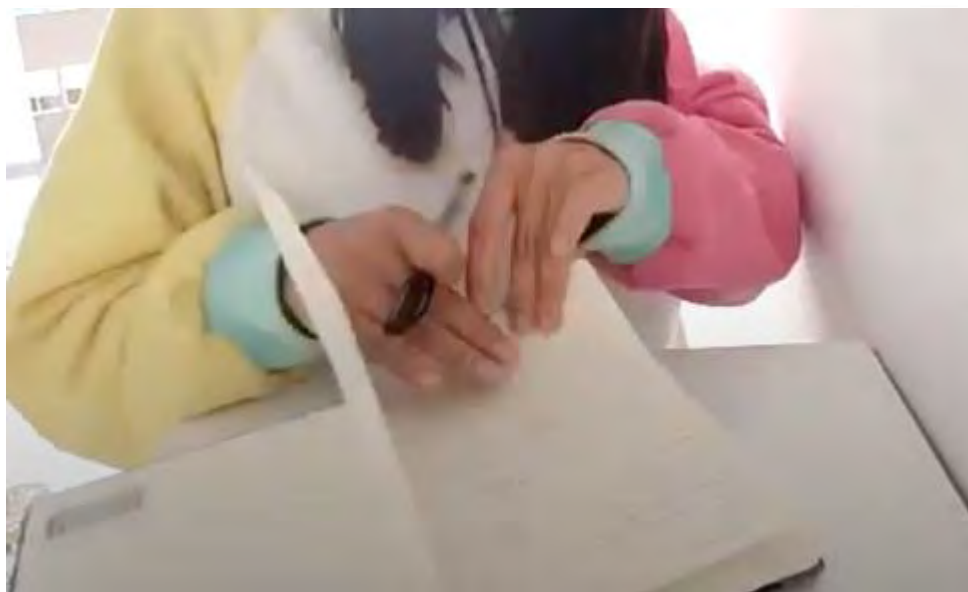
laboratorio de creación. Esta consistía en escribirle una carta al chico que Gia deseaba que gustase de ella. Esta acción implicó el uso de un cuaderno y un lapicero, los cuales son los objetos con los que ella creó una relación a través de su clown.

Gia se tomó un momento para salir del encuadre de la cámara y regresar para colocar el cuaderno intempestivamente sobre su mesa. Vemos a sus manos abrir el cuaderno y buscar una hoja dónde escribir mientras nos sigue contando sobre el chico, lo que quiere escribir y por qué. Mientras se pierde en sus palabras, va dando vueltas a todas las hojas del cuaderno y no decide si es que quiere escribir en la parte de adelante o atrás. A través de su relación con el objeto podemos conocer al personaje a través de lo que provoca en ella. Vemos su energía y movimientos salpicantes, veloces e impredecibles, lo cual nos da información sobre cómo la situación, tener que escribirle una carta al chico que le gusta, le resultaba inquietante. Esa inquietud se ve reflejada en la exageración de sus movimientos y en su constante repetición hecha con mayor energía.

El objeto nos resulta divertido porque asumimos una actitud humanizada de este (Bergson, 1924), en este caso, es posible atribuirle estar confundido por los repentinos cambios físicos a los que ha sido sometido. Asimismo, las hojas parecen tomar una actitud de resistencia o rebeldía hacia la manipulación de Gia, pues estas se quedan hacia arriba. No permiten que el paso de los dedos de Gia entre ellas sea fácil por su rigidez e insistencia en que alguna se quede levantada (ver figura 27).

Figura 27

Gia pasando las hojas



Nota La imagen es una captura de pantalla de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

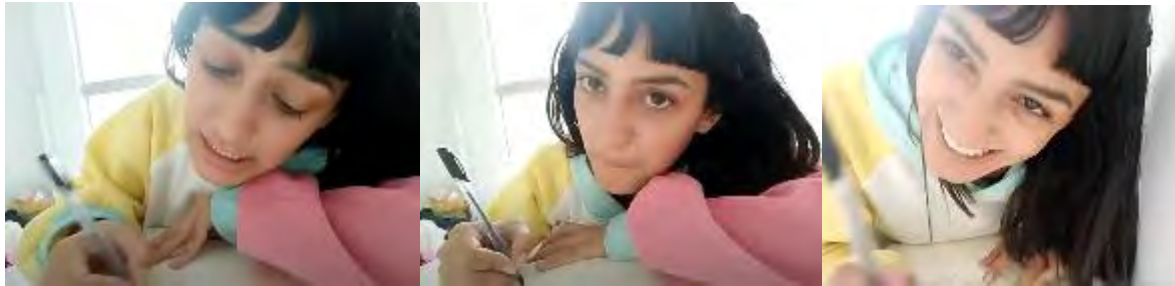
La poca cooperación del cuaderno hace que Gia deba poner un mayor esfuerzo en una tarea aparentemente sencilla como es abrir un cuaderno para escribir. Esta relación con el objeto misfit aumenta la dificultad para poder cumplir con su acción dentro de los parámetros de la normalidad. Su situación nos permite empatizar con ese sentimiento y a la vez, se convierte en una forma de expresión más para contarnos cómo le hace sentir la acción que tiene que realizar.

De la misma manera que con el cuaderno, esto se ve reflejado en su interacción con el lapicero. Como vemos en la Imagen anterior, Gia sujeta su lapicero con un dedo, lo cual puesto en la cámara en un encuadre cerrado, direcciona la atención en la tensión de ese dedo por estar en contraste con sus movimientos rápidos. Luego toma al lapicero con sus dedos de forma habitual (ver figura 28) y rápidamente empieza a hacer el ademán de que está escribiendo las palabras que se le van ocurriendo, aunque es evidente que no o que lo que escribe es muy poco legible. Una vez más, el objeto nos parece divertido porque adquiere un

lado humanizable (Bergson, 1924), el de ser un exhausto asistente que debe acatar las exigencias de una jefa muy demandante. Asimismo, el lapicero sujetado con determinación y fuerza nos denota el rol activo y decidido que Gia escogió para cumplir con la declaración de su amor.

Figura 28

Gia le escribe una carta a Bruno



Nota La secuencia de imágenes corresponden a capturas de pantalla de una grabación de un ensayo realizadas por mí. Todos los derechos son reservados.

En esta relación entre sujeto-objeto, donde uno de ellos se vuelve también un sujeto, hay un personaje activo y uno pasivo, siendo entre rivales y aliados, reflejan el conflicto de la clown por ir en contra de la sociedad de manera sutil e inocente, pero poderosa. A través de su interacción con los objetos nos revela una verdad acerca de su relación con sus recuerdos y sentimientos sobre haber deseado que le guste un chico.

3.3.3. Estrategias de subversión de la palabra

“El concepto de perro no ladra” (Eines 1997, p. 151)

Las palabras escritas no pueden reemplazar la representación. La idea que infiero de la cita de Eines que introduce esta sección, es que el concepto, nuestras ideas plasmadas en el papel no nos pueden hacer experimentar un sonido. Pueden describirlo, pueden analizarlo, pero las palabras son incapaces de poder emitirlo. Es por ello, que pasar la palabra a la acción mediante la emisión de un sonido crea un nuevo conocimiento que como artistas escénicos podemos descifrar y describir para poder replicar e intentar comprender a cabalidad. A

continuación, analizaré la voz y la palabra utilizadas en nuestras improvisaciones realizadas en el laboratorio de creación. Para ello, analizaré una improvisación que realizamos en el módulo 1 del laboratorio de creación. La situación sobre la que le indiqué a Gia para que realice la improvisación fue que estaba con sus primas escogiendo qué ponerse para ir al concierto a Axe Bahía para el cual le está llevando una carta a Bruno, su *crush*.

El tono de voz que Gia utiliza es aguda y presenta ciertos acentos en la última sílaba que entona, en la cual reconozco cierta parodia de cómo hablan las niñas. Asimismo, tiene muy buena dicción y acompaña sus frases con diversos sonidos como expresiones. Sus palabras a veces son alentadas y dichas con la boca más cerrada si es que dice algo que le causa tristeza, mientras que si le causan risa las dice con la boca muy abierta en una sonrisa y con risas que se cuelan entre sus palabras

A su vez, ese tono de voz le permite a Gia conectar con su infancia y adolescencia, donde los eventos rememorados tomaron lugar en la vida real y crear intimidad. Le permite jugar a pensar como lo hacía en ese momento para poder compartir estos pensamientos y las emociones que le provocaron con nosotras. Le permite una reconfiguración de sus memorias, pues ahora se siente con el poder de compartir sus secretos con más personas y volver a pasar por estas con mayor conciencia, acompañada de una reflexión hecha en conjunto con nosotras.

Con respecto a las palabras que utiliza, estas le van produciendo diversos cambios en su enunciación y estos se ven reflejados en los cambios en su cuerpo, como podemos ver en la imagen (ver figura 29). Asimismo, también podemos observar que Gia se tapa la boca luego de decir algo que le genera vergüenza como símbolo de autocensura, para generar complicidad con el público al comunicarle que lo que dice puede no ser aceptado en otro contexto, pero que ahora nos permitiremos decir y manifestar.

Figura 29

Gia vuelve cómplice al público en la escritura de su carta



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Gia se deja afectar por las palabras seleccionadas por su clown para compartir con nosotras las emociones que esas memorias que consideró vergonzosas le provocaron y de esta manera, las transforma en un insumo para la creación.

En esta misma improvisación, Gia dice:

“¿Cómo voy a empezar? Ah, obvio, (Mira a la cámara antes de escribir, sonríe, levanta las cejas y con una voz un poco más gruesa sigue) querido, querido (Se queda en silencio un instante y vuelve a mirar a la cámara con las cejas levantadas y una sonrisa) Amado. (Ríe con fuerza y volvemos a escuchar el tono de voz que tenía antes) Amado no, eso le digo cuando sea mi esposo, ahí sí le digo... (Cambia su tono de voz a la que es un poco más gruesa) “Hombre de mi vida” (Ríe con fuerza), pero ahorita no”

En esta improvisación, en un principio Gia genera mucha empatía con el público al usar una palabra común a nuestra generación: obvio. Al usarla, conecta con su audiencia, chicas de su misma generación. La forma en la que utiliza esta palabra para responderse a sí misma instantáneamente, provoca risas por el cambio inesperado de actitud divagante a una

más decidida. Asimismo, entra en una convención más infantil, donde se recrimina por no haber sabido qué decir.

De esta manera, el principio misfit como premisa la inspira a utilizar las palabras de manera libre, sin temor a caer en lo ridículo o vergonzoso. Le permite explorar aquello que en su ella adolescente y en su memoria tuvo miedo, lo cual le permite resonar con una historia colectiva sobre la adolescencia. Por un lado, permite que el público se reconozca en esos miedos y por otro, que pueda profundizar en ese sentimiento. Asimismo, utiliza lo misfit para crear complicidad con el público e invitar al cuestionamiento del patriarcado. Esto sucede al poner en evidencia el alto grado de afectación que puede tener actitudes inesperadas e incluso rechazadas de una mujer en nuestra sociedad como es tomar la iniciativa para las relaciones románticas.

En el siguiente capítulo, analizaré cómo estos deseos, el de crear un vínculo amoroso y uno amical, toman forma escénica en la elaboración del work in progress. Así como la inclusión de un final que represente la conciliación entre el presente y el pasado.

Capítulo 4: Un punto de llegada, los encuentros del principio misfit con la memoria de la adolescencia en el work in progress

Abre los ojos. Ya llegamos. No había un lugar trazado en el mapa, pero ya llegamos. Estamos nadando. Está soleado, pero corre viento. El mar no está quieto, pero ya llegamos. Aquí es. Nuestra brújula dice que no llegaremos a tierra firme, pero desligarnos del mar tampoco parece tan atractivo. Las pocas certezas que tenemos las usamos de astas. Gozamos de este momento de transformación constante. Cerramos los ojos y empezamos a recitar nuestros hechizos de amor favoritos.

*Mar de luna,
Tierra soleada,
Brinda conmigo y libera mi alma.
Llévate la condena y lo que ella arrastra
Lléname de colores y enséñame tu alba
Fisuras, azar y perdón
A partir de hoy, no sentirás desazón.*

Como mencioné en el capítulo anterior, después de pasar tiempo sumergidas en improvisaciones y conversaciones sobre nuestra adolescencia, seleccionamos los temas recurrentes que habían emergido para seguir trabajándolos en el work in progress. En el proceso caí en cuenta de que lo misfit sí nos permitía explorar y crear, pero no me sugería una forma de escribir una estructura dramática. Lo misfit era una invitación al caos y a la vulnerabilidad, pero una historia sobre temas tan personales en la adolescencia no podía limitarse a narrar la experiencia del fracaso y el sentimiento de no encajar.

Fue así que pensé en el mito del héroe²¹ y la resiliencia para poder crear una narrativa sencilla. Dentro de todo, este había sido un viaje para todas nosotras, donde nos enfrentamos

²¹ El mito del héroe es un término antropológico que hace referencia a que la mayoría de las historias tiene el mismo viaje, por así decirlo. Este viaje es empezado por un personaje que no tiene las herramientas para poder atravesarlo. Sin embargo, en el camino consigue las herramientas que necesita y regresa a su lugar de origen como héroe. Para leer más sobre el “motomito” o mito del héroe puedes buscar al mitólogo quien acuñó el nombre,

a nuestras memorias de adolescencia sin saber qué encontraríamos. Regresamos atravesadas y si no con mejores herramientas para relacionarnos con esas memorias. También, para reconocer a los fantasmas de esta época que nos persiguen hasta el día de hoy. A su vez, la resignificación, la capacidad de comunicar, la comprensión y la pertenencia, habían sido provocadas por lo misfit, pues de no haber iniciado este viaje para explorarlo, nada de esto hubiera sucedido.

Así, al abordar la dramaturgia, tenía claro que existían cuatro (4) ingredientes que tendrían que entrar en la estructura de la muestra del work in progress. Estos eran la ilusión, el (des)amor, la soledad y la magia. La *ilusión* anhelante de un presente soñador, unas narrativas prometedoras y el optimismo esperanzado de que sucederán cosas buenas; el *amor* y el *desamor* casi como si no pudieras hablar de uno sin el otro, los cuales a su vez atraviesan esas esperanzas prometedoras y negocian con optimismo; la *soledad* satanizada, presentada como una consecuencia terrible, incluso más de lo que puede ser; y la *magia* como ente irremplazable y justiciero para que todo parezca conectado y mantenga la vitalidad de la ilusión. Con estos cuatro temas en mente, volví al mapa que había creado al inicio sobre el tipo de experiencia que quería crear y los ubiqué (ver figura 30).

Joseph Campbell y también, puedes buscar el heroe ideal de Carl Jung, quien incluso señala algunas características que harían a un mito del héroe uno perfecto.

Figura 30

Mapa de sensaciones incrustadas en el work in progress



Nota Esta composición y la fotografía fue realizada por mí. Todos los derechos son reservados.

El viaje empezaba con la ilusión, el conflicto empezaba con el (des)amor y luego alcanzaba su pique al transitar la soledad para terminar con la magia que nos regresa a un nuevo inicio transformado. La forma en la que estos elementos se fusionaron con la dramaturgia fue a través de diversas escenas, por motivos utilitarios únicamente, escojo agrupar en tres momentos, pues me ayuda a referirme a momentos sin tener que explicar de qué va cada uno cada vez que me refiera a estos.

Al primero momento lo llamo “La Presentación”, esta acarrea la presentación del personaje, así como de su conflicto personal en torno a su identidad femenina y al amor. El segundo momento, llamado “El Crush”²², el cual contiene diversos momentos en los que Gia siente frustración por sí misma por no encajar en la sociedad. Al último lo llamo “El Vestido” y abarca varias escenas enfocadas en la reconfiguración de las narrativas de rechazo de una

²² Qué curioso que justo este año han salido dos películas para niños que censuran a personajes que se llaman Bruno

misma y de su identidad. En el siguiente cuadro encontrarán un título sugerente para cada escena que abarca cada momento²³.

En este apartado, abordaré cómo es que los momentos de interacción entre la clown y sus memorias de la adolescencia se tornaron la trama de la presentación del work in progress. Me enfocaré en los cambios realizados en la configuración del cuerpo, el espacio escénico y los objetos a través del análisis transversal de escenas seleccionadas que representen cada uno de los tres momentos que componen el trabajo en el work in progress.

De esta manera, cada escena seleccionada será analizada desde una perspectiva distinta en cada subcapítulo con la intención de que se pueda tener una comprensión más profunda sobre estos momentos que considero representativos de las decisiones de dirección para la creación escénica del work in progress. Asimismo, haré referencia a las otras escenas que anteceden o proceden estas escenas para que se pueda entender mejor el contexto, por lo que el análisis de las escenas no excluye a las demás.

La Presentación	El Crush	El Vestido
<i>Anti-presentación</i> <i>Historia de su nariz</i> <i>Espera del novio</i> <i>Floricienta</i>	<i>Caja de los recuerdos</i> <i>Axe Bahía</i> <i>Dibujo de niña</i> <i>Carta para Bruno</i>	<i>Vestido que nunca usó</i> <i>Librito de chistes</i> <i>Carta final e imágenes</i>

Las escenas seleccionadas son, del primer momento, llamado “La Presentación”, la escena llamada la *Anti-presentación*; del segundo momento, llamado “El Crush”, la escena de *Carta para Bruno* y del tercer momento, llamado “El Vestido”, la escena llamada *Vestido que nunca usó*. A continuación, empezaré con el análisis de la “Anti-presentación”.

²³ Puedes revisar el video completo en este link:
https://drive.google.com/file/d/1f7xO_wysvpTQkVZNtOXmTdDBrmDz_V9/view?usp=sharing

4.1. Primera estación: Anti- presentación

La primera escena es importante porque le presenta al público al personaje de la obra y la situación en la que se encuentra y veremos desarrollar. Es un punto de partida que da pistas sobre lo que puede o no suceder en el desarrollo de la escena. En este caso, buscábamos dejar en claro que era un unipersonal de clown, que quien narraba era un clown aunque no tenga nariz que el conflicto del personaje era interno y estaba en torno a su identidad y a la idea del amor romántico.

En nuestro laboratorio, la propuesta para construir la escena de la presentación fue improvisada en el formato de entrevista de trabajo, donde le realizamos preguntas a Gia con respecto a las expectativas de género que debería cumplir para su edad. Lo que ello permitió fue que Gia exprese cómo ella se imaginaba que sí cumplía con esas expectativas, lo cual, a su vez, le permitía conectar con su infancia y adolescencia, pues muchas de esas ilusiones fueron creadas en esa etapa de su vida. Asimismo, la estrategia que emergió fue la mentira evidente del clown. Como hemos visto en el capítulo anterior, esta consiste en evidenciar que lo que ella dice no es cierto a través de su cuerpo y la forma por la que expresa sus palabras.

Decidimos transformar ese ejercicio para poder prescindir de una voz externa y que sea ella misma quien decida presentarse bajo esos parámetros, pues nos devolvía la potestad de reconocer la expectativa de encajar con mandatos de género en ella misma y hacer algo al respecto. Es por ello que incluimos otra escena en la que ella renuncia a esas narrativas, se presenta con mayor sinceridad y pone en evidencia su lado excéntrico. Sin embargo, este análisis será solo de la primera parte de la “Anti- presentación”. Esta escena corresponde a la primera impresión que construimos sobre Gia en el work in progress.

4.1.1. Configuración del cuerpo de Gia

El objetivo principal de la configuración del cuerpo para este proyecto era que esté disponible para poder trabajar sobre memorias personales que comprendan situaciones de

vulnerabilidad a través del clown. Se esperaba que el cuerpo resulte amable para el público. Esto significa que esté abierto a dejarse sentir y expresar lo que cada situación le da, así como mantener la apertura al juego. Asimismo, esta disposición corporal fue el principal medio para crear complicidad con el público, por lo que su configuración fue de vital importancia.

El estado clown de Gia que habíamos conocido en los ensayos presentaba un cuerpo saltarín, inquieto y sonriente. Era un personaje carismático que parecía no tener conflicto, pero sí ser sensible hacia lo que le incomodaba. Asimismo, disfrutaba de compartir lo que le sucedía con el público a través de su mirada. Decidimos mantener esta configuración del cuerpo porque su energía le permitía a Gia conectarse consigo misma y relacionarse desde un lugar cómodo con los conflictos que afronta en la escena.

En particular, nos interesaba crear complicidad con el público a través de su lenguaje corporal. En pequeños movimientos como sonrisas y la forma en la que miraba a la cámara, nos daba la imagen de una amiga adolescente que te contaba todo lo que le sucedía de forma generosa y con cariño. Existía una apertura a mostrarse genuinamente y a la vez, aumentaba el grado de intimidad progresivamente a través de dinámicas.

A través de su juego con las cajas y un baile producido por la canción que suena en la escena, podemos notar la corporalidad juguetona de Gia (ver figura 31). Procuramos desarrollar escenas con un plano un poco alejado para que el público note que el personaje era inofensivo y simpático.

Figura 31

Secuencia de La Anti-presentación de Gia



Nota Las imágenes son capturas de pantalla realizadas por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Luego, empezamos a utilizar estrategias de cercanía con la cámara para construir un vínculo más cercano con el público. Una de las estrategias que utilizamos fue jugar con el eje del encuadre. Gia probó distintas posiciones por las que pudiera interactuar con la cámara (ver figura 32). Ello nos daba una visión inusual de Gia y permitía al público acercarse más a su forma de relacionarse con las personas, la cual es lúdica y se comprende en depositar mucha confianza en ellas. Asimismo, esta propuesta invita al espectador a descentrar su mirada convencional y hegemónica con la que estamos acostumbradas y acostumbrados a percibir el mundo. La presentación de otra forma de relacionarse con la cámara, requiere del espectador abrir su mirada a los códigos que el personaje propone fuera de lo convencional.

Figura 32

Gia de cabeza



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

De la misma manera, en la siguiente imagen (ver figura 33), vemos que Gia plantea establecer un vínculo cercano con el público, a través de una sonrisa cómplice y gestos con las manos. Notamos que tiene un dedo señalando cerca a la cámara, donde estaría ubicado el público a través de sus pantallas, y su mano haciendo el gesto de hacerles cosquillas, lo cual persuade al público de unirse a la dinámica de cercanía a través de esa convención, en la que nos permitimos hacernos cosquillas. Estos pequeños momentos configuran una invitación a comprender el planteamiento de la relación entre público y actriz, el cual podría entenderse como de cómplices.

Figura 33

Gia señalando al público



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo.

Todos los derechos son reservados.

El trabajo sobre lo misfit, requiere que la intérprete ponga énfasis en sus cualidades que la hacen no encajar en el consenso de normalidad (Beré, 2016, p. 84). La parte del baile en la “Anti-presentación” es un espacio que permite al cuerpo presentarse honrando dichas cualidades. Asimismo, el clown afloja la severidad cultural (Jara 2011, p. 19-20) y el enfoque en lo misfit nos permite imaginar formas de comprender un cuerpo adulto sin la represión del consenso de normalidad cotidiano.

En conclusión, la personalidad lúdica de la clown fue representada a través de sus gestos y la relación con la cámara. La dinámica con la cámara hizo que se asentara la convención del vínculo de complicidad entre espectador y clown. De la misma manera, encontramos un cuerpo abierto a compartir formas de comprenderse fuera del consenso de la sociedad sobre un cuerpo quieto o de movimientos limitados a un propósito utilitario. Un cuerpo que se permite jugar a imaginar y descubrir las energías en movimiento que lo habitan, donde su propio goce es el farol de su barco.

4.1.2. El espacio de la presentación

Debo mencionar que la pandemia y el uso de los medios virtuales fueron ejes determinantes en toda la realización del proyecto, pero en particular en el diseño del espacio. Nuestros ensayos dependían del lugar de asentamiento de Gianiré, y durante el laboratorio este tuvo cambios, lo cual nos llevó a ver el espacio itinerante como condición y pensar en un diseño que se pueda adaptar a cualquier espacio. En un primer momento, Farah trazó, como metodología para su investigación, el diseño del espacio a través de la realización de una maqueta. Debido a las circunstancias, se tuvo que adaptar la metodología, lo cual retrasó el proceso considerablemente. Asimismo, el no poder ir al espacio en persona, nos limitaba el conocimiento del espacio a lo que la cámara de Gianiré podía captar y al tiempo de los ensayos para poder investigar lo más que podamos sin acaparar la sesión completa.

En las últimas semanas del laboratorio de creación, Gianiré se asentó en un nuevo departamento y grabamos el work in progress desde ahí. Decidimos incorporar la mudanza de Gianiré al trabajo porque consideramos que la mudanza del espacio podría fortalecer la idea de mudanza de una etapa a otra, pero esta vez de la juventud a la adolescencia.

Creo que la pregunta pregunta stanislavskiana²⁴ sobre “¿Dónde estoy?” va más allá del espacio físico, sino que también implica el espacio mental y cómo ambos espacios interactúan. Por ello, entendimos a la mudanza como un cambio de espacio del cual estábamos acostumbradas a habitar. Este espacio si bien podría ser un espacio físico, con paredes y colores, también podría ser y era un espacio mental, compuesto por un conjunto de valoraciones e ideas. La mudanza era en ambos escenarios un proceso de despedida del pasado desde un nuevo presente al cual debemos adaptarnos y adaptar nuestras historias, que podrían tener forma de objetos o narrativas, para construir un nuevo presente.

Desde ese departamento nuevo como espacio fijo y la idea de la mudanza, Farah pudo empezar a construir los objetos que irían en el espacio acordes a la información sobre dimensión del espacio que Gianiré nos compartía. El tiempo fue bastante corto, lo cual nos trajo situaciones frustrantes que tuvimos que atender con los recursos que tuvimos a la mano. Uno de los mayores problemas fue que no tuvimos tiempo para poder tener un ensayo con la configuración del diseño de luces completamente realizada. Probamos las luces en función al diseño que había sido imaginado previamente, pero las luces en la cámara se veían diferente y algunos dispositivos no funcionaban de la manera en la que esperábamos.

Tanto Gianiré como su compañero de piso, pese a no tener conocimientos previos de iluminación, fueron una parte fundamental para que el diseño pueda hacerse realidad en el espacio y a distancia. Después de decidir cómo se ejecutarían las luces en cada escena acorde

²⁴ Referencia a la pregunta por el espacio de las siete preguntas de Stanislavski para la creación escénica en *Un actor se prepara*

a lo que teníamos en nuestras posibilidades, grabamos. Es por ello que la grabación presenta algunos accidentes de iluminación, pero el diseño que logramos ejecutar me permite poder realizar el análisis que este trabajo requiere.

A pesar de los inconvenientes, logramos grabar una escena que cumple con los objetivos de la investigación y que analizaré a continuación. La escena analizada en esta sección corresponde al diseño del espacio de la presentación de Gianiré, la cual está compuesta por una elección de iluminación cálida y el uso de cajas como principales protagonistas de esta composición (ver figura 34).

Figura 34

Cajas



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo.

Todos los derechos son reservados.

4.1.2.1. Iluminación

Nos interesaba poder resaltar desde la poetización del espacio, el hecho de que era una atmósfera cómoda y cálida. Escogimos utilizar luces amarillas para empezar a crear intimidad con el público, a través de la calidez del color. La luz cálida representa un espacio seguro para que la clown pueda compartir su vulnerabilidad y esta sea aceptada. Los colores de los detalles de las cajas son derivados del rojo, azul y amarillo y el contraste entre estos crea una composición armónica de colores complementarios. La propuesta fue que la combinación sea atractiva a la vista y a la vez sea carismática.

Asimismo, la iluminación provenía de lámparas de piso, pues se quiso representar una iluminación hecha por una lámpara en una habitación, lo cual corresponde a un recuerdo de la adolescencia y de la infancia. Las lámparas se prenden para poder acceder al ensueño, pues ya no se muestra la iluminación utilitaria para ver con claridad, sino solo lo suficiente para poder ver a los objetos y personas que estén más cerca. Del mismo modo, las lámparas en la habitación convocan a la intimidad mediante la cercanía a la que aclama la poca luz que emite. Asimismo, la lámpara es la iluminación que se utiliza cuando se está antes de dormir, por lo que se relaciona al sueño.

Como menciona Bachelard (1957, p. 29), el ensueño es el medio del ser humano para acceder a la intimidad y a un nivel de imaginación imposible de acceder por otros medios. Para mí, fue importante incluir al ensueño y a la intimidad porque me parecen buenas puertas de entrada hacia el imaginario adolescente. Los deseos íntimos son revelados y se acompañan con una propuesta de iluminación y diseño de objetos que construyen un espacio propicio para la conciliación entre el presente y los recuerdos de la adolescencia.

Las niñas en particular pasan bastante tiempo sumergidas en fantasías sobre cómo conquistarán a un esposo (Beauvoir, 1949, pp. 135-136), lo cual revela dos aspectos importantes para el anhelo de un vínculo. Es por ello que consideré importante presentar al

anhelo tanto en su dimensión íntima, como en su dimensión mágica. Relaciono la *ilusión* y la magia con el ensueño, y la *añoranza* de vínculos románticos y amicales con la revelación de deseos íntimos a más personas. Al momento de diseñar el espacio, se decidió incorporar estas relaciones a través de la iluminación. La iluminación cálida de lámparas nos permitió crear un ambiente cálido que resuena con recuerdos de la infancia y la adolescencia, a través del color amarillo que esta emite y de su tenue intensidad.

4.1.2.2. Cajas apiladas con recuerdos en ellas

A pesar de los cambios de espacio desde los que Gia se podía conectar en nuestros ensayos, una constante fue que todos estos siempre estaban situados en algún espacio personal de Gia. Así hayan sido espacios itinerantes, solían ser espacios privados donde podía actuar con comodidad. Dado que la pandemia nos llevó a desarrollar la escena desde casa, esta exploración nos llevó a encontrar algunos elementos que serían clave para el diseño del espacio del work in progress.

Se optó por posicionar las cajas apiladas unas encima de otras de forma desencajada, pero funcional porque esta manera nos permite reflejar de una forma “desencajada” o fuera del consenso de la normalidad, lo cual es propio y correspondiente a ser una *misfit*. Lo misfit le permite engrandecer a Gia sus características propias que van en contra del consenso de normalidad. En este caso, su objetivo fue crear una pila de cajas que se mantenga de pie, sin priorizar lo que sería más eficiente o con menos riesgo a que se caigan. A su vez, este equilibrio aparente funciona como una metáfora para nuestra relación con la adolescencia, en la que las apariencias son más importantes que la autenticidad.

Las cajas nos permitieron poetizar la carga de recuerdos en sus objetos personales, se volvieron un portal material de conexión entre el pasado y el presente que le permite a la clown reconectar con lo que está guardado en sus recuerdos a través de sus objetos. Fue importante tener en cuenta que este viaje hacia las memorias de la adolescencia no solo era

para la clown sino también para el espectador. Por ello, lo misfit viabilizó poder presentar a lo misfit como conciliador entre el pasado y el presente. Esto se presentó al apelar a la intuición y la recepción de los sentidos del público sobre el diseño de las cajas y lo que estas representan, al poetizar en las cajas tanto la relación con la intimidad como el ser guardianas secretos.

A modo de conclusión, podemos decir que las cajas apiladas fueron una decisión compuesta por factores prácticos, como la representación de la mudanza, pero que tuvieron una profundidad entrañable, pues fueron un medio poetizador entre los recuerdos de Gianiré del pasado para poder jugarlos desde su estado clown en el presente. Asimismo, el diseño de estas en el espacio nos permitió dar información al público tanto sobre el personaje como del montaje. A continuación, profundizaré en la caja como elemento más allá de su comprensión como componente del espacio, sino como objeto misfit representativo de la escena.

4.1.3. La caja como objeto representativo

Un objeto puede decir mucho de su dueña o dueño. El objeto en escena es utilizado como una estrategia creativa para configurar el universo de la ficción que está siendo representado. Lo importante sobre los objetos para la práctica clown es el “*misuse*” (Beré, 2020b, p.11) o uso misfit que la clown realiza con estos. A través del diseño estratégico y atribución de estos a la clown, se transforma el sentido utilitario del objeto y lo torna un objeto metafórico.

El objeto puede ser cualquier cosa en potencia, puede ser lo que la clown decreta que es (Beré, 2020b, p.10). Siendo el objeto escogido una caja, procedo a profundizar acerca de la relevancia de una caja dentro de una casa. Para ello, hago referencia a Bachelard (1957), quien señala que las cajas, muy lejos de la metáfora asociada con estas por los académicos para referirse a posibilidades limitadas, son promotoras de la curiosidad, permiten reconocer lo valioso y emiten la imagen de la intimidad. En este caso, se buscó que las cajas, este ente

contenedor de secretos, tenga impregnada la esencia curiosa de la clown. Se buscó que el objeto sea correspondiente a la personalidad de su dueña y que den cuenta del uso que se les da.

Me permito preguntarte ¿Dónde guardas las cosas de tu adolescencia? ¿Tienes alguna? Yo guardé mis fotos digitales de mis celulares antiguos en una memoria externa, la cual, a su vez, está guardada en un estuche blanco con corazones fucsias. Ahora, no me reconozco en ese estuche, pero lo llevo conmigo porque es funcional y tal vez, de manera inconsciente, porque creo que es correspondiente a los recuerdos que guardo dentro de este.

Guardar a un elemento dentro de otro, transforma al objeto contenedor en un ente cómplice que guarda secretos. Esto nos permite generar intimidad, cuidar y permitirnos reconocer el valor de un objeto. Sin esos objetos contenedores, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad (Bachelard, 1957, p. 83). Asimismo, en cada encuentro con este, se concede una oportunidad de conciliación entre el pasado, el presente y un porvenir que se hallan condensados allí. A continuación, desarrollaré específicamente a las cajas como objeto determinante dentro de la composición escénica de la primera escena de la Anti-presentación.

Lo primero que me gustaría señalar de las cajas es el diseño de los corazones y parches que las componen (ver figura 35) los parches en las cajas reflejan el apego emocional de ella hacia sus objetos. Estas cajas guardan objetos con historias, pero también tiene sus propias historias y los parches hacen visible la existencia de esas historias. No es un personaje que desecha, sino que arregla, en contra del desprendimiento y de la obsolescencia programada impuestas por un violento capitalismo²⁵.

²⁵ La obsolescencia programada es un mecanismo del capitalismo que consiste en la realización de productos diseñados para no funcionar de forma prolongada, sino que pueda desgastarse con facilidad o desarrollar fallas a corto o mediano plazo. Esto fue realizado con el objetivo de que ningún mercado se cierre, sino que las y los consumidores estén necesitando nuevas compras de manera constante. Sin embargo, esto trae consecuencias negativas para el medio ambiente, pues la cantidad de residuos que generan los productos obsoletos es bastante significativa (Martínez & Porcelli, 2016, p. 364)

Figura 35

Cajas apiladas



Nota Las imágenes son capturas de pantalla realizadas por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Como guardianes de los recuerdos de Gia, las cajas son accesibles y cálidas, pero a su vez están selladas y no nos permiten ver lo que llevan dentro. Encuentro que los recuerdos que guarda dentro de estas también son así. Sin aventurarnos a profundizar en los recuerdos de la adolescencia, no podemos encontrar la profunda fuerza que estos pueden llevar o significar para nuestra vida. Estos recuerdos nos sorprenden con dolores y risas detrás de momentos pequeños como bailar una canción para coquetear o pedirle a alguien que sea tu amiga.

Por último, se refuerza la paleta de colores de tonos rojo, azul y amarillo a través de estos elementos, los cuales son los colores de su personalidad. Las cajas tienen diferentes formas y tamaños, los cuales corresponden a la variedad de elementos que acompañan y configuran la vida de Gia. Se crea una analogía entre la variedad entre las cajas y los gustos variados de ella.

A modo de conclusión, el diseño de las cajas nos permitió poner en escena el vínculo personal de Gia con sus objetos y con su pasado. El enfoque en lo misfit nos permitió expresar cómo la clown concilia su presente con su pasado a través de este elemento. Su diseño nos remonta al imaginario que se desea crear en la ficción y su forma nos permite profundizar en la relación de la adolescente con sus secretos.

4.2. Carta a Bruno

A las niñas no nos dejaron sentir fuerte, porque nos tildaron de hiper sensibles, histéricas o muy fáciles de enamorar. Creo firmemente que ninguna de esas atribuciones es mala, pero sólo en una sociedad que nos quiere sumisas, calladas y vistas como objetos sexuales, son vistas como problemáticas. Considero que aceptar esos sentimientos es el primer paso para saber qué hacer con ellos y para ello, se deben permitir sentir.

En esta escena, queríamos explorar la ilusión y los sentimientos tanto sobre el amor como el desamor sentidos en la adolescencia en la búsqueda de un amor romántico. En la práctica, encontramos que muchas de esas desilusiones nunca habían terminado de ser procesadas y la improvisación sobre lo misfit nos permitió darnos la libertad de explorar formas de expresar y entender lo que sentimos.

Esta exploración partió del recuerdo de haberse enviado mensajes en trozos de papel con los niños que gustaron de nosotras, y pensar qué mandarles por mensaje directo por redes sociales, unos años después. Lo que nos permitió lo misfit fue poder dimensionar todo aquello que nunca nos atrevimos a decir y a compartir también ese proceso de escritura que nunca era sencillo y recordábamos con complicidad porque solíamos acompañar a amigas a hacer lo mismo.

Encontramos que detrás de ese dolor está un sentimiento de frustración por no poder encajar con un deseo que tanto Gia como la sociedad esperaron que pueda hacer realidad. Es así que esta escena nos permitió expresar la vulnerabilidad de la adolescente y ficcionar la

experiencia real a través de estrategias escénicas que nos permitieron dimensionar lo sentido en la adolescencia. A continuación, analizaré la escena en la cual Gia encuentra la carta que le escribió a Bruno del grupo Axe Bahía²⁶ y se la lee al público, a través de tres ejes: el cuerpo, el espacio y el objeto.

4.2.1. Un cuerpo atravesado por una carta

Esta escena buscaba representar un momento de vulnerabilidad más profundo y complejo que el del momento anterior. Ello se debe a que estaba basada en un recuerdo secreto, antes no socializado con nadie y que había sido convocado para este trabajo específicamente. Se buscó evidenciar esa vulnerabilidad a través del cuerpo y sus gestos. Era importante dimensionar lo difícil que fue para Gia escribirle una carta a Bruno donde pudiera depositar sus sentimientos sin censura y que estos no hayan sido aceptados. El encuentro entre el presente y el pasado tomaba lugar en esta escena, donde en el pasado no se había permitido sentir con intensidad y en el presente, al fin puede expresar sus sentimientos y poetizarlos a través de la acción escénica. A continuación, analizaré dos imágenes en las que se representaron dichos sentimientos intensos.

El primer momento que será analizado de esta escena corresponde a la lectura de la carta de Gia al público (ver figura 36). Podemos notar que su rostro está tenso y su mirada hacia el público nos da la información de que la está pasando mal. Dice algo que le parece vergonzoso y mira a la cámara para compartir esa incomodidad con el público, en términos de clown, podríamos decir que “encaja” con ese sentimiento, se permite sentirlo y compartirlo. Asimismo, sus cejas levantadas indican que está incómoda y de igual manera nos invita a entender lo difícil que es compartir la lectura.

²⁶ Axe Bahía es una banda brasileña que tuvo bastante éxito durante los años 90 y 2000 en Latinoamérica. Se caracterizaba por sus coreografías y cuerpos hegemónicos de sus integrantes. Debido a su constante insistencia en las fiestas de todas las edades, podría decir que es una banda representativa de nuestra adolescencia.

Figura 36

Gia lee la carta que le escribió a Bruno en la adolescencia



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

En la carta de Gia decía: *“Amor mío. Soy Gianiré Rosalino, tengo dieciocho años. Vivo en San Borja y estoy muy feliz de conocerte. Quiero casarme contigo y tener cuatro hijos, eres el amor de mi vida. Y voy a ir a buscarte. Te amo, amor de mi vida, marido mío, hombre musculoso”*. La lectura de esta se realiza en escena con pausas y comentarios, los cuales nos permiten entender mejor el contexto en el cual Gia la escribe. En primera instancia, Gia señala que ella pensaba que se casaría con él. De esta manera, intenta excusarse de demostrarle amor de forma tan abierta a una persona. Asimismo, permite dar cuenta de la inocencia y la vulnerabilidad detrás de sus sentimientos.

Luego señala que miente cuando dice que tenía 18 años y que vivía en San Borja. En ese momento, ella tenía 14 años y vivía en Breña. Sin embargo, decide mentir para poder inquebrantar la ley al sugerir un romance entre ellos, y construir un perfil de chica que ella pensaba que le resultaría más atractiva a Bruno. Gia señala que solía mentir sobre su edad para poder entrar a espacios donde no se le hubiese estado permitido a los 14 años. Lo cual,

puesto en escena nos recuerda a ese lugar liminal que habita la adolescencia donde ya no se es una niña, pero tampoco se es una mujer adulta. Sin embargo, se siente una necesidad de ser reconocidas en los cambios que ya no las comprenden como niñas pequeñas, pero aún se les protege como tal, porque lo son ante la ley y ante el consenso social. Esta falta de escucha se encauza en su aspiración por la adultez, lo cual nos remonta a los deseos por decir mentiras “blancas” donde de adolescentes podíamos explorar ser tratadas como adultas al mentir por nuestra edad.

De la misma manera, Gia señala que miente sobre el lugar donde vive porque se solían burlar de ella por vivir en Breña, pues la catalogaban como pobre y notaba que las y los niños tomaban distancia de ella por serlo. Vivir en San Borja era una mentira que le permitía fantasear con encajar, con vivir una realidad en la que no la discriminaran por no ser considerada igual a nivel económico que los demás. Es así que Gia proyectó su miedo al rechazo en su confesión de amor hacia Bruno a través de apropiarse de su lado misfit incapacitado de encajar y nos permitía como audiencia reflexionar sobre la mentira como herramienta para poder encajar.

Por último, Gia le realiza una confesión de sus deseos románticos a Bruno. En esta nos queda claro que responde a los deseos románticos que el discurso hegemónico nos impone y que existe una fuerte relación entre el físico de Bruno y el perfil de pareja romántica que busca Gia. Al dejarlo en evidencia, invita al público a reconocer cómo es que estos deseos románticos y aspectistas son comunes en nuestra sociedad y sobre todo en la adolescencia. Asimismo, se resalta la importancia de encajar con la expectativa y el final feliz compuesto por un matrimonio con un hombre considerado por la hegemonía como atractivo.

De esta manera, podemos concluir que a través de esta carta ella le habría declarado su amor a Bruno junto a varias mentiras que ella pensaba que podrían hacer que él se sienta atraído a ella. En ese sentido, Gia muestra su disposición para negociar su identidad por estar

con Bruno. Este abandono de sí misma merece ser apreciado, pero el acto injusto de no leer la carta siquiera es bastante doloroso.

Sin embargo, este no es el tipo final feliz que Gia experimenta en la presentación del work in progress, sino que atraviesa el rechazo de Bruno y la cuenta mientras acciona con la carta. La siguiente imagen corresponde a la ruptura de la carta que hace Gia tras contarnos que Bruno la rechazó al recibir su carta, firmarla sin leerla, escribir “Yanira” en vez de “Gianiré” e irse (ver figura 37). Podemos notar la representación del dolor en sus cejas curvadas de tristeza y sus dientes apretados de rabia, mientras realiza el acto poético de romperse el corazón a sí misma. Al romper la carta en forma de corazón, se crea una representación corpórea del rechazo interno a sus sentimientos no correspondidos.

Figura 37

Gia rompe la carta que le escribió a Bruno



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo.

Todos los derechos son reservados.

Un corazón roto se exterioriza mediante gestos de un cuerpo presente incapaz de ver más allá que su propio dolor. En la rememoración de la adolescencia, la exploración de lo que significa un corazón roto fue una de las más difíciles, pues requería revisitar heridas

cuyas narrativas se habían mantenido hirientes. Sin embargo, profundizar en este momento de nuestras vidas, nos permitió integrar estas experiencias como parte de nuestra historia. Aceptamos las búsquedas que tuvimos en el pasado y los medios a los que recurrimos como posibilidades de nuestra existencia independientemente de qué tanto logramos o no alcanzarlos, al igual que el enfoque en lo misfit propone. Este cambio de paradigma le permite a Gia transformar su autopercepción y conciliar su presente con su pasado a través de la escena al renunciar a querer encajar con el discurso hegemónico.

4.2.2. El espacio que se tiñó de corazón roto

La escena del corazón roto es, por un lado, una de las escenas más importantes porque como ha sido desarrollado anteriormente, el amor en la adolescencia tiene un rol muy importante para quienes hemos sido socializadas como mujeres. El sentimiento es fuerte y desgarrador. Nos hubiera gustado tener más tiempo para probar diversas formas de representar a través del espacio lo sentido en esta escena. Sin embargo, debido al poco tiempo para el ensayo técnico que tuvimos, el diseño de luces fue ejecutado de manera un poco accidentada.

Como mencioné anteriormente, en esta escena Gia siente frustración consigo misma por no encajar con los demás y por ende, por no ser capaz de cumplir con su deseo de construir un vínculo amoroso. Se buscó poder representar estos sentimientos atendiendo la profundidad que significan para la adolescente. El color de la iluminación cambia de amarillo a verde (ver figura 38), un color que ya no es cálido y tiene un brillo bajo. Este color es contrastado por un color rojo que pinta el rostro de Gianiré, y en un ángulo que enfatiza sus facciones y crea sombras en su rostro que dotan de complejidad a la composición.

Figura 38

Secuencia de la carta siendo rota



Nota La imagen corresponde a una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

Buscamos representar las narrativas con las que habíamos atravesado el rechazo a raíz de la búsqueda de un vínculo amoroso idealizado. Lo misfit nos permitió explorar maneras de expresar los sentimientos y las narrativas que rodeaban al rechazo en la adolescencia. Los sentimientos eran coléricos, intensos, relacionados a todo lo que una mujer sumisa no debía expresar, pero que eran sentidos. Al ser compartidos, la clown le da espacio a la conciliación con ese pasado al aceptar sus sentimientos como son y a conocerse bajo nuevos parámetros al renunciar a encajar con la expectativa de la sociedad sobre ella.

El corazón roto simboliza la ruptura, el límite, el dolor y la tragedia de una adolescente. Le ha puesto tanto esfuerzo y cariño para demostrar su amor mediante las herramientas que le han enseñado. La libertad de acción del otro trae como resultado que en vez de recibir lo que se le ha enseñado que obtendrá, reciprocidad y un amor ideal, recibe un mensaje de desinterés por su crush, quien a su vez responde a las expectativas de género que se le han inculcado, donde rechazar los sentimientos lo dotaría de virilidad masculina.

¿Qué hay más trágico para una adolescente que entender que su amor no le corresponde? A nosotras nos enseñan a tener solo un amor de nuestras vidas y la idea de que

él no nos corresponda nos anula, bajo la misma lógica, la posibilidad de ser felices y acceder a los beneficios sociales y económicos de tener una pareja masculina en una sociedad patriarcal. Significa una tragedia, a veces incluso entendida como tan grave como la misma muerte (Beauvoir, 1949, p. 134).

La clown transgrede la regla de mantenerse sumisa y callada sobre lo que siente. Le es imposible aparentar que no le afecta la situación y resignarse también. Las y los clowns son perdedores con alma de ganadores (Bertil Sylvander en Kelly 2017, p. 49). Cuando la clown falla en encajar, gana la emoción de haber sido sincera y auténtica con sus impulsos. Beré señala que el misfit busca desarrollar mostrarse como tal y que ello tiene poco o nada que ver con qué tanto logra o no encajar con el consenso de normalidad (2020a, p. 84). Para la adolescencia desde el presente, ello significa el primer paso para resignificar e imaginar nuevas narrativas sobre sus experiencias donde sintieron que no se encajaba.

4.2.3. La carta como objeto representativo

Una carta es la concretización material de sentires y pensamientos atravesados por la personalidad de quien escribe configurada para quien desea que la reciba. La carta está compuesta por diversos materiales que cobijan un mensaje escrito esperando ser decodificado por su receptor. En esta, el emisor compone diversos códigos que a diferencia de otros medios de comunicación, la carta le permite construir. Es una herramienta que contiene más variables por las cuales tomar decisiones, como el diseño de cada uno de sus elementos. Es por ello que la carta como medio de comunicación permite dar más información sobre quién la manda y sobre el mensaje que se quiere dar.

Cuando se escoge a la carta como medio de comunicación por personas naturales, se está buscando una forma de conectar de manera más personal. Fuera de las cartas protocolares que podrían enviar empresas con mensajes más o menos genéricos y transaccionales, hay quienes nunca han recibido una carta personal. Hacer una carta significa

poner un esfuerzo extra para poder comunicarse de forma más personal, pues existen más elementos por los que se permite a su receptor conocer sobre su emisor²⁷.

Escribir una carta a su vez tiene una intimidad en particular porque a diferencia del medio digital, en la carta no se puede borrar lo que se escribe en esta. Un error queda inmortalizado en el papel y también le da información a quién lee. “Se equivocó de letra”, “Dudó”, entre otros comentarios que nos dan más información sobre el proceso de escritura del emisor de la carta. Enviar una carta es exponerse a esa vulnerabilidad de exposición de información no necesariamente controlada.

Todo ese amor puesto en una carta de puede asociar también a un mal recuerdo, como en este caso. La carta estaba asociada a un recuerdo de rechazo. Así como fue hecha con esfuerzo extra, su dolor también se presenta de forma extra. El dolor es mayor cuando la expectativa era más grande, cuando la carta no logra conectar con la persona con la que se deseaba. El desamor es común en nuestra sociedad. Prueba de ello, están las canciones de Taylor Swift, la cantante más exitosa de la última década. En el videoclip de la canción “Picture to burn”, Taylor relata el final de su historia de amor. En este, poetiza el final de este al quemar una foto suya con quien representa a su ex novio (ver figura 39).

²⁷ Hay un especial sentimiento provocado por que la carta ya no es un medio masivo para la comunicación como lo es el internet. La carta nos remonta a tiempos antiguos. La urgencia de escribir una por encima de un mensaje digital se torna un acto significativo. Esto es algo que hacíamos durante nuestra adolescencia para expresar nuestros sentimientos. El ejercicio del día de la madre siempre fue escribir una carta.

Figura 39

Foto incendiada de Taylor Swift en *Picture to burn*



Nota Adaptado de *Picture to burn* de Taylor Swift, 2006, Youtube

(<https://www.youtube.com/watch?v=yCMqcFAigRg>). Todos los derechos son reservados.

Quisimos reafirmar la idea de que Gia diseñaba sus propios objetos y utilizar estos como estrategias para poder crear el universo de la adolescencia. Por ello, decidimos acompañar la escena en la que Gia presenta a su *crush* Bruno de Axe Bahía, con una carta donde le confesaba a su amor (ver figura 38). Gia narra que la carta fue hecha con particular atención tras haber escrito el contenido. Ella señala que la dobló con mucho cuidado y le puso una estrella pequeña de su perfume de las Bratz, el cual a su vez es un referente de nuestra generación y permite configurar el imaginario de la adolescencia con el público.

En el universo de la adolescente, Bruno y Gia podrían estar juntos en el futuro. El corazón simboliza la esperanza y el deseo de que esto ocurra y la representación en papel proyecta la manifestación de que este deseo se haga realidad. Esta manualidad en particular, nos remonta a la escritura en los diarios y nos confronta con nuestros propios deseos. Para Gia, era muy importante que ella y Bruno se conozcan y ese deseo se ve reflejado en este objeto que a su vez es un referente a formas de expresión comúnmente usadas en la

adolescencia como son las manualidades y los diarios. Asimismo, el corazón roto por la mitad es una representación poética de lo que se está sintiendo.

4.3. El vestido

Esta escena buscó representar la reapropiación y resignificación de lo misfit en nuestras experiencias en la adolescencia, para la creación del final del work in progress. Se buscaba representar una reconciliación entre lo que se quiso ser y lo que se es realmente. Ello se encuentra en la intersección entre las expectativas de las y los demás y los deseos propios de expresión. No se busca perseguir el encajar, sino la forma propia por la cual se puede cumplir con la expectativa que una misma se pone sobre sí misma siendo fiel a sus ideales e inclinaciones personales. Encajar se vuelve una decisión consciente y no una imposición incoherente o que implique renunciar a sí misma.

Esta escena emergió en un ejercicio donde le preguntamos qué ropa recordaba usar más en su adolescencia y ella nos contó que su madre la hacía usar el mismo conjunto para ir a todas las fiestas a la que la invitaban, el cual consistía en trenzas, vestido rojo, media blancas y botas negras (ver figura 40). A ella no le gustaba tener que repetir la misma ropa, porque las personas empezaban a predecir su atuendo y a reírse cuando efectivamente ella llegaba vestida así. Gianiré nos contó que alguna vez sí le compraron otro vestido, pero que su mamá insistía en guardarlo para ocasiones especiales. Sin embargo, a ella le hubiera encantado usar eso todos los días.

Figura 40

Autorretrato de Gia



Nota La imagen es una fotografía de un dibujo realizado por Gia sobre ella cuando era adolescente. Todos los derechos son reservados.

Lo misfit aparece en este caso como un lado que había sido reprimido que ya no lo es más, sino que por el contrario se presenta con orgullo y sin temor a ser excluido. A continuación, analizaré la escena en la cual Gia nos muestra el vestido que le gustaba mucho, pero nunca usó desde el espacio, el cuerpo y el objeto.

4.3.1. El espacio mágico

Lo que se buscaba representar para la escena a través del espacio era la construcción de un espacio mágico correspondiente a los cuentos de hadas. Era ese espacio de encuentro entre el espacio seguro en el presente y el que nos hubiera gustado tener en la adolescencia para poder mostrarnos sin temor a no encajar. A continuación, analizaré la iluminación y la composición escénica de la presentación del vestido.

Lo que habíamos encontrado era que de adolescentes, como señaló Simone de Beauvoir, nos refugiamos en la magia y fantasías sobre conseguir una pareja y un vínculo

romántico idealizado como los que veíamos en la televisión. En el camino, abandonamos nuestros sueños y a nosotras mismas para poder encajar con lo que la sociedad demandaba de nuestras vidas como mujeres. El trabajo que queríamos hacer desde los misfit era dejar de ser obedientes a narrativas opresivas y haciendo lo más que podíamos con nuestra inclinación por la magia, la cual hemos mantenido hasta el día de hoy.

Conciliamos el pasado con el presente a través de lo misfit en ejercicios para honrar y rehabilitar el cumplimiento de los sueños mágicos que teníamos. Pensábamos que ese sentimiento de validación que se busca al intentar encajar podía ser poetizado a través del diseño de un vestido. El vestido fue utilizado para estimular la creación escénica al posibilitarnos imaginar y conectar con nuestros deseos de la adolescencia desde el presente.

Las fantasías nos permitían explorar la aceptación de la magia dentro de nosotras. Cuando éramos adolescentes, nos permitía imaginar otras realidades, relacionadas a nuestro futuro. Ahora, como adultas, la magia nos permite transitar la vida pensando en nuestras habilidades y herramientas desarrolladas como poderes. Es por ello, que la magia fue tomada como un estímulo creativo para reconectarnos con nuestro pasado a través de lo misfit.

Dado que estos sentires son de un proceso personal sobre la percepción de una sobre sí misma, pensamos que debía mantenerse el ambiente de intimidad, pero que ello funcione junto a otras estrategias luminotécnicas que puedan dar cuenta de la presencia de la magia en escena. Como podemos ver en la Figura 41, la iluminación se mantuvo tenue para generar intimidad. La idea de la magia fue reforzada por el trazo de halo de luz en forma de arcoíris y de un halo de ángel en la iluminación de atrás del vestido. Incluimos un foco dentro del vestido para que se puedan apreciar los colores de este. A su vez, que el vestido tenga su propia luz nos permitía crear la sensación de que posee una magia dentro de sí. La luz dentro del vestido reflejaba un asomo de su poder contenido. Asimismo, esta iluminación permitía que los colores del vestido se vean acentuados. Los colores de los triángulos del vestido

representan la personalidad de Gia. Ello se hace notar al ser los colores de sus otros objetos y resaltan sus rasgos “misfit”.

Figura 41

El vestido de Gia



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

De esta manera, podemos concluir que la iluminación nos permitió pasar la magia, un elemento importante para la conciliación entre el pasado y el presente, a través de un diseño luminotécnico de intensidad tenue. Ello nos permitió generar intimidad y que posibilite su complementación con el halo y la luz que proviene del vestido. Asimismo, los colores reflejados en el vestido permitieron el encuentro entre el pasado y el presente a través de su diseño y en conjunto, todos estos elementos compusieron un espacio de reapropiación y resignificación de su lado “misfit”.

4.3.2. El cuerpo que porta el vestido

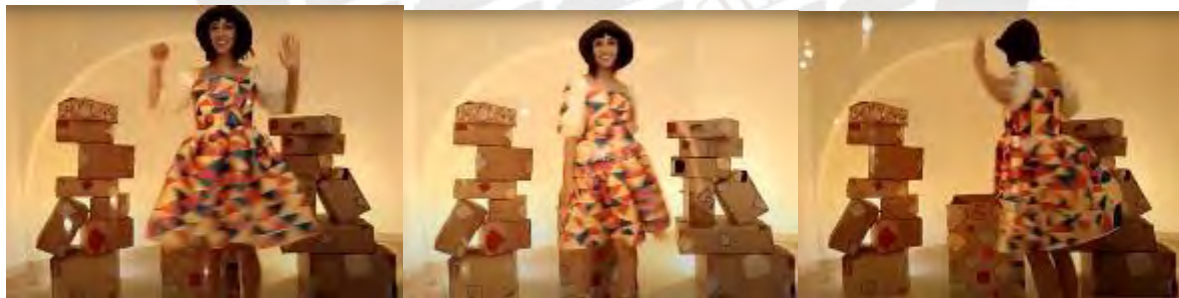
El cuerpo de Gia al ponerse un vestido que la hace sentir especial y la conecta con su adolescencia, la invita a jugar con formas más delicadas de habitar este vestido y sumergirse en esa fantasía. La magia toma lugar a su alrededor y su cuerpo la toma con asombro y aceptación. Es el descubrimiento de que puede ser ella y no renunciar a ello para encajar. Así, empieza a encajar con ella misma.

Al ser utilizado por Gia, se permitió crear nuevos imaginarios. Lo misfit le permitió explorar nuevas performatividades de habitar su feminidad y de relacionarse con su deseo de validación social. Gia mantiene su cuerpo misfit, juguetero y en movimiento, lo cual va en contra de las normas opresivas del machismo sobre el cuerpo de la mujer. Como señala Beré (2020b, p.17), el cuerpo misfit no responde a la expectativa de quien lo posee, lo cual causa el malfuncionamiento de este. El cuerpo de Gia no es transformado en un cuerpo hegemónico como el de una princesa, sino que mantiene su corporalidad entusiasta y saltarina, lo cual sigue sin responder a la norma social. No encajar o desviarse de una norma reconocible puede ser entendido como una forma de malfuncionamiento (Kelly, 2020, p. 64) y a través de esa desviación, nos permitimos crear fuera de esta y cuestionarla.

Aún así, Gia se permite jugar a tener un cuerpo delicado. La delicadeza se ve en los gestos de sus manos levantadas y que sujetan al vestido apenas con dos dedos (ver figura 42). Asimismo, vemos luego mantiene su juego clown donde reconocemos gestos de otras escenas. Ello nos permite reconocer a Gia como un sujeto integrado y complejo, donde ella se permite ser fuera y dentro de lo que la sociedad en algún momento le quiso imponer. La expectativa social sobre ser mujer se convierte en solo una más de las diversas posibilidades de juego de Gia. El hecho de que ella juegue con esa corporalidad no la define ni la priva de probar otras, por lo cual, podríamos decir que se maneja de forma más libre. De esta manera, su autenticidad se ve reflejada en su movimiento cambiante y en goce.

Figura 42

Gia probándose el vestido por primera vez



Nota Las imágenes son capturas de pantalla realizadas por mí de una grabación de un ensayo.

Todos los derechos son reservados.

De la misma manera, podemos notar que cuando se acerca a la cámara otra vez (ver figura 43), su cuerpo se presenta diferente. Su pecho está abierto, sus hombros hacia atrás, su mirada se mantiene relajada, pero atenta y feliz. Esta configuración del cuerpo son señales de apertura al mundo otra vez, a pesar de que como público, la hemos visto sufrir. Asimismo, es

un reflejo de valentía por parte de la clown por escoger la vulnerabilidad y la esperanza sobre el miedo y el dolor de sus recuerdos.

Figura 43

Gia acercándose con su vestido al público



Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo. Todos los derechos son reservados.

A diferencia de las escenas vistas anteriormente, Gia ya no recurre a la mentira evidente para presentarse al público. Ahora, se presenta con orgullo y curiosidad para imaginar el camino que tendrá su nariz de clown, la cual representa la construcción de herramientas a través de lo misfit para lidiar con el ridículo después de la adolescencia, y el camino que seguirá desde ahora sin nariz de payasa, pero capaz de conciliar su pasado. Se presenta libre a partir de que ha encontrado una narrativa de compasión y comprensión sobre sí misma que le permite encajar a través de una nueva autopercepción.

Es así que la clown ejerce su poder de renegociar su autopercepción y las nociones de identidad femenina a través de su performance (Kelly, 2017). En este caso, Gia pudo integrar diversos tipos de juego en su corporalidad, entre la delicadeza de una princesa y lo juguetón de su estado clown. Ello nos permitió construir una imagen final que dé cuenta de su viaje a

través de su postura y el cambio de su entonación hacia una más amable con ella misma y con el público.

4.3.3. El vestido como objeto representativo

El diseño del vestido fue pensado para representar la conciliación entre ser quien creía la clown que tendría que ser para ser aceptada y quién es realmente. El vestido (ver figura 44) está compuesto como una mezcla entre un vestido hegemónico de princesa y los colores favoritos de Gia propuestos para la escena. La forma del vestido, acampanado con mangas fruncidas representa un vestido de princesa, el modelo hegemónico de mujer ideal, mientras que los colores de los triángulos del vestido representan la personalidad de Gia. A través del color es que notamos su marca personal. Como ha sido mencionado antes, esta paleta de colores es la misma que la del resto de sus objetos, una decisión tomada para construir cohesión en el público sobre el personaje.

Figura 44

Vestido

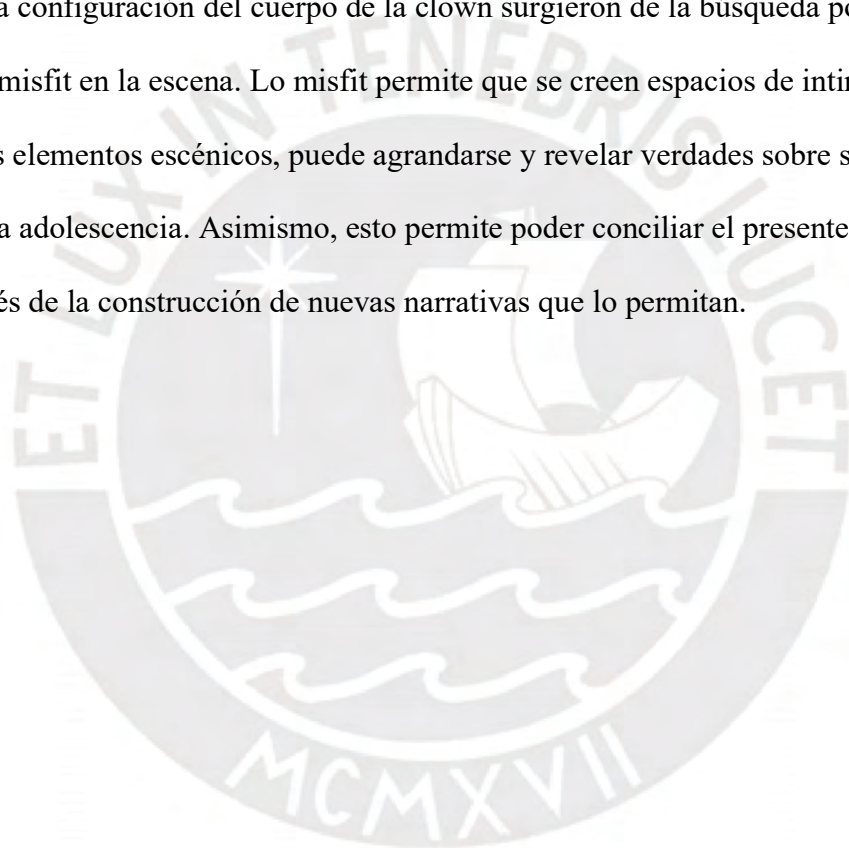


Nota La imagen es una captura de pantalla realizada por mí de una grabación de un ensayo.

Todos los derechos son reservados.

Como mencioné anteriormente, el vestido original era rojo y no era especial para Gia. Ese vestido la hacía sentir que no encajaba ni con la expectativa de la sociedad ni con la de ella misma. El vestido de la Figura 44 en oposición, tiene la atención de ambas expectativas y ello le permite a Gia jugar con las posibilidades sobre este y la comodidad de habitar una vestimenta que ama. Es la representación de un deseo hecho realidad el cual corresponde al alineamiento entre la expectativa social y los deseos de expresión propia.

De esta manera, las decisiones tomadas sobre el diseño de objetos y del espacio, así como las de la configuración del cuerpo de la clown surgieron de la búsqueda por representar y explorar lo misfit en la escena. Lo misfit permite que se creen espacios de intimidad en conjunto a los elementos escénicos, puede agrandarse y revelar verdades sobre sentir que no se encaja en la adolescencia. Asimismo, esto permite poder conciliar el presente con el pasado a través de la construcción de nuevas narrativas que lo permitan.



Conclusiones

Empiezo las conclusiones de esta investigación señalando que el principio misfit del clown puede permitir la exploración y construcción de nuevas narrativas en torno a experiencias personales en las que sentimos que no encajamos. En esta investigación, se procuró construir un espacio seguro y que propicie el juego y la comodidad, lo cual consideramos determinante para la satisfactoria realización de este al tratarse de un proyecto que remueve la memoria afectiva.

En el caso de la adolescencia, lo misfit permitió la conciliación del presente con el pasado cuando nos acercamos a esta desde sus poderes. Al visitar experiencias en las que nos juzgamos y culpamos por no encajar desde el presente, nuestras herramientas creativas adquiridas nos permiten ver con empatía ese pasado y nos invitan a resignificarlas. La invitación, o ese conjuro de conciliación propuesto por lo misfit, nos empujó a dejar de buscar la validación de la hegemonía a la que estamos acostumbradas a obedecer. La clown crea nuevas posibilidades al apropiarse de la misfitness de su cuerpo y nos invita a alinear todos los elementos escénicos con el imaginario que ella crea desde un lugar de ternura y autenticidad.

Lo misfit nos permite conciliar el presente y el pasado porque dimensiona escénicamente los sentires que recordamos de nuestra adolescencia. También, lo misfit pone en escena la exclusión, que normalmente se vive en soledad, volviendo esta una experiencia colectiva de la que podemos conversar. Ello lo logra a través de la complicidad que crea con el público la cual está considerablemente atravesada por exploraciones en interacción con la cámara, siendo este nuestro principal medio de relación en el convivio digital. Por último, lo misfit nos permite escapar de lo conocido y cuestionar el régimen hegemónico que habitamos.

Habitar lo misfit invita a una exploración sobre formas alternativas de relacionarnos con el mundo, lo cual nos remonta a las posibilidades de la experiencia humana que podemos habitar, que se traduce en la escena a través de la complicidad con el público. En la exploración de estas formas alternativas sucede un viaje personal que nos permite liberarnos de antiguas narrativas para poder inventar otras que puedan servirnos más en el presente y tener una mejor aproximación hacia nuestra historia. Asimismo, podemos acceder a imaginarios más acogedores que el que habitamos, donde buscábamos encajar con reglas hegemónicas, no por elección, sino porque pensábamos que no existía otra opción.

Encontré que lo misfit invita a que se hagan acciones y se creen imágenes que poetizen la adolescencia desde todos los elementos que componen la escena. Ello surgió principalmente a través de la búsqueda de la complicidad con el público para permitirse actuar fuera del consenso de normalidad, la dimensión de lo sentido por la adolescente a través de su expresión sin represiones e instaurar el cuestionamiento del discurso dominante al proponer y desarrollar formas de comprenderse alternativas a las de los mandatos de género y miedo al rechazo que regían su andar.

Durante la aplicación de la metodología, me encontré cuestionando a la academia más de lo que estoy acostumbrada. El paso de la experiencia vivida de forma remota y la sistematización escrita parecían exigencias pretenciosas a las que me costó adaptarme. Sin embargo, entendí que el ejercicio por encasillar los conocimientos en conceptos tiene un objetivo utilitario y bueno para nuestra sociedad, enfocado en compartir el conocimiento. La imagen de que te estoy contando un secreto me sirvió para poder mantener la concentración a través de lo que exponía e iba encontrando.

Contemplo la construcción y el cuidado del espacio seguro como los principios más importantes de mi metodología porque me permitió sentirme segura de que este trabajo se estaba realizando de forma ética. También, me permitió conectar de forma más profunda con

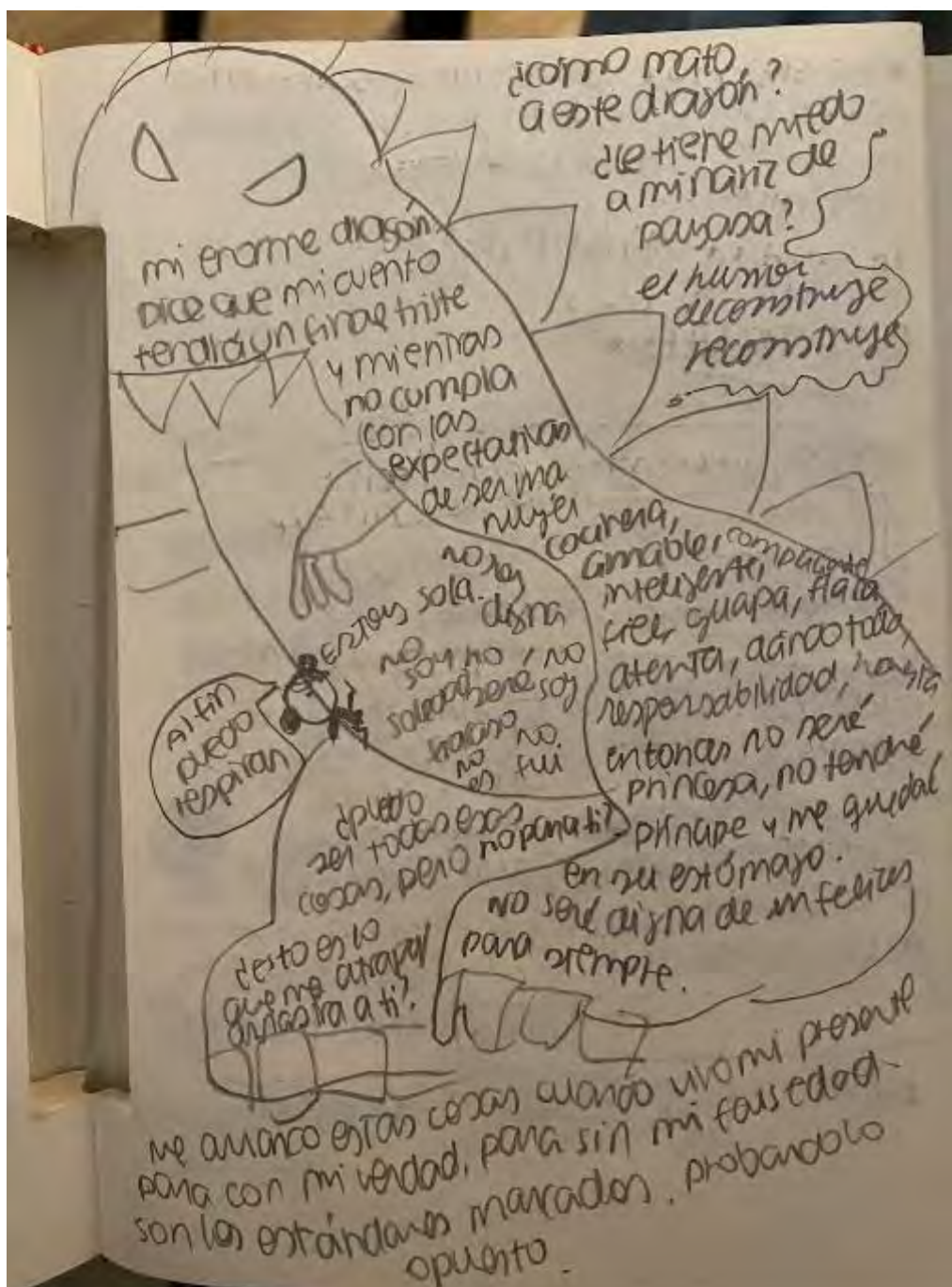
el trabajo realizado en el laboratorio de creación. Agradezco a cada una de las herramientas que fueron adaptadas a mis necesidades y a las de esta investigación. En particular, fue bastante útil que las herramientas se hayan tornado formatos de recojo de información mixta, en los que podemos encontrar conocimientos visuales, intuitivos y racionales. Estos fueron de gran ayuda para poder luego comprender y sistematizar lo que se fue encontrando.

Comparto contigo una imagen que contiene un registro que me ayudó a sentar las bases para la sistematización de esta investigación (ver figura 45). La traigo a las conclusiones porque me parece que puede revelar lo que quiero comunicar con ella. En esta imagen, podemos ver a un dragón, una imagen poética de un poder superior y maligno, referida a la canción “Un enorme dragón” de Floricienta, y a los cuentos de hadas, que supone un peligro y genera mucho miedo. A veces, así se sienten las expectativas y los mandatos de género para una adolescente. Existen todas estas responsabilidades sobre moldear tu apariencia y personalidad que se te son atribuidas sin opción a fallar y a veces sin ayuda. Si no las cumples, el dragón te devora y no podrás tener un final feliz.

Lo misfit nos permite meternos al estómago de ese dragón. En vez de correr de él, corrimos en su dirección y nos sumergimos en un viaje a través de su estómago. Lo clown nos devolvió la posibilidad de habitar el no encajar y otros finales que no incluyan príncipes, pero sí felicidad y muchas risas. Construimos nuevos imaginarios inconciliables con la expectativa de la sociedad, pero reales. Mientras, recordemos a la sociedad que somos seres misfits arrojados a un mundo donde somos posibilidades. Lo que sugiere la sociedad es una de las formas que podemos habitar, pero no cancelan la existencia de otras posibilidades, sino que conviven en nosotras y explorarlas nos ayuda a comprendernos en todo nuestro potencial y generar muchas risas.

Figura 45

El enorme dragón y la payasa



Nota Foto de mi bitácora de investigación. Todos los derechos reservados.

En el laboratorio de creación, encontramos principalmente que los deseos por generar vínculos amorosos y amicales fueron de gran importancia para nuestra adolescencia. Lo mismo en conjunto con las medidas de cuidado y la creación de un espacio seguro, nos permitieron compartir nuestros deseos y nuestras experiencias con generosidad y comodidad.

Esto fue crucial para el desarrollo de esta investigación y del work in progress más adelante, pues nos permitió explorar y reflexionar sobre la acción sin miedo a la censura.

Asimismo, lo misfit tomó lugar a través de la mirada, los gestos de la clown, su relación con los objetos y las estrategias de subversión de la palabra en las improvisaciones sobre sus experiencias en la adolescencia. A través de la escena y la improvisación con enfoque en lo misfit, la clown se permitió agrandar sus particularidades no hegemónicas de la adolescencia que antes hubiera reprimido por haber sentido rechazo sobre estas en el pasado. De esta manera, lo misfit conjuró un hechizo de conciliación entre el pasado y el presente al poder propiciar un encuentro lúdico que, en conjunto con las medidas de cuidado, lograron convocar a las herramientas de la clown para resignificar sus experiencias personales a través de su juego.

Con respecto al work in progress, en este pudimos transformar las improvisaciones sueltas realizadas en el laboratorio de creación en una trama correspondiente al mito del héroe que nos permitía conciliar nuestro pasado con nuestro presente. Esto ocurrió a través de la configuración de objetos, el diseño del espacio y el cuerpo de Gia, quienes en conjunto y enfocadas en lo misfit, juntaron fuerzas para plasmar en el work in progress la autenticidad de la clown.

El trabajo con enfoque en lo misfit nos trajo como resultado la representación de la autenticidad del cuerpo y a la propuesta de relación con el público en la presentación, correspondiente al inicio del work in progress; los sentimientos que acompañaron la adolescencia fueron expresados con fuerza y pudo surgir un momento de celebración sobre dicha autenticidad a través de la conciliación simbólica de un elemento del pasado traído al presente. Asimismo, a lo largo de la presentación, se sugiere la exploración del cuerpo y la vida afuera de los consensos de normalidad a los que estamos acostumbrados.

Realizar esta tesis me lleva a seguir explorando caminos y narrativas entre la búsqueda por la configuración de tipos de vínculos significativos fuera de las señaladas por el discurso hegemónico ¿Qué formas de relacionarnos son posibles? Creo que muchas veces se responde a las preguntas sobre la vinculación desde un lugar de miedo de “no des mucho tan rápido” porque podrían lastimarte, “vas a quedar payasa”, etc. Ahora creo más que nunca que quedar payasa no es tan malo como lo pintan.

Como señala Rodríguez (2006), la palabra “payaso” suele ser utilizada como ofensa (p. 1), sin embargo, en la práctica, hacer clown puede traer consecuencias positivas para quien lo practica y para quien observa. Generamos risas y herramientas personales para lidiar mejor con el ridículo. Me sorprende la capacidad del clown para traer un juego inmediato satisfactorio para quien hace, es como ese hechizo para descubrir con goce una pequeña cosa que puede esconder diferentes niveles de deconstrucción en estas

¿Hay algo de malo en perseguir los deseos que queremos? ¿Que se nos note el hambre? ¿Que se nos vea el calzón?²⁸ La exposición de la vulnerabilidad me parece un terreno poderoso que me interesa seguir explorando tanto desde la performance, como desde la pedagogía. Espero seguir mediando experiencias que permitan explorar y reflexionar sobre nuestra humanidad. Busquemos entañar.

Por un lado, trabajar la soledad voluntaria para mí significa darse un espacio necesario para reconectar con nuestros deseos personales y revisarlos. A su vez, creo que siempre debería ser una elección. Por otro lado, creo que tal vez siempre tengamos que convivir con el recordatorio de que la elección de la soledad de una mujer en nuestra sociedad, podría significar el desprecio, la pena y la exclusión. Mis tías, amigas y madre tal vez siempre me pregunten por un posible novio antes de mi trabajo o mi bienestar personal, y tal vez, yo misma también me lo pregunte a mí misma, pero espero que ese deseo por hacer que se

²⁸ Referencia a una conferencia sobre clown de Wendy Ramos que escuché en el Saliendo de la Caja del 2017

detenga no me arrastre a buscar desesperadamente la obsesión por una pareja en la cual poner mi validación. Siento que esta investigación ha dejado una marca en mi cerebro que me hace cuestionar mis deseos de vinculación y preguntarme si lo que en realidad busco, como la validación, me la puedo dar yo misma.

Espero que esta investigación haya podido despertar o alimentar en ti la curiosidad sobre las posibilidades del clown y de no encajar para la creación escénica y para una misma. Asimismo, espero que se puedan iniciar más diálogos respecto a la adolescencia, pues existen muchos prejuicios sobre esta etapa que podrían haberse quedado en nuestro imaginario hasta la actualidad. La adolescencia necesita atención y nuestras creencias también. Te invito a recordar tu adolescencia una vez más, pero con genuina curiosidad por revivir esos momentos en los que te sonrojaste, te rechazaron, lloraste y sentiste con intensidad ¿Qué aprendiste de esos momentos? ¿Quién sigues siendo? Búsquese y encuéntrese, siempre encuéntrese. Aunque sea en una incesante búsqueda.

Volvimos a la ciudad ayer. Despierto. Tal vez, todo esto fue un sueño gigante, porque no me queda evidencia física de lo que sucedió. Ni del medio virtual, de las 16 horas en promedio diario frente a la pantalla. Tal vez lo guardo en mi dolor de espalda. En mi memoria externa o en mi cofre del tesoro.

Epílogo: Recordar estas memorias hoy

Fragmento escrito con plumón en una esquina del mapa de la casa de la investigación:

Hoy sho me ahogo en un mar de recuerdos

¿Cuántas veces se me rompió el corazón?

Siento que muchas veces más de las que

calculo. El invierno y el frío en mis pies

me dicen que mi soledad crónica me

grita todos los días. Tal vez todo

esto está más relacionado de lo que

pensaba. La payasa soy yo porque

fui la princesa sin príncipe

Todo esto porque no me salvaron.

yo me salvé de ser salvada.

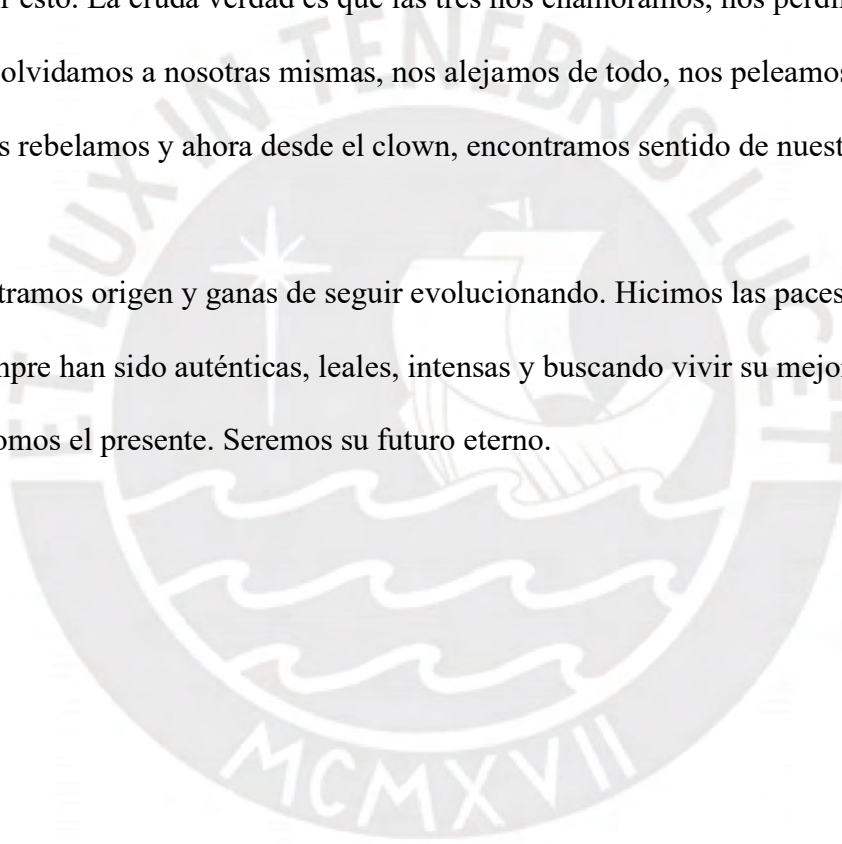
al clown nadie le tiene que salvar

Para mí, trabajar este proyecto ha sido revelador. Jalé un hilo pequeño que parecía inofensivo y se deslumbró un mar eterno de recuerdos, de heridas y de deseos. No calculé lo que hacer clown nos podría permitir rehacer. Destruimos creencias, jugamos con ellas, jugamos con heridas que dolían mucho, pero también sentíamos una libertad infinita en su aceptación. Creo que hay bastante que no dijimos con palabras, pero que nuestra mente empezó a responderse en secreto. Se desataron algunos nudos en nuestras cabezas a partir de lo que construimos en esa intersección entre el clown y esas memorias enterradas de la adolescencia.

Tal vez, eso es lo que hace al clown. No creo poder racionalizar todas las respuestas, pero me siento satisfecha con el esfuerzo por intentarlo. Siento silencio. Una paz un poco abrumadora.

El hilo del feminismo y el clown parecía inofensivo, un ejercicio de crítica social, pero cuando empezamos a mirar hacia adentro, nos topamos con la parte de nosotras que sufre y que por eso reclama. Tocó esas memorias de vulnerabilidad, de soledad, de agresión y la cruda realidad de no habernos acompañado antes, por temor a ser las únicas que pasábamos por esto. La cruda verdad es que las tres nos enamoramos, nos perdimos en fantasías, nos olvidamos a nosotras mismas, nos alejamos de todo, nos peleamos con la feminidad, nos rebelamos y ahora desde el clown, encontramos sentido de nuestras creencias actuales.

Encontramos origen y ganas de seguir evolucionando. Hicimos las paces con esas niñas que siempre han sido auténticas, leales, intensas y buscando vivir su mejor vida. Somos ese pasado. Somos el presente. Seremos su futuro eterno.



Referencias bibliográficas

- Annis, H., Laviolette, B. & Lee A. (2022) The Creepy boys [Entrevista a Kruger, S. & Grummett, S.E]. Send in the clowns. Recuperado de <http://www.morroandjasp.com/send-in-the-clowns.html> [16 de noviembre del 2022]
- Annis, H., Laviolette, B. & Lee A. (2022) Amiskwaciwâskahikan, aka edmonton, on treaty 6 lands [Entrevista a Christine Lesiak & Ian Walker]. Send in the clowns. Recuperado de <http://www.morroandjasp.com/send-in-the-clowns.html> [16 de noviembre del 2022]
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace* [La poética del espacio]. (E. de Champourcin, Trad.) Fondo de cultura económica.
- Béré, M (2014, 31 de enero) Contextualizing my Clown – PaR Practice Journal (Publicación de post). Recuperado de <https://marcelobere.com/2014/01/31/contextualizing-my-clown-par-practice-review/>
- Béré, M. (2016) Phenomenological Clown. *Revista Arte da Cena, Goiânia*, Vol. 2, n. 3, pp. 72-87. <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>
- Béré, M. (2020a) Clown: A misfit by profession — Misfitness and clown's principles of practice. *Comedy Studies*, 4:2, pp. 205-213. https://doi.org/10.1386/cost.4.2.205_1
- Béré, M. (2020b). Misfitness: The hermeneutics of failure and the poetics of the clown – heidegger and clowns. *Revista Brasileira De Estudos Da Presença*, 10(1), pp. 1-29. <http://seer.ufrgs.br/presenca>
- Bergson, H. (2021) *La risa*. (R. Blanco, Trad.). Ediciones Godot.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Editorial Alba.
- Beauvoir, S. de. (1949). *El segundo sexo* [The Second Sex]. Círculo de Lectores.

- Bordo, S. (1993) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. University of California Press.
- Bosch Fiol, E. & Ferrer Pérez, V. (2013). Del amor romántico a la violencia de género. para una coeducación emocional en la agenda educativa. Profesorado. *Revista de Currículum y Formación de Profesorado*, 17(1),105-122.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=56726350008> [6 de julio de 2022]
- Butler, J. (1990) *El género en disputa El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós
- Caminha, M. L., & Pagès, J. V. (2017). Payasas mujeres y mujeres payaso: el travestismo en la payasaria. *Visualidades*, 15(1), pp. 143-170.
- Castro R. (Presentador) (2022, 9 de octubre) Disculpen los ovarios. Adolescentes por siempre [Episodio 90].
https://open.spotify.com/episode/7jJpHCFD1XkL0M7e1MPOFF?si=SYciPouDRj2n8_FkaLxSyA
- Coburn, V. & Morrison, S. (2013) *Clown through mask*. University of Chicago.
- Desgranges, F. (2022) *Decirse público entre la mediación teatral y el efecto estético*. (Scudeler, C., Amézquita, C., Monge, G. Trad.) Hucitec Editora.
- Disch, L. (1999) Judith Butler and the Politics of the Performative. *Political Theory*, 27(4), pp. 545-559. <https://www.jstor.org/stable/192305>
- Dream, C. (2012). *El payaso que hay en ti : sé payaso sé tú mismo* (1ª). A.C. Navarro González.
- Eines, J. (1997) *El actor pide*. Gedisa Editorial.
- Fagundes, P. (2010). *La ética de la festividad en la creación escénica* (Vol. 3). Universidad Carlos III Madrid.
- Falcón, L. (2009). ¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de

alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género. *Revista de Estudios de Juventud*, 86, pp. 65-81.

Gené, H. (2015). La dramaturgia del clown. México DF: Paso de Gato.

Granados A. (1995) *El precio de ser hombre: Los estudios de masculinidad y las nociones del hombre, sus temas y sus problemas*. Diploma de Estudios de Género. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Gray, C. (2018) Crush Culture. En *Sunset Season* [CD]. Republic Records.

Haraway, D. (1984). Manifiesto Ciborg: El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado [A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century]. (M. Talens, Trad.). Cátedra.

Hengen, S. (2013) (Ed.) *Performing Gender and Comedy: Theories, Texts and Contexts*, Vol. 4. Routledge.

https://play.google.com/books/reader?id=bAR_AgAAQBAJ&pg=GBS.PA21

Histeria (2017) 1º Estancia Haizea Murgia Residencias 2017. Recuperado de <http://histeriak.org/project/1a-estancia-haizea-murgia/> [8 de octubre del 2020]

Huuki, T., Kyrölä, K. y Pihkala, S. (2022) What else can a crush become: working with arts-methods to address sexual harassment in pre-teen romantic relationship cultures, *Gender and Education*, 34:5, pp. 577-592, DOI: 10.1080/09540253.2021.1989384.

INEI, USAID y MASURE DHS+ (2009) Modelos multivariados para la violencia conyugal, sus consecuencias y la solicitud de ayuda. Talleres de la Oficina Técnica de Administración del INEI.

Irving, M. J. (2013) *Toward a Female Clown Practice: Transgression, Archetype and Myth*. University of Plymouth.

Jara, J. (2010) *Navegante de emociones* (1era ed.). Novedades educativas.

- Kaufman, M. (1995). Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. En E. Díaz-Aguado (Ed.), *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, (pp. 123-146). Narcea Ediciones.
- Laban, R. (1987) *The mastery of movement on the stage [El dominio del movimiento]*. (Ullman, L., Ed. Bonso, J., Trad.) Editorial Fundamentos.
- Le Breton, (2007) *Adiós al cuerpo, “una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo”* Ed. La Cifra
- Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación*. Traducción de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Alba editorial.
- LePera, N. [the.holistic.psychologist] (2022, 9 de septiembre). This feels important. [Imagen] <https://www.instagram.com/p/CiTi2d-vRUt/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Lima, M. (2016). *Payasas: Historias, Cuerpos y Formas de Representar la Comicidad desde una Perspectiva de Género* (Doctoral dissertation, Universitat de Barcelona).
- Lima, M. (2020) *Hacia una risa posthumana y decolonial: Construyendo una risistencia feminista monstruosa en la payasería*. *Revista Arte y políticas de Identidad* Vol.22, Jun.2020, 143-169. <https://www-proquest-com.ezproxybib.pucp.edu.pe/docview/2424117368/fulltextPDF/AEE68FB201D64A08PQ/1?accountid=28391>
- Martínez A. y Porcelli A. (2016) *Un difícil camino en pos del consumo sustentable: el dilema entre la obsolescencia programada, la tecnología y el ambiente*. *Lex, Revista de la Facultad de Derecho y Ciencia Política*, Vol. 14, Núm. 18. <http://dx.doi.org/10.21503/lex.v14i18.1248>
- Mendoza, J. (2014). *El transcurrir de la memoria colectiva: La identidad*. Casa del tiempo, IV(17), 59-68. Recuperado de

http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/17_iv_mar_2009/casa_del_tiempo_eIV_num17_59_68.pdf

Paz, O. (1998). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Pérez, P. (2004) Performatividad y subversión de la identidad. A propósito de la obra de Judith Butler. *Revista Laguna*, marzo 2004, pp. 147-164. Recuperado el 17 de octubre del 2020 de:

https://www.researchgate.net/publication/314278689_Performatividad_y_subversion_de_la_identidad_A_proposito_de_la_obra_de_Judith_Butler

Rodríguez, A (2002) El valor terapéutico del humor. Segunda edición. Desclée De Brouwer.

Rosillo, M. (2019) *Adolescencia y soledad*. Universidad Pontificia Comillas.

Rubio, M (2019, 13 de diciembre). Discurso de Miguel Rubio Zapata, director del grupo cultural Yuyachkani, al recibir el Premio Nacional de Cultura. Recuperado del periódico Artezblai <http://www.artezblai.com/artezblai/discurso-de-miguel-rubio-zapata-director-del-grupo-cultural-yuyachkani-al-recibir-el-premio-nacional-de-cultura.html>

Russell, J. (2020). A Clown of His/Her/Their Own: Clown and Gender Performativity. *Canadian Theatre Review* 183, (pp. 62-66). <https://www.muse.jhu.edu/article/759219>
[17 de octubre del 2020]

Santrock, J. (2004) *Psicología del desarrollo en la adolescencia* (9a. ed.), McGraw-Hill España. ProQuest Ebook Central,
<http://ebookcentral.proquest.com/lib/pucpcentrumsp/detail.action?docID=3200817>.
Creado en pucpcentrumsp on 2019-05-01 08:47:47.

Segato, R. L. (2006). *Que és un feminicídio: notas para un debate emergente* (Vol. 401). Universidade de Brasilia, Departamento de Antropología.

Tillería, D (2003) *Títeres y máscaras en la educación: una alternativa para la construcción del conocimiento*. Homo sapiens ediciones.

UNFPA (2016). *Género y Masculinidades: Miradas y herramientas para la intervención*.

FLACSO.

Young, K. (2013) The Male-Female Comedy Team. En Hengen, S. (Ed.) *Performing Gender and Comedy: Theories, Texts and Contexts*, Volumen 4 (pp. 3-19) . Routledge.

