



Fuego en el circo tradicional: la risa como práctica anfibia en *King Kong Fran*

Maricélia Nunes dos Santos¹  

¹ Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil / Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

La investigación consiste en el estudio del texto dramático brasileño *King Kong Fran* (2023) de Rafaela Azevedo y Pedro Brício. Mi objetivo es identificar las estrategias de comicidad y humor empleadas y reflexionar sobre el modo como tales opciones estéticas se articulan con un discurso político respecto al enfrentamiento de las estructuras y prácticas misóginas que inciden sobre las mujeres. Para llevarlo a cabo, tomo como sustento teórico los estudios sobre comicidad y las investigaciones que vinculan la discusión sobre comicidad y humor con la crítica feminista. Observo que el texto usa recursos como los cambios de roles de género, la ironía, la parodia y la exageración, de modo que asume un carácter anfibia al articular estética y política de forma ambivalente. Coincide, por lo tanto, con lo que llamo “una ética de lo cómico”, dado que propone una transformación social por medio de la risa.

Palabras clave: comicidad, humor, feminismo, dramaturgia brasileña, ética de lo cómico, literatura anfibia.

Historia del artículo/Article Info

Recibido/Received

17 de julio de 2024

Aprobado/Accepted

17 de julio de 2024

Publicado/Published online

8 de abril de 2025

✉ Correspondencia/Correspondence:

Maricélia Nunes dos Santos
Universidade Estadual do Oeste do
Paraná, Brasil / Universidad de Buenos Aires, Argentina
XXXXXXXXXX
maricelia.santos@unioeste.br

Citación/Citation: Nunes dos Santos, Maricélia. “Fuego en el circo tradicional: la risa como práctica anfibia en *King Kong Fran*”. *La Palabra*, núm. 52, 2025, e17891 <https://doi.org/10.19053/uptc.01218530.n52.2025.17891>



Fire in the Traditional Circus: Laughter as an Amphibious Practice in *King Kong Fran*

Abstract

This research focuses on the Brazilian dramatic text *King Kong Fran* (2023) by Rafaela Azevedo and Pedro Brício. My goal is to identify the strategies of comedy and humor employed and reflect on how these aesthetic choices are articulated with a political discourse concerning the confrontation of misogynistic structures and practices that affect women. To achieve this, I seek theoretical support in studies on comedy, as well as research linking discussions on comedy and humor with feminist critique. I observe that the text uses devices such as gender role reversals, irony, parody, and exaggeration, thereby assuming an amphibious character by ambivalently articulating aesthetics and politics. It thus aligns with what I call an ethics of the comic, as it proposes social transformation through laughter.

Keywords: comedy, humor, feminism, Brazilian dramaturgy, ethics of the comic, amphibious literature.

Fogo no circo tradicional: o riso como prática anfíbia em *King Kong Fran*

Resumo

A pesquisa consiste no estudo do texto dramático brasileiro *King Kong Fran* (2023), de Rafaela Azevedo e Pedro Brício. Meu objetivo é identificar as estratégias de comichidade e humor empregadas e refletir sobre a forma como essas opções estéticas se articulam com um discurso político em relação ao enfrentamento das estruturas e práticas misóginas que afetam as mulheres. Para realizá-lo, busco subsídio teórico nos estudos sobre comichidade, bem como nas pesquisas que vinculam a discussão sobre comichidade e humor com a crítica feminista. Observo que o texto usa recursos como as trocas de papéis de gênero, a ironia, a paródia e o exagero, de modo que assume um caráter anfíbio ao articular estética e política de forma ambivalente. Coincide, portanto, com o que chamo de uma ética do cômico, dado que propõe uma transformação social por meio do riso.

Palavras-chave: comichidade, humor, feminismo, dramaturgia brasileira, ética do cômico, literatura anfíbia.

Preámbulos

En enero de 2024 yo estaba en Colombia, en el primer viaje de vacaciones que hice sola en 34 años de vida. Recibida por la amabilidad de las/los colombianas/os y en contacto con otras/os viajantes, ya había perdido el miedo de estar sola y me preguntaba por qué tardé tanto tiempo para vivir esa experiencia, cuando tuve conocimiento de una noticia de Brasil: el cuerpo de la venezolana Julieta Hernández, desaparecida desde hacía varios días, fue encontrado en un municipio de Amazonas, en el norte de Brasil. Ella tenía 38 años y viajaba sola por América Latina desde hacía algún tiempo. Julieta fue víctima de un femicidio en el trayecto que hacía en bici, desde São Paulo, donde vivía, hacia Puerto Ordaz, en Venezuela, donde encontraría a su familia para las fiestas de fin de año.

Ella era una profesional de circo y daba vida a la payasa Jujuba en los caminos que atravesaba¹. El nomadismo, la payasaría y el enfrentamiento a un sistema patriarcal y opresor eran la elección ética de Julieta. Su existencia por sí misma afrontaba ese sistema. Al hacer arte, viajar sola, optar por una experiencia nómada y cruzar la Amazonía no asumió riesgos; por el contrario, así tensionó las estructuras de una sociedad en cuyo ámbito ser mujer ya es esencialmente estar en peligro. Julieta era payasa, como Rafaela Azevedo, que da vida a la payasa Fran en *King Kong Fran*. Ellas comparten otras experiencias: la de la violencia y la de la risa. En el caso de Rafaela, el orden de esos dos elementos es el contrario: primero vino la violencia, después la risa.

Para que hagamos compañía unas a otras en ese camino peligroso –de ser mujer– como Jujuba hacía a Julieta, como Fran a Rafaela, y con la fe de que ningún trayecto es solitario o vano, propongo pensar el texto dramático² que compone el espectáculo *King Kong Fran*, en exhibición en los teatros del eje Río-São Paulo desde finales de 2022, tomando en consideración aspectos históricos y sociales implicados en la comicidad feminista. Para ello, me soporto en la teoría de lo cómico (Bajtín, Bergson, Arêas, entre otras/os) y de la comicidad feminista (Azevedo, Avilano, Espinosa-Vera, entre otras/os). Amparada en el entendimiento de la risa como herramienta potente para la lucha feminista contra el sistema opresor de género, vinculo el carácter anfibio del texto (Santiago) a la preocupación ética de lo cómico y del humor feminista.

Mas não existe mulher palhaça”³

El espectáculo *King Kong Fran* se estrenó en el teatro Ipanema, en Río de Janeiro, en noviembre de 2022, bajo la dirección y dramaturgia de Rafaela Azevedo y Pedro Brício. Con equipo formado mayoritariamente por mujeres y actuación de Rafaela Azevedo, quien incorpora a la payasa Fran, la obra articula elementos del circo y de la payasaría para abordar la violencia de género desde una perspectiva cómica, adoptando como recursos el cambio de roles de género en el ámbito del circo tradicional, tomado metonímicamente en su relación con la sociedad patriarcal.

¹ Parte de su trabajo puede ser observado en esta página de Instagram: <https://www.instagram.com/utopiamaceradaenchocolate/>

² Entiendo que el trabajo con el texto dramático contempla solo una dimensión de la obra. Es necesario considerar, sin embargo, que el tránsito en el circuito teatral brasileiro es una actividad restringida a determinados grupos sociales, incluso en términos geográficos, dada la dimensión territorial del país y la concentración de ese tipo de programa en los grandes centros urbanos del sudeste. La publicación del libro, como el uso de las redes sociales por parte de Rafaela Azevedo, no sustituye tal experiencia, pero amplía la circulación de ideas. De ahí viene mi opción por reflexionar sobre el texto escrito, frente a la ausencia de las condiciones para ver el espectáculo en ese momento.

³ Mi traducción: “Pero no existe mujer payasa”.

Como explica Fran a lo largo del espectáculo, el nombre está pautado en diversas referencias. En el campo del diálogo entre artes, se trata de una explícita intertextualidad con la película *King Kong* (2005), dirigida por Peter Jackson, en cuya diégesis un gorila es capturado y transportado para ser atracción de Broadway. El segundo referente no es ficticio: se trata de la mexicana Julia Pastrana (1834-1860), quien tenía una enfermedad congénita y fue expuesta como atracción de circo (mujer gorila) por el estadounidense Theodore Lent, quien posteriormente la embarazó. Julia y el bebé murieron en el parto y sus cuerpos fueron mantenidos en exposición, lo que seguía generándole ganancias al empresario. Hay todavía una tercera referencia: el caso de una amiga de Fran que buscó actuar como payasa, pero no asumió el puesto porque el dueño del circo entendía la profesión como de exclusividad masculina.

La referencia cinematográfica revela el carácter especista de las sociedades patriarcales. Como observa el ecofeminismo, el sexismo está articulado a otras formas de opresión como el racismo (considerado por los estudios pos/decoloniales y el feminismo interseccional) y también la idea de superioridad del hombre no solo en relación a la mujer, sino también sobre las demás especies y sobre el medioambiente en general, visto desde una perspectiva de explotación. En los términos de Braidotti (*Feminismo posthumano* 85), “las ecofeministas extienden la crítica de la razón humanista a la dimensión ecológica, agregando a las acusaciones de sexismo y racismo un sentido indebido del derecho a usar y abusar de todas las demás especies: ‘especismo’”. En ese sentido, aunque el énfasis de la obra esté puesto en la tradición del circo, especialmente alrededor de los lugares reservados a hombres y mujeres, también alerta para puntos de identificación entre mujeres y no humanos, excluidos y descalificados sistemáticamente.

En el libro intitulado *Teoría King Kong*, Virginie Despentes reflexiona sobre esa narrativa filmica considerando la “isla del gorila” como una posibilidad de la sexualidad polimorfa e hiperpotente que los hombres quieren exterminar. La investigadora francesa observa que King Kong no tiene características físicas que permitan atribuirle un género. “King Kong funciona aquí como una metáfora de una sexualidad anterior a una distinción entre los géneros tal y como se impuso políticamente hacia finales del siglo XIX” (130-131). Se trata de una fuerza poderosa que pone en riesgo las estructuras de la sociedad tal como fue erigida, ya que se contrapone al patrón del hombre blanco y heterosexual. De ahí adviene el deseo de llevarlo hasta la ciudad y exhibirlo: la domesticación como forma de control sobre el otro.

Más allá del campo ficcional, la violencia sufrida por Julia Pastrana está íntimamente conectada con una visión masculina que la aleja (a ella) de la cumbre de la jerarquía, dominada por blancos, europeos [y norteamericanos], heterosexuales, propietarios, hombres, legales (Braidotti, *Feminismo posthumano*). Además de mujer, es racializada (mexicana) y tiene rasgos físicos que, según la perspectiva hegemónica, la acercan a animales no humanos, lo que acentúa la complacencia con su explotación. “Ellas, o mejor dicho, nosotras, no somos todas humanas de la misma manera, y algunas categorías de humanos son con toda certeza más mortales que otras”, observa Braidotti (*Feminismo posthumano* 52). Si ser mujer nos pone en situación de peligro, tal vulnerabilidad puede acentuarse en la misma proporción que la mirada patriarcal nos aleja de la cima de la jerarquía.

Aunado al caso de Julia, el relato sobre la experiencia de la amiga de Fran trae un mensaje del patriarcado: quien elige los lugares que debe ocupar la mujer es el hombre, en una clara analogía con lo que ocurre en la estructura social. En el espacio del circo, históricamente el oficio de payaso/clown fue ejercido por hombres. Orellana observa que aunque las mujeres trabajasen en las compañías de teatro popular lo hacían en los bastidores; el palco estaba restringido a los varones. Eso implica afirmar que

la comicidad estaba hecha mayoritariamente por hombres y para hombres, a imagen y semejanza de la sociedad en general.

Tal panorama solo comienza a transformarse a partir del siglo XVI, con la *commedia dell'arte*, en que las mujeres asumen también espacio en la representación. Sin embargo, la existencia de mujeres payasas es muy posterior⁴. “La payasa en el mundo de la comicidad se consolida a partir de los años 80, debido a que las mujeres antes que comediantes han sido bailarinas, cantantes, pintoras, escultoras, escritoras, poetisas, cineastas, músicas, acróbatas y actrices dramáticas” (Orellana 65). Aclaremos: años ochenta del siglo XX. ¡Hace menos de cincuenta años! Eso implica decir que hasta el siglo pasado el oficio y la actuación profesional de mujeres payasas no eran reconocidos.

Dichas consideraciones sobre la historia de la payasaría femenina contribuyen para que tengamos dimensión de lo que representa la actitud de las mujeres que deciden hacer de su oficio como payasas una forma de ser-estar en el mundo y de actuar políticamente contra una estructura opresora. El texto de Rafaela Azevedo y Pedro Brício aborda esa temática cuando Fran reproduce para el público el diálogo entre la amiga y el dueño del circo. Frente al deseo de ocupar ese espacio, el hombre dice: “Humor, humor, humor... palhaça, palhaça, palhaça...? Mas não existe mulher palhaça”⁵ (13). Lo que reconoce como posibilidad de actuación para la mujer es ponerse zapatillas y equilibrarse sobre un caballo en movimiento o a cinco metros de altura o lucir un biquini y pararse frente a un lanzador de cuchillos. “Se cair, você morre (...) se ele errar, você também morre... Vem trabalhar com a gente. Vem pra nossa família”⁶ (28).

Por un lado, se pone de manifiesto lo que está implícito: el riesgo contenido en las “alternativas” que tiene la mujer (la muerte); por otro lado, se añade una capa de ironía al asociar dicho riesgo con la invitación para formar parte de la familia. La reproducción del diálogo sitúa al público frente al dolor que genera la estructura misógina. El contraste provocado por la asociación de la muerte como un final probable y la familia como una invitación atractiva lleva en sí un valor cómico, por la incongruencia con la que está impregnado. Estamos ante una situación en la que lo cómico se toma como algo “serio”, donde risa y dolor convergen en lo que Vives Reñones llama “riso doído”⁷. En este punto, cabe destacar la presencia del dolor en el texto/espectáculo, no como perspectiva/lente desde la cual se construye la mirada (Arêas), sino como trasfondo subyacente y como estructura rígida a ser transformada por el enfoque cómico (Bajtín).

También se utiliza a la ironía como recurso para abordar el caso de Julia, cuando el espectáculo relata que, después de comprar, encerrar y embarazar a la mujer, Lent enloqueció, “porque até aí tava tudo bem, né?”⁸ (Azevedo y Brício 25). En cuanto a las características textuales del humor feminista, Lobo destaca el papel desempeñado por el lenguaje irónico. En esta estructura dual del enunciado, en el primer nivel –el del texto– figuran los estereotipos o el discurso de orientación misógina (si Julia fue exhibida y comercializada, es porque en alguna medida, para muchos, sí, todo estaba bien); en el segundo

⁴ Al respecto, Rafaela Azevedo informa que, aunque la tradición del circo sea milenaria, el registro de la primera mujer payasa en el Brasil es de 1940. Se trata de Maria Elisa Alves dos Reis, quien se presentaba con el nombre masculino de payaso Xamego, ocultando su identidad femenina (Azevedo 44).

⁵ Mi traducción: “¿Humor, humor, humor... payasa, payasa, payasa...? Pero no existe mujer payasa”.

⁶ Mi traducción: “Si fallas, mueres (...) si él falla, tú también mueres... Ven a trabajar con nosotros. Únete a nuestra familia”.

⁷ Mi traducción: “risa dolorosa”.

⁸ Mi traducción: “porque hasta ahí todo estaba bien, ¿verdad?”.

nivel –el del subtexto– se encuentra la crítica a las fuerzas culturales que lo crearon, se niega así el valor del estereotipo: para Fran, y se supone que para el público con el que interactúa, este comportamiento es inadmisibile. Mientras que el primer nivel representa una voz pública, el segundo expone la voz particular: una vinculada al patrón patriarcal y otra a las demandas feministas.

La escritura de mujeres latinoamericanas, según Espinoza (7), tiende a burlarse de los estereotipos y las normas de los valores patriarcales “a través de un discurso ‘doble’ como la sátira, la ironía y la parodia, en los cuales los elementos transgresivos se entrelazan en el discurso dominante y constituyen una subversión del status quo”. En este sentido, cabe observar el tono paródico y caricaturesco del espectáculo, que reproduce de manera exagerada las dinámicas del circo tradicional, con inversión de roles, como medio para poner de manifiesto la dinámica sobre la cual se establece la diferencia/violencia de género en el espacio circense.

En relación con la función social y política que cumplen estos recursos del lenguaje, Hutcheon observa que la práctica de la parodia permite que ciertos discursos sean recuperados con distancia crítica, siendo la perspectiva irónica un elemento esencial para marcar la diferencia en el ámbito de la similitud. En el contexto de la literatura, podemos observar este proceso en curso en una serie de textos, especialmente del posmodernismo (al cual se dedica la investigadora) o de la contemporaneidad, que recuperan textos del canon literario y, mediante un juego intertextual, tensionan los sentidos originalmente evocados, añadiéndoles otra capa: la diferencia. El espectáculo se inserta, de este modo, en un panorama más amplio que se muestra como una tendencia de la comicidad feminista latinoamericana y contemporánea.

A partir de la articulación entre las referencias, la obra muestra cómo los posibles roles para la mujer en el espacio circense tradicional son dos: la bella o la aberrante. En ambos casos prevalece la pasividad, la violencia y la sumisión frente al poder masculino. En un paralelo con la sociedad, Rafaela Azevedo señala que, desde la perfección y el riesgo de vida hasta la aberración, “as mulheres cumprem o roteiro da idealização criada pelos homens ou são marginalizadas”⁹. De una manera u otra, nunca serán payasas porque “quando rimos de uma palhaça, rimos do que identificamos como humano entre nós”¹⁰ (Azevedo 45), y, por lo tanto, compartimos la comprensión de que la humanidad no es exclusiva de los hombres. Si este es el panorama del circo tradicional, el texto sugiere la necesidad de subvertir, desestabilizar, esta estructura para poder construir otros circos posibles.

Desde esta perspectiva, al desplazar a la mujer del papel de objeto de risa al de sujeto que se ríe, entendemos que se abre la posibilidad de reflexionar sobre un humor feminista, concebido, según Avilano, como un acto político de resistencia frente a la cultura patriarcal heteronormativa. En términos de Cintia Lima Crescêncio, ese desplazamiento alcanza niveles subversivos y revolucionarios:

Para as mulheres o ato de tomar para si o lugar de sujeito assertivo, que provoca o riso ao assumir o humor como uma forma de afetar as pessoas, é por si só um ato de transgressão, na medida em que essa ação ignora a premissa das mulheres como sujeitos passivos e, principalmente, sem senso de humor¹¹ (117).

⁹ Mi traducción: “las mujeres siguen el guion de la idealización creada por los hombres o son marginadas”.

¹⁰ Mi traducción: “cuando nos reímos de una payasa, nos reímos de lo que identificamos como humano entre nosotros”.

¹¹ Mi traducción: “Para las mujeres, el acto de tomar para sí el papel de sujeto asertivo que provoca risas al adoptar el humor como una forma de influir en las personas es en sí mismo un acto de transgresión, ya que esta acción ignora la premisa de que las mujeres son sujetos pasivos y, sobre todo, carentes de sentido del humor”.

Cuando las mujeres asumen el rol de sujetos que producen textos cómicos en sus diversas formas, se abre la posibilidad de que generen un humor que contribuya a las agendas feministas. En esta dinámica, se revela el elemento transgresor, que va de la mano con el aspecto ambivalente del humor, ya que será utilizado como un medio para promover la crítica a la estructura vigente, basada en valores etno-euro-norte-falocéntricos. La risa puede, por lo tanto, ser explorada como “forma de resistencia a los lugares en los que históricamente nos ha colocado el sistema de dominación patriarcal” (Acevedo 47).

La mirada sobre la transformación, de hecho, continúa con el relato sobre la amiga y el dueño del circo, cuando Fran revela: “Eu coloquei, [corrige] ela colocou, fogo no circo tradicional!”¹² (Azevedo y Brício 29). La frase condensa elementos interesantes para el debate sobre la intersección entre la amiga y Fran, que comprende la relación entre artista y payasa. En cuanto a esta conexión, que se explicitará en otros momentos, podemos percibir que la payasa es una creación artística cuya existencia contribuye a saldar cuentas respecto a las violencias de género experimentadas por Rafaela. “Fran é a minha palhaça, é minha humanidade genuína servindo para questionar toda e qualquer estrutura que nos oprima. Fran é minha super-heroína que através do riso, da relação com o público e com a subversão vai desenhando novos universos possíveis em que viver não seja tão doloroso”¹³ (Azevedo 45).

Entre ambas se construye una relación de sororidad, que se extiende también al público y a las demás mujeres. Al incendiar el circo, Fran llama la atención sobre la necesidad de una muerte metafórica como camino para acceder a una nueva vida/existencia. Se prende fuego a través de la risa, que desde este punto de vista asume una ambivalencia, como observó Bajtín (10): “esse riso é (...) alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”¹⁴.

Esta idea de ambivalencia converge también con la comprensión de Braidotti (*Feminismo, diferencia sexual*) sobre el potencial político de la alegría y la risa, en lo que ella llama “poética festiva”. La investigadora propone una concepción de nomadismo feminista, en contraposición a lo estático, a lo hegemónico y a favor de un futuro. “La conciencia nómada es una forma de resistencia política frente a toda visión hegemónica y excluyente de la subjetividad” (232).

A pesar de todas las violencias sufridas por las mujeres en general, por Julia, por Julieta, por Rafaela, Fran es fiesta. Es ella quien permite a la artista actuar políticamente a través de la risa: “meu humor, meu prazer e minha inteligência são meu patrimônio, meu escudo e minha arma”¹⁵ (Azevedo 46). La potencia de la risa, es decir, su fertilidad, radica en aprovechar la alegría, la fiesta, la libertad, para promover un desplazamiento que posibilite una existencia nueva, más fluida y flexible. Su ambivalencia reside en el potencial para la crítica, la burla y el sarcasmo, sin renunciar a la alegría y la fiesta. Después de todo, la alegría y la fiesta se oponen diametralmente a cualquier automatismo, al concepto de un

¹² Mi traducción: “¡Yo prendí, [corrige] ella prendió, fuego al circo tradicional!”.

¹³ Mi traducción: “Fran es mi payasa, es mi humanidad genuína que sirve para cuestionar cualquier estructura opresiva. Fran es mi superheroína, que, a través de la risa y de la relación con el público y la subversión va dibujando nuevos universos posibles donde vivir no sea tan doloroso”.

¹⁴ Mi traducción: “esta risa es (...) alegre y llena de alboroto, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita simultáneamente”.

¹⁵ Mi traducción: “mi humor, mi placer y mi inteligencia son mi patrimonio, mi escudo y mi arma”.

cuerpo disciplinado y entrenado; señalan el impulso de vida, la existencia de un cuerpo que se mueve, se desplaza, fluye y resiste el encarcelamiento y la cristalización.

En una articulación metatextual que trae al escenario elementos que quedarían ocultos en el teatro convencional, Fran habla sobre la concepción del espectáculo, incorpora en la escena relatos de violencias experimentadas por la propia Rafaela Azevedo y pone en primer plano referencias a otros textos y áreas del conocimiento. El recurso utilizado para introducir las referencias a la película, a Julia y a la amiga payasa es la organización de una entrevista con la creadora del espectáculo, la propia Fran, quien relata haber llamado a Marina Abramovic, de quien recibió el siguiente consejo:

“Sabe qual é o seu problema? Você vai ficar a vida inteira fazendo humor, humor, humor? Palhaçadinha, numerozinho de cinco minutos?” [para a plateia]. Nós já estamos o quê? Em 15, né? Já estendi... Aí ela: “Fran, cadê a sua contradição!? Cadê o seu ódio? Cadê a sua revolta? Vem pra performance, Fran. Vai pesquisaaaaaaarrrrrrr!” E desligou¹⁶ (Azevedo y Brício 19).

Marina Abramovic es un nombre de gran repercusión en el ámbito de las artes escénicas. Con una performance titulada *Lips of Thomas*, en 1975, la artista yugoslava inició lo que se conoce como el giro performático. En la performance, en lugar de obras, se crean acontecimientos en los cuales los espectadores están activamente involucrados. En la condición de acontecimientos, “las realizaciones escénicas brindan la posibilidad de experimentar cambios en su transcurso, esto es, de transformar a todos los que participan en ellas: a los artistas tanto como a los espectadores” (Fischer 46).

La referencia al tiempo se emplea como recurso para provocar la risa, ya que al mencionar el tiempo transcurrido, Fran hace alusión al objetivo literal de superar los cinco minutos como medio para alcanzar el éxito. A diferencia del caso en que el dueño del circo menosprecia la insistencia en el humor y la payasada, aquí la crítica expresada en las palabras de Abramovic adquiere otra connotación, convirtiéndose en un mecanismo para provocar risa riéndose de sí misma. Después de todo, se establece una colaboración entre las dos mujeres y, como observa Viveiros de Castro (221), “rir junto, rir com, é coisa que só se permite aos iguais”¹⁷. Abramovic, una voz experimentada, aconseja, guía, invita.

Y si el consejo es investigar y realizar performance, la obra seguirá este camino: en el juego performático, los límites entre la payasa Fran y la artista Rafaela se tensionan a partir de la repetición de relatos personales de las violencias sufridas. Además, siguiendo la propuesta del giro performático, se incitará al espectador a salir de una posición pasiva y se le convocará a participar, ya sea como colectivo que responde a las demandas de Fran o de manera más individualizada: Fran interactúa con tres espectadores, uno de los cuales sube al escenario y se convierte en una especie de asistente de la payasa¹⁸.

¹⁶ Mi traducción: “¿Sabes cuál es tu problema? ¿Vas a pasarte toda la vida haciendo humor, humor, humor? ¿Chistes, números de cinco minutos?” [para la audiencia]. Ya estamos en el 15, ¿verdad? Ya he prolongado... Entonces ella dice: ‘¡Fran, ¿dónde está tu contradicción?! ¿Dónde está tu odio? ¿Dónde está tu revuelta? Ven a la performance, Fran. ¡Ve a investigaaaaa!’ Y colgó”.

¹⁷ Mi traducción: “reír juntas, reír con, es algo que solo se permite entre iguales”.

¹⁸ En una entrevista con Antonio Tabet, Rafaela Azevedo aclara que los hombres con los que interactúa en el espectáculo no son actores, sino personas que fueron previamente invitadas a interactuar; sin embargo, no ensayaron ni recibieron un guion sobre cómo deben responder a las provocaciones de la actriz.

En esta dinámica, se invierten los roles tradicionales: la mujer dirige el espectáculo, que es suyo, y al hombre le corresponde la función de asistente, un cuerpo que sirve y sigue órdenes. Fran hace comentarios repetidos sobre sus cuerpos, llama a uno de los hombres al escenario y, en complicidad con el público, enfatiza el acoso: “[Fran aponta para o pênis do Homem] Posso? [Homem faz que sim. Fran toca no pênis dele. Olha para o público, aponta para o seu dildo] Não se compara com o meu!”¹⁹ (35). En una clara demostración de poder, ella afirma tener mucha influencia y que puede crear oportunidades para él, lo que lo coacciona a participar en un juego que consiste básicamente en responder preguntas para averiguar si alguna vez ha perpetrado violencia contra mujeres. “Se você acertar as perguntas, você ganha um prêmio. Se você errar... você morre”²⁰ (36).

Como premio, el espectador gana el derecho a seguir participando en el espectáculo. La siguiente actividad consistirá en un striptease. Como la dinámica se basa en prender fuego al circo tradicional, el hombre es quien se quita la ropa, mientras el público aplaude y Fran anima: “Vai, rebola! Isso! Gostoso!”, “Agora fica de quatro. Latindo!”²¹. Aquí es el sujeto masculino quien acaba siendo animalizado. También está el tradicional juego de los cuchillos: “Eu vou subir no meu skatinho e vou girar. Enquanto giro eu jogo as facas. E você de olhos fechados. Não pode abrir, se abrir eu vou cortar seu pau. Vai rezando: ‘Pai nosso cristais no céu’”²² (39). Si en la estructura patriarcal la vida de las mujeres está sujeta al poder de los hombres, aquí el cuchillo está en manos de Fran, ella es la que dirige el espectáculo, las mujeres son las que rien.

La estrategia de invertir el orden tradicional del circo, colocando figuras femeninas en posiciones tradicionalmente ocupadas por hombres, es la gran revancha. En lugar de buscar venganza física, Fran elige vengarse a través del juego: “Eu não vou me vingar dessa forma porque esse espetáculo já é a minha vingança”²³ (42). Como señala Crescêncio, cuando una mujer adopta el papel de sujeto que ríe y hace reír, asume un papel transgresor. Este humor, que responde a una demanda ética con compromiso político y potencial transformador de la sociedad, tiene mucho que contribuir a las agendas feministas al desestabilizar la estructura patriarcal cristalizada, abriendo así el camino hacia perspectivas más flexibles y diversas en las cuales lo masculino deje de ser entendido como el estándar y deje de ocupar los roles de poder. En palabras de la investigadora, “o humor com viés feminista é, portanto, um humor que ameaça a ordem vigente, desestabiliza a norma, desafia a autoridade, reforça a importância de se repensar uma estrutura política, social e cultural que é baseada na evidente desigualdade entre homens e mulheres”²⁴ (Crescêncio 125).

Al proponer una inversión de los roles ocupados por hombres y mujeres, asignando al espectador masculino llevado al escenario posiciones de riesgo, cosificando/animalizando su cuerpo y ejerciendo

¹⁹ Mi traducción: “[Fran señala el pene del hombre] ¿Puedo? [El hombre asiente. Fran le toca el pene. Mira al público, señala su consolador] ¡No se compara con el mío!”.

²⁰ Mi traducción: “Si respondes bien las preguntas, ganas un premio. Si cometes un error... mueres”.

²¹ Mi traducción: “¡Vaya, rueda! ¡Eso! ¡Qué rico!” “Ahora ponte a cuatro patas. ¡Ladra!”.

²² Mi traducción: “Me voy a subir a mi patineta y voy a girar. Mientras giro tiro los cuchillos. Y tú con los ojos cerrados. No puedes abrirlos, si los abres te corto el pene. Sigue orando: ‘Padre nuestro, cristales en el cielo’”.

²³ Mi traducción: “No voy a vengarme de esa manera porque este espectáculo ya es mi venganza”.

²⁴ Mi traducción: “el humor con perspectiva feminista es, por lo tanto, un humor que amenaza el orden establecido, desestabiliza la norma, desafía la autoridad, y refuerza la importancia de repensar una estructura política, social y cultural basada en la evidente desigualdad entre hombres y mujeres”.

poder sobre él en las dinámicas del juego escénico, Fran se apropia del poder que tradicionalmente está en manos de los hombres, promoviendo una ruptura momentánea del orden establecido. La inversión de roles pone de manifiesto cuán arraigados están en función de una estructura desigual, cuánto se favorecen los hombres de posiciones de poder mientras las mujeres están sujetas a prácticas que deben ser urgentemente reconsideradas.

Adicionalmente, no sorprende que se haya sostenido con frecuencia que las mujeres carecen de sentido del humor (Avilano), negándoles acceso a ciertas profesiones en el ámbito de la comicidad. Si la risa consiste en “*um mostrar de dentes para o inimigo, agressivo, ativo, autônomo*”²⁵ (Lobo 154), también hay que añadir que el hecho de que las mujeres ocupen roles de público, asistente, pero nunca de protagonistas, de autoridad, contribuye a que se mantenga la estructura patriarcal. Después de todo, es importante “*lembrar que o riso pode ser transgressor ou opressor. O riso liberta e reprime. Tudo depende do momento e de como e quem o provoca e para quem, com quem e de quem se ri*”²⁶ (Viveiros de Castro 257). Si es un arma, que no sea usado por el enemigo. Cuando las mujeres poseen este objeto bélico, es en el circo del patriarcado en donde prenden fuego.

En la obra de Rafaela Azevedo y Pedro Brício se utiliza un enorme dildo, sujeto a la cintura, como un recurso pirotécnico que asumirá la función de un micrófono durante el espectáculo. Es también a través de este recurso que se le mostrarán los dientes al enemigo:

Teste, som, testando! Vocês estão ouvindo aí atrás? [resposta positiva da plateia] Impressionante, isso aqui dá uma voz. Basta ter um desse. É um amplificador natural. [sorri, observa a plateia] Às vezes eles não sabem o que estão dizendo e todo mundo aplaude e grita: MITO! Aí eu comprei um! Comprei logo o maior que tinha²⁷ (Azevedo y Brício 32).

En el fragmento reproducido, el lenguaje verbal destaca el sentido que se invoca desde la aparición del objeto en el escenario: el dildo evoca el poder ejercido por la posición masculina en el uso del habla en las dinámicas sociales. Un objeto artificial acoplado al cuerpo con la finalidad de hacerse escuchar tiene el potencial de provocar risa, en primer plano, debido a su artificialidad intrínseca, al tratarse de un simulacro de una parte del cuerpo humano. Al respecto, Bergson menciona que “*uma natureza mecanizada artificialmente é motivo francamente cômico, sobre o qual a fantasia poderá executar inúmeras variações com a certeza de obter o êxito de risada solta*”²⁸ (24). Además, hay un desplazamiento de la función del objeto, que se vuelve indispensable para proyectar la voz. Aquí surge una capa más compleja de lo risible que aborda la incoherencia de que el falo asegure ser escuchado. A nivel social, se cuestiona por qué los individuos con falo son escuchados y aplaudidos independientemente del contenido que expresan.

²⁵ Mi traducción: “un mostrar de dientes al enemigo, agresivo, activo, autónomo”.

²⁶ Mi traducción: “recordar que la risa puede ser transgresora u opresora. La risa libera y reprime. Todo depende del momento y de cómo y quién la provoca, y para quién, con quién y de quién se ríe”.

²⁷ Mi traducción: “Prueba, prueba de sonido. ¿Me están escuchando ahí atrás? [respuesta positiva del público] Impresionante, esto realmente amplifica la voz. Solo necesitas uno de estos. Es un amplificador natural. [sonríe, observa al público] A veces dicen tonterías y todo el mundo aplaude y grita: ¡Mito! Así que ¡compré uno! Compré el más grande que había”.

²⁸ Mi traducción: “una naturaleza mecanizada artificialmente es motivo claramente cómico, sobre el cual la fantasía puede ejecutar numerosas variaciones con la certeza de obtener el éxito de una risa espontánea”.

La referencia a “mito” alude al ex-presidente de Brasil, quien era aclamado por su electorado como un mito y respaldado en afirmaciones extravagantes e infundadas, como las que hizo sobre la vacunación y las medidas sanitarias contra el Covid-19, por mencionar solo uno de los incontables ejemplos. Aunque no se mencionen nombres, eventos como este desplazan una denuncia más general sobre cualquier sujeto masculino alineado con los valores de la sociedad patriarcal hacia uno específico que ocupaba una posición de poder debido a su función política. El hecho de poder comprar un falo y elegir el más grande entre todos los disponibles subraya que se trata de una relación de poder forjada socialmente y, por lo tanto, susceptible de intervención y transformación.

El dildo también aparece al final del espectáculo cuando, tras el striptease, el hombre es llevado a beber y acaba inconsciente en el escenario. Como resultado, Fran acerca el objeto a su trasero y considera quitarle la ropa interior, implicando al público en la decisión. No lo hace, pero se refiere a contenidos de esta naturaleza disponibles en internet y dice que sufrió violencia de este tipo: “Agora imaginem eu no lugar dele com dezoito anos, e no meu lugar um homem cis, médico. Esse ambiente é a clínica dele, ele me dopou. Vocês acreditam que ele enfiou? [aponta para o dildo. Plateia responde] Na época quase ninguém acreditou em mim...”²⁹ (Azevedo y Brício 41). Es ahí cuando la capa que separa a Fran de Rafaela Azevedo se diluye; se pone en primer plano la violencia sufrida en la materialidad del cuerpo de la actriz.

En el espectáculo, la dinámica de acoso y cosificación/animalización del cuerpo masculino puede generar incomodidad, pero fuera del juego escénico la violencia es real y no es raro que la víctima sea desacreditada o culpabilizada. Virginie Despentes, sobreviviente de una violación, aborda esta cuestión afirmando que “la culpabilidad está sujeta a una atracción moral no enunciada, que hace que todo recaiga siempre del lado de aquella a la que se la meten más que del lado del que la mete” (53). Por lo tanto, además de sobrevivir al acto de violencia sexual, es necesario enfrentar una serie de violencias que le siguen, ya sea a través de la deslegitimación del discurso, la reprobación de la conducta previa de la mujer o, incluso, como un tema de actualidad en Brasil³⁰, la imposibilidad de acceder a un aborto legal cuando el embarazo es resultado de una violación.

Pero Fran tiene un dildo, tiene un público, y su venganza es el espectáculo. La inversión de roles, una suerte de “sexismo invertido” (el lenguaje cómico está frecuentemente marcado por el exceso), es aceptada como un pacto entre artista y público mediante el cual se evidencia una falla en la estructura social: la persistencia de patrones sexistas/misóginos. Desde esta perspectiva, entendemos que la obra se alinea con una ética de lo cómico, ya que los recursos de la comicidad se emplean para desestabilizar una estructura que se muestra rígida e inflexible. El enfoque cómico/humorístico que denuncia la inflexibilidad y la uniformidad de ciertas instituciones, discursos o individuos forma parte de un proyecto ético. Adicionalmente, el blanco de un enfoque cómico que responda a prerrogativas éticas será siempre aquel que ocupa un lugar de poder, aquel que está en una posición superior en la jerarquía social.

²⁹ Mi traducción: “Ahora imagínate yo en su lugar con dieciocho años, y en mi lugar un hombre cis, un médico. Este ambiente es su clínica, él me drogó. ¿Crees que lo hizo? [señala el consolador. El público responde] En ese momento casi nadie me creía...”.

³⁰ El 12 de junio de 2024, la Cámara de Diputados Federales aprobó el trámite urgente de un proyecto que modifica el Código Penal (según el cual el aborto está permitido en casos de riesgo para la gestante, violación o anencefalia fetal) y equipara la interrupción del embarazo por violación después de las 22 semanas como un crimen de homicidio, con una pena mucho más severa que la aplicada a quien comete el delito de violencia sexual. Este caso ha generado repercusiones y es probable que no siga adelante, lo que no borra gravedad al acontecimiento. Aquí tenemos un ejemplo de la penalización de la víctima, en este caso institucionalizada.

En *King Kong Fran*, la violencia, como experiencia individual de la artista, o como herencia colectiva del género, adquiere un tono fundacional, como propone Desportes: es al mismo tiempo lo que desfigura y lo que constituye. Abordarlo estéticamente puede ser una forma de “liquidar el acontecimiento, vaciarlo, abortarlo” (63) o de vengarse, en términos de Fran. La venganza culmina en un cuerpo que, aunque conserva los pelos, se despoja de su disfraz de mujer gorila, de cuya vagina salen rayos láser que iluminan todo el teatro. El cuerpo que se revela al público, desnudo de la ropa que le fue atribuida por el patriarcado, como fuente de luz y poder, muestra una autonomía de la mujer sobre sí misma y se contrapone al ideal masculino. Según Orellana, “la figura de la payasa como persona capaz de reír y provocar risa, implica para la mujer hacerse lugar en lo ridículo, en lo grotesco, deforme, errado; sentir libertad y placer en el desvío, la disidencia, el desorden y en el juego; buscar el placer subversivo” (65).

El espectáculo promueve este desplazamiento de la mujer desde el lugar que le ha sido estipulado por la tradición circense, ya sea atractiva o monstruo, siempre a merced del poder masculino, hacia otro lugar donde asume el protagonismo, utiliza la palabra, muestra los dientes al enemigo y se metamorfosea. El poder subversivo de Fran radica en transformar el dolor en arte, desplazarse de la violencia hacia la risa, cambiar las posiciones para mostrar la incoherencia de la jerarquía.

Silviano Santiago (66) considera que este movimiento, marcado por la articulación entre la creación artística y el posicionamiento político, es característico de la literatura brasileña, donde “atividade artística do escritor não se descola da sua influência política; a influência da política sobre o cidadão não se descola da sua atividade artística”³¹. Surgida de la necesidad de que el intelectual se posicione en una sociedad marcada por injusticias y legados coloniales, la intersección entre Arte y Política otorga a la literatura brasileña una naturaleza anfibia, desde la perspectiva del autor. En *King Kong Fran*, observamos esta naturaleza anfibia como un rasgo inherente de una producción cómica éticamente posicionada contra las violencias a las que están sujetas las mujeres en las sociedades patriarcales. Este carácter anfibia y la preocupación ética implícita son características esenciales para entender el espectáculo como parte de un humor feminista.

Consideraciones finales

King Kong Fran juega con la tradición del circo y la payasaría y dialoga con otros discursos, desde el cinematográfico hasta el histórico y el teatral, estableciendo así su vínculo con la creación estética políticamente posicionada. La obra utiliza recursos frecuentemente explorados en la comicidad como la fantasía (el traje de mujer gorila y el dildo) y el intercambio de roles, así como otros predominantes en la comicidad feminista como la ironía, para provocar la risa y al mismo tiempo cuestionar la estructura vigente en cuanto a los roles de género en el mundo del arte y en diversas dinámicas sociales.

En efecto, la obra tiene el potencial de tensionar las estructuras cristalizadas de la sociedad patriarcal, cuestionando los lugares hegemónicos ocupados por los sujetos masculinos y evidenciando la arbitrariedad de las convenciones establecidas. A través del humor, propone una reflexión cuyo potencial

³¹ Mi traducción: “la actividad artística del escritor no se separa de su influencia política; la influencia de la política sobre el ciudadano no se despegue de su actividad artística”.

se revela en el carácter cuestionador y políticamente comprometido de la creación artística. Este tipo de comicidad, que responde a una demanda ética, con compromiso político y potencial transformador de la sociedad, tiene mucho que aportar a las agendas feministas al desestabilizar la estructura patriarcal cristalizada y abrir perspectivas más flexibles y diversas donde lo masculino deje de ser entendido como estándar y deje de ocupar los lugares de poder.

Al valerse del intercambio de roles de género impuestos por la sociedad patriarcal, exagerando las marcas de dichos roles, especialmente a través de la cosificación/animalización del cuerpo masculino y el juego de acoso hacia los hombres/espectadores, el texto puede resultar incómodo, en particular para el público masculino. Sin embargo, este malestar cumple una función en la creación de un humor feminista que busca subvertir y resistir a las violencias derivadas de la estructura patriarcal. Su carácter ético se mantiene, dado que la dinámica establecida no busca poner en riesgo a sujetos ya vulnerabilizados ni acentuar marginalidades, sino precisamente equilibrar las relaciones de género, desestabilizando estructuras cristalizadas, jerarquías violentas y discursos hegemónicos. A través de la risa, el texto propone una reflexión sobre las relaciones de género en el ámbito del circo y la sociedad, promoviendo así una articulación entre la creación estética y el compromiso ético, políticamente posicionado, consolidándose como una práctica anfibia, en los términos de Santiago.

El cuerpo violentado de la actriz da paso al nacimiento de la payasa como forma de revancha. En este sentido, la risa es esencialmente resistencia. El cuerpo en el escenario es un cuerpo que se resiste. El cuerpo que ríe muestra los dientes al enemigo. El cuerpo que celebra se niega a dejarse domesticar o a morir. Si, como dice Vilma Arêas, lo que diferencia lo trágico de lo cómico es que el primero trata de la inevitabilidad de la muerte mientras que el segundo muestra la inevitabilidad de la resurrección, *King Kong Fran*, como discurso que contraataca y reclama el espacio de la mujer y particularmente de la mujer payasa, hace resurgir en mi lectura el recuerdo de Julieta Hernández y de tantas payasas que no pudieron estar, como una resurrección inevitable e inaplazable.

Declaraciones finales

Implicaciones éticas: La autora declara que no hubo implicaciones éticas en la preparación, escritura y publicación de este artículo.

la preparación, escritura y publicación de este artículo.

Conflicto de intereses: La autora declara que no hay ningún conflicto de intereses vinculado con

Financiación: Este artículo no recibió financiación.

Referencias

Acevedo, Mariela. "Humor como espacio de dialogismo sexogenérico: del canon y el contracanon a la constelación crítica". *Revista Ártemis*, vol. 26, núm. 1, 2018, pp. 29-52. Web. 17 de julio de 2024. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42099>

- Azevedo, Rafaela, y Pedro Brício. *King Kong Fran*. Cobogó, 2023. Impreso.
- Azevedo, Rafaela. “De Rafa para vocês”. *King Kong Fran*, Rafaela Azevedo y Pedro Brício. Cobogó, 2023, pp. 53-55. Impreso.
- Arêas, Vilma. *Iniciação à comédia*. Jorge Zahar, 1990. Impreso.
- Avilano, Mariana. “¿Viste cómo son las minas?”: humor marginal y feminismo en *Persona*”. *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*, editado por Mara Burkart, Damián Fraticelli y Tomás Várnagy. Teseo, 2021, pp. 411-428. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Traducido por Yara Frateschi. Hucitec y Editora da Universidade de Brasília, 1999. Impreso.
- Bergson, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Zahar Editores, 1980. Impreso.
- Braidotti, Rosi. *Feminismo posthumano*. Traducido por Sion Serra Lopes. Gedisa, 2022. Impreso.
- . *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*. Traducido por María Luisa Femenías y Gabriela Ventureira. Titivillus, 2004. Impreso.
- Crescêncio, Cintia. *Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)*. Tesis doctoral, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Impreso.
- Despentes, Virginie. *Teoría King Kong*. Traducido por Paul Preciado. 13.^a ed. Literatura Random House, 2021. Impreso.
- Espinoza, Marcia. “El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América Latina”. *Razón y Palabra*, núm. 73, 2010, pp. 1-15. Web. 18 de abril de 2024. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199514908053>
- Fischer, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González y David Martínez. Abada, 2004. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia: una aproximación pragmática a la ironía”. Traducido por Alba María Paz Soldán. *Poétique*, núm. 48, 1981, pp. 1-16. Web. 17 de julio de 2024. <https://archive.org/details/ironi-a-satira-y-parodia-linda-hutcheon/mode/2up>
- Jackson, Peter, director. *King Kong*. WingNut Films, 2005. DVD.
- Lobo, Suely. “Algumas considerações sobre uma teoria do humor”. *Scripta*, núm. 1, 1997, pp. 150-162. Web. 19 de abril de 2024. <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10151>

Orellana, Jesica. “La potencia femenina en el circo”. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, núm. 44, 2020, pp. 64-67. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/159655/CONICET_Digital_Nro.8f012410-048a-4d1c-938c-db7627186ff7_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y

Santiago, Silviano. “Uma literatura anfíbia”. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Universidad Federal de Minas Gerais, 2004. Impreso.

Tabet, Antonio. “Rafaela Azevedo conta bastidores e fala do sucesso de peça polêmica que ‘assedia’ homens”. YouTube, Alt Tabet, Canal UOL, 3 de julio de 2024. Web. 16 de julio de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=5FFs9GUqmJg>

Viveiros de Castro, Alice. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Família Bastos, 2005. Impreso.

Vives Reñones, Albor. *O riso doído: atualizando o mito, o rito e o teatro grego*. Ágora, 2002. Impreso.