

Reflexiones de un payaso sobre el arte de hacer reír
Reflections of a Clown on the Art of Making People Laugh

Guillermo Alfonso Forero Medina

DOI 10.15517/es.v83i2.54762



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Reflexiones de un payaso sobre el arte de hacer reír

Reflections of a Clown on the Art of Making People Laugh

Guillermo Alfonso Forero Medina¹

Secretaría de Asuntos Internacionales del Departamento de Cundinamarca, Colombia
Cundinamarca, Colombia

Recibido: 9 de abril de 2023

Aprobado: 2 de agosto de 2023

Resumen

Introducción: Actualmente se desarrolla un debate hispanoparlante entre los conceptos de payaso y *clown*. Esta reflexión genera una aproximación conceptual sobre la relación entre ambos conceptos escénicos a través de diversos procesos de interpretación, por medio del análisis de algunos planteamientos teóricos de las Artes Escénicas y de la Antropología. **Desarrollo:** Utilizando una estructura análoga a un guion cinematográfico, se plantean reflexiones que evidencian la confluencia de técnicas y estilos en la exploración de la experiencia estética. Para tal fin, se expone la necesidad de consolidar un concepto que evidencie que los *clowns* y los payasos son versiones de una misma herramienta: la búsqueda de la risa. **Conclusiones:** En este sentido, se expone cómo esta búsqueda se convierte en una práctica artística popular que permite no solo la democratización, sino el acceso equitativo a la vida cultural.

Palabras clave: artes escénicas; actividad cultural; interacción cultural; arte popular; creación artística

¹ Asesor externo en la Secretaría de Asuntos Internacionales del Departamento de Cundinamarca, Colombia. Magíster en Gestión Cultural por la Universidad Nacional de Colombia y Especialista en Gerencia y Gestión Cultural por la Universidad del Rosario, Colombia. ORCID: 0009-0003-0111-1263. Correo electrónico: gforerom@gmail.com

Abstract

Introduction: Currently, a Spanish-speaking debate is developing between the concepts of clown and “payaso”. This reflection generates a conceptual approach to the relationship between both performing arts concepts through various interpretation processes, analyzing some theoretical approaches of the Performing Arts and Anthropology. **Development:** Using a structure analogous to a film script, it is proposed reflections about the confluence of techniques and styles in the exploration of the aesthetic experience. To this end, it exposes the need to consolidate a concept that shows that clowns and “payasos” are versions of the same tool: the search for laughter. **Conclusions:** In this sense, it exposes how this search becomes a popular artistic practice that allows not only democratization, but equitable access to cultural life.

Keywords: performing arts; cultural activity; cultural interaction; popular art; artistic creation

¡Rueda cámara! ¡Rueda sonido! (A manera de introducción)

El presente escrito surge de una serie de reflexiones particulares, y conscientemente reduccionistas, sobre el actual debate hispanoparlante entre las ideas que representan el *clown* y el payaso. Por medio del análisis de algunos planteamientos teóricos de las Artes Escénicas y de la Antropología, se encuentran las similitudes entre estos dos lenguajes artísticos que están en búsqueda de la risa.

En este sentido, el objetivo no es ahondar en el origen o las posiciones excluyentes que ocasionan el debate. Por el contrario, se trata de generar una aproximación conceptual sobre la relación existente entre ambos conceptos escénicos a través de los procesos de interpretación, para luego abordar cómo la búsqueda de la risa contribuye al descubrimiento del otro, a la construcción del imaginario colectivo, a la exploración como una experiencia estética y a los procesos de resignificación corresponsable de la realidad con el público.

Para tal fin, se presenta una estructura conformada por seis escenas que, por un lado, reflejan una serie de consideraciones escritas desde la especulación sobre la práctica del payaso o del *clown* y, por el otro, un contrapunto entre las expresiones escénicas y audiovisuales como una metodología de investigación cultural desde las artes. Dicho esto: ¡Rueda cámara! ¡Rueda sonido! ¡Acción!

Escena 1: Interior noche – Hospital, sala de urgencias

El joven payaso, aún maquillado y con su vestuario desarreglado, corre afanado por un largo pasillo de paredes blancas junto a una camilla en la que se encuentra su esposa, quien está en labor de parto. Llegan a una puerta gris de dos hojas, se miran y, luego de un breve beso, se despiden; a ella la entran a la sala de procedimientos y él se queda en el pasillo con la mirada perdida.

Sí, soy un payaso, hijo de un payaso, nieto de un mago y bisnieto de un excéntrico musical. Cuando era niño, al escuchar los murmullos y las risas de burla que mis compañeros de aula hacían sobre el oficio que mi familia ha desempeñado por cuatro generaciones, entraba en un proceso de negación que generaba un profundo sentimiento de vergüenza. Quizá el destino sí sea caprichoso y, a pesar de los múltiples esfuerzos para desobedecerlo, él, en su infinita obstinación, logra que se cumplan sus propósitos.

Hoy ejerzo el oficio de mi padre. Me maquillo el rostro para darle vida a *Chipilo*, mi compañero de ruta en este viaje por Latinoamérica, haciendo reír a todo aquel que se nos cruce por el camino, y quien tiene como nombre el mismo pseudónimo que utilizaba mi bisabuelo hace más de 130 años.

Comienzo esta reflexión mencionando que la payasada, un arte popular que hace parte del conglomerado de manifestaciones de los sectores subalternos en donde lo estético formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos que trascienden los límites sociales, económicos y de poder (Acha et al., 2004), me ha permitido, en los circos, teatros, plazas, parques y espacios no convencionales, la libertad creativa necesaria para forjar elucubraciones sobre la búsqueda de la risa, mientras me maquillo para alguna función.

¡Payaso! Persona de poca seriedad propensa a hacer reír con sus dichos o hechos. ¡Payaso! Se dice del artista ambulante enmascarado que debuta en las mojigangas. ¡Payaso! Artista de circo que hace de gracioso, con traje, ademanes, dichos y gestos apropiados (Real Academia Española, s. f.).

Podría afirmarse que, desde su origen, el arte del payaso arrastra una serie de prejuicios ocasionados por la creación de un personaje antagonista de las normas sociales, un antihéroe cuyo fracaso lo lleva al éxito (Figuroa, 2014). Dicho esto, escribir sobre la payasada desde los paradigmas del arte dramático o desde ciertas tendencias de la antropología puede ser un exabrupto, un fenómeno académico solo posible en el mundo fársico de una carpa de circo a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Afirma Maqueda (2016) que, todavía para algunos, el payaso es una expresión no digna de investigación o estudio académico y su aceptación, en ciertos círculos intelectuales, todavía es complicada.

No pretendo hacer de este texto la verdad revelada sobre la búsqueda de la risa; simplemente es mi posición, mi proceder particular y la forma de responder a las inquietudes que día a día me surgen sobre el arte de hacer reír. Esta es mi “torre de Babel”, conjunción de lenguajes y posiciones ideológicas indecisas, vagando en un amplio espectro de especulación, una ficción solo posible en mi mente moldeada entre zapatones, narices rojas, circos y libros.

Este es un precario texto en construcción, irremediable, contradictorio y placentero desde el punto de vista de [Barthes \(1977\)](#), ya que tiene sus propias ideas, pero no las mismas ideas mías.

El niño empieza a caminar.

Escena 2: Interior día – Carpa de circo, pista central

El payaso, maquillado después de la función de la tarde, juega con su hijo de cinco años, quien viste con un pantalón corto y una camisa descolorida. Ambos corren por la pista central del circo de forma desordenada. El niño tropieza y cae.

Primera caída

¿Mi papá? ¡No! Él no es un payaso, es un *clown*.

¿Yo, un *clown*? No, yo soy un payaso.

Intenté, de múltiples y variadas maneras, vencer la tentación de comenzar la presente reflexión con una polémica reducción de la discusión conceptual sobre este proceso.

Fallé.

Voy a ser franco, sincero y directo con usted(es): las palabras payaso y *clown* tienen el mismo significado, pero pertenecen a idiomas diferentes. [Santiesteban \(2013\)](#) plantea que si la discusión la hiciéramos a raíz de las diferencias entre *pitre* y *клоун* (payaso en francés y en ruso, respectivamente), podríamos dar las mismas improductivas vueltas. Incluso, afirmo vehementemente que este debate únicamente se da entre quienes compartimos el español como lengua materna.

En el [Ulises \(1984\)](#), Joyce, a través de su particular, controvertida y sagaz utilización del lenguaje, manifiesta que el pensamiento es el pensamiento del pensamiento. Esta frase que, para algunos *a priori* está vaciada de sentido, tiene la misma complejidad que aquella que veo constantemente en redes sociales, anunciando la realización de talleres de formación dictados por los *gurús* de la payasada y *bestsellers* contemporáneos: “toma este curso de *clown* y saca tu payaso interior”.

Segunda caída

En mi país, Colombia, los payasos eran los presentadores estrella de algunos programas de televisión infantil con mayor audiencia en los canales públicos a comienzos de la década de 1990, posicionando esta profesión, en el imaginario de una sociedad golpeada por el narcotráfico y el terrorismo, como un negocio rentable que podría solucionar los apuros económicos de quienes la ejercieran. Fue tanto el auge de los payasos que personas sin ningún tipo de preparación vislumbraron en este su forma de subsistencia económica, inundando las calles con vestuarios extravagantes, maquillajes sin sentido y con una displancia ampliamente notable, convirtiéndose en una señal inequívoca del languidecimiento de esta corriente escénica y como un acto premonitorio de la muerte del payaso anunciada por [Fellini \(1970\)](#) en *I clowns*.

De los grandes *canovaccios* del circo al “¡Siga, siga el almuerzo a tres mil!”, el payaso se convirtió en sinónimo del megáfono y cayó en un abismo profundo. Algunos actantes tradicionales, como símbolo de resistencia, se fugaron de las carpas ([Diz, 2011](#)) buscando refugio en pequeños grupos de artistas escénicos de otras tendencias, con quienes conformaron milicias de narices rojas que protegen al payaso de los ataques ocasionados por el indiscriminado usufructo económico.

En sus clandestinas reuniones, planean y discuten cómo salvaguardar el oficio cambiando el vestuario, reduciendo el maquillaje y pasando de las luces de la pista de circo a la iluminación artificial de las plazas y parques; sin embargo, la nariz es la misma, la esencia no varía, la búsqueda de la risa persiste. Refuerzos extranjeros traen consigo la solución al problema: el concepto polisémico, policromático y ambiguo del *clown* ([Maqueda, 2016](#)).

¿Payaso de restaurante? ¡Jamás! ¿Payaso de fiestas infantiles? ¡Nunca!

Tercera caída

Como mencioné anteriormente, el objetivo de esta reflexión no es ahondar en las diferencias del payaso y del *clown*, es profundizar en lo que los une: la búsqueda de la risa. [Moreira \(2015\)](#) argumenta que el *clown*/payaso es aquel que, por su formación, puede integrarse al juego teatral sin perder su capacidad adquirida de comediante. [Gené \(2017\)](#), desde otra postura, manifiesta que el *clown* o el payaso es un producto escénico resultante de los procesos reflexivos del intérprete cuando este se convierte en un maestro del arte de la repetición. Por su parte, [Jara \(2000\)](#) afirma que es la construcción de alguien que vive,

siente y reacciona de todas las maneras que una persona puede registrar en cualquiera de sus fases vitales. Por último, [Maqueda \(2016, citando a Butler, 2012\)](#) lo describe como un sustantivo que indica un lenguaje performático específico y que puede ser usado como un adjetivo para describir un enfoque antiestético o estilístico de una obra o *performance*.

El payaso y el *clown* no tienen diferencia alguna, son expresiones latentes de una exploración consciente: se complementan, se entrelazan, se funden. Los payasos y los *clowns* tienen el poder del entretenimiento, eso los hermana, pero también poseen juntos la responsabilidad de acompañar al espectador en la búsqueda de la risa. En ese marco, los *clowns* y los payasos son solo versiones de una misma herramienta ([Santiesteban, 2013](#)).

El público no entra a un teatro o a un circo con la intención de evidenciar la diferencia entre el *clown* y el payaso. El público ríe, se divierte y logra su proceso, ya sea catártico o hedonista, con un buen payaso de circo o con un buen *clown* de teatro. Por tal motivo, no hablemos de *clowns* o de payasos, mejor digamos: los que buscan la risa.

Escena 3: Interior día – Escuela de primaria, salón de clases

El hijo del payaso tiene ocho años, está vestido con un saco de lana verde y un pantalón café. Se encuentra sentado en su pupitre de clase y, distraído, mira por la ventana. La profesora, inquieta por la falta de atención del niño, se acerca a él, toma fuertemente su mano y le pregunta: “¿Qué está haciendo?” “Nada, profesora.” “¿Nada?” “¡Jovencito, acá no estamos para perder el tiempo!”

Siempre he dicho que mi profesora de básica primera tenía razón: acá no estamos para perder el tiempo y los que buscamos la risa sabemos de eso.

Sin importar la edad, en algún momento de nuestras vidas, construimos mundos posibles a través de procesos de interpretación ([Eco, 1992](#)), en los cuales podemos actuar libremente. Estos son configuraciones mentales marcadas por las prácticas culturales que hemos aprendido bajo las dinámicas sociales existentes. Estamos en la búsqueda constante de la felicidad, de la satisfacción, aquella que el artista experimenta en la creación o el investigador en la solución de sus problemas y en el descubrimiento de la verdad ([Freud, 1980](#)). Al mismo tiempo, nos embarcamos en un camino de exploración diferente, el del descubrimiento que el ‘yo’ hace del ‘otro’, ese ‘otro’ que es un sujeto como ‘yo’ y ese ‘yo’ que es ‘otro’ que se relaciona con otro ‘otro’, formando un ‘nosotros’ al cual el ‘yo’ no pertenece ([Todorov, 1980](#)). El ‘nosotros’ al que sí pertenecemos es ese en el cual somos

moldeados por los imaginarios sembrados en la tierra fértil de las pasiones, de lo primario, de lo frágil, pero también del prejuicio, de la acción desmedida, del impulso árido y la compulsión (Peñuela & Álvarez, 2018). Somos seres que buscamos incansablemente la identificación en lo público, en lo compartido.

En relación con esto, el que busca la risa es el resultado de un proceso de resignificación constante que no surge en el espacio vacío de un mundo espiritual homogéneo (Hauser, 1977), sino de la cocreación de la estructura de atribución simbólica que el humano le presta al discurso mediático y cómo este reconstruye (Peñuela & Álvarez, 2018). Frente al particular, Forero (2019) manifiesta que la búsqueda de la risa es:

un arte popular, comunitario, milenario, tradicional y de resistencia cultural que a través de la búsqueda incesante de la transmisión de un mensaje plantea un estilo de vida centrado en observar, entender, criticar, transformar, analizar y comunicar la interpretación de la realidad desde la risa, el llanto y las expresiones humanas en todas las formas de lenguaje. (p. 80)

El que busca la risa puede entenderse, entonces, como una manifestación adherida al imaginario colectivo y como una experiencia estética en la que la conciencia se despega de la coacción de las costumbres y los intereses, liberando, de y para, al hombre de su quehacer cotidiano (Jauss, 2002). Lo simbólico, arma primordial del que busca la risa, permite la generación de nuevas posibilidades de representación en un proceso dinámico de atribución de significados y de significaciones compartidas (Peñuela & Álvarez, 2018).

Bajo este planteamiento, el que busca la risa altera el orden y las relaciones de poder, entendidas estas últimas como algo que circula, que funciona en cadena y que no se aplica a los individuos, sino que transita a través de ellos (Foucault, 1993). Por lo tanto, en la lógica interna del que busca la risa y sus modalidades de representación, el orden se establece desde la creación de una estructura de comportamiento paralela a la del ser social.

Por otro lado, desde mi punto de vista, el que busca la risa no es aquel niño interior que tenemos amarrado y escondido en lo profundo de nuestra psique y que aflora cuando nos encontramos en un espacio escénico con el público. ¡No! No es infantil e inocente, juega, eso sí, pero el juego que se convierte en una brecha sin tiempo lineal (Velásquez & Martínez, 2021), que rompe reglas, que destruye barreras y que reconstruye realidades.

El que busca la risa acude a su público desde un mundo posible elaborado exclusivamente para su espectáculo, creando representaciones en donde los prejuicios son los que dinamizan la existencia propia del colectivo (Peñuela & Álvarez, 2018).

No perdamos más el tiempo y sigamos adelante.

Escena 4: Interior noche – Carpa de circo–coreto

El payaso está desmaquillándose luego de la función nocturna. A su lado, sentado en el piso, está su hijo de ocho años de edad. El niño pregunta: “Papi ¿usted qué es?” “Un payaso” “Ah... y papá, ¿el payaso quién es?” “Pues yo.” “Y ¿usted?” “¡Ya le dije! Soy un payaso.” “Papá ¿y el payaso?”

Desde hace algunos años, he argumentado que el volumen de la producción académica sobre la búsqueda de la risa en mi país es un claro reflejo de la rigurosidad para el ejercicio de la profesión: pararse en un espacio escénico (sea teatro, circo, calle, semáforo o cualquier otro), colocarse una nariz roja y hacer rutinas por hacerlas no formula una posición artística y conceptual que desarrolle el ejercicio creativo. Conuerdo con Moreira (2015) cuando manifiesta que el que busca la risa puede perder su condición de explorador de riesgo y se acostumbra a ser el intérprete de un producto comercialmente aceptado.

Reis (2010) menciona que el que busca la risa frustra cualquier intento de encerrar la imagen de su identidad como coherente y manejable, aniquilando cualquier acción que pretenda estandarizarla. En línea con lo expuesto, entiendo que el que busca la risa se sustrae de engaños y fabrica sus imágenes con todos los medios que tenga a la mano; nunca es el mismo de principio a fin. Adicionalmente, un buscador de la risa que ignora que está en la escena para el otro niega el principio del humor (Moreira, 2015). El que busca la risa siempre debe tener presente que su propósito es divertir a la gente, otorgar una puerta de escape de la realidad, donde lo erróneo es correcto y lo inadmisibles, coherente.

Brecht (1963) manifiesta que los personajes en la escena deben estar impulsados por las diversas fuerzas sociales, de acuerdo con las distintas épocas, modificando la tendencia del espectador a abandonarse en el ambiente escénico. Asimismo, define el efecto de la extrañación como aquella representación que, si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo, lo hace aparecer extraño.

En tal sentido, el que busca la risa es una representación de la realidad de determinado contexto sociocultural. El actuante debe valorar el elemento simbólico de la nariz roja como aquel indispensable mecanismo de extrañación que no lo deja transformarse en el personaje que representa. El público debe observar en la escena al actuante y al que busca la risa. Este último es el producto de las situaciones del contexto.

En la extrañación como categoría de aproximación para el que busca la risa, el proceso de observación es un elemento fundamental: el actuante debe prestar atención a lo que él, el que busca la risa, hace y cómo su público apropia lo que este le transmite en un acto mimético que es, al mismo tiempo, un proceso mental (Brecht, 1963). El que busca la risa predice los movimientos del actuante y este asimila las recomendaciones del buscador de la risa. El encadenamiento de las peripecias, herramienta aristotélica infaltable para el que busca la risa, debe hacer creer al público que la acción escénica sucede y no por vez primera (Brecht, 1963). Es una sucesión de situaciones que se repiten espectáculo tras espectáculo. El que busca la risa cuenta, encarna la historia de su actuante, sabe más que él y no le determina el aquí y el ahora (Brecht, 1963).

Cuando el que busca la risa logra su cometido, durante un instante etéreo en el que se une con quien lo mira de manera liberadora a través de la carcajada, el público restablece momentáneamente su existencia. Ahora bien, como lo menciona Brecht (1963), qué y cómo se debe extrañar es una cuestión que depende de la interpretación que se quiera dar a la historia. Al hacer esto el teatro (para nuestro caso la búsqueda de la risa), podrá defender vigorosamente los intereses de su época.

Escena 5: Interior día – Carpa de circo–pista

El payaso está vestido con un pantalón café y una camisa blanca al lado de su hijo de diez años, quien absorto lo mira ensayar. El niño le pregunta inquieto al padre: “Papi, ¿cómo hace usted para trabajar?” “Sencillo, mijo, hago como si en la vida real estuviera haciendo lo que hago como payaso”. El niño se le acerca con una toalla en su mano derecha que le alcanza para limpiar el sudor y le pregunta : “Papi, ¿usted por qué suda tanto?” “¡Esas preguntas!”

Partamos de una idea: el que busca la risa tiene la capacidad de crear, es un artista que puede mostrar su verdad, su concepción del mundo y su postura social. Una preocupación latente para la construcción de Chipilo, como un buscador de la risa que refleje

las características artísticas y estéticas de la escuela clásica o tradicional, es caer en la constante utilización de corrientes estilísticas basadas en el *cliché*, estereotipos que recorren Latinoamérica con vestuarios llenos de lentejuelas que obnubilan a los actantes que inician el trasegar en este camino.

Actualmente, vemos en los circos o en los teatros buscadores de la risa que solo pretenden del público aplausos que alimenten su ego, sin ningún temor de copiar rutinas exitosas que en otrora fueron creadas. [Figueroa \(2014\)](#), acertadamente, propone que el que busca la risa se ríe con el auditorio, no es un servidor, es un compañero porque también el público es un buscador de la risa más. De esta forma, el que busca la risa está en un diálogo permanente con el público: son ellos los espectadores, y él el buscador, quienes en un ejercicio corresponsable construyen en tiempo real el espectáculo en el aquí y el ahora.

Múltiples autores han planteado que, para el buscador de la risa, la cuarta pared que lo separa del público no existe, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede fuera del espacio escénico. [Stanislavski \(1980\)](#) propone que el actor debe ser un observador no solo en la escena, sino también en la vida real. Es decir, debe concentrarse en lo que lo atrae porque, de lo contrario, su creación no guardará relación con la verdad. Al tenor de lo expresado, el que busca la risa vive un proceso activo basado en la observación: conoce, discierne, interpreta y significa. Al romper la ilusión de la cuarta pared, el que busca la risa plantea un proceso inverso al de la teoría de la memoria emotiva de Stanislavski: no es él quien trabaja sobre los recuerdos personales, son las acciones que desarrolla en el escenario las que generan en el público sensaciones que interrogan sobre su pasado personal.

[Jara \(2000\)](#), sobre el particular, indica que, cuando nos reímos porque un buscador de la risa se desespera al no conseguir algo, lo hacemos porque sabemos que nosotros a veces nos comportamos igual. Dice el autor que, en ese momento, pensamos “¡Qué tonto es!”, pero más tarde nos damos cuenta de que estamos hablando con nosotros mismos.

El que busca la risa, cuando emprende este viaje que le revela un posible camino hacia la comprensión e interacción de las emociones ([Velásquez & Martínez, 2021](#)), se dispone a poner en funcionamiento su mundo interior para, a través de la técnica, jugar con ellas y así comprender que no es la escena lo que provoca la risa, sino las acciones interiores del actante ([Moreira, 2015](#)). [Velásquez y Martínez \(2021\)](#) argumentan, además, que la capacidad del buscador de la risa para reaccionar a los estímulos externos depende de

su versatilidad en la improvisación, aquella disposición sobre la cual [Jara \(2000\)](#) manifiesta que, basada en estrictas reglas, permite una expresión libre y oportuna para el crecimiento y la relación del que busca la risa con otros actuantes y con el público.

El que busca la risa a través de la improvisación, disparador del juego artístico ([Moreira, 2015](#)), crea realidades conforme a las exigencias de su público e interviene en el contexto, adaptándose o adaptándolo a sus necesidades, a la vez que utiliza el cuerpo como herramienta comunicativa para conseguir en el público la risa. El manejo corporal es esencial para el que busca la risa, razón por la cual conviene traer a colación a [Kreig \(s. f.\)](#), quien indica, escribiendo sobre el modelo de [Barba \(2012\)](#), que en la vida cotidiana rige el principio del menor esfuerzo, de la utilización mínima de energía para obtener un máximo rendimiento, en tanto que en la escena impera el principio del derroche de energía para un mínimo resultado.

Si hiciéramos un análisis desde la óptica de [Kreig \(s. f.\)](#) al trabajo corporal de los buscadores de la risa del circo tradicional, quienes aprenden su oficio por medio de la oralidad y la transmisión generacional del conocimiento, observaríamos que inconscientemente en la pista durante su actuación utilizan algunas de las técnicas extra cotidianas de Barba: la alteración del equilibrio, la danza de las oposiciones y la simplificación. En palabras de [Kreig \(s. f.\)](#), tienen un cuerpo dispuesto a ir más allá de los automatismos de lo cotidiano. De esta manera, el que busca la risa, ya sea en la pista de un circo o en el escenario de un teatro, debe captar la atención del espectador con su sola presencia escénica, siendo consciente de la importancia vital del manejo del cuerpo, ya que este es el reflejo de un mundo que se convierte en un texto que podemos leer ([Diz, 2011](#)).

Escena 6: Interior noche – Carpa de circo – Coreto (Reflexiones finales)

El hijo del payaso de dieciséis años de edad con un maquillaje tradicional y vestido con un pantalón azul, zapatos blancos, camisa blanca y corbatín azul se encuentra sentado en una silla a un costado del coreto. En sus manos sostiene la nariz de payaso de su padre. Se levanta, se la pone y camina hacia la pista para salir a escena.

[Moreira \(2015\)](#) escribe en su libro:

Hablar de payaso y hablar de *clown* es hablar del mismo lenguaje artístico que nace y se desarrolla con los criterios del circo. Tanto el payaso de una familia tradicional puede desarrollarse en el escenario teatral y en obras de texto como también un *clown*; dependerá de la capacidad creadora del intérprete. (p. 14)

La creciente división entre payasos y *clowns* en Latinoamérica generó un proceso acelerado que, por un lado, ha hecho resurgir el arte de hacer reír y, por el otro, ha creado espacios en donde, sin responsabilidad alguna, se ve de nuevo esta profesión únicamente como un negocio rentable. A diario, se ofrecen dudosos talleres de *clown* y cursos cuestionables de payaso que parecen una ficción pedagógica, en la cual el alumno se sumerge en una serie indescifrable de obstrucciones y constricciones físicas y mentales de las categorías de la vida cotidiana (Barba, 2012).

Es innegable la actual influencia que tiene en algunos payasos provenientes del circo tradicional el *clown*, un concepto en exploración, construcción y reconstrucción que no se ha terminado de definir. Estos lo apropian sin tener una posición clara y, a su vez, lo asumen sin la comprensión total de sus implicaciones técnicas, estéticas y estilísticas. Como actuante y descendiente de una manifestación arraigada en el imaginario colectivo, veo hoy en día a muchos payasos asumiendo una actitud artística incomprensible. Se ha tergiversado una de las características más importantes del *clown*: la austeridad de recursos que se contrapone a una riqueza expresiva infinita (Santiesteban, 2013).

Estoy convencido de que el *clown* no es la verdad revelada del potencial creativo del arte de hacer reír, pero admito que la práctica negativa del payaso ha debilitado su concepto, relegándolo a espacios definidos de presentación. Es necesario dejar de fomentar las divisiones y empezar a hablar, como lo mencioné, de los que buscamos la risa. Santiesteban (2013), un buscador de la risa mexicano con amplio bagaje académico e hilarantes posturas que ansío sean publicadas, escribió:

Los payasos no hemos hecho nada por enaltecer la profesión: ridiculizamos, nos ridiculizamos y nos dejamos ridiculizar. Lo *clown* surge entonces como una tabla de salvación ante el vacío donde debería encontrarse nuestra postura estética: somos *clowns* y las burlas paran, los pastelazos y estas discusiones inútiles se acaban. (p. 19)

En efecto, la risa debe ser la premisa, el punto preciso de llegada sin importar la orilla desde la cual comencemos el viaje creativo de los buscadores de la risa. Como he comentado, estoy convencido de la beligerancia en la construcción de discursos propios que puedan reflejar las realidades de la Latinoamérica que, a gritos, pide procesos autónomos y reflexivos que no nos conlleven a la continuidad irrestricta de verdades impuestas.

La búsqueda de la risa es y debe seguir siendo una práctica artística popular que permite no solo la democratización, sino el acceso equitativo a la vida cultural en los barrios, las comunas, las colonias y las villas. El que busca la risa no pone barreras, no distingue colores, nivel de educación, pertenencia étnica y cultural o poder adquisitivo. El buscador solo exige la risa como requisito para iniciar el camino de la creación conjunta de realidades alternas, donde la única diferencia entre los 'otros' y el 'yo' sea una pequeña nariz roja. Es una responsabilidad compartida, como actantes y espectadores, proyectar a nuestras sociedades como comunidades en las cuales la felicidad sea una necesidad vital, una experiencia participativa, una prioridad en la agenda pública de los gobiernos.

Soy sensato, estoy escribiendo algo que los buscadores de la risa sí podemos hacer, ya que la risa nos permite burlarnos de la vida, de la muerte, del rico y del pobre, del profesor, del estudiante, del trabajador, de la política y de los políticos. Sin embargo, no debemos quedarnos solamente con el instante de la carcajada. Tenemos que lograr que esa risa genere una consecuencia y, con ella, procesos de reflexión simples, pero que transformen.

Es un gran reto al que nos enfrentamos, pero, ¿acaso la búsqueda de la risa no ha acompañado históricamente a las figuras de poder?

¿Mi papá y yo? No, no somos *clowns*, no somos payasos: somos buscadores de la risa.

¡Corte! ¡Se imprime!

Referencias

- Acha, J., Colombres, A., & Escobar, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Ediciones Del Sol.
- Barba, E. (2012). *La esencia del teatro*. Paso de Gato (Cuadernos de Teatro).
- Barthes, R. (1977). *El placer del texto*. Siglo XXI Editores.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Ediciones La Rosa Blindada.
- Diz, C. (2011). Los caminos del clown: resistencia en movimiento. Juego, carnaval y frontera. *Athenea Digital*, 11(2), 157-171. <https://atheneadigital.net/article/view/v11-n2-diz>
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen.
- Fellini, F. (Director). (1970). *I clowns* [película]. Radio Televisión Italiana RAI.
- Figueroa, F. (2014). El payaso como humanizador de la sociedad. *Vereda, andar en la cultura*, (2), 19-27. https://www.researchgate.net/publication/271587756_El_payaso_como_humanizador_de_la_cultura
- Forero, L. (2019). El payaso... más allá de una payasada: una estrategia no convencional de intervención comunitaria para el trabajo social. *Perspectivas*, 3(11), 72-82. <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/1811>
- Foucault, M. (1993). Poder, derecho, verdad. *Delito y sociedad*, 2(3), 84-132. http://lap-toc.library.vanderbilt.edu/query/content_result.jsp?format=4&journal_id=2862&issue_id=24403
- Freud, S. (1980). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Alianza editorial.
- Gené, H. (2017). *La dramaturgia del clown*. Paso de gato (Cuadernos de Teatro).
- Hauser, A. (1977). *Sociología del arte*. Ediciones Guadarrama.
- Jara, J. (2000). *El clown, un navegante de las emociones*. Asociación de profesores por la expresión dramática en España PROEXDRA.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Ediciones Paidós.
- Joyce, J. (1984). *Ulysses*. Garland.

- Kreig, R. (s. f.). *El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada*. Rotoscopio, reflexiones sobre la teatralidad. <https://rotoscopio.wordpress.com/el-modelo-de-eugenio-barba/>
- Maqueda, M. (2016). *Cuerpos que habiten la risa: Una mirada antropológica del payaso teatral como figura de resistencia en la Ciudad de México. El caso de Comparsa la Bu-lla* [Tesis de maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia]. Mediateca INAH. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A2667>
- Moreira, C. (2015). *Técnicas de clown: una propuesta emancipadora*. Inteatro. <https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/2016-Tecnicas-de-ClownWEB.pdf>
- Peñuela, A., & Álvarez, L. (2018). Imaginarios, colectivos: implicaciones sociales. Una aproximación psicológica a las agendas de información. *Escribanía*, (9), 57-68. <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/escribania/article/view/2977>
- Real Academia Española. (2022). *Payaso*. Diccionario de la lengua española. <https://dle.rae.es/payaso?formList=form&w=#>
- Reis, D. (2010). *Caçadores de risos: O mundo maravilhoso da palhaçaria* [Tesis de doctorado, Universidade Federal da Bahia]. Repositorio Institucional da UFBA. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/9257/3/Tese%20Demian%20%282%29%20Copy.pdf>
- Santiesteban, S. (2013). *Payasos vs Clowns: otra discusión inútil* [Datos brutos no publicados].
- Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Editorial Quetzal.
- Todorov, T. (1980). *La conquista de América el problema del otro*. Siglo XXI editores.
- Velásquez, A., & Martínez, M. (2021). La intervención social de clown, una práctica dispositiva de investigación–creación para la construcción de paz en Colombia. *Revista Corpo-grafías: Estudios Críticos de y desde los Cuerpos*, 8(8), 135-147. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/CORPO/article/view/19081>