

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**CLOWN: UNA REVISIÓN DE LA TÉCNICA TEATRAL ACTORAL  
CONTEMPORÁNEA**

**T E S I N A**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y  
TEATRO**

**P R E S E N T A:**

**KARLA VANESSA RODRÍGUEZ LÓPEZ**

**ASESORA: DRA. MARTHA JULIA TORIZ PROENZA**

**Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2021**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mi madre, Silvia Guillermina López Gómez.**

**A mi bebé, Yasha.**

**A su amor inconmensurable y eterno.**

## AGRADECIMIENTOS

A mi madre, Silvia. Hoy recuerdo las historias de cuando me quedaba despierta contigo mientras hacías tu tesis de licenciatura en las madrugadas. Gracias a Dios, a ti y a mí, hoy puedo ser yo quien felizmente cumple este objetivo. Te agradezco, mami, por todo el esfuerzo que has hecho para ser la mujer que eres, pues tú has sido mi mayor ejemplo de dedicación, fortaleza y de que podemos cumplir nuestros sueños. Gracias por todo tu amor y por brindarme las herramientas para desarrollarme como ser humana y como profesionista. Ahora, sólo le pido a la vida con todo mi corazón que nos dé la oportunidad de vivir muchos momentos tan felices como éste, y que podamos seguir recorriendo este camino lado a lado, acompañándonos la una a la otra, como antes, como ahora, como siempre. Gracias mamá.

A Yashita. Primero que todo, quiero decir que eres el amor de mi vida, mi alma gemela. Estábamos destinadas a estar juntas y tal vez siempre hemos sido una misma. Desde que tengo uso de razón sabía que llegarías a mi vida y te esperaba con ansias. Los 13 años que estuvimos juntas fueron maravillosos y te quiero dar las gracias porque sin ti definitivamente no sería la persona que soy hoy; probablemente ni siquiera estaría aquí. Así que gracias, Yashita. Gracias por tu inmenso amor, gracias por tu compañía, por tu existencia, por tu apoyo, por tu luz y tus cuidados. Tú estuviste en mis momentos más difíciles. Desde que llegaste a mi vida, nunca más me volví a sentir sola y por ti descubrí cuán capaz soy de dar amor. Tú me salvaste. Eres el mejor regalo que la vida me dio. Siempre te amaré y sé que nos volveremos a ver. Te amo, mi amor.

A Edwin Molina. Gracias, mi amor, porque tú sabes que has sido fundamental para que yo concluyera este proceso. Gracias por tu apoyo incondicional, por acompañarme, cuidarme, apapacharme, escucharme, e incluso alimentarme mientras yo redactaba mi trabajo. Eres un compañero invaluable y mi mejor amigo. Disfruto mucho estar contigo, platicar, caminar, abrazarte, dar paseos, vivir. Gracias infinitas por tu compañía y por tu amor. He aprendido mucho de ti. Con el

simple hecho de amarnos he sanado y me he hecho más fuerte. Eres un ser hermoso y maravilloso. Juntos hemos logrado el amor. Gracias. Te amo.

A mi abuela Coco, por su apoyo. A mis primas Berenice, Samanta y Melissa. Porque nos tenemos.

A mis amigas y amigos Marbella Iraís, Verónica Garnica, Antonio Camacho, Brian Espitia, Jessica Vidales, Jessica Guzmán, Pablo Saldaña, Alejandro Silva, Nataly Orozco, Nasma Salim, Chuy, Avy, Momo, Iván Piñacué y Roger. Porque han llenado de dicha mi vida e hicieron que estudiar teatro fuera vivir un sueño.

Cuando estoy con ustedes, amo la vida. Les amo con todo mi corazón.

A mi asesora, Dra. Martha Julia Toriz Proenza, con quien tuve mi primera clase de teatro en la Universidad y con quien terminé, de la mano, esta importante etapa de mi vida. Gracias por su ejemplo, exigencia, cariño, apoyo y enseñanza. Gracias por labrar el camino para todas.

A mis sinodales:

Maestra Aimeé Wagner, con quien fue un precioso regalo tener mi primer acercamiento a la actuación. Mujer culta, poderosa, sabia, empática, amorosa. Docente íntegra, bondadosa, respetuosa, brillante. Que su legado continúe y que haya más maestros como usted.

Doctora Norma Lojero, a quien su reputación respalda, y a quien el Colegio de Literatura Dramática y Teatro le ofrenda un gran cariño, el cual confirma la calidad de ser humana y docente que es. Gracias.

Profesor Gustavo Montalván, quien cuenta con mi admiración y respeto. El mejor actor-bailarín-*clown* que he visto durante mis estudios. Gracias por enseñarme a conocer, cuidar y usar mi cuerpo de manera idónea. Gracias también, por brindarme la oportunidad de cumplir mi sueño de ser actriz con la compañía

Fonámbules del Teatro (verdaderamente fue un sueño hecho realidad trabajar con ustedes).

Maestro Cristian Saldaña, por su compromiso y atención para que yo pudiera llevar a cabo este paso tan importante en mi vida. Es un orgullo ser compañera de generación de un artista tan trabajador, consciente, comprometido y comprensivo.

Finalmente, junto con mi asesora y sinodales, gracias a mis profesoras y profesores Mayra Mitre, Natalia Traven, Alejandro Ortiz Bulle-Goyri, María Navarrete, Pilar Villanueva, Otto Minera, Muriel Fouilland, Óscar Armando García, Artús Chávez, Citlalli Rivera y Penélope Rivera por contagiarme su pasión por el teatro y la enseñanza, y por apoyar mi formación como artista, universitaria y como ser humana.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	8
CAPÍTULO 1: <i>CLOWN</i> .....	16
1.1. DEFINICIONES.....	19
1.2. MI PROPIA DEFINICIÓN.....	23
1.2.1. <i>Clown</i> como personaje .....	24
1.2.2. <i>Clown</i> como técnica.....	28
1.2.3. <i>Clown</i> como estilo.....	30
CAPÍTULO 2: HISTORIA DEL <i>CLOWN</i> .....	37
2.1. ANTECEDENTES DEL <i>CLOWN</i> .....	38
2.1.1. Comedia del Arte .....	40
2.1.2. Aportaciones de la Comedia del Arte.....	41
2.2. EL <i>CLOWN</i> DE CIRCO .....	43
2.2.1. Carablanca .....	45
2.2.2. Augusto.....	46
2.2.3. Carablanca y agosto .....	48
2.2.4. Contraugusto y <i>tramp</i> .....	49
2.2.5. Aportaciones del <i>clown</i> de circo.....	50
2.3. EL <i>CLOWN</i> DE TEATRO .....	51
2.3.1. Jacques Lecoq y su Escuela .....	51
2.3.2. El propio <i>clown</i> .....	53
2.3.3. Etapas de la búsqueda del propio <i>clown</i> .....	54
2.3.3. Características del <i>clown</i> de teatro .....	57
2.4. EL <i>CLOWN</i> ACTUAL .....	58
2.4.1. Formación académica actual del <i>clown</i> .....	59
2.4.2. <i>Clown</i> de circo actual.....	59
2.4.3. <i>Clown</i> teatral actual .....	60
2.4.4. Liminalidad actual entre <i>clown</i> de teatro y <i>clown</i> de circo .....	60
2.4.5. <i>Clown</i> y otras áreas de estudio.....	63
CAPÍTULO 3: PROFUNDIZANDO EN LA TÉCNICA <i>CLOWN</i> .....	65
3.1. ROMPIMIENTO DE LA CUARTA PARED O CONTACTO DIRECTO CON EL PÚBLICO .....	66
3.1.1. Definición .....	66
3.1.2. Descripción .....	67
3.1.3. Aplicación .....	69
3.1.4. Objetivos.....	70

3.2. IMPROVISACIÓN .....	71
3.2.1. Definición .....	71
3.2.2. Descripción .....	72
3.2.3. Aplicación .....	73
3.2.4. Objetivos .....	76
3.3. FRACASO .....	77
3.3.1. Definición .....	78
3.3.2. Descripción .....	78
3.3.3. Aplicación .....	79
3.3.4. Objetivos .....	83
3.4. VULNERABILIDAD .....	85
3.4.1. Definición .....	86
3.4.2. Descripción .....	88
3.4.3. Aplicación .....	90
3.4.4. Objetivos .....	91
3.5. HUMOR .....	92
3.5.1. Definición .....	93
3.5.2. Descripción .....	95
3.5.3. Aplicación .....	97
3.5.4. Objetivos .....	100
3.6. CONEXIÓN Y CLOWN.....	101
CONCLUSIONES.....	104
BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	108

## INTRODUCCIÓN

Durante la historia del teatro se ha dado un lugar importante para el análisis y la creación de espectáculos con motivo de la risa y el disfrute del público. Así lo demuestran la gran cantidad de obras, dramaturgas y dramaturgos, actrices y actores, investigadoras e investigadores que han vertido sus esfuerzos en obtener y conocer los diversos recursos que apoyen en alcanzar objetivos cómicos. De tal modo, este trabajo de investigación se une a dichos esfuerzos para encontrar aquellos mecanismos que propicien la risa y el deleite en espectadoras, espectadores y artistas, a partir de un fenómeno teatral denominado *Clown*.

El *clown* es una forma de teatro cómico heredera de una rica historia propia, que se ha posicionado hoy en un día como una de las especialidades teatrales más solicitadas. Prueba de ello, es el gran número de festivales, escuelas, clases, talleres, cursos, obras, compañías teatrales, profesoras, profesores, actrices y actores, entre toda cantidad de creadores y creadoras teatrales, que buscan formarse, especializarse y dedicarse al *clown*. Esto a su vez deviene de la alta demanda por parte de un público ávido de este tipo de representaciones.

Por mi parte, mi primer acercamiento al *clown* fue durante mis estudios de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, como concurrente a funciones de *clown* que han sido entrañables para mí. Después, siendo ya egresada de tal licenciatura, tuve la oportunidad de participar como actriz en la obra *Adolescentes*.

*Conciencia para la no violencia*, dirigida por Citalli Rivera<sup>1</sup> y Gustavo Montalván<sup>2</sup> y producida por Penélope Rivera<sup>3</sup>, miembros de la compañía Fonámbules del teatro<sup>4</sup>. Fue gracias a esta experiencia que mi interés profesional por el *clown* comenzó.

Como proceso del montaje se nos proporcionaron a actores y actrices clases de *clown*. En ellas me di cuenta de que el *clown* tenía particularidades en cuanto a su técnica actoral que, si bien las había notado en otras variedades de teatro, en este arte se trabajaban de una manera especial. Por ejemplo, teníamos que ver a los ojos a la concurrencia; cuando hablábamos lo hacíamos directamente a ésta, no a los otros personajes; exacerbábamos nuestros gestos y emociones; y, la más importante, al crear los números escénicos y a los personajes de la obra, partíamos de nuestros propios cuerpos, caracteres, defectos y miedos. Debido a esto, el montaje se volvió un reto muy movilizante para mí porque representaba un trabajo corporal y emocional personal muy profundo.

De forma consecuente, al presentar *Adolescentes. Conciencia para la no violencia* ante su público destinatario, el cual estaba conformado por adolescentes de entre 12 a 18 años de edad, mi interés por el funcionamiento de la técnica creció. En las representaciones que tuvimos las reacciones de la audiencia fueron muy gratificantes. Durante y después de las funciones hubo risas, abrazos, lágrimas,

---

<sup>1</sup> Actriz, bailarina, directora teatral, productora y profesora mexicana con más de 20 años de trayectoria artística. Actualmente es directora general de la compañía Fonámbules del teatro.

<sup>2</sup> Actor, bailarín, director y profesor teatral mexicano con más de 20 años de trayectoria artística. Actualmente imparte las clases de Expresión corporal 1 y 2 en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México y es director artístico de la compañía Fonámbules del teatro.

<sup>3</sup> Artista plástica, profesora, narradora, productora y gestora artística con más de veinte años de trayectoria artística. Actualmente es gestora y productora de la compañía Fonámbules del teatro.

<sup>4</sup> Compañía teatral mexicana dedicada a realizar teatro para toda la familia. Véase Fonámbules Producciones, <http://fonambules.blogspot.com/>, Fecha de consulta: 19 de septiembre del 2020.

gritos, suspiros, confesiones y preguntas como: ¿cuántos años tienen?, ¿15, 16? Yo me sorprendí mucho por ese recibimiento, además de que, en realidad, la persona más joven del elenco tenía 23 años. Todo aquello denotaba que habíamos logrado conectar con los y las jóvenes asistentes al espectáculo.

Posteriormente a mi primer acercamiento profesional al *clown*, seguí asistiendo a clases de *clown*, ya que, encima de gozarlas mucho, ponían a prueba mis capacidades físicas, emotivas y actorales. En ellas me percaté de que, a pesar de que fueran impartidas y tomadas por diferentes personas, en diferentes lugares y tiempos, las herramientas técnicas que se enseñaban, es decir, aquellos elementos teórico-prácticos que permitirían desempeñarnos actoralmente como *clowns*, eran muy parecidas. Las profesoras y profesores utilizaban distintos términos para nombrar las herramientas técnicas, pero en esencia eran lo mismo, pues tenían objetivos iguales y lograban resultados muy similares en la formación de intérpretes *clown* y en la respuesta por parte del auditorio durante presentaciones que tuvimos en las clases y al finalizar cada taller.

Cuando me encontraba formándome como *clown* había algo que seguía llamando mi atención. Al hacer *clown* me conectaba conmigo misma, con mis emociones, con mi ser. Al mismo tiempo me conectaba con mis compañeras y compañeros, quienes fungían como público. Por consiguiente, comencé a preguntarme: ¿qué es lo que hace al *clown* un tipo de teatro tan particular?, ¿qué hay en el *clown* que me permite sentirme conectada conmigo misma y con el público? y, ¿por qué el *clown* es una forma de teatro tan solicitada en la actualidad?

Sobre el *clown* he encontrado referencias suficientes para realizar mi investigación. Existen autoras y autores que estudian el tópico en virtud de sus datos

históricos, haciendo énfasis en la etapa circense del *clown*. Tal es el caso de Edgar Ceballos, Sol Álvarez, Federico Serrano y Jaime de Armiñán. Otros cuerpos de estudio atienden la necesidad de producir guías pedagógicas para talleres de *clown*, como lo es Artús Chávez. Mientras tanto, creadores como Darío Fo invitan a reflexionar sobre el papel del *clown* en la sociedad. A la par, hay estudiosos y estudiosas que observan los procedimientos técnicos metodológicos para la enseñanza, creación y ejecución de espectáculos *clown*; por ejemplo, Jacques Lecoq con su libro *El cuerpo poético*<sup>5</sup> y Hernán Gené con *El arte de ser payaso*<sup>6</sup>, los cuales han sido cruciales para mi entendimiento del *clown*. Adicionalmente, la revista *Paso de Gato*<sup>7</sup> en su número 62 con un *dossier* dedicado al *clown*, aborda el tema desde una visión contemporánea y ofrece artículos de personalidades como Ana Elvira Wuo, Aziz Gual y Jesús Díaz entre otras.

Aunado a lo anterior, existen tres tesis de investigación de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, que han escudriñado el *clown*. Dichas tesis son: *Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del Clown*<sup>8</sup>, de Artús Chávez (a quien ya he mencionado); *El teatro desde la visión del clown*<sup>9</sup>, de Eugenio Becerra; y *La dramaturgia del clown, un acercamiento teórico al*

---

<sup>5</sup> Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, trad. María del Mar Navarro y Joaquín Hinojosa, 2ª ed., Barcelona, Alba Editorial, 2004.

<sup>6</sup> Hernán Gené, *El arte de ser payaso*, México, Artezblai, Paso de Gato, 2016, (El gato en la zapatilla, núm. 2).

<sup>7</sup> Aziz Gual, et al., "Dossier", *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, p. 19-52.

<sup>8</sup> Artús Chávez Novelo, "Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del *clown*", Tesina para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

<sup>9</sup> Eugenio Alejandro Paolo Becerra Contreras, "El teatro desde la visión del *clown*", Informe por actividad profesional para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

*arte del clown a partir de sus aspectos dramáticos*<sup>10</sup>, de Jorge Alberto Caballero.

Estos escritos encaran al *clown* en función de:

1. La necesidad de crear metodologías aptas para su enseñanza-aprendizaje.
2. La aplicación de la técnica en obras teatrales.
3. La importancia de examinar el *clown* a partir de estatutos teóricos dramáticos.

La diferencia entre lo que yo quise averiguar del *clown* y lo que ya se había estudiado, reside en que mi interés estaba centrado en desenmarañar el funcionamiento de la técnica actoral *clown*. Además, deseaba vislumbrar cómo, a lo largo del tiempo, había conseguido constituirse como una técnica teatral.

Es por ello que, para realizar esta investigación, me enfoqué en el común denominador de mis clases y presentaciones *clown* junto con el área teatral de estudio a la que me dediqué en mi licenciatura. Es decir, me centré en las características técnicas actorales propias del *clown*. De tal suerte, parto de la premisa de que la historia general del *clown* lo ha configurado actualmente como una técnica teatral actoral, con estatutos propios que se pueden identificar e inspeccionar. Con ello, el objetivo principal de mi investigación radica en examinar ampliamente cinco aspectos técnicos generales del *clown* y documentar su funcionamiento de conformidad con una perspectiva teatral. Tales aspectos son: rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público; improvisación; fracaso; vulnerabilidad; humor.

---

<sup>10</sup> Jorge Alberto Caballero Vega, "La dramaturgia del clown, un acercamiento teórico al arte del clown a partir de sus aspectos dramáticos", Tesis para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.

Hago mención de una perspectiva teatral, puesto que una gran parte de la historia del *clown* está integrada por su participación en el circo. Un dato certero sobre esto, está en que fue hasta la década de 1960 que Jacques Lecoq comenzó sus registros sobre la sistematización del *clown* partiendo de la práctica teatral. Otro dato, se encuentra en la dificultad para hallar conceptos teatrales específicos del *clown*. Es debido a esta dificultad que, además de utilizar las fuentes que he descrito antes, me apoyaré de los diccionarios de la Real Academia Española<sup>11</sup>, el *Diccionario del Teatro*<sup>12</sup> de Patrice Pavis y el *Diccionario Akal de Teatro*<sup>13</sup>, ya que facilitarán el significado de las variadas nociones teatrales que emplearé en el transcurso del análisis.

Por consiguiente, llevaré a cabo mi estudio en tres capítulos. En el primero de ellos brindaré un panorama conceptual detallado sobre el *clown*. Recurriré a definiciones sobre este tema, de diferentes autoras y autores, para luego dar mi propia definición con base en tres ejes principales: *clown* como personaje, *clown* como técnica, *clown* como estilo. Con esta información podré hacer una introducción concisa sobre el *clown*. Asimismo, se irán vislumbrando los aspectos generales que me interesan explorar. Sin mencionar que las nociones descritas en este primer capítulo, serán utilizadas durante lo que resta del trabajo de investigación.

En el segundo capítulo profundizaré en la historia del *clown*. Comenzaré con sus posibles relaciones con la Grecia clásica, pasaré por sus nexos con la Comedia del Arte, recorreré su vida en el circo, desembocaré en el *clown* de teatro y finalizaré

---

<sup>11</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea], <https://dle.rae.es>, Fecha de consulta: 24 de septiembre del 2020.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.

<sup>13</sup> Manuel Gómez García, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.

con el *clown* en la actualidad. Gracias a tal recorrido histórico, se podrán conocer los personajes, sucesos y expresiones escénicas que devinieron en lo que hoy en día se conoce como *clown*. Así, contextualizaré la creación del personaje, técnica y estilo *clown* teatrales. Es conveniente reparar en estos datos, porque todos y cada uno de los momentos históricos por los que el *clown* pasó derivaron en su consolidación como fenómeno teatral, sobre todo en cuanto a técnica se refiere. En añadidura, al relacionarse con su historia, se tendrá una mejor comprensión de las peculiaridades que identifican a la técnica teatral *clown*.

Como tercer y último capítulo, analizaré el funcionamiento de cinco herramientas técnicas generales del *clown*. Éstas son: rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público; improvisación; fracaso; vulnerabilidad; humor. De ellas daré su definición, descripción, aplicación y objetivos. Con ello, al indagar a profundidad y sumar la información recabada anteriormente, habré explicado, a partir de una perspectiva teatral, la manera en la que opera la técnica actoral teatral *clown* en su enseñanza y ejecución profesional. Cabe destacar que este último capítulo será el de mayor extensión, porque en él se desarrollará el objetivo principal del trabajo de investigación.

Siendo así las cosas, la pertinencia de esta tesina se encuentra en la urgencia de ampliar los registros escritos que aborden el *clown* desde de un punto de vista teatral, pues, aunque he dicho que los datos que he encontrado para hacer mi investigación han sido suficientes, todavía falta mucho por documentar. Mis compañeros predecesores de licenciatura lo han hecho notar en las introducciones de sus trabajos, en las que comentan que les fue difícil dar con referencias escritas sobre *clown*. Incluso, yo misma me vi con problemas para hallar información del

*clown* fundamentada en el teatro. Otro ejemplo, lo ubico en que algunas de mis fuentes guías se publicaron apenas en el año 2015, por lo que se puede deducir que, si bien se le ha comenzado a dar importancia al *clown* en los estudios teatrales, el camino sigue siendo largo. De forma tal, considero que mi investigación podría ser una aportación interesante para los estudios teatrales.

También estimo que este escrito sería una fuente de información viable, disponible para todas aquellas personas que deseen acercarse al *clown*. Esto respondería al creciente interés de artistas y público en general sobre el tema.

Por otro lado, aun cuando el *clown* es un tipo de teatro relativamente joven, conforme va pasando el tiempo traspasa más sus límites. Actualmente, la técnica teatral *clown* se ha adaptado a otros campos de estudio como la medicina y la psicología entre muchos más. Por ello, al tener datos claros sobre el funcionamiento de sus herramientas técnicas, existiría una mayor probabilidad de lograr su satisfactoria aplicación.

Al margen de lo anterior, me interesa sumergirme completamente en los conceptos, la historia y la técnica del *clown*, porque dedicarme a esto ha sido una experiencia tan enriquecedora como demandante emocional y corporalmente. Por lo tanto, quisiera comprender cómo es que el *clown* ha funcionado en mí. Finalmente, pretendo averiguar qué es lo que hace al *clown* un tipo de teatro tan pertinente, humano, ameno, cercano y al mismo tiempo político, crítico y cómico.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Nota Editorial: A lo largo de este trabajo de investigación utilizaré un modo de escritura en el que sustituiré las vocales “a” y “o” por la vocal “e” en algunos sustantivos y artículos. Esto con el fin de incluir los géneros femenino, masculino y no binario en la totalidad de las personas a las que haga alusión. Este modo de escritura todavía NO está aceptado como académico, sin embargo, asumo la decisión de emplearlo con el debido permiso de mi asesora y con la esperanza de que la lengua española pronto pueda ser más incluyente.

## CAPÍTULO 1: *Clown*

Para comenzar este capítulo precisaré lo que es *clown*. Por lo tanto, como primera parte, daré referencias sobre lo que este concepto significa. Así pues, me apoyaré en las definiciones de Sol Álvarez y Federico Serrano, Darío Fo, Jacques Lecoq y Hernán Gené. Mostraré primero lo escrito por Sol Álvarez y Federico Serrano, puesto que contiene de manera concreta muchos de los aspectos que me interesaron examinar durante mi investigación. Seguiré con Darío Fo, porque brinda características de las figuras *clown* y, apoyado de la visión socio-política que caracterizó su trayectoria teatral profesional, revela su importancia social. Continuaré con Jacques Lecoq y su concepto del “propio *clown*”, creado a partir de la sistematización de la técnica en su Escuela para, finalmente, llegar a Hernán Gené y enfocarme en el *clown* como personaje, acercándome a una visión actual del mismo.

Después daré mi propia definición, la cual se conforma tanto de las distintas teorías que revisé, como de mi propia experiencia durante el tiempo que llevo estudiando y haciendo *clown*. Para esto, analizaré dicho fenómeno desde tres aristas, las cuales serán: el personaje<sup>15</sup> *clown*, la técnica *clown* y el estilo *clown*. Con ellas destacaré las características físicas, psíquicas y técnicas que generalmente imperan en este fenómeno escénico.

Considero importante aclarar que la palabra *clown* proviene del idioma inglés, pero tiene sus distintas traslaciones a otros lenguajes y en español se puede

---

<sup>15</sup> Otros sinónimos de personaje son: figura, personalidad y carácter. Por ello, en este trabajo de investigación también utilizaré esos tres términos para referirme a personaje.

interpretar como payaso o payasa. Por consiguiente, ambas maneras de referirse a este tipo de carácter se pueden considerar correctas.

Empero, durante el tiempo en que me he desenvuelto en el mundo del *clown*, me he encontrado con colegas que clasifican esos vocablos, refiriéndose con el primero a una figura de teatro y con el otro a una de circo. También, según el libro *El arte del clown y del payaso*<sup>16</sup> de Tonatiuh Morales, al decir *clown* se puede enfocar sólo en el tipo carablanca, dejando de lado al *augusto* o al *tramp*<sup>17</sup>. Adicionalmente, profesionales *clowns* diferencian el término *clown* del término *payase*<sup>18</sup>, debido a que en México hay tipos de payasos o payasas que se presentan en plazas públicas, fiestas y otros eventos como elementos de animación. Estas personalidades animadoras por lo general no tienen estudios académicos teatrales o de *clown* y sus enfoques suelen ser distintos a los de *clowns* de teatro o circo. Entonces, al llamar *clowns* a unos y *payases* a otros, se desea distinguir a quienes se han profesionalizado de quienes no.

Respecto al tema de la profesionalización, considero que existen dos maneras de llegar a ella. La primera por medio de títulos, cédulas o nombramientos académicos. La segunda por medio de un constante hacer para lograr el perfeccionamiento de alguna labor. Lo que impera en ambas posturas es una gran

---

<sup>16</sup> Tonatiuh Morales, *El arte del clown y del payaso*, México, Escenología A. C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.

<sup>17</sup> En el segundo capítulo se hablará sobre el carablanca, el *augusto*, el *contraugusto* y el *tramp*.

<sup>18</sup> Tómese el uso de la letra “e” como medio de manifestación política; como parte de mi revolución ideológica propia; como protesta y propuesta de equidad, asumiendo un género neutro que no existe en la lengua castellana. Tomo referencia, inspiración y valor de la segunda nota al pie de página del trabajo elaborado por Erandi Coutiño Alcaraz, “La edad re/productiva. Una intervención-reflexión corporal con perspectiva de género”, Tesis para obtener el título de licenciada en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

inversión: la vida misma de quien aspire a ser profesional (tiempo, dinero, esfuerzo, talento, su ser).

Asimismo, hay que recalcar que se han hecho esfuerzos para darle seriedad y valor a la actividad teatral profesional académica dentro de la oferta laboral mexicana, pues, todavía hoy en día, hay quienes consideran que tener un título universitario en teatro es de nulo valor para el desarrollo profesional de una persona. Sin embargo, desafortunadamente para una gran parte de la población de este país, no es posible estudiar teatro en una universidad. Por eso deseo subrayar el esfuerzo que conlleva trabajar para ser profesional desde las dos posturas que he planteado.

Ahora bien, mi tesina está enfocada en analizar aspectos técnicos muy puntuales del *clown*. Por ende, es indispensable que sea cual sea la acepción de *clown* profesional que se elija, cumpla con una condición: se debe tener consciencia de la técnica utilizada.

Retomando la cuestión, en la actualidad hay artistas *clowns* que utilizan las palabras *clown*, payaso, payasa o payase para nombrar su profesión de acuerdo con sus propios criterios e ideologías. Independientemente de si existen diferencias entre *clowns* que se dediquen al circo o al teatro; de si se es carablanca, augusto o *tramp*; si se facilita la animación de eventos o no; si se tienen estudios académicos o si se han formado de manera autodidacta; la forma en la que se autodenomine depende de cada intérprete. Es por ello que, de manera general, todas las acepciones pueden considerarse correctas.

Resumiendo, personalmente utilizo más frecuentemente el término *clown* para referirme a mi carácter y a mi trabajo, porque inevitablemente me remite a una técnica. Además, considero que se puede denominar así a cualquier tipo de

personalidad que se cree bajo dicha técnica, no sólo a la llamada carablanca. Sin embargo, durante mi estudio también emplearé los vocablos payaso, payasa y payase, porque varios autores y autoras a los que consulté nombran así a este tipo de personalidad. También hay que hacer notar que históricamente no hay diferencias entre *clowns* y payases. Ambos términos aluden al mismo tipo de figura. Las diferencias radican en la opinión personal de cada intérprete, autor o autora.

### 1.1. Definiciones

Sol Álvarez y Federico Serrano definen al *clown* como:

personaje encargado de divertir y distraer en un espectáculo, mediante una serie de actos que suscitan la hilaridad del público al revelar ciertos aspectos oscuros u ocultos en las acciones cotidianas del hombre; en este sentido, puede decirse que desde siempre, el personaje del cómico ha sido un transgresor<sup>19</sup>.

De aquí resalto las palabras personaje, hilaridad y transgresor. En tal caso, para ser payase hay que crear un carácter. Igualmente, como continúa el escrito, para poder suscitar la hilaridad del público se debe contar con herramientas que constituyan una técnica, la cual se utilizará para revelar de manera artística ciertos aspectos oscuros u ocultos de nuestra humanidad que, si bien pueden ser individuales, al formar parte de una comunidad se convierten en aspectos sociales. Así se podrán transgredir los límites de la conciencia y lograr una comunicación certera, efectiva y humana con el público. El término transgredir lo utilizo como se presenta en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, refiriéndose a “quebrantar,

---

<sup>19</sup> Sol Álvarez, y Federico Serrano, “Aproximación histórica”, en Edgar Ceballos (editor), *El libro de oro de los payasos*, México, Escenología A. C., 1999, p. 502.

violiar un precepto, ley o estatuto”<sup>20</sup>. Es decir que el *clown* va más allá de las leyes de la lógica, del tiempo, de la moral y de las convenciones sociales.

Mientras tanto, Darío Fo dice que:

El oficio de *clown* requiere un conjunto de bagajes y filones a menudo contradictorios; es un oficio afín al del juglar y del mimo grecorromano, donde concurren los mismos medios expresivos: voz, gestualidad acrobática, música, canto y, también, la prestidigitación, además de cierta experiencia y familiaridad con animales, incluso feroces. Casi todos los grandes *clown* son habilísimos malabaristas, tragafuegos, saben utilizar fuegos artificiales y tocar a la perfección uno o más instrumentos<sup>21</sup>.

Y añade en otra página:

En nuestros días, el *clown* se ha convertido en un personaje destinado a divertir a los niños: es sinónimo de puerilidad simplona, de candor de tarjeta de felicitación, de sentimentalismo. El *clown* ha perdido su antigua capacidad de provocación, su compromiso moral y político. En otros tiempos, el *clown* supo satirizar la violencia, la crueldad y condenar la hipocresía y la injusticia<sup>22</sup>.

Primero que todo, Fo brinda características de espectáculos *clown*, las cuales, si bien es cierto que son un rasgo distintivo de este tipo de representaciones, no quiere decir que sean lo más importante para el *clown* actual o para el *clown* de teatro, pero que definitivamente le aportan mucho. Quisiera acentuar que, aunque dentro del *clown* se necesiten desarrollar habilidades corporales como el malabarismo, la acrobacia o todas las que Darío Fo menciona, para el *clown* teatral (que es la figura principal de mi investigación) lo más importante es el conocimiento de cuerpo y emociones. De esta manera, al conocer a profundidad el funcionamiento de la herramienta de trabajo, se lograrán crear espectáculos,

---

<sup>20</sup> Real Academia Española, “Transgredir”, <https://dle.rae.es/transgredir>, Fecha de consulta: 2 de octubre del 2020.

<sup>21</sup> Darío Fo, *Manual mínimo del actor*, trad. Carla Matteini, México, Ediciones El Milagro, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008, p. 301.

<sup>22</sup> *Ídem*.

primero que todo, emotivos, dramáticos y, adicionalmente, vistosos. Sopeso que se pueden utilizar actos corporalmente desafiantes, pero en el *clown* de teatro se le da más peso a la acción dramática. Luego, Fo hace una crítica necesaria al lugar en el que desafortunadamente se puede caer al dedicarse a esta especialidad teatral. Al final propone una postura política y social que se puede tomar al ser intérprete de este arte, puesto que como artista se forma parte y se es reflejo de la sociedad, lo que conlleva una importante responsabilidad.

Con todo, Jacques Lecoq plantea: “El clown es el que «acepta el fracaso», el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través de ese fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír”<sup>23</sup>. El concepto de *fracaso* se establece gracias a las investigaciones realizadas en la Escuela de Lecoq sobre el funcionamiento del *clown* y se constituye como un aspecto fundamental de esta técnica. De esas mismas investigaciones se desprende una de las características más valiosas, desde mi visión, del *clown*: la importancia del público en la representación clownesca. Aún más, Lecoq dice, “El clown no existe por separado del actor que lo interpreta”<sup>24</sup>, una frase corta, pero que marcó el futuro de este arte. Con Jacques Lecoq se puede observar cómo se le comienza a dar más valor a la *profunda naturaleza humana*, al alma y a las emociones del *clown*.

Por su parte, Hernán Gené explica:

Tengo para mí que un clown es un personaje. Nada más, ni nada menos: un personaje encarnado por un actor o una actriz, en este caso un intérprete.

---

<sup>23</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 214.

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 210.

Así como hay otros personajes (Otelo, Hamlet, Julieta, Edipo, Desdémona, etc.) el clown es uno más de esa galería<sup>25</sup>.

Esto lo complemento con otra de sus publicaciones, en donde determina: “Un clown es un personaje y como todo personaje está interpretado por un actor”<sup>26</sup>, y más adelante agrega, “A pesar de todo ello, la idea de que no se necesita ser actor para interpretar a un clown se extiende cada vez más y daña un arte antiguo, delicado y complejo”<sup>27</sup>. Hernán Gené propicia el desarrollo profesional *clown* por un aspecto muy importante que ya he mencionado, la necesidad de que se tenga consciencia de la técnica. A lo que también escribe, “No hay que olvidar, entonces, que detrás de cada clown hay un intérprete que conoce su técnica a la perfección y que sin dudar crea un personaje”<sup>28</sup>.

Así pues, pretendo recalcar las diferencias que hay entre persona y personalidad *clown*, ya que debido a las características de la técnica *clown* que se implementaron con el concepto del “propio *clown*” de Lecoq, suele confundirse lo uno con lo otro. Incluso, en los diversos talleres de *clown* a los que he asistido me he topado con estudiantes que dicen que el *clown* es ser uno mismo o una misma en escena, que no hay diferencias entre *clown* e intérprete, que quien sea *clown* no es actor o actriz, o que en el *clown* no hay personajes. De hecho, en las publicaciones de Gené, él mismo cuenta cómo le pasa muy a menudo que su alumnado le hace aseveraciones de este tipo, con lo que me percaté de que es algo muy común. Aun así, al indagar más, al acercarme a la teoría del *clown* y al

---

<sup>25</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 23.

<sup>26</sup> Hernán Gené, *La dramaturgia del clown*, México, Paso de Gato, 2015, (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y técnica), p. 13.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>28</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 27.

desenmarañar su funcionamiento, decidí inclinarme por la teoría de Gené, afirmando que, efectivamente, el *clown* es un personaje.

Deseo puntualizar que al referirme a las definiciones dadas por Gené, y más específicamente a la afirmación del *clown* como personaje, lo hago con conciencia de la complejidad que implica la creación de personalidades teatrales. Esto porque, en efecto, para crear caracteres dramáticos una actriz o un actor utilizará su cuerpo, voz y emociones para moldearlas conscientemente (ayudándose del inconsciente) al gusto propio y presentarse ante un público mostrándose con características, a veces corporales y muy a menudo de carácter, distintas a las suyas. Lo anterior da muestra del arduo trabajo que se requiere como intérprete para la creación de figuras escénicas.

Por último, al igual que Darío Fo, Gené refuerza el compromiso social que se adquiere al decidir dedicarse al *clown* cuando comenta que es un arte antiguo, delicado y complejo.

## **1.2. Mi propia definición**

Ya que expuse las distintas visiones que guiaron mi camino en este proyecto de investigación, verteré lo que concluí al respecto del *clown*. Al decidir la forma en la que expondría mi definición, reflexioné bastante sobre lo que era el *clown* para mí y cómo yo lo entendía. De ahí que, al conjugar mis reflexiones con las interpretaciones de los distintos cuerpos de estudio que ya he planteado, estructuré mi propia definición en tres partes, las cuales son: *clown* como personaje, *clown* como técnica y *clown* como estilo. Es de suma importancia decir que estos tres elementos,

aunque los definiré por separado con el fin de analizarlos a profundidad, mantienen una estrecha relación, pues se imbrican en cada uno de los procesos de aprendizaje y creación del *clown*.

### 1.2.1. *Clown* como personaje

A fin de ofrecer mi definición del *clown* como figura teatral, me es imperativo primero realizar una aproximación a un modelo de proceso de creación de caracteres. Para exponer dicho modelo, me apoyaré en los conocimientos que adquirí durante mis clases de Actuación 3 y 4 impartidas por la maestra Natalia Traven<sup>29</sup>. Pienso que si ahondo en cómo se crea, habrá una mejor percepción de qué es un personaje y cómo funciona. Los conceptos importantes de este apartado son “e-moción”, acción, conducta y carácter<sup>30</sup>.

Si quiero explicar cómo se crea una personalidad ficticia, debo empezar por un aspecto básico para que todo el engranaje del proceso actoral se ponga en marcha: la e-moción. La e-moción, según Natalia Traven, es “Aquello que impulsa o antecede la acción o movimiento”<sup>31</sup>; e=energía, moción=movimiento. Por lo tanto, la emoción es la energía antes del movimiento<sup>32</sup>. Dicha energía se consigue por medio de los sentidos, de cómo se percibe el mundo: olores, sabores, imágenes,

---

<sup>29</sup> Actriz, Psicóloga y maestra en Terapia Familiar. Imparte las clases de Actuación 3 y 4; Laboratorio de puesta en escena 1 y 2; y Taller de actuación en cine y T.V. 1 Y 2 en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

<sup>30</sup> Natalia Traven imparte el Método de Strasberg en sus clases de actuación. Estas clases las enriquece con sus conocimientos de Psicología y Programación Neurolingüística, implementando una metodología didáctica propia que ha construido a través de sus más de veinte años de docencia, 2020.

<sup>31</sup> Definición otorgada en los materiales que brindó la maestra Natalia Traven al comienzo del curso de Actuación 3 en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM, 2013.

<sup>32</sup> Natalia Traven en sus clases de Actuación 3, 2013.

sonidos, todas las sensaciones y lo que provocan esas sensaciones en nuestro cuerpo y mente. Si esa energía no existiera sería difícil comenzar a crear, y es un elemento tan importante que se vuelve una necesidad.

Cuando la e-moción se traduce en movimiento, este movimiento busca convertirse en acción y la acción está “Especificada dentro del texto por los verbos activos y conductas señaladas”<sup>33</sup>. Muchas veces se confunde el movimiento con la acción, pero para clarificar esto tenemos a Hernán Gené, quien escribe que “El hecho de querer *modificar* una realidad es lo que diferencia la acción del movimiento”<sup>34</sup>. En este sentido, determino que una definición de acción adecuada al contexto es: los actos de las personalidades teatrales que van modificando progresivamente la trama de la obra.

Siguiendo con lo expuesto por Traven tenemos que, una serie de acciones precedida por ciertas emociones determina una conducta; la conducta es la forma en la que alguien procede ante diversas situaciones. Ahora, cuando varias conductas determinadas se vuelven constantes, forman un carácter. El carácter, según el diccionario virtual de la Real Academia Española es el “Conjunto de cualidades o circunstancias propias de una cosa, de una persona o de una colectividad, que las distingue, por su modo de ser u obrar, de las demás”<sup>35</sup>. Ese conjunto de cualidades son las que he descrito anteriormente, desde la sensación/percepción →e-moción →moción →acción, hasta la conducta, para

---

<sup>33</sup> Definición otorgada en los materiales que brindó la maestra Natalia Traven al comienzo del curso de Actuación 3 en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, UNAM, 2013.

<sup>34</sup> Gené, *La dramaturgia...*, p. 23.

<sup>35</sup> Real Academia Española, “Carácter”, <https://dle.rae.es/car%C3%A1cter>, Fecha de consulta: 2 de octubre del 2020.

formar todas juntas un carácter. Por esto se puede decir que un personaje es y tiene un carácter. Inclusive, en inglés la palabra personaje se traduce como *character* y en diversos diccionarios se puede encontrar el significado de la palabra carácter como “personaje de una obra literaria”.

Complementaré la información anterior citando al especialista en el tema del *clown* como personaje Hernán Gené, cuando dice que “Por mucho o por menos, un personaje es un modo de hacer las cosas, un modo de relacionarse, de vincularse —con los otros personajes, con el espacio, con la utilería, consigo mismo—”<sup>36</sup>. El modo de hacer las cosas (acción/conducta) y el modo de relacionarse y vincularse (sensación/percepción/emoción), los determina el carácter, y viceversa.

En suma, ¿por qué una o un *clown* es un personaje? Es un personaje porque dicha figura está inmersa en la ficción, porque es parte de una obra artística y porque tiene un carácter específico, delimitado. Es verdad que para que ésta exista se debe trabajar con el cuerpo, la mente y las emociones de intérpretes, sin embargo, eso no quiere decir que sean ellos mismos en escena, sin ningún cambio ni variación. Tal vez la confusión se da porque, como ya lo he mencionado, de acuerdo con la técnica contemporánea, el *clown* se crea a partir de la humanidad y el carácter del propio actor o actriz que lo interprete, pero eso no significa que sean iguales.

Verbigracia, Hernán Gené escribe:

Si apelamos al sentido común, es inimaginable que ese ser vestido de forma extravagante, con el pelo rojo y la cara pintada, cuando se quita el vestuario, la peluca y el maquillaje y se va a su casa, continúe allí con su sucesión de calamidades y torpezas...<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 24.

<sup>37</sup> Gené, *La dramaturgia...*, p. 13.

Más aún comenta que, en el teatro, normalmente un actor o una actriz trabaja con un carácter/personaje delimitado por un texto, pero en el *clown* se debe crear ese carácter/personaje desde cero<sup>38</sup>. Si bien, se necesita de técnica para que eso suceda. Por ello la importancia de ser profesional en el ámbito teatral, así se podrán identificar y desarrollar estos aspectos del *clown* con mayor claridad.

Aunado a todo, un carácter *clown*, por más libre creación que tenga, también tiene límites que lo acotan. Para llamarse *clown* necesita cumplir con ciertas características. He constatado que hay tantas características del *clown* como *clowns* hay en el mundo, pero para facilitar la tarea de nombrarlas me apoyaré de los autores y la autora que mencioné al principio de mi texto y de sus definiciones. Por lo que tenemos que un o una *clown* es una personalidad que:

- Divierte.
- Distrae.
- Posee ingenuidad.
- Suscita la hilaridad.
- Transgrede.
- Tiene habilidades corporales magistrales.
- Provoca.
- Es irrisoria.
- Satiriza.
- Revela su profunda naturaleza humana.
- Emociona.

---

<sup>38</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 24.

- Hace reír.
- Hace uso de todos sus medios expresivos.
- Sobre todo, revela la naturaleza y vulnerabilidad humanas.

### 1.2.2. *Clown* como técnica

El *clown* es un personaje y al mismo tiempo es una técnica, pues, como ya lo he mencionado, existe una estrecha relación entre personaje, técnica y estilo *clown*. Por esta causa, para diferenciar los primeros dos conceptos, generalmente utilizo un o una *clown* para referirme a personalidades *clown*, y utilizo el *clown* o la técnica *clown* para referirme a los diversos procedimientos y habilidades actorales que se requieren para la realización del *clown*.

Regresando a las definiciones dadas por la maestra Natalia Traven, técnica es el:

Conocimiento y aplicación de herramientas específicas que utilizas para determinado tipo de labor. Complementada con tu fuerza de voluntad, determinación e intuición te permite lograr como actor un sentido de verdad en tu objetivo de recrear la vida del alma humana dentro de las circunstancias establecidas<sup>39</sup>.

Integro también dos significados de la palabra técnica encontrados en el diccionario virtual de la Real Academia Española, “Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte / Habilidad para ejecutar cualquier cosa, o para conseguir algo”<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Definición otorgada en los materiales que brindó la maestra Natalia Traven al comienzo del curso de Actuación 3, 2013.

<sup>40</sup> Real Academia Española, “Técnica”, <https://dle.rae.es/t%C3%A9cnico#ZlkyMDs>, Fecha de consulta: 4 de octubre del 2020.

De forma semejante, José María de Estrada en la primera página de su nota preliminar a la *Poética* de Aristóteles habla sobre *tekhné* (raíz griega de la palabra técnica). Dice que el pensamiento poético, según Aristóteles, tiene como fin la dirección de los actos humanos con respecto a la producción de cosas y la perfección del objeto que se hace o fabrica<sup>41</sup> y añade, “Ahora bien, cuando este hacer o poetizar se lleva a cabo de acuerdo a ciertas reglas o normas, conocidas por el sujeto y poseídas por éste a modo de hábito, tenemos el arte (*tekhné*) que implica pues un saber hacer lo que se hace”<sup>42</sup>. Con lo que se puede ver que, para Aristóteles, arte es igual a técnica y técnica es igual a arte, y para que lo que se produzca sea llamado arte, debe de haber un dominio de técnica.

Siendo así las explicaciones, juntando estos significados, basándome en el contexto de mi tema y apoyándome en mi experiencia, me gustaría decir que para mí la técnica se refiere a la: obtención y aplicación de recursos físicos y psíquicos específicos para llevar a cabo una actividad artística profesional de manera óptima, es decir, empleando el tiempo y esfuerzo justos para obtener resultados deseados.

A saber, el *clown* es una técnica porque se debe pasar por un proceso de aprendizaje y aplicación de herramientas definidas, que implican transformaciones corporales y emocionales del o de la intérprete, para dar forma y contenido a un carácter y a una obra pertenecientes a un tipo particular de teatro. Este tipo de teatro está determinado por características estéticas específicas que diseñan lo que se

---

<sup>41</sup> José María de Estrada, “Nota preliminar”, en Aristóteles, *Poética*, Buenos Aires, Losada, 2003, p. 9.

<sup>42</sup> *Ídem*.

conoce como *clown*, estilo *clown*, estilo clownesco, tipo *clown*, y de muchas otras maneras más.

### 1.2.3. *Clown* como estilo

Para hablar sobre el estilo *clown*, abordaré los temas de estética, estilización y estilo. Esto con el objetivo de explicar cada uno de los pasos por los que se debe transitar para darle la “esencia” *clown* a creaciones que deseen formar parte de estos peculiares espectáculos.

La palabra estética proviene del griego *aisthêtikós* y significa “que se percibe por los sentidos”<sup>43</sup>. La estética se encarga de analizar los elementos compositivos de obras artísticas que, como dice Meyerhold, “se dirigen, sobre todo, a la emotividad del público”<sup>44</sup>.

Delimitando el tema y apuntalándolo al teatro, Pavis dicta: “La estética (o la *poética*) teatral formula las leyes de *composición* y de funcionamiento del texto y del escenario”<sup>45</sup>. Dichas leyes fungirán en el cumplimiento de objetivos previamente definidos de una obra, los cuales conllevan una visión, un panorama de lo que se quiere crear y cómo se espera repercutir en las personas partícipes del hecho artístico.

Es importante tomar en cuenta la estética porque, además, “se ve obligada a delimitar la noción de *experiencia estética*: ¿de dónde provienen, se pregunta, el

---

<sup>43</sup> Real Academia Española, “Estética”, <https://dle.rae.es/est%C3%A9tico#GrPCrf2>, Fecha de consulta: 4 de octubre del 2020.

<sup>44</sup> Vsevolod Meyerhold, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Edgar Ceballos (editor), 5ª ed., México, Escenología A. C., 2005, p. 164.

<sup>45</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 184.

placer de la contemplación, la catarsis, lo trágico y lo cómico?”<sup>46</sup>. Normalmente, el cuerpo creativo de una obra artística trabaja en pos de obtener reacciones determinadas con su creación, de hacer llegar un mensaje, de provocar algo. Con la intención de lograr todo esto y de la mano de la estética, se pasa por un proceso denominado estilización.

La estilización es el “Procedimiento que consiste en representar la realidad bajo una forma simplificada, reducida a lo esencial de sus caracteres, sin muchos detalles”<sup>47</sup>. Esto quiere decir que se escogen ciertos rasgos de la realidad, de la cotidianidad, de la vida o como se prefiera decirle, los cuales se moldean al antojo y bajo la visión del o de la artista, con el “fin de obtener un efecto de realidad o un determinado resultado estético dentro de un registro representativo”<sup>48</sup>. Así, se puede “Conferir un estilo artístico determinado a la obra, la representación, la dirección, etc.”<sup>49</sup>.

Mientras tanto, se denomina estilo en el arte a:

el modelo o patrón estético formal y expresivo al que responde un cierto número de obras de arte, propias de una cultura, un grupo étnico, un área geográfica, un periodo histórico, un individuo o grupo de individuos, e incluso un periodo en la historia personal de un individuo, y mediante el cual se puede proceder a la identificación de las obras determinadas por aquél<sup>50</sup>.

Y más exactamente se le denomina estilo teatral a la “Acción y efecto de expresar y desarrollar un planteamiento teatral determinado, de acuerdo con unos

---

<sup>46</sup> *Ídem*.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 185.

<sup>48</sup> Jaume Melendres, *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Madrid, Asociación de directores de escena, 2010, p. 80.

<sup>49</sup> Gómez García, *op.cit.*, p. 295.

<sup>50</sup> José Alcina Franch, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1998, p. 108.

objetivos previamente definidos y con la visión personal del artista y la del movimiento estético o época en la que le corresponde vivir”<sup>51</sup>.

En consecuencia, el *clown* es un estilo teatral porque se ha convertido en un patrón o modelo estético que representa la realidad, mediante elementos compositivos (formales, técnicos y filosóficos) que cumplen con un planteamiento teatral determinado (objetivos, panorama y visión), el cual se enfoca, sobre todo, en descubrir y provocar la risa y crear conexiones emotivas entre personajes y público.

En síntesis, algunas características estilísticas del *clown* son las siguientes:

- La relación entre el o la *clown* y el público, el espacio, los objetos alrededor, y el cuerpo y voz propios es ilógica, pero eso sí, siempre se está en conexión con todo.
- En el *clown* no existe la cuarta pared, por lo tanto, el personaje sabe que hay un público que le está observando y el o la *clown* lo mira. Mira a su público, trabaja con él y para él, lo mira directamente a los ojos y se permite afectar emotivamente por éste, por el espacio, por los objetos, por el cuerpo y voz tanto del público, como de sí mismo, pues siempre está en “un estado de indefensa disponibilidad”<sup>52</sup>.
- Todo lo que un o una *clown* experimenta emotivamente, lo expresa por medio de su corporalidad, sus gestos y todos los medios expresivos a su alcance.
- En el *clown* se expresan las emociones de una manera exacerbada, llevada al límite, pues se utiliza un lenguaje preponderantemente corporal.

---

<sup>51</sup> Gómez García, *op.cit.*, p. 295.

<sup>52</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 213.

- Se caricaturizan los propios aspectos físicos, por ejemplo, una nariz muy grande, o muy pequeña, brazos largos, piernas cortas, barriga grande, pararse o caminar de manera extraña.
- La voz puede ser utilizada mucho, poco o casi nada; a veces incluso se utilizan sonidos guturales, o se inventan idiomas diversos.
- Se crean también juegos entre vestuario y cuerpo: pantalones más cortos si se es una persona alta, o muy grandes si se es una persona delgada o pequeña.
- Se experimenta con la nariz roja, con el cabello o el maquillaje.
- La música puede parecer contraria a lo que está sucediendo en escena.
- La escenografía o la utilería aparentan ser sacadas de mundos muy diferentes; teléfonos diminutos, sillas enormes, espacios vacíos con solo una maleta al centro, instrumentos improvisados con tubos o cucharas, ¡la locura!
- El “mundo de los *clowns*”, como lo llama Hernán Gené, se caracteriza por ser tonto, ridículo, inocente; pero eso sí, con un gran amor y respeto por sí mismo y por las partes involucradas en el acto de interpretar.

Todo se realiza íntegramente en función de hacer reír y emocionar al público.

Las anteriores, son características que identifican y diferencian al estilo *clown* de otros estilos teatrales, pues por medio de ellas “Se puede identificar a un payaso en cualquier momento histórico, ya que ha existido un código común para todas las culturas cuyo significado es el de divertir, hacer reír o expresar ideas en forma

graciosa”<sup>53</sup>. Por supuesto que cada *clown* tiene su propio estilo personal, así como cada artista, mas ese estilo personal suele enmarcarse en el estilo *clown* general.

En paralelo, tenemos que el estilo *clown* tiene similitudes con el estilo burlesco, puesto que, de acuerdo con los escritos de Patrice Pavis, se entiende el burlesco como:

una forma exacerbada de *comicidad* que emplea expresiones triviales para hablar de realidades nobles o elevadas, transformando así un género serio en un pastiche *grotesco* o vulgar: es la «explicación de las cosas más serias con expresiones absolutamente divertidas y ridículas»<sup>54</sup>.

Y más adelante agrega sobre la Estética de lo Burlesco:

Más que un género literario, lo burlesco es un estilo y un principio estético de composición que consiste en invertir los signos del universo representado, en tratar noblemente lo trivial y trivialmente lo noble, siguiendo el principio barroco del mundo al revés<sup>55</sup>.

Efectivamente, estos son también principios del *clown*, pues los *clowns* se especializan en crear mundos al revés: lo más sencillo puede representar una tarea exhaustiva, lo que podría parecer un suceso sumamente emocionante se vuelve banal y lo banal puede llegar a tener una carga emotiva exacerbada. Al final de sus reflexiones, Pavis da como ejemplo de lo burlesco las comedias de Buster Keaton y los hermanos Marx, importantes exponentes del *clown* cinematográfico.

Aunque Pavis da información que permite vincular el estilo *clown* con el estilo burlesco, hay que tener cuidado al relacionarlos, pues hoy en día se conoce más comúnmente el burlesco o *burlesque* como: “Surgido como un subgénero literario, hoy el burlesque se asocia al teatro de variedades. Se trata de obras paródicas que

---

<sup>53</sup> Álvarez, y Serrano, *op.cit.*, p. 512.

<sup>54</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 59.

<sup>55</sup> *Ídem.*

presentan influencias del cabaret, el music hall y el vaudeville y cuyos contenidos suelen ser cargados de erotismo”<sup>56</sup>. Con esta información se puede conjeturar que las representaciones actuales del *burlesque* o *neo-burlesque*, emplean códigos diferentes a los del *clown*, aunque en esencia tenga principios similares o iguales. Tales códigos se apegan más a lo erótico. Incluso, al buscar en algún navegador de internet la palabra burlesco, aparecen imágenes con mujeres y hombres vistiendo atuendos de personajes de la película *Cabaret*<sup>57</sup>.

Es por ello que, al concatenar al *clown* con el *burlesque* o burlesco, hay que remitirnos a su significado de origen que, según Pavis, viene del italiano y significa burla, broma o farsa<sup>58</sup>. En añadidura, decidí tratar esta relación entre ambos conceptos porque la explicación que da Pavis sobre el burlesco me permite afianzar mis argumentos sobre que el *clown* es un estilo teatral, puesto que, como él mismo lo menciona, el burlesco es un estilo y un principio estético de composición. El *clown* también ha desarrollado con el tiempo principios estéticos que permiten identificarlo y diferenciarlo, e incluso hoy en día, el *clown* se puede distinguir del estilo burlesco, ya que se ha ganado un lugar propio entre los muchos y muy diversos estilos teatrales existentes.

Para finalizar el tema de estilo *clown* y mi primer capítulo, me es imperativo recalcar que, aunque en este trabajo he segmentado cada una de las partes constitutivas del “ente” *clown*, fue precisamente para analizar y estudiar el funcionamiento del mayor número posible de dichas partes y de esta manera poder

---

<sup>56</sup> Definición.de, “Definición de burlesque”, <https://definicion.de/burlesque/>, Fecha de consulta: 8 de octubre del 2020.

<sup>57</sup> *Cabaret*, Estados Unidos, Allied Artists, 1972, Producción: Cy Fever, Dirección: Bob Fosse, DVD.

<sup>58</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 59.

comprender mejor qué es el *clown*. Sin embargo, todas y cada una de ellas convergen, se circunscriben y apoyan recíprocamente, al mismo tiempo y sin un orden estricto de aparición, para dar vida a este tipo especial de teatro llamado *clown*.

Con este panorama general de lo que es el *clown* y de cómo se comporta en el terreno teatral profesional, pasaré ahora a navegar en su historia.

## CAPÍTULO 2: Historia del *clown*

El *clown* ha tenido un recorrido extenso tanto en tiempo como en espacio, por lo que estudiar sus orígenes y alcances resulta un reto desafiante. “Los *clown* existen en casi todas las modalidades teatrales de todas las épocas y países”<sup>59</sup>, afirma Darío Fo, y después de haber investigado el tema a profundidad concuerdo con su tesis. A continuación, puntualizaré los datos más relevantes que se encuentran en la vasta documentación existente sobre la historia del *clown*.

Por ende, expondré el desarrollo del *clown* en cuatro etapas. Viajaré desde la Grecia clásica, hasta la migración de la Comedia del Arte. Después, me enfrentaré a la creación del circo moderno y las primeras apariciones del personaje. Llegaré así a la independización del mismo y su sistematización como *clown* de teatro. Finalmente, documentaré el *clown* actual y puntualizaré cómo ha intervenido toda su historia en la concepción y creación del *clown* en nuestros días.

Es decir que, empezaré hablando sobre el *clown* arcaico, esto es el tipo de figura que todavía ni siquiera obtenía el título de *clown* y que devenía de caracteres como Arlequino, bufones y bufonas, la Comedia del Arte, entre otros. Ulteriormente pasaré al *clown* de circo, que se caracterizó por la implementación de proezas corporales y habilidades circenses magistrales, introduciendo también a las características personalidades carablanca y augusto. Seguiré con el *clown* de teatro, abordando la reformulación que hizo Jacques Lecoq de este arte en su

---

<sup>59</sup> Fo, *op.cit.*, p. 311.

Escuela en Francia. Culminaré con el *clown* en la actualidad y las distintas variedades que surgen de este personaje, técnica y estilo.

### 2.1. Antecedentes del *clown*

Según Sol Álvarez y Federico Serrano, en Grecia existió el *faulos*, figura encargada de volver cómicas las escenas trágicas que precedían su participación. Del mismo modo, nos hablan sobre el antiguo imperio chino y sus caracteres bufonescos que formaban parte de la corte del emperador, los cuales, si sabían utilizar sus habilidades apropiadamente, podían llegar a ser parte de las decisiones reales. En la Roma imperial, al rey Momo (dios menor de la risa) se le realizaban rituales con personalidades cómicas en su honor. También, señala Edgar Ceballos, hay registros de mimos, cómicas y cómicos callejeros que se incorporaron a los espectáculos del circo romano. De la Edad Media se conocen a las famosas figuras bufonescas de la corte, con sus característicos trajes con cascabeles y a los juglares, juglaresas y saltimbanquis. Mientras que del México prehispánico se tienen códices y murales que cuentan las presentaciones de actos cómicos y acrobáticos.

Desde otro punto de vista, Jaime de Armiñán dice que:

El payaso participa del *clown* y del *jester*<sup>60</sup> –el bufón– shakesperiano, de Arlequín, Polichinela y Pantalón en la Commedia dell'Arte, del rústico francés, del campesino ruso y del gracioso –casi siempre escudero o vivalés– del teatro y la novela picaresca de Castilla<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Se le conoce como *jester* al tipo de personalidad bufonesca que implementó Shakespeare en varias de sus obras, sobresalientemente en las tragedias. Es también la figura cómica que recitaba poemas, diálogos de Shakespeare y que prevaleció en Inglaterra durante los siglos XVI y XVII. La traducción de *jester* al español es bufona/bufón.

<sup>61</sup> Armiñán, *op.cit.*, p. 80.

En contraste, Darío Fo ofrece una visión del *clown* (y del teatro) basándose en lo que hoy se conoce como etnoescenología, pues analiza sus precedentes y afirma que el tipo de personaje *clown* ha existido siempre en representaciones populares, en el teatro de plaza, espectáculos autóctonos, carnavales, celebraciones religiosas, entre otras expresiones escénicas populares. Fo comenta: “En el teatro de plaza, en todo momento y lugar, saltimbanquis, *clown* y juglares presentan espectáculos de formato muy similar”<sup>62</sup>; vale decir, con *gags* cómicos, caídas, golpes, chistes, temas obscenos, acrobacias, luchas con animales o amaestramiento de los mismos y más.

En todas estas personalidades imperaban rasgos como:

- Volver banal y divertido lo trágico.
- Lidiar con el poder de una manera inteligente y por medio de la risa.
- Actuar como formas de liberación y de desfogue.
- Comportarse de una manera políticamente incorrecta y no convencional.
- Asimismo, predominaban peculiaridades como el erotismo, la locura, lo ridículo, la burla y la audacia.

La autora y autores que he citado dan referencias de caracteres cómicos de diversos tiempos y espacios. Con todo, al adentrarme en la información que cada quien presenta, me percaté de que hay un aspecto en el que todos estos cuerpos de estudio concuerdan. Este es, que el antecedente más notable del *clown* es la Comedia del Arte.

---

<sup>62</sup> Fo, *op.cit.*, p. 312.

### 2.1.1. Comedia del Arte

La Comedia del Arte fue el “gran fenómeno del teatro de máscaras y de improvisación, que floreció en Italia en el siglo XVI y se desarrolló en Francia a finales del mismo siglo, hasta su apoteosis en toda Europa en los siglos XVII y XVIII”<sup>63</sup>.

Es cierto que, aunque nació en Italia, la Comedia del Arte fue muy popular en toda Europa y traspasó las fronteras de su madre patria, hasta asentarse en países como España, Inglaterra y Francia, entre otros. Los cómicos y cómicas del Arte forjaron sus vidas y sus carreras en dichas naciones logrando así un enriquecimiento artístico recíproco. Prueba de ello, fue la influencia que La Comedia tuvo en dramaturgos destacados entre los siglos XVI y XVII, como Shakespeare, Molière o Lope de Rueda.

El apogeo de la Comedia del Arte permaneció por mucho tiempo, hasta que los cambios políticos, culturales, sociales y tecnológicos llegaron; por ende, los intereses y las necesidades del público cambiaron. Debido a tales transformaciones la Comedia se fue modificando. Se intentó de diversas maneras reinventarla, ejemplo de ello fue la reforma de Goldoni. A pesar de eso, poco a poco su evolución quedó en vestigios de lo que fue la verdadera Comedia del Arte. Pese a todo, dejó huellas que permearon en la cultura europea entera, las cuales se transmitieron, sobre todo, por medio de saltimbanquis, juglares, juglaresas, trotamundos y de los descendientes de las diversas compañías de cómicos y cómicas que existieron. Fue

---

<sup>63</sup> *Ibíd.*, p. 373.

por medio de estas figuras y de las representaciones escénicas que adoptaron sus maneras, que la Comedia del Arte llegó al circo moderno y aun se llegó a manifestar en el teatro actual.

Cuando en los estudios hechos por Sol Álvarez y Federico Serrano (*Aproximación histórica*<sup>64</sup>), Jaime de Armiñán (*Biografía del circo*<sup>65</sup>), Edgar Ceballos (*El libro de oro de los payasos*<sup>66</sup>) y Darío Fo (*Manual mínimo del actor*<sup>67</sup>) se trataba el tema de la Comedia del Arte como predecesora por antonomasia del *clown*, se focalizaba notablemente en destacar los distintivos estéticos, filosóficos, técnicos y de carácter que la Comedia le heredó. Se apuntalaba también que, al ser una de las mayores influentes de todo el teatro europeo, la Comedia dejó como patrimonio teatral tramas, juegos escénicos, personajes, estructuras dramáticas, técnicas y estilos actorales. Ese legado fue adaptándose, reestructurándose, reinterpretándose y representándose por cada artista que haya podido cruzarse con ella.

### 2.1.2. Aportaciones de la Comedia del Arte

De manera sintética, tenemos que algunos ejemplos de las características que la Comedia le transmitió al *clown* son:

- Las semejanzas entre *clowns* y casi la totalidad de las figuras de la Comedia del Arte, sobresaliendo los criados y criadas, puesto que todas éstas

---

<sup>64</sup> Álvarez y Serrano, *op.cit.*, pp. 501-514.

<sup>65</sup> Armiñán, *op.cit.* p. 81.

<sup>66</sup> Edgar Ceballos (ed.), *El libro de oro de los payasos*, México, Escenología A. C., 1999, pp. 24-29.

<sup>67</sup> Fo, *op.cit.*

mostraban picardía, hacían acrobacias y jugaban mucho con su lucidez y bobería.

- Los vestuarios podían ser muy llamativos o completamente blancos, como posteriormente fueron los primeros vestuarios del *clown* de circo.
- Los caracteres de la Comedia, al igual que los del *clown*, danzaban y practicaban el uso grandilocuente del cuerpo y de la voz.
- Al respecto de la voz, en la Comedia del Arte se combinaban varios idiomas, se hacían sonidos sólo con boca y garganta o se inventaban lenguajes propios; este es otro aspecto fundamental para el *clown* de circo y el *clown* actual.
- En la Comedia se actuaba con máscaras, y a la nariz del *clown* se le ha bautizado como “la máscara más pequeña del mundo”.
- Perduró la consigna de utilizar la improvisación para provocar risa.
- En los espectáculos de la Comedia, así como en espectáculos *clown* de todos los tiempos, persistió la crítica política y social.
- De la Comedia del Arte han subsistido algunos *lazzi*<sup>68</sup>, así como declamaciones dialogadas que en el *clown* se siguen recreando.
- En ambos tipos de teatro se exponían los vicios y virtudes inherentes a los seres humanos.

---

<sup>68</sup> Término de la *commedia dell'arte*. Elemento mímico o *improvisado* por el actor y destinado a caracterizar cómicamente al personaje (inicialmente, el Arlequino). Contorsiones, rictus, muecas, comportamientos burlescos y apayasados, juegos escénicos interminables constituyen sus ingredientes de base. (...) En la interpretación contemporánea, a menudo muy teatralizada y paródica, los *lazzi* desempeñan un papel esencial como apoyo visual. Pavis, *op.cit.*, p. 271.

- Por último, es importante mencionar que casi nunca se escribían las obras que se representaban en la Comedia y pocas veces se han escrito libretos en el *clown*, pues la mayoría del tiempo la comunicación era corporal más que verbal. El ejemplo más claro de esto son los *lazzi* en la Comedia y los *gags*<sup>69</sup> en el *clown*.

Todas estas características se vieron reflejadas en el *clown* de circo, e incluso varias de ellas pueden ser visibles en la práctica *clown* actual.

## 2.2. El *clown* de circo

El circo moderno nació entre 1768 y 1770. Siguiendo a Sol Álvarez y Federico Serrano, aquello sucedió gracias a Philip Astley, un jinete del ejército británico “quien descubrió que la fuerza centrífuga provocaba que un hombre pudiera mantenerse de pie sobre el lomo de un caballo que galopara en círculo”<sup>70</sup>. La información citada la corrobora Jaime de Armiñán, pues denomina a este mismo hombre como “el legendario padre del circo”<sup>71</sup>. En un terreno, Astley preparó y presentó números ecuestres sencillos, posteriormente fue introduciendo sombras chinescas, acróbatas, malabaristas y, progresivamente, *clowns*<sup>72</sup>. Además, debido a su profesión y al origen de sus espectáculos (números ecuestres), implementó el

---

<sup>69</sup> Del americano *gag* – efecto burlesco–, el término se introduce en Europa a partir de los años veinte. En el cine, el *gag* es un efecto o un sketch cómico que parece improvisado por el actor y que es realizado visualmente a partir de objetos o de situaciones inusuales; (...) Tanto en el cine como en el teatro, a veces el actor cómico inventa juegos escénicos, *lazzi*, que contradicen el discurso y distorsionan la normal percepción de la realidad. Pavis, *op.cit.*, p. 219.

<sup>70</sup> Álvarez, y Serrano, *op.cit.*, p. 507.

<sup>71</sup> Armiñán, *op.cit.*

<sup>72</sup> La palabra *clown* se refería a personas campesinas o aldeanas, rústicas, zafias, bobas, torpes o ignorantes.

icónico escenario circular circense. Si bien Philip Astley fue el primero en dedicarse al circo, eso no quiere decir que haya sido el único, pues poco a poco hubo muchas más personas que se aventuraron a vivir de esta clase de espectáculos.

Al mismo tiempo, de Armiñán comenta que en el primer circo apareció el primer *clown*, el cual se llamaba Burt y agrega, “Después, el gran Franconi introdujo al personaje rústico en sus programas”<sup>73</sup>. En otras palabras, poco a poco la comunidad empresarial circense fue incluyendo *clowns* en cada uno de sus espectáculos.

Estas primeras figuras clownescas fungían como relleno o distracción entre acto y acto, dando tiempo para que se preparara el escenario antes de cada número. Su labor la realizaban creando pequeñas presentaciones cómicas o *sketches* que fueron desarrollando y perfeccionando para, más tarde, añadir acrobacias; peleas y juegos de poder entre ellas y el director de pista; malabares; y una infinidad de trucos más. Se valían de todos sus recursos vocales, corporales y gestuales para provocar risa. Podemos darnos una buena idea de cómo utilizaban sus medios expresivos si pensamos que sus raíces, e incluso varias de ellas, provenían de los juglares, juglaresas y saltimbanquis, que a su vez se nutrieron del legado artístico que dejó la Comedia del Arte.

Paulatinamente el *clown* de circo fue progresando y, respaldado por mucho trabajo y esfuerzo, pasó de ser relleno a convertirse, a la fecha, en uno de los elementos más emblemáticos del circo, y más aún, a llegar a ser una especialidad

---

<sup>73</sup> Armiñán, *op.cit.*, p. 84.

teatral. Durante su evolución tuvo varios momentos claves: primero la formalización del *clown* carablanca, luego el agosto y finalmente la unión de ambas partes<sup>74</sup>.

### 2.2.1. Carablanca

Hay diversas versiones sobre el nacimiento del *clown* carablanca y del agosto. Edgar Ceballos manifiesta sobre el primero, que fue cuando “supo junto con la recuperación del derecho a la palabra en 1864, encontrar otro compañero payaso, y hacerse de una identidad real convirtiéndose en el “payaso blanco””<sup>75</sup>. Con el tiempo, este personaje se volvió muy hábil en el uso de la palabra. De igual modo, hizo visible su herencia de la Comedia del Arte puesto que “inventaba chistes en donde el gesto cobraba un gran valor al igual que la broma de doble sentido y el escarnio burlesco. Había nacido el payaso “hablador”, que se distinguía por la crítica a los problemas de la realidad cotidiana”<sup>76</sup>. Ese sentido crítico ha sido parte fundamental en la concepción de todos los tiempos y lugares del *clown*, y es una de las características que más me han atraído de él.

Por otra parte, Álvarez y Serrano exponen que Giuseppe Grimaldi se convirtió en el padre de los payasos modernos, “en el teatro al institucionalizar la figura del payaso cara blanca y haciéndose famoso por sus canciones cómicas en las que

---

<sup>74</sup> Hubo muchos tipos de *clowns*, por ejemplo, el excéntrico musical; el *jester* o shakesperiano; el *clown*-jinete; *clown*-saltador; *clown*-saltimbanqui; entre otros. Sin embargo, todos estos tipos de *clowns* devinieron en la consolidación de los *clowns* carablanca y agosto, los cuales han perdurado. Después de estos dos personajes, también nacieron el contraagosto y el *tramp*.

<sup>75</sup> Ceballos, *op.cit.*, p.13.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 14.

participaba el público”<sup>77</sup>. Sea cual sea la fecha del nacimiento del *clown* carablanca, su creación fue un despunte para el fortalecimiento del *clown*.

El personaje *clown* carablanca era quien más hablaba, quien se creía más inteligente y quería demostrarlo. Su apariencia era rígida, elegante, blanca y pulcra. Mostraba autoridad, severidad y superioridad. Representaba el deber ser y generalmente tenía un carácter gruñón. De hecho, en las clases de *clown* que tomé con Fonámbules del Teatro le llamábamos “el severo”. Antes bien, como lo hizo notar Ceballos, el carablanca era mucho más complejo, pues asumía un papel crítico ante el contexto social que le circunscribía y, encima, debía seguir siendo cómico.

### **2.2.2. Augusto**

De manera análoga, del nacimiento del agosto hay varias historias con algunos puntos en común. De Armiñán cuenta que el agosto nació en el Circo Renz de Berlín, gracias a una borrachera que conllevó fuertes tropiezos, literalmente, de Tom Belling quien era conocido como Augusto. Álvarez y Serrano narran una historia ocurrida en el mismo Circo Renz a finales del siglo XIX, donde un sustituto de payase llevó su interpretación al extremo y presentó una figura totalmente ebria, por lo mismo, con cierta incapacidad para dirigirse; el público alemán le gritaba ¡august!, lo que en el argot berlinés significaba torpe y tonto. Por su lado, Hernán Gené cita la investigación de Fellini y afirma que fue a finales del siglo XIX cuando apareció, debido a “un ayudante muy gracioso y desgraciado que hacía reír a todo el

---

<sup>77</sup> Álvarez, y Serrano, *op.cit.*, p. 507.

mundo”<sup>78</sup>, quien llevaba por nombre Augusto. A su vez, Ceballos relata que un mozo ebrio apareció en una presentación importante con un traje de ceremonia demasiado grande para él (por lo que seguramente se veía ridículo) y parodió al director de pista; el mozo se llamaba agosto, lo que en alemán quería decir estúpido. Por último, gracias a la recomendación de la maestra Aimeé Wagner<sup>79</sup>, pude encontrarme con el “gaitero vienés Augusto”.

El gaitero vienés Augusto es un personaje que se encuentra inmortalizado en la canción popular vienesa “*Oh du lieber Augustin*” (Oh, tu querido Agustín), presumiblemente compuesta por el baladista Max Augustín en 1679.

En 1679 Viena fue golpeada por la Gran Peste y Augustín era un baladista y gaitero quien recorrió posadas de la ciudad para entretener a la gente del lugar. Los vieneses amaban a Augustín debido a su humor encantador en tiempos amargos y lo llamaron "*Lieber Augustín*", es decir: Estimado Augustín. Según la leyenda estando borracho y de camino a su casa cayó en una cuneta y se quedó a dormir, fue confundido con un hombre muerto por los sepultureros que patrullaban las calles en búsqueda de cadáveres. Ellos lo recogieron y lo depositaron junto con sus gaitas –presumiblemente infectadas–, en un pozo lleno con cadáveres de las víctimas de la plaga fuera de las murallas de la ciudad. Al día siguiente cuando Augustín despertó fue incapaz de salir de la profunda fosa, se sorprendió y después de un tiempo empezó a tocar su instrumento porque quería morir de la misma manera que vivió. Finalmente la gente lo escuchó y fue rescatado de ese lugar. Por suerte se mantuvo sano y sin contagios a pesar de haber dormido con los cadáveres infectados y Augustín se convirtió en un símbolo de esperanza para la gente vienesa<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 90.

<sup>79</sup> Para describir a la maestra Aimeé Wagner y su trayectoria faltaría espacio. Intentaré resumirlo diciendo primero que es una de las maestras con más trayectoria en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en el que actualmente imparte las clases de Fundamentos de Actuación 1 y 2 e Historia del Arte Teatral 4. Tiene más de cuarenta años de trayectoria artística y docente. Ha sido reconocida con diversos premios. Es autora de libros y artículos teatrales. Su trayectoria, además de los datos que ofrezco, ha dejado como huella el agradecimiento, cariño y admiración de las y los alumnos que hemos tenido el privilegio de formarnos con ella.

<sup>80</sup> Wikipedia La enciclopedia libre, “Oh du lieber Augustin”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Oh\\_du\\_lieber\\_Augustin](https://es.wikipedia.org/wiki/Oh_du_lieber_Augustin), Fecha de consulta: 16 de enero de 2021.

Se puede observar que éste es el registro más antiguo del personaje Augusto y, aunque en el informe no se hable sobre el circo, hay puntos en común que lo confirman como antecedente de esta figura. Por ejemplo, su buena actitud en tiempos difíciles, su embriaguez, la aceptación de su destino a pesar de ser trágico e, incluso, su buena suerte al ser rescatado. Por lo tanto, probablemente el gaitero vienés Augusto haya sido el primer *clown* agosto de la vida real, y el referente para su posterior consolidación.

La personalidad *clown* agosto, como su origen lo dicta, era muy tonta. Representaba todo lo contrario al *clown* carablanca, mostraba una apariencia desaliñada, usaba vestuarios que le quedaban muy grandes y tenía la nariz roja como si estuviera borracha. Sólo en apariencia no controlaba bien su cuerpo porque, aunque le costara trabajo caminar o realizar acciones muy sencillas, tenía la capacidad de ejecutar acrobacias espectaculares. Hablaba poco, recibía burlas y manifestaba ingenuidad. Se desquitaban con ella y percibía fuertes castigos. Era dulzona, dadivosa, boba; tenía alma, mente y corazón de niño pues, como se dice en México, “no tenía filtro” para decir o hacer lo que le viniera en gana sin importarle las posibles repercusiones. Se exhibía como un ser totalmente disidente. Esa disidencia también fue un símbolo de protesta y rebelión contra las normas convencionales.

### **2.2.3. Carablanca y agosto**

Ambos tipos de *clowns* se fueron definiendo para que, acorde con Jaime de Armiñán, en el siglo XIX se unieran y formaran la pareja que marcó su exitoso

destino. Ceballos dice que las raíces de ambas personalidades se encuentran en los conceptos de lógica y absurdo. Yo agrego que es por esto que necesitaban estar juntas, pues así su relación se volvería ricamente conflictiva, en el sentido teatral de la palabra y, por lo tanto, muy fructífera. Ya que cada carácter tenía cualidades delimitadas, paradójicamente mantenían propiedades técnicas y de estilo en común.

#### **2.2.4. Contraugusto y *tramp***

De forma posterior a la consolidación de la clásica pareja *clown*, nacieron el *clown* contraugusto y el *tramp*. El contraugusto tenía diversas funciones, como ser segundo verdugo del augusto o convertirse en la víctima de éste. Además, una de sus misiones era exacerbar los chistes del carablanca y del augusto, ridiculizar a ambos tipos de payaso y ser extremadamente bobo o mucho más listo que ellos. El *tramp* simbolizaba la parte quebrada, económica y moralmente, de la sociedad estadounidense de las décadas de 1920 y 1930. Es un tipo de payaso solitario que no tiene nada en este mundo y que se la pasa errando. Expresa su soledad hablando muy poco o casi nada. Su vestuario y maquillaje se presentan con parches, hollín, harapos y con esto se quiere representar a una persona desgraciada y triste. Varies *clowns* en la actualidad han adoptado el estilo estético y de carácter del *tramp* para crear sus personajes.

### 2.2.5. Aportaciones del *clown* de circo

En suma, hay aspectos que se deben recalcar del *clown* de circo porque lo diferencian del de otros tiempos y, al final, tales aspectos se convirtieron en sus aportaciones para el *clown* venidero, por lo que los enunciaré a continuación:

- Los espectáculos eran muy corporales, por consiguiente, sus intérpretes tenían un entrenamiento físico muy demandante. A decir verdad, hacían acrobacias, saltos; funambulismo; malabares; trabajaban con animales como leones, elefantes, osos, perros y caballos.
- Los vestuarios y maquillajes eran extravagantes y muy llamativos, puesto que los circos crecieron y los vestuarios, la corporalidad, gestualidad y maquillaje debían ser vistos por todo el público, desde la primera fila hasta la persona que se sentara en el lugar más apartado de la pista.
- La forma en la que se enseñaba y aprendía a ser payase era observando, practicando, experimentando e imitando. Les *clowns* eran mentores y mentoras, de modo que transmitían a sus aprendices su experiencia. No existían escuelas formales de *clown*, los propios circos eran los lugares a los que acudir para aprender este arte. Al igual que en la Comedia del Arte y al igual que en otras especialidades del circo, el conocimiento *clown* se transmitía de generación en generación.

La historia del *clown* de circo continuó y les *clowns* se fueron apropiando más y más de los espectáculos. Pronto pudieron caminar autónomamente por el mundo artístico, se independizaron del circo, incursionaron en cine, televisión y teatro. Ejemplos notables de ello fueron Footit y Chocolat (los primeros *clowns* en hacer

pareja como carablanca y agosto, conforme con los escritos de Jaime de Armiñán); Groucho y los hermanos Marx; Charlie Chaplin; Grock.

El *clown* de circo siguió evolucionando y persiste hasta el día de hoy. Ha encontrado nuevos caminos de presentación y representación. Es un hecho que les *clowns* de circo siguen encantándonos, pero hubo un suceso que marcó la concepción de todo el *clown* y revolucionó su estudio y enseñanza. Ese suceso se llamó Jacques Lecoq y sucedió en su Escuela.

### **2.3. El *clown* de teatro**

#### **2.3.1. Jacques Lecoq y su Escuela**

Jacques Lecoq fue un actor, director, creador, pero, sobre todo, pedagogo teatral francés. Comenzó su carrera como deportista y fue por el deporte que llegó al teatro. Gracias a Jean-Marie Conty, su compañero en la escuela de educación física, descubrió el teatro “con ocasión de unas exhibiciones realizadas por Jean-Louis Barrault, quien interpretaba el hombre-caballo”<sup>81</sup> y de lo que expresa, le produjo una enorme emoción. Más tarde, en 1947, daría clases de expresión corporal en La Educación por el Juego Dramático, una escuela en la que en sus orígenes participaría Conty y de la cual Barrault sería una de las personas fundadoras. Fue así como todo empezó<sup>82</sup>. Jacques Lecoq tomó clases de teatro; practicó danza, mímica, canto; incursionó en el teatro profesional; conoció las máscaras y sus

---

<sup>81</sup> Lecoq, *op.cit.*, pp. 19-20.

<sup>82</sup> Es imperativo mencionar que, debido a su primera profesión, era preponderante el cuerpo y su movimiento en los estudios teatrales de Jacques Lecoq.

diversas técnicas, el *Nô* japonés, la Comedia del Arte, la tragedia y el coro griego; viajó; compartió; aprendió; enseñó; inventó; se aventuró; fracasó; coreografió; dirigió; hizo tele, cine y teatro; regresó a Francia y el 5 de diciembre de 1956 fundó su Escuela.

La “Escuela”, como él la llamaba, fue el proyecto más importante de su vida. Lecoq cuenta que era muy exigente con él mismo y con su alumnado, el cual estaba conformado por artistas de todo el mundo. A partir de la creación de la Escuela, dedicó su vida a desarrollar e implementar un método de enseñanza-aprendizaje de un tipo de teatro que se produjera por medio del cuerpo. Inclusive, él mismo afirmó “El objetivo de la escuela es la realización de un nuevo teatro de creación, portador de lenguajes en los que esté presente el juego físico del actor”<sup>83</sup>.

Algunos de los temas que se impartían, y que al parecer siguen vigentes en ella, son: expresión corporal; máscaras de todo tipo, desde larvarias hasta la nariz del *clown*, pasando por distintas especies de máscaras orientales y occidentales; Comedia del Arte; coro y tragedia griega; pantomima; figuración mimada; música; acrobacia dramática; mimo de acción; improvisación escrita y hablada; análisis del movimiento; melodrama; *clown*; y bufón. A pesar de la muerte de su fundador, la Escuela sigue funcionando actualmente con el nombre de *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 34.

<sup>84</sup> École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>, Fecha de consulta: 7 de octubre del 2020.

### 2.3.2. El propio *clown*

La historia del *clown* en la Escuela de Jacques Lecoq comienza en el año de 1962 cuando, un día, una interrogante lo asaltó, por lo que implementó laboratorios escénicos para encontrar la respuesta y la magia sucedió:

yo me estaba interrogando sobre las relaciones entre la comedia del arte y los clowns de circo. El principal descubrimiento surgió en respuesta a una pregunta muy simple: el clown hace reír, ¿pero cómo? Un día pedí a los alumnos que se pusieran en círculo –reminiscencia de la pista circense– y que nos hicieran reír. Uno tras otro, lo fueron intentando con payasadas, piruetas, juegos de palabras a cuál más fantasioso. ¡Todo inútil! El resultado fue catastrófico. Teníamos la garganta oprimida, una sensación de angustia en el pecho, todo aquello se estaba volviendo trágico. Cuando se dieron cuenta del fracaso, pararon la improvisación y se volvieron a sus sitios para sentarse, despechados, avergonzados, incómodos. Fue entonces, al verlos en aquel estado de abatimiento, cuando todo el mundo se echó a reír, no del personaje que pretendían presentarnos, sino de la persona misma, puesta así al desnudo. ¡Lo habíamos encontrado! El clown no existe por separado del actor que lo interpreta<sup>85</sup>.

Así nació el concepto del “propio *clown*”.

El propio *clown* fue la forma en la que Jacques Lecoq denominó a “la búsqueda del lado irrisorio de uno mismo”<sup>86</sup>. La “búsqueda del propio *clown*”, como también la llamó, consistió en encontrar desde la individualidad personal las debilidades, la ingenuidad, fragilidad, el lado ridículo, la inocencia, la indefensión y el fracaso de cada intérprete, aceptar esas partes de sí para poder disfrutarlas y convertir todo en una figura *clown* que al presentarse frente a un público lograra emocionarlo y hacerlo reír. De tal suerte, creó un camino para conseguir la risa a partir de la cruda humanidad de un actor o una actriz apoyándose de su mente,

---

<sup>85</sup> Lecoq, *op.cit.*, 210.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 212.

cuerpo, voz y emociones. Con las claves del propio *clown*, sus alumnos “Por fin podían existir, con toda libertad, tal y como eran y hacer reír”<sup>87</sup>.

Jacques Lecoq se hizo una pregunta muy importante, ¿cómo?, ¿cómo es que hace reír un *clown* o una *clown*? Esta sencillísima, pero certera cuestión, dio pie a la búsqueda de herramientas que facilitaran la comprensión y la ejecución del *clown*. Dichas herramientas se tradujeron en la instauración de un lenguaje teatral (de personaje, técnica y estilo) específico, el cual, por supuesto que tenía atributos del *clown* de circo, de la Comedia del Arte y de todos sus precedentes. Lo que diferenció al *clown* de teatro, fue que había un estudio y una organización de sus elementos, con lo que se favoreció tremendamente la enseñanza-aprendizaje del mismo, además del nuevo “acercamiento personalizado de los clowns”<sup>88</sup>.

### 2.3.3. Etapas de la búsqueda del propio *clown*

El trabajo de la búsqueda del propio *clown* constituía el último curso de la Escuela de Lecoq y, a grandes rasgos, se componía de las siguientes etapas:

- **Liberación de la máscara social:** también llamado “el gran disparate”. Consistía en disfrazarse de la manera más ridícula para, paulatinamente, ir depurando objetos, determinando sólo los propios del personaje. Igualmente era una forma de liberarse de las reglas sociales en cuanto a vestimenta y comportamiento. Aquí aparecía la nariz roja.

---

<sup>87</sup> *Ídem.*

<sup>88</sup> *Ídem.*

- **Descubrimiento del público:** en esta etapa el actor o actriz se enfrentaba a la inexistencia de la cuarta pared, aspecto inherente al arte del *clown*. Los intérpretes se daban cuenta que actuaban con y para el público. Lecoq dice que lo más difícil de esto era “interpretar verdaderamente a partir de la propia persona y en no «hacer el clown»”<sup>89</sup>.
- **Transposición corporal:** se indagaba en los gestos y formas personales de manejar cuerpo, rostro y voz en las acciones cotidianas (caminar, hablar, reír, sentarse, etcétera), para exagerarlas y adaptarlas al carácter *clown*. Simultáneamente se exploraba en las actitudes prohibidas socialmente como picarse la nariz, sentarse chueco, reírse estruendosamente y todo lo que se pudiera presentar.
- **Jerarquías del *clown*:** se experimentaba con las figuras referentes del *clown* de circo carablanca, agosto y contraagosto y sus respectivos puestos de superioridad e inferioridad, para “permitir a cada clown situarse en función del otro”<sup>90</sup>. Esto puedo traducirlo como: identificar cómo es mi *clown* y cómo reacciona ante tal o cual personalidad *clown*.
- **Fracaso:** en auto-curso, el alumnado de la Escuela de Lecoq creaba números *clown* probando el fracaso total, imponiéndolo desde sus vestuarios hasta sus números completos. El concepto de fracaso fue muy importante para la teoría *clown* de Lecoq, puesto que manifestaba el carácter individual y ponía a prueba su posterior transposición al personaje.

---

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 215.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 217.

- **Clowns y situaciones:** los *clowns* huroneaban en situaciones de la vida cotidiana y cómo era su actuar ante éstas. Los temas que trataban iban desde lo familiar hasta los límites entre realidad y ficción.
- **Lo burlesco, lo absurdo y las variedades cómicas:** el grupo estudiantil realizaba un espectáculo incorporando todo lo vivido, técnica y emocionalmente, durante el curso. Jacques Lecoq dice que era en esta etapa cuando cada quien reflejaba su personalidad en el espectáculo y con ésta su tendencia cómica, la cual podía ser burlesca, absurda o excéntrica.

Enfrentarse a un conocimiento y reconocimiento personal de tal magnitud y a un trabajo humano tan profundo no resultaba fácil. Por ello, el *clown* se erigió como el último curso de la Escuela, pues sus actores y actrices ya habían pasado por todo un proceso de entrenamiento teatral riguroso previo. Esta es una de las razones por las que se le llamó *clown* de teatro, por todo el entrenamiento actoral y teatral preliminar que se necesitaba. Además, aunque uno de los objetivos que tenían en común tanto el *clown* de circo como el *clown* de teatro, era hacer reír, cada tipo de *clown* tenía objetivos propios específicos que, como ya lo vimos, eran muy diferentes. Sin mencionar que los espectáculos clownescos de la Escuela eran creados para presentarse en un escenario teatral y no en una pista circense. Eso implicaba desemejanzas en la duración, dramaturgia, vestuarios, maquillaje, música, dirección, escenografía y actuación.

### 2.3.3. Características del *clown* de teatro

Las características destacables del *clown* de teatro a partir de la teoría de Jacques Lecoq son las siguientes:

- Dentro del *clown* teatral se daba una importancia icónica a las emociones y vulnerabilidad humanas.
- Les intérpretes se permitían sentir las emociones que llegaran a ellos, las identificaban y, aunque hubiera un marcaje del número presentado, las incorporaban inmediatamente al espectáculo, traduciéndolas al público e improvisando con él, creando un diálogo directo e inmediato en conjunto.
- Utilizaban una nariz roja como máscara, la máscara más pequeña del mundo como, según Lecoq, la introdujo Pierre Byland en la Escuela. La nariz roja al inicio de su aprendizaje les brindaba seguridad para ser *clowns* y servía como herramienta para diferenciar al personaje de la persona. Resulta natural saber que la nariz fungía como máscara, al observar el contexto y la importancia de las máscaras en el entrenamiento actoral de la Escuela.
- Al emplear la transposición personal se daba una identidad propia al *clown*, obteniendo así autenticidad y unicidad.
- Se concebía un carácter *clown* único, propio y totalmente diferente a cualquier otro.
- Por último, deseo mencionar que el *clown* de teatro mantuvo su participación política y social, pues el hecho de marcar individualidad, independencia y diferencia frente al mundo, ya es en sí un acto político. Aparte de que, como dijo Lecoq, “el clown pone de relieve la singularidad de cada individuo.

Desengaña de toda pretensión de superioridad de unos sobre otros”<sup>91</sup>. Esto pone de manifiesto la equidad y la igualdad como medio de resistencia política y social.

El estudio y la sistematización que hizo Lecoq del teatro en su Escuela, fue un parteaguas tanto para la enseñanza del *clown* como para la enseñanza del teatro en todo el mundo. Ha sido tan importante, que desde hace tiempo sus estudios se han utilizado en diversas ramas científicas, artísticas y sociales diferentes del teatro. Es más, Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias escriben:

Son numerosos los actores, autores, directores de escena, escenógrafos, así como también los arquitectos, educadores, psicólogos, escritores, religiosos incluso... que toman como referencia su trabajo, ya porque hayan sido directamente alumnos de la Escuela o, indirectamente, alumnos de sus alumnos<sup>92</sup>.

Efectivamente, hubo bastante gente de teatro y *clown* profesional que se formó en la Escuela, que terminó siendo especialista en técnicas concretas para la creación y enseñanza de los mismos. Muchas de estas personas hicieron sus propias escuelas y compartieron sus conocimientos en diversos países y contextos. Por consecuencia, dieron paso a nuevas formas de hacer y de vivir el *clown*.

#### **2.4. El *clown* actual**

El *clown* en la actualidad es muy vasto. Afortunadamente sus límites se han ido rompiendo para que pueda existir en todo momento y lugar donde sea requerido; eso sí, manteniéndose fiel a su esencia. El *clown* sigue desarrollándose en la

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, p. 218.

<sup>92</sup> Jean-Gabriel Carasso y Jean-Claude Lallias, “Un punto fijo en movimiento”, en Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba Editorial, 2004, p. 14.

escuela, el teatro, el circo y ha incursionado en otras áreas de estudio que no son las artes escénicas.

#### **2.4.1. Formación académica actual del *clown***

Como ejemplo del *clown* en el terreno académico, tenemos los nacimientos de diversas escuelas en todo el mundo con distintos enfoques de la enseñanza-aprendizaje del *clown*. Tales enfoques siguen partiendo de la prioridad del cuerpo (planteamiento formal), o de las emociones (planteamiento vivencial) para crear figuras *clown*. Es importante subrayar que ambas propuestas se integran y complementan.

Particularmente, en las clases de *clown* que he tomado, me he acoplado más con aquellas visiones que parten de mis emociones para crear mi personalidad *clown* y números escénicos. Del mismo modo he notado que, aunque mis profesoras y profesores utilicen lenguajes propios o tecnicismos distintos entre sí, al final hablan de lo mismo, pues los aspectos técnicos que tratan se basan en principios análogos. Una peculiaridad más en cuanto a la pedagogía actual del *clown* en la que he reparado, es que los estudios y la teoría de Jacques Lecoq son base fundamental. Consciente o inconscientemente se trabaja la creación de personajes a partir de sus preceptos.

#### **2.4.2. *Clown* de circo actual**

Al mismo tiempo, se podría percibir al *clown* de circo como el que se presenta en la arena circense con exhibiciones cortas de entre quince a treinta minutos. Les *clowns*

de circo pueden tener varios propósitos, ya que sus actos pueden ser independientes del resto de números que se presenten, o causar peripecias en todas las escenas, o incluso ser el leitmotiv<sup>93</sup> de todo el espectáculo, manteniendo la premisa de hacer reír al público. Debido a los papeles que cumplen dentro del circo y a la naturaleza de éste, les artistas que se dediquen al *clown* circense deben de ser muy hábiles y expertes en malabares, saltos, cuerdas, acrobacias o alguna de las especialidades escénicas del circo.

#### **2.4.3. *Clown* teatral actual**

En cuanto al *clown* de teatro, sus peculiaridades radican en que en éste se busca crear espectáculos de aproximadamente treinta a noventa minutos, en que se muestren personalidades *clown* únicas y específicas de los actores o actrices que las interpreten y cuyo objetivo es propiciar una conexión que conmueva al público al inducirle emociones que le provoquen reacciones diversas, preponderando la risa e, idealmente, que traten temas políticos, sociales y culturales del lugar y época en que se desenvuelvan.

#### **2.4.4. Liminalidad actual entre *clown* de teatro y *clown* de circo**

A lo largo de este capítulo se ha podido observar que, tanto el *clown* de teatro, así como el *clown* de circo, tienen sus propias demarcaciones. Sin embargo, de manera paradójica, en estos días resulta complejo encontrar espectáculos de *clown* que

---

<sup>93</sup> Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica. Real Academia Española, "Leitmotiv", <https://dle.rae.es/leitmotiv>, Fecha de consulta: 7 de octubre del 2020.

pertenezcan cien por ciento al circo, o al teatro. Esto debido a que ambos tipos de *clown* se complementan y se construyen recíprocamente, desde su aprendizaje, hasta su ejecución profesional. A saber, los aspectos que difuminan los límites entre el *clown* de circo y el *clown* de teatro son los siguientes:

- Debido a las nuevas teorías pedagógicas actuales, se estudia tanto lo físico como lo emocional con la misma importancia. Con lo que tenemos que, igualmente en el teatro como en el circo, se pueden presentar números emotivos ayudados de acrobacias, saltos y demás cualidades circenses.
- Los *clowns* carablanca y augusto, figuras características del *clown* de circo, conviven con los múltiples caracteres creados a partir del propio *clown*.
- En los diversos procesos de enseñanza del *clown*, se utilizan los personajes carablanca y augusto para encontrar el propio *clown* a partir de la exploración de las jerarquías que existen entre cada tipo de carácter<sup>94</sup>.
- La oferta artística *clown* se realiza, comúnmente, en ambientes de comunión entre creadores y creadoras escénicas que pueden tener formación teatral o circense. Por ende, los espectáculos que se crean contienen en sí ambas visiones y formaciones. Lo anterior permite que haya obras híbridas en cuanto a tiempo, vestuarios, temas, recursos corporales, vocales, sonoros, escenográficos y dramáticos.
- Dichos espectáculos se presentan en teatros, circos y en diversos lugares escénicos, sin necesidad de ceñirse a un solo espacio.

---

<sup>94</sup> Véase la sección de “Etapas de la búsqueda del propio *clown*”.

- Tanto en el *clown* de circo como de teatro se crea un personaje que será, como dice Hernán Gené, un personaje de toda la vida. Por lo tanto, no cambiará el nombre de la figura ni la personalidad *clown* en los números escénicos u obras en que se presente.
- La estética de ambos tipos de *clown* ahora es muy parecida. Se ve muy seguido que en el circo o en el teatro se presenten *clowns* con vestuarios y maquillajes más cotidianos, donde haya sólo algunos elementos que los identifiquen como *clowns*. Dichos elementos podrían ser alguna prenda (zapatos, pantalón suéter) más pequeña que la talla de quien interprete, o más grande, o muy colorida; postizos como peluca, bigote, nariz o pestañas; algún objeto muy peculiar que sobresalga del entorno del o de la *clown* (una maleta, portafolios, mascada, sombrero).
- Al maquillarse ya no se pintan toda la cara, sino que también eligen un rasgo que sea dominante (mentón, nariz, cejas, boca).
- Ya no es tan común conocer *clowns* con vestuarios ostentosos o estrafalarios o maquillajes muy cargados. Siguen existiendo, pero he visto que hay más tendencia a lo elemental.

Toda esta estética forma parte de la mezcla del *clown* de circo con la filosofía de creación del propio *clown*. Por consiguiente, tenemos que, básicamente, cada *clown* elige cómo se ve, como se comporta, en qué espacio se presenta y cómo quiere ser llamado o identificado. Es necesario hacer hincapié en que me dedico más a ver y hacer *clown* teatral que *clown* circense. Por lo tanto, mis observaciones

y mi experiencia apuntan más hacia la formación, ejecución y observación del *clown* a partir del teatro.

#### **2.4.5. *Clown* y otras áreas de estudio**

Finalmente, dentro del mundo del *clown* he encontrado a profesionales de áreas médicas, sociales y educativas que lo utilizan como una herramienta para desempeñar sus trabajos desde otros enfoques. Un ejemplo es Patch Adams, un médico que insertó la risoterapia como complemento para el tratamiento de enfermedades. He escuchado sobre empresas que implementan jornadas con ejercicios de *clown* para su personal, buscando crear mejores ambientes de trabajo y mayor productividad laboral. También se aplica en aulas educativas para fomentar un conocimiento personal más profundo y mejorar la expresión verbal y corporal. Leí, además, sobre la presencia del *clown* en hospitales psiquiátricos y campos de refugiados. Asimismo, se ayudan del *clown* la psicología, la recreación, educación, trabajo social, animación, comunicación, sociología, psiquiatría, derechos humanos, entre otros. Aunque los objetivos al utilizar el *clown* en áreas no escénicas sean diferentes a los de crear un espectáculo profesional para un público, se emplean técnicas y ejercicios propios de este arte.

Para concluir este segundo capítulo, puedo confirmar que todos y cada uno de los elementos que he mencionado en esta historia, han ayudado a construir lo que actualmente se conoce como *clown*. Cada etapa ha dejado una huella que lo edifica ya sea en el vestuario, maquillaje, temas, historias, *sketches*, personajes, herramientas, lugares, ejercicios, propósitos u objetivos. El *clown* actual, como

descendiente, lleva en la sangre la fuerza de sus antepasados, lo que le permite estar aquí y ahora haciéndose presente de manera vital en las culturas y sociedades mundiales.

### **CAPÍTULO 3: Profundizando en la técnica *clown***

En este tercer capítulo, veremos el análisis a fondo de cinco herramientas técnicas generales del *clown*. Dichas herramientas, las cuales considero básicas para las creaciones artísticas *clown*, son: rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público; improvisación; fracaso; vulnerabilidad; humor. De ellas desvelaré su definición, descripción, aplicación y objetivos.

Al ofrecer cada definición, lo haré desde una perspectiva teatral universal; es decir, acudiré a diccionarios teatrales o diccionarios de léxico español para tener una noción amplia de lo que cada concepto significa. De tal suerte, iré de lo general a lo particular, al informar en la descripción la forma en la que se desenvuelve cada acepción respecto al *clown* para, posteriormente, enlistar los modos de aplicar cada herramienta y, por último, describir sus objetivos. En última instancia, hablaré sobre la conexión y su constante relación con el *clown*.

Es importante mencionar que las cinco vertientes técnicas que he escogido para examinar, las que he nombrado como “herramientas técnicas generales del *clown*”, se encuentran en cualquier forma de enseñanza y creación de tipo *clown*. Así se puede ver independientemente del método, técnica o filosofía *clown* que se emplee, del lugar o tiempo en que se encuentren, de la gran variedad de técnicas y métodos vigentes hoy en día para acceder al *clown*, incluso, de los estilos y tipos de personajes que hay, los cuales sabemos que son únicos de cada actor y actriz que los interprete. El rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público, la improvisación, el fracaso, la vulnerabilidad y el humor son claramente identificables en todo fenómeno *clown*. Es por ello que se vuelven generales en el

entendido de comunes y constantes. Cabe destacar que estos aspectos forman parte tanto de la técnica, como del tipo de personaje y estilo *clown* simultánea y recíprocamente.

### **3.1. Rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público**

*[El clown] Es un actor cuya personalidad artística no se desvanece tras el personaje, y para el que no existe la cuarta pared; actúa sin pretender ignorar al público, no trabaja para él, sino con él<sup>95</sup>.*  
Jesús Díaz

#### **3.1.1. Definición**

El concepto de *cuarta pared* se utiliza para designar al cuarto muro imaginario que “cerraría” el espacio conformado por las tres paredes de la caja negra que constituyen el escenario teatral. La idea de un cuarto muro, invisible para el público, pero presente en la mente de los intérpretes, se comenzó a implementar en el teatro naturalista y en el teatro realista para dar la impresión de que todo lo que pasaba en el escenario era real y de esta manera afectar tanto la interpretación como la recepción de tales estilos teatrales, invitando así al mundo de la ilusión.

De ahí que, el *rompimiento de la cuarta pared*, consista en deshacerse del simbólico muro para que, de este modo, tomen conciencia los artistas de que el público les está viendo y el público de que los artistas saben que los están viendo. Es decir, que ambas partes tengan la premisa de que se encuentran en el mismo

---

<sup>95</sup> Jesús Díaz, “La sustancia del clown”, *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, p. 40.

tiempo y espacio. Lo anterior inevitablemente influirá en la interpretación y recepción del hecho teatral de forma distinta a la aplicación de la cuarta pared, pues, en palabras de Patrice Pavis, con la tendencia del teatro contemporáneo a romper la cuarta pared se rompe “la ilusión, [se] (re) teatraliza el escenario u [se] obliga a la participación del público”<sup>96</sup>.

La posibilidad de romper la cuarta pared<sup>97</sup> ha existido desde el nacimiento del teatro. Son muchas y muy diversas las formas en las que se ha aplicado este recurso a lo largo de toda la historia. Encontramos ejemplos de esto en el teatro griego, el teatro isabelino, el Siglo de Oro español, la Comedia del Arte, Brecht, la incuantificable cantidad de obras modernas, posmodernas y todo lo que se siga creando. Estos componentes de la historia teatral nos han regalado variados juegos de relación entre escenario-sala, heredándonos con ellos soliloquios, introducciones, epílogos, apartes, interpelaciones al público y un sinnúmero de formas y juegos escénicos para dicho fin.

### 3.1.2. Descripción

El *clown*, como buen exponente de teatro contemporáneo, no se ha quedado atrás y nos ha compartido un formato propio para romper la cuarta pared. Después de lo cual, el sello característico de rompimiento de cuarta pared de la técnica *clown* se refleja en dos elementos primordiales:

---

<sup>96</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 106.

<sup>97</sup> Es sustancial mencionar que, aunque no haya existido el concepto de cuarta pared en las teorías teatrales anteriores al realismo y naturalismo, después de que en estos dos estilos se implementara la noción de “cuarta pared”, se ha usado este término como referencia para exponer dos posibilidades dialécticas entre artistas y público.

1. Mirar directamente al público.
2. Reaccionar a lo que el público exprese durante el espectáculo *clown*.

Conforme a estos dos hechos, Jacques Lecoq dice:

A diferencia de otros personajes teatrales, el clown tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás. No se «hace el clown» *ante* un público, se actúa *con* él. Un clown que entra en escena se pone en contacto con todas las personas que constituyen el público, y las reacciones de éste influyen en el juego interpretativo de aquél<sup>98</sup>.

A su vez, Hernán Gené comenta:

Los clowns trabajan para el público. En realidad todos los actores lo hacen, pero los clowns lo expresan obviamente, y mientras los actores tradicionales buscan la manera de espiar al público desde el escenario cuando creen que el foco de atención no está en ellos o haciendo agujeros en los cortinados para verles mientras están entre cajas; ellos, los clowns, miran francamente a los ojos a su público y comparten con él todo lo que les pasa<sup>99</sup>.

El mismo autor opina que, la mirada franca y directa al público, se convierte en una herramienta poderosa “Especialmente porque siempre que se mira se ve, y el ver obliga a hacerse cargo de lo que se ve o a encerrarse en sí mismo y fingir que no pasa nada especial”<sup>100</sup>; lo que, ineludiblemente, representa un reto actoral y humano de grandes dimensiones.

Es natural pensar que debido a sus antecedentes (especialmente la Comedia del Arte, y los juglares, juglaresas, saltimbanquis y trotamundos consecuentes a ella, para quienes era vital comunicarse directamente y crear una conexión con su público, pues de eso obtenían los recursos para sobrevivir), la relación profunda que se entabla entre escenario y platea en el *clown*, se convirtiera en una parte fundamental de dicho arte.

---

<sup>98</sup> Lecoq, *op.cit.*, pp. 215-216.

<sup>99</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 37.

<sup>100</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 38.

Además, recordando lo visto en capítulos anteriores y reforzado por Jesús Díaz al inicio de este apartado, por la naturaleza del *clown*, que consiste en crear caracteres desde la propia personalidad de quien interprete, se ponen en juego matices humanos muy profundos y personales. Es debido a esta entrega actoral, en la que la o el artista se presenta tan vulnerable, sin cuarto muro y con el único arropo de su propia figura clownesca, que el rompimiento de la cuarta pared viene acompañado de un contacto directo con el público. En efecto, comenzando con esta apertura emocional, se entrena para interactuar en vivo y en directo con todas y todos los asistentes al hecho teatral.

### **3.1.3. Aplicación**

La mirada y las reacciones que les *clowns* tienen para con el público, las hacen presentes por distintos medios durante sus espectáculos. Ambas expresiones se aplican durante el proceso de aprendizaje de la técnica *clown* y también cuando se ejecutan espectáculos profesionales. En cuanto a las reacciones, pueden ser fijadas durante los procesos de creación, o improvisadas en vivo mientras se actúa; esto lo decide cada *clown*. En breve, algunos ejemplos atribuibles al rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público son:

- Mirar directamente a los ojos a alguna persona del público.
- Pasar la mirada por toda la platea y observar a las y los asistentes presentes en el acto teatral.
- Sonreírle a la gente del auditorio.

- Compartir lo que está sintiendo cada *clown*, es decir, su mundo interno con gestos faciales y corporales.
- Escuchar, ver, oler, sentir, atender a lo que pase alrededor e incorporar en el cuerpo, mirada y voz lo que todos los estímulos le provocan, haciéndoles saber a los espectadores y a las espectadoras, que su presencia influye en la *clown* o en el *clown*.
- Hay veces que les *clowns* abrazan, saludan, hablan con la concurrencia, y hasta le invitan a pasar al escenario para actuar con ella.
- Asimismo, existe una herramienta que pide que el o la *clown* adopte la postura, gestos faciales y que compenetre su respiración con un individuo o una individuo del público, para acoger en sí mismo el estado de ánimo y la emoción de tal persona<sup>101</sup>.

#### 3.1.4. Objetivos

De ello resulta necesario decir que, con el rompimiento de la cuarta pared y el contacto directo con el público, se pretenden entablar conexiones humanas entre artistas y audiencia por medio de la mirada, de la réplica por ambas partes e, inclusive, por medio del contacto físico. Esto se hace sin intermediarios de tiempo y espacio, partiendo de la creación de una convención de realidad, ya que todo ocurre en el aquí y ahora tanto de la representación (tiempo/espacio dramático), como de la obra (tiempo/espacio escénico). El espectáculo *clown*, como se puede observar,

---

<sup>101</sup> Existe una amplia bibliografía con ejercicios que tienen como objetivo facilitar el aprendizaje y el entrenamiento *clown*. Algunos ejemplos que puedo compartir aquí son: Artús Chávez, "Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del Clown"; Hernán Gené, *El arte de ser payaso*; y Tonatiuh Morales, *El arte del clown y del payaso*; todos incluidos en la bibliografía.

es al mismo tiempo realidad que ficción, donde hay un intercambio emotivo, intelectual y físico entre platea y escenario.

### 3.2. Improvisación

*Por otra parte, con su arquitectura de la improvisación y del juego, el clown persigue despertar el deseo y el placer de vivir en cada ser humano<sup>102</sup>.  
Azis Gual*

#### 3.2.1. Definición

La improvisación es una técnica artística que ha trascendido a lo largo de la historia. Varias corrientes teatrales, musicales, dancísticas y plásticas, se han apoyado de ella para el desarrollo de su arte. Dentro del teatro, ha tenido un papel destacado desde el nacimiento de éste, pues ha servido de guía y soporte para la creación de todo tipo de estilos teatrales. A decir verdad, la Comedia del Arte fue una de las más apasionadas por el uso de la improvisación. Ha sido tan fuerte su participación en el teatro, que aun hoy en día existe todo un movimiento teatral basado en improvisar.

De forma tal, tenemos tres definiciones de improvisación teatral que valen la pena compartir:

1. “Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e «inventado» en el calor de la acción”<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Aziz Gual, “Presentación”, *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, p. 21.

<sup>103</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 246.

2. “En el lenguaje coloquial, improvisar significa comportarse de un modo no premeditado, ser «espontáneo»”<sup>104</sup>.
3. “Técnica teatral que estriba en actuar sin un texto previo, inventando sobre la marcha las palabras, los gestos, los movimientos y la situación. La improvisación puede formalizarse asimismo en torno a una idea elemental, a un sentimiento motivador, a un tipo teatral específico o una situación dramática apenas bosquejada. (...) / Ejercicio de aprendizaje del actor, consistente en improvisar su situación y su papel. / Recurso de que se vale el actor cuando olvida el papel, intercalando en el texto de la obra diversas morcillas<sup>105</sup>.

### 3.2.2. Descripción

Análogamente, en el *clown* la improvisación funge como una herramienta técnica utilizada para la génesis de las diferentes partes compositivas de este arte, en virtud de la experiencia de mantenerse en el lugar y tiempo presentes, sin premeditar, planear ni ensayar lo que se hace o dice, y que coexiste tanto en el aprendizaje como en el hecho teatral *clown* profesional.

En el plano de la pedagogía clownesca, tenemos como prueba del requerimiento y uso de la improvisación, la búsqueda del propio *clown* del método de enseñanza de Jacques Lecoq. El primer ejercicio que el pedagogo probó para investigar sobre el *clown*, fue pedir, en una de sus clases, que pasara cada

---

<sup>104</sup> Melendres, *op.cit.*, p. 91.

<sup>105</sup> Gómez García, *op.cit.*, p. 421.

estudiante al centro del escenario e hiciera reír al resto, así, imprevistamente, sin más<sup>106</sup>. Como se puede deducir, y auxiliándonos de las definiciones citadas, este ejercicio llevó al alumnado a actuar de forma no premeditada, espontánea, inventando en el calor de la acción y sobre la marcha. Desde entonces y durante el proceso para evolucionar su teoría pedagógica *clown*, Lecoq utilizó variopintos ejercicios donde la improvisación cobró una importancia cabal. En añadidura, en todas las pedagogías del *clown* con las que he tenido contacto, se trabaja con la improvisación como herramienta fundamental para la creación.

Por lo que concierne al terreno del *clown* profesional, es fácil encontrar el papel de la improvisación si recordamos la técnica del rompimiento de la cuarta pared o contacto directo con el público. Cuando la naturaleza de tal herramienta nos pide reaccionar a lo que el público expresa y mirarle en el aquí y ahora, está implícito ya un ejercicio de improvisación. Ese reaccionar no puede ser premeditado, pues, aunque se tenga en mente una respuesta esperada del público, nunca se sabrá con exactitud cómo será ésta en realidad. Hay que vivirla. Por eso, el o la *clown* debe estar finamente entrenado en el arte de la improvisación, para saber cómo dar réplica a partir de su propia propuesta (de personaje y dramaturgia).

### **3.2.3. Aplicación**

La manera en la que se utiliza la improvisación en la pedagogía *clown* es, sobre todo, a través de juegos y ejercicios en los que el actor o la actriz “pone en juego su capacidad de reaccionar a diferentes estímulos y llevar esas reacciones a sus

---

<sup>106</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 210.

últimas consecuencias”<sup>107</sup>. Los tipos de juegos y ejercicios, así como el modo de ejecutarlos, dependerán de cada pedagogo o pedagoga *clown*. Lecoq, por ejemplo, realizaba ejercicios como entrevistas, “el gran disparate”, descubrir al público, improvisaciones de *clowns* en la vida cotidiana o juegos con objetos o palabras. En contraste, Hernán Gené comienza sus cursos efectuando improvisaciones en pequeños grupos, con el objetivo de que éstas apoyen en el desenvolvimiento actoral de sus aprendices para que, posteriormente, logren improvisar de manera individual.

Yo por mi parte, aprendí *clown* jugando e improvisando con el siguiente método:

1. Mirar al auditorio (punto fijo).
2. Identificar que emoción tengo en ese momento.
3. Escuchar un sustantivo de la persona que esté guiando el ejercicio (perro, tortuga, huevo cocido, etcétera).
4. Crear un personaje de acuerdo al sustantivo, adoptando su postura, gestos y voz.
5. Decir dos palabras acordes a la emoción y el sustantivo.
6. Jugar y vivir el momento.

Esto, como síntesis de la pedagogía de Fernando Lara, “Nano Lara la La”<sup>108</sup>, egresado de la *École de Clown et Comédie Francine Côté*<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 26.

<sup>108</sup> *Clown*, profesor y director de la compañía teatral La Bufón S.O.S.ial. Véase La Bufón S.O.S.ial, <http://labufonsosialmx.weebly.com/>, Fecha de consulta: 18 de julio del 2020.

<sup>109</sup> *École de Clown et Comédie Francine Côté*, <https://formationclown.com/site2011/fr/accueil.html>, Fecha de consulta: 18 de julio del 2020.

Hay una infinidad de juegos y ejercicios de improvisación clownescos, por ello, sería muy complejo resumirlos en este apartado. Sin embargo, las premisas al emplearlos por lo general son las mismas:

- Aceptar todo lo que la compañera o el compañero proponga.
- Reaccionar a los estímulos recibidos.
- Ir identificando como acciona el propio *clown* ante tales o cuales circunstancias, lugares o personas.
- Disfrutar.

Mientras tanto, el uso de la improvisación en el ámbito del *clown* profesional, dependerá mayormente del tipo de espectáculo que desee ofrecer cada intérprete. Gracias a lo cual, tenemos como ejemplos (además de reaccionar a lo que la platea exprese) de improvisación, los siguientes:

- Responder directamente a la concurrencia.
- Determinar si habrá partes específicas de improvisación pura.
- Interactuar con una o más personas.
- Hacer todo el espectáculo a partir de improvisación.
- Usar la improvisación para la creación de dramaturgias y espectáculos *clown*.
- Si algo llegara a “fallar” o a salir diferente de lo esperado, echar mano de la improvisación para enriquecer el número.

También en el ámbito profesional *clown*, la variedad de opciones de improvisación es amplia. Lecoq lo ejemplifica con una anécdota de Raymond Devos, cuando cuenta que: “Era capaz de improvisar, de manera magistral, a partir de la

pata de una silla puesta sobre su pie. La más mínima reacción, un gesto, una risa, una palabra venida del público, le proporcionaba un punto de partida para la actuación<sup>110</sup>". E, igualmente, Gené hace referencia a las múltiples posibilidades del manejo de la improvisación, y de todas las herramientas técnicas del *clown*, al manifestar:

Cuando el actor tenga su personaje definido y un show o número estructurado ya no necesitará mirar al público para ser espontáneo, ni adaptarse constantemente a lo que el público le devuelve, etc... Habrá hecho de este trabajo su selección y él mismo decidirá cuándo quiere mirar al público (o incluso si quiere hacerlo en algún momento), cuándo quiere improvisar (si es que quiere), etcétera<sup>111</sup>.

#### **3.2.4. Objetivos**

En el proceso de instrucción del *clown*, al ejercitar la improvisación se busca fomentar el autoconocimiento y aceptación de cuerpo, voz y emociones propias, sobre la base de un ambiente de juego, libertad, espontaneidad y naturalidad. En paralelo, se impulsan las rupturas de patrones rígidos y de autocensura. Al aplicar la improvisación, se espera lograr identificar cómo se siente y actúa cada *clown* ante diversas y disparatadas circunstancias, para, más adelante, dirigir sus acciones y reacciones a donde se desee, explorando la expresión ridícula, chusca, cómica y absurda; en pocas palabras, la improvisación ayuda en la invención de caracteres *clown*. Con ella, se aspira a componer de forma libre, a la vez que direccionada, un personaje, un lenguaje vocal y un lenguaje corporal propios, al mismo tiempo que parte de un estilo teatral específico, es decir, un estilo clownesco. Se quiere,

---

<sup>110</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 216.

<sup>111</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 71.

además, encontrar un estado idóneo y necesario de apertura y vulnerabilidad emocional para cada *clown*, el cual se consigue gracias a la constante sensación de indefensión, vértigo y, como dice Hernán Gené, de dar un paso en el vacío, a la que se le atribuye el no tener un texto, personaje o libreto al que ampararse<sup>112</sup>. Finalmente, se propone su utilidad como entrenamiento actoral *clown*.

Entretanto, en la práctica profesional *clown*, con la usanza de la improvisación se desean establecer vínculos y conexiones directas entre artistas, espectadoras y espectadores, haciéndoles sentir que cada *clown* sabe y acepta que le acompañen en su actuación y, más aún, que les necesitan para seguir en el escenario.

En resumidas cuentas, con la improvisación les *clowns* aprenden a vivir el momento, a identificar qué les provoca esa vivencia, a aceptar lo bueno o malo que les pasa interna y externamente para, después, expresarlo mediante su *clown*, regresando al público lo que ambas partes han construido. Dejan así la puerta abierta para que el juego continúe y todos los participantes del hecho teatral *clown* sigan experimentando el placer de vivir el presente.

### 3.3. Fracaso

*La vocación del clown tiene que ver en gran medida con su capacidad de tolerancia al fracaso y con el deseo de servir al género humano; es decir, no se trata tanto de resistir sino de aceptar lo imperfecto como sustancia orgánica, viva*<sup>113</sup>.  
Aziz Gual

---

<sup>112</sup> *Ibíd*, p. 24.

<sup>113</sup> Gual, *op.cit.* p. 22.

### 3.3.1. Definición

Fracaso lo define el diccionario de la lengua española como: “1. Malogro, resultado adverso de una empresa o negocio. 2. Suceso lastimoso, inopinado y funesto. 3. Caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento”<sup>114</sup>. Al mismo tiempo, “Se denomina fracaso al fallo en lo que respecta a la consecución de metas preestablecidas de antemano”<sup>115</sup>.

### 3.3.2. Descripción

Por lo tanto, el fracaso en el *clown* es un mecanismo que consiste en poner a les *clowns* en situaciones de malogro, con resultados fallos, adversos, lastimosos, inopinados, funestos e inesperados con respecto a las metas esperadas, y en las que hasta puede haber caídas ruines con estrépito y rompimiento. La diferencia entre el fracaso en la vida real y el fracaso en el *clown*, es que en el segundo se decide vivir el fracaso. Incluso se entrena para fracasar magistralmente y disfrutar de los fracasos que tanto trabajo han costado obtener. En el *clown* se le da vuelta a lo que comúnmente se conoce como fracaso y se le transforma en fuerza interpretativa.

Jacques Lecoq teorizó y adaptó el concepto de fracaso en su pedagogía *clown*. Al igual que con otras herramientas, identificó este elemento desde su primer

---

<sup>114</sup> Real Academia Española, “Fracaso”, <https://dle.rae.es/fracaso>, Fecha de consulta: 8 de octubre del 2020.

<sup>115</sup> Definición.de, “Definición de fracaso”, <https://definicion.mx/fracaso/>, Fecha de consulta: 8 de octubre del 2020.

ejercicio en la búsqueda del propio *clown*, cuando pidió a cada alumne hacer reír al resto de la clase y, a pesar de emplear todos sus esfuerzos interpretativos, nadie lo logró, fracasaron:

Uno tras otro, lo fueron intentando con payasadas, piruetas, juegos de palabras a cuál más fantasioso. ¡Todo inútil! El resultado fue catastrófico. Teníamos la garganta oprimida, una sensación de angustia en el pecho, todo aquello se estaba volviendo trágico. Cuando se dieron cuenta del fracaso, pararon la improvisación y se volvieron a sus sitios para sentarse, despechados, avergonzados, incómodos. Fue entonces, al verlos en aquel estado de abatimiento, cuando todo el mundo se echó a reír, no del personaje que pretendían presentarnos, sino de la persona misma, puesta así al desnudo<sup>116</sup>.

Acto seguido, escribe: “El clown es el que «acepta el fracaso», el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través de ese fracaso, el clown revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír”<sup>117</sup>.

Luego de este descubrimiento y de la implementación del fracaso en la pedagogía clownesca, esta herramienta se posicionó como uno de los ejes centrales del *clown*. Todos los teóricos y teóricas que consulté hablaban sobre el fracaso y en todos los cursos de *clown* a los que he asistido he realizado ejercicios, juegos e improvisaciones con motivo del fracaso.

### 3.3.3. Aplicación

Existen varias maneras de servirse de la herramienta del fracaso en la pedagogía y en el quehacer profesional *clown*. Dentro del terreno académico, Lecoq y Gén

---

<sup>116</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 210.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 214.

coinciden en lo que se puede denominar como: fracaso en el cuerpo, fracaso en el vestuario y fracaso en juegos e improvisaciones. Estas tres denominaciones, sirven para la creación y el diseño corporal y gestual del propio *clown*.

- **Fracaso en el cuerpo:** se refiere a la exploración de condiciones físicas que por su tamaño, color o forma incomoden o den vergüenza a los alumnos, asumiéndose como fracasos corporales porque son diferentes a lo que quisieran que fueran. Por ejemplo, piernas delgadas, grandes, cortas o largas; narices grandes, afiladas o chonchas; ojos pequeños, grandes, rasgados o redondos; barrigas abultadas, planas, marcadas o redondas; entre millones más<sup>118</sup>. Como se puede observar, estos fracasos corporales son totalmente subjetivos y dependen plenamente de la percepción que cada artista tenga de sí. Del mismo modo, existe lo que Lecoq reconoce como formas de andar “ocultas”. Se trata de identificar la manera singular en la que los alumnos realizan actividades como caminar, bailar, correr, comer, hablar, etcétera, enfocándose en el modo peculiar de cada intérprete al hacerlas. A saber, un pie que cojea, un brazo que se balancea más, una cabeza chueca, un ritmo lento al caminar con pequeños brinquitos, en fin. En ambos tipos de fracasos se escogen las características a trabajar, se hacen evidentes, se exageran para volverlas ridículas y, al final, se integran al propio *clown* para efectuar una transposición personal<sup>119</sup>.

---

<sup>118</sup> Gené, *El arte de ser...*, y Lecoq, *op.cit.*

<sup>119</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 216.

- **Fracaso en el vestuario:** es cuando, por vía del fracaso, se diseña la vestimenta del propio *clown*. Esta categoría del fracaso se apoya de las condiciones físicas mencionadas anteriormente, para volver aún más ridículo al propio *clown* sumándole nuevos fracasos. Un ejemplo muy recurrido es que, si la persona es pequeña, se le ponga un vestuario grande, o si la persona es grande, que vista atuendos algunas tallas más chicas. Sea como sea, el vestuario deberá ser un fracaso (fracaso no significa desastre ni descuido), lo que, idealmente, le dará la oportunidad de añadir nuevos fracasos a sus espectáculos<sup>120121</sup>.
- **Fracaso en juegos e improvisaciones:** corresponde a experimentar con las posibilidades de fracasar o errar en el *clown*. Esto puede ser: provocar que los eventos dramáticos sean adversos para el o la *clown*; que haya sucesos inesperados y poco favorables para les *clowns*; contraponer éxito contra fracaso; entre otras opciones, a partir del juego y la improvisación. Algunas actividades son: la broma, el doble fracaso, la búsqueda de la baqueta, cruzar el escenario, la pasarela, la abejita que va por miel, hacer reír al público y el discurso de bienvenida<sup>122</sup>.

Por otra parte, el fracaso auxilia la producción de espectáculos *clown* profesionales, en la forma y contenido de éstos. Como ya lo vimos, este aspecto está presente en la estética, en el trazado corporal y en los vestuarios; a los que se les agregan las escenografías, luces y sonido de cada *show*. Al igual que, en la

---

<sup>120</sup> Estas dos opciones para aplicar el fracaso las hemos visto ya en el capítulo uno, especialmente en el tema de "Estilo *clown*".

<sup>121</sup> Gené, *El arte de ser...*, y Lecoq, *op.cit.*

<sup>122</sup> *Ídem.*

dramaturgia, se encarga de poner a les *clowns* en situaciones ridículas que les causen conflictos y que ayuden a hacer más interesantes las obras, a partir del estilo *clown*. El fracaso se expresará por medio de estos componentes, los que formarán parte de toda presentación *clown* profesional.

Lecoq hace referencia del uso del fracaso en la pedagogía y en la práctica profesional *clown*, cuando habla sobre el fracaso aplicado en los auto-cursos<sup>123</sup> de su Escuela. Él expone la implementación del “fracaso total” que, aunado a los fracasos de diseño, puede presentarse dramáticamente como:

- **Fracaso de la pretensión:** “cuando el clown no hace más que un número lamentable que él creía genial: anuncia la hazaña del siglo y realiza una simple voltereta o un fácil juego malabar con tres pelotas”<sup>124</sup>.
- **Fracaso del accidente:** “cuando el clown no consigue llegar a hacer lo que pretende: un equilibrio malogrado sobre un taburete, una caída cuando se dispone a hacer un sencillo salto...”<sup>125</sup>.

Con todo, me gustaría resumir en seis pasos generales las múltiples aplicaciones del fracaso en los procesos creativos del *clown*:

1. Tener una proeza que mostrar, cualquiera que sea: alguna característica física propia, algo que se pueda hacer, una habilidad excelsa, alguna destreza muy bien hecha.

---

<sup>123</sup> Talleres del último año de formación en la Escuela de Jacques Lecoq, en los que el alumnado crea obras de manera autodidacta, las cuales presentarán de manera profesional ante un público.

<sup>124</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 220.

<sup>125</sup> *Ídem*.

2. Mostrar la proeza esperando una reacción específica por parte del público: aceptación, aplausos, risas, llanto, molestia...
3. Fracasar. Que todo sea totalmente opuesto a lo que se esperaba.
4. Registrar y aceptar lo que ese fracaso desencadene emocionalmente en la *clown* o en el *clown*.
5. Expresar clownescamente dichas emociones. Es decir, accionar de manera grandilocuente exacerbando las emociones desencadenadas en les *clowns*, haciendo uso de la mirada directa y de herramientas como las reacciones absurdas, chuscas, ridículas y divertidas.
6. Disfrutar.

#### **3.3.4. Objetivos**

Entre los objetivos del fracaso se encuentran: la indagación de lo ridículo; la constitución de un punto de partida para el encuentro de una apertura emocional actoral y humana de les artistas; y la búsqueda de un entrenamiento actoral funcional *clown*.

Como pudimos evaluar, el fracaso coadyuva en la creación del propio *clown*, en la creación de su mundo dramático y en su producción espectacular. Para hacerlo, acude al lado ridículo de las personas, las cosas y las situaciones, puesto que fracasar impone, invariablemente, un enfrentamiento con lo ridículo, con hacer el ridículo. A saber, lo ridículo se entiende como, "Que por su rareza o extravagancia

mueve o puede mover a risa”<sup>126</sup>, y quedar en ridículo significa estar “Expuesto a la burla o al menosprecio de las gentes, sea o no con razón justificada”<sup>127</sup>. Por lo que se puede entender que el fracaso promueve también la búsqueda de la risa y lo cómico en el *clown*.

En simultáneo, el fracaso sirve para incitar estados emotivos profundos en actores y actrices. Al estar expuestos al ridículo, al malogro y a lo adverso, se accede a un terreno más fértil para conectar con las emociones propias que genere el encontrarse en ese tipo de circunstancias. En palabras de Lecoq, con el fracaso se revela la profunda naturaleza humana, abogando por la vulnerabilidad emocional de les *clowns*. Además, “Aceptar el fracaso nos devuelve la humanidad y con ella la posibilidad de encontrarnos otra vez con nuestro clown”<sup>128</sup>.

El fracaso también contiene la idea de mantenerse en un entrenamiento actoral constante y óptimo para les *clowns*. Debido a la naturaleza de la técnica (que ya hemos analizado con el rompimiento de la cuarta pared, con el contacto directo con el público y con la improvisación), que conlleva el latente riesgo de que las cosas no salgan como se planean y de que una gran parte de las representaciones dependa de la vida real, se hace uso del fracaso para aprender a accionar, de acuerdo con el propio *clown*, ante este tipo de coyunturas. Con la ayuda del fracaso, la aprendiz o el aprendiz puede determinar si el público está respondiendo satisfactoriamente a su presentación, o si está fracasando. Por ende, podrá

---

<sup>126</sup> Real Academia Española, “Ridículo”, <https://dle.rae.es/rid%C3%ADculo>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>127</sup> *Ídem*.

<sup>128</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 47.

modificar su actuación para conectar o reconectar con su audiencia y seguir conservando la dialéctica necesaria entre ambas partes.

Como último punto, y después de conocer la acepción de fracaso en el argot general, me gustaría reparar en el énfasis que hace Hernán Gené por procurar que la experiencia del fracaso sea creativa y disfrutable. Él alude repetidamente a la importancia de recordar que el fracaso sirve para encontrar al propio *clown* y que quienes fracasan son los *clowns*, no los intérpretes. Comenta que, aunque al principio dar la cara al fracaso sea difícil y doloroso, con el tiempo y la práctica el alumnado podrá encontrar el camino para continuar en la línea de experimentación del *clown*, discerniendo entre actor/actriz y personaje.

El fracaso es una herramienta creativa del *clown*, lo que quiere decir que no es que las cosas salgan mal en la vida real, o que los artistas sean un desastre o un caso perdido. Simplemente, el fracaso proporciona ejercicios de adiestramiento actoral, los cuales hasta cierto punto se pueden controlar, y que contribuirán a formar mejores intérpretes. “Duele. A veces duele y seguirá doliendo hasta que el alumno consiga separar actor de personaje. Entonces comenzará a comprender, a ver cosas de sí mismo y de los demás y podrá llevar su peso a cuevas disfrutando de él en escena”<sup>129</sup>.

### 3.4. Vulnerabilidad

*Ellos estaban dispuestos a dejar ir quienes pensaban que debían ser, con el fin de ser quienes realmente eran. Lo que necesariamente se tiene que hacer para conectar. La otra cosa que tenían en común era esta:*

---

<sup>129</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 35.

*abrazaban completamente su vulnerabilidad. Ellos creían que lo que los hacía vulnerables los hacía hermosos. No decían que la vulnerabilidad fuera algo cómodo, tampoco decían que era algo insoportable, como sí lo había escuchado anteriormente en las entrevistas sobre la vergüenza. Sólo decían que era algo necesario<sup>130</sup>.  
Brené Brown*

### 3.4.1. Definición

Durante mi investigación sobre la vulnerabilidad, me encontré con diversas connotaciones que la relacionaban con: desamparo, capacidad disminuida o incapacidad de resistencia, debilidad, inseguridad, riesgo o susceptibilidad a sufrir daños (físicos o morales). Verbigracia, la definición que da la Academia de la lengua española cuando dice sobre vulnerable: “Que puede ser herido o recibir lesión, física o moralmente”<sup>131</sup>. Debo aceptar que tales conceptos eran lejanos a lo que mi mente y mi ser entendían por vulnerabilidad y, aunque las autoras y autores que leí explicaban que la noción dependía totalmente del contexto al que perteneciera, me mortifiqué al leerlas tan desalentadoras.

No obstante, busqué un poco más y hallé un trabajo nombrado *Vulnerabilidad* escrito por la doctora Lydia Feito, en el que analizaba a profundidad el tema desde distintas perspectivas; quiero decir, desde la bioética, la antropología, filosofía, psicología y el arte. Fue entonces que llegué a la siguiente información:

---

<sup>130</sup> They were willing to let go of who they thought they should be in order to be who they were. Which you have absolutely do that for connection. The other thing that they had in common was this: they fully embraced vulnerability. They believed that what made them vulnerable made the beautiful. They didn't talk about vulnerability being comfortable nor did they talk about it being excruciating, as I had heard earlier in the shame interviewing. They just talked about it being necessary. Brené Brown, “The power of vulnerability”, *You Tube*, subido por TED, 3 de enero de 2011 [publicación en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=iCvmsMzIF7o&t=625s>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>131</sup> Real Academia Española, “Vulnerable”, <https://dle.rae.es/vulnerable>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

A pesar de ser aparentemente tan comprensible y conocido, el término “vulnerabilidad” encierra una notable complejidad. Vulnerabilidad es, en primer lugar, un concepto con múltiples significados, aplicables a ámbitos muy diversos: desde la posibilidad de un humano de ser herido hasta la posible intromisión en un sistema informático. En segundo lugar, la vulnerabilidad es una característica de lo humano que parece evidente desde una perspectiva antropológica, pero que la tradición cultural más cercana a la defensa del individualismo, la autonomía y la independencia, se ha encargado de dejar en un segundo plano o, incluso, de relegar por considerarla de rango inferior<sup>132</sup>.

Así mismo, y todavía más esperanzadoramente para mí, al escribir en el buscador de internet las palabras “vulnerabilidad emocional”, me encontré con artículos de psicología que, aunque algunos seguían teniendo un tono fatídico, le daban un giro a este tópico, tratándolo como expresión de fortaleza, resiliencia, autoconocimiento, salud mental y emocional. Estos artículos apoyaban lo que Feito denunciaba en cuanto a la vulnerabilidad desde una perspectiva antropológica y el relego que de ella se ha hecho. Entre todo, muchos de los artículos estaban relacionados con la doctora Brené Brown, experta en temas de vulnerabilidad, vergüenza y empatía.

Como consecuencia, llegué a una TED Talk llamada *The power of vulnerability*<sup>133</sup>, en la que la doctora Brown contaba los resultados de la investigación de diez años que hizo en torno al asunto de la vulnerabilidad. En su plática, se remite a la vulnerabilidad como el origen del miedo, de la vergüenza y de la lucha por la dignidad, pero también de la alegría, la creatividad, la pertenencia y el amor. En ella, dice que su más importante descubrimiento fue el hecho de que la aceptación de la

---

<sup>132</sup> Lydia Feito, “Vulnerabilidad”, *Anales del sistema sanitario de Navarra*, vol. 30, suppl. 3, Pamplona, 2007 [edición en línea], [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1137-66272007000600002&lng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1137-66272007000600002&lng=es), Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>133</sup> Brown, *op.cit.*

vulnerabilidad, entendida como la aceptación de las propias imperfecciones y debilidades, de la posibilidad de ser heridos o heridas, del hecho de no poder tener control de todo, de las incertidumbres de la vida, de los *hard feelings*, o sentimientos difíciles, desemboca en la aceptación de la propia persona. Esto a su vez profiere un sentido de autenticidad y dignidad. Brown comparte que, enfrentarse y asumir la propia vulnerabilidad, da el coraje para ser genuinas y genuinos, es decir, “ser quien se es con todo el corazón”. De este modo, sentirse digne y genuine permite tener conexión<sup>134</sup>.

### 3.4.2. Descripción

Por lo tanto, y en concordancia con lo anterior, la vulnerabilidad en el *clown* atañe a una herramienta actoral que se convierte en pieza clave de los procesos de aprendizaje y de creación del *clown*, al mismo tiempo que es un fin en sí misma. La vulnerabilidad, en cuanto que recurso técnico, encausa a les *clowns* en un camino para acceder a estados de apertura emocional de manera consciente, en los que exista la tendencia a contactar con sentimientos y emociones complejas que suelen ser reprimidas (*hard feelings*); como miedo, dolor, tristeza, incertidumbre, debilidad, desprecio, entre otras. En paralelo, con su aplicación (y de la mano de todas las herramientas técnicas del *clown*), se busca que les artistas alcancen un verdadero estado de vulnerabilidad. Es decir, uno de los fines más importantes del *clown*, es que sus intérpretes y personajes sean vulnerables. La vulnerabilidad en el *clown*, al igual que en la vida, es necesaria. A partir de ahí, se guía a les *clowns* hacia una

---

<sup>134</sup> *ídem*.

resignificación de sus emociones para, posteriormente, verter su energía emotiva en la creación del *clown*.

Podemos, nuevamente, remitirnos a los mecanismos actorales técnicos antes vistos e identificar cómo, por medio de un trabajo correlacionado, conducen a que cada actriz y cada actor logre un estado de vulnerabilidad. Así pues, la naturaleza del *clown* que exige enfrentarse al público de manera directa, sin cuarta pared y reaccionar a lo que éste le ofrezca apoyándose siempre de la improvisación, implica ya encontrarse en un lugar de indefensión. Sumado a esto tenemos el fracaso, que sirve como catalizador de la vulnerabilidad en los intérpretes. Como ya lo vimos, el fracaso coloca a las *clowns* y a los *clowns* en situaciones adversas, con las que, muy probablemente, saldrán a relucir sus emociones difíciles; esto es, sus miedos, vergüenzas y flaquezas. Con ello tenemos una fórmula perfecta para encontrar la vulnerabilidad emocional de cada ejecutante.

Considero que la vulnerabilidad es un instrumento actoral *clown* porque, aunque ciertamente como menciona Feito, es una característica de lo humano (puesto que todos somos susceptibles ante la vida y ante la muerte, y ésta es nuestra condición como humanos), en el *clown* se entrenan a actores y actrices en virtud de ella, de acceder a ella, para, ulteriormente, expresar sus emociones y su naturaleza humana acorde al estilo actoral artístico del *clown*. “Es interpretar esas emociones la real y difícil tarea del actor. No se trata sólo de reproducir un gag o una caída, sino de recorrer el enorme abanico de emociones que la situación despierta en el personaje que al comienzo fue uno mismo”<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 31.

### 3.4.3. Aplicación

El empleo de la vulnerabilidad se da en todos y cada uno de los ejercicios, juegos e improvisaciones que he aludido en el apartado “Aplicación” de las herramientas técnicas anteriores. Por ejemplo, mirar a los ojos es uno de los actos más vulnerables de les *clowns*. Jugar o improvisar sin saber a dónde se va a llegar, o consentir que las circunstancias de su actuación no les sean favorables, también coloca a les artistas en momentos vulnerables.

La forma específica en la que se puede distinguir la vulnerabilidad en el *clown*, es cuando les intérpretes logran conectar con sus emociones, con su humanidad, para después poder accionar con contenido emocional. La manera en la que se aplica puede enlistarse como:

1. Permitirse sentir.
2. Reconocer aquello que se esté sintiendo.
3. Aceptarlo.
4. Mantener las emociones que lleguen y vivirlas.
5. Transformar y adaptar dichas emociones en acciones acordes al propio *clown*.

Uno de los ejercicios en los que he tenido una experiencia de completa vulnerabilidad es el de mostrarme al público. Este ejercicio consistió en pararme enfrente del escenario, mirar a la platea y quedarme ahí, vulnerable. Otro, es el de hacer reír a la concurrencia.

### 3.4.4. Objetivos

Como dije anteriormente, que las actrices, los actores y los caracteres *clown* sean vulnerables, es uno de los objetivos del *clown*. A esto se agrega el conocimiento profundo que sus ejecutantes deben tener de sí. Conforme con lo dicho por la doctora Brené Brown, la vulnerabilidad da la fortaleza para “ser quien se es con todo el corazón”<sup>136</sup>, y se ha podido comprobar, a lo largo de todo este trabajo, que el conocimiento profundo de la propia persona será el punto de partida para la producción del *clown*. Con base en ese autoconocimiento, se podrá crear *clown* en correspondencia con su estilo teatral, que es notablemente crítico, cómico, político y muy emotivo.

Igualmente, con la aplicación de la vulnerabilidad se busca ejercitar el contacto emotivo consciente de sus practicantes. Por añadidura, deviene como meta tener contacto emotivo con la audiencia. Por lo que, gracias a la vulnerabilidad, se lleva a cabo un trabajo de conexión profunda con la propia persona y, después, con el público.

Al respecto de las conexiones que se logran con la vulnerabilidad en el *clown*, Gené expone:

Aceptar el fracaso ante el público, aceptar que nuestras ilusiones se han roto y que nuestro corazón es vulnerable hace que el público acepte al personaje desde un lugar no consciente. Por esto, creo, los buenos clowns llegan a calar tan hondo en el público, por su inocencia y su vulnerabilidad, porque el público entiende a un nivel inconsciente que ese personaje que tiene delante, vestido de manera estrafalaria y que se comporta a todas luces teatralmente, está mostrando una parte de él mismo que nos involucra a todos, que lo que allí ve es un reflejo de lo que su corazón oculta como un tesoro, de un gran secreto dolor. Todas nuestras pasiones, amores, celos, envidias, odios, miedos (al rechazo, a no ser queridos), suspicacias, todos nuestros secretos

---

<sup>136</sup> Brown, *op.cit.*

más íntimos aparecen delante nuestro de forma inesperada cuando vemos a un buen clown<sup>137</sup>.

Finalmente, deseo plantear la importancia del papel que las pedagogas y los pedagogos *clown* tienen a la hora de abordar y buscar la vulnerabilidad en su alumnado pues, en este tema, su participación es vital. El mayor trabajo de estas figuras es crear un ambiente de confianza y fomentar una buena comunicación entre ellas y cada aprendiz. Lecoq y Gené hacen hincapié en el ambiente que deben establecer las instructoras e instructores y comentan que, al ser guías de este tipo de procesos, deben saber evidenciar las diferencias entre realidad y ficción. A grandes rasgos, deben ayudar a diferenciar al personaje del actor o actriz que lo interpreta; a indicar que son los artistas quienes deciden qué mostrar y cómo mostrarlo; que, paradójicamente, su figura *clown* está para protegerles frente al público; que la nariz roja funge como una máscara que protege su identidad y su dignidad; y que pueden disfrutar libremente de actuar, exagerar, gritar, llorar, improvisar, fallar, triunfar, cantar, bailar<sup>138</sup>, y de ser quienes realmente son “con todo el corazón”<sup>139</sup>.

### 3.5. Humor

*El humor y la risa son una experiencia que definitivamente compete a la humanidad en su naturaleza, y tal es la esencia del clown<sup>140</sup>.  
Aziz Gual*

---

<sup>137</sup> Gené, *El arte de ser...*, p. 49.

<sup>138</sup> Gené, *El arte de ser...*, y Lecoq, *op.cit.*

<sup>139</sup> Brown, *op.cit.*

<sup>140</sup> Gual, *op.cit.*, p. 21.

### 3.5.1. Definición

El humor tiene diversas acepciones, que van desde el nombre de una parte del ojo hasta tener disposición para realizar actividades. De entre ellas, la que aquí compete es la que tiene que ver con humorismo. El humorismo es el “Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño, o ridículo de las cosas”<sup>141</sup>, y que como segundo significado tiene: “Actividad profesional que busca la diversión del público mediante chistes, imitaciones, parodias u otros medios”<sup>142</sup>.

El humor se asocia con la risa, la comedia, lo cómico y la comicidad. Por ello, sopeso importante despejar dudas sobre las diferencias entre cada concepto y cómo influyen éstos en la utilización del humor en el *clown*. Así tenemos que la risa, se refiere al “Movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría”<sup>143</sup>.

Mientras tanto, la comedia es el:

Género dramático tradicional, contrapuesto a la tragedia. Su desenlace siempre es placentero y optimista y su fin es conseguir, a través de la risa del público, el reconocimiento de ciertos vicios y defectos subjetivos, la crítica a determinadas personas e instituciones, etc. Al mismo tiempo, la comedia — reservada a personajes de escasa envergadura jerárquica o social— confiere cierta seguridad al espectador, que encuentra en ella un modo de terapia a sus tensiones personales, familiares, profesionales y sociales<sup>144</sup>.

---

<sup>141</sup> Real Academia Española, “Humorismo”, <https://dle.rae.es/humorismo>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>142</sup> *Ídem*.

<sup>143</sup> Real Academia Española, “Risa”, <https://dle.rae.es/risa>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>144</sup> Gómez García, *op.cit.*, p. 188.

Sobre el mismo tema Patrice Pavis dice: “Tradicionalmente, la comedia ha sido definida según tres criterios que la oponen a la tragedia: sus personajes son de condición modesta, el desenlace es feliz y su finalidad es desencadenar las risas del espectador”<sup>145</sup>.

Paralelamente, siguiendo la línea del mismo autor, hay dos clases de comedias, la comedia baja y la comedia alta. Éstas conciernen a la:

Distinción según la calidad de los procedimientos cómicos (para la comedia griega, pero posteriormente para todo tipo de comedias a lo largo de la historia teatral). La *baja* comedia utiliza los procedimientos de la farsa, de la comicidad visual (*gag*, *lazzi*, persecuciones), mientras que la *alta* o gran comedia utiliza sutilezas del lenguaje, alusiones, juegos de palabras y situaciones muy «espirituales»<sup>146</sup>.

También, el tipo de comedia que más concuerda con lo que hemos visto en esta investigación, es la comedia burlesca (recordando que se alude a lo burlesco en su significado de origen: burla, broma o farsa), pues es la “Comedia que presenta una serie de peripecias cómicas y de situaciones divertidas (*burlesco*) que acontecen a un personaje extravagante y bufonesco”<sup>147</sup>.

En cuanto a lo cómico y la comicidad, encontré que en esencia significan lo mismo. La RAE define lo cómico como: “1. Que divierte y hace reír. 2. Perteneciente o relativo a la comedia. 3. Dicho de un actor: Que representa papeles cómicos”<sup>148</sup>. Y la comicidad es la: “Cualidad de cómico (II que divierte y hace reír)”<sup>149</sup>.

---

<sup>145</sup> Pavis, *op.cit.*, p. 72.

<sup>146</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>148</sup> Real Academia Española, “Cómico”, <https://dle.rae.es/c%C3%B3mico>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>149</sup> Real Academia Española, “Comicidad”, <https://dle.rae.es/comicidad>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

Por otro lado, Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* trata lo cómico dentro de la connotación de comicidad, e indica:

La comicidad no queda limitada al género comedia; es un fenómeno al que podemos aproximarnos bajo diversos ángulos y en ámbitos distintos. Fenómeno antropológico, responde al instinto de juego, al gusto humano por la broma y la risa, a su facultad para percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad física y social. Arma social, proporciona al ironista los medios que le permiten criticar a su medio, enmascarar su oposición con un rasgo de ingenio o una farsa grotesca. Género dramático, centra la acción alrededor de conflictos y peripecias que atestiguan la capacidad de invención y el optimismo humano ante la adversidad<sup>150</sup>.

Por último, el mismo autor en sus explicaciones sobre comicidad tiene un subtema al que denomina “Comicidad, ironía, humor”, en el que declara:

El humor es uno de los procedimientos favoritos de los dramaturgos (en particular de aquellos que elaboran brillantes diálogos de comedia de boulevard o filosóficos). Es tributario de la comicidad y la ironía, pero posee su propia tonalidad. Mientras que la *ironía* y la *sátira* a menudo dan la sensación de frialdad y de intelectualismo, el humor es más cálido, no duda en burlarse de sí mismo e ironizar sobre lo irónico. Busca los aspectos ocultos de la existencia y deja traslucir una gran riqueza interior en el humorista<sup>151</sup>.

### 3.5.2. Descripción

Por consiguiente, el humor en el *clown* es la herramienta técnica que se encarga de presentar, enjuiciar o comentar por medio de los personajes, la estética y la dramaturgia del *clown* el lado cómico, risueño y ridículo de la vida y de la humanidad. Y que, además, por medio de su estudio y práctica contribuye a la profesionalización del *clown*.

Gracias a lo cual, y a la información recabada, se puede vislumbrar el papel que juega el humor como herramienta técnica del *clown*. Por lo tanto, se puede

---

<sup>150</sup> Pavis, *op.cit.*, pp. 79-80.

<sup>151</sup> *Ibíd.*, p. 82.

concluir que la risa es una aspiración del humor; esto quiere decir que uno de sus objetivos principales es provocar risa. De igual modo, al utilizar el humor en el *clown* se pretende hacer reír a la audiencia, pero esta no es su única meta ni la más importante, pues la finalidad del *clown* para con el auditorio, es conmoverlo y conectar emocionalmente con él. Sobre esto dice Artús Chávez: “Se ha creído, erróneamente, que el *clown* únicamente provoca la risa. El *clown* es un provocador de emociones variadas”<sup>152</sup>, y más adelante agrega, “El *clown* es un personaje que busca más que la risa, y por eso también nos conmueve, nos sorprende, nos entristece, y nos llena de su profunda humanidad”<sup>153</sup>.

Ahora bien, con relación a la comedia, aunque podría decirse que el *clown* forma parte de ésta siendo comedia baja y, más específicamente, comedia baja burlesca, sólo coincide medianamente con los puntos descritos en sus definiciones. Por ejemplo, si bien es cierto que los desenlaces en el *clown* generalmente son felices, no siempre terminan así. Personalmente he visto algunos espectáculos que no finalizan con risas y alegría, no obstante, tampoco quiere decir que acaben con muerte y destrucción. En mi experiencia, al asistir a ciertas representaciones *clown*, me he ido con una sensación de esperanza. De la misma manera, el *clown*, al igual que la comedia, tiene como fin el reconocimiento, pero además de vicios y defectos, busca el reconocimiento de nuestra humanidad. En lo que el *clown* y la comedia concuerdan rotundamente es en la crítica a personas e instituciones, especialmente a las que se consideran omnipotentes e infranqueables. Y, sobre el hecho de interpretar personalidades de condición modesta, debo decir que en el *clown* los

---

<sup>152</sup> Chávez, *op.cit.*, p. 6.

<sup>153</sup> *Ídem*.

caracteres mayormente son de este estilo. Aun así, no tengo la menor duda de que algún o alguna *clown* pudiera ser monarca, líder de la política o una figura millonaria. Eso sí, siempre tendrá la consigna de mostrarse humane y vulnerable... y de ayudarse del humor para burlarse de sí mismo y de su “poder”. Acerca de que el *clown* sea calificado como comedia baja debido a la calidad de sus procedimientos cómicos, considero que es algo totalmente cuestionable. Como se ha logrado apreciar durante toda la investigación, los procesos de aprendizaje y práctica del *clown* son complejos y demandantes.

Luego, siguiendo la línea de la investigación realizada, la comicidad funge como instrumento para fabricar humor. El humor, por medio de la comicidad y del estudio de lo cómico, sirve al *clown* como herramienta de creación, pues comparte con él su visión de juego, de disfrute, de risa, de reconocimiento, de arma artística social, de invención, de esperanza y optimismo. Es por todo lo que lo integra, que decidí nombrar a esta herramienta técnica “humor”, porque, como dice Patrice Pavis, al ser cálido y ameno, al mismo tiempo que brillante y filosófico, complejiza y enriquece la visión, creación y aplicación del *clown*. Además, cuando el humor y el *clown* se juntan, amplían la capacidad de manifestar la gran riqueza interior humana de les *clowns*.

### **3.5.3. Aplicación**

La forma más notable en la que se aplica el humor en el *clown*, es mediante la experimentación. A través de la búsqueda del propio *clown* que, como dice Lecoq,

“es, en primer lugar, la búsqueda del lado irrisorio de uno mismo”<sup>154</sup>, se juega con el humor y con la capacidad de los *clowns* para ser risibles, críticas o críticos y filosóficas o filosóficos en todas y cada una de las partes de los procesos de aprendizaje y producción del *clown*; a saber: la génesis de personajes, escenografías, diseños lumínicos y sonoros, vestuarios y dramaturgias del *clown*.

Lo más importante durante el transcurso de indagación del humor en el *clown*, es trabajarlo a partir de las premisas que ya hemos tocado anteriormente, las que son:

- Crear partiendo de la propia persona (cuerpo y emociones).
- Paradójicamente, no ir al encuentro inmediato de la risa de las espectadoras y espectadores, sino dejar que nazca naturalmente, al enfrentarles a la expresión de la vulnerabilidad, del ridículo y de la profunda humanidad del propio *clown*.
- Tener y mantener conexión entre intérpretes y audiencia.
- Averiguar un tipo de humor que conecte y pueda hacer reír a personas de cualquier parte del mundo.

En relación a los puntos mencionados, Ana Elvira Wuo expresa:

Reír o no reír, ésa es la complejidad de la cuestión, ya que no existe fórmula, manual ni ningún tipo de texto con indicaciones en este sentido. No existe causa y efecto. Tenemos que aprender a hacer reír mediante experimentación, en la apropiación de lo que llamamos “clown personal”<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 212.

<sup>155</sup> Ana Elvira Wuo, “El lenguaje secreto del clown”, *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, traducción de Beatriz Luna, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, p. 25.

Sumado a esto, Wuol explica que el *clown*, al necesitar encontrar caminos para la conexión de la población humana, desarrolla un lenguaje corporal más que verbal. Así, los idiomas no entorpecerán la comunicación entre intérpretes y platea.

Además, he encontrado que las autoras y autores que he leído hablan sobre recursos cómicos como *gags*, saltos, repeticiones, mecanización, deshumanización, humanización, caricatura, parodia, entre muchos otros más. Por lo que puedo deducir que el humor apoya la innovación del lenguaje clownesco recurriendo a esta clase de elementos.

Por su parte, las producciones dramatúrgicas y espectaculares del *clown*, que la mayoría de las veces, si no es que casi siempre, son hechas por les mismos *clowns*, se apoyan del humor en función del estudio de lo cómico y la comicidad. Un ejemplo se da en la Escuela de Lecoq, pues al completar el curso de *clown* les alumnos presentan números que nacen sobre la base de lo que el pedagogo nombró como “variedades cómicas”, y son las siguientes:

- **Burlesco:** “se apoya en el gag, fenómeno más difícil de realizar en el teatro que en el cine, pues con frecuencia subvierte los datos de la realidad y nos acerca al dibujo humorístico: el leñador corta un árbol que en lugar de venirse abajo... ¡sale volando!<sup>156</sup>.”
- **Absurdo:** “recurre a la contraposición de dos lógicas diferentes. Pregunto una dirección a alguien, que me indica una calle a la derecha... ¡y yo me voy

---

<sup>156</sup> Lecoq, *op.cit.*, p. 222.

hacia la izquierda! En realidad voy a buscar mi maleta, lo que justifica mi movimiento”<sup>157</sup>.

- **Excéntrico:** “hace las cosas de diferente manera que los demás, según una lógica distinta. Uno se peina... con un rastrillo. Otro, excéntrico virtuoso, toca el piano... con los pies”<sup>158</sup>.

Como última instancia, deseo enfatizar el trabajo del humor en virtud de la propia persona. Con esto quiero decir que el o la *clown* se burlará, ridiculizará y mofará de sí mismo, utilizará todos los recursos que obtenga en su propio personaje y en sus obras, y nunca los empleará en contra del público o se burlará de él.

#### 3.5.4. Objetivos

Como vimos, el humor promueve la risa, el disfrute, el juego, el pensamiento crítico y una descarga emocional placentera para quien lo presencie. Por tanto, esos son los objetivos principales al aplicarlo en el *clown*. Por lo demás, al echar mano del humor y adjuntarlo a las otras herramientas técnicas generales (particularmente la vulnerabilidad y el fracaso), el *clown* quiere conmover y lograr que el auditorio experimente la combinación de emociones y sensaciones que dichas herramientas despierten en cada persona.

A su vez, el uso del humor en el *clown* tiene como usufructo la creación y expresión de un “lenguaje patético, ridículo e ingenuo” propio:

Éste es tal vez el gran desafío propuesto al aprendiz, que habrá de contar consigo mismo y con la experimentación como un mecanismo para hacer reír, independientemente de su nacionalidad. En ese momento él descubre

---

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 223.

<sup>158</sup> *Ídem.*

con el cuerpo, con el habla y con otras formas de expresarse, desarrollando un lenguaje clownesco como forma de comunicación con cualquier persona, en cualquier parte del planeta, como un territorio sin fronteras, como una lengua universal<sup>159</sup>.

El humor promueve la conexión intelectual, emocional y hasta física entre platea y artistas, “pues la risa es una lengua universal que todo mundo sabe hablar”<sup>160</sup>.

### 3.6. Conexión y *clown*

Entretanto, y como finalización de este trabajo de investigación, quiero aterrizar un último concepto que ha estado presente durante toda mi investigación. Éste es el de conexión.

La conexión, según la RAE, es: “1. Enlace, atadura, trabazón, concatenación de una cosa con otra. 2. Acción y efecto de conectar. 3. Punto donde se realiza el enlace entre aparatos o sistemas. 4. Amistades, mancomunidad de ideas o de intereses”<sup>161</sup>. Al tiempo, conectar significa: “Unir o poner en comunicación dos cosas o dos personas, o una con otra. Enlazar entre sí dos aparatos o sistemas, o uno con otro, de forma que entre ellos pueda fluir algo, como agua, electricidad o señales”<sup>162</sup>.

Para complementar esta información, recurriré nuevamente a Brené Brown y su TED *Talk The power of vulnerability*. En ella, la doctora Brown comenta que la conexión es nuestra razón de ser como seres humanos, el propósito que le da

---

<sup>159</sup> Wu, *op.cit.*, p. 25.

<sup>160</sup> *Ídem*.

<sup>161</sup> Real Academia Española, “Conexión”, <https://dle.rae.es/conexi%C3%B3n>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

<sup>162</sup> Real Academia Española, “Conectar”, <https://dle.rae.es/conectar>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

sentido a nuestras vidas, el porqué de estar aquí. Incluso, dice que neurobiológicamente estamos diseñadas y diseñados para sentir y buscar conexión<sup>163</sup>.

Si recordamos la parte de objetivos de todas y cada una de las herramientas técnicas del *clown* que hemos desglosado, podemos encontrar constantemente las palabras conexión o conectar. Efectivamente, uno de los fines sustanciales al aplicarlas es enlazar, unir, concatenar, poner en comunicación ideas, sentimientos, emociones; primero entre lo emotivo, lo intelectual y lo físico de cada ejecutante y, después, entre el escenario y la platea.

Resulta natural pensar que una técnica como la del *clown*, la cual busca continuamente mostrar la condición humana, esté destinada a la conexión, pues es justamente para lo que la humanidad fue creada. Así lo podemos observar, ya que las herramientas técnicas generales del *clown* aspiran a que cada *clown* conecte consigo mismo, con sus emociones, con su mundo interior, es decir, con toda su persona para, como dice Brown, tener el coraje de ser quienes son con todo el corazón y, posteriormente, encontrar la mejor manera clownesca de compartirse con los asistentes al hecho teatral *clown*.

En otro orden de ideas, uno de los puntos que más ha llamado mi atención sobre la conexión de la plática de Brown, es que, al conectar con alguien, invariablemente hay que conectar con algo en nosotros mismos que nos acerque al sentimiento de esa persona<sup>164</sup>. De tal modo, al conectar con esa parte de nosotros, conectaremos automáticamente con la otra persona por medio del inconsciente.

---

<sup>163</sup> Brown, *op.cit.*

<sup>164</sup> *Ídem.*

Ciertamente, el o la *clown* al haber conectado consigo mismo, podrá conectar con cualquier otra persona. Inclusive, después de mucho entrenamiento, podrá conectar con toda una platea abarrotada de espectadores y espectadoras.

El fenómeno de la conexión en el *clown* se da de forma constante, sin importar cuáles sean los objetivos específicos de cada herramienta técnica, o si se trata del aprendizaje o de ejercer profesionalmente. Es fácil imaginar que es por la capacidad de conexión del *clown* que se ha vuelto una poderosa herramienta actoral, escénica, artística, social, política, educativa, comunicativa y, sobre todo, humana. Y, probablemente, es también por este aspecto, además de lo que se ha visto durante toda la investigación, que el *clown* se ha posicionado como una herramienta teatral que se puede utilizar en muchos otros campos de estudio que tienen que ver con lo humano, como la medicina, la sociología, psicología, antropología, la educación, recreación, política, entre muchos otros más.

Por mi parte, sólo me resta señalar que el poder del entrenamiento actoral *clown*, combinado con su aplicación para con el público a partir de sus espectáculos teatrales, puede ser una buena fuente de conocimiento, de acercamiento humano, de desarrollo humano y del disfrute de la vida y de la actuación.

## CONCLUSIONES

Durante este trabajo de investigación examiné a profundidad, con perspectiva teatral, la técnica actoral contemporánea del *clown*, documentando cinco herramientas técnicas constituidas a lo largo de su historia, las cuales se pueden encontrar en todo tipo de formaciones y ejecuciones profesionales de *clown*.

En el transcurso de mi estudio pude observar que la complejidad del *clown* es tal que, además de ser el nombre que se le da a un modelo específico de personaje, se ha posicionado como una técnica teatral actoral accesible y como todo un estilo teatral poseedor de una estética innovadora, marcada por la constante búsqueda de mostrar el sentido humano en escena. Esto desembocó en la integración de una categoría teatral pertinente y llamativa.

También vi que muchas de las características estéticas, dramáticas, técnicas e ideológicas que posee el *clown* hoy en día, han sido el resultado de su amplia historia, configurada por sus antepasados cómicos y complementada por los nuevos conocimientos técnicos, psicológicos y teatrales existentes.

Asimismo, la técnica actoral *clown* cuenta con herramientas generales propias que, si bien no todas han sido creadas a partir de esta técnica, sí han sido habilitadas al estilo *clown*, lo que las hace únicas en el sentido de ser moldeadas por y para el *clown*. Por lo tanto, pueden ser identificadas y aplicadas de manera concreta en los diversos procesos de enseñanza/aprendizaje y de la creación/presentación de espectáculos *clown*. Encima, tienen objetivos particulares alcanzables por medio de su cumplimiento, dirigidos a los y las creadoras *clown* y a su audiencia.

Aunado a lo anterior, pude constatar que el objetivo que persiste en todos y cada uno de los procesos creativos del *clown*, sin importar para quiénes esté destinado, es el de conectar; es decir, tener la sensación y la certeza de que conectamos emocionalmente, intelectualmente, físicamente con el otro o la otra. Tal vez las metas de cada fase de aprendizaje, producción y presentación del *clown* se alcancen de forma parcial o en distintos niveles. Sin embargo, al realizar y presenciar espectáculos de esta índole, cada ejecutante e integrante del auditorio habrá conectado de mil y un modos consigo mismos y con los y las demás, y al ser éste el sentido de la vida humana el trabajo del *clown* estará hecho.

Siguiendo la misma línea, con este análisis pude reparar en un aspecto notable: la importancia que tiene el público para el *clown*. Las y los espectadores son esenciales tanto para el entrenamiento y creación del *clown*, como para las presentaciones del mismo; su participación es crucial. Este rasgo es destacable porque a veces se puede olvidar que como artistas creamos con y para el público; pero en el *clown* sería imposible tener este fallo. Sin la concurrencia el *clown* no podría existir, pues, como se pudo atisbar, las cinco herramientas técnicas descritas funcionan, en gran medida, con la interacción entre platea y escenario. El tema de la cooperación de la audiencia en el fenómeno clownesco es tan rico, que seguramente se podría hacer toda una investigación muy interesante en torno a él.

Por otra parte, la suma de sus propiedades hace que la técnica *clown* sea una excelente opción para la enseñanza y el entrenamiento de actrices y actores que deseen dedicarse al *clown* o que quieran potenciar sus habilidades y desempeñarse en cualquier otro estilo teatral. Esta técnica tiene una cualidad de adaptabilidad tal, que da herramientas para desarrollarse en cualquier tipo de teatro.

Es también por todas estas razones, junto con la nobleza y practicidad de la técnica, su carácter político y social, y su capacidad de comunicación humana, que el *clown* se ha emplazado como un instrumento teatral con posibilidades de ser aplicable en otros contextos profesionales enfocados en el desarrollo humano. Tal es el caso de su implementación en campos laborales como la medicina, educación, recreación, trabajo social, entre muchos otros más.

Apelo a un carácter político y social porque (aunque en esta tesina traté el tópico someramente puesto que me centré en el manejo técnico actoral), son cualidades inherentes al arte del *clown*. Así, al desempeñarse en este arte se debe tomar una postura y crear teniéndola en cuenta. Aun cuando no se quiera o no se busque, al aprender, practicar, crear y presenciar *clown*, vamos notando cosas que antes no veíamos. Al estar en contacto con él celebramos que somos diversos (altes, flaques, belles, más belles); que no todo es como lo creíamos (éxito-fracaso); que tenemos emociones y, mejor aún, que podemos conectarnos y comunicarnos a través de ellas y de nuestros maravillosos cuerpos, sin palabras, sin idiomas, sin edades. Con el *clown* recordamos que todas, todos y todes somos parte de lo mismo, y que tenemos a la empatía y la risa para reconocernos como iguales. Todo esto sin mencionar la simbología política y social que existe alrededor del personaje, de la cual tuvimos una pequeña probadita en el tema de los antecedentes del *clown*.

Por mi parte, puedo compartir que tanto el teatro como el *clown* me han ayudado a conectarme conmigo misma y con el mundo. Me han guiado con amor y disciplina por el camino para conocer y aceptar mi propia vulnerabilidad, mi condición como ser humana, mis emociones, mi cuerpo y mi voz. Por medio de todas las historias, de todos los personajes, del recorrido histórico del *clown* y del

teatro, y de la práctica de ambos, he aprendido a ser más empática, a mirar la vida desde varios puntos, a reconocer la injusticia, incluso a reconocer cuando yo soy injusta para no quedarme callada ni de brazos cruzados respecto a mis acciones y al vivir cotidiano.

El teatro, y con éste el *clown*, abrieron un mundo inmenso de posibilidades ante mí, me enseñaron a convertir mis debilidades y fracasos en fuerza; fuerza para enfrentarme a la vida, fuerza para subirme a un escenario, fuerza para luchar por una sociedad más justa y equitativa, más comprensiva y más amorosa.

En el Colegio de Literatura Dramática y Teatro aprendí a permitirme afectar psíquicamente, sensorialmente y emocionalmente por todo lo que está a mi alrededor para identificar qué es lo que la vida me provoca y con esa energía actuar y vivir.

La UNAM y las mujeres que conocí durante mis estudios en ella, me reafirmaron como mujer feminista y con el poder que adquirí al conocerme a mí misma y a quererme por sobre todas las cosas, aprendí a luchar por mi dignidad y por la de todas mis compañeras, por nuestro derecho a ser y estar aquí, ahora y para siempre. La Universidad es nuestra, de todas, de todos y de todes. No la vamos a dejar. Nosotras seguiremos aquí y estaremos más pendientes que nunca, más activas y atentas a lo que sucede dentro y fuera de nuestra Universidad. Y que tiemble lo que tenga que temblar. Porque la UNAM, me ha enseñado que por mi raza hablará, gritará y luchará mi espíritu.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alcina Franch, José, *Arte y antropología*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Álvarez, Sol, y Federico Serrano, “Aproximación histórica”, en Edgar Ceballos (editor), *El libro de oro de los payasos*, México, Escenología A.C., 1999, pp. 501-514.

Armiñán, Jaime de, *Biografía del circo*, La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2014.

Becerra Contreras, Eugenio Alejandro Paolo, “El teatro desde la visión del clown”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.

Brown, Brené, “Te power of vulnerability”, en *YouTube*, subido por TED, 3 de enero del 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=iCvmsMzIF7o&t=625s>, Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

Caballero Vega, Jorge Alberto, “La dramaturgia del clown, un acercamiento teórico al arte del clown a partir de sus aspectos dramáticos”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015.

*Cabaret*, Estados Unidos: Allied Artists, 1972, Producción: Cy Fever, Dirección: Bob Fosse, DVD, 120 mins.

Carasso, Jean-Gabriel, y Jean-Claude Lallias, “Un punto fijo en movimiento”, en Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, traducción de María del Mar Navarro y Joaquín Hinojosa, 2ª ed., Barcelona, Alba Editorial, 2004, pp. 13-16.

Ceballos, Edgar (editor), *El libro de oro de los payasos*, traducción de Margherita Pavia, México, Escenología A.C., 1999.

Chávez Novelo, Artús, "Propuesta de actividades para realizar un taller de aprendizaje de la técnica del clown", Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

Coutiño Alcaraz, Erandi, "La edad re/productiva. Una intervención-reflexión corporal con perspectiva de género", Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.

Definición.de, *Definición de burlesque*, 2020, <https://definicion.de/burlesque/>, Fecha de consulta: 8 de octubre del 2020.

\_\_\_\_\_, *Definición de fracaso*, 2020, <https://definicion.de/fracaso/>, Fecha de consulta: 8 de octubre del 2020.

Díaz, Jesús, "La sustancia del clown", en *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, pp. 40-41.

Estrada, José María de, "Nota Preliminar", en Aristóteles, *Poética*, traducción de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Editorial Losada, 2003, pp. 9-21.

Feito, Lydia, "Vulnerabilidad", en *Anales del sistema sanitario de Navarra*, vol. 30, supl. 3, Pamplona, 2007, [edición en línea], [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1137-66272007000600002&lng=es](http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1137-66272007000600002&lng=es), Fecha de consulta: 9 de octubre del 2020.

Fo, Darío, *Manual mínimo del actor*, traducción de Carla Matteini, México, Ediciones El Milagro, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

Gené, Hernán, *El arte de ser payaso*, México, Artezblai, Paso de Gato, 2016, (El gato en la zapatilla, 2).

\_\_\_\_\_, *La dramaturgia del clown*, México, Paso de Gato, 2015, (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y técnica).

Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Ediciones Akal, 1997.

Gual, Aziz, "Presentación", en *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, pp. 20-22.

- Lecoq, Jacques, *El cuerpo poético*, traducción de María del Mar Navarro y Joaquín Hinojosa, 2ª ed., Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- Melendres, Jaume, *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*, Madrid, Asociación de directores de escena, 2010.
- Meyerhold, Vsevolod, *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*, Edgar Ceballos (editor), 5ª ed., México, Escenología A.C., 2005.
- Morales, Tonatiuh, *El arte del clown y del payaso*, México, Escenología A.C., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, traducción de Jaume Melendres, Barcelona, Paidós, 1998.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., (versión 23.3 en línea), 2020, <https://dle.rae.es>.
- Wikipedia La enciclopedia libre, “Oh du lieber Augustin”, [https://es.wikipedia.org/wiki/Oh\\_du\\_lieber\\_Augustin](https://es.wikipedia.org/wiki/Oh_du_lieber_Augustin), Fecha de consulta: 16 de enero de 2021.
- Wuo, Ana Elvira, “El lenguaje secreto del clown”, en *Paso de Gato: Revista mexicana de teatro*, traducción de Beatriz Luna, año 13, núm. 62, México, julio-septiembre, 2015, pp. 23-27.