

**El payaso clásico colombiano en el siglo XX: estudio
exploratorio con enfoque cualitativo**

*The Classic Colombian Clown in the 20th Century:
An Exploratory Study with a Qualitative Approach*

*Guillermo Alfonso Forero Medina
Luis Carlos Forero Medina*

DOI 10.15517/es.v85i2.6953



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

El payaso clásico colombiano en el siglo XX: estudio exploratorio con enfoque cualitativo

*The Classic Colombian Clown in the 20th Century:
An Exploratory Study with a Qualitative Approach*

Guillermo Alfonso Forero Medina¹
Universidad del Rosario
Bogotá D. C., Colombia

Luis Carlos Forero Medina²
Corporación Universitaria Minuto de Dios
Zipaquirá, Colombia

Recibido: 22 de enero de 2025

Aprobado: 26 de noviembre de 2025

Resumen

Introducción: En Colombia, el arte del payaso clásico en el siglo XX ha sido poco estudiado. Con el fin de aportar al conocimiento, este texto sistematiza una investigación con diseño exploratorio y enfoque cualitativo orientada a su análisis. **Desarrollo:** El proceso incluyó la revisión de fuentes primarias y secundarias, así como la identificación y entrevista a agentes vinculados al sector en distintas regiones del país. Mediante una analogía con los momentos previos al espectáculo, se recogen aquí reflexiones sobre los referentes de

¹ Payaso. Docente de cátedra de posgrado. Realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en gerencia y gestión cultural. Magíster en Gestión Cultural de la Universidad del Rosario, Colombia. Doctorando en Gestión Pública en la Universidad Nacional de Trujillo, Perú. Estudios de Posgrado en Políticas Culturales de Base Comunitaria de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Argentina. ORCID: 0009-0003-0111-1263. Correo electrónico: gforerom@gmail.com

² Mago ilusionista. Asesor de la Subgerencia de Cultura del Instituto Municipal de Cultura, Recreación y Deporte de Zipaquirá, Cundinamarca, Colombia. Trabajador social de la Corporación Universitaria Minuto de Dios, Colombia y Especialista en Gestión Pública de la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), Colombia. ORCID: 0009-0008-3673-1477. Correo electrónico: magopilochanv@gmail.com

la payasería clásica colombiana, su uso como estrategia de intervención en comunidades vulnerables, los mecanismos de transmisión del conocimiento, la estructura dramática de los actos y su presencia en la televisión pública. **Conclusión:** El estudio concluye que esta práctica escénica, arraigada en el imaginario colectivo, genera experiencias estéticas que inciden en la vida cotidiana y mantiene un valor cultural relevante en el contexto colombiano actual.

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

Abstract

Introduction: In Colombia, the art of classical clowning in the 20th century has been scarcely studied. With the aim of contributing to our understanding of this field, this text presents a systematic overview of an exploratory, qualitative study focused on analyzing this art form.

Development: The process included the review of primary and secondary sources, as well as the identification and interviewing of stakeholders linked to the sector in different regions of the country. Drawing an analogy with the moments leading up to the performance, this essay explores the key elements of traditional Colombian clowning, its use as a strategy for engaging with vulnerable communities, the mechanisms through which knowledge is transmitted, the dramatic structure of the shows, and their presence on public television. **Conclusion:** The study concludes that this performing practice, rooted in the collective imagination, generates aesthetic experiences that impact daily life and maintains a relevant cultural value in the current Colombian context.

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

¡Vámonos para la función! (o lo que podría ser una posible introducción)

En Colombia, el arte de la búsqueda de la risa, conocido también como de la payasada o la payasería, acompañó la edificación colectiva del país en la época republicana, incluso, podría afirmarse que estuvo presente en el período independentista que inició a finales del siglo XVIII y se extendió hasta la segunda década del siglo XIX. En tiempos convulsionados, los payasos conservaron su oficio a pesar de las múltiples afectaciones sociales desencadenadas por un constante y extendido conflicto interno armado.

No obstante, escribir sobre este arte resulta difícil cuando los líderes del país han logrado que la población resignifique el vocablo ‘payaso’ como un adjetivo peyorativo, desplazando su origen como sustantivo común. A ello se suma la escasa producción académica nacional, lo que provoca que sus historias, personajes, impactos y transformaciones se inserten en un espacio difuso que desdibuja la relevancia que tuvo en el siglo XX e invisibiliza el papel del payaso en la conformación de movimientos escénicos alternativos que promueven nuevas formas de búsqueda de la risa.

Esta investigación inició con la revisión de fuentes primarias y secundarias para identificar posibles referentes del payaso en Colombia. Posteriormente, se localizaron agentes significativos para el sector en cinco departamentos del país y en Bogotá D. C., quienes fueron entrevistados y facilitaron, entre otros aspectos, un acercamiento no solo a la memoria personal y colectiva, sino también a materiales fotográficos, sonoros y audiovisuales que permitieron el análisis previsto.

Para la presentación de los resultados, se optó conscientemente por prescindir de las estructuras académicas tradicionales. En su lugar, se recurrió a una analogía con ciertos instantes, casi rituales, que todo payaso vive antes de una función. El apartado “¡Desempaquemos la maleta!” aborda cómo los buscadores de la risa vinculados a la investigación definen el arte de la payasada y relaciona los posibles referentes de la payasería clásica colombiana en el siglo XX; “¡Mirémonos en el espejo!” explora el papel del payaso en la sociedad, la percepción que esta tiene de él y su uso en procesos de intervención en comunidades vulnerables; “¡A maquillarse!” analiza los mecanismos de transmisión del conocimiento y el afianzamiento de estéticas en los payasos colombianos del periodo estudiado; “¡A vestirse!” examina la estructuración dramática de las entradas, actos o números de los payasos

clásicos; “*¡Preparemos los aparatos y accesorios!*” estudia el impacto de los payasos de la televisión pública en Colombia desde 1954, con especial énfasis en las décadas de 1980 y 1990; y, finalmente, “*¡Pongámonos la nariz!*” presenta las conclusiones de la investigación.

Así las cosas, bajamos del carro y entramos a la carpa donde se efectuará la función. Sin más dilaciones, comencemos a alistarnos. ¿Nos acompañan?

¡Desempaquemos la maleta! (o la sintaxis de la payasería)

El payaso ha trascendido las carpas de circo para convertirse en un objeto de estudio complejo, portador de múltiples significados simbólicos y funciones sociales. En los últimos años, ha llamado la atención de la investigación académica en Latinoamérica, dando lugar a estudios que reflexionan sobre la condición humana a partir de la búsqueda de la risa (Luquin Calvo, 2022) y que analizan su uso en contextos educativos, terapéuticos y comunitarios, donde desafía convenciones y actúa como agente de cambio social (da Silva, 2023).

Esta multiplicidad de perspectivas está estrechamente vinculada con la capacidad del payaso para alterar el orden y las relaciones de poder (Forero Medina, 2024). En este sentido, Olendzki (2023) destaca su potencia para enfrentar las fuerzas que *nos oprimen*, convirtiendo la vulnerabilidad en fortaleza creativa. Por su parte, da Silva (2023) sostiene que su fuerza radica en la construcción de una experiencia colectiva y transformadora, mientras que de Melo y colaboradores (2024) subrayan que, mediante sus acciones, desplazan el parámetro de normalidad e invitan al público a reírse de las convenciones que definen lo normal frente a lo diferente. En esta línea, Sánchez (2023) concibe la risa como un acto político de resistencia, transformación y confrontación, capaz de generar vínculos y tensionar las dinámicas que configuran las relaciones humanas.

Conforme a lo expresado, el payaso puede entenderse para este escrito como una práctica artística que busca generar comicidad mediante la evocación de distintos estados emocionales, al tiempo que cuestiona las ideas preconcebidas y las ideologías propias de un contexto social específico (Maqueda, 2016). Asimismo, se inscribe en el imaginario colectivo y propicia experiencias estéticas que liberan la conciencia de la coacción de las costumbres y de los intereses establecidos (Forero Medina, 2024), reinterpretando la realidad desde la risa, el llanto y otras expresiones humanas (Forero Medina, 2019).

En este marco, la investigación se desarrolló en tres escenarios. El primero estableció como eje transversal que fueran los propios buscadores de la risa quienes sentaran las bases para recopilar las historias y memorias del payaso en Colombia durante el siglo XX. En consecuencia, se recogen sus voces: algunas pertenecen a familias que, generación tras generación, han ejercido el arte de la payasada; otras, a artistas que llegaron al mundo de la payasada desde distintas prácticas escénicas. El segundo se enfocó en la indagación de percepciones sectoriales sobre la consolidación de referentes nacionales del arte de la búsqueda de la risa. El tercero consistió en la pesquisa en fuentes escritas del periodo estudiado, con el fin de identificar aspectos relacionados con el objeto de investigación.

Para iniciar el recorrido por el primer escenario, Carlos Álvarez, radicado en Medellín, Colombia, quien se define como aprendiz de payaso, a pesar de ser un referente nacional con una prolífica trayectoria artística, afirma que la búsqueda de la risa es un estilo de vida, una profesión, una concepción del mundo y un estado de ánimo que debe expresarse como un todo, pues constituye una forma de relacionarse con el otro (C. A. Álvarez, comunicación personal, 25 de octubre de 2024).

En Bogotá D. C., Colombia, Tatiana Torres, creadora de narrativas que reivindican la labor de las payasas colombianas y latinoamericanas; Luis Guzmán, reconocido por su calidad artística y por proyectos que emplean la búsqueda de la risa como estrategia no convencional de intervención social; y Viviana Bernal, cuya propuesta estética, estilística, política y conceptual goza de amplio reconocimiento, exponen distintas concepciones sobre este arte. Para Torres, esta práctica le permite ser plenamente feliz, ya que, al habitar el juego y la locura, la risa libera la existencia (T. Torres, comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Guzmán sostiene que el concepto del payaso ha venido cambiando y fortaleciéndose, dado que actúa como catalizador que transforma realidades gracias a su vocación de servicio (L. E. Guzmán, comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Por su parte, Bernal concibe la payasada como un lenguaje transgresor que interrumpe lo ordinario: donde llega, la continuidad se quiebra y se rompe con lo estrictamente conveniente (V. A. Bernal, comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Desde el circo tradicional, Milton y Mauricio Zambrano, hijos de Pedro Alberto Zambrano “Tongorito”, reconocido en el 2021 como patrimonio cultural del departamento de Santander, Colombia, afirman que el payaso es una caricatura que aprovecha los momentos de la vida para provocar la risa y divertir al público (M. Zambrano y M. Zambrano,

comunicación personal, 14 de noviembre de 2024). Juan Carlos Yela, integrante de una familia de payasos radicada en Nariño, Colombia, y maestro en arte dramático, señala que la búsqueda de la risa ha sido su todo, ya que desde su nacimiento prácticamente solo ha visto payasos (J. C. Yela, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

William Cano, artista de circo tradicional del departamento del Atlántico, Colombia, y autor del libro *Cómo aprender a ser payaso* (2021), plantea que el payaso es el eje central del espectáculo circense. Ante la variedad de posibilidades escénicas actuales, manifiesta que ignorar al payaso en un espectáculo de circo sería como prescindir del sacerdote en un culto religioso (W. Cano, comunicación personal, 9 de noviembre de 2024).

En el departamento del Meta, Colombia, Sabaraín Lozada Gómez, Gina Paola Amaya Zabala y Juan Cristófer Lozada Amaya coinciden en que el payaso es un ser inexplicable que genera sentimientos de manera misteriosa (G. P. Amaya, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024), ya que su finalidad es hacer reír (S. Lozada Gómez, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024), poniendo su dignidad en riesgo al mostrarse como la versión más auténtica del ser humano; en otras palabras, a través de la risa, es consciente de su existencia (J. C. Lozada Amaya, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024).

En contraste, para Guillermo Alfonso Forero Neira, radicado actualmente en el departamento de Antioquia, Colombia, y considerado uno de los mayores referentes del arte del payaso en el país, no basta con una definición puntual basada en las formas. Según él, es deber de los payasos actuales recuperar el alma del juglar, recopilar los aprendizajes, estructurarlos y transmitirlos a las nuevas generaciones. Además, propone dejar de lado las discusiones terminológicas: ni payasos ni *clowns*, somos los que se pintan el rostro para alegrar el alma (G. A. Forero Neira, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

Ahora bien, en el marco del segundo escenario, esta investigación, que no busca establecer una visión hegemónica del payaso clásico, sino visibilizar la diversidad y riqueza de perspectivas, planteó la necesidad de identificar buscadores de la risa sobresalientes durante el siglo XX. Para tal fin, además de la fase de entrevistas, se aplicó una encuesta virtual de libre acceso con el objetivo de indagar las percepciones de los payasos colombianos sobre posibles referentes técnicos, artísticos y conceptuales en el proceso de creación, análisis y desarrollo histórico de las técnicas asociadas a esta práctica.

En cuanto a la caracterización de los participantes, el 81.25 % se encuentra en el rango de edad entre 29 y 57 años, el 12.5 % son mayores de 57 años y el 6.25 % tiene entre 14 y 18 años. Respecto al género, el 62.5 % se autorreconoce como masculino y el 37.5 % como femenino. El 6.25 % reside fuera del país, mientras que el 93.75 % vive en Colombia, principalmente en Bogotá D. C. (31.25 %), Valle del Cauca (25 %), Atlántico (12.5 %), Antioquia (12.5 %), Cundinamarca (6.25 %) y Santander (6.25 %).

En primera instancia, el cuestionario exploró las concepciones del término referente. Las respuestas, sintetizadas en la [Tabla 1](#), permitieron establecer que, en el arte del payaso, un referente es una persona que, con su quehacer artístico, ha sido inspirador, maestro o cómplice en la construcción de caminos para la búsqueda de la risa a lo largo de diferentes generaciones.

Tabla 1. Categorías de referentes según encuestados

Categoría de referente	Descripción
De innovación	Transforma o amplía el lenguaje escénico del payaso mediante propuestas creativas que rompen con lo convencional y generan nuevas posibilidades expresivas.
De formación	Transmite conocimientos, técnicas y valores asociados al arte del payaso, guiando a nuevas generaciones y fomentando el aprendizaje significativo.
De legado histórico	Trayectoria y aportes que han dejado huella en la memoria colectiva, consolidando hitos o momentos clave en la historia de la payasería.
De aporte estético y técnico	Construcción del personaje, manejo dramático y propuesta visual que constituye un patrón de calidad e inspiración para otros artistas.

Fuente: Elaboración propia (2025).

Al indagar sobre su principal referente personal en el arte del payaso, las personas encuestadas mencionaron figuras provenientes de Argentina, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Países Bajos, Perú, Rusia y Suiza. Previendo que habría pocas

menciones de referentes nacionales, se incorporó una pregunta específica para identificar si los participantes habían tenido referentes colombianos: el 62.5 % indicó que sí.

En cuanto al tercer escenario, se realizó una revisión bibliográfica para rastrear referentes a través de la relación del payaso con el circo tradicional. En este contexto, es pertinente señalar que, desde 1791, la prensa escrita en Colombia registra el uso de la palabra *circo* como mención o descripción de los espectáculos de la época, fecha cercana a la adopción de este término a nivel mundial ([Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia, 2023](#)).

Gracias a esta búsqueda, se encuentra que desde 1829 circulan de manera continua espectáculos de circo en Colombia, lo que posibilita trazar el recorrido tanto de compañías extranjeras como nacionales que incursionaron en el lenguaje del circo moderno ([Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia, 2023](#)). Sin embargo, identificar a los payasos que trabajaron con compañías artísticas entre la tercera década del siglo XIX y la segunda década del siglo XX resulta una tarea difícil.

La revisión bibliográfica también incluyó la prensa escrita de la primera mitad del siglo XX, lo que arrojó dos hallazgos relevantes. En primer lugar, los payasos estuvieron presentes en las conmemoraciones posteriores al primer centenario de la independencia, por ejemplo, en 1915 ([El Tiempo, 1940](#)) y 1916 ([El Tiempo, 1941](#)), o en actos festivos como el primer aniversario de la inauguración del servicio del tranvía en Bogotá D. C. en 1911 ([El Tiempo, 1936](#)). En segundo lugar, la individualización del payaso: en las primeras dos décadas del siglo XX se escribe en la prensa sobre los payasos, en plural, sin prestarle importancia a quién o quiénes hacían parte del espectáculo, pero, con el pasar de los años, se empieza a nombrar el payaso en singular, lo cual aporta relevancia al nombre artístico: “Kiko” y “Lolo” del “Circo Alemán” ([El Tiempo, 1923](#)), “Essocés” del “Circo Dunbar” ([El Tiempo, 1927](#)), o “Monte de Oca”, “Manolín”, “Cumparsa”, “Cuamaco” y “Pernito” del “Circo Cairolí Waithe” ([El Tiempo, 1949](#)).

A partir de estos hallazgos y tomando como referencia complementaria el ensayo *Memo – ría de un viejo payaso* ([Forero Neira, 2012](#)), se pueden enlistar algunos de los referentes del payaso clásico en Colombia durante el siglo XX, incluyendo nacionales y extranjeros radicados en el país. Es importante anotar que en la mayoría de los casos se conserva el nombre artístico, pues el de pila se ha diluido en la memoria colectiva. La presentación es por orden alfabético: Alberto Noya Carrol “Pernito” (proveniente de Chile), Alberto Noya

Sanmartín “Tuerquita” (de ascendencia chilena), “Balín”, “Borolas”, “Calabazo”, “Caluga”, “Campana”, “Cantorillo”, “Carasucia”, “Carretón”, “Cascabelito”, “Cebollita”, “Chamaquito”, “Chapana”, “Charrín”, “Chorizo”, “Cocoliche” (proveniente de Chile), “Cocolito”, “Cumparsita” (proveniente de Chile), Guillermo Alfonso Forero Neira “Tío Memo”, Gustavo Espitia “Lechuga”, Jorge Zabala “Machaquito” (proveniente de Ecuador), Juan Joya Monsalve “Juanito”, “Los Cacerolos”, “Los Piolines”, “Los Pitelines”, “Los Salpicones”, “Los Yela”, Luis Silva “Tribilín”, Manuel Olivares Núñez “Miky” (proveniente de Chile), “Media bota”, “Media suela” (proveniente de Ecuador), “Melodía”, Miguel Noya Sanmartín “Bebé” (de ascendencia chilena), Pedro Alberto Zambrano “Tongorito”, “Pelotica”, “Pepito” (proveniente de Ecuador), “Pipiolo” (proveniente de Chile), “Pipiripí”, “Pirrincho” (de ascendencia chilena), René Ayala “Tetoco” (de ascendencia mexicana), “Sancocho” y “Zapatón”.

Es probable que en esta relación falten nombres significativos. Por ello, se expresa un reconocimiento y admiración a aquellos payasos que no fueron incluidos y a los pertenecientes a los circos o familias que contribuyeron a la consolidación de la época dorada del circo colombiano en el siglo XX entre los años 1940 y 1980 ([Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia, 2023](#)).

¡Mirémonos en el espejo! (o la intervención social a través de la risa)

En esta investigación, de diseño exploratorio y enfoque cualitativo, se indagó sobre la función y la percepción social de la payasería en Colombia. Durante los encuentros de diálogo, las personas entrevistadas coincidieron en señalar que existe una valoración social contradictoria hacia el payaso: por un lado, en el lenguaje cotidiano se emplea el término de forma peyorativa; por otro, se le aprecia como un sujeto capaz de transformar la realidad mediante una lucha constante basada en su inmensa nobleza (L. E. Guzmán, comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Así, los payasos de forma consciente o inconsciente actúan como dinamizadores sociales que, más allá de provocar risa, generan entornos alegres y lúdicos transmitiendo un mensaje claro: la alegría para el alma (G. A. Forero Neira, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

Bajo este mecanismo de dinamización, entendida como un proceso de transformación, movilización y liberación, el público asume el papel de cómplice del payaso a partir de la aceptación y el asombro (T. Torres, comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Este vínculo propicia la ruptura de la cotidianidad mediante el uso de la nariz roja (V. A. Bernal,

comunicación personal, 10 de octubre de 2024) y contribuye a la consolidación de un lenguaje que en cualquier lugar del mundo es identificado (J. C. Yela, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

Al respecto, desde hace un par de décadas en el país se reconoce el valor de las prácticas artísticas en los procesos sociales desarrollados con comunidades. De hecho, esto dio inicio a una carrera académica para sustentar, argumentar y fundamentar, tanto metodológica como teóricamente, la utilización de las artes populares, en especial el circo y el payaso, como estrategias de intervención al servicio del desarrollo integral y de la organización de la base comunitaria, bajo los preceptos de la animación sociocultural, la educación popular y la pedagogía de la esperanza. Este proceso, totalmente válido, contempla los saberes artísticos tradicionales como cimiento de la investigación social aplicada y abre el campo a lo que se ha denominado payaso social.

¿Acaso el payaso no ha sido siempre social? Los buscadores de la risa vinculados a la investigación sostienen con vehemencia que el payaso siempre ha cumplido una función social, ya sea transgresora (V. A. Bernal, comunicación personal, 10 de octubre de 2024), pacificadora (W. Cano, comunicación personal, 9 de noviembre de 2024), o de simple diversión (M. Zambrano y M. Zambrano, comunicación personal, 14 de noviembre de 2024). La diferencia, señalan, radica en el grado de conciencia sobre el impacto de su actuación, entendida no como un fin, sino como un medio para incidir en la realidad. Asimismo, subrayan la necesidad de promover procesos interdisciplinarios que integren al payaso como aliado de las ciencias humanas y sociales, reconociendo su potencial para generar transformación cultural y social.

Entonces, ¿sería más pertinente hablar del payaso comunitario y/o humanitario que del payaso social? Partiendo del supuesto de que todo payaso es un ser social, así como un sujeto político y participativo, la respuesta es afirmativa. Es decir, cuando su labor se enmarca en una intervención con acompañamiento psicosocial orientada a la transformación y/o apropiación de las dinámicas territoriales, resulta más preciso hablar de un payaso con enfoque de trabajo comunitario. No obstante, esta posición no desconoce el aporte de quienes, a través de la nariz roja, asumen la risa como un espacio de resiliencia en contextos y circunstancias adversas, marcados por la guerra, la violencia, el maltrato o la muerte (T. Torres, comunicación personal, 10 de octubre de 2024).

Sin embargo, persiste una pregunta: ¿por qué el payaso no comprende su función social? Tal vez se deba a la falta de concienciación y concientización sobre su impacto en el desarrollo de las comunidades (J. C. Yela, comunicación personal, 11 de octubre de 2024) o, quizá, a la creencia de que su papel no es enseñar, sino únicamente hacer reír (M. Zambrano y M. Zambrano, comunicación personal, 14 de noviembre de 2024). Lo cierto es que el payaso, como actuante y producto escénico, es un sujeto con dimensiones políticas, económicas, culturales y sociales.

En cualquier caso, hablar de la implementación del payaso como estrategia de intervención social cobra sentido cuando se le identifica como una herramienta pedagógica y comunicativa. En este esquema, existe un emisor (el payaso que interviene), un receptor (la comunidad intervenida), un medio (el propio payaso) y un mensaje (el contenido pedagógico o con enfoque social por transmitir), todo ello sustentado en teorías de la pedagogía social que abarcan los niveles cognitivo, afectivo y conductual (Saavedra Meza, 2019). Por consiguiente, comprender las características del payaso de intervención social permite abordar una problemática y plantear su posible tratamiento mediante la búsqueda de la risa, en un actuar con enfoque poblacional y social (Bonange & Sylvander, s. f.).

Lo anteriormente expuesto permite un cuestionamiento más: ¿basta solo con ser payaso para generar procesos de intervención comunitaria? No es una pregunta con respuesta fácil. Sin embargo, es posible afirmar que las intervenciones comunitarias requieren un equipo interdisciplinario que complemente el proceso, no solo en el hecho mismo de la función, *show* o presentación del payaso, sino también en la preparación metodológica, conceptual y de contenidos del acompañamiento, así como en la retroalimentación psicosocial que se genere, lo cual potencia el impacto de la intervención (Mira Marín, 2023).

Y, ¿entonces? El payaso tuvo, tiene y tendrá una función social que genera impactos en su público. Este capítulo es una oportunidad de iniciar un diálogo amplio, de debate, de deconstrucción y de construcción que, en todo caso, tendrá una doble vía: la teorización y sustentación metodológica de las artes populares como estrategias de intervención comunitaria, contribuyendo a la dignificación de la búsqueda de la risa en Colombia (Forero Medina, 2019).

¡A maquillarse! (o la transmisión del conocimiento en la payasería)

El payaso y el circo tradicional mantienen una estrecha relación y comparten prácticas culturales autónomas y propias, vinculadas a las formas de organización social tanto a

nivel familiar como sectorial. También aplican saberes acumulados por el paso del tiempo en el territorio, poseen una rica historia oral que es transmitida generacionalmente, una jerga propia y modos de vida que nacen de una característica fundamental: la itinerancia. Esta, a su vez, determina las dinámicas sociales, familiares, políticas, educativas, de salud, sistemas de valores, de creencias, de sostenimiento y de sostenibilidad, es decir, constituyen elementos distintivos y únicos que podrían considerarse como parte de una manifestación constitutiva del patrimonio cultural inmaterial.

Siguiendo con esta línea argumentativa, se encuentran dos características centrales en el payaso del siglo XX en Colombia: la transmisión generacional del conocimiento y la consolidación de rasgos identitarios comunes a partir de elementos simbólicos o rituales. [Turner \(1980\)](#) define ritual como una conducta formal prescrita no dominada por la rutina tecnológica y relacionada con las creencias; en cambio, [Delgado \(2002\)](#) plantea que la definición de ritual no se encuentra en el ritual mismo sino en su opuesto: en las acciones seculares o cotidianas.

Bajo cualquiera de las dos posiciones, un análisis del payaso en el circo tradicional se concebiría desde la cimentación de elementos simbólicos que, como la carpa o la nariz, expresan valores o sentimientos trascendentes, cumpliendo con las propiedades del símbolo ritual de [Turner \(1980\)](#): condensación, unificación de significados y polarización de sentido. Consecuentemente, podría afirmarse que el payaso en el circo tradicional ha promovido un proceso continuo de creación de identidades constituido siempre dentro de una representación y posición determinada ([Hall, 1994](#)), atendiendo a un atributo cultural al que se da prioridad sobre el resto de fuentes de sentido ([Castells, 1998](#)).

El payaso se convierte entonces en una fuente de posiciones, conceptos, idealizaciones y corrientes estilísticas que han resistido la informalidad. Por consiguiente, puede entenderse como una experiencia en la que las relaciones sociales del mundo son personalizadas, como una manera de jugar con la organización temporal de las existencias ([Godard & Cabanes, 1996](#)).

Démonos un respiro. Continuemos.

No podemos desconocer que la transmisión generacional del conocimiento en el payaso o en el circo tradicional se encuentra al margen de las prioridades gubernamentales,. Tampoco se puede ocultar el difícil acceso a procesos de formación en el marco del sistema educativo formal del país. Según cifras oficiales, solamente el 20.21 % de la población

circense cursó y aprobó el bachillerato, el 40.43 % la primaria, el 14.89 % no tiene ninguna clase de estudios y solo el 6 % de la población tiene estudios superiores ([Ministerio de Cultura de Colombia, 2013](#)).

Aun así, estas manifestaciones se caracterizan por tener un proceso de formación basado en la transmisión generacional del conocimiento que, desde su alteridad, ha preservado a lo largo del tiempo las técnicas y costumbres de estas prácticas artísticas y culturales. El conocimiento artístico en el circo se transmite mediante la tradición oral, el aprendizaje junto a familiares y artistas circenses y prácticas educativas no formales que forjan metodologías propias y un *argot* característico ([Ministerio de Cultura de Colombia, 2020](#)).

Las formas de enseñanza del payaso clásico en Colombia se sitúan en los márgenes de las teorías tradicionales de formación artística al entender, de manera no consciente, que la transmisión de conocimiento no es lineal, que el contexto artístico es la forma de vivir y la experimentación la base para la creación. Adicionalmente, desde estas prácticas se ha entendido el conocimiento como un *habitus* que puede ser utilizado para desenvolverse en un determinado campo con un tiempo y un espacio definido ([Bourdieu, 1995](#)).

En contraste, la estética del payaso en Colombia durante el siglo XX tiene un panorama más subjetivo y menos documentado. Sin importar la edad, en algún momento de nuestras vidas construimos mundos posibles a través de procesos de interpretación en los cuales podemos actuar libremente, puesto que estamos en la búsqueda constante de la felicidad ([Forero Medina, 2024](#)). Dicho de otra manera, la conciencia estética del payaso podría entenderse como el resultado de un proceso de resignificación constante que no surge en el espacio vacío de un mundo espiritual homogéneo ([Hauser, 1977](#)) y se relaciona, más bien, con el concepto, la integridad, la coherencia y la poética en el quehacer (G. A. Forero Neira, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

¡A vestirse! (o la estructuración dramática de los actos de payasos)

Las entradas, actos o números de la payasería clásica en Colombia durante el siglo XX se distinguen por generar normatividades alternas en las que el payaso rompe reglas, derriba barreras y crea realidades distintas, donde los prejuicios dinamizan la existencia colectiva. En otras palabras, los formatos escénicos de la payasada persiguen el objetivo de divertir, ofreciendo una puerta de escape en la que lo erróneo se torna correcto y lo inadmisiblemente coherente ([Forero Medina, 2024](#)).

La búsqueda de la risa es metódica, es decir, se desarrolla de manera sistemática, organizada y estructurada. Desde esta perspectiva, la dramaturgia del payaso clásico se entiende como la forma de ordenar acciones concatenadas mediante herramientas, estructuras y recursos que posibilitan la risa en formatos de corta duración y extrema efectividad (Forero Medina, 2020), tal y como se observa en la [Tabla 2](#).

Tabla 2. Herramientas, estructuras y recursos que permiten buscar la risa

Elemento	Descripción
Herramientas	<p>a) <i>Gag</i>: unidad mínima para la búsqueda de la risa. Puede ser visual, corporal, sonora o hablada.</p> <p>b) <i>Gag</i> continuado: es un <i>gag</i> que tiene repetición.</p> <p>c) <i>Reprises</i>: formas verbales breves que enlazan <i>gags</i> en un número o acto; pueden clasificarse por tema, ubicación temporal, homofonía o trama larga, entre otros.</p>
Estructuras	Construcciones que articulan las relaciones de los diferentes roles del payaso clásico; son flexibles, dinámicas y adaptables.
Recursos técnicos	Efectos, habilidades, capacidades o destrezas que funcionan como pretexto para provocar la risa.

Fuente: Adaptado de [Forero Medina \(2020\)](#).

Tabla 3. Organización interna de las entradas cómicas

Momento	Descripción
Presentación	Exposición de la situación o contexto, los roles implicados y el conflicto o pretexto.
Desarrollo	Evolución del conflicto o pretexto mediante estructuras o formularios hasta el punto de inflexión.
Remate	Restablecimiento de un nuevo orden o comprobación del formato.

Fuente: Adaptado de [Forero Medina \(2020\)](#).

La organización interna de las entradas sigue planteamientos aristotélicos, estableciendo tres momentos fundamentales, presentación, desarrollo y remate, que se enlazan

mediante puntos de giro sustentados en peripecias y anagnórisis, los cuales modifican la intensidad de la risa (Forero Medina, 2020) y aumentan la escala del caos (S. Lozada Gómez, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024), como se relaciona en la [Tabla 3](#).

En cuanto a las particularidades creativas, las entradas cuentan con un abundante uso de formas verbales, entre las cuales destacan los *reprises* contextuales. Según Lozada Amaya, los payasos colombianos en el siglo XX tenían la necesidad de hablar porque vivían en una sociedad oprimida donde los ciudadanos estaban silenciados y acostumbrados a perder la esperanza (J. C. Lozada Amaya, comunicación personal, 20 de noviembre de 2024).

Un aporte relevante en el análisis de las entradas, actos o números de payasos de este periodo es el realizado por Forero Neira (2015), quien sistematizó y categorizó estas formas escénicas en estructuras o formatos transmitidos generacionalmente por medio de la oralidad. Esta información se observa en la [Tabla 4](#).

Tabla 4. Formatos y estructuras del payaso clásico en Colombia

N.º de formato	Estructura dramática / N.º de personajes	Descripción	Ejemplos
1	Doble: picador y cómico / Dos cómicos (Interrupción repetida)	<p>Versión 1: El picador inicia su presentación (música, canto, poesía o acrobacia), pero es interrumpido reiteradamente por el cómico, quien busca oportunidad para ejecutar el mismo acto. Finalmente, el picador lo deja actuar y el cómico lo sorprende.</p> <p>Versión 2: El picador es burlado por el cómico sin percatarse (le toma la bebida, le come la merienda, le revienta los globos, le apaga la grabadora, lo engaña). Al final, el picador lo descubre y lo persigue al ritmo de la galopa.</p>	Las poesías, los musicales, la cena muda, los globos, la grabadora.

N.º de formato	Estructura dramática / N.º de personajes	Descripción	Ejemplos
2	Doble: Picador y cómico / Dos cómicos (Pareja) (Recurso de <i>clack</i> ³)	El picador golpea al cómico con una <i>clack</i> una, dos y tres veces. Al intentar golpearlo una cuarta vez, el cómico se agacha y devuelve el <i>clack</i> al picador, sorprendiendo al público.	Mister le llevo la maleta, la banderita de la paz, el boxeo.
3	Doble: Picador (mago) y cómico 1 (Magia picaresca)	El picador realiza un truco ante la sorpresa del cómico. Al salir de escena, el cómico descubre el secreto y esconde el elemento. Cuando el mago repite el truco, este expone el engaño, pero el picador lo desmiente con un nuevo pase mágico.	Pasa-pasa botellas, el pato, los dados, los huevos.
4	Triple: Picador, cómico 1 y cómico 2 (Interrupción repetida)	Carablanca y cómico 2 presentan un número como músicos, cantantes, poetas o acróbatas, pero el cómico 1 interrumpe constantemente hasta ser expulsado. Regresa burlándose y molestando hasta ser sorprendido. Remate con <i>clack</i> y agachada.	Las sillas, las vastas.
5	Triple: Picador, cómico 1 y cómico 2 (Sustitución de un elemento)	El picador encarga un elemento a los cómicos al salir de la pista. Estos lo dañan e improvisan su uso. Intentan engañar al picador, pero este descubre la verdad y los persigue al ritmo de la galopa. Hay variantes que, en vez del elemento, incluyen un pretexto para desarrollar el formulario.	El espejo, el piano, la estatua, la computadora, el televisor.

³ Recurso técnico para marcar un golpe en escena.

N.º de formato	Estructura dramática / N.º de personajes	Descripción	Ejemplos
6	Triple: Picador, cómico 1 y cómico 2. (las apuestas)	<p>Versión 1: El picador engaña al cómico 1 en un juego-apuesta. Este, siguiendo su consejo, intenta ganarle al cómico 2 (cómplice del picador) y vuelve a perder.</p> <p>Versión 2: Tras perder dos veces, el cómico 1 desafía al picador y cómico 2. Sorprendentemente, gana la apuesta y se lleva todo.</p>	La abejita, la fórmula, la perra, el plátano, el sí señor y el no señor, abiertas y cerradas.
7	Caravana: Un picador con más de tres cómicos (De <i>clack</i> / De sustracción)	<p>Versión 1 (De <i>clack</i>): El picador entra a la pista con un cómico, quien le da un motivo para un <i>clack</i>. Luego, cada cómico que intenta defenderlo recibe un <i>clack</i> del picador, hasta que el último se agacha y golpea al picador, provocando la reacción en cadena de todos.</p> <p>Versión 2 (De sustracción): La caravana de payasos sale a la pista. Todos están dispuestos a contar historias o a realizar alguna acción, pero son retirados uno a uno por el picador u otro personaje. Al quedar solo un cómico (rematador), el picador o personaje es sorprendido.</p>	La defensa, agáchate y pégale, los miedosos, la cantina.

Fuente: Adaptado de [Forero Neira, G. A. \(2015\)](#).

Para entender la categorización de [Forero Neira \(2015\)](#) que se presenta a continuación, es importante reconocer los roles del payaso clásico que se involucran. El *picador* o *carablanca* corresponde a la figura análoga del patrón en la comedia del arte, es decir, representa el poder; el cómico uno (1) es el *Augusto* o el equivalente al primer *Zanni*, es decir, la anarquía; el cómico dos (2) es el *contra-Augusto* o segundo *Zanni*, cómplice del *picador* o *carablanca*. En las caravanas, los cómicos adicionales se consideran *Augustos*. La creación de *sketches*, otra riqueza del payaso colombiano en el siglo XX, merece, por su profundidad y relevancia, un proceso de investigación exclusivo a futuro.

¡Preparemos los aparatos y accesorios! (o los payasos en la televisión colombiana)

¿Qué habría sido de la televisión pública en Colombia sin el aporte de los payasos durante el siglo XX? A las siete de la noche del domingo 13 de junio de 1954, se realizó la primera transmisión televisiva en Colombia, originada desde el Palacio de San Carlos, en pleno centro histórico de Bogotá D. C., con equipos tecnológicos de origen canadiense y estadounidense. En el marco de la conmemoración del golpe de Estado, el general Gustavo Rojas Pinilla inauguró este nuevo servicio público, que dependía directamente de la Oficina de Información y Propaganda de la Presidencia de la República ([Señal Colombia - RTVC, 2024](#)).

Ese mismo año, las familias colombianas pudieron ver, en vivo y en directo, en blanco y negro y bajo la dirección del chileno Alejandro Michel Talento, el programa *Tele Circo*. Este espacio combinaba concursos y la participación de niños del público con la presencia protagónica de payasos, magos y actos circenses invitados ([Señal Memoria - RTVC, 2021](#)).

¿Significa esto que, desde el inicio de la televisión colombiana, los payasos, los magos y el circo tuvieron presencia en la programación abierta nacional? Sí.

Además de Alejandro Michel Talento, los payasos “Cumparsita”, “Machaquito”, “Cantorillo” y “Cocolito” ([Señal Memoria - RTVC, 2024](#)), junto con los magos “Lasca” y “Piloacán”, deleitaron al público familiar llevando el lenguaje del circo a la televisión. En otras palabras, el payaso salió de las toldas de las carpas para conquistar los medios de comunicación.

Este programa, emitido en la década de 1950, abrió camino a espacios televisivos como *El Club del Tío Alejandro* (1954), *Feliz Cumpleaños amiguitos Ponqué Ramo* (1970), *A las 6 en familia* (1970), *Galaxia Musical* (1978), *El Club de los Pollitos* (1980), *La gata y el Circo* (1980 y 1987), *Mágico Mágico* (1982), *Animalandia* (1967-1984), *El Club de los Bulliciosos* (1987–1991) y *El circo en su casa* (1992), entre otros.

En efecto, a lo largo de los 70 años de la televisión en Colombia, los payasos, los magos y el circo han estado presentes en más del 55 % de las producciones. Por ello, cabe preguntarse: ¿cuántos minutos tuvieron los intérpretes de esta historia en los documentales, reportajes y especiales emitidos para conmemorar el septuagésimo aniversario de la televisión nacional?

Para ilustrar el impacto de los programas televisivos que incorporaron al payaso como eje estructurante de su propuesta, basta con mencionar a *Animalandia*, que permaneció diecisiete años al aire con transmisiones en vivo y en directo, en su mayoría desde el parqueadero de Inravisión en Bogotá D. C., Colombia. Esta producción obtuvo importantes reconocimientos, entre ellos, el Premio ONDRA al mejor programa infantil (1973), el Premio Antena Consagración (1975, 1977 y 1978), la distinción como mejor programa infantil otorgada por El Espectador (1975) y el galardón al payaso “Bebé” como mejor cómico en los premios Antena Consagración de 1978 ([Señal Memoria - RTVC, 2023](#)).

De forma similar, *El Club de los Bulliciosos*, que estuvo cuatro años al aire, produjo seis discos de larga duración, alcanzó un disco de oro por ventas ([Radio Nacional de Colombia, 2017](#)) y recibió el premio India Catalina al mejor programa infantil ([El Tiempo, 1989a](#)).

Pero, ¿cuál fue el éxito de los payasos en la televisión colombiana? En primera instancia, podría argumentarse que este se sustentó en la percepción positiva de los televidentes, derivada de la ternura, el carisma, el juego y ese lugar de enunciación de la “tontería” que proponían los payasos televisivos (T. Torres, comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Desde otro enfoque, la participación activa del público fue determinante, pues garantizaba el interés general por el programa (V. A. Bernal, comunicación personal, 10 de octubre de 2024) y, en consecuencia, incrementaba el consumo televisivo.

A ello se suman la naturalidad y la honestidad al hacer reír (L. E. Guzmán, comunicación personal, 10 de octubre de 2024), cualidades que explican por qué, décadas después, muchos siguen recordando a estos artistas. En un análisis situacional, este resultado también pudo estar condicionado por la escasez de propuestas de entretenimiento familiar en la época, unida a la capacidad de los payasos para adaptarse con acierto a cualquier contexto (J. C. Yela, comunicación personal, 11 de octubre de 2024). Asimismo, respondió a la consolidación de una estética particular, al uso de la risa con fines pedagógicos y a la versatilidad de los payasos, evidenciada en sus habilidades musicales (G. A. Forero Neira, comunicación personal, 11 de octubre de 2024).

El contexto político, económico y social de Colombia en las décadas de 1980 y 1990 estuvo marcado por la violencia y el narcotráfico, fenómenos que dominaron los titulares de prensa, incrementaron el miedo colectivo y silenciaron las risas. En medio de esta crisis, los payasos, como sujetos políticos, pensantes y actuantes, emergieron como una posible luz en el oscuro panorama nacional. Basta comparar titulares como “Las millonarias inversiones

de los Narcos en la Florida” ([El Tiempo, 1987](#)), “Ni vivos ni muertos los desaparecidos del Palacio de Justicia” ([El Tiempo, 1988a](#)) o “En serios aprietos la Constituyente” ([El Tiempo, 1990](#)) con otros como “Animalandia celebra hoy sus 17 años” ([El Tiempo, 1985](#)), “Hoy sábado su programación es con TV Cine y el Club de los Bulliciosos, el único club infantil de la televisión colombiana con la actuación especial de Miky” ([El Tiempo, 1988b](#)) o “Nueva sección de El club de los bulliciosos” ([El Tiempo, 1989b](#)).

Esta transición sobrepasa lo artístico y lo estético y alcanza dimensiones sociales y políticas. Fue una época en que la risa se convirtió en un faro y los televisores proyectaron imágenes de color y felicidad que se extendían por todo el país ([Guarnizo, 2013](#)). Tal afirmación se confirma mediante el análisis contextual e histórico de las entradas, estructuras, contenidos, personajes y formas de los payasos televisivos del siglo XX, que resalta no solo el valor del humor, sino especialmente la enseñanza transmitida a través de la risa y la música ([Sánchez Noreña, 2023](#)).

Si este capítulo fuera un programa televisivo, ahora llegaríamos a sus créditos finales. En ellos sería imprescindible reiterar la relevancia de los payasos para la televisión colombiana, no solo por las formas de su *práctica*, sino también por el contenido y el trasfondo que ayudaron a consolidar mediante esta. Una vez más, se confirma que la búsqueda de la risa es, en esencia, un mecanismo de liberación social colectiva, aunque solo dure un instante.

Es necesario, como se ha señalado, reconocer y honrar la labor de aquellos payasos que marcaron a generaciones de colombianos. Esta es quizá una tarea pendiente para el gobierno, el sector circense, la industria televisiva y la sociedad civil. No olvidemos que algunos de estos artistas partieron en la más injusta de las indiferencias, aunque siempre serán, con mayúsculas, los SEÑORES PAYASOS de la televisión colombiana.

¡Corte!

¡Pongámonos la nariz! (o lo que llaman conclusiones)

Posiblemente estas conclusiones no alcancen a abarcar todas las particularidades identificadas sobre el arte del payaso en Colombia durante el siglo XX; sin embargo, consideramos cumplido el propósito si logra suscitar más preguntas que respuestas. Primero, se debe destacar que en distintas regiones del país se adelantan, al margen de

la institucionalidad, procesos para el reconocimiento del payaso clásico y su relevancia histórica en diversas etapas. No obstante, su carácter aislado y la escasa articulación dificulta su sostenibilidad e impacto.

Segundo, resulta urgente que, a corto plazo, las instancias gubernamentales emprendan acciones efectivas para salvaguardar las prácticas culturales vinculadas al payaso clásico y al circo tradicional. No se trata solo de convertir en patrimonio lo que ya posee valor: el payaso y el circo cuentan con atributos suficientes para su inclusión en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial del ámbito nacional. Es hora de centrarnos en lo verdaderamente importante, que no es el acto administrativo de inclusión o quien radica la postulación, sino la formulación del plan especial de salvaguarda.

Tercero, hay consenso respecto al impacto de los payasos de la televisión y cómo estos se convirtieron en punto de partida (y copia) de varias generaciones de payasos. A pesar de esto, persiste el desconocimiento del trabajo anónimo de los payasos que recorrieron el país en la primera mitad del siglo XX y de quienes hicieron parte de la época dorada del circo. La identificación de referentes sigue condicionada por los factores familiares, temporales, sociales y académicos del actuante.

Cuarto, es imprescindible implementar medidas inmediatas para garantizar la transmisión de los conocimientos del payaso clásico. Sus formas, estructuras y estéticas tradicionales están quedando en el olvido, mueren al igual que sus portadores mientras miramos para otro lado. Sin políticas de protección, procesos formativos intergeneracionales y acciones de documentación rigurosa, este lenguaje escénico corre el riesgo de desaparecer en silencio.

Quinto, si bien es cierto que hay una moderada producción académica sobre el payaso en el país, también lo es que proviene mayoritariamente de las Ciencias Humanas y Sociales, con un enfoque en su papel como herramienta de intervención social. ¿Hasta cuándo los payasos tendremos el valor de escribir sobre nuestro propio oficio? Sumado a lo anterior, el payaso colombiano tuvo, tiene y tendrá una función social con impacto en su público. Es por esto que se propone el concepto del payaso comunitario o humanitario en vez del payaso social.

Sexto, a pesar de su potencia, el payaso clásico colombiano no se ha consolidado como una escuela o corriente estilística propia. Durante el siglo XX, no obstante, se adelantó gran parte del camino y alcanzó reconocimiento en América Latina por su

profusa capacidad para el uso la verbalidad y la creación de *reprises* y *sketches* como herramientas de estructuración dramática. Este legado contrasta con las tendencias de nuevos actores, cuyas influencias provienen del *clown*, el circo contemporáneo, las escuelas europeas de gesto y movimiento, así como de prácticas escénicas vinculadas a entornos digitales.

Séptimo, la sistematización dramática del payaso clásico no debe limitarse a la transcripción de libretos. Dado que el aprendizaje ha sido principalmente oral, cada entrada o número admite múltiples variaciones. Es prioritario enfocar los esfuerzos en el análisis de estructuras y formatos que han sobrevivido generacionalmente y que constituyen la base de la creación contemporánea.

Finalmente, es innegable que el payaso ha trascendido la carpa circense para incursionar en otros espacios, técnicas y disciplinas, lo que ha favorecido su posicionamiento reciente. Sin el trabajo de los payasos clásicos del siglo XX, por ejemplo, no sería posible hablar hoy de la búsqueda de la risa en la academia.

El público espera. Debemos salir a hacer reír porque somos el resultado de más de dos siglos de carcajadas. Gratitud infinita a todos los payasos que, como nosotros, han llevado con orgullo esta nariz.

¿Usted también se la pondría?

Referencias

- Bonange, J. B., & Sylvander, B. (s. f.). *Payasos mediadores*. <https://cirque-cnac.bnf.fr/es/payasos/payasos-mediadores/payaso-trabajador-social>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Castells, M. (1998). *Era de la información sociedad y cultura, volumen 2, el poder de la identidad*. Alianza Editorial.
- da Silva, V. (2023). Na rua, no hospital, por debaixo da máscara: palhaçaria como potência transformadora. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(46), 1-14. <https://doi.org/10.5965/1414573101462023e0302>
- de Melo Junior, S. M., Berselli, M., & Rodrigues de Souza, V. (2024). Perspectivas sobre a cena acessível a partir da análise do espetáculo 'Birita Procura-Se'. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(50), 1-25. <https://doi.org/10.5965/1414573101502024e0207>
- Delgado, C. (2002). *Conocimiento local, notas etnográficas en Carmen de Carupa*. [Tesis de pregrado, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia]. Repositorio físico institucional de la Universidad Nacional de Colombia.
- El Tiempo. (1923, 11 de marzo). Anuncio del Circo Alemán. *El Tiempo*, 6. https://books.google.com.co/books?id=mZoeAAAAIIBAJ&pg=PA4&dq=payasos+1923&article_id=4346,3362604&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjNyKqho9mJAxXpTTABH-QITAX44ChDrAXoECAsQBQ#v=onepage&q=payasos%201923&f=false
- El Tiempo. (1927, 5 de marzo). El éxito del Circo Dunbar. *El Tiempo*, 4. https://books.google.com.co/books?id=QU8cAAAAIIBAJ&pg=PA3&dq=famoso+payaso&article_id=4804,4148226&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjc7srPp9mJAxVvRzA-BHW6nGfsQ6wF6BAgJEAU#v=onepage&q=famoso%20payaso&f=false
- El Tiempo. (1936, 8 de octubre). Hace 25 años. *El Tiempo*, 19. https://books.google.com.co/books?id=384bAAAAIIBAJ&pg=PA11&dq=Payasos+1911&article_id=710,3785667&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwik--XTmNmJAxXAibAFHc-JmFooQ6wF6BAgJEAU#v=onepage&q=Payasos%201911&f=false

- El Tiempo. (1940, 19 de julio). Hace 25 años. *El Tiempo*, 14. https://books.google.com.co/books?id=XQYcAAAAIBAJ&pg=PA8&dq=Payasos+1915&article_id=1342,4314831&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwioorfVoNmJAxUPRTABHf6_OegQ6wF6BAgGEAU#v=onepage&q=Payasos%201915&f=false
- El Tiempo. (1941, 19 de julio). Hace 25 años. *El Tiempo*, 18. https://books.google.com.co/books?id=3UUDAAAAIBAJ&pg=PA10&dq=payasos+1916&article_id=4968,4273642&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiuvstFodmJAxVES-jABHX-VLooQ6wF6BAgFEAU#v=onepage&q=payasos%201916&f=false
- El Tiempo. (1949, 10 de abril). El sábado de gloria se inicia una gran temporada circense en Bogotá. *El Tiempo*, 13. https://books.google.com.co/books?id=jEoqAAAAIBAJ&pg=PA7&dq=Circo+Cairoli+Waithe&article_id=5704,2169569&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjoha3tqeKJAxWmibAFHb-PIDNkQ6wF6BAgLEAE#v=onepage&q=Circo%20Cairoli%20Waithe&f=false
- El Tiempo. (1985, 28 de julio). *Animalandia celebra hoy sus 17 años*, *El Tiempo*, 5B. https://books.google.com.co/books?id=g5lcAAAAIBAJ&pg=PA74&dq=Animalandia+celebra+hoy+sus+17+a%C3%B1os&article_id=1345,4386307&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiz9rrwxesJAxX8VzABHTDINjcQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=Animalandia%20celebra%20hoy%20sus%2017%20a%C3%B1os&f=false
- El Tiempo. (1987, 5 de diciembre). Las millonarias inversiones de los Narcos en la Florida. *El Tiempo*, 11B. https://books.google.com.co/books?id=PewcAAAAIBAJ&pg=PA15&dq=Las+millonarias+inversiones+de+los+Narcos+en+la+Florida&article_id=2968,1644224&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiimu-6xuSJAxU0ibAFH-diqNKEQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=Las%20millonarias%20inversiones%20de%20los
- El Tiempo. (1988a, 13 de enero). Ni vivos ni muertos los desaparecidos del Palacio de Justicia. *El Tiempo*, 3A. https://books.google.com.co/books?id=uGQdAAAAIBAJ&pg=PA2&dq=Ni+vivos+ni+muertos+los+desaparecidos+del+palacio+de+justicia&article_id=1313,2500215&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjIkejNxuSJAxVTSTABHW-vRNm0Q6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=Ni%20vivos%20ni%20muertos%20los%20des
- El Tiempo. (1988b, 12 de marzo). Hoy sábado su programación es con TV Cine y el Club de los Bulliciosos, el único club infantil de la televisión colombiana con la actuación especial de Miky [Anuncio]. *El Tiempo*, 5E. <https://books.google.com.co/books?id=HElcAAAAIBA->

J&pg=PA28&dq=el+Club+de+los+Bulliciosos+1988&article_id=966,4253674&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwixjNz6xuSJAxXEgIQIHcLnOIUQ6wF6BAgJEAE#v=onepage&q=el%20Club%20de%20los%20Bulliciosos%201988&f=false

El Tiempo. (1989a, 20 de abril). Esta noche la India Catalina se va con los mejores de TV. *El Tiempo*, 4C. https://books.google.com.co/books?id=riQfAAAIBAJ&pg=PA56&dq=india+catalina+1989&article_id=6610,1295851&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiHlouos-SJAx-V7RjABHaxqlwMQ6AF6BAgJEAI#v=onepage&q=india%20catalina%201989&f=false

El Tiempo. (1989b, 15 de septiembre). Nueva sección de El Club de los Bulliciosos. *El Tiempo*, 4B. https://books.google.com.co/books?id=HblcAAAIBAJ&pg=PA10&dq=El+club+de+los+bulliciosos+1989&article_id=6731,5456868&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi_i4arx-SJAxVujLAFHe56PdsQ6wF6BAgLEAE#v=onepage&q=El%20club%20de%20los%20bulliciosos%201989&f=false

El Tiempo. (1990, 30 de abril). En serios aprietos la constituyente. *El Tiempo*, 5A. https://books.google.com.co/books?id=G1ocAAAIBAJ&pg=PA1&dq=En+serios+aprietos+la+constituyente&article_id=4351,5577790&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiky_3cxuS-JAxUjfiABHTkQN5QQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=En%20serios%20aprietos%20la%20constituyente&f=false

Forero Medina, G. A. (2020). *Dramaturgia, estructuras y técnicas del payaso clásico* [Taller teórico práctico - proyecto ganador portafolio municipal de estímulos]. Instituto Municipal de Cultura, Recreación y Deporte de Zipaquirá.

Forero Medina, G. A. (2024). Reflexiones de un payaso sobre el arte de hacer reír. *ESCENA. Revista de las Artes*, 83(2), 192-208. <https://doi.org/10.15517/es.v83i2.54762>

Forero Medina, L. C. (2019). El payaso... más allá de una payasada: una estrategia no convencional de intervención comunitaria para el trabajo social. *Perspectivas*, 3(11), 72-82. <https://revistas.uniminuto.edu/index.php/Pers/article/view/1811>

Forero Neira, G. A. (2012). *Premio nacional de crítica: ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia*. Ministerio de Cultura, Universidad de Los Andes. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/PNC-VIII-5-Guillermo-alfonso.pdf>

- Forero Neira, G. A. (2015). *Dramaturgia para actos y entreactos de payasos* [Diapositivas de PowerPoint]. SlideShare. <https://es.slideshare.net/slideshow/dramaturgia-para-payasos/44792335#4>
- Godard, F., & Cabanes, R. (1996). *Uso de las historias de vida en las ciencias sociales*. Centro de Investigaciones sobre Dinámica Social. Universidad Externado de Colombia.
- Guarnizo, M. (2013). *El Payaso: recreación y educación en una sola experiencia*. [Tesis de grado, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia]. Repositorio institucional de la Universidad Pedagógica Nacional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/2996>
- Hall, S. (1994). Cultural Identity and Diaspora. En P. Williams, & L. Chrisman (Eds.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory* (pp. 392-403). Routledge. <https://doi.org/https://doi.org/10.4324/9781315656496>
- Hauser, A. (1977). *Sociología del arte*. Ediciones Guadarrama.
- Luquin Calvo, A. (2022). Empara, Agonia I fracàs d'un Pallasso: María Zambrano Davant El Mirall fílmic de Charles Chaplin. *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, (23), 46-56. <https://revistes.ub.edu/index.php/aurora/article/view/38906>
- Maqueda, M. (2016). *Cuerpos que habitan la risa: Una mirada antropológica del payaso teatral como figura de resistencia en la Ciudad de México. El caso de Comparsa la Bulla*. [Tesis de maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México]. Mediateca INAH. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis%3A2667>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2013). *Segunda caracterización del circo en Colombia*. <http://teatrocirco.mincultura.gov.co/Documents/SEGUNDA%20CARACTERIZACION%20DEL%20CIRCO%20EN%20COLOMBIA.pdf>
- Ministerio de Cultura de Colombia. (2020). *Estado del arte del teatro y del circo Colombia*. <https://siartes.mincultura.gov.co/assets/images/front/teatrocirco/ESTADO%20DEL%20ARTE%20DEL%20TEATRO%20Y%20CIRCO%20EN%20COLOMBIA.pdf>
- Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia. (2023). *Caminos de circo en Colombia*. https://www.mincultura.gov.co/direcciones/artes/Documents/Grupo-de-circo/caminos%20de%20circo_c.pdf

- Mira Marín, Y. (2023). El clown como estrategia de intervención social en el proyecto AIRE. *Estudios Artísticos: Revista de investigación creadora*, 9(14), 62-74. <https://doi.org/10.14483/25009311.20666>
- Olendzki, L. (2023). O Que Podem O Riso E O Jogo Palhacesco Contra O Que (nos) Mata? *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(46), 1-27. <https://doi.org/10.5965/1414573101462023e0108>
- Radio Nacional de Colombia. (2017, 25 de enero). *Falleció en Bogotá el Payaso Miky*. <https://www.radionacional.co/cultura/fallecio-en-bogota-el-payaso-miky>
- Saavedra Meza, V. (2019). *El clown como herramienta pedagógica*. [Tesis de Maestría en Arte Dramático, Universidad El Bosque, Bogotá, Colombia]. Repositorio Institucional de la Universidad El Bosque. <https://repositorio.unbosque.edu.co/server/api/core/bitstreams/16d16fa6-1628-4800-93dc-01616c48764c/content>
- Sánchez Noreña, M. C. (2023). *¿Y tú de qué te ríes? Un análisis histórico con enfoque de género sobre la comicidad del payaso entre las décadas de los setenta y noventa del siglo XX*. [Tesis de maestría, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia]. Séneca repositorio institucional. <https://repositorio.uniandes.edu.co/entities/publication/8a1e6767-8ec5-4f2e-91ed-ebf5b6a71101>
- Señal Memoria - RTVC. (2021, 21 de noviembre). *5 hitos que cambiaron la televisión colombiana*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/5-hitos-que-cambiaron-la-television-colombiana>
- Señal Memoria - RTVC. (2023, 23 de mayo). *Animalandia: Pacheco, el “gordo” Benjumea y “Bebé”*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/animalandia-pacheco-el-gordo-benjumea-y-bebe>
- Señal Memoria - RTVC. (2024, 2 de junio). *Televisión años 50 Colombia*. <https://www.senalmemoria.co/articulos/television-anos-50-colombia>
- Señal Colombia - RTVC. (2024, 5 de junio). *Historia de la televisión en Colombia*. <https://www.senalcolombia.tv/cultura/historia-television-en-colombia>
- Turner, V. (1980). *La selva de los símbolos*. Siglo XXI.