

## **Afectividad y creatividad. La potencia (micro)política de la amistad en el colectivo teatral. El Clú del Claun**

*Affectivity and creativity. The (micro)political power of friendship in the theatrical collective. El Clú del Claun*

Marina Suarez

### **RESUMEN**

En los albores de la democracia en Buenos Aires, un grupo de jovencísimos estudiantes se encontraron en una búsqueda común de técnicas actorales diversas. Con edades y trayectorias diferentes se nuclearon en torno a una profesora de clown que traía nuevas enseñanzas, ideas y experiencias. Los lazos afectivos entre los jóvenes fueron afianzándose y, en las clases, comenzaron a gestarse situaciones, personajes, escenas y obras. La emergencia de un “nosotros” por fuera de las singularidades funcionó como un resguardo emocional que favoreció la creatividad en la intimidad de los encuentros y también en las calles donde presentaban sus números. Así ocuparon colectivamente un lugar vedado durante los años de dictadura militar: el espacio público. Este artículo explora, desde una metodología cualitativa y relacional, la historia de El Clú del Claun. Partiendo del giro afectivo, indaga en los vínculos entre los integrantes, las búsquedas que los unieron y las dinámicas afectivas que estuvieron en la génesis de la singularidad del grupo.

**Palabras clave:** Afectividad; Teatro; Clown; Postdictadura argentina.

---

**Marina Suarez** 

Universidad de San Martín – Argentina. masuarez@unsa.edu.ar

## ABSTRACT

At the dawn of democracy in Buenos Aires, a group of very young students met in a common search for different acting techniques. With different ages and backgrounds, they gathered around a clown teacher who brought new teachings, ideas and experiences. The bonds of affection among the young people became stronger and, in the classes, situations, characters, scenes and plays began to develop. The emergence of a “we” outside the singularities worked as an emotional shelter that favored creativity in the intimacy of the meetings, and in the streets where they presented their acts. Thus, they collectively occupied a place forbidden during the years of military dictatorship: the public space. This article explores, from a qualitative and relational methodology, the history of El Clú del Claun. Starting from the affective turn, it explores the links between the members, the searches that united them and the affective dynamics that were at the genesis of the singularity of the group.

**Keywords:** Affectivity; Theater; Clown; Post-dictatorship Argentina.

## 1. Introducción

El giro afectivo echó luz y continúa iluminando las investigaciones de los últimos quince años. La alegría mostró ser una utopía cuando no un placebo para continuar viviendo y sosteniendo un sistema económico, político y social opresor que marginaliza la diferencia. Las emociones, las prácticas y los discursos se configuran en el marco de los intercambios mercantiles propios del capitalismo y adquieren su lógica. Desde la teoría queer en su versión punk, la alegría y la esperanza son, en efecto, la afirmación de un orden, incluso si se trata de uno no existente (Edelman, 2014). Autores de la intersección entre afectos y teoría queer, como José Esteban Muñoz (2019), supieron bucear en las distintas vertientes de las teorías de las emociones y lo queer para pensar un futuro por fuera de las coordenadas heteronormadas y sistémicas de la reproducción. Por otro lado, desde el feminismo, Ahmed (2004) analizó la instrumentación de sentimientos negativos como el miedo, la infelicidad, el enojo. Ahmed (2020), centró su análisis en las economías afectivas en donde es el tráfico emocional el que regula la relación con nuestro entorno. Esta perspectiva logró superar la dicotomía entre individuo y sociedad para pensar las emociones -también aquellas “indeseadas socialmente”- como políticas culturales histórica y geopolíticamente situadas que se hallan a caballo entre lo individual y lo colectivo.

Pero cuando todo lo sólido parece diluirse en el aire y algunas emociones parecen reafirmar la comodidad o la parálisis de muchos y ser funcional al sistema, algo también sostiene las relaciones dentro de la sociedad y, por supuesto, dentro del arte. Y este último logra, desde sus propias entrañas, confrontar al poder hegemónico en la dimensión micropolítica. En efecto, como apuntó Raymond Williams, ningún modo de producción, ninguna sociedad dominante u orden social, y por lo tanto ninguna cultura dominante, agota en realidad el completo abanico de práctica humana, de energía humana, de intención humana (Williams, 1980, p. 43) y podemos agregar: de emoción humana. Se trata entonces, en palabras de Muñoz (2019), de hacer saltar el *continuum* de la historia pensando el “aquí y ahora” con la fuerza del “entonces y allí”. Una suerte de utopía concreta que representa el territorio de la esperanza reflexiva e históricamente situada.

## 2. Metodología

En este ensayo partimos del estudio de las políticas de las emociones y nos basamos en la idea de que los afectos en su intersección con las emociones pueden ser motivadores de acciones artísticas que tienen implicancias micropolíticas. Más aún, estos estimulan la emergencia de lo que Anderson (2011) denominó “atmósferas afectivas” que moldean las formas de producción artística. Desde esta perspectiva analizaremos las experiencias creativas del grupo El Clú del Claun, un colectivo teatral, pionero en la técnica del clown, que en la incipiente postdictadura argentina concibió el trabajo creativo colectivo como una herramienta para expresarse en un contexto de incertidumbre y remanencia represiva. Guiados por las enseñanzas de dos grandes maestras, el colectivo integrado por cinco varones y una chica construyó un espacio propicio en el cual la afectividad les brindó la protección para que ellos se sintieran seguros para crear individual y colectivamente, mientras que la amistad les brindó la confianza para crecer en sus personajes, en la técnica y como grupo. El caso del Clú del Claun puede ser analizado desde los afectos en su dimensión colectiva en tanto que la energía emocional circula y se potencia en momentos de crisis y contextos transicionales estrechando los lazos sociales y potenciando la creatividad.

## 3. Entre los afectos y las emociones: cadenas de interacción ritual y círculos colaborativos

Autoras pioneras del giro afectivo en América Latina como Cecilia Macón y Mariela Solana (2015) distinguen entre los afectos –los cuales se caracterizan por ser desestructurados, no coherentes y no lingüísticos– y las emociones que son la cara visible de estos.

La emoción es el aspecto ‘cargado de energía’ de la acción; se halla detrás del acto, lo que lo motoriza. Implica tanto el cuerpo, como la cognición, el afecto, la evaluación y la motivación (Eva Illouz, 2007, p. 15). Desde la perspectiva de la performatividad, discurso, acciones, emociones y afectos no son excluyentes, sino co-constitutivos (Arfuch, 2015) y pueden ser motivadores de acciones políticas (Sarah Ahmed, 2017). En definitiva, conviene señalar que, si bien en el marco del giro afectivo las diferencias entre estos términos son objeto de un largo debate, en este artículo utilizaremos el término “afectos” como un amplio paraguas que permite incluir, también, deseos, placeres y sensaciones que potencian el quehacer artístico colectivo (Solana, 2016; Verzero, 2020). Es por esto que, a los fines de nuestro análisis, indagaremos en la potencialidad de las emociones en el marco de los mentados “círculos colaborativos”; estos consisten en un grupo de pares que comparten objetivos y que tras un período de diálogo y colaboración consensuan y negocian una visión que guía su trabajo (Farrell, 2003). En general, éstos surgen de relaciones de amistad que se dan a partir del encuentro en lugares de socialización y aprendizaje en común, pues habitualmente los integrantes comparten la afición por una misma disciplina artística. Además, los círculos colaborativos varían en su estructura, pero son una oportunidad para el avance y a menudo funcionan como una forma de movilidad entre la periferia y el centro del campo artístico (Farrell, 2003). Estos círculos se sostienen en gran medida, gracias a lo que Randall Collins (2009) definió como “cadenas de interacción ritual”. Desde esta perspectiva, la innovación aparece como un

subproducto de un espacio particular, a saber, las cadenas de maestros y discípulos por las que circulan capital cultural y energía emocional creando una escena de intercambio que otorga intensidad afectiva y cognitiva.

Partiendo de esta propuesta teórica, nos proponemos describir las vinculaciones emocionales que estuvieron en la génesis del círculo colaborativo de El Clú del Claun. En un primer momento, describiremos el contexto y los lazos sociales que unieron a los integrantes, para luego indagar en los modos de hacer y las estéticas disonantes que surgieron de los vínculos de amistad y de las dinámicas grupales. Por último, el análisis indagará en el rol de las maestras y las formas de interacción ritual que favorecen el intercambio creativo, emocional y cognitivo.

#### **4. Tejiendo vínculos entre la dictadura y la transición democrática**

Como toda expresión artística, El Clú del Claun es hijo de su época, un periodo de terror, de clausura, complejo y también celebratorio. Un tiempo que se asemeja a una sala oscura en donde es posible bucear los restos de purpurina en los cuerpos que atraviesan la fiesta, donde poco antes, otros desaparecían en manos de la violencia de estado.

Diciembre de 1983 marcó un punto neurálgico de la historia argentina. La última dictadura militar (1976-1983) llevó adelante un plan sistemático de exterminio y desaparición de personas, implementó el disciplinamiento de los cuerpos mediante la represión, el control policial, los efectos del terror, las detenciones ilegales, las torturas. En el ámbito cotidiano “el proceso” limitó la autogestión de las apariencias -a través de códigos vestimentarios y de cuidado del cuerpo-. Pero el régimen también buscó controlar las ideas y fragmentar el pensamiento común, a través de la censura y, también, restringiendo las posibilidades de que los ciudadanos se congregaran (Usubiaga, 2012; Franco, 2014; Suárez, 2019). La autocensura se convirtió en un modo de autoprotección en la cultura, el arte y los medios, por miedo a la violencia de Estado.

Este proceso se venía gestando desde mucho antes, con las experiencias autoritarias de los años 60. No obstante, fue en la última dictadura militar cuando se reajustó, agudizó y adquirió precisión y efectividad (Bettendorf y Chiavarino, 2021; Avellaneda, 1986). Con ello, nuevas formas de dominación dieron lugar a otros modos de circulación del poder dentro de la sociedad, disciplinando los cuerpos y también las mentes. Al mismo tiempo, se buscó manipular la opinión pública mediante campañas de adoctrinamiento mediático y propaganda. Esta operación se conoció, en la jerga militar, como “acción psicológica” (Risler, 2018). Además, el gesto represivo implicó la subordinación de todas las formas de expresión cultural a un tipo de moralidad que exaltaba la ética cristiana, el decoro, la familia heteropatriarcal, la modestia y la patria (Milanesio, 2021).

En cuanto al campo de las expresiones artísticas éstas disminuyeron drásticamente. En el campo teatral, la censura se evidenció en exclusiones de premiaciones de concursos, la detención ilegal de actores, y las clausuras de teatros y las listas negras. Sin embargo, en los puntos ciegos de

la dictadura algunos artistas y expresiones culturales continuaron resistiendo e incluso adoptaron una postura contestataria respecto del régimen. En este sentido, partimos de discutir una mirada cristalizada sobre los años dictatoriales, ampliamente extendida, que se ha sintetizado como un “apagón cultural”. Este aspecto, que ha sido cuestionado por una serie de trabajos (Usubiaga, 2012; Verzero 2013, 2017; Longoni, 2014; Burkart, 2017) que nos permiten reconocer que durante esos años (fundamentalmente desde 1978) comienzan a gestarse importantes proyectos artísticos. En el campo teatral nuevos grupos desarrollaron formas de producción alineadas con el Teatro Militante (Verzero, 2013). Estas poéticas resistentes hicieron eclosión en los años 80, destacándose, en dos polos opuestos, el movimiento Teatro Abierto y la escena del *underground* (Manduca y Suárez, 2019). Sin embargo, a pesar de la persistencia de grupos creativos en dictadura, es incuestionable que el triunfo de Raúl Alfonsín en las urnas marcó el comienzo de una nueva etapa.

La naciente democracia, aunque todavía endeble y bajo la persistencia de estándares represivos dictatoriales, habilitó la posibilidad de volver a experimentar el espacio público, las reuniones y el retorno de quienes se habían exiliado. En este contexto, los artistas volvieron a encontrarse y a producir de manera colectiva. Más aún, la mentada primavera democrática trajo aparejados cambios políticos y sociales en la práctica; el ímpetu creativo juvenil y la necesidad de reunión brotaron con una fuerza inenarrable y dieron lugar a una nueva escena contracultural. Nuevas variantes de la pintura experimentaron un giro performático hacia la acción (Usubiaga, 2012); en el teatro la improvisación resultó central, como así también la incorporación de nuevos recursos, como el clown, la danza, y ciertos aspectos del teatro antropológico de Eugenio Barba (Dubatti, 2012; Pelletieri, 2001). Además, como respuesta a la crisis de productividad y recepción del “teatro serio” del periodo dictatorial, emergió un nuevo sistema teatral transgresor signado por la conformación de micropolíticas y poéticas propias que se reflejaron también en otras manifestaciones artísticas juveniles (Dubatti, 2012).

Si en la vanguardia de los años 60 el valor estaba dado por la noción de “lo nuevo”, para los teatristas de los 80 lo nuevo no existe, lo que se buscaba era fundar una poética diversa y polifónica con múltiples líneas internas. Además, los textos dramáticos ya no eran provistos por un autor, sino que nacían de la improvisación grupal, y se configuraban a partir de diversas técnicas como la performance, la danza, el teatro, el varieté y el clown. Esta redefinición de la escena teatral trajo consigo la apertura a nuevos modelos y técnicas actorales internacionales tales como el método de Konstantin Stanislavski, las enseñanzas de *clown* de Jaques Lecoq y Philippe Gaulier, entre otros, y la valorización de la tradición del teatro popular, ya sea con respecto al melodrama, al grotesco, al sainete o la estética del carnaval. Implicó también una recuperación del circo criollo y las enseñanzas de Niní Marshall, Alberto Olmedo, Pepe Biondi (humorista y acróbata que trabajó en el circo, en teatro, cine y televisión).

## 5. El Clú del Claun

El Clú del Claun ocupó un lugar central en esa escena de postdictadura y cristalizó el espíritu popular de una nueva experiencia estética. En este sentido, nos preguntamos ¿En dónde se conocieron los integrantes del grupo? ¿Qué tipo de vinculaciones estuvieron en la génesis de este elenco? ¿Qué lugar ocupa la amistad en la conformación y las dinámicas de El Clú del Claun?

En 1983 cinco artistas comenzaron a tomar clases de clown con la profesora Cristina Moreira. Se conocieron allí y poco tiempo después conformaron El Clú del Claun, uno de los elencos más importantes de la vanguardia de los 80. Todos los integrantes del grupo inicial eran muy jóvenes y se hallaban en medio de una búsqueda profesional y creativa que signó el comienzo de sus carreras.

En los primeros años de la transición democrática, los espacios de formación artística en diferentes disciplinas fueron importantes lugares de encuentro que funcionaron como soporte para constituir redes de amistad e intercambio y dieron lugar a grupos de trabajo. De alguna manera, los espacios formativos y los maestros marcaban la periodicidad de los encuentros y develaban intereses comunes que nucleaban a los actores y, a menudo, daban lugar a relaciones de amistad. Siguiendo a Michael Farrell, a pesar de que pudiera parecer que los pares en estas circunstancias se encuentran de casualidad, su acercamiento está dado por el hecho de que comparten afectaciones, deseos y aspiraciones que orbitan en torno al mismo “centro magnético” en donde se comparten experiencias y valores de la profesión (Farrell, 2003). En este caso, la parodia a lo tradicional, el distanciamiento respecto al teatro clásico y los lugares en los que se realizaban usualmente las puestas en escena signaron al carácter del grupo. En efecto, los primeros lugares en los que presentaron sus números fueron parques, plazas, y otras esferas del espacio público. Los vínculos afianzados en la intimidad del grupo y los afectos mutuos les brindaron la confianza necesaria para salir a presentarse en las calles hasta hace poco vedadas.

Según cuentan los integrantes de El Clú del Claun, el nombre resultaba una parodia del grupo musical televisivo “El Club del Clan”, caracterizado por su gran repercusión en la cultura juvenil (Manzano, 2018). Al mismo tiempo, la denominación del grupo jugaba con el sentido de lo importado devenido en local, una apropiación burlesca de la categoría de “clown” argentinizada. Estos fueron algunos de los elementos parodiados luego por El Clú del Claun, no solo en su referencia sino también en sus puestas en escena.

Las sesiones de trabajo en las que los integrantes se conocieron duraban alrededor de tres horas y tenían el objetivo de desenmascarar al personaje de cada uno, perder el miedo al ridículo. Las clases se basaban en la improvisación con ideas que los y las asistentes traían al grupo. De las entrevistas en profundidad se desprende que la dinámica de trabajo con Cristina Moreira se correspondía con las cadenas rituales en las que la interacción creativa implica transferencia y disputa competitiva por la eminencia y da lugar a nuevas ideas. La energía emocional proviene de las redes en las cuales los discípulos disputan por obtener atención y por el avance de su carrera, mientras que el intercambio otorga intensidad afectiva y cognitiva.

Si bien ocasionalmente participaban de los *shows* actores externos —generalmente invitados por Batato Barea—, el grupo estable estuvo integrado por los seis actores que se conocieron en las clases de Moreira. De allí surgió El Clú del Claun, que estaba compuesto por: Guillermo Angelelli quien interpretaba a “Cucumelo”, Walter Barea a “Batato Barea”, Gabriel Chame Buendía a “Piola”, Hernán Gené a “Pitucón”, Cristina Martí a “Petarda” y Daniel Miranda a “Loreto”. Cada clown elegía el nombre de su personaje de manera independiente, en general a partir de alguna experiencia de la vida cotidiana. Esta composición nuclear del elenco se relaciona estrechamente con la técnica del clown y con la importancia que tienen las redes de amistad en la conformación de círculos colaborativos en torno a esta técnica. El grupo comenzó a reunirse con la idea de trabajar juntos en interpretaciones abiertas y jugando con la improvisación.

Además de las clases con su maestra, comenzaron a presentarse en distintas salas como el Teatro del viejo Palermo, El Depósito, la Plaza Dorrego en San Telmo y otras plazas de los barrios de San Isidro y Recoleta. El éxito del elenco se hizo notar de forma temprana, y El Clú del Claun realizó las presentaciones de su primer show, *Arturo*, con el auspicio del Programa Cultural de Barrios de la municipalidad de Buenos Aires. Gracias al financiamiento de este programa pudieron realizar funciones aisladas de su espectáculo en diversos centros culturales de Balvanera, Parque Patricios, Parque Chacabuco, Floresta, Boedo, La Boca, Chacarita, y San Telmo.

Figura 1: El Clú del Claun..



Fuente: Gianni Mestichelli, 1989

El grupo estrenó ocho obras, todas resultaban de ejercicios que hacían inicialmente en las clases de Moreira y, luego, en otro tipo de encuentros. Sus presentaciones tuvieron recepciones diferenciales del público y la prensa. Al mismo tiempo, las autoevaluaciones del grupo estaban fuertemente atravesado por cuán divertidas y estimulantes les resultaban esas presentaciones y el ritual de improvisación que les había dado origen.

En 1985 estrenaron *Arturo* con la dirección de Hernán Gené. La obra se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas, en una sala en condiciones precarias, que ellos mismos tuvieron que limpiar y acondicionar, ya que el recinto había sido utilizado como basural. Según señalan tanto Cristina Martí como Guillermo Angelelli, eso fue como una gran metáfora: la rehabilitación de un edificio que había estado olvidado durante la dictadura, al igual que la cultura. Este primer espectáculo fue “a la gorra” y lo difundían de boca en boca y con unos panfletos fotocopiados.

El público realizaba filas de dos cuadras para ver la obra. El espectáculo resultaba rupturista porque no había clown en las carteleras teatrales y se trataba de una técnica novedosa en el campo teatral (Dubatti, 1991). Pero, además, *Arturo* tenía un marcado tinte metafórico (que luego caracterizaría a las otras presentaciones del elenco); una de las tantas metáforas se creaba en la interacción con el público cuando en la mitad del espectáculo Gabriel Chamé arrojaba a los espectadores “la gran piedra” de donde debería salir la espada del Rey Arturo para definir quién iba a ser el rey de un país. Según señala Cristina Marti:

La piedra pasaba de mano en mano entre el “público-pueblo”, por supuesto que nosotros en este momento no teníamos idea de lo que estábamos diciendo, de esta lectura me doy cuenta con los años, disfrutamos mucho, muchísimo de la creación de *Arturo*. (Entrevista personal a Cristina Martí, 2012).

En 1986, estrenaron *Escuela de Payasos* en el Centro Cultural Ricardo Rojas con entrada a la gorra. La dirección era de Juan Carlos Gené y la música de Carlos Villavicencio. El espectáculo estuvo dedicado al “Pacará de Seguro”, árbol añoso a cuya sombra fue por primera vez vacunado un argentino contra la viruela. La temática de la obra era la rigidez en la educación; aunque, no se permitía alumnas mujeres Cristina Marti era una alumna clandestina introducida por su amor Cucumelo (Guillermo Angelelli). El profesor paporreta, que era Batato Barea, tenía un libro gigante donde iba leyendo consignas que los clowns tenían que representar en un clima caótico, que generaba la risa del público.

Dos años más tarde, esta obra representó a la Argentina en el festival de teatro de La Habana. Al volver a Buenos Aires, el grupo estrenó, por única vez, *Súper rutinas 75* en el Centro Cultural San Martín, un montaje que los integrantes recuerdan como “muy malo”. Sin embargo, tan sólo dos meses después, en agosto de 1989, presentaron: *Esta me la vas a pagar*, una sátira de telenovelas estructurada en una sucesión de diversos números. El nombre refería a que, por primera vez, en el bar Parakultural, podrían cobrar entrada (ya que previamente en el Centro Cultural Ricardo Rojas, solamente podían pasar la gorra). Adelantando el elemento burlesco que caracterizará a la obra, el programa anunciaba: “la recaudación de este espectáculo será destinada a la construcción de coturnos para colibríes”. Además, como artistas invitados participaron: Susu Olivares, Sandra Zúñiga, Olkar Ramírez, Divina Gloria, Gerardo Baamonde, Tino Tinto, Fernando Noy, Omar Chabán, Carlos Lipsic, Vivi Tellas, y Sergio de Loff.

En 1988 estrenaron *El Burlador de Sevilla*, que fue dirigida por Roberto Villanueva, una de las figuras sobresalientes del Instituto Di Tella, con música de Axel Krygier. Sin embargo, según señalaron los actores, el espectáculo no salió bien y, aunque fue el más elaborado y el más costoso, resultó ser también el más aburrido. Al año siguiente estrenaron *La Historia del Tearto* (sic) que es dirigida nuevamente por Juan Carlos Gené y consistió en un espacio de reflexión y confrontación con algunas de las principales obras clásicas del teatro universal. Los principales núcleos con los que polemizaba eran la tragedia clásica, la tragedia isabelina, el barroco español, el teatro oriental,

el romanticismo y el realismo. Fue con *La historia del Tearto* que El Clú del Claun realizó su última presentación de equipo completo en el cuarto festival internacional de Cádiz, extendida en una gira por escenarios de España. Además, con *La historia del Tearto*, El Clú del Claun, llegó a debutar en El Teatro Nacional Cervantes, único teatro nacional del país: Por entonces, este albergaba principalmente obras clásicas en su programación. La obra contó con la dirección de Juan Carlos Gené (1928), renombrado actor, director, autor y docente. La escenografía, vestuario y máscaras fueron de Leandro Ragucci, las coreografías de Verónica Oddó y las acrobacias de Osvaldo Bermúdez (Seibel, 2010). Esta presentación fue la prueba de que, tanto dentro como fuera del país, el elenco comenzaba a salir del *underground* para insertarse en el circuito *mainstream* u oficial.

En 1989 el grupo presentó su última obra *1789 Tour*, que proponía la revisión histórica de la Revolución Francesa. Fue dirigida por Alain Gautre y no contó con la participación de Batato Barea ni de Guillermo Angelelli.

## **6. Trayectorias formativas, nudos de inflexión y sitios de encuentro de los integrantes de El Clú del Claun**

Como ya dijimos, Michell Farrell señala que los espacios formativos son importantes sitios de conformación de los círculos colaborativos, especialmente cuando estos primeros contactos devienen en fuertes vínculos de amistad y se generan nuevos espacios de socialización común permitiendo a los artistas orbitar en torno al mismo “centro magnético”. En este sentido, veamos cómo llegaron a vincularse los diferentes actores con el grupo, de donde venían y qué expectativas tenían.

Hernán Gené, hijo del prestigioso actor, dramaturgo y pedagogo Juan Carlos Gené, señala que sus primeros contactos con el mundo del teatro fueron de la mano de trabajos que obtenía por su vínculo familiar y por cursos que realizaba. Sin embargo, estas aproximaciones lo decepcionaron rápidamente en tanto que el teatro clásico le demandaba fingir para obtener la aprobación de sus pares. Según explica, pronto entendió las reglas del juego del mundo del teatro, “lo que se podía y lo que no”, y eso devino en aburrimiento y nuevas búsquedas. A los 18 años se formó con el profesor Víctor Bruno en su Escuela de Teatro Integral. En ese momento comenzó sus tres años de formación ortodoxa: el primero con improvisaciones, el segundo a partir del realismo costumbrista, arraigado en el teatro nacional y hacia el tercer año su formación se aproximó a los personajes de textos clásicos. Durante esos años fue taquillero, actor, ayudante de dirección, participó en espectáculos infantiles, papeles pequeños en películas y cortos de publicidad, y así generaba sus ingresos (Gené, 2019). Según explica en una entrevista personal, hacia el año 1982, estudió acrobacia con Osvaldo Bermúdez, por cuyas clases pasaron un gran número de actores, actrices, bailarines y coreógrafos que se reunían en un sótano de la calle Cerrito 460. Fue allí donde Hernán conoció a Batato Barea en los tiempos en que según señala: “Batato estaba muerto de miedo de que lo llamaran a filas en Malvinas”. Este sentimiento negativo era un signo de época. Compartían la experiencia del miedo de ir a la guerra en un contexto de dictadura militar, elucubraban juntos modos de evitar esa experiencia. Así, entre intercambios y abrazos encontraban una forma de

resguardo emocional que les permitía imaginar en ese presente turbulento rastros de futuridad y esperanza (Muñoz, 2019).

Pasaban largas horas en el café de la esquina, en el margen temporal que les quedaba entre las clases y el momento en que iban a trabajar a los teatros. Fue así como Hernán Gené llegó a las clases de Cristina Moreira y en ellas conoció a Gabriel Chamé Buendía, Guillermo Angelelli, Cristina Martí y Batato Barea. De estos encuentros surgió un vínculo estrecho con sus compañeros que luego daría origen a El Clú del Claun. Según señala el actor, el elenco se constituyó porque les gustaba estar juntos. Se empezaron a juntar e ir a las plazas y a hacer las improvisaciones que habían hecho en el curso. Como se pone de manifiesto, Barea tuvo un rol fundamental en el afianzamiento de estos primeros vínculos:

Walter medio que digitaba eso. Él decía bueno: “puede venir el que quiera, pero vos, vos y vos, tienen que venir sí o sí”. Y así se armó, eso fue el verano 84-85. Y cuando terminó el verano que ya no podíamos ir a las plazas yo decidí montar Arturo (...) Y fue un éxito. Entonces ya cuando tenés éxito es más fácil seguir juntos, y ya habíamos quedado para el año que viene para montar *Escuela de Payasos* con mi padre y también fue un éxito. Y así seguimos juntos. (Entrevista a Hernan Gené, 2017)

En este sentido, como da cuenta este y otros testimonios aquí retomados, Batato Barea funcionó como un *gatekeeper* (Farrell, 2003). Es decir, cómo aquella figura dentro de los círculos colaborativos que conoce a los miembros por separado los presenta y da inicio a un mundo en común, aunque a menudo también lo sostiene, de modo en que los círculos tienden a oscilar en torno a una persona. Al mismo tiempo, dado que los miembros son escogidos por el *gatekeeper*, es posible que incluso compartan ciertos rasgos de personalidad incluyendo orientaciones similares con relación a su disciplina y a sus ambiciones. En efecto, la búsqueda de una identidad artística y de espacios de formación —en un momento en el que las escasas instituciones formativas eran de un marcado tinte conservador— resultó un elemento común que incentivó a los integrantes de El Clú del Claun a movilizarse para conformar grupos de formación y creación. En esta línea, Cristina Marti explica que, al terminar la secundaria, su intención era ser ceramista. Por esos años pintaba y se dedicaba a las artes plásticas. Sin embargo, al ingresar a la Escuela Nacional de Cerámica. Hacia 1984, se enteró de los cursos de clown de Cristina Moreira, gracias a su amigo Osvaldo Pinco, quien asistía a las clases y, tiempo después, también participó del grupo.

No sabía qué era, y fui a ver. Y ahí me enamoré digamos. Ahí dije: esto es lo que quiero, ¿no? Así, surgió la idea de hacer un club, pero sin b, El Clú del Claun como suena en castellano (...) Pero El Clú realmente surgió porque nos elegimos, digamos. Y eso se vio claro en la primera obra que fue Arturo, que la dirigió Hernán y la escribió junto a Guillermo Angelelli, entre los dos. (Entrevista a Cristina Marti, 2012)

Además, la actriz señaló que era muy difícil reemplazar a un actor si pasaba algo y recordó el disfrute que les generaba estar juntos, incluso cuando había roces y desacuerdos. La importancia de los vínculos y de su rol en el grupo, da cuenta del lugar de la transferencia emocional (Collins, 2009) entre los actores. En efecto, la dinámica constituida entre los miembros estables implicó un

tejido de interdependencias, dado por el origen y sostenimiento transferencial de los vínculos, los personajes y las escenas.

Por su parte, Guillermo Angelelli explicó que a los 19 años tuvo que hacer el Servicio Militar Obligatorio. En ese contexto de “terror y silencio” entrar al conservatorio le resultó revelador, porque al menos durante los primeros años, era un espacio donde aprehender líneas teóricas y de ejercitación práctica que no encontraba en otros espacios. Sin embargo, según señaló, el conservatorio le enseñaba a llorar, a reprimir y no había un método de integración de la danza, del teatro, de la música. En esa búsqueda conoció a Batato Barea:

Poco a poco me fui apartando y el último año de conservatorio, recibí una invitación de una directora, Sara Quiroga, que daba clases también en la Escuela del Sol, para trabajar en un *Romeo y Julieta* (...) Era el suplente de *Romeo* que era Román Podolsky, estaba también Jean Pierre Noher, y Batato, la primera vez que lo vi fue en un ensayo. Terminamos, siendo muy amigos, por esas cosas mágicas; en el 82 la cosa con Gandolfo no iba tan bien o no estaba siendo divertido y ahí Walter me dijo: “Está esta actriz acá que vino de Francia con esto del clown: Cristina Moreira, empezó a dar clases acá en la Escuela de Mimo de Roberto Escobar e Igón Lerchundi y ahí fue que nos conocimos con el resto de los de El Clú, porque el único al que conocía yo de El Clú era a Walter... Y él fue el nexo entre varios de nosotros. Porque a Hernán no lo conocía de antes, pero a Gabriel sí. A Cristina tampoco pero bueno igual fue un nexo. Así entramos en la dimensión Clown. (Entrevista a Guillermo Angelelli, 2016)

Las clases de Cristina Moreira fueron el lugar de encuentro. A la vez, la relación de amistad entre los integrantes fue creciendo, un elemento que posiblemente favoreciera a la creatividad. En efecto, esta última se sostiene cuando los miembros del grupo se perciben acompañados, debido a que el sentimiento de protección fomenta la exploración y torna posible sostener la productividad por largos periodos de tiempo (Farrell, 2003).

Por otro lado, Gabriel Chamé Buendía se formó entre 1976 y 1979 en la Escuela Argentina de Mimo, dirigida por Ángel Elizondo que en esa época fue un espacio formativo muy importante del que salieron muchos actores que posteriormente participaron en el ciclo de Teatro Abierto. Al cabo de poco tiempo de estudiar allí, Chamé comenzó a trabajar como asistente. Según explica en una entrevista personal, durante el periodo que trabajó para la compañía de Elizondo, se presentaron siete espectáculos, que a menudo eran censurados. A partir del año 1983, con la apertura democrática se dispuso a indagar por su cuenta en nuevos lenguajes y llegó a los cursos de clown de Cristina Moreira. Chamé era mayor que el resto de los integrantes y tenía una extensa formación teatral (de la mano de un teatro comprometido políticamente y sometido a la censura dictatorial) cuando ingresó a El Clú del Claun. Sin embargo, poco después de su incorporación, el grupo comenzó a trabajar con una nueva maestra: Raquel Sokolowicz. Recién llegada de Francia, luego de una experiencia en la escuela de Philippe Gaulier Sokolowicz comenzó a dar clases de clown a las que empezó a asistir Hernán Gené.

El clown tiene como principio encontrar a un personaje a partir de una acción improvisada que conecte al actor con alguna dimensión que lo identifique o remita a un aspecto de su persona-

lidad. Fue en esta búsqueda cuando Daniel Miranda, de tan sólo veinte años, imitaba a una oveja y consiguió encontrar su clown, lo que llamó la atención de Hernán Gené quien lo invitó a participar de El Clú del Claun.. En 1983, Miranda había trabajado en su primera obra profesional, *Kafka*, dirigida por Hernán Zavala, que se estrenó en el teatro Margarita Xirgú. En una entrevista personal, Daniel Miranda explica que en esa época transitaba una comprometida militancia por los Derechos Humanos con la CONADEP y otros organismos. Desde el clown quería, principalmente, aportar su accionar a la apertura cultural ligada al regreso de la democracia y a la libertad de expresión. El no veía al teatro como una salida laboral sino como “un aporte de actividad artística social, política y cultural en una época difícil”. Por otro lado, como el resto de los integrantes del elenco, el actor se formó en la técnica de “máscara neutra”-que es la base de la pedagogía Lecoq- con Cristina Moreira, aunque según señala no prosiguió con las clases porque consideraba que la docente era demasiado dura y estricta. Asimismo, Miranda explicó que cuando él se incorporó al grupo, las escenas se construían en base a la improvisación y la dinámica era de roles, es decir que había que cumplir un rol para que funcionara la unidad del grupo. Sin embargo, el actor también recuerda que existían dos fracciones en las que había más afinidad interna, por un lado: él, Hernán Gené y Gabriel Chamé y, por otra parte: Guillermo Angelelli, Cristina Martí y Batato Barea, aunque esto no dificultaba el trabajo colectivo.

En todos los relatos citados existen dos elementos comunes. Por un lado, una serie de “sentimientos negativos” (Ahmed, 2017) -el miedo a la colimba, a ser convocados a la guerra, a ser detenidos; el enojo frente a la situación y a la imposibilidad de encontrar lugares en donde formarse- que motorizaron inicialmente la búsqueda de soportes emocionales y creativos, en donde crear con otros. Por otro lado, es evidente el compromiso en cuanto a la pertenencia a un “núcleo duro” del grupo conformado por los cinco actores mencionados. Si bien se conocieron en las clases de Moreira, también continuaron formándose con Raquel Sokolowicz. En una conjunción de tensiones inherentes al trabajo en grupo y a la amistad que los unía, cada integrante llegó a El Clú del Claun empujados por emociones y sentimientos afines: el miedo, una incertidumbre angustiante con relación al presente y al futuro, la soledad, la desesperanza, el enojo.

Por supuesto que también los empujaba una búsqueda creativa que hizo sentido en el marco del elenco, en sus improvisaciones y en los ejercicios que luego devenían en obras. Pero incluso en este punto también son los sentimientos de soledad creativa los que motorizan esa búsqueda y la necesidad de reunirse y de sentirse parte de un grupo afín que tiene temores y emociones comunes. Estas últimas se potenciaban de forma catártica en las producciones del grupo. Además, al calor del colectivo los integrantes suelen sentirse más cómodos y seguros para explorar nuevos derroteros creativos (Becker, 2017).

Los encuentros repletos de simbolismos representaron verdaderos “rituales de interacción” (Collins, 2009) y dieron lugar a un conjunto sostenido de vínculos creativos y afectivos que marcaron, no sólo técnica sino también moral—en cuanto a las normas que rigen el quehacer artístico—y subjetivamente, a todos los integrantes. En términos de Collins (2009a), este tipo de dinámicas rituales ponen el foco en la dimensión intersubjetiva y sitúan a los individuos con respecto a

ciertos símbolos, que pasan a ser verdaderos repositorios morales de la experiencia vivida una vez que ésta termina. Para eso son necesarias la presencia compartida y una frontera que demarque a los participantes de quienes no lo son. Sin embargo, los individuos no actúan como si estuvieran en pleno conocimiento de sus actos, ni como si eligieran entre repertorios culturales exteriores a ellos, sino que es la propensión situacional la que crea los símbolos. Es por eso que, en el siguiente apartado, abordaremos otras dimensiones rituales, inherentes a significaciones comunes vinculadas a la técnica del clown y los afectos.

## 7. Las clases de Cristina Moreira. Afectaciones “entre y con”

Sobre el final de la obra *Arturo*, luego de los aplausos, Loreto aparecía en el escenario y, parodiando la exigencia de moraleja en el teatro, anunciaba: “¡una obra sin mensaje no puede terminar! Y el mensaje lo tengo yo”. Luego sacaba un papelito del bolsillo y leía: “el hombre está a punto de adelgazar” y en ese momento finalizaba la obra. El grupo constituyó una identidad propia en oposición a lo que ellos denominaban el “teatro clásico” de corte comprometido y mensajístico. En una declaratoria en la prensa cubana en 1989, explicaban que tenían como fines últimos: la reunión entre amigos, la producción colectiva y generar risa en el público, todos ellos vinculados con aspectos afectivos.

Nunca hemos tenido la intención de dar un mensaje en particular (...) Tenemos en promedio 26 años lo cual quiere decir que vivimos alrededor de 20 años de nuestras vidas bajo procesos militares absolutamente represivos que tendían a la total individualización, a la disgregación social. Nosotros caminábamos por Buenos Aires cuando reunirse más de tres personas era delito y la policía iba seguido a pedir documentos. Entonces, nuestro mensaje trasciende un poco lo que hacemos, significa que somos jóvenes creando algo en común, que todavía tenemos ganas de reírnos y de hacer que la gente se ría con nosotros. Ese es nuestro mensaje. El público sale muerto de risa de nuestras funciones relajado, optimista, y la gente agradece eso después de tantos años de terror. (Dubatti, 1991, p. 48)

El fin de la dictadura militar trajo consigo la intención de democratizar la cultura como un bien para todos. En este marco, la comunidad artística tenía la responsabilidad de reconstruir los vínculos comunitarios después de años de estado de sitio (Sarlo, 1984; Chavolla, 2015). De forma temprana el elenco se apropió de esta consigna e hizo explícito su objetivo de reconstruir los lazos sociales en la dimensión de su cotidianidad creativa, como así también mediante la participación del público que, a través de risas, aplausos y comentarios, retroalimentaba las escenas.

La génesis de la configuración de una atmósfera afectiva que se creaba en la sincronización entre los actores y su interacción con el público puede rastrearse en las clases de Cristina Moreira, las cuales además afianzaron su relación como grupo y como amigos. La complicidad entre los artistas garantizaba la calidad de las apuestas y así el elenco funcionó como un “otro colectivo”. Moreira les ayudaba a echar de lado las máscaras y ser torpes, ridículos e ingenuos. Todo lo que una persona normal tiende a ocultar. Al mismo tiempo, según explica Moreira, la técnica del clown excede el punto de vista formal e implica determinados niveles de sensibilidad y vulnerabi-

lidad. En sus talleres brindados en esos primeros años de democracia se basaban en las enseñanzas liberadoras del “estudio de máscaras” —técnica que remite al descubrimiento de las múltiples caras del actor— y otras herramientas actorales vinculadas al humor. En los primeros 80 estos fueron elementos fundamentales que permitieron multiplicar el efecto de transgresión micropolítica que implicaba hacer cosas “sin el permiso de...”. Según Moreira (2016), estas herramientas permitían a los estudiantes vencer a la autoridad internalizada de un modelo de poder de facto que había intervenido en la sensibilidad de las y los adolescentes durante aquellos años. Al mismo tiempo, la propia técnica de construcción del personaje requiere de una dinámica de grupo en donde la dimensión reflexiva del colectivo resulta una condición *sine qua non* (Moreira, 2016).

Como ya mencionamos, el elemento innovador está dado en la técnica del clown como ritual de interacción (Collins, 2009) donde la atención se centra en los vínculos y en las situaciones. En este sentido, el elemento vincular resultó a tal punto central para el elenco que resultaba muy difícil reemplazar a los actores. Durante la producción de *Arturo*, Silvina Kohen tuvo que viajar y la reemplazaron primero Mariana Bellotto y luego Sandra Suñega. Sin embargo, Cristina Martí que hacía una escena junto a ella recuerda que: “reemplazar el personaje con quien se generaron las situaciones escénicas es muy difícil” (entrevista a Cristina Martí, 2011). Este elemento de interdependencia de los integrantes del grupo como un factor fundamental para la creatividad y la comodidad en el trabajo artístico tiene que ver con una transposición del círculo creativo y la dinámica afectiva. Al interior de estos círculos se establecen relaciones interpersonales que se estructuran en un tipo de transferencia emocional comparable a la que tiene lugar en las relaciones familiares, en donde los miembros se ven los unos a los otros como hermanos y el mentor es a veces visto como un padre o una madre, mientras éste verá a sus discípulos como hijos. Una vez que la transferencia está consolidada el círculo puede funcionar y resolver sus problemas internos en una terapia de grupo (Farrell, 2010).

Después de cinco años, algunas tensiones se enfatizaron y se materializaron en frustración y desinterés. A su vez, algunos de los integrantes del grupo necesitaban recurrir a otros trabajos para sostenerse económicamente en una coyuntura difícil mientras que otros comenzaron a desarrollar por su cuenta proyectos nuevos.

## 8. Conclusión

Desde sus comienzos, los integrantes de El Clú del Claun adoptaron una forma de vinculación poético-afectiva que les permitió crear movimientos escénicos y experiencias diferenciales en el complejo marco de la escena de transición democrática.

Una serie de transferencias y complicidades entre los jóvenes artistas configuró la atmósfera afectiva que les permitió cobijarse en un refugio emocional apto para producir experiencias estéticas novedosas. Al mismo tiempo, en las dimensiones de ese espacio afectivo los jóvenes se vincularon con el público y generaron mecanismos micropolíticos activadores de sentidos capaces

de develar los rastros de la violencia estatal de los años de terrorismo de estado. La ocupación de la ciudad y la calle suscitó reacciones en un público aún espantado por la violencia política del pasado reciente y favoreció a la producción de un nuevo conocimiento racional-afectivo susceptible de generar nuevas formas de subjetividad y lazos sociales en la nueva etapa democrática.

## Referencias

- Anderson, B. (2011). Affect and biopower: towards a politics of life. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 37(1), 28–43. <http://www.jstor.org/stable/41427926>
- Ahmed, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México
- Arfuch, L. (2015). El “giro afectivo”. Emociones subjetividad y política. Emociones en la nueva esfera pública. *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica*, 24(1). 245-254. <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066848013.pdf>
- Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura*. Centro Ed. de América Latina.
- Benzecry, C. (2012). *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- Bettendorff, P., & Chiavarino, N. (2021). *Discurso y control social en Argentina. Literatura, teatro, cine*. Santiago Arcos editor.
- Burkart, M. (2017). *De Satiricón a Humor. Risa cultura y política en los años setenta*. Miño y Dávila.
- Chavolla, A. (2005). *La política cultural del gobierno de Alfonsín (primera parte)*. Centro de Investigaciones sobre América Latina.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Anthropos.
- Collins, R. (2009). *Perspectiva sociológica una introducción a la sociología no obvia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Dubatti, J. (1991). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Planeta.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Biblos.
- Entrevista a Cristina Marti. (2012).
- Entrevista a Guillermo Angelelli. (2016).
- Entrevista a Chamé Buendía. (2017).
- Entrevista a Hernán Gené. (2017).
- Entrevista a Daniel Miranda. (2019).
- Farrell, M. (2003). *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*. University of Chicago Press.
- Franco, M. (2014). El complejo escenario de la disolución del poder militar en la Argentina: La autoamnistía de 1983. *Contenciosa*, 2(2), 1-18.
- Gené, H. (2018). *Tiempo de Payasos. Memorias del Clú del Claun*. Ediciones CCC.

- Illouz, E. (2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Kats.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y Revolución. Arte y política en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- Macón, C., & Solana, M. (2015). *Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Título.
- Manduca, R., y Suárez, M. (2019). Artes escénicas entre la oficialidad y el underground: las políticas culturales en los primeros años 80. *Reflexión académica en Diseño y comunicación*, XXI(44), 116-130.
- Manzano, V. (2018). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Milanesio, N. (2021). *El destape la cultura sexual en la argentina después de la dictadura*. Siglo XXI editores.
- Moreira, C. (2016). *Técnicas de Clown. Una propuesta emancipadora*. Buenos Aires. INTeatro.
- Muñoz, J. (2019). *Utopía Queer. Entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra editora.
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.
- Proaño Gómez, L. (2021). Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. *Revista de artes escénicas y performatividad*, (11)18, 145-171. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2654>
- Randall, C. (2009). *Perspectiva sociológica una introducción a la sociología no obvia*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Risler, J. (2018). *La acción psicológica. Dictadura, inteligencia y gobierno de las emociones 1955-1981*. Tinta limón.
- Sarlo, B. (1984). Argentina 1984: La cultura en el proceso democrático. *Nueva Sociedad*, 73(1), 78-83. <https://nuso.org/articulo/argentina-1984-la-cultura-en-el-proceso-democratico/>.
- Seibel, B. (2010). *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*. Instituto Nacional del Teatro.
- Solana, M. (2016). Reflexiones sobre el giro afectivo en historia queer. *Revista Mora*, 22(4), 135-150. <https://doi.org/10.34096/mora.n22.3940>
- Suárez, M. (2019). Itinerarios y experimentación en el arte de los años 80. Una cartografía desbordada de espacios del “underground” en Buenos Aires. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevo*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.75920>
- Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Edhasa.
- Verzero L. (2013). *Teatro Militante: radicalización estética y política en los años 70*. Biblos.
- Verzero, L. (2020). *Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto*. Librería.
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Península.

## **AUTORA**

**Marina Suarez.** Socióloga y profesora de la Universidad de Buenos Aires y graduada del programa: Global affairs de la Universidad de Nueva York. Es becaria postdoctoral del CONICET y de la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín

## **DECLARACIÓN**

### **Conflicto de interés**

No tenemos ningún conflicto de interés que declarar.

### **Financiamiento**

Sin ayuda financiera de partes ajenas a este artículo.

### **Agradecimientos**

N/A

### **Notas**

El artículo representa, solo en parte, una deriva de una investigación más amplia producto de mi tesis doctoral