

sonajes de la infancia sino que también nos da la posibilidad de compartir esto, en los eventos cara a cara y en las redes sociales, socializando y tejiendo distintos tipos de relación tan necesarias en esta nuestra época...por qué no abrimos a ese mundo sin prejuicios y darnos y dar esa oportunidad.

Bibliografía:

- Stolkner, Alicia (2001) *Subjetividades de época y prácticas en salud mental* en Revista Actualidad Psicológica, Año XXVI-No 293 Buenos Aires 2001
- Alvarez. M. *El legado de las colaboraciones surrealistas de Elsa Schiaparelli con Salvador Dalí*. Disponible en: <https://theamaranta.com/brillo/las-colaboraciones-de-elsa-schiaparelli-con-salvador-dali/>
- Black, A y Cullen, O. (2012) *Moda historia y estilos* (edición 2013, traducido al español) Gran Bretaña: Dorling Kindersley Ltd.
- Daniel Delgado, "De donde viene la palabra disfraz". Muy historia. Madrid, España: Disponible en: <https://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/ide-donde-viene-la-palabra-qdisfrazq#>
- Freud, S. (1933). *Nuevas conferencias de Introducción al psicoanálisis*. Conferencia XXXI. La descomposición de la personalidad psíquica. Obras Completas, vol. XXII. Buenos Aires: Amorrortu.
- GIANNI VATTIMO, *La crisis de la subjetividad de Nietzsche a Heidegger, Nietzsche, Heidegger y la posmodernidad*, Publicado en *Ética de la interpretación*, traducción de T. Oñate, Barcelona, Paidós, 1991.
- GUATARI, Felix. *Caosmosis*, Ed. Manantial, Bs. As. ONU mujeres, página oficial.
- OMS, página oficial.
- García Ruiz, P. E, *Humanismo y subjetividad. Heidegger y desfondamiento ontológico de la ética, anuario de filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007*
- Ruiz M. Victoria (2018). *Una breve introducción al cosplay*. Manuscrito no publicado.
- Troiano. F (2019) *Historia y bullying en el cosplay, retrospectiva para entender nuestro fandom*. Manuscrito no publicado.

Vega Ma. Victoria. *Los bailes de máscaras en el siglo XIX*. Disponible en: <http://xn--casademuecasgarnata-23b.es/un-hobby-didactico-y-apasionante/los-bailes-de-disfraces-en-el-siglo-xix/>

Abstract: Throughout the debate and reflection commission, we will consider the practice of cosplay as a convergence between different artistic disciplines. Cosplay is considered to be the conjunction of Costume and play. We will develop, based on these concepts, the importance of this practice as a health tool and display of subjectivity of the people who develop it. It will specifically work on masked characters, their costumes and their meaning and how this emerging activity expands beyond their own specific scopes to move to various audiovisual, network and television consumer platforms.

Keywords: Cosplay - costumes - subjectivity - art - artistic disciplines

Resumo: Ao longo da comissão de debate e reflexão, consideraremos a prática do cosplay como uma convergência entre diferentes disciplinas artísticas. Cosplay é considerado a conjugação de Costume e peça. Desenvolveremos, com base nesses conceitos, a importância dessa prática como ferramenta de saúde e demonstração de subjetividade das pessoas que a desenvolvem. Ele trabalhará especificamente em personagens mascarados, seus figurinos e seu significado e como essa atividade emergente se expande além de suas próprias áreas específicas, passando para várias plataformas de consumidores audiovisuais, de rede e de televisão.

Palavras chave: Cosplay –figurino –subjetividade – arte - disciplinas artísticas

(*) **Erica Strangi**. Licenciada en Psicología (UBA) Diploma de honor. Especializada en Estudios de las Mujeres y de Género (UNLu)

(**) **Fernanda Troiano**, cursando la Licenciatura en Universidad Nacional de las Artes (U.N.A). Diseñadora de indumentaria y textil (Escuela Argentina de Moda)

El Clú del Claun una historia del clown en Buenos Aires de los años 80

Marina Suárez (*)

Fecha de recepción: agosto 2020
Fecha de aceptación: octubre 2020
Versión final: diciembre 2020

Resumen: La transición democrática en Buenos Aires trajo aparejada la aparición de un movimiento cultural *underground* en el que emergieron variadas experiencias artísticas. Redes de amistad y vínculos colaborativos comenzaron a reunir a personas provenientes de distintas disciplinas e incluso amateurs, con afinidades electivas, en donde los espacios formativos fueron un componente fundamental para la emergencia de círculos creativos. Considerando este contexto, nos proponemos indagar en el surgimiento del elenco *El Clú del Claun* (1984-1989) el primer elenco clown de la Argentina. El presente artículo analiza las trayectorias de sus integrantes, considerando aquellos espacios formativos y de encuentro que fueron fundamentales para su conformación y permanencia en el tiempo.

Palabras clave: Clown – underground – democracia - Buenos Aires

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 57]

Los primeros 80

Hacia comienzos de la década del 80, entre finales de la dictadura cívico militar y la transición a la democracia en Argentina, Buenos Aires asistió a la conformación de un incipiente movimiento *underground* –que fue creciendo en protagonismo y mutando a lo largo de la década. Este movimiento trascendió por su fuerte efervescencia creativa, los cruces disciplinares que en él tuvieron lugar, los espacios subterráneos -a menudo precariamente sostenidos- y la libertad expresiva (Suárez, 2015; 2017). En este contexto artistas y actores comenzaron a encontrarse para generar espacios de creación colectiva. De uno de estos encuentros surge el primer elenco clown de Argentina, con una propuesta que trascendió la mera técnica, cruzó disciplinas artísticas y se emplazó en espacios no convencionales. En el presente trabajo nos proponemos reconstruir la génesis y el devenir del primer elenco clown del *underground* de Buenos Aires. Asimismo, describiremos los distintos momentos de las trayectorias formativas de los actores del elenco a los fines de comprender cuales fueron las afinidades electivas que los empujaron a vincularse y llevar adelante un proyecto colectivo y para aproximarnos a los modos de relación que se daban entre ellos durante en el proceso creativo.

El encuentro

Hacia 1983, la maestra Cristina Moreira regresó de una extensa estadía en Francia en la cual se formó en la técnica de clown, con el prestigioso maestro Philippe Gaulier -director, dramaturgo y clown, quien en los años 80 creó la escuela internacional: École Philippe Gaulier en Paris-, quien a su vez es heredero de la metodología del pedagogo Jacques Lecoq. Luego de su retorno de aquel país europeo, Moreira comenzó a dictar clases en Buenos Aires a imagen y semejanza del estilo didáctico de su maestro. Las clases duraban alrededor de tres horas y los integrantes tomaban más de una vez los cursos porque, según señalaban, la profesora “no enseñaba nada”, sino que les ayudaba a echar de lado las máscaras y ser torpes, ridículos e ingenuos, todo lo que una persona normal tiende a ocultar.

En 1984, seis jóvenes comenzaron a tomar clases con Moreira y pronto afianzaron su relación como grupo y como amigos. Unidos por una búsqueda profesional y creativa que signaba el comienzo de sus carreras, comenzaron a reunirse por fuera del horario de las clases para continuar experimentando y para llevar sus propuestas a otros espacios. Fue así como pronto conformaron el elenco al que bautizaron con el nombre: *El Clú del Claun*, uno de los más importantes de la vanguardia de los ochenta. Si bien muchos actores y actrices pasaron por el grupo de forma ocasional, el elenco estable se componía 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*. Cabe señalar que cada clown elegía el nombre de su personaje de manera independiente, en general a partir de alguna experiencia de los encuentros o de sus propias vidas cotidianas. El grupo comenzó a reunirse con la idea de trabajar juntos en interpretaciones abiertas y jugando con la improvisación. 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 show en diversos centros culturales de Balvanera, Parque Patricios, Parque Chacabuco, Floresta, Boedo, La Boca, Chacarita y San Telmo.

Si bien en muchos de sus espectáculos y especialmente después de su segundo show los actores invitaron a otros artistas como: Horacio Gabín, Eduardo Bertoglio, Osvaldo Pico, Silvia Kohen, Damián Casermeiro, Susú Olivares, Vivi Tellas, a participar de las presentaciones, el núcleo estable del elenco estuvo integrado por los seis actores que se conocieron en las clases de Moreira. Cómo veremos, 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. La parodia a lo tradicional en sus dimensiones sociales, comunicacionales y artísticas, marcó desde su génesis a las producciones del grupo, ya fuera desde un distanciamiento en relación respecto al teatro clásico como de los lugares en los que se realizaban usualmente las puestas en escena. Así los primeros lugares en donde se presentaron fueron parques, plazas, y otras esferas del espacio público. Según cuentan los integrantes de *El Clú del Claun* el nombre que resultaba una parodia al grupo televisivo el *El Clú del Claun*, protagonizado por Palito Ortega, Johnny Tedesco, Nestor Fabián, Violeta Rivas y otros cantantes populares de Argentina. Al mismo tiempo, este nombre jugaba con el sentido de lo importado devenido en local, una apropiación burlesca a la categoría de “clown” argentinizada. Este juego lingüístico de pronunciar como se leerían palabras extranjeras en español también fue llevado a cabo por otros miembros del *underground* como un modo de llamar la atención respecto al uso de categorías extranjeras en la dimensión local.

Presentaciones y obras del elenco

El grupo estrenó ocho obras, todas devenidas en base a la improvisación, 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 juzgaban el éxito o no de sus puestas en escena y, este juicio, estaba fuertemente atravesado por cuán divertidas y estimulantes les resultaban esas presentaciones y del ritual de improvisación que les había dado origen.

En 1985, se estrenó *Arturo* bajo la dirección Hernán Gené. La obra se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1985. La precariedad material y las frágiles condiciones edilicias marcaron este primer estreno ya que para utilizar la sala que les habían asignado ellos mismos tuvieron que limpiar todo el predio. Abajo del escenario había una fosa con una tapa y ese recinto había sido utilizado como basural, todo lo que no servía lo habían tirado allí. Según señalan tanto Cristina Martí como Guillermo Angelelli, eso fue como una gran metáfora: un edificio que había estado olvidado durante la dictadura, al igual que la cultura. Al mismo tiempo, este primer espectáculo fue “a la gorra” y lo difundían de boca en boca y con unos panfletos fotocopiados.

La obra tuvo un notable éxito y el público realizaba filas de dos cuerdas para verla. Según señala Jorge Dubatti (1991), el espectáculo resultaba rupturista en, al menos, dos aspectos. En primer lugar, no había espectáculos de clown en las carteleras teatrales y se trataba de una técnica novedosa en el campo teatral. Al mismo tiempo, *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 que, a su vez definía, quién iba a ser el rey de un país a los espectadores. Según señaló Cristina Martí en una entrevista personal:

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 del espectáculo.

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. Antes del estreno oficial, durante el mes de enero habían presentado escasas funciones preestreno en el teatro El Parque y luego en abril en el Centro Cultural Rivadavia. El espectáculo estuvo dedicado a *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, en donde entre otras cosas, no se permitía alumnas mujeres y Cristina Martí era una alumna clandestina introducida por su amor Cucumelo (Guillermo Angelelli). El profesor paporrera que era Batato Barea tenía un libro gigante donde iba leyendo consignas que los clowns tenían que representar en un clima caótico.

El profesor tenía un asistente personal, Loreto (Daniel Miranda) que lo único que hacía era trabajar para sí mismo y creaba más desesperación. Dos años más tarde, en 1989, con esta obra el elenco fue seleccionado para representar a la Argentina en un festival de La Habana,

fueron invitados por 15 días y se quedaron un mes de gira por todo Cuba.

Ese mismo año presentaron *Súper rutinas 75* en el Centro Cultural San Martín, un montaje que los integrantes del grupo recuerdan como “muy malo” y que no continuaron haciendo. Sin embargo, tan solo dos meses después, en agosto, estrenaron: *Esta me la vas a pagar*. Se trataba de una sátira de telenovelas estructuradas en una sucesión de diversos números. El nombre se desprendía del hecho de que se estaban presentando, por primera vez, en el bar Parakultural en donde podían cobrar entrada (en cambio, en el Centro Cultural Rojas, solo estaban habilitados a pasar la gorra). Adelantando el elemento insólito y burlesco que caracterizará a la obra, el programa anunciaba: “la recaudación de este espectáculo será destinada a la construcción de coturnos para colibríes”.

En esta obra participó como actriz invitada Susú Olivares y como artistas invitados: Sandra Zúñiga, Olkar Ramírez, Divina Gloria, Gerardo Baamonde, Tino Tinto, Fernando Noy, Omar Chaban, Carlos Lipsic, Vivi Tellas, Sergio de Loff, entre otros. En este sentido se destaca la participación de actores y actrices de *Los Peinados Yoli*, y de otros amigos de Barea.

En 1988 estrenan “El burlador de Sevilla” que fue dirigida por Roberto Villanueva, una de las figuras sobresalientes del Instituto Di Tella y con música de Axel Krygier. Sin embargo, según señalaron los actores, el espectáculo no salió bien y, aunque fue el más elaborado, el más costoso, resultó ser también el más aburrido. Y Gené lo describió como “el peor de sus montajes”. Al año siguiente estrenan *La Historia del Teatro* (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 polemiza eran: la tragedia clásica, la tragedia isabelina, el barroco español, el teatro oriental, el romanticismo y el realismo naturalismo. Será con *La historia del Teatro* que *El Clú del Claun* realizará su última presentación de equipo completo en el cuarto festival internacional de Cádiz extendida en una gira por escenarios de España.

En este punto, *La Historia del Teatro* permite ilustrar en qué medida hacia finales de los años 80, las categorías de *underground* y *mainstream* se funden y entrecruzan de forma constante (Manduca y Suárez, 2020) ya que, con esta obra, el elenco habitualmente conocido como del *underground* llegó a debutar en el único teatro nacional del país. Nos referimos al: Teatro Nacional Cervantes que por esa época albergaba principalmente obras clásicas en su programación. Según Beatriz Seibel (2010:133), que fue quien reconstruyó la historia de aquel espacio, *El Clú del Claun* estrena en abril, en coproducción con el TNC, *La Historia del Teatro* de autoría del grupo, con dirección de Juan Carlos Gené (1928), renombrado actor, director, autor, docente. La escenografía, vestuario y máscaras de Leandro Ragucci, coreografías de Verónica Oddó, acrobacias Osvaldo Bermúdez, con la participación de Guillermo Angelelli, Batato Barea, Gabriel Chamé Buendía, Hernán Gené, Cristina Martí y Daniel Miranda.

Por otro lado, en 1989 presentan “1789 Tour” dirigida por Alain Gautre y sin la participación de Batato Barea ni de Guillermo Angelelli. Y con el auspicio de la asociación francesa de acción artística y la embajada francesa. La obra proponía una revisión histórica en el aniversario de la Revolución Francesa. Según explica Cristina Martí luego del éxito de *La historia del Teatro*, se habían hecho gestiones para tratar de ir a estudiar todos a Francia y a la agregada cultural de ese momento se le ocurrió vincular la inquietud del grupo con el centenario de la revolución francesa, pero en vez de mandar a seis para allá trajo a un maestro de para acá: Alain Gautré.

Esta fue la última presentación de *El Clú del Claun* ya que luego cada uno siguió una trayectoria distinta, conformaron otros grupos y se dedicaron a diversas actividades creativas. A partir de la primera obra, el éxito de *El Clú del Claun* fue *in crescendo* tanto a nivel nacional como internacional y el grupo se mantuvo unido hasta 1989.

En el siguiente apartado retomaremos algunos de los sucesos que marcaron a cada uno de los artistas del elenco estable en los comienzos de sus carreras creativas, en un intento por rastrear afinidades electivas que signaron a la identidad del grupo, los éxitos y los fracasos que moldearon su devenir, y sobre todo los vínculos afectivos entre los actores y el tejido de redes de colaboración con otros grupos que marcaron su identidad colectiva y su modo de trabajo. Por último, daremos cuenta de los primeros rasgos determinantes del grupo y los modos en que su singularidad se vincula con la construcción de una identidad colectiva, un ritual de creación grupal y una reivindicación del encuentro como potenciador de la creatividad y cómo moraleja de las obras.

Nudos de inflexión, sitios de encuentro y trayectorias formativas

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”. Asimismo, los círculos colaborativos tienden a sostenerse más en el tiempo cuando el acceso a un mentor o maestro no es frecuente pero sí lo es la interacción entre los actores. Partiendo de esta concepción, en este apartado nos proponemos indagar en cuáles fueron las trayectorias formativas previas de los actores y cómo llegaron a vincularse como grupo. Asimismo, nos interesa rastrear de qué modos se incorporaron y circularon esos saberes técnicos luego de los primeros encuentros en las clases de Cristina Moreira para luego analizar qué identidades se gestaron en el grupo.

Hernán Gené, hijo del prestigioso actor y dramaturgo: Juan Carlos Gené, señala que sus primeros contactos con el mundo del teatro llegaron 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, en ese período, 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 en donde Hernán conoció a Batato Barea en los tiempos en que según señala: “Batato estaba muerto de miedo de que lo llamaran a filas y lo enviaran a Malvinas”. Pasaban largas horas en el café de las esquinas entre aquellas clases y el momento en que iban a trabajar a los teatros. Así fue como Hernán Gené llegó a las clases de Cristina Moreira gracias a su pareja de ese momento y fue en el curso en donde conoció a Gabriel Chamé Buendía, Guillermo Angelelli, Cristina Martí. De estos encuentros surgió un vínculo estrecho con sus compañeros que luego daría origen al elenco de: *El Clú del Claun*. Según señala el actor, el elenco se constituyó porque les gustaba estar juntos, no solo a ellos seis, a más gente también, pero eran ellos seis los que se empezaron a juntar e ir a las plazas y a hacer las improvisaciones que habían hecho en el curso. Al mismo tiempo el actor señala el rol protagónico que tuvo Barea en estos primeros vínculos, pero sobre todo en el afianzamiento de los mismos:

Walter medio que digitaba eso. Él decía bueno: “puede venir el que quiera, pero vos, vos y vos, tienen que venir si o si”. 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, con Guillermo Angelelli, Walter Barea, Cristina Martí, Silvia Cohen. Y lo hicimos 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 entonces en el éxito de Arturo hicimos *Escuela de Payasos* que también fue un éxito. Y así seguimos juntos hasta el 90-91.

En este sentido, como da cuenta el testimonio de Gené y en otros de los relatos que retomaremos a lo largo del capítulo, Batato Barea funcionó como un *gatekeeper* (Farrell, 2013), es decir, como 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, como señala el autor, si los miembros son escogidos por el *gatekeeper*, es posible que incluso compartan ciertos rasgos de personalidad incluyendo orientaciones similares en relación a su disciplina y a sus ambiciones.

La búsqueda de una identidad artística y de espacios de formación en un momento en donde resultaban escasas las instituciones formativas y las existentes eran de un marcado tinte conservador, llevaron a muchos de los integrantes de *El Clú del Claun* a movilizarse para, de manera más o menos consciente, tejer redes de solidaridad y 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, pero no al teatro. Sin embargo, al ingresar a la Escuela Nacional de Cerámica, le pareció aburrido. Al abandonar la carrera y tras largas discusiones con sus padres realizó el profesorado en educación física y luego continuó con el de expresión corporal, con el fin de conformarlos. Todavía no encontraba una disciplina que la satisficiera y, 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 participará del grupo. En una entrevista personal Cristina Marti señala que:

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.

Enfatizando la importancia vincular al interior del grupo, la actriz señala que era muy difícil reemplazar a un actor si pasaba algo y recuerda el disfrute que les generaba estar juntos. También trae al recuerdo anécdotas de los viajes que realizaron con sus giras y demandas, roces y discusiones que tenían lugar entre miembros del elenco, que señala: “son parte de la amistad”. Como veremos a lo largo de los siguientes apartados, la dinámica constituida entre los miembros estables del grupo implicó un fuerte tejido de interdependencias, dado por el origen de los vínculos, los personajes y las escenas. En efecto, en el entramado de relatos se pone en evidencia la transferencia emocional (Collins, 2009) entre dos o más actores que realizaban un número.

Al mismo tiempo, Guillermo Angelelli explica 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. El Conservatorio Nacional era el espacio que, durante la dictadura le brindó la posibilidad de acceder a otros horizontes más allá de lo que se estaba viviendo. 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, que ya murió que se llamaba Sara Quiroga, que daba clases también en la Escuela del Sol, para trabajar en

un Romeo y Julieta. Y allí fui. No para ser Romeo, iba a ser un criado de la casa Montesco, pero 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... y terminamos, con el correr del tiempo siendo muy amigos, por esas cosas mágicas e inexplicables. En el 82 la cosa con Gandolfo no iba tan bien o no estaba siendo tan divertido y ahí ya Walter me metió el veneno del Clown y 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 del Clú, porque el único al que conocía yo del 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. Y ahí fue entrar en la dimensión Clown.

Hasta aquí se pone en evidencia en qué medida las clases de Cristina Moreira fueron el lugar de encuentro y a la vez como la relación de amistad fue creciendo en base a que los artistas se sentían a gusto estando juntos. En este sentido, la creatividad se alcanza y sostiene con menos dificultades cuando los miembros del grupo se sienten acompañados y, al mismo tiempo, les resulta más sencillo explorar cuando se encuentran “protegidos” por el calor del círculo, y de este modo se 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 en el que también se dictaban clases de teatro y 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 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 el actor comienza a investigar por su cuenta nuevos lenguajes y llega al clown:

En el año 80 descubrí que me sentía más cómodo en el humor y junto a Verónica Llinás armamos un número para la compañía. A Elizondo se le ocurrió que era un muy buen número de humor para poder evadir la censura constante que padecíamos. El humor era más abierto y popular; fue más difícil prohibirlo. Comencé formándome solo y tuve muy buena repercusión en el público. La gente se reía mucho. Descubrí que había una profundidad con relación al humor y que se podía decir las cosas de otra manera. Por otro lado, siempre estuve implicado en la investigación artística, me interesa mucho seguir indagando desde el humor con diferentes formas, para mí el clown es una base de trabajo (...) En el 83 comencé a distanciarme del maestro [Elizondo]. Mucha gente ya profesional, comenzó a encontrarse, coincidimos en los cursos de clown que hacía Cristina Moreira, rápidamente se generó el Parakultural y Cemento entre otros espacios culturales.

(...) Hubo un cambio muy importante en relación a la democratización de espacios.

A diferencia de sus compañeros Gabriel Chamé venía de una larga formación (de la mano de un teatro más comprometido y sometido a la censura dictatorial) cuando ingresó al *El Clú del Claun*. Este no era el caso de todos los integrantes que por lo general estaban comenzando sus trayectorias formativas. No obstante, a pesar de esta diferencia, el actor también señaló que los cursos de Cristina Moreira representaron un primer núcleo de encuentro. Por otro lado, pronto aparece en la escena una nueva maestra: Raquel Sokolowicz que era amiga de Guillermo Angelelli y, al llegar de Francia luego de una experiencia en la escuela de Philippe Gaulier, 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 personalidad. Fue en esta búsqueda cuando un estudiante destacó en el grupo, se trata de Daniel Miranda, un joven que buscaba su personaje imitando a una oveja. La forma en que el actor consiguió encontrar a su clown llamó la atención de Hernán Gené quien, considerando que su inclusión sería positiva, lo invitó a participar de *El Clú del Claun* y todos estuvieron de acuerdo. Daniel Miranda era muy joven (20 años) cuando en 1985 ingresó al elenco. Hacía poco tiempo había terminado el secundario en un colegio de élite de Olivos y fue allí, gracias a las clases que recibía en la escuela, cuando comenzó a incursionar en el mundo del teatro. En el 83 había trabajado en su primera obra profesional, “Kafka”, dirigida por Hernán Zavala, que se estrenó en el teatro Margarita Xirgu; poco tiempo después comenzó a tomar clases con Osvaldo Bermúdez y allí conoció a Hernán Gené. Sin embargo, fue dos años más tarde en las clases con Raquel Sokolowicz - en las que Miranda recuerda que se desempeñaba muy bien- cuando Hernán Gené le propuso formar parte de *El Clú del Claun*.

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, aunque no veía al teatro como una salida laboral sino como “un aporte de actividad artística social, política y cultural en una época difícil como era la de la apertura democrática”. Por otro lado, como el resto de los integrantes del elenco, el actor se formó en la técnica de “máscara neutra” con Cristina Moreira, aunque según señala no prosiguió con las clases porque consideraba que la docente era demasiado dura y estricta. Asimismo, Miranda indica 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 de grupo. Sin embargo, el actor también recuerda que existían dos fracciones en las que había más afinidad, por un lado: él, Hernán Gené y Gabriel Chamé y, por otro parte: Guillermo Angelelli, Cristina Martí y Batato Barea.

De este modo comienza a vislumbrarse que en los grupos de formación no referían solamente a las clases de Moreira, sino que luego los actores se encontraron en las clases de Raquel Sokolowicz, que según se recupera de los testimonios de los actores, era menos rígida y ayudaba más al estudiante de lo que lo hacía Moreira.

Por otro lado, en el momento de la incorporación de Miranda a *El Clú del Claun* se encontraba presentando *Arturo* y Gené le armó un personaje dentro de los shows de escuela de payasos en que atravesaba el escenario con un supuesto mensaje. Al final de *Arturo* luego de los aplausos Loreto aparecía en el escenario y parodiando al teatro clásico que exige que las obras tengan una moraleja o un mensaje 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. Según recuerdan los integrantes del elenco, el público permanecía unos minutos atónito y luego estallaba en risas. Sobre esta escena y otras volveremos en el apartado siguiente para pensar qué relato e identidad se construyó desde el grupo en contraposición al teatro tradicional.

Existe en todos los relatos citados, un elemento en común que implica la pertenencia a un “núcleo duro” del grupo conformado por los cinco actores mencionados. En una conjunción de tensiones inherentes al trabajo en grupo y a la amistad que los unía, cada integrante llegó al grupo gracias a una búsqueda creativa que hizo sentido en el marco del elenco, en sus improvisaciones y en los ejercicios que luego devenían en obras. Estos encuentros repletos de simbolismos representaron verdaderos “rituales de interacción” (Collins, 2009) y dieron lugar no solo a un elenco sólido sino también a un conjunto sostenido de vínculos creativos que se prolongaron hasta finales de la década del 80 y marcaron no solo 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), estas 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 esta 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 y sus rituales la que crea los símbolos.

Es por eso que, en el siguiente apartado, abordaremos otros elementos de estos rituales de interacción y otras dimensiones inherentes a significaciones comunes y a la técnica del clown poniendo especial énfasis en explicaciones brindadas por Cristina Moreira sobre el método del clown.

Las significaciones grupales de un teatro rupturista y las clases de técnica de clown de Cristina Moreira

“Un teatro sin mensaje”, “el no-teatro”, “un teatro en oposición al teatro tradicional” fueron expresiones recurrentes en todos los testimonios recuperados a los fines de reconstruir los devenires de *El Clú del Claun*.

En efecto, el núcleo de significación que marcó la identidad del grupo se vinculó a la oposición con el “teatro clásico” de corte comprometido y mensajístico y fue, a su vez, esta oposición la que delimitó y ayudó a conformar la identidad estética propia del *El Clú del Claun*.

En una declaratoria del grupo en la prensa cubana durante una gira en 1989 los teatristas explican que su apuesta tomaba distancia del teatro tradicional y, en ese sentido, no buscaba dejar ningún mensaje, sino que apuntaba a generar risa y placer en el público al mismo tiempo que tenía como fin último la reunión y la producción colectiva (Dubatti, 1991). En efecto, el fin de la dictadura militar, trajo aparejada la idea de la democracia como un locus de “cultura para todos”. La cultura y el arte, también representaban para una parte importante de la sociedad y de la comunidad artística la posibilidad de reconstruir los lazos sociales, después de años de naturalización de la imposibilidad de estar con otros a causa del estado de sitio (Sarilo, 1984; Chavolla, 2015) Sin embargo, no todos los elencos ni artistas se apropiaron de esta consigan de un modo explícito como lo hicieron los integrantes de *El Clú del Claun*. Un fragmento de la mencionada nota de prensa señalaba que:

Nunca hemos tenido la intención de dar un mensaje en particular, pero, a fuerza de que se nos interroga sobre eso, nos hemos preguntado cuál es nuestro mensaje. Tenemos en promedio 26 años de edad 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 segregación 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 que estamos 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.

En efecto, lo que primaba en las búsquedas escénicas del elenco era, por un lado, la participación del público mediante las risas, los aplausos y los comentarios que retroalimentaban las escenas y ayudaban a pensar las siguientes obras y por otra parte una sincronización entre los actores cuya complicidad garantizaba, según expresaron, la calidad de las apuestas. Así, *El Clú del Claun* trascendió con un teatro de humor, que partía del insólito e instauraba el cuestionamiento a lo cotidiano especialmente mediante la risa. Retomando la fórmula lacaniana según la cual nada puede ser dicho realmente sino es a través del humor (Allouch, 2006) el elenco funcionó como un otero desde donde observar de forma colectiva como afecta a las subjetividades una política dictatorial que se permea en la situación social de toda una generación.

Asimismo, en la búsqueda en oponerse al “teatro clásico” y transitar nuevos derroteros creativos sobresale otro elemento que moldeó las dinámicas colectivas y a las decisiones técnicas y creativas de los integrantes del *Clú del Claun*.

En los talleres brindados en esos primeros años de democracia confluyen las enseñanzas liberadoras del “estudio de máscaras” – técnica que remiten al descubrimiento de las múltiples caras del actor- y la avidez con la que los jóvenes del grupo aceptaban las herramientas novedosas para poder expresarse con humor. En efecto, Cristina Moreira (2016) señala que en los primeros ochenta estos fueron elementos fundamentales en la apertura de nuevos espacios creativos, que permitieron multiplicar el efecto de transgresión que implicaba hacer cosas sin el permiso, es decir, vencer a la autoridad internalizada de un modelo de poder de facto que había intervenido en la sensibilidad de los adolescentes durante aquellos años. Por otro lado, la técnica de construcción del personaje requiere de una dinámica del grupo en donde la dimensión reflexiva del colectivo resulta una condición *sine qua non* para la constitución del mismo. Según los lineamientos planteados por Moreira:

Para que el personaje se desarrolle debe indagar en diversas escenas improvisadas en el marco de un taller o laboratorio. Es decir, el público mismo del taller ayudará a construir sus escenas con mayor eficacia debido a que el humor del personaje necesita del público. (2016:105)

Así, cada personaje se construye en el diálogo singular con el resto de los participantes. Al mismo tiempo, *El Clú del Claun*, creaba a partir de la improvisación grupal sus obras, de modo tal que se puede decir que todos los elementos de sus producciones provenían del vínculo y la dinámica grupal. Como ya mencionamos el elemento innovador está dado en la técnica del clown por lo que Collins define como los rituales de interacción en donde la atención se centra en los vínculos y en las situaciones. En este sentido, el elemento vincular resultó a tal punto central en el elenco que, 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: “fue muy difícil para ella porque reemplazar el personaje con quien se generaron las situaciones escénicas es muy difícil”.

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 familiar. Siguiendo a Farrell (2010) 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 verán los unos a los otros como hermanos y el mentor será muchas veces visto como un padre o una madre, mientras este 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. En este sentido Hernán Gené, Guillermo Angelelli y Daniel Miranda explican que el elenco hizo terapia de grupo con Vivian Loew (que era la analista del segundo) quien les ayudaba a resolver problemas entre ellos, a no juzgar a sus compañeros, ni competir destructivamente. Por un

periodo de tiempo la terapia les ayudó a disipar tensiones al interior del grupo, pero eventualmente algunas estas se enfatizaron y se materializaron en frustración y desinterés. Al mismo tiempo, tres de los integrantes del grupo necesitaban recurrir a otros trabajos para sostenerse económicamente en una coyuntura difícil y la coordinación para los ensayos resultaba cada vez más compleja. Asimismo, en ese período Batato Barea comenzó a crear nuevos proyectos y de forma paulatina se fue ausentando de los encuentros lo cual causaba fricciones con sus compañeros y, finalmente, el grupo se separó, aunque sus integrantes continuaron siendo amigos. Todos los integrantes del “núcleo duro” de *El Clú del Claun* continuaron carreras actorales profesionales. Cristina Martí, Gabriel Chamé y Hernán Gené continuaron formándose en la técnica del clown y fundaron escuelas. El resto de los integrantes siguieron desarrollándose como actores tanto en el teatro como en el mundo del cine.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Planeta, 1995.
- Farrell, Michell. *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Flores, Daniel. *Derrumbando la casa Rosada. Mitos y Leyendas de los primeros Punks en la Argentina 1978-1988*. Buenos Aires, Ed. Piloto de Tormenta, colección sociología urbana, 2011.
- Hernán Gené. *Tiempo de Payasos. Memorias de El Clú del Claun*. Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2018.
- Manduca Ramiro; Manduca Ramiro. *Las artes escénicas entre la oficialidad y el underground: Las políticas culturales de los primeros años 80*. Buenos Aires. Ediciones Universidad de Palermo, 2020.
- Menger Pierre-Michel. *Artists as workers: Theoretical and methodological challenges*. Centre de Sociologie des Arts. EHESS CNRS, Paris, France
- Moreira Cristina. *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires, Editorial INTeatro, 2008.
- Pellettieri, Osvaldo. *La Segunda fase de la Segunda Modernidad Teatral Argentina (1976-1983)*, en O. Pellettieri (Coord.): *Historia del Teatro Argentino en*

Buenos Aires. El Teatro Actual (1976-1998). Vol. V, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Buenos Aires, Ediciones Galerna, pp. 73, 2001.

Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes*. Buenos Aires, INTeatro, 2011.

Randall Collins. *Cadenas rituales de interacción*, Azcapotzalco, México, Anthropos, 2009.

Abstract: The democratic transition in Buenos Aires brought about the appearance of an “underground” cultural movement in which various artistic experiences emerged. Networks of friendship and collaborative ties began to bring together people from different disciplines and even amateurs, with elective affinities, where training spaces were a fundamental component for the emergence of creative circles. Considering this context, we propose to investigate the emergence of the cast *El Clú del Claun* (1984-1989) the first clown cast in Argentina. This article analyzes the trajectories of its members, considering those training and meeting spaces that were fundamental for its formation and permanence over time.

Keywords: Clown - underground - democracy - Buenos Aires

Resumo: A transição democrática em Buenos Aires provocou o surgimento de um movimento cultural “subterrâneo” no qual surgiram várias experiências artísticas. Redes de amizade e vínculos colaborativos começaram a reunir pessoas de diferentes disciplinas e até amadores, com afinidades eletivas, onde os espaços de treinamento eram um componente fundamental para o surgimento de círculos criativos. Considerando esse contexto, propomos investigar o surgimento do elenco “El Clú del Claun” (1984-1989), o primeiro elenco de palhaços na Argentina. Este artigo analisa as trajetórias de seus integrantes, considerando os espaços de treinamento e encontro fundamentais para sua formação e permanência ao longo do tempo.

Palavras chave: Palhaço – underground – democracia - Buenos Aires

^(*) **Marina Suárez.** Licenciada en Sociología y Profesora (UBA). Posgrado en Derechos Globales (Universidad de Nueva York). Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UNSaM). Doctoranda en Sociología (UNSaM – CONICET).

Cosplay: una intersección entre Mass Media y divulgación científica

Yanina de los Milagros Torti Frugone ^(*) y Victoria Aymara Ruiz Menna ^(**)

Fecha de recepción: agosto 2020
Fecha de aceptación: octubre 2020
Versión final: diciembre 2020

Resumen: Los jóvenes del siglo XXI comparten diversas actividades atravesadas en su conjunto por la Era Digital; en donde herramientas, gustos y opiniones se intercambian. Sobre esta tangente se sitúa el Universo Cosplay; en donde el arte, la creatividad y el post-consumo se mezclan en una conjunción que logra solventar una comunidad internacional enorme. Estas interacciones llamaron la atención, y los medios masivos se enfocaron también en este fenómeno, provocando diversos impactos. En el presente