

Gabriel Chamé Buendía, Cristina Martí y Jorge Dubatti

RECORDANDO AL CLÚ DEL CLAUN



2005/2006/2007/
2008/2009/2010/
2011/2012/2013/2014/
2015/2016/2017/2018/
2019/2020/2021/2022/
2023/2024



Recordando al Clú del Claun

**Gabriel Chamé Buendia, Cristina Martí y
Jorge Dubatti**

Como parte de la celebración de los cuarenta años del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, en noviembre de 2024, Cristina Martí y Gabriel Chame Buendía fueron entrevistados por Jorge Dubatti, a propósito del Clú del Claun, de su paso por el Rojas y de cómo estos inicios en la escena incidieron en sus trayectorias artísticas. El diálogo fue moderado por Pablo Bontá. Antes de dar comienzo a la charla, la Directora del Centro Cultural Rojas les entregó a cada participante diplomas en reconocimiento a su trayectoria en el Rojas. Luego de la entrevista se realizó una proyección de Escuela de Payasos, obra emblemática del grupo.



Gabriel Chame Buendía, Cristina Martí y Jorge Dubatti

Cristina Martí, trabaja ofreciendo talleres de clown, arte y humor. Fue parte del primer grupo “El Payaso” de 1983 a 1990. Formó parte del “Clú del Claun” y fue creadora de “Clowns no Perecederos” una propuesta artística multimedia que funcionó en el Rojas entre 2002 y 2009, cuyo objetivo era recolectar dos tipos de nutrientes para la vida: alimentos y risa. Es directora, actriz y docente de Clown. Actualmente aporta sus saberes como docente universitaria en la UNSAM y en la UADER. Estudia Licenciatura en Arte en la UNSAM y está dedicada por completo a la investigación de la pedagogía payasa.

Jorge Dubatti es Doctor en el área de Historia y Teoría de las Artes por la UBA. Es catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal e Historia del Teatro II en la carrera de Artes de la UBA. Es director por concurso público del Instituto de Arte del espectáculo Doctor Raúl Castañino de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 92 escuelas de espectadores en diversos países del mundo. Entre 2021 y 2023 se desempeñó como subdirector del Teatro Nacional Cervantes y, desde 2023, es miembro titular en la Academia Argentina de Letras y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Ha escrito numerosos libros, entre los que se destacan *Filosofía del teatro*, *Teatro y territorialidad*, *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*, *100 preguntas sobre el acontecimiento teatral* y otros textos teóricos.

Gabriel Chame Buendía es un teatista de dimensiones nacionales e internacionales: actor, clown, adaptador, director, docente y productor teatral; su trabajo se despliega en América Latina, Europa y Asia. En Argentina ha sido actor y asistente de dirección en la emblemática y conocidísima “Compañía Argentina de mimo” dirigido por Ángel Elizondo, discípulo de Étienne Decroux; el grupo montó siete espectáculos censurados por la dictadura militar. Fue miembro fundador y actor del mítico “Clú del Claun”, compañía de Clown teatral que pasó su nueva visión estética por América Latina y España. En Europa desarrolla tanto la dirección como la investigación teatral y la docencia en distintos espacios de Berlín, Sevilla, Madrid, París, así como en diversas ciudades latinoamericanas.



Jorge Dubatti: Bueno, me gustaría comenzar con dos preguntas al hueso... La primera: ¿cómo se juntaron para hacer el Clú del Claun? Y Por otro lado: ¿cómo era esto cuando ustedes entraron acá allá por el año 1984 o 1985? Recuerdo haber visto *Arturo* acá y también recuerdo, no sé muy bien porqué, que ustedes sacaban basura porque era una mugre impresionante. El momento justamente inaugural del Rojas...

Cristina Martí: Bueno, los recuerdos son daltónicos, decía Cortázar, entonces creo que yo voy a tener un recuerdo y él va a tener otro, o por ahí tenemos el mismo, no lo sé. Para mí empezó todo después de un curso de Cristina Moreira. Batato —o sea Walter Barea—, Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé Buendía, Osvaldo Pinco en su momento y yo nos íbamos todos los domingos a la Plaza de San Isidro a hacer lo que sabíamos hacer. Yo hacía mi primer número de Clown que consistía en elevarme hasta la estratósfera con un globo y ahí, cuando veía España girar, bajaba. Después de muchos años tal Presidente de Argentina dijo que lo iba a hacer y ahora parece ser que Elon Musk va a hacer lo mismo, o sea que soy una pionera total...



Así para mí empezó el germen, con la necesidad de mostrar lo que hacíamos, porque el clown, al menos a mí, me abrió la cabeza y creo que a muchos de nosotros también.

A partir de ahí empezó; seguíamos tomando cursos, seguíamos conociendo gente, entre ellos Hernán [Gené], Dani [Miranda] y demás; todos se iban agregando para ir a las plazas. Y había tanta onda, tanto enamoramiento, tantas ganas de hacer, que bueno, terminamos siendo del Clú del Claun. Ahí a Hernán y también a Guille Angelelli se les ocurre armar un espectáculo: *Arturo*, que era muy fácil: había un guion —eso es lo que yo recuerdo— que eran líneas, la bruja se junta con la enamorada de Arturo y le hace un menjunje, una magia para enamorar a Arturo. Ese era el guion, y a partir de ahí había que improvisar. Eso es lo que yo puedo aportar; dejo que hable Gabriel.

Gabriel Chame: Sí, va por ahí. El encuentro del Clú del Claun fue efectivamente en un curso del año 1984, de Cristina Moreira, en una escuela en Defensa y México. Nos íbamos a tomar algo a la esquina con Batato [Barea], con ella [Cristina Martí] y con Guille [Angelelli], Hernán

no estaba todavía. Yo fui uno de los primeros artistas de calle que hubo en Argentina en el verano anterior; estamos hablando de junio del 84 y yo había hecho temporada en febrero en Villa Gesell entonces nos fuimos a San Isidro, nos fuimos a plaza Dorrego y finalmente nos establecimos; porque yo decía “podemos hacer en la calle para juntar dinero para hacer *Arturo*”.

Fuimos a plaza Francia, [el payaso] Chacovachi todavía no estaba, pero después ya empezó a actuar y nosotros nos fuimos, aunque estuvimos varias semanas. Hay unas fotos muy hermosas, de Olga Ramírez, de nosotros actuando en la Plaza Francia, es impresionante. Entonces nos vinimos acá. Fue Adriana Barenstein, que estaba con el Grupo de danza, quien nos dio la apertura al Ricardo Rojas. Llegamos y acá había dos trampas por las que ibas abajo del escenario, y nosotros queríamos usar las trampas porque el Teatro era diferente: la pared llegaba adelante de la columna, no era que llegaba hasta atrás, abajo de esa pared habían 1 ó 2 butacas más, y después estaba la puerta de salida. La cabina de luz estaba ahí arriba y había un agujero —yo bajaba por ahí, lo van a ver en el vídeo—, que era mucho más grande Y sí, no era esto, limpiamos todo porque había mucha mugre. Se va a ver en el vídeo que había dos columnas con dos puertas acá a los costados y no existía el edificio de al lado, era una pared entera que iba hasta el final. Era muy lindo, una fiesta y arriba eran había oficinas, un pasillito que llevaba a la calle. Se juntaba una familia de gente, esto era a las 21:00 y venían niños con los adultos, no era un espectáculo para niños pero venían igual. Y la fiesta que se armaba acá en *Arturo*; recuerdo tirar la piedra en la que estaba la espada sobre el público y que volara (una piedra de telgopor gigante), y era delirio absoluto.

C.M.: Todo era un gran delirio y muy divertido. Todos la pasábamos bien, el público la pasaba bien, nosotros la pasábamos bien. Era un fiestón y venía mucha gente; la cola del Rojas llegaba hasta Junín y daba la vuelta...La entrada era gratis, no se podía cobrar entrada y pasábamos la gorra, que era una gorra gigante, una bolsa y la gente pasaba. Conocíamos amigos, amigas... Éramos un grupo muy variado, entre homosexuales y heterosexuales y una mujer heterosexual. [risas]



J.D.: Y pregunto, ¿qué tenía el clown en la versión Moreira que les partió la cabeza al punto de hacer un grupo y qué opinaban del teatro contemporáneo de Buenos Aires?

C.M.: Lo que a mí me partió toda la cabeza es que en teatro no había cuarta pared y era muy espontáneo y en lo social se podía jugar y mostrarse tal como uno es y como no es también; Daba esa posibilidad, esa sensación de libertad, ya que habíamos sido oprimidos durante mucho tiempo en la dictadura —al menos yo la viví patética, muy mal—. Entonces era una explosión. Eso era como la gran oportunidad para expresar y ser sin estar todo el tiempo contenido, paranoico y cuidándose de lo que uno decía, con quién lo decía, con quién hablaba, con quién no. De hecho, ahora que me acuerdo, cuando íbamos a las plazas la gente no sabía lo que era trabajar en la plaza. Ahora es normal, es común, hay que sacar numerito, pero en ese momento ir a una plaza no existía. Entonces veían a cinco actores maquillándose con la naricita de payaso y la gente pensaba si se quedaba o no se quedaba; después

encima pedíamos dinero. nosotros no estábamos acostumbrados y el público tampoco.

G.Ch.: Trabajar en la calle era un hecho social democrático muy potente. Me acuerdo de que en esa época yo agarraba gente de la calle; a vos [le dice a Cristina Martí] te agarré una vez cuando no nos conocíamos... Agarraba a la gente y la hacía actuar, y no era burlarse de la gente —esta cosa de utilizar a la víctima del público para reírte—, sino que era un hecho de liberación fuerte a nivel de que la gente se expresaba con nosotros en la calle. Era un hecho social democrático muy potente para la época, un cambio brutal. Después de ese cambio brutal ya vinieron este tipo de espacios; el Rojas, el Parakultural, Cemento (que fue el primero). Había un cambio de comportamiento y, por lo tanto, es como que si se hubiera abierto la canilla y salía con mucha presión.

J.D.: ¿Y cómo se organizaron para llevar adelante todos esos años de laburo? Pregunto porque eran muy muy jovencitos...

G.Ch.: Tuvimos suerte. En mi caso personal yo venía de siete años con la Compañía Argentina de Mimo, había hecho siete espectáculos, era como el cómico de la compañía. Cuando estudié con Cristina Moreira, lo que ella me aportó (que es lo que no te respondimos sobre qué pensábamos del teatro) fue entender lo que yo hacía; yo ya lo hacía eso pero no tenía palabras, no era clown, era lo que yo hacía... Habíamos hecho un espectáculo con Verónica Llinás, *Pi igual 3,14*, en el [Teatro] Pairó, y ese espectáculo fue importante para nosotros a nivel de humor; nos descubrimos... Es muy fuerte esto de que un día te ponés delante de este público y la gente hace “ja, ja”, y hay días que no hacen nada, porque todavía sos muy joven y equivocaste el tiempo escénico, también pasan esas cosas. Hernán, siendo hijo de Juan Carlos Gené, y Guillermo, que sabía y estaba muy, muy formado por las escuelas de teatro y por sus obras que hizo variadamente —él todavía estaba en una búsqueda de compañía—, Walter (Batato) tenía la misma mentalidad, entonces era muy fácil decir “es muy simple, hay que ensayar. Lo único que hay que hacer es juntarse y ensayar y son dos meses todos los días, mirá que simple, cinco horas por día y lo hacemos...” Y así fue.



J.D.: Y al mismo tiempo eran muy distintos ustedes. Pienso en Batato, por ejemplo, con su idea del antiteatro...

G.Ch.: No, era la lógica de esa época... “La organización negra” haciendo *UORC* en Cemento, que es un espectáculo que hicieron los que después serían De La Guarda y Fuerza Bruta. Al comienzo fue La Organización Negra, ese espectáculo del que la gente dice “no, porque trata a los desaparecidos”. No, no hay nada que ver... Nosotros estábamos en contra de todo: en contra de la política, en contra del teatro moralista, social, en contra todo y por lo mismo estábamos en contra de los militares. No estábamos en el pueblo militar; quiero decir que nuestra ideología era una ideología de rebeldía, de libertad y de apertura de camino hacia una visión teatral nueva; odiábamos el teatro imperante en la época. Pero hubo un problema, que es que esos mismos que odiábamos vinieron acá, nos amaron y nos tuvimos que hacer amigos. Y nos hicimos muy amigos y aprendimos mucho también de ellos, pero no nos gustaba lo que hacían; cuando nos invitaban al teatro era un sufrimiento. Nos preguntaba Omar Grasso: “¿y? ¿qué les pareció?” y le

decíamos: “impresionante, sin palabras”; porque no podíamos decirle “me parece una porquería lo que hacés”, no teníamos el coraje... No hay que olvidar que fue gracias a [Osvaldo] Dragún, a Juan Carlos [Gené], a [Omar] Grasso que se nos abrieron puertas latinoamericanas que nos permitieron hacer el teatro que hicimos por Bogotá, Cuba, Venezuela, Uruguay, España... No fue menor; son ellos los que dijeron “estos son los jóvenes y estos son los que tienen que venir ahora”. Ellos lo tenían claro y también entendían, y no sé si a ellos les gustaba lo que hacíamos.

C.M.: Tengo que decir que éramos muy distintos también entre nosotros y eso hacía también que se generaran una conexión y una química muy interesantes. Yo no sé cómo hacía porque trabajaba de otra cosa para poder estar acá, entonces era muy complicado para mí; además vivía lejísimo, en el oeste, en Ciudad Jardín y todos los días tenía que viajar desde ahí hasta San Telmo. Hay una mujer que me dijo una vez: “cuando hay objetivo no hay dolor” y tenía razón. O sea, yo lo hacía con mucho placer, costoso, pero con placer.

J.D.: Les hago dos preguntas más y pasamos al video: ¿cómo se organizaban entre ustedes? Porque hubo que inventar una dinámica de grupo de trabajo. Y por otro lado, ¿cómo nació *Escuela de Payasos?*, que es lo que lo que vamos a poder ver dentro de unos minutos.

C.M.: Para mí El Clú del Claun era como un cuerpo: estaba la cabeza, las manos, los pies. Yo era una de las manos; o sea me ocupaba de llevar a lavar la ropa que estaba sucia, hacer la utilería, recomponer algunas cosas que se rompían o construir algo... Yo hacía eso. Otros pensaban cómo podía seguir; otros buscaban la manera de conectar con la gente, porque aparte en esa época no había Internet, no había cómo difundir cuando algo estaba sucediendo... Ahora es fácil, pero en ese momento no, era de boca en boca y realmente fue un éxito. Así es como nos organizamos. Y ¿qué pasó con *Escuela de Payasos?* Mi recuerdo es que, por ahí me equivoco, habíamos inaugurado un teatro, “El Callejón” se llamaba, en Almagro era... Estaba Juan Carlos Gené de espectador y nos fuimos a tomar un cafecito ahí en la puerta; entre paréntesis fue un éxito lo que pasó en El Callejón. Juan Carlos nos dice: “quiero dirigirlos. Hay una obra que se llama *Escuela de Payasos*; pero hay un problema,

solo hombres. Yo pensé: “cagué”; y dijo “pero voy a incluir a la nena; voy a modificar el guion para que puedas estar”. Y a partir de ahí fui la nena. Esa es mi versión de *Escuela de Payasos*.

G.CH.: Sobre cómo nos organizábamos yo insisto que era muy mano dura: el ensayo es a tal hora, en tal lugar; se ensaya y punto. *Arturo* fue más caótico, más difícil, tardamos en armarnos; con la *Escuela de Payasos* fue súper eficiente e impresionante y tuvo que ver también con Juan Carlos. Después siempre fue difícil, pero se hace; ningún espectáculo es fácil de hacer, nadie puede decir que un espectáculo va y se hace, lo que cuesta es enorme, pero tenés que superar los miedos, las dificultades, y una vez que vas superando eso lo vas haciendo. Y tenés que tratar, en lo posible, de tener continuidad. Otra cosa importante, y que tuvo que ver con la época anterior a Juan Carlos en la organización, es que fuimos a una terapeuta porque nos peleábamos bastante. Nosotros abajo del escenario nos amábamos; en el escenario cuando estábamos actuando era una máquina compacta; el tema era en los ensayos. Lógicamente: no había director, teníamos 26 años, todos genios, y éramos seis, no es joda. La terapeuta era Vivian Loew, que nos quería y nos tomó, no nos cobraba porque le dijimos que no íbamos a poder pagarle y nos respondió: “no importa, vengan”; experimentó con nosotros y después fueron todos con ella, Urdapilleta... Ella nos dijo: “ustedes son el Clú del Claun pero por qué no los dirigen otros directores?”. Así fue como trabajamos con Gené, Roberto Villanueva, con Ernesto Korovski, —no Santiago, Ernesto Korovski es el tío de Santiago Koroski de División Palermo—, que escribió para nosotros un tiempo, y eso fue muy, muy bueno. Y en las reuniones de terapia alguna vez decíamos “porque vos me dijiste tal cosa”, pero no había tanta problemática; creo que teníamos miedo de contarnos la verdad. Pero lo que sí pasaba era que nos organizábamos en producción; hacíamos producción en la reunión de terapia, entonces resolvíamos un montón de problemas de organización (eso me lo acuerdo patente), y podíamos salir de ahí y ya sabíamos lo que teníamos que hacer.

Después lo que pasó fue eso que cuenta Cris que Juan Carlos acababa de volver al país. Con nosotros estaba Hernán Gené, que es su hijo, y él quería hacer algo con su hijo y se propuso. Ahí pasó algo muy importante, que no se dijo acá y que parece un ejemplo para un grupo de teatro y que a mí me enseñó a trabajar mucho a largo plazo, fue que

Juan Carlos dijo: “yo ahora no lo puedo hacer, yo lo puedo hacer dentro de un año”. Entonces acordamos hacerlo al año siguiente y entre tanto lo que se hizo fue *Arturo*. Cuando él volvió, *Arturo* estaba recién estrenado y le encantó, y ahí empezamos a ensayar esta obra (Escuela de Payasos); hay que aclarar que esta obra se hizo en lo que ahora es la esquina de Bolívar e Independencia, y ahí era un espacio de “Los Volatineros” (no sé si escucharon hablar de ese grupo, los más jóvenes no; los más grandes asienten), el grupo que dirigía Francisco Javier, de moda en esa época, en el que estaban Roberto Saiz, Julián Howard, [Román] Caracciolo... “Juegos a la hora de la siesta” era EL espectáculo. Entonces hicimos esa obra, en circular y que iba a ser para 30 personas, con una columna en el medio; fue en el verano de 1986. Trabajábamos cinco horas por día, de 15 a 20, todos los días, dos meses, y Juan Carlos se fue. Nosotros tomamos unas vacaciones en el mes de marzo y en abril fuimos y tuvimos algunos problemitas con la sala, entonces dijimos OK no hay problema, nos vamos. Éramos así, y Juan Carlos después nos quería matar. Dijimos: “no hay drama, nos vamos” y nos vinimos acá. Cambiamos la puesta en escena y la hicimos plana, porque la puesta era circular; ésta fue una puesta que inventamos nosotros frontal. Lo que dice Cris también es muy importante, no solamente no había teléfono móvil, que ya lo sabés, no había cámara de vídeo. O sea que el día que venía alguien a grabar era un día cada tanto. Entonces este día vinieron con dos cámaras de video de las grandes, con el cassette grande adentro. O sea que van a ver una cosa que es un delirio a nivel van a viajar en el tiempo, así que aguántense. El anuncio es que a partir de ahora yo la pongo en Internet y la dejo abierta, para todo el mundo.

J.D.: Permitime decir que está buenísimo porque hay que socializar los archivos, eso es fundamental... Pero una cosa que me interesa enormemente es esto que vamos a ver media horita... y que vamos a abrir también la participación de ustedes [Gabriel Chamé y Cristina Martí] por si quieren comentar algo o decir algo, este bien vamos, vamos a lo nuestro, vamos, dale.

[Se ven 40 minutos de proyección de “Escuela de Payasos*”]
<https://www.youtube.com/watch?v=2EBGRWrm-2Y>



J.D.: Bien, abrimos ya la posibilidad si alguien quiere comentar algo, decir algo, preguntar algo en relación con el fragmento de video que acabamos de ver. Y, sobre todo, también a la posibilidad de verlo completo porque te quedás con ganas. Una de las cosas que yo diría que a mí siempre me duelen con el vídeo de teatro es que generalmente mata el espectáculo. Vieron que es muy difícil hacer un buen registro en video y, sin embargo, aquí hay una vitalidad, hay una fuerza teatral que perfora el registro, lo cual es una maravilla realmente. Bueno, ¿alguien quiere decir algo, comentar algo?

G.Ch.: Es fuerte verlo, da vergüenza lo qué hacíamos en esa época, pero al mismo tiempo es verdad que es un documento real, muy concreto. Hoy en día parecen tan extrañas esas cosas que hacíamos, tan inocentes en esa época... Todo estaba por hacerse, esas cosas no estaban hechas y ahora sí están muy hechas tal vez. Es muy bello... Creo que hay algo del grupo que es muy bonito.

J.D.: Y además muy emocionante reconocerlos en todo lo que hicieron después; ver a Angelelli, a Batato, a ustedes... La verdad que es muy fuerte y es muy, muy hermoso tener este registro.

C.M.: Yo escuché risas; algunas Risas hubo y hasta yo me reí.

G.Ch.: Bueno, si quieren charlamos. Si no, no están obligados a nada. Siempre cuesta empezar a charlar de estas cosas, pero es extrañísimo verlo para nosotros; para mí fue muy fuerte.

C.M.: Yo nunca lo vi, es la primera vez, así que es re fuerte; no sabía que hacíamos tanto ni que hacía tanto, porque yo siempre estaba atrás de algún lugar o escondida en alguna parte, entonces no veía siempre lo que hacían ellos. Era muy divertido, era muy divertido verlos.

J.D.: ¿Y cómo jugó Juan Carlos Gené en esto?

G.Ch.: Juan Carlos, cuando hicimos la puesta en escena, cuando montamos el espectáculo, esperaba. Teníamos este racconto, muy clásico de un payaso, un grupo de payasos que tomaban clases con este profesor Paporreta. Acá se incluyó lo de Petarda [el personaje de Cristina Martí], que se enamoró de Cucumelo y la aceptábamos y la escondíamos del profesor Paporreta; también lo otro inventado es lo de Loreto, porque el asistente del profesor no existía en la obra original, que es una obra austríaca de payasos. Y no es simple, eran las acciones, por ejemplo: “ejercicio número 48, cuatro pescadores van a pescar”, y entonces hacíamos estas tonterías; inventábamos todo el tiempo. Y él nos dejaba organizar, quiero decir él lo que nos marcaba mucho era qué va detrás de otra cosa, cómo va rápido, que inmediatamente tiene que ir la otra cosa, pero en la creación no se metía. Todo lo que se ve ahí lo inventamos en ensayos y entre nosotros decíamos: “ahora va esto, después voy yo, después vas vos”; era todo muy organizado entre nosotros.

C.M.: Sí, y él siempre tiraba la frase de “compro”; cuando le gustaba algo que improvisábamos; entonces cuando escuchaba esa palabra era como: “bien, vamos!”, porque había que inventar... Y además, el tiempo; originalmente “Escuela de Payasos” duraba 45 ó 50 minutos. Cuando



se fue Juan Carlos; porque nos dirigió y después se volvió a Venezuela, vinimos acá que se hizo a la italiana y duró una hora y media, casi dos. Me acuerdo que pensamos: “cuando venga Juan Carlos nos va a matar”.

G.Ch.: Esta versión es una versión post venida de Juan Carlos, que se había enojado mucho. Él se enojaba mucho todo el tiempo, Batato le decía la chinchilla o el mono tremendo, y entonces le cantábamos “el mono tremendo”, que era una canción de Spinetta; era verle la barba y los pelos blancos y todo colorado gritando. Gritaba todo el tiempo y a nosotros nos daba exactamente lo mismo que gritara, no nos importaba nada... Era muy famoso Juan Carlos por su carácter fuerte; ahora lo cancelarían. Pero lo que me parece es que esta es la versión que él cortó, porque hay otra versión muy interesante y que es anterior, de esa época caótica de creación constante y esa era que duraba como 2 horas. La voy a poner también.

J.D.: ¿Cuánto tiempo estuvo en cartel? Sé que fueron varias temporadas...

G.Ch.: Cinco años, porque se seguía haciendo; después del Ricardo Rojas fuimos al Instituto (en Rodríguez Peña), fuimos a Santa María (en Montevideo y Córdoba); estuvimos en varios teatros...

J.D.: Y pregunto: la novedad que traía esto al campo teatral ¿ustedes cuál sienten que era? Por ejemplo ¿dejar de hacer un teatro solemne, un teatro “teatroso”, un teatro de contenido de mensaje, redescubrir lo político y el mensaje desde otro lugar? ¿O qué creen? ¿Por qué piensan que estuvieron cinco años en cartel? Evidentemente fue alto impacto y gran novedad, ¿no?

C.M.: En mi caso, no era muy consciente de lo que estábamos haciendo, pero había mucha crítica en esta obra: crítica a la educación, al autoritarismo, a la discriminación de la mujer. La mujer no podía estudiar (bueno antes las mujeres tampoco podían estudiar), pero en “Escuela de Payasos” no había mujeres, entonces yo era la alumna clandestina. Y hay varias críticas escondidas que, al menos yo, no me daba cuenta y después, a medida que pasaron los años sí las noté. También la comedia, porque la obra parece media tontuela pero no lo es para nada; como que siempre hay una crítica atrás de la risa: la mujer clandestina, el autoritarismo, el obedecer. Y ahí está la posibilidad de ser payasos y hacer lo que se nos daba la gana; el tema era jugar, proponer, crear...

G.Ch.: Más allá de esto, que es real, es algo que no estaba visto. No había teatro así, el teatro era [exclama con voz impostada]: “Roberto, te estoy diciendo que mamá acaba...” “¿Qué estás diciendo? Vos me estás queriendo decir...” Así era el teatro; y era mortuorio. Y en nuestro espectáculo había un momento en que era ver gente saltando, corriendo. Esto era una lógica de fiesta; de una fiesta de juegos, y eso no se veía, no existía. Los payasos que existieron antes eran los payasos de Firulete y Cañito; lógicamente Balá y Marrone; yo no tengo nada que criticarles, los amo, pero lo que quiero decir es que no era una dinámica teatral, era una dinámica televisiva. Y lógicamente el payaso en el circo ya estaba en una época muy estructural, donde tiene una cierta decadencia, porque los números se repetían hacía muchos años y ya se habían oxidado, no había creatividad. Acá hay dos cosas, una es la palabra clown, la tomamos y no usamos la palabra payasos, con Chacovachi tenemos estas discusiones

estúpidas. Lo que hay que entender es que a mí me encanta la palabra payaso, pero el problema estaba en que en esa época si decíamos payaso eso era para niños. Entonces tuvimos que poner la palabra clown para que sea para jóvenes, para que sea para para toda la gente que quería compartirlo.

J.D.: Y todo esto, ¿viene de Cristina Moreira o no? En realidad, ella hace como de detonante y ustedes empiezan.

G.Ch.: Si, en Argentina; Philippe Gaulier en el mundo, está por morir, está vivo y es el que ha marcado los cursos de clown. Se están por morir todos, porque todos los actores de Peter Brook, todos los actores de Ariane Mnouchkine, todos los actores de Jacques Lecoq, ahora tienen 80 y pico ó 90, y son los que crearon este teatro. Estamos entrando en una nueva etapa.

J.D.: Yo siento que reinventaron la política pero que también fueron castigados por los popes; porque los veían como los chicos posmodernos. En este mismo momento emerge todo el discurso de la teoría de la posmodernidad, ¿no?

G.Ch.: Y nos reíamos también de eso, no creíamos en eso, no creíamos en nada. Y teníamos muy claro la marginación que se nos hacía; en el Parakultural la crítica llegó a decir que hacíamos teatro joven. Entonces decíamos “¿cómo es teatro joven?! esto es teatro y no me no me pongas titulito de joven” Quiero decir que había una lucha grande. A mí me sorprendió mucho, y vos Jorge sos parte de esa sorpresa, que recién en los años 2000 Canal Arte me hace un reportaje diciendo “porque ustedes, los de los años ochenta”... Y yo pensé “¿qué les pasó? ¿cuándo se despertaron ustedes, cuándo se acordaron de nosotros?” Quiero decir, pasamos de ser una cosa que éramos nada, nadie, un grupo, una secta de mil, dos mil loquitos; Algo pasó, que después se convirtió en un mito con la distancia; y en el momento fuimos muy vapuleados y los sesenteros (los de los 60) del Di Tella no nos querían mucho, nos veían más como sucios, con poco dinero.



Preguntas del público:

Público: Yo soy la sobrina de Igon Lerchundi y te quería preguntar qué pensás, porque yo sé que medio que Igor, que ya murió, los combatía a los de Elizondo porque hablaban y para él era un pecado. Esa es mi visión de sobrina.

G.Ch.: Nosotros también, no los soportábamos, consideramos que eran muy malos y que eran demasiado clásicos. Nosotros éramos modernos, vanguardistas; era división total, éramos enemigos.

C.M.: Bueno, yo no tengo nada que ver con eso y el Clú del Claun tampoco porque fue como diez años antes...era él solamente [Gabriel Chamé].

G.Ch.: Después me hice súper amigo; me querían, me amaban. Yo fui como la estrellita de lo cómico de Elizondo y cuando fui a la escuela de la [Igor] Lerchundi a estudiar con Cristina Moreira (la escuela era de ellos) les encantó que estuviéramos ahí; son tonterías de la época. Pero nosotros

éramos fundamentalistas; éramos tipo como fue el rock en una época que era tipo Spinetta decía “¡Palito Ortega no! Esto acá no entra” Con nosotros era “acá la pared prohibida”; y así les fue a los mimos haciendo mucho la pared y mucha mariposa y mucha florcita olida; ¿qué les pasó? Se quedaron inmóviles, hicieron estatuas... Lo digo porque me parece que nosotros tenemos muy claro que el abuso del estereotipo, como el clown, mata...

Público: Yo quería decir que se notaba que estaban muy entrenados, con mucha formación. En este vídeo, que por supuesto se ve poquito y no se puede apreciar lo que pasaba en vivo, pero se ve que estaban muy entrenados como actores y actrices. En ese momento no lo podía apreciar el actor o la actriz que se recibía en el conservatorio, pero se tiraban, subían, bajaban. Era una partitura perfecta y ahora los actores y las actrices se tienen que formar muchísimo, haciendo malabares realmente para formarse así como estaban formados ustedes ya en ese momento. Quería destacar eso y gracias por compartirlo.

G.Ch.: Es importante destacar que todos estábamos entrenados. Guille, Batato y yo en una época hacíamos danza clásica; yo venía mucho del mimo; hacíamos todos acrobacia. Todos íbamos a la escuela de Osvaldo Bermúdez, que fue el maestro de esgrima y acrobacia de [Gerardo] Hochman (la escuela de la que nos bocharon) quien, a su vez, también era de la escuela de mimo de Elizondo y era como admirador (tenía 15 años Hochman cuando hacíamos mimo). Entonces hay que entender una cosa que me parece importante y que uno no se da cuenta: en el Parakultural no podíamos movernos, el escenario era chiquito. En cambio El Rojas nos permitió una espacialidad muy grande, bajando, subiendo. Eso también lo da este teatro aunque parezca mentira; hay una especialidad diferente y nos gustaba hacer trabajo físico.

J.D.: Bueno, si no hay más preguntas vamos con el cierre. Yo quería preguntarles a los dos ¿qué hay de esto [del Clú del Claun] en el hoy, en el presente, en lo que están haciendo ahora? Alguna vez creo que te escuché decir Gabriel que en aquel momento usaban el clown como un fin en sí mismo y ahora lo usan como un medio para producir nuevas poetizaciones, podríamos decir. ¿Cómo lo ven?



C.M.: Yo me dedico más ahora a la pedagogía. No estoy dirigiendo ni estoy arriba del escenario, estoy en otra. Creo que él [se refiere a Gabriel] está dirigiendo. A mí me interesa formar y deformar también, para volver a formar y así; pero creo que eso del entrenamiento que vos hablás tiene que ver con formarnos, porque no hay escuelas de payasos acá. Salvo la de Marcelo Katz, que después se discutirá si es buena o mala...

J.D.: En los 80' estaba la de los hermanos Videla, pero que trabajaba con la tradición criolla, el payaso de circo...

G.Ch.: El payaso antes se enseñaba con rutinas de payaso como hacían los Videla: aprendías una rutina y tu payaso tenía que hacer ese personaje (que los que eran buenos lo llevaban a un carácter personal). Nosotros entramos en un mundo más de improvisación y de construcción, donde la improvisación terminaba siendo escrita y se podía repetir.



C.M.: Nosotros éramos más payasos de teatro y los otros, los Videla, eran payasos de circo, esa es la diferencia me parece. Pero bueno el entrenamiento que teníamos en esa época, que no había escuela de payasos, era en distintas escuelas o con distintos maestros y era saltar de uno en otro para irte formando. En mi caso tenía que ver con la danza, con la expresión corporal y con la educación física —porque yo en ese entonces era profesora—; como tenía que pasar por todas las instancias de acrobacias y de ritmo todo eso me ayudó.

G.Ch.: Para mí es terrible y emocionante, como que no hay corte, todo sigue, es como si el viaje continuara. Yo nunca renegué de esto, ahora lo estaba viendo y diciendo “¿qué estábamos haciendo?, qué vergüenza”. Pero no reniego, es lo que hacíamos y le veo mucha crítica, pero es tan poderosa en sí la vivencia y lo que se generó que a pesar de tener críticas ahora con respecto a esas cosas no me parece que esas críticas rompan el pasado sino que me han ayudado a ir creciendo, a ir buscando; para mí lo que uno va buscando, sobre todo, son más contenidos, más consistencia

actoral y más potencia. Creo que en cuanto a los payasos, ahora después de tanto desarrollo del mundo del clown y sobre todo que ese mundo se ha diversificado mucho hacia lo social, han ganado los amateurs y no los profesionales. Creo que los que somos profesionales de esto ocultamos el clown, lo ponemos detrás de algo, lo usamos para otra cosa; en el mundo de aquella época también era así: aparecía un personaje que era un malabarista que no veías que era clown, y de repente era clown. O sea, que en algún lugar continuamos en la lógica de no estar exponiendo al clown en primer plano.

J.D.: O sea que *Medida por medida* y *Otelo* son en realidad hijos de esto.

G.Ch.: Y tataranietos también... [risas] Porque pasaron otras cosas; *Ya sonó, Llegué para irme* que tuvieron que ver directamente con el clown, y hay una conexión directa con este mundo y sin embargo la dramaturgia es completamente diferente. Hay una búsqueda más de dramaturgia que de improvisación o de construcción. Yo estoy en la misma situación: íbamos, ensayábamos, empezábamos a improvisar y en dos minutos sabíamos lo que habíamos hecho, lo escribíamos, lo repetíamos; eso es el oficio. Yo me siento muy en ese camino del oficio, de continuar esa línea y de esa transmisión como profesor también. Pero sobre todo lo que me preocupa es la inconsistencia, a veces. Estábamos hablando antes sobre que Ale Urdapilleta se quejaba mucho de una cierta inconsistencia, que faltaba estómago y cuando uno ve a Alejandro dice “a la miércoles, qué pedazo de actor”.

C.M.: No me parece inconsistente lo que estábamos haciendo, porque era novedoso. Nadie había hecho algo así y resulta importante remarcarlo.

J.D.: Quiero agradecer mucho a los técnicos y a todo el equipo del Rojas; felicitar al Rojas por estos 40 años. Estamos realmente de siga en plenitud, trabajando y siempre como punto de vanguardia.

G.Ch.: Es impresionante que este lugar siga existiendo, es hermoso. Los recuerdos al mismo tiempo, estar en un teatro como este... Es un lugar de vibración energética; acá han pasado miles de cosas y siguen pasando.

