

**Entre el *under* de los 80 y un nuevo teatro porteño.  
Una historia del Clu del Claun**

**Marina Suárez**  
**Universidad de San Martín**  
**Argentina**

*Entrevista a Hernán Gené 14 de septiembre de 2018*

*Breve Biografía*

Hernán Gené nació en Buenos Aires en 1960. Es actor, dramaturgo, director de teatro y docente. En 1984 fundó el grupo El Clú del Claun -pionero en la técnica del clown en Argentina- junto a Batato Barea, Cristina Marti, Daniel Miranda, Gabriel Chamé Buen Día y Guillermo Angelelli. En 1985, dirige *Arturo*, primer montaje de los siete espectáculos que presentó el grupo, entre los que también se destacaron *Escuela de Payasos* (1986), espectáculo con el cual el elenco viajó por varios países de América Latina y Europa. Hernán Gené reside en Madrid desde 1997, en donde fundó su propia escuela de teatro; además continúa dirigiendo y actuando en teatro y circo y es docente varias instituciones de Latinoamérica y Europa.

*MS: ¿Cómo surgió la idea de conformar el “Club del Claun”?*

HG: No fue una idea, ocurrió. Íbamos cayendo a los cursos de *clown* de Cristina Moreira y ahí nos íbamos conociendo. Bueno, yo a Walter [Barea] lo conocía de los cursos de acrobacia de Osvaldo Bermúdez, en 1982. Era la Guerra de Malvinas y Walter tenía mucho miedo porque por la edad lo podían mandar a Malvinas. Estaba muy nervioso y tenía razón, y ahí lo conocí yo, en las clases de Osvaldo. Y él ahí trabajaba con Antonio Gasalla, hacía algunos personajes en el Gran Rex con él.

Y luego en los cursos de *clown* estaba, además de Walter, Gabriel Chame, Guillermo Angelelli, Cristina, Carlos Leipzig, Omar viola, Omar Chaban, Verónica Llinas. Entonces no fue una idea, el grupo surgió porque nos gustaba estar juntos, no sólo a

nosotros seis, a más gente también, pero era que entonces nosotros seis nos empezamos a juntar e ir a las plazas y a hacer las improvisaciones que habíamos hecho en el curso y Walter medio que digitaba eso. Él decía: “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 y ya no podíamos ir a las plazas, yo decidí montar *Arturo* (1985), 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. Pero entonces no fue una idea, fue espontáneo y eso fue muy bonito porque nadie dijo: “vamos a formar un grupo”, estábamos juntos, y eso fue importante.

*MS: ¿Qué formación tenías en ese momento?*

HG: Yo tenía una formación ortodoxa de escuelas de teatro, había estado en una escuela tres años con Víctor Bruno y Mónica Ramos en la parte de cuerpo y Gachi Leibowich en la parte de voz, después había estado con Gandolfo, mi formación de base es esa, ortodoxa. Y después los cursos de *clown* con Cristina Moreira. Y aparte la acrobacia que fue siempre mi entrenamiento en esas épocas y había hecho yo el profesorado de educación física, y así, veníamos todos de todas partes, pero lo del *clown* fue un camino nuevo muy interesante que me llevó después a otras formas de teatro y a otras prácticas.

*MS: ¿Un poco el clown los unió entonces, no?*

HG: Sí, absolutamente.

*MS: ¿Y tenían todos la misma formación?*

HG: No, bueno, más o menos, no... Guillermo era egresado del conservatorio, Cristina creo que apenas, no sé si había hecho clases de teatro, apenas, ella era también profesora de educación física, creo...

*MS: Era ceramista, me comentaron, sí, había hecho cosas con cerámica...*

HG: Sí, no me acuerdo. Walter ni me acuerdo qué había hecho porque él hacía de todo también... Gabriel, él era, integraba la Compañía de Mimo de Ángel Elizondo, creo que su formación de base es ésa, mimo corporal, y Dani Miranda había hecho algunas escuelas de teatro también medio ortodoxas pero no tengo idea, también había querido ser rabino (*risas*) y Walter había pasado por escuelas de teatro pero no me acuerdo, Guillermo a lo mejor sabe, y así fue, la verdad que lo que nos gustaba era estar juntos, por eso hicimos todo lo que hicimos.

*MS: Qué bien, fue como más espontaneo...*

HG: Sí, luego, cuando se empezó a formar, a crear un compromiso con el medio y tal, Walter medio se cansó y en una época él se fue del grupo, hubo que reemplazarlo en los espectáculos, sí, estaba cansado, no sé... Bueno, él estaba siempre haciendo otras cosas y ya era muy travesti y ya las cosas de los payasos mucho no le interesaban, había que discutir mucho para convencerlo de hacer lo que queríamos hacer, y él discutía para... bueno, en fin, esas cosas.

*MS: ¿Y los nombres de donde salieron, o los sobrenombres digamos?*

HG: ¿Los nombres de los payasos?

MS: *Sí.*

HG: Batato se lo invento él en algún curso, todo lo demás, el 80% de lo demás eran cosas de drogas. Yo me llamaba Pitucón, por las pitucas de los porros... No sé si se llaman así todavía las colillas de la marihuana...

MS: *No sé, creo que no (risas).*

HG: En aquella época eran pitucas y yo me llamaba Pitucón, Guillermo se llamaba Cucumelo, Horacio Gabín se llamaba Tripín por los *trips* de LSD (*risas*), Gabriel se llamaba Ramón, porque nosotros le llamábamos Ramón también a la marihuana: “venite a casa que está Ramón”, y era todo así. Era así, y no sé, pero esas cosas se nos ocurrían, no era que las pensábamos, muchas cosas en el *clown* tenías que improvisar y hacías lo primero que se te ocurría y después le gustaba a los demás y ya está, era así, era así.

MS: *Si el hecho de cambiarse el nombre tiene que ver con el clown...*

HG: Era el nombre del personaje. El *clown* es un personaje, y ese personaje tiene un nombre, generalmente son esos nombres estúpidos, no sé por qué no se llaman Carlos, Jorge... María Eugenia, no sé por qué, pero bueno, Gabriel que se llamaba Ramón, ahora se llama Piola, yo que me llamaba Pitucón, ahora uso el nombre de Burton, era el nombre del personaje, para no... cómo se llama Hamlet, se llama... era eso...

*MS: ¿Y donde ensayaban por ejemplo? Porque al principio, me comentaste recién, en las plazas, pero...*

HG: Sí, ensayábamos en mi casa, yo vivía, tenía un departamento muy grande en la calle Perú, corríamos los muebles y muchas cosas las ensayábamos ahí; *Arturo*, gran parte del espectáculo lo ensayamos ahí; Mónica Ramos nos prestó una sala de donde ella daba clases en esa época, era su estudio de trabajo en la calle Julián Álvarez, y después por ejemplo el [Centro Cultural] Rojas, ya cuando éramos famosos, nos dejaba una sala... Teníamos la llave del *Parakultural*, por supuesto, cuando trabajábamos ahí ensayábamos ahí; en el [Teatro] Cervantes cuando trabajábamos en el Cervantes, ensayamos dos espectáculos ahí en las salas del noveno piso del Cervantes, siempre todo era medio... de prestado, o había que...

*MS: ¿Cómo llegaron al Cervantes? Había que llegar al Cervantes además...*

HG: Sí, es curioso, porque nosotros odiábamos todo lo que representara el teatro nacional, y el teatro nacional nos adoraba, no el Teatro Nacional Cervantes, digo era el teatro establecido, ¿no? Nos adoraban, y la verdad que teníamos mucho peso aquí en la escena porteña de aquella época, El Clu del Claun, Las Gambas al Ajillo, y la Organización Negra eran como una base, un triángulo, una base triangular muy fuerte del nuevo teatro, aún hoy hay gente que me dice: “Yo me acuerdo mucho de eso, de ese espectáculo, tal”. Y es verdad que era muy rompedor lo que hacíamos, y entonces bueno, tienes prestigio, tienes fama, empezamos a viajar, fuimos a festivales en Cuba, en Venezuela, en Colombia, en Uruguay, en España, y entonces, bueno, presentamos un proyecto al Cervantes, y nos dijeron que sí. Fue así, y nosotros inauguramos la sala, ¿cómo se llamaba? la sala pequeña del Cervantes...en esa época se llamaba la Sala

Argentina. Y la inauguramos nosotros, con la *Historia del Teharto*, dirigida por mi papá, o sea que nos consideraban muy bien y tal. Y luego ahí hicimos, con el apoyo de la embajada de Francia que trajo un director de Francia para trabajar con nosotros, hicimos *1789 tour*. Hubo un espectáculo que no llegamos a estrenar, fue el último, cuando ya nos separamos, que el protagonista era Walter, iba a ser en la sala grande del Cervantes...

*MS: Entonces, ¿iban presentando proyectos, digamos?*

HG: Sí, y porque estas cosas las hace relaciones públicas, ¿no? Y te encuentras, y hablas, y vas a un estreno, y entonces “Estamos haciendo esto y... ¿por qué no pasas por la oficina que te propongo algo?”... fue así, fue así...

*MS: ¿Cuál fue el espectáculo que más repercusión tuvo?*

HG: ¿A qué tipo de repercusión te refieres?

*MS: De público, especialmente.*

HG: Con el que más viajamos fue con *Escuela de Payasos; Arturo* fue un boom, que fue el estreno y la gente flipaba. Después vino *Escuela de Payasos*, que además como ese estaba dirigido por mi padre<sup>1</sup>, ya tenía como otro aval también, y gustaba muchísimo y

---

<sup>1</sup> Se refiere a Juan Carlos Gené, quien fue presidente y secretario general de la Asociación Argentina de Actores, director General de Canal 7, y director general del Teatro San Martín de Buenos Aires y del **Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral**. Fue autor de importantes obras como: *Golpes a mi puerta, Cosa juzgada, El inglés, El sueño y la vigilia, Ulf*, entre otras.

fue con el que más viajamos. Pero siempre, siempre tuvimos mucho éxito, quiero decir, un éxito de estos, ¿no? ¡Qué bueno, llenas una sala de 100 personas! En esa época trabajábamos de jueves a domingos en el Cervantes y estaba siempre lleno, siempre lleno...

*MS: ¿Qué diferencia había entre Arturo y Escuela de Payasos? Más allá de la historia.*

HG: En *Arturo*, Walter estaba mucho mejor, más suelto, en *Escuela de Payasos* le costaba hacer ese papel, no era para él lo que tenía que hacer y no estaba bien y nunca estuvo contento, y cuando pudo lo dejó. En sí mismo podría ser que uno era la continuidad del otro, pero es verdad que *Escuela de Payasos*, como lo había dirigido papá, tenía como una estructura más sólida, y eso a nosotros nos dio más pie, nos hizo crecer, un poco, porque *Arturo* era mi primera dirección, en fin, cada uno hacía lo que sabía, lo que podía, como podía, el espectáculo era muy desperejo, en todo, en interpretaciones, en escenas, en no sé qué, era buenísimo pero muy desperejo. *Escuela de Payasos* era más coherente, y funcionaba muy bien, muy, muy bien.

*MS: ¿Cuáles eran sus referencias en el teatro? Si las tenían.*

HG: Nosotros odiábamos todo, entonces, el teatro argentino, nacional, al uso, nos parecía muy malo. No era tan malo, a veces eran cosas que a nosotros no nos gustaban, pero que eran buenas, de alta calidad, pero bueno, nosotros odiábamos el naturalismo, el realismo, la ideología política todo el tiempo ahí, lamiéndose las heridas, yo que sé, era... lo odiábamos, entonces nuestra primera idea para la *Historia del Teharto* era que el teatro había muerto, y nosotros buscábamos a los asesinos, estábamos en el velatorio

del teatro, después quedó en esta especie de conferencia o clase abierta, donde, la verdad que lo hacíamos todo desde un... había un respeto, por los clásicos, digamos, porque estaba ahí papá también, quiero decir, la escena de *Edipo Rey* era muy graciosa, pero bueno, había muchas referencias al coro griego, y tal; *Macbeth* estaba muy bien contado en diez minutos, el teatro kabuki<sup>2</sup> era precioso, bueno, en fin, había una solidez. Y queríamos hacer la *Historia del Teharto 2*, que era todo el siglo XX, las vanguardias, pero no llegamos a hacerlo. O sea que dentro de que nosotros odiábamos todo, la verdad es que el teatro nos encantaba y nos sigue gustando y cuando está bien hecho no te importa ya si es de un lado o del otro, y nos divertíamos mucho también haciéndolo y trabajando.

*MS: Los viajes que hicieron, ¿Walter iba con ustedes?*

HG: Sí, en el 87 nos fuimos a Cuba, en el 88 hicimos Colombia, Venezuela y Uruguay, y en el 89 España. Aquí fuimos al interior, aunque ya no me acuerdo en qué año estuvimos en Córdoba, en Neuquén, y no me acuerdo que más. Sí, siempre venía Walter, sí, sí, sí, le gustaba. Siempre llevaba sus espectáculos...

*MS: Ah, ¿también?*

HG: Sí, sí, sí, todos, el de las gordas, el de las perchas, y había que estar ahí cargando con sus bolsos y se conseguía algún novio de Cuba y se lo quería traer. (*Risas*)

*MS: Y afuera, ¿qué repercusión tenían, les iba bien?*

---

<sup>2</sup> Variante del teatro japonés tradicional que se caracteriza por su drama estilizado y el uso de coloridos maquillajes.



HG: Muy bien, en Cuba estuve hace dos, tres meses, y hay gente que todavía se acuerda del espectáculo que hicimos hace 30 años ahí. Nos iba muy bien, la verdad es que era muy bueno lo que hacíamos. Por supuesto que al mismo tiempo en Europa había payasos mucho mejores que nosotros, pero para América Latina, sobre todo, la gente nunca había visto una manera de hacer teatro así, tan rompedora, tan salvaje... No, no, nunca lo habían visto, y es posible que hayan tardado mucho tiempo en volver a verlo, porque era muy bueno.

*MS: ¿Qué bien! ¿Y al principio el proceso creativo implicaba improvisación, y al final también? ¿O hubo algo que cambió en la historia del Clu?*

HG: No, de *Arturo* no me acuerdo de cómo lo hicimos. Después, con papá no se improvisaba casi, íbamos montando, y bueno, íbamos proponiendo cosas, pero no había eso de decir: “Bueno, vamos a ver qué sale”. No había tiempo para eso. Luego, cuando el espectáculo ya estaba montado, con el público sí había mucho... había un período de agregar cosas, hasta que se acomodaba, y después había que cortar porque se iba de las manos, y además como todos teníamos libertad para hacer lo que queríamos, a veces se nos iba de las manos, pero eso de “bueno, vamos a improvisar a ver que sale” rara vez. O sea, siempre improvisábamos, pero siempre estábamos como opinando sobre lo que hacíamos, no era que nos dejábamos llevar y nadie decía: “Ah no, hagamos esto, a ver, no, dale, dale, espera, no”... era así, era divertido.

*MS: ¿Cómo fue para esto de que veníamos de la dictadura y de repente ustedes estaban haciendo cosas en la calle siendo que, hasta el 82, no se podía estar en la calle, reunirse? ¿Cuál era tu sensación y cómo te parece que era la recepción de la gente?*

HG: Para mí era estupendo, era estupendo, era una fiesta, era una fiesta todo. Y además las drogas, y la libertad, y había mucha libertad sexual, también en mi mundo, en el que yo me movía, que no era el normal... Era el *under* y la vanguardia, y todo esto, la verdad que realmente fueron años estupendos, estupendos. Hay muchas cosas ya de esa época que no me acuerdo. *(Risas)*

*MS: Pero era transgresor estar en la calle cuando ustedes lo hicieron, ¿o no?*

HG: No, no era, no corríamos ningún peligro ya, nosotros empezamos en la calle, era finales del 84, o sea que ya llevaba un año de democracia...No pasaba nada. Sí, es verdad que la gente no estaba acostumbrada a eso, porque no había. Pero era muy bueno, y ese entrenamiento de estar en la calle fue muy bueno también para mí, porque te da... tenés que estar alerta a muchas cosas y tal. Pero prefiero estar en un teatro. Pero era muy bueno, muy alegre, sí, yo lo recuerdo con mucha alegría.

*MS: Y ustedes estaban en el Parakultural<sup>3</sup>, y en el Teatro Cervantes que no eran la misma cosa, ¿cómo se daba esta circulación entre espacios?*

HG: Es que es un fenómeno. *(Pausa)* Lo mismo, todos esos, el 80% de esas personas ahora trabajan en la tele, y siguen con sus personalidades pero ya no son vanguardia ni rompedores. Y bueno, era parte de ese proceso, al final, el sistema te arrastra hacia sí mismo, porque hay cosas que están cambiando, o porque tú firmas, no sé, pactos con el diablo, y pasas del *under* a hacer telenovelas con no sé quién (como no estoy aquí no sé quién). Yo, antes de ser payaso, hacía telenovelas con Verónica Castro, pero fue antes. O porque tienes que vivir, o porque te gusta, y porque empiezas a salir en la revista

---

<sup>3</sup> El *Parakultural* fue un bar de encuentro artístico multidisciplinario, fundado por Omar Viola y Horacio Gabin. El paradigmático espacio fue uno de los epicentros de la “movida *underground*” en los años 80.

*Gente* y eso te divierte, y te paran por la calle. En fin, es así, es así, es así, o porque si no te quedas siendo un marginal, siempre.

*MS: Siempre, claro.*

HG: Como Fernando Noy, que él eligió ese camino, no sé si tuvo posibilidades de otro, Humberto Tortonese es como otra persona. Y Urdapilleta más o menos, es lo mismo.

*MS: ¿Y por qué iban al Parakultural?*

HG: Íbamos porque teníamos que hacer algo a la noche, y entonces teníamos la llave y ensayábamos, sí, sí, sí...

*MS: Por otro lado, algunas personas dicen que Batato era clown en el escenario y en la vida ¿vos qué pensás?*

HG: Nadie puede ser *clown* en la vida a no ser que sea un loco, un enfermo, es decir, creer que esa persona, con la nariz roja, con el pelo así, vestido de esa manera, que cada vez que entra a escena se le caen los platos, y cuando se le caen los platos se agacha y se le rompe el pantalón, que como ve que se le rompe el pantalón, se quiere escapar y mete el pie en un cubo de agua, pensar que esa persona después se va a la casa y es igual, es de imbéciles... Es decir, por supuesto que Walter, como todos los actores, ponía mucho de sí mismo en sus personajes, pero después era una persona normal con la que podías charlar o discutir, normal dentro de que, bueno, cada uno estaba loco. (*Risas*) Sí, claro, pero en los aviones no se comportaba como un payaso... Sabía que si no lo iban a meter preso.

*MS: Y las transformaciones que hizo sobre su cuerpo, bueno, en el sentido de travestirse, o transformarse digamos, ¿crees que tuvieron algo que ver con su ser artista o más con otra búsqueda?*

HG: Él sí vivía como un artista, muy marginal, tenía suerte que en el *underground* estaba muy respetado, pero la verdad que no era buen actor para nada, era eso que él era, y él lo hacía muy bien, y era muy querible en ese sentido, entonces, él siempre estuvo buscando transgredir, y tal, y como vivía él su homosexualidad fue variando, fue cambiando al mismo tiempo que cambiaban los tiempos, y que esto se hacía cada vez más abierto y tal, y también siempre fue muy descuidado: cuando empezó a ponerse tetas era, no sé, se hacía unas inyecciones de siliconas en un tugurio... y había algo como de desaprensión, una cosa muy provocadora, le gustaba ser provocador, dentro de una forma muy naif que él tenía...

*MS: ¿Crees que lo que hicieron tuvo una intención política, si tuvo algún impacto político?*

HG: Intención no tuvo ninguna, como decía yo el otro día, nosotros solo queríamos pasarla bien y hacer una obra de arte digna. Eso en sí mismo ya es una actitud política, lo que sí tuvo, no sé si tuvo repercusión; pero lo que sí tuvo es mucha influencia en las generaciones que vinieron detrás, enseguida nos empezaron a invitar para el *clown*, se hizo un virus. Y gracias a nosotros y a otra gente que estaba con nosotros, el teatro porteño o argentino, cambió, cambió, se abrió a otros lenguajes, o sea que repercusión tuvo, sí, claro que sí, nosotros, las Gambas al Ajillo, la Organización Negra, y todos los demás hicimos que eso fuese así.

*MS: Y los cruces disciplinares ¿Qué crees que hizo posible eso desde tu mirada?*

HG: La necesidad de salir de una cosa muy aburrida, oscura, antigua, que arrastraba el teatro nacional desde los años 50, 60, 70, no era sólo yo el que estaba harto de eso...

Y bueno, de pronto, en ese florecer de la primavera democrática, es decir, porque vanguardias hubo siempre, y las experiencias del teatro Di Tella son muy interesantes pero no prendieron como para transformar el medio... Como sí fueron las del *Parakultural*, y las nuestras, entonces. Es verdad, los artistas en los años 80 estaban muy formados en el teatro, digo, los artistas de teatro físicamente formados, decir textos era horrible, los escuchabas y nadie sabía hablar, pero acrobacia, esgrima, danzas, danza contemporánea, *contact*, no sé, bueno, era una cosa, todos hacíamos de todo, nos gustaba ir a clase, se podía ir a clase entonces. Luego, ibas al escenario y hacías lo que sabías hacer.

*MS: ¿Qué crees que cambió en los 90? Porque se dice el under de los 80...*

HG: El *under* de los 90 no sé, yo no lo conozco, existe porque siempre existe el *underground*, pero muchas cosas se fueron estableciendo, el Clu del Claun se separó; las Gambas al Ajillo tenían un productor que era Lino Patalano que él las llevaba al teatro aquí en *La Trastienda*, o antes tuvieron otro productor que los llevó al *Empire*; la Organización Negra se hizo conocida internacionalmente, esto De La Guarda, y en fin, esto ¿no? Otros van a la tele, Verónica Llinas de las Gambas empezó a trabajar con Gasalla en la tele, empieza a cambiar, y entonces estas mismas personas ya no teníamos la misma fuerza, ni estábamos tan unidos, y los que venían de atrás, tampoco tenían la suerte de esto, el *Parakultural* cerró, bueno, las cosas cambian.

*MS: Fue muy fuerte la experiencia del sida también ¿o no?*

HG: También, no sé si influyó en eso, no creo que haya influido, pero bueno, sí, muchos se morían, gente que estaba: Walter, Miguel Fernández Alonso, muchos, amigos, y las cosas cambian, Menem, Argentina se tinellizó, en los años 90, muy feo, muy feo...

*MS: ¿La situación económica también?*

HG: También, con Alfonsín era horrible, peor que ahora, pero lo de Menem y todos esos diez años de Menem, echaron para atrás la cultura nacional muchos años.

© Marina Suárez