

# **Actuación, prácticas corporales y políticas culturales en el campo teatral porteño (1880-1940).**

Mauro y Karina Mariel.

Cita:

Mauro y Karina Mariel (2013). *Actuación, prácticas corporales y políticas culturales en el campo teatral porteño (1880-1940)*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/910>

**XIV Jornadas  
Interescuelas/Departamentos de Historia  
2 al 5 de octubre de 2013**

**ORGANIZA:**

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 106

Título de la Mesa Temática: Prácticas corporales, cultura física y nación, 1890-1940

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Reggiani, Andrés y Scharagrodsky,  
Pablo

**ACTUACIÓN, PRÁCTICAS CORPORALES Y POLÍTICAS CULTURALES EN  
EL CAMPO TEATRAL PORTEÑO (1880-1940)**

*Mauro, Karina Mariel*

*UBA - IUNA*

*karinamauro@hotmail.com*

El objetivo de este trabajo es plantear a la Actuación como temática de relevancia dentro de los estudios del cuerpo en relación con las políticas culturales y artísticas. Para ello, nos proponemos caracterizar los lineamientos de la corporalidad propuesta por las manifestaciones actorales presentes en la escena porteña durante el período

1880-1940, décadas de constitución y afianzamiento del campo teatral argentino<sup>1</sup>. El caso porteño es privilegiado para esta indagación, dado el alto desarrollo y diversidad estética y técnica que ostentan el teatro en general, y la Actuación en particular.

La hipótesis que articula esta investigación sostiene que la intelectualidad porteña, de fuerte injerencia en el poder político durante casi la totalidad del período estudiado (Sigal: 2002), abogó por el desarrollo de un teatro culto que presentara un uso “civilizado” del cuerpo del actor en escena. Se trataba de arribar a producciones que transmitieran grandes textos dramáticos de la escena “universal”<sup>2</sup> y, a través de ellos, valores civilizatorios (aspiración unida a la vertiente elitista, diferenciadora y apropiadora de la cultura), o emancipadores (objetivo vinculado al ideal “distributivo” de la izquierda)<sup>3</sup>. Para que dicha transmisión se llevara a cabo exitosamente, el cuerpo del actor no debía suponer un obstáculo, ni contraponer valores disímiles a los que se intentaba vehicular.

Este programa no se erigió en el vacío, sino en contraposición a las manifestaciones de un teatro de corte local y popular, que se había desarrollado espontáneamente en la relación entre artistas y espectadores que compartían su pertenencia social y cultural. Este teatro expresaba las prácticas corporales propias de los dos sectores sociales que la intelectualidad y el poder buscaban disciplinar: las clases populares rurales (cuyos exponentes culturales y estéticos fundamentales eran la figura del gaucho y el denominado “criollismo”) y las incipientes clases populares urbanas (conformadas por inmigrantes europeos, que mayoritariamente habían pertenecido a su vez a las clases populares rurales de sus países de origen).

Veremos cómo estas dos corrientes se mantuvieron en tensión durante la totalidad del período consignado, y cómo ambas influyeron en los lineamientos de las instituciones de formación para la Actuación, aspectos que continúan activos aun en la actualidad.

### **Actuación y Corporalidad en el Teatro Occidental: un problema irresuelto**

La Actuación es un fenómeno artístico de presencia permanente en la cultura occidental, que ostenta, sin embargo, un curioso y sostenido vacío teórico y crítico. Esta invisibilidad (encubierta por la condena moral, religiosa y hasta económica infligida a los actores en todas las épocas), se debe en gran parte al problema que la Actuación le

---

<sup>1</sup> A partir del concepto de campo cultural de Bordieu, Pellettieri (2002) define al campo teatral como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que luchan por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión.

<sup>2</sup> Epíteto con el que se designa a las dramaturgias clásica y contemporánea europeas, a las que, posteriormente, se agregó el realismo estadounidense

<sup>3</sup> En Ford, Rivera y Romano: 1984

plantea a las concepciones del cuerpo y de la acción en el seno de una cultura eminentemente logocéntrica.

En efecto, una problemática constante en el teatro occidental ha sido la de cómo lograr reducir la reflexividad de los diversos componentes de la escena<sup>4</sup>. De entre los mismos, la Actuación constituye la principal fuente de opacidad, dado que, en tanto acontecimientos dados en el aquí y ahora del hecho escénico, el cuerpo y la acción del actor siempre refieren, en última instancia, a sí mismos. Dado que el actor es el componente indispensable, junto con el espectador, para la existencia misma del teatro, la solución no puede consistir en eliminarlo lisa y llanamente del hecho escénico. La cuestión fundamental en el teatro occidental será entonces la de cómo volver previsible al cuerpo y a la acción, es decir, cómo subsumirlos a algún tipo de orden.

La solución consistió en encadenar la corporalidad y el accionar actoral a la función de transmitir el mensaje aportado por el texto dramático. Se trata de subordinar el cuerpo y la acción a la representación de la trama, para volverse así transparentes y reducir su carácter reflexivo y, por lo tanto, disruptivo. Esta es la base de la concepción aristotélica del teatro, cuyas diversas reelaboraciones históricas han ido conformando el canon de la representación escénica occidental<sup>5</sup>. Tributaria del mismo es la caracterización del sujeto actor como mero “intérprete” y la concepción dualista implícita<sup>6</sup>.

La tarea del actor queda reducida así a conocer previamente la trama ya compuesta, y por su intermedio al personaje, verdadero referente que la acción actoral deberá materializar. Por lo tanto, el actor accede intelectualmente a la comprensión de un proyecto heterogéneo y extemporáneo a su acción en escena<sup>7</sup>. La heterogeneidad radica en el carácter discursivo de la trama, del que carece la acción en escena en tanto

---

<sup>4</sup> A partir de Marin, Chartier (1996) plantea que existen dos dimensiones de la representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo implica la sustitución de algo ausente por un elemento que ocupa su lugar. El objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. El nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. Consideramos que en el arte teatral occidental ha prevalecido la dimensión transitiva, concebida como la referencia a un sentido que se halla ausente, y que es sustituido a través de la situación escénica.

<sup>5</sup> La composición del “mito” plantea un orden jerárquico en el hecho teatral, mediante el cual la instancia de armonía se halla determinada por el texto dramático y la figura del autor, como entidades de las que emana la trama. La existencia de la misma en tanto “proyecto” o “esquema” previo plantea la separación entre las acciones escénicas enunciadas como discurso y la ejecución de las mismas. El personaje es entonces entendido como fragmento discursivo de una totalidad mayor, que la acción del actor en escena no debe ni contradecir ni oscurecer. El punto máximo en esta tendencia está constituido por el realismo.

<sup>6</sup> Mediante la misma, en la que cuerpo y mente se hallan separados, se establece como pertinencia del intérprete el dominio del primero, al tiempo que se le niega el de la segunda.

<sup>7</sup> La comprensión intelectual por parte del actor de aquello que emana de la trama es garantizada a través de la presencia del autor de la misma o de la figura que actúe en su nombre: texto dramático, empresario, cabeza de compañía, director, maestro, etc.

acontecimiento. La extemporaneidad, por su parte, puede radicar en la anterioridad con la que se formula la trama respecto de la Actuación, tanto como en el significado posteriormente identificado en la recepción, pero que justifica retroactivamente a la acción actoral. De este modo, la Actuación en tanto manifestación creativa de un sujeto<sup>8</sup>, no puede definirse como actividad plena, sino que es concebida como mera traducción material, siempre dependiente y legitimada por otra instancia, siendo negado por consiguiente, su carácter acontecimental. El actor es entonces reducido a un cuerpo encargado de ejecutar, ilustrar o materializar aquellos conceptos o sentimientos que la mente debe comprender y/o recrear.

En consonancia con estos imperativos, existen metodologías de Actuación y de formación de actores que promueven la subordinación del desempeño actoral al texto dramático. Durante buena parte de la historia del teatro occidental, anterior al surgimiento del naturalismo stanislavskiano (momento culminante de la transparencia de la Actuación hacia el texto dramático), la metodología privilegiada fue la Declamación.

Derivada de la tradición retórica, la Declamación se convertirá en hegemónica dentro de la corriente de teatro culto, dado que su único objetivo es optimizar la comunicación del texto dramático al público. La tarea del actor se limita por lo tanto, a realizar una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiera con la claridad del texto. Para ello, debe someterse a una codificación previa y externa de los movimientos, que tiende a la máxima visibilidad de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico (Mansilla: 2008)<sup>9</sup>. Los actores casi no se relacionan corporalmente para evitar taparse, porque todos deben ser visibles para el espectador (la importancia de la visibilidad se manifiesta en la evolución hacia la perspectiva central del escenario a la italiana). Además, el actor sólo actúa cuando recita sus parlamentos, dado que si prosigue más allá de los mismos, podría distraer la atención del público.

Lo que se persigue fundamentalmente es el desarrollo de un cuerpo disciplinado, que respete tres imperativos necesarios para la claridad en la comunicación: significancia, organicidad y equilibrio.

---

<sup>8</sup> Entendido como ser encarnado y situado, en el que mente y cuerpo no pueden concebirse como entidades separadas (Merleau Ponty: 1975)

<sup>9</sup> Durante siglos, el desempeño corporal del actor se basó en la aplicación de los quiogramas de John Bulwer (ilustraciones que realizaban una tipología de los gestos y los movimientos de las manos según las pasiones) y el mantenimiento de la *cruz scénica*, posición del cuerpo que garantizaba la máxima legibilidad frontal. En la misma, los brazos debían estar separados del tronco sin apoyarse en las caderas ni a los costados el cuerpo y las manos debían moverse siempre por encima de la cintura y no superar la línea de los hombros (Mansilla: 2008)

En primer lugar, la concepción dualista del sujeto implícita en la noción de intérprete promueve la adjudicación de significación a la gestualidad y a los movimientos, en tanto estos son considerados como la expresión exterior de una interioridad. Así, los movimientos pueden catalogarse como buenos o malos, lindos o feos, etéreos o groseros, sublimes o demoníacos, falsos o verdaderos, nobles o incultos (Matoso: 2006). De este modo, el devenir y la transitoriedad del movimiento se transforman en un orden estático, predeterminado y previsible. Por otra parte, dado que se atribuye mayor importancia al rostro y a los ojos, se prioriza la gestualidad facial en detrimento de los movimientos corporales, identificados con lo caótico, lo que refuerza la idea del cuerpo como residuo.

En segundo término, Lyotard (1981) define al cuerpo orgánico como aquél en el que cada parte se halla convenientemente aislada por su función respectiva, por lo que la coordinación total se realiza en orden al mayor beneficio. El cuerpo orgánico es, por lo tanto, un cuerpo útil. Todo lo que no se conforme a dicha organización será considerado una amenaza al todo, interés general que autoriza la represión de lo infructuoso. Por lo tanto, el cuerpo orgánico genera un “efecto de superficie”, por el que se convierte en la exterioridad de una profundidad más importante, en el caso del teatro, la trama.

Por último, el cuerpo del intérprete también debe ser equilibrado. Dada la imposibilidad de generar en el actor un cuerpo matematizado y geometrizado como el de la danza clásica, este es sustituido por un cuerpo inofensivo, previsible y “compensado” (Kaplan: 2006). Se trata de un cuerpo que puede tener excesos, pero los mismos son sopesados con otros atributos. En el caso de la Actuación, la legitimación de cualquier exceso del cuerpo del actor es el personaje, en tanto fragmento de una trama que equilibra todas las polaridades que se hallan en su interior. De este modo, la austeridad o el barroquismo en la expresividad serán aceptadas en tanto dichas cualidades sean indicadas por el texto dramático.

No obstante la pretensión de hegemonía que esta concepción ha ostentado en la historia del teatro occidental, dicho ideal no ha podido ser alcanzado completamente, dado que la corporalidad del actor nunca se ha invisibilizado del todo detrás del discurso, permaneciendo como presencia de sí y como elemento disruptivo. Por consiguiente, la historia de la Actuación en Occidente puede relatarse a partir de la permanente tensión entre transparencia hacia el referente y presencia física del actor.

De este modo, se producen formas teatrales en las que el texto dramático no constituye el principio organizador y en las que la Actuación alcanza parámetros de desempeño propios, en los que la reflexividad y la relación directa con el público, sin mediaciones textuales ni semánticas, cobran la mayor importancia. Tal es el caso del Teatro Popular.

Las formas de teatro popular surgen como una corriente no textual y carente de personajes, por lo que los actores se presentan a sí mismos como tales. La originaria ubicación del teatro popular en el espacio público<sup>10</sup>, determina la necesidad de que el actor salga al encuentro del espectador, por lo que debe basar su Actuación en efectos rápidos y directos. La constante necesidad de obtener y mantener la atención del espectador, conlleva cierta dimensión de peligrosidad en su trabajo que el artista debe saber sortear mediante sus habilidades. De esto se desprende la pluralidad de recursos artísticos a los que apela, en los que hay un notorio predominio de lo corporal, así como también el cruce de diferentes disciplinas artísticas.

La comunicación entre actor y público se da, por consiguiente, de forma fluida, por lo que el espectador no sólo sostiene el desempeño del artista a través de su mirada, sino que la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (aunque también caben otras formas de participación, como los gritos e incluso modos más violentos, como el lanzamiento de objetos al escenario), comportamientos que no son ni censurados ni silenciados, siendo promovidos desde la escena.

Además de la comunicación directa, uno de los aspectos fundamentales que propician la ligazón entre actor popular y público radica en la posición en la sociedad que ambos comparten. Es por ello que el procedimiento principal del Teatro Popular es su actitud paródica frente a la cultura oficial<sup>11</sup> y a su concepción del cuerpo.

En efecto, la forma privilegiada de parodización es la confrontación del orden dominante con lo bajo, no como simple escarnecimiento, sino como acercamiento a la tierra, en tanto principio de reabsorción y renovación (Bajtín: 1984). La relación con lo bajo tiene varias manifestaciones concretas: la vecindad entre fenómenos de la vida relacionados con el desdoblamiento de lo individual hacia lo otro (nacimiento, vejez, sexualidad, muerte), la degradación de lo sublime mediante la risa (por lo que bufones y payasos adquieren gran importancia), la subversión de las jerarquías de lo alto y lo bajo, la valorización del tiempo cíclico en contraposición a la linealidad del progreso, etc. Pero un elemento de gran importancia en la carnavalización inherente a la cultura popular es la caracterización del cuerpo en tanto grotesco.

La noción de grotesco implica la disolución de los límites entre elementos, lo cual promueve nuevos sentidos, convirtiendo a las formas y a los conceptos conocidos en

---

<sup>10</sup> El Teatro Popular surge de la tradición juglaresca medieval, desarrollada por artistas itinerantes y marginales, quienes se presentaban fundamentalmente en plazas y cruces de caminos

<sup>11</sup> Bajtín (1994) propone el concepto de "carnavalización" para caracterizar la parodia que ejerce la cultura popular en el orden dominante. Esta se basa en la polifonía que marca la ausencia de un punto de vista privilegiado, por lo que todas las voces, incluso la propia, son relativizadas. Se trata de la expresión de la dualidad latente en la sociedad, de la mostración de un segundo mundo con otros parámetros morales y estéticos, los que con su sola presencia relativizan los valores oficiales.

algo extraño, yuxtaponiendo elementos heterogéneos y aproximando lo lejano. En contraposición al cuerpo compuesto (sin excesos) y cerrado en sí mismo (autónomo) impuesto por la cultura oficial, la concepción grotesca del cuerpo implica un borramiento de las fronteras corporales, ya sea por la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. Esto promueve una exaltación de las protuberancias, las deformidades, las zonas de borde (boca, ano, órganos sexuales) y las funciones corporales, que también poseen la característica de “deslimitar” al cuerpo: comer, beber, excretar, fornicar, dar a luz, morir, etc. (funciones que la cultura culta intenta ocultar o disimular). Por otra parte, el cuerpo grotesco está siempre en movimiento, es un cuerpo nunca acabado, provisorio, y siempre en transfiguración (Le Breton: 1995).

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico de la Actuación popular, que utiliza procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la mezcla de rasgos, la imitación o caricatura de tipos, los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y también la utilización de procacidades y las groserías.

Por todo lo desarrollado hasta aquí, consideramos que los procedimientos corporales utilizados por el actor popular se presentan como una táctica de “escamoteo” (De Certeau: 2007), que implica una sustracción del tiempo productivo en los términos de un régimen dado, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia, entendida aquí como la ausencia de referencia en el orden impuesto por la trama.

Por otra parte, y en contraposición a la pretendida universalidad del teatro culto, el teatro popular se presentará siempre como situado, ahondando en la singularidad del propio cuerpo del actor y de la sociedad a la que pertenece.

### **El caso porteño (1880 – 1940)**

Históricamente, la posición del teatro en la cultura argentina ha sido periférica respecto de otras manifestaciones, como la música, las artes plásticas, el cine y principalmente, las letras, disciplina de gran injerencia en los lineamientos de la escena nacional, fundamentalmente en pos de imponer la hegemonía de la transitividad y del realismo como su forma privilegiada. Así, los aspectos consignados en el apartado anterior se presentarán también en teatro porteño, y se manifestarán en la oposición entre dos formas de hacer y de entender al teatro, denominadas “culto” y “popular” (Pellettieri: 2001).



El campo teatral argentino<sup>12</sup> se configuró alrededor de un componente ético, identificado con una función social, educativa y/o política directa del teatro en el público, que busca prevalecer por sobre los componentes estéticos, cuyo carácter reflexivo es percibido como una superficialidad gratuita o prescindible, que actúa en detrimento del enunciado. La Actuación será el espacio donde esta tensión se manifestará más notoriamente. Por una parte, debido a la importancia del carácter reflexivo de la tarea del actor, tal como ya hemos desarrollado. Pero además, esto adquirirá una expresión particular en el caso porteño, debido a que las dos visiones contrapuestas del teatro se hallaban en estrecha relación con las condiciones socioculturales propias de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Nos referimos a las modificaciones acarreadas por el conflictivo proceso inmigratorio y a las condiciones de las clases populares, tanto de origen extranjero como autóctono, en dicho contexto.

En efecto, si bien existía un teatro culto para las elites (conformado mayormente por las compañías extranjeras, que representaban teatro lírico o de texto), el imperativo de producir un teatro nacional se hallaba en estrecha relación con una política de disciplinamiento dirigida a las clases populares. Dado que el teatro era la forma privilegiada de entretenimiento (que aun no competía con la radio, el cine y el espectáculo deportivo), el mismo era considerado una herramienta didáctica de cara a los nuevos sectores populares urbanos. Esto no sólo tenía que ver con la transmisión de los contenidos morales y políticos que se intentaban inculcar, sino también con un uso “civilizado” del cuerpo, que resultase funcional a las condiciones de vida de lo que intentaba transformarse en una metrópoli moderna.

No obstante, el desarrollo inicial del teatro nacional no se produjo en el sentido que las clases dirigentes intentaban imponerle. Si en otras disciplinas artísticas el rol mediocre del Estado como promotor de la cultura propició el mecenazgo privado (Sigal: 2002), esto no se registró en el teatro debido a su desconsideración como arte. Por consiguiente, debió mantenerse exclusivamente como actividad comercial, motivo que retroalimentaba la desvalorización de los intelectuales, cuyo accionar se dirigía fundamentalmente a exigir la representación de textos de valía y a reprender a los actores por su supuesta indolencia y falta de decoro interpretativo.

A pesar de esta constante desvalorización, el teatro porteño finisecular tuvo un gran desarrollo y sus lineamientos estéticos fueron aportados por los artistas populares,

---

<sup>12</sup> Es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, aunque existían manifestaciones teatrales desde la época colonial (Pellettieri, 2002)

quienes compartían su condición social con el público e incorporaron formas, procedimientos y contenidos valorados por el mismo.

De hecho, el origen del teatro nacional se produjo en el circo. En pleno auge, este espectáculo itinerante con presencia regular en el ámbito popular rural y urbano, comenzó a incluir representaciones de obras criollistas, en tanto expresión de las vivencias de las clases populares. La figura de *Juan Moreira*<sup>13</sup> como héroe osado y a la vez víctima trágica del orden impuesto por el Estado Nacional (Tranchini: 1999) expresó, por un lado, la exaltación de la otredad respecto a la “civilización” identificada con la sociedad oficial<sup>14</sup>, y por otra parte, constituyó el punto de homogeneización de sectores populares que vivían en permanente cambio merced al proceso inmigratorio. Interpretado por el artista de circo José Podestá, el modelo aportado por el Moreira se hallaba dentro del horizonte de expectativa y la estructura de sentimiento del público (Pellettieri, 2001), exaltando lo cómico-caricaturesco, lo melodramático, el suspenso y la aparatosidad del villano, además de todas las habilidades corporales y los saberes propios de un mundo rural próximo (que se sumaban a las destrezas circenses).

El circo apeló así a un referente cercano, en enfrentamiento con una sociedad oficial ante la cual artistas, público y personaje ostentaban la misma posición. No es gratuito que el “realismo ingenuo” (Pellettieri: 2002) y el costumbrismo inicial, pronto haya evolucionado hacia la forma paródica y carnavalesca propia del teatro popular, centrándose en la figura y las transgresiones del actor, dado que la caricatura simplifica la diversidad y crea estereotipos, mostrando un mundo más tranquilo y homogéneo que el contexto en el que se encontraban los sectores populares de la época.

Paulatinamente, las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, promovieron el pasaje de las compañías del circo a la sala teatral y el surgimiento de nuevos géneros populares, que suplantaron a la gauchesca. La nostalgia por el mundo perdido (el rural, el europeo de origen, el arrabal amenazado por el progreso) promovió el traslado de la acción escénica a un ámbito obligadamente compartido por las clases populares: el patio del conventillo. El pasaje de lo rural a lo urbano, la representación de las formas de socialización propias del conventillo, así como la incorporación de los personajes inmigrantes, son algunas muestras de la mayor flexibilidad que poseían los géneros populares respecto del teatro culto, para incorporar aspectos activos en la experiencia cotidiana de los espectadores en pos de preservar la comunión establecida entre la escena y el público.

---

<sup>13</sup> Folletín de E. Gutiérrez, basado en la crónica policial del derrotero de un gaucho bonaerense, es llevado a escena como pantomima por el circo de los Hnos Carlo, en 1884. En 1886, el circo Podestá-Scotti lo estrena en versión hablada, constituyendo el inicio del teatro nacional.

<sup>14</sup> Conflicto representado con anterioridad por el *Martín Fierro*, de J. Hernández

Entre los nuevos géneros populares se destacaban el sainete y el grotesco criollos. Los mismos se estructuran mediante la combinación, propia del teatro popular, de las líneas dramática y cómico caricaturesca. Si en el sainete las mismas se suceden, en el grotesco, en tanto expresión del drama del inmigrante, lo cómico y lo dramático se yuxtaponen, dando origen a una estética sumamente refinada y de difícil interpretación, que depende exclusivamente del encuentro entre la dramaturgia y el desempeño corporal del actor popular. Los géneros populares se completaban con la revista porteña y el teatro de variedades, basados en la exhibición de la desnudez, y de habilidades corporales y fónicas específicas.

Lo cierto es que para la década 1900-1910, ya es posible identificar dos poéticas de Actuación en el campo teatral porteño: la popular y la culta. Las mismas se diferenciaban por la extracción socio cultural del público (en el caso del actor popular, constituido por trabajadores de clase media baja, tanto criollos como inmigrantes, y en el del actor culto, por la burguesía de clase media), la relación establecida con el mismo, el tratamiento del texto dramático, y principalmente, los procedimientos empleados, con especial importancia de la concepción disímil de la corporalidad.

La paulatina sustitución de las obras gauchescas por el sainete y el posterior desarrollo de la revista criolla, requerirán la utilización de procedimientos diversos a los utilizados en las obras criollistas, lo que conformará la metodología específica del actor popular argentino. La misma es el resultado de la reunión de tres influencias (Pellettieri, 2001): las ya mencionadas técnicas circenses (que suponían un notable manejo corporal, la técnica de la *maquieta*, propia del payaso, y las habilidades pantomímicas), los procedimientos del actor italiano (entre otros, los relacionados con su vocación solista y con una amplitud de registro, que le permitía cantar, bailar, recitar y actuar en distintos géneros) y algunos elementos del naturalismo.

Hemos consignado que el procedimiento privilegiado de la Actuación popular es la parodia. En el caso argentino, también el efecto paródico que busca subvertir a la cultura oficial y al teatro representativo, se dirige hacia la Declamación como blanco predilecto. De este modo, el actor popular contaba con posibilidades considerablemente más amplias que el actor de la Declamación, dado que utilizaba la misma para parodiarla, pero además podía expresarse con todo el cuerpo y recurrir sin reparos a la espontaneidad, la grosería, el desparpajo, la gestualidad exacerbada e imprecisa y el movimiento, produciendo Actuaciones más inestables y con una mayor intensidad expresiva que las de los actores cultos.

En cuanto a la adquisición de los procedimientos de la Actuación popular, también se plantea una contraposición con las concepciones que la cultura dominante esgrime

acerca de la transmisión del saber y el conocimiento. Pellettieri (2001) propone las nociones de “escuela” o “tradición”, que postulan que cada nuevo actor popular presenta un compromiso con el pasado, emprendiendo su reelaboración creativa. Esto supone que las invenciones individuales se fusionen con la rica codificación preexistente, ofreciéndose a quienes le siguen<sup>15</sup>.

La existencia de dicha tradición en tanto modo de transmisión no formal o institucionalizado, es tributaria de los agrupamientos actorales surgidos “de hecho” en el ejercicio de la profesión. La organización del teatro popular en compañías favoreció la elaboración de una metodología compartida, basada en procedimientos comunes. Dicha disposición implicaba un actor que funciona como cabeza, organizando el grupo en torno de sí, la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad. Los roles se aprendían por imitación, ensayo y error.

Los actores populares eran acusados por su supuesta holgazanería, falta de ética profesional y hasta de higiene. No obstante, dado el notable desarrollo comercial de este teatro, los actores realizaban hasta seis funciones diarias y no tenían día de descanso<sup>16</sup>. Los ensayos estaban a cargo del capocómico o de su delegado (dado que, en varios casos, el actor principal se sumaba a los mismos en los últimos días), y consistían en la lectura en voz alta del texto, para memorizarlo o porque algunos actores no estaban alfabetizados, en el agregado de la mímica considerada adecuada y en la marcación de entradas y salidas (Pellettieri: 2002). No se ensayaba más de una semana por obra. No obstante, esto no se producía por indolencia, sino que respondía a las características intrínsecas del teatro popular, dado que se suponía que el resto surgiría de la improvisación en la propia escena.

En lo que respecta a la Actuación culta, la misma respondía a los lineamientos de la Declamación, también denominada “dicción interpretativa” (Pellettieri: 2001). Entre las duras reprimendas lanzadas contra el actor argentino, una de las más severas estaba dirigida a la elocución porteña. Por lo tanto, la aplicación de la metodología de la dicción interpretativa se concentraba en la eliminación de todo rastro de porteñidad, principalmente el voseo. De este modo, los actores procuraban adquirir la utilización del

---

<sup>15</sup> Así pueden observarse semejanzas entre diferentes actores populares, continuidad que excede a la mera imitación.

<sup>16</sup> Olinda Bozán (Pellettieri: 2002) describe un día típico de trabajo: por la mañana, comprar la comida para la cena y cocinarla en el camarín, por la tarde-noche, funciones continuadas, y por la madrugada, el “suplicado”, es decir, el ensayo de la obra del día siguiente, que se le comunicaba a los actores mediante una tablilla en la que se les solicitaba que no se retiraran de la sala al terminar la última función. El amplio desarrollo de la Actuación, sumado a la precariedad de las condiciones laborales, ocasionó que la organización sindical actoral fuera una de las más tempranas del mundo.

“tú” y otros rasgos de la elocución hispánica, considerada correcta. Por lo demás, el uso del cuerpo no difería del descrito en el apartado anterior.

La posición periférica del teatro y más aun de la Actuación en el campo cultural porteño, queda manifiesta en el surgimiento tardío de instituciones de formación para actores. Recién en 1925 se abre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación<sup>17</sup>, como desprendimiento de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón<sup>18</sup>. Habrá que esperar hasta 1957 para la creación de una Escuela Nacional de Arte Dramático<sup>19</sup>, a su vez como desprendimiento del Conservatorio. Por su parte, la escena oficial también tuvo un surgimiento tardío<sup>20</sup>, y resultó heredera de los lineamientos trazados por el reclamo intelectual de un teatro culto, desdeñando también las expresiones populares.

Es significativo que a la hora de encarar un proyecto de formación para actores, tanto la metodología como los artistas populares hayan sido excluidos de la misma, desdeñando incluso su rica experiencia profesional. No obstante, la eliminación de su referencia (excepto en tanto polo negativo) señala que aun los conocimientos adquiridos en su ejercicio del oficio se consideraban perniciosos para el actor en ciernes, al punto que se trataba de mantenerlo alejado de aquéllos. De hecho, se insiste en la necesidad de que el actor componga su personaje a partir de la observación, evitando imitar servilmente a sus colegas (clara oposición a la forma de adquisición del oficio actoral privilegiada en el ámbito popular, la imitación de los actores mayores de la compañía).

De este modo, sin la idea directriz de responder a una función social, educativa y política directa y explícita, el teatro popular de principios del siglo XX logra expresar las formas de socialización, los ámbitos y las preocupaciones propias de los sectores populares, como no podía hacerlo el teatro culto, que se limitó a establecer con los mismos una relación tutelar y didáctica, y por lo tanto, muchas veces expulsiva.

## Conclusiones

---

<sup>17</sup> Se registran algunos antecedentes en el efímero intento de G. de Lafèrrere, quien funda el Conservatorio Lavardén en 1908. En 1913, se emprende la creación de teatros infantiles, tanto por iniciativa municipal como privada. Surgen el Teatro Municipal Infantil (denominado Instituto de Teatro Infantil Lavardén, a partir de 1928), y el Teatro Infantil de Angelina Pagano. Es significativo que la iniciativa municipal se oriente a la formación para la Actuación de niños, antes que a la de los adultos con vistas a su profesionalización.

<sup>18</sup> Es notable la subordinación de la formación para la Actuación a la música lírica. Sobre todo en comparación con otras disciplinas, como la pintura y las letras, que ostentaban un desarrollo autónomo anterior.

<sup>19</sup> La creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, por su parte, deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte del I. Lavardén, la misma alcanza su autonomía en 1974.

<sup>20</sup> Recién en 1933 se crea el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años después en el Teatro Cervantes, y habrá que esperar hasta 1944 para que se concrete el viejo proyecto de una sala municipal, con la creación del Teatro San Martín.

Hemos establecido cómo se pone en juego en la Actuación una concepción de la subjetividad y de la corporalidad, y cómo esto se relaciona con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna una sociedad dada.

En el caso analizado (el teatro porteño en el período 1880-1940) las tensiones entre las dos formas de Actuación presentes, la popular y la culta, expresaron los conflictos acarreados por el proceso inmigratorio y la conformación de los nuevos sectores populares urbanos.

Si bien inicialmente la variante popular determinó los lineamientos del teatro porteño, finalmente será la variante culta la que se terminará imponiendo. En efecto, con posterioridad a 1930, los géneros populares pasan de tener una situación marginal dentro del campo teatral, a ser francamente desplazados. El ascenso social de los hijos de inmigrantes, lo que se traduce en la constitución de la clase media, el abandono del conventillo y el desarrollo de los barrios, provocó el surgimiento de otros géneros teatrales más acordes a su situación, como la comedia. Por otra parte, se produce un paulatino declive del teatro como forma masiva de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo. Esto ocasionó que tanto los actores como algunas de las formas propias del teatro popular pasaran al cine, a la radio y, posteriormente, a la televisión, aunque el sainete continuó representándose en forma remanente, y la revista porteña sostuvo y hasta acrecentó su popularidad.

Podemos observar entonces cómo se reproduce en el ámbito local el ideal de subordinación de la Actuación a la representación transitiva garantizada por el respeto a la trama, eliminando toda reflexividad que atente contra la misma. Así, se consolida la idea de que el actor debe limitarse a una tarea interpretativa, para la cual los procedimientos de la Declamación se presentan como los más adecuados, funcionando durante algunas décadas más, hasta la llegada del “sistema” Stanislavski y la consagración definitiva del realismo.

Coincidimos con Leonardi (2009) cuando afirma que el peronismo retomó las textualidades populares, como el sainete y las piezas nativistas, refuncionalizándolas. Esto ocasionó que entre 1946 y 1955, los géneros populares desarrollados durante la primera mitad del siglo, así como los actores que los cultivaban, se convirtieran en sinónimo de la cultura peronista, identificación que posteriormente se cristalizó. Esta visión, sostenida tanto por los sectores conservadores como progresistas, como modo de desvalorización de lo popular, selló la relación entre el peronismo y una cultura popular que en realidad poseía una existencia anterior al mismo. Este aspecto que no será desdeñado por los teatristas que luego retomarán procedimientos de la Actuación

popular porteña como forma de cuestionamiento al realismo, quienes incluirán referencias temáticas y estéticas al peronismo en dicha apropiación.

Por último, gran parte del acervo de los actores populares continúa activo en la televisión y el cine, aun sin contar con reconocimiento por parte de las instancias legitimadoras del campo teatral. La subsistencia de la Actuación popular resulta significativa. Por un lado, porque las instituciones de enseñanza se han negado a transmitir sus procedimientos característicos, por lo que muchas generaciones de actores populares se han perdido sin poder transmitir sus conocimientos en forma sistemática. Pero por otra parte, porque la permanencia de los modos propios de la Actuación popular, su corporalidad grotesca, y su constante socavamiento paródico a la organicidad y el equilibrio impuesto por la cultura dominante (hoy expresada en los imperativos que el mercado le impone al cuerpo), es la prueba de que hay un público que aun se siente representado por dichos actores.

### Bibliografía

- Bajtín, M, 1994. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Bs As: Alianza
- Chartier, R, 1996. *Escribir las prácticas*, Bs As: Manantial
- De Certeau, M, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México: UI
- Ford, A, J Rivera y E Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa
- Kaplan, A, 2006. “Una pedagogía del buen cuerpo: Modelos, conductas, símbolos”, en *Medios, Comunicación y Dictadura* (<http://www.mediosydictadura.org.ar> )
- Le Breton, D, 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Bs As: Nueva Visión
- Liotard, J F, 1981. *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos
- Mansilla, C, 2008. “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”, en AAVV, *Historia del Actor*, Bs As: Colihue
- Matoso, E, 2006 *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*, Bs As: UBA.
- Merleau Ponty, M, 1975. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península
- Pellettieri, O, 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires II*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O, 2001. “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Bs As: Galerna
- Sigal, S, 2002. *Intelectuales y poder en Argentina*, Bs As: Siglo XXI

Tranchini, E, 1999. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Bs As: Senado de la Nación

<http://interesculashistoria.org/>