

karina MAURO

Universidad de Buenos Aires > UBA

{LA ACTUACIÓN POPULAR EN EL TEATRO OCIDENTAL}

Doctora en Historia y Teoría de las
Artes (UBA).

E-mail: karinamauro@hotmail.com

Karina MAURO¹
Universidad de Buenos Aires > UBA

{LA ACTUACIÓN POPULAR EN EL TEATRO OCCIDENTAL}

En el presente trabajo nos proponemos analizar las características específicas de la Actuación en las formas populares de teatro. La pertinencia de un análisis de estas características no se restringe a una perspectiva histórica, dado que los procedimientos de la Actuación Popular han sido abstraídos de su contexto original, revalorizados y empleados por varias propuestas que cuestionan la hegemonía del teatro representativo, erigiéndose así como uno de los recursos más empleados por diversas poéticas a lo largo del siglo XX y lo que va del presente. Esto se debe a la importancia que adquiere la dimensión reflexiva de la representación en las formas de teatro popular, en detrimento de la dimensión transitiva², relacionada con la sustitución, por parte de la puesta en escena, de un referente reconocible y valorado, lo cual se consigue merced a la composición de la trama (aspecto sobre el que se basa el teatro culto).

A continuación, centraremos nuestra indagación en tres aspectos: en primer lugar, estableceremos la noción de “teatro popular” en la que basamos nuestra caracterización; en segundo término, trazaremos la evolución histórica del teatro popular y de las formas de Actuación desarrolladas en el mismo; por último, analizaremos las formas de rescate o revalorización de los procedimientos de la Actuación popular por parte de propuestas contemporáneas a lo largo del siglo XX.

LA ACTUACIÓN POPULAR

La Actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación³ propiamente dicha. En efecto, la relación entre actor y espectador en el teatro popular es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia (se trate de texto dramático, personaje, dirección escénica, o

1 *Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA).*

E-mail: karinamauro@hotmail.com

2 *Louis Marin (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia. Si bien toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, algunas modalidades pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.*

3 *Por “situación de actuación” entendemos al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. Por lo tanto, la situación de actuación se define por la coexistencia de dos sujetos en relación. El espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. (Ver MAURO, 2011)*

cualquier otra). En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además 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 durante el desarrollo del espectáculo, siendo en cambio muchas veces, promovidos o festejados desde la misma escena.

De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor. Para ello, se sirve de un procedimiento privilegiado: la parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro culto y a todos los elementos valorizados en el mismo (el texto dramático, la composición de la trama, la figura del personaje⁴ etc.). De este modo, el teatro culto es tomado como material por el actor, lo cual implica, contrariamente a lo que la teoría o crítica tradicional argumentan, que tanto éste como el espectador están en condiciones de reconocer dicha referencia, para poder luego, subvertirla. En efecto, el actor del Teatro popular no sólo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología que le permite exponerlas y parodiarlas.

Para indagar sobre esta forma de Actuación, debemos partir de la premisa de que los productos y formas propias de la cultura popular no pueden evaluarse a partir de los parámetros de lo culto, según una jerarquía de valores ajenos y por lo tanto, no aplicables a aquélla. Esto ha producido que el teatro popular y la Actuación desarrollada en el mismo hayan sido muchas veces catalogados como de calidad estética y/o técnica deficiente respecto de un esquema que posee, generalmente, los objetivos y fundamentos del teatro culto: la valorización de la transitividad, en tanto sustitución de un referente socialmente valioso.⁵

Con el fin de aproximarnos a una lectura del Teatro popular

4 *La parodia consiste en la relación entre dos voces: la voz del otro y la voz de la burla (FRANCO, 1978). El procedimiento paródico es un desplazamiento que abre un espacio crítico, a través de la transposición de elementos de un contexto a otro. De este modo, constituye uno de los instrumentos más importantes de ruptura, por cuanto llama la atención en las convenciones, lo cual promueve su modificación o reconstrucción*

5 *Jean Françoise Lyotard (1981) opone a la producción de un enunciado verdadero, serio o rentable que puede volver como ingresos, la de la vacilación, la alternancia y las intensidades (lo heterólogo, en términos de Bataille), que es leída por su contrario como mentira. Sin embargo, afirma, no hay mentira a no ser que se mida según el deseo de verdad, el cual no es más verdadero que cualquier deseo. Así, donde éste lee mentira, hay parodia. Lo que se denomina mentira es lo paródico visto desde la perspectiva de lo no paródico, de lo serio de la verdad.*

basada en sus propios parámetros, analizaremos a la cultura popular a partir del enfoque de Mijaíl Bajtín (1994, 1986), quien define a la misma por su relación paródica con la cultura dominante. Bajtín denomina a dicha relación como “carnavalización”, vinculándola al carnaval como hecho social privilegiado, en el que la cultura popular subvierte las jerarquías establecidas y expone a la cultura oficial como no cerrada ni definitiva. No se trata de un cuestionamiento abierto que la cultura popular le plantea a la dominante, sino de una coexistencia y simultaneidad renovadoras.

La confusión entre la posibilidad que esta confrontación posee de desdoblar la cultura oficial hacia lo posible, con algún tipo de ideal revolucionario, es el ejemplo más típico de la valoración de la cultura popular a través de parámetros ajenos. Un ejemplo de ello son las críticas que afirman la existencia de límites a la inversión paródica y a la carnavalización, que provienen de la jerarquía misma de los discursos y prácticas que el carnaval toma por objeto, dado que

al hacerlo reconoce su centralidad en la cultura y en las costumbres que definen los puntos de unidad de una sociedad dada [...] el modelo bajtiniano tiene el inconveniente, otra vez mas, de adjudicar a una “cultura popular” (en este caso la de la plaza pública) un poder de permanencia del que ni por su forma, ni por la periodicidad de sus rituales, ni por la persistencia de sus temas y su repercusión en otros espacios, está dotada (SARLO, 1984, p. 24).

Desde esta perspectiva, el modelo bajtiniano tendría dos problemas. Por una parte, la condición acrítica que posee la libertad transitoria aportada por el carnaval. Por otra, la falta de permanencia de los productos de la cultura popular y su débil penetración en otros ámbitos.

Consideramos que ambas demandas (la de un carácter revolucionario y la de circunscribir un espacio propio de ganancia productiva en el que los resultados positivos sean perdurables y capaces de extender su dominio), son propias de una perspectiva ajena a la cultura popular, por cuanto están basadas en parámetros que no le pertenecen. Sostenemos, por el contrario, que la parodia o carnavalización inherentes a la cultura popular en la propuesta bajtiniana, son mecanismos propios de una “lógica de acción táctica” (en términos de DE CERTEAU, 2007), en tanto se producen en el seno de una estrategia impuesta por un orden ajeno. Es en dicho orden donde la toma del poder mediante acciones directas y el producto acabado devenido en ganancia, constituyen valores. Pero

merced a la lógica de acción táctica en este campo ajeno, la cultura popular privilegia el “estar” (en tanto apertura al aprovechamiento de la oportunidad), por sobre el “ser” (entendido como adquisición de un espacio propio).

La carnavalización se basa así en el dialogismo, es decir, en la polifonía que marca la ausencia de un punto de vista privilegiado. En la carnavalización, todas las voces son relativizadas, no sólo la ajena, sino también la propia. Bajtín deriva la característica polifónica de la cultura popular de su origen en las sociedades agrícolas, basadas en la resignificación de la pérdida de lo individual a través de una ganancia común. De este modo, no puede asimilarse a un proyecto de suplantación de lo dominante (ajeno) por lo popular (propio), sino como una relación constante entre ambas, por lo que no se tiende a una disolución o resolución, preservando el procedimiento paródico como rasgo específico. 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. Es por ello que esta expresión no constituye simplemente una “válvula de escape”, sino la manifestación de un relativismo que da cuenta de la imperfección del mundo, que no es tan estático ni definitivo como la cultura oficial intenta imponerlo.

La forma privilegiada de parodización que utiliza la cultura popular, según Bajtín, 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. 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 constituye un elemento de gran importancia en la carnavalización inherente a la cultura popular, la caracterización del cuerpo en tanto grotesco, en contraposición al cuerpo compuesto (sin excesos de ningún tipo) y cerrado en sí mismo (autónomo), impuesto por la cultura oficial.

La noción de grotesco surge de antiguas composiciones pictóricas donde lo humano, lo vegetal y lo animal aparecen mezclados (GOLLUSCIO, 2003). Más allá de su carácter decorativo (basado en su condición no realista), la característica específica de esta forma estética se halla constituida por la disolución de los límites entre elementos diferenciados. Lo grotesco es entonces,

aquello que promueve nuevos sentidos, convirtiendo a las formas y a los conceptos conocidos en algo extraño, mediante la yuxtaposición de elementos heterogéneos y la aproximación de lo lejano. 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 y las zonas de borde (boca, ano, órganos sexuales) y de las funciones corporales, que también poseen la característica de “deslimitar” al cuerpo: comer, beber, excretar, fornicar, dar a luz, morir (funciones que la alta cultura 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 del actor en la Actuación popular, que utiliza procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la mezcla de rasgos (GOLLUSCIO, 2003), 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 el recurso a la procacidad y las groserías.

LA ACTUACIÓN POPULAR A LO LARGO DE LA HISTORIA

A continuación, nos centraremos en la evolución histórica del teatro popular, para analizar las características de la situación de actuación en el mismo y cómo se logra el efecto paródico en el que se basa.

El teatro popular occidental nace de las fiestas vinculadas con los ciclos agrícolas (las dionisiacas griegas y las saturnales romanas, luego derivadas en el carnaval de la Europa cristiana)⁶. La peligrosidad de la invasión de sus formas en las representaciones de la Iglesia Católica (basadas en la transmisión de enseñanzas religiosas a los fieles), provocaron que ambas resultaran irreconciliables, lo que

6 Al que fueron subsumidas las festividades de los pueblos originarios luego de la conquista de América.

redundó en la paulatina expulsión del Teatro popular a la calle, constituyendo su ámbito durante siglos.

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, dada la relación directa que debían establecer con los espectadores. En efecto, la ubicación del teatro popular en el espacio público determinaba la necesidad de salir al encuentro del espectador atrayendo su mirada, por lo que el actor debía basar su desempeño en efectos rápidos y directos, lo cual se halla en las antípodas de una trama elaborada con principio, medio y fin.

Por otra parte, la desarticulación de las grandes ciudades y el descentramiento del poder posterior a la caída del Imperio Romano y durante la Edad Media constituyó al actor como un sujeto errante, que se desplazaba por diversos pueblos repitiendo rutinas que no podían depender de lo verbal, dado que mayormente no compartía la lengua con el público. Esto determina el surgimiento de un tipo particular de artista: el juglar.

un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballero que tira de los caballos; el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más (FARAL, en EANDIA, 2008, pp. 48 y 49).

Esta extensa cita condensa las particularidades del juglar. En primer lugar, la presentación de sí mismo como artista, en lugar de representar un personaje concebido previamente. En segundo término, la relación directa con el público, que motivaba la pluralidad de procedimientos que debía dominar, en la que puede observarse la importancia de lo corporal y de la utilización plástica de la voz, así como también el cruce de diferentes disciplinas artísticas. Por otra

parte, la necesidad de “ir hacia” el público, determinaba que el juglar se presentara en espacios no seguros ni permanentes como el de la sala teatral. El artista se ubicaba, en cambio, en lugares de tránsito, lo cual, sumado a la marginalidad social inherente a su condición de trabajador que exhibe el cuerpo, conllevaba cierta dimensión de peligrosidad en su trabajo. Es por ello que, durante la situación de actuación, el juglar debía saber sortear este riesgo empleando sus habilidades para sostener la atención del espectador.

El resurgimiento de las ciudades durante el Renacimiento y la reunión de estos artistas en grupos nómades pero con estabilidad interna dará lugar a la *Commedia dell'arte* como forma teatral popular por antonomasia. El modo de organización de los actores estará constituido entonces por la compañía teatral itinerante, que incluye mujeres entre sus integrantes, y que posee procedimientos fijos de trabajo y rígidas jerarquías internas. El aprendizaje se realiza como el de cualquier otro oficio, desde el escalafón más bajo, hasta la especialización en un rol, dado que la *Commedia dell'arte* se hallaba rigurosamente estructurada y sus personajes y repertorio de acciones⁷ pasaban de padres a hijos.

En tanto forma popular, la *Commedia dell'arte* era paródica, dado que se basaba en el contrapunto producido por la coexistencia de dos lenguas. En su análisis del género, Marco De Marinis (1997) afirma que confluyen en el mismo las formas de la corriente popular, propia de la calle y la plaza pública, y las de la académica o culta, que se desarrollaba en los ambientes burgueses o aristocráticos, y que se basaba en la hegemonía del texto dramático respetuoso de las normas aristotélicas. Esto se evidenciaba en la presencia de las “máscaras” vulgares y cómicas (propias de la Actuación popular) y de los enamorados, siendo éstos últimos personajes serios o melodramáticos. De Marinis sostiene que la de los enamorados tiende a ser una Actuación “elegante”, dominada por movimientos gráciles, livianos y refinados, que buscan alcanzar una reproducción “noble” de su comportamiento, definido como un estado anímico (estar enamorados) más que como una personalidad, en contraposición al estilo “enérgico” de las máscaras. Consideramos que esta exhibición de una forma de Actuación culta reforzaba el efecto paródico de la

7 Denominados “lazzi”, término procedente del italiano “lazzioni”.

Actuación popular, al establecerse como contrapunto.

La Commedia dell'arte determinó las formas de Actuación durante su época de oro (entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII) e influyó en numerosas dramaturgias (desde Shakespeare hasta el Siglo de Oro español, e incluso deja sus huellas en la ópera), hasta que el contraste elegante/enérgico cede en favor de la predominancia del estilo de los enamorados en todos los papeles (DE MARINIS, 1997). La cristalización de la Commedia dell'arte en la dramaturgia de Molière y Goldoni coincide con la estilización cada vez mayor de la Actuación culta (que desemboca en un estilo afectado o “afrancesado”, propio de la codificación del ballet clásico, cuyo canon se establece en el mismo período en Francia y de allí irradia hacia el resto de Europa), y con el paulatino desarrollo del Drama Moderno (SZONDI, 1994). Como corolario, la subordinación de la tarea del actor a la representación del texto dramático confluye en el desarrollo de las reglas de la Declamación,⁸ metodología específica que dominará el ámbito de la Actuación culta hasta la llegada del naturalismo stanislavskiano.

De Marinis sostiene que esta evolución responde a un intento del actor por integrarse en el sistema cultural dominante, que dependerá primero de las cortes de los monarcas absolutistas, y poco a poco, de las leyes de mercado y consumo de las burguesías en ascenso⁹. No obstante, las formas populares de Actuación continuaron coexistiendo con las cultas, lo cual constituye uno de los principales focos de conflicto dentro del hecho teatral durante el siglo XIX. En efecto, los procedimientos del actor “divo” romántico, basados en la combinación de la Declamación con la búsqueda del efecto y de una relación directa con el público, desafían la hegemonía del autor y posteriormente, del director, a lo que responderán los desarrollos de metodologías específicas de Actuación basadas en una concepción moderna de la transmisión del saber (lo cual supone la racionalización de la enseñanza, mediante el retiro de la formación del seno de la compañía teatral y su traslado al amparo de Escuelas sostenidas por los Estados Nacionales).

La persistencia de Actuaciones o formas del teatro popular en el interior de campos teatrales (PELLETTIERI, 2001) dominados

8 *La metodología declamatoria se propone como objetivo exclusivo la optimización de la comunicación del texto dramático al público. Por lo tanto, la tarea del actor se limita 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 frontal de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico (MANSILLA, 2008)*

9 *“Las razones de este cambio tan significativo tienen que ver con el intento de algunos cómicos dell'arte, a partir de fines del siglo XVI, de mejorar la organización de las compañías para tornarlas más profesionales, reglando todo el repertorio para que lograra una mayor eficiencia y un sistema casi industrial. De esta manera, los actores viejos, herederos de la tradición bufonesca, individualistas e irregulares, fueron apartados de esta sistematización y, junto con ellos, la actuación enérgica. Este será un importante factor para la decadencia de la Commedia dell'arte durante el siglo XVIII” (EANDI, 2008, p. 75)*

por la tendencia culta, determinó una confrontación al interior de los mismos y la creciente marginación de aquéllas. En efecto, durante el siglo XIX el hecho teatral es crecientemente determinado por el texto dramático y la dirección escénica cuando existen, o por el reclamo de ambas cuando aun no se hallan presentes.¹⁰

No obstante, esta desvalorización y negación de los procedimientos propios de la Actuación Popular permitirá, como contrapartida, la delimitación clara y explícita de sus características específicas. Además de las mencionadas hasta aquí, la supervivencia de la misma en un teatro dominado por la variante culta exagera su rasgo fundamental: la explotación de la situación de actuación en su provecho.

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación popular se presenta entonces como la práctica de un “escamoteo”. En los términos planteados por Michel De Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación tradicional reducida a la interpretación de un personaje.

Es así como la Actuación popular se convierte en una “actuación sobre la actuación” (PELLETTIERI, 2001), en tanto parodia las formas legitimadas por el campo teatral del que se trate. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo inherente a las formas populares de teatro. En efecto, el actor popular no interpreta un personaje, en tanto éste nunca es jerárquicamente superior al actor o logra ocultarlo por completo. Más que en ningún otro tipo de teatro, el actor popular se define en tanto nombre propio (cuando el actor

|| 10 *Tal es el caso argentino (ver MAURO, 2011)*

llega a poseerlo), reconocido por el espectador.

No obstante, la relación directa entre actor y espectador presenta uno de los mayores riesgos para el actor de teatro popular: la cristalización de su estilo en una forma repetida. De hecho, uno de los aspectos por los que el actor popular es más criticado es la repetición indiscriminada de procedimientos identificados como generadores de efecto en el público, por lo que los mismos totalizarían la situación de actuación sin permitir el surgimiento de lo nuevo. Es por ello que el actor del teatro popular debe ser capaz de utilizar la respuesta por la que el público le devuelve su propio estilo, como nuevo material con el que dialogar en el aquí y ahora de la situación de actuación, y no como algo que lo desvincule de la misma. De este modo, la reiteración de movimientos o latiguillos no debe convertirse en una repetición idéntica, sino en una forma táctica de usufructuar cada ocasión para incluirlos en el diálogo con una situación de actuación siempre novedosa.

Es en este contexto que se vuelven efectivos los que Schechner (2000) denomina “accidentes preparados” (de los que da como ejemplo a Mickey Rooney “perdiendo” la peluca en todas las funciones, para dar la ilusión al público de que vio a su estrella desenmascarada). Lo mismo sucede con la ponderación de conductas “impropias” del actor: el ataque de risa, el olvido de un parlamento, el retraso en la salida a escena, que el Teatro popular no sólo no oculta, sino que explicita, haciendo partícipe al público de los “supuestos” errores. Esto se debe a que la reflexividad forma parte del efecto cómico del actor popular, quien pareciera expresar “debería hacerlo de esta manera, pero lo hago mal”.

Esta reflexividad, no obstante, se establece por la oposición a un referente compartido con el espectador: el actor del teatro culto. En primer lugar, en tanto el actor popular parece no cumplir responsablemente con su tarea, como sí lo hace aquél. En segundo lugar, porque no disimula los imprevistos, aspecto básico del desempeño actoral. El actor del teatro popular se presenta a sí mismo como insuficiente respecto de la forma correcta (la del actor del teatro culto), para que su error, falta de pericia o irresponsabilidad, se presente como cómica para un espectador que también conoce la norma y puede así disfrutar de la parodia. Sin embargo, el actor popular debe para ello, tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer una relación creativa con el espectador y con los materiales con los que trabaja (siendo el principal, la Actuación culta como referencia parodiada).

Esto lleva a un estudioso del actor popular como Claudio Meldolesi (1987)

a afirmar que el mismo pone en evidencia el carácter reductivo de la norma. Otra característica señalada por este autor es el carácter “solitario” del actor popular, que no debe confundirse con el de “aislado”, dado que si bien hace siempre “de sí mismo”, este “sí mismo” posee una infinita posibilidad de creación. Esto le brinda al actor popular un alto grado de ductilidad, que le permite tener afinidad aun con los actores estilísticamente más diversos. Consideramos que esto se debe a su inmensa apertura al diálogo y a su posibilidad de reacción a todo lo que lo rodea en la situación de actuación.

En lo que respecta a otros materiales con los que dialoga, el actor popular aprende las convenciones probadas durante años, es decir, participa de una tradición o “escuela” (PELLETTIERI, 2001). Esto implica un vínculo con las Actuaciones del pasado, por lo que se establece una particular relación con la innovación, en tanto no se trata de la búsqueda de un procedimiento original, sino de la inclusión de lo conocido en un contexto siempre nuevo y cambiante. La Actuación popular se produce así “entre” los procedimientos, en el aquí y ahora que constituye el entramado entre tiempo y espacio, la principal fuente del hecho escénico popular.

LA REVALORIZACIÓN DE LOS PROCEDIMIENTOS DE LA ACTUACIÓN POPULAR

Hemos mencionado que la marginación de la Actuación popular por parte del teatro culto durante los siglos XIX y XX permitió la delimitación de sus características específicas. Debemos agregar que esto posibilitó su posterior revalorización y rescate por parte de tendencias, mayormente experimentales, que recurrirán al teatro popular y a sus formas de Actuación para cuestionar la hegemonía de la transitividad en el teatro (cuya máxima expresión es el realismo).

Una de las primeras propuestas que rescatan las formas populares, es la de Vsévolod Meyerhold, quien retoma aspectos de la Commedia dell'arte, el *cabaret*, el circo y los espectáculos de feria, junto con el deporte y la danza, para la elaboración de su Biomecánica y de un teatro basado en el ritmo y la acción, superador del naturalismo de su compatriota Stanislavski. Meyerhold también retoma del teatro popular la relación del actor con su tradición, el vínculo paródico que éste establece con su personaje y el recurso a la improvisación como forma de llenar las zonas vacías de la propuesta del director con lo que consideraba la “actuación de hoy”, además de otros procedimientos que subrayan la reflexividad, como la comunicación con el público.

Tanto los procedimientos como las razones por las cuales Meyerhold rescata las formas populares, son reivindicados también por otros innovadores del teatro durante el siglo XX: tal es el caso de Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y algunas agrupaciones del denominado Nuevo Teatro norteamericano y europeo (DE MARINIS, 1987). De entre los mismos, y si bien el Living Theatre indagó en las formas populares, es el San Francisco Mime Troup, fundado por Ronnie Davis en la Costa Oeste norteamericana, el grupo que combina en su propuesta de un teatro político, procedimientos específicos de la Commedia dell'arte, el mimo, las marionetas, el *vaudeville* y el circo, con formas populares recientes, como el cine y el rock:

vale la pena subrayar el carácter sugestivo y bastante inédito de este proyecto en el panorama del nuevo teatro estadounidense: buscar en el teatro del pasado buscando indicaciones para romper con las convenciones anquilosadas del teatro presente y prefigurar de ese modo un teatro del futuro, realmente eficaz y a la altura de los tiempos (*Idem*, p. 159).

También en este caso, la elección parte no sólo de las características reflexivas del teatro popular, sino de la necesidad de aumentar la capacidad de diálogo del actor con el entorno como forma de expresión política (el San Francisco Mime Troup realizaba representaciones en espacios públicos, cuyo objeto era que el actor incorpore y se apropie de todo lo que sucedía durante las mismas).

Significativamente (y en oposición a lo sucedido en agrupaciones más volcadas a la experimentación con la agresión directa al público y con el *happening*), cuando el dilema entre especificidad artística y pasaje a la acción política directa se instala en el Nuevo Teatro, Davis publica su manifiesto “Guerrilla Theatre”, en defensa de un teatro que sea capaz de atraer al público con un lenguaje estético simple, ruidoso y algo chabacano, por lo que profundiza la opción por la Commedia dell'arte:

siempre deben preservarse la autonomía y especificidad lingüísticas del trabajo teatral, porque un teatro político de oposición puede ser eficaz políticamente en cuanto sea teatro, es decir, sólo en la medida en que su acción resulte eficaz, en primer lugar, desde el punto de vista teatral. Por lo tanto, aumentar la utilidad política inmediata de un teatro, no significa – según Davis – reducir sus coeficientes teatrales y espectaculares, sino todo lo contrario, preservarlos e incluso

aumentarlos si fuera posible (*Idem*, pp. 163-4).

Consideramos que el rescate de la Actuación popular por parte de propuestas experimentales, responde a sus características reflexivas y disruptivas de la trama.

Diversos autores han señalado el parentesco entre las formas populares y la vanguardia. Richard Schechner (2000) lo adjudica a que, tanto en las representaciones populares como en el teatro experimental, se manifiesta con mayor énfasis la cualidad del actor para conectar esferas de realidad, mientras que en el teatro dramático a veces se debe apelar para ello a otros lenguajes, como la escenografía. Esto se debe a que “el teatro moderno occidental es mimético. El teatro tradicional, y otra vez incluyo al de vanguardia en esta categoría, es *transformacional*, crea o encarna en un lugar de teatro lo que no puede ocurrir en ningún otro sitio” (SCHECHNER, 2000, p. 84).

Por su parte, Jean Fracoise Lyotard atribuye la relación entre las formas populares y las de vanguardia a la capacidad de producir “objetos monofásicos con regiones heterogéneas recorridas por intensidades aleatorias” (LYOTARD, 1981, p. 173), en lugar de un cuerpo social histórico:

El relato proustiano o gorgoliano deshace así el cuerpo bien formado de su lector, y lo engendra como celuloide incierto y arrugado en que las intensidades no están vinculadas a un orden, a una instancia que domina el relato y al lector que cargaría con la responsabilidad y podría pues dar cuenta de ello, sino en donde se ponen en relación una a una, en su singularidad de acontecimientos no unificables, con fragmentos a su vez inconmensurables en la supuesta unidad del cuerpo del lector (*Idem, ibidem*).

No obstante lo hasta aquí analizado, la utilización de procedimientos de la Actuación popular por parte del teatro experimental se realiza desde un ideal culto, es decir, desde el enfoque de un teatro minoritario (lo cual involucra la necesidad de una competencia de lectura) que busca modificar el orden de la representación. Este ideal, didáctico o revolucionario, no coincide con los parámetros de la cultura popular, tal como los hemos expuesto anteriormente. En este sentido, Michel De Certeau afirma que el rescate, que se realiza desde un “exotismo de lo interior” (1999, p. 49), niega el carácter popular de aquello que retoma:

La “cultura popular” supone una operación que no se

confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados” (*Idem*, p. 47)

Así, las formas del actor popular se desligan del contexto de la compañía y pasan a “enseñarse” en Escuelas de Actuación, o se incluyen en obras a las que el público popular no puede acceder. Por consiguiente, el carácter de estas apropiaciones es, muchas veces, meramente estético, dado que también forma parte del carácter popular de ese tipo de Actuación, la forma de adquirir y vivir el oficio, y el público al que se dirige.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo hemos analizado las características específicas de la Actuación en el seno del Teatro popular. Consideramos que la misma posee parámetros estéticos propios, que requieren de la instrumentación de criterios de valoración diversos a los utilizados para otras formas de Actuación presentes en la variante culta de teatro. La profundización de esta indagación, permitirá la definición de dichos criterios valorativos, indispensables para la generación de discursos críticos y académicos que tengan por objeto a estas manifestaciones artísticas populares, otrora desvalorizadas. No obstante, la permanencia, productividad y revalorización por parte de los propios teatristas de las formas populares de Actuación, es la más contundente demostración de sus valores estéticos, en los que la teoría y la crítica teatral aun deben ahondar.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994.
- BAJTÍN, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 1986.
- CASTRONUOVO, Estela. “Vsévolod Meyerhold: El teatro del actor”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.
- CHARTIER, Roger. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires, Manantial, 1996.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF, Universidad

- Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- _____. *La cultura en plural*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.
- _____. *El Nuevo Teatro. 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1987.
- EANDI, Victoria. “El actor medieval y renacentista”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.
- FRANCO, Jean. “La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Concepciones del personaje en la novela latinoamericana”. En *Punto de vista*. Año I, Nro. 1. Buenos Aires, marzo, 1978.
- GOLLUSCIO, Eva. “La gruta del grotesco”. En *Revista Teatro XXI*. Año IX, Nro. 17. Buenos Aires, UBA, 2003.
- LE BRETON, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- LYOTARD, Françoise. *Dispositivos pulsionales*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- MANSILLA, Camila. “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”. En AAVV, *Historia del actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008.
- MAURO, Karina. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis de Doctorado. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- MELDOLESI, Claudio. *Fra Totó e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*. Roma, Bulzoni Editore, 1987.
- PELLETTIERI, Osvaldo. “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*. Buenos Aires, Galerna, 2001.
- SARLO, Beatriz. “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”. En *Punto de vista*. Año VII, Nro. 20. Buenos Aires, mayo 1984.
- SCHECHNER, Richard. *Performance*. Buenos Aires, UBA, 2000.
- SZONDI, Peter. *Teoría del drama moderno (1880 – 1950)*. Barcelona, Destino, 1994.

RESUMO Propomos analisar as características específicas da atuação no teatro popular. Nós centraremos nossa investigação em três aspectos: nós estabeleceremos a noção “do teatro popular” na qual nos baseamos, redigiremos a sua evolução histórica e as formas desenvolvidas a partir disso, e analisaremos a reavaliação dos procedimentos da atuação popular a partir das propostas contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE atuação; teatro popular; reavaliação.

ABSTRACT We intend to analyze the specific characteristics of the performances at the popular theatre. We focus our research in three aspects: we will establish the notion of “popular theater” in which we draw, draw their historical evolution and forms of action

developed in the same, and analyze forms revaluation of the procedures of the popular Act on contemporary proposals.

KEYWORDS performance; popular theatre; revaluation.