



Orbis Tertius, vol. XXIX, núm. 40, e314, noviembre 2024 - abril 2025. ISSN 1851-7811  
 Universidad Nacional de La Plata  
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

## Cuerpos atravesados y cuerpos fronterizos: la profesionalización de actores y actrices en el teatro rioplatense (Siglos XVIII-XIX)

Traversed Bodies and Border Bodies: the Acting professionalization in the Rio de La Plata Theater

 Lucía Uncal

Centro de Historia Argentina y Americana (CHAYA) -  
 Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias  
 Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades  
 y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La  
 Plata, Argentina  
 luciauncals@gmail.com

Recepción: 28 agosto 2024

Aprobación: 09 octubre 2024

Publicación: 01 noviembre 2024

**Cita sugerida:** Uncal, L. (2024). Cuerpos atravesados y cuerpos fronterizos: la profesionalización de actores y actrices en el teatro rioplatense (Siglos XVIII-XIX). *Orbis Tertius*, 29(40), e314. <https://doi.org/10.24215/18517811e314>

**Resumen:** Este artículo se organiza en dos secciones. En la primera examinaremos las categorías de “cuerpo fronterizo” y “cuerpo atravesado” (Anzaldúa, 1987), como herramientas útiles para analizar la construcción de la identidad de actor/actriz y la práctica teatral en sí misma. En ese sentido, retomaremos los estudios culturales sobre las fronteras para proponer a los actores y actrices como cuerpos que realizan desplazamientos simbólicos, sociales e identitarios. En la segunda parte se buscará volcar esa discusión teórico-metodológica al análisis comparativo de la poética de actuación de la compañía de La Ranchería (1783-1792) y la compañía Podestá-Scotti (1872-1937), indagando las fronteras materiales y simbólicas que estxs sujetxs habitaban en su contexto específico. En este sentido, se presta atención al desarrollo de la profesionalización de este oficio en ambos momentos, atendiendo al rol político del teatro dentro del orden virreinal –en el primer caso– y del desarrollo del estado nación –en el segundo.

**Palabras clave:** Teatro, La Ranchería, Podestá, Virreinato del Río de la Plata, Argentina.

**Abstract:** This article is organized in two sections. First, we will examine the categories of "border body" and "traversed body" (*cuerpo atravesado*, Anzaldúa, 1987), as useful tools to analyze the construction of the actor/actress identity and the theatrical practice itself. In this sense, we will take up again the cultural studies on frontiers to propose actors and actresses as bodies that perform symbolic, social and identity displacements. Secondly, we will seek to turn this theoretical-methodological discussion to the comparative analysis of the performance poetics of the *La Ranchería* company (1783-1792) and the Podestá-Scotti company (1872-1937), investigating the material and symbolic frontiers that these subjects inhabited in their specific context. In this sense, we will focus on the development of the professionalization of acting in both moments, paying attention to the political role of theater within the viceregal order –in the first case– and the development of the nation state –in the second–.

**Keywords:** Theatre, La Ranchería, Podestá, Virreinato del Río de la Plata, Argentina.



*Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, Juan Moreira ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con “La rosa blanca” o “Luz de luna” y “Luz de incendio”.*

Martín García Merou (citado en Rama, 1982, pp. 131-132)

## Introducción

En este trabajo nos proponemos abordar la relación entre el teatro y la conformación de identidades socio-políticas-territoriales colectivas, realizando un análisis comparativo entre dos casos históricos que se desarrollaron en el mismo territorio: por un lado, la conformación del teatro y compañía de La Ranchería (1783-1792), primera casa de comedias del Virreinato del Río de La Plata; por el otro, el desarrollo de la compañía Podestá-Scotti, fundadora del teatro nacional en el marco del establecimiento del estado-nación argentino, entre fines del siglo XIX y principios del XX. En este sentido, nuestra mirada se centrará en los “cuerpos actuantes” como vehículos de esos procesos de identificación, encarnando y apropiándose de ciertos discursos, símbolos y prácticas que reproducen y tensionan las bases de los proyectos sociales de los sectores de poder en el marco de transformaciones en las configuraciones sociales, políticas y jurisdiccionales.

Aunque no pondremos el foco en los textos dramáticos, hacemos eco en este trabajo de las palabras de Lía Noguera, para quien:

...ante las fronteras geográficas o culturales, las obras teatrales también exhiben los cruces que por ellas se realizan y es en ese pasaje fronterizo en el cual se muestra cómo el sujeto de la acción se modifica. Por ello, si por un lado la frontera es articuladora de discursos en pugna, por otro lado, es desarticuladora y rearticuladora de identidades (2017, pp. 68-69).

## Cuerpos atravesados, fronterizos, liminales

Reconocemos en los cuerpos actuantes, es decir, en las subjetividades reconocidas como actores o actrices, unas características específicas que les permiten ocupar roles particulares en el tejido social. Sin embargo, esa existencia se vuelve esquivada para el análisis, ya que es difícil “territorializarlos”, fijando su identidad y sus prácticas a una estructura determinada. Debido a este carácter anfíbio, entendemos a estos cuerpos como fronteras en sí mismos, ya que en su propia identidad y práctica actoral aparecen distintas interacciones culturales y sociales.

Vale aclarar que utilizamos el concepto de *frontera* de la manera en que lo propone Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), es decir, como un espacio de múltiples dimensiones que, más que un límite rígido, conforma un “estado de transición” (Arriaga, 2013, p. 3). En este sentido, la autora historiza y remarca las diferentes culturas que viven en la frontera –en su caso, entre México y Estados Unidos–, y las relaciones que conforman. En especial, hace foco en los sujetos que allí habitan y se construyen en esa misma frontera: lxs “atravesadxs”. Con este nombre hace referencia a “the squint-eyed, the perverse, the queer, the troublesome, the mongrel, the mulato, the half-breed, the half dead; in short, those who cross over, pass over, or go through the confines of the ‘normal’” (Anzaldúa, 1987, p. 3).<sup>1</sup>

Un aporte interesante de esta propuesta es que nos invita a “comprender no sólo la visión del propio sujeto fronterizo sobre sí mismo y sus distintas formas de resistencia, sino también [a] analizar la visión del estado-nación y de sus habitantes sobre el Otro” (Arriaga, 2013, p. 3). Así, es posible ver la frontera como una negociación entre sujetos y culturas. La propia subjetividad nacida de esa frontera, la “new mestiza” para Anzaldúa, se propone entonces como el resultado de hibridación de muchas culturas y voces que se encuentran en los bordes y que escapan a una categorización fija y estable. Estos sujetos atraviesan a la vez que son atravesados por las fronteras, incomodando aquello que debería ser un límite rígido.

En otra línea, pero sumando al marco conceptual que aquí reunimos, recuperamos el concepto de *personae liminales* propuesto por Turner (1988) en tanto designa a las personas que “eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural”, en este sentido “los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las conversaciones y el ceremonial” (p. 102). Identificar a las actrices y los actores como *personae liminales* nos permite abordar la manera en que su movilidad social y simbólica les permite hacerse cargo del ritual teatral y habitar distintas máscaras, sin que necesariamente se ponga en cuestión la jerarquía y las clasificaciones sociales. Consideramos que esta condición es la clave que permite a estos sujetos incorporarse en esos procesos de identificación sobre los que nos interesa indagar.

Retomando estas ideas, nos proponemos utilizar este lente para analizar a los actores y las actrices como sujetos híbridos que se encuentran integrados al mundo social desde la marginalidad simbólica que implica su oficio teatral (Mauro, 2014a y 2014b) con el fin de rastrear su intervención en los procesos de conformación de identidades territoriales en los momentos históricos mencionados.

### **Primer momento: La Compañía de la Ranchería**

Elegimos el caso de la compañía de la Ranchería ya que este teatro se relaciona estrechamente con la creación del Virreinato del Río de La Plata. Para entender su importancia debemos ubicarnos en la Buenos Aires de fines del siglo XVIII, una ciudad periférica y pequeña que ha reconfigurado su lugar en el armado de la monarquía hispánica a partir de las reformas borbónicas. Es decir, es una ciudad que está modificando su status y que debe transformarse para alojar el título de capital virreinal, y con él, a una nueva autoridad política. Este proceso implica una serie de transformaciones: así como el alumbrado público y el adoquinado, el entretenimiento es uno de los puntos que el Virrey Vértiz ataca para poder resolver los problemas de seguridad social y moral y, especialmente, aumentar el control sobre los sujetos y las periferias. Es por eso que territorializar y controlar el entretenimiento público en un espacio y una práctica concreta, el teatro, se vuelve

una prioridad de la política “desde arriba” a instancias del propio virrey, con acuerdo del Cabildo. En concordancia, la organización interna de La Ranchería también responde a esta lógica, siendo los comerciantes que arriendan el teatro quienes crean y dirigen las compañías, sin encontrarse con antelación una organización propia por parte de actores y actrices. Por esto mismo, la incorporación de estos sujetos al mundo teatral implicó un salto del amateurismo al profesionalismo impulsado por la necesidad del programa virreinal y los intereses económicos del sector mercantil porteño.

En síntesis, consideramos que el objetivo de la profesionalización de esta “diversión pública” es construir una plataforma para el reconocimiento de la ciudad de Buenos Aires como espacio virreinal. En este sentido, el teatro se instala como un canal más de la comunicación simbólica de la Monarquía Hispánica, incorporando a este territorio dentro del “sistema cultural imperial trasatlántico” (Jáuregui y Friedman, 2006, p. 14). Así, éste se constituyó como una práctica clave de ese sistema en tanto se consolidó como un instrumento del poder político y religioso, como herramienta de incorporación pública de los diferentes sectores sociales y como una incipiente forma de cultura de masas que garantizó un espacio de participación y recreación popular. Inserto en este esquema general, el teatro colonial se constituyó como “una práctica cultural centro-periférica de reconocimiento social, participación cultural y reproducción del poder de la sociedad colonial” (Jáuregui y Friedman, 2006, p. 13). En este caso, el teatro busca borrar las fronteras sociales y étnicas, unificar y homologar esta ciudad a las demás ciudades cabeceras de la Monarquía Hispánica en América.<sup>2</sup> Así, la casa de comedias se constituye como un espacio de encuentro, donde la etiqueta y el ceremonial se despliegan para reafirmar la jerarquía y el orden social. Siguiendo a Garramuño y Fernández Bravo: “la ciudad puede ser un espacio donde fundar una nueva identidad imaginaria, una plataforma desde la cual proyectar una subjetividad artificial y no determinada” (2003, p. 10). Así, Buenos Aires se presenta a sí misma como un espacio esplendoroso, moderno, ilustrado: la ciudad se planta en el proscenio del sistema cultural hispánico. Sobre el escenario se representan los clásicos del siglo de Oro español a la vez que se estrenan obras aún en cartelera del otro lado del Atlántico (Klein, 1984, p. 25-26). Sin embargo, esta tarea no puede ser atribuida a cualquiera. Sólo los actores y las actrices pueden encarnar esa diversidad de existencias que componen ese orden social a la vez que borran y organizan esa diferencia, el cuerpo de estos agentes se constituye como el vacío donde se alojan esas representaciones de la tradición cultural colonial. De esta manera, representan al orden virreinal-monárquico, a la vez que se comienza a conformar un perfil criollo-porteño. En suma, encarnan lo global y lo local, dimensiones que hacen a esa Buenos Aires virreinal y que pronto entrarán en tensión –por ejemplo, en las Invasiones Inglesas–. Su tarea, en este sentido, es consolidarse como la *sutura* (Hall, 2003, p. 20) que permite el proceso de identificación, como aquellos que dan lugar a la representación y la vinculación entre lo discursivo y la práctica.

Si indagamos en los perfiles de quienes se suman a la compañía en los nueve años de funcionamiento de La Ranchería encontraremos algunas claves para entender qué cuerpos pueden ocuparse de esta tarea. Primero, las damas: la inclusión de las mujeres en La Ranchería es un problema desde el inicio del proyecto. Siendo una parte fundamental del éxito de la empresa teatral, las autoridades del teatro no encuentran con facilidad mujeres que puedan ocupar los roles femeninos ya que, como advertimos, no hay un desarrollo profesional local. Como expone Klein (1984, p. 20) y profundizamos en otros trabajos (Uncal, 2023) la primera dama que se incorpora a la compañía es la potosina Josefa Samalloa y Escobar. Sin embargo, su *performance* es rechazada por el público debido a su poca “habilidad y gracia”. Esto se desprende de las conversaciones entre el empresario del teatro José de San Pedro Lorente y su apoderado Francisco Majon, quien presenta a esta cómica como poco bonita y de treinta años, aspecto que nos revela que Josefa no encaja con los estándares de belleza solicitados. Si la esperanza radicaba en tapar esos “defectos” con vestidos y maquillajes, lo cierto es que la técnica de la actriz no satisface al gusto del público porteño. En este sentido, Josefa Samalloa y Escobar no puede esconder su condición de “atravesada” ni amalgamarse en ese mundo porteño y virreinal. Caso

contrario es el de su tocaya Josefa “Pepa” Ocampos, quien la reemplaza y consigue establecer una fructífera carrera. Diversas condiciones pueden justificar esta diferencia. En primer lugar, Pepa es una mujer joven, apenas tiene 18 años cuando ingresa a la compañía, es nacida en Buenos Aires y está casada con Ángel Rodríguez, tercer galán de la compañía (Klein, 1984, p. 21). Estos tres elementos constituyen en ella una familiaridad con el público desde la cual se despliega la identificación. Ese cuerpo reconocible es quien puede, entonces, ir y venir por las fronteras culturales, encarnando esas primeras damas acordes al gusto local. Lo mismo sucede con la graciosa Juanita Ibaite, encargada de cantar las tonadillas y otros cantos populares (Klein, 1984, p. 21-22), quien se incorpora a la edad de 17 años acompañando a su madrastra y a su padre, ambos con funciones dentro de la compañía. Al igual que Pepa Ocampos, Juanita forma parte del incipiente mundo teatral a través de redes familiares lo que hace asimilable su oficio marginal en los parámetros morales de la época. Los límites entre las actrices y la comunidad de la que forman parte quedan claros en el caso de Mercedes González Benavidez (Klein, 1984; Seibel, 1989; Uncal, 2023) quien protagoniza un pleito judicial contra su padre, quien denuncia que el honor de su hija y de su familia se han manchado debido a su entrada en la casa de Comedias. Aquí es interesante ver cómo esta viuda es acusada de sumarse a un oficio deshonesto dando cuenta de la discusión sobre qué cuerpos pueden ocupar ese rol. En términos de Turner podemos pensar que el padre, según alega perteneciente a una importante familia, quiere fijar a su hija dentro de una categoría social legítima –la de doña, mujer española y vecina– acorde a su status, mientras que la condición de actriz la empuja hacia una liminalidad desde la cual puede asumir su práctica teatral. No es casual que sea sobre esta mujer que recae el conflicto ya que no pertenece a una familia ligada al teatro, no es extranjera o esclava, condiciones que actúan como elementos legitimantes de la condición “atravesada”.

En el caso de los hombres, éstos se caracterizan por ser extranjeros o tener oficios mecánicos,<sup>3</sup> aspectos que sostienen cierta marginalidad que les permite habitar esa frontera social y cultural del teatro. Por caso, nombramos al primer galán Juan Antonio Cárcamo, barbero andaluz, ex presidiario, al *barba* Domingo Salazar, chileno, o Ángel Martínez, marido de Josefa Ocampos, toledano y vendedor transhumante. El caso contrario, nos referimos al actor local y primer galán Sendeza, reafirma el peso de la tradición familiar al estar vinculado a la actividad teatral desde pequeño debido al trabajo de su padre como peluquero. (Klein, 1984, p. 18-19).

Los y las agentes que conforman la compañía de la Ranchería, por lo tanto, se encuentran de alguna manera en los bordes de la jerarquía social y, desde allí, como cuerpos fronterizos, se suben al centro de la escena para representar a esa sociedad y constituir el rito de comunión y reconocimiento que la Buenos Aires virreinal necesita para su autorrepresentación como cuerpo político y espacio central del armado monárquico.

## Segundo momento: la identidad nacional y la compañía Podestá - Scotti

Nos trasladamos cien años en el tiempo para situarnos a fines del siglo XIX. La República Argentina ha superado el convulsionado período de las guerras civiles, y los proyectos liberales instalan su hegemonía sobre las fronteras territoriales y culturales establecidas a base de sangre y fuego. La inquietud por la definición sobre el “ser nacional”, tan propia de la generación del ’37, comienza a inventar su tradición en los hombros del gaucho, a la par que la inmigración propone un desafío para la construcción de la *argentinidad*.

En este contexto, el circo y el teatro se vuelven “criollo” y “nacional” respectivamente. Detrás de estas calificaciones se sitúa el aporte a la construcción de la identidad “argentina” por parte de la compañía teatral Podestá-Scotti, en tanto su práctica teatral reafirma el folclore nacional –entendido como una apropiación “desde arriba” de símbolos y rituales populares– a través de un uso particular del género gauchesco. En términos de Josefina Ludmer, un “uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe” (1988, p. 17). Un ejemplo paradigmático en este sentido es la

adaptación y representación de *Juan Moreira* (1884), que nos ubica en la segunda fase de la genealogía de la compañía Podestá (1884-1901) sistematizada por Lía Noguera (2018, pp. 149-150). Esta pieza nos propone analizar cómo esos cuerpos atravesados, esos actores y actrices de circo y teatro popular, constituyen una *sutura* identitaria entre las elites liberales y los sectores populares, reescribiendo y ampliando el alcance de la ciudadanía como forma de asimilación social. En este sentido, el teatro nacional producido por esta compañía se establece como una plataforma de comunicación social y, con eso, instituye una tarea pedagógica de masas.

Esto nos devuelve a la pregunta que atraviesa este trabajo ¿por qué esos cuerpos? Nos llama la atención en primer lugar que la familia Podestá tuviera una doble extranjería: por un lado, eran hijos de inmigrantes europeos, por el otro, eran uruguayos. Consecuentemente, estos sujetos extraños imponen una frontera a su paso que buscan borrar y es esta preocupación donde se radica la pregunta sobre la identidad nacional, apropiándose del problema de la elite argentina decimonónica. En este sentido, estamos lejos de esos “atravesados” que se encuentran por fuera de la norma o el poder, aquí en lugar de resistencia, encontraremos un proceso de asimilación activo.

En esta línea, resulta útil lo que señala Bauman (1994) en torno a los extranjeros como perturbadores del orden social, debido a que construyen una zona gris entre “ellos” y “nosotros”, entre lo conocido y lo desconocido. Con sus prácticas diferentes a las propias, niegan la naturalidad y la autoevidencia de “nuestras prácticas” y de las oposiciones que clasifican “nuestro” mundo. Este lugar incómodo –para propios y ajenos– del extranjero es retomado por Sennet quien comprende que su condición es “la de alguien que debe lidiar creativamente con su propia condición desplazada, con los materiales de la identidad, del mismo modo que un artista debe lidiar con los hechos duros que son los objetos de su pintura. Uno debe hacerse a sí mismo” (1999, p. 44). A partir de esto, y tomando como contexto el surgimiento del nacionalismo del siglo XIX, el autor pone en foco el deseo de asimilación de estos sujetos que, concluye, sólo puede traducirse en un desplazamiento de esas costumbres nacionales, nunca en una identificación total. Pero ¿qué sucede cuando ese extranjero es artista y puede trasladarse por las fronteras culturales? Si para la generación del 37 la frontera era el límite entre la civilización y la barbarie, en el teatro de los Podestá es el territorio con el cual identificarse, asimilarse. Sobre sus cuerpos extranjeros se planta una barba y un chiripá para *performear* ese ser nacional, para incluir más que delimitar.

Consideramos que esto es coherente con la propia experiencia de lxs Podestá como artistas transhumantes, quienes viven su propia “aventura” –un acontecimiento que corta el *continuum* de la vida como propone Simmel (1998)– por la pampa bonaerense en la primera fase de su desarrollo como compañía. Este “viaje iniciático” es en sí un proceso de identificación, como bien se refleja en el relato de uno de los hermanos menores de Pepe Podestá: “¡Ahí supimos bien lo que era la pampa y la vida del gaucho!” (Noguera, 2018, p. 147). Esa identificación con el gaucho es, también, una apropiación del ser argentino. Coincidimos ampliamente con Lía Noguera (2016) en su análisis de la productividad de *Juan Moreira* como literatura y, especialmente, como vector del cuerpo popular. *Juan Moreira* es un dispositivo que permite una apropiación popular, a través de la lectura en voz alta de los folletines y/o de la participación en la obra de teatro. En particular, la última habilita una comunicación que no pasa por la lectura –incluso por la palabra– sino por ese cuerpo popular que se posiciona como “vector de inclusión” (Noguera, 2016, p. 12). La potencia de *Juan Moreira* radica en esa tensión entre legalidad e ilegalidad que también atraviesa el cuerpo extranjero, en un contexto donde se están definiendo los límites jurídicos y simbólicos de la ciudadanía. Así lo afirma Ángel Rama en su introducción al texto dramático de *Juan Moreira*: “El teatro se constituye en un sistema de signos donde se agrupan y entienden los hombres de un grupo, de una clase, a veces de toda una sociedad: ese entendimiento se ejecuta a través de la piel misma, en una experiencia de lo concreto y lo inmediato, más allá o más acá del arte, pero obviamente siempre en el campo de la cultura, en el significado antropológico del término” (1982, p. 130). Es esta comunión la que permite la fundación del teatro nacional al construir no

sólo una retórica y una estética, sino los públicos que lo sostendrán. Este público, siguiendo a Rama (1982), se establece en la conjunción de diversos sectores que son *convocados* por la gauchesca de lxs Podestá: lxs trabajadores rurales migradxs a la ciudad, lxs inmigrantes y, finalmente, la *high life* porteña una vez que ese teatro gaucho se “abuena” (Noguera, 2016, p. 6). En este sentido, el éxito del circo criollo, radica en que “palabra y gesto –embebidos de realidad nacional– resultaron los instrumentos básicos para la creación de la comunidad teatral, y a la vez fueron obra de esa comunidad que los iba imponiendo” (Rama, 1982, p. 139). El *Moreira* de lxs Podestá, entonces, logra generar diversas identificaciones que confluyen en un sentir criollo-argentino que se autorepresenta en su escena nacional y costumbrista. Como señala Lía Noguera (2016), la versión teatral de *Moreira* se focaliza en la relación de ese cuerpo con el espacio público, más que en otros aspectos de la historia de este gaucho, porque es allí donde se expresa el drama del encuentro de los cuerpos del otro lado de la cuarta pared. La construcción de ese territorio como espacio público es urgente, se traduce en la tarea de construir una nación como una “pulpería” en la que convivan todos –*todos* porque las mujeres ocupan un segundo plano–.

Como expusimos con anterioridad, suscribimos al análisis de la autora en torno al uso del cuerpo, al fin y al cabo, el punto en común entre los hombres que no comparten idioma, como un soporte para “una construcción de una nación por vías de la integración, naturalización y neutralización de los hombres de la tierra y de los inmigrantes...” (Noguera, 2016, p. 9). A la vez, resulta interesante la manera en que esto se traslada desde el cuerpo de *Moreira*-personaje al de Podestá-actor, posibilitando la circulación de bienes simbólicos entre los distintos sectores socio-culturales. Esta reivindicación del cuerpo actuante posibilita la consolidación del “actor nacional” que “testimonió una realidad social y un imaginario común con el del público. Este le otorgó una misma función estética: divertir, entretener, identificar asociativamente, conmover” (Pellettieri, 2001, p. 17). Esta función se traduce en una práctica escénica ligada a la comunicación directa con el público a través del elemento declamatorio de la actuación circense (Pellettieri, 2001, pp. 18-19). En todo momento se hace parte a ese público de lo que está pasando, ingresándolo a la escena desde la palabra, la dirección del cuerpo, los bailes e incluso los sentidos (al oler el asado o las tortafritas que se hacen en escena).

Como bien desarrolla Ludmer: “El género es un tratado sobre los usos diferenciales de las voces y palabras que definen los sentidos de los usos de los cuerpos” (1988, p. 33). Es en este sentido que lxs Podestá realizan una reescritura del “gaucho patriota” pero, en este caso, la patria no lo antecede sino que se construye con su propio cuerpo. Por esto mismo, no es casual que la compañía sea convocada a las celebraciones del Centenario en 1910 (Noguera, 2018, p. 157), hecho que revela un reconocimiento desde las elites de su labor en la construcción de ese ser nacional, incluyendo a ese “abajo” esquivo que el Estado, mayormente, sólo busca disciplinar de manera violenta.

Un aspecto que resulta relevante es que esta función de aglutinante social e identitario que ocupa el teatro de lxs Podestá se da especialmente en la segunda etapa del devenir de la compañía, en el momento en que ésta “se legaliza, se *abuena*” (Noguera, 2018, p. 155, cursivas en el original). En otras palabras, la compañía se *territorializa* al dejar de ser una compañía itinerante y afincarse en la ciudad, al dejar la arena del circo y adoptar el escenario a la italiana como espacio escénico, e incluir entre su público a todas las clases sociales. Esto implica una normativización y una adecuación a las reglas morales, estéticas y laborales del momento, dando como resultado un desarrollo profesional particular que redunde en una regulación de las condiciones

laborales –mayormente precarias– (Noguera, 2018, pp. 150-155). El hecho de que la profesionalización del trabajo actoral sea posible cuando la propuesta de la compañía se adecúa al proyecto ideológico nacional no es una coincidencia fortuita, sino que da cuenta de la profunda retroalimentación entre los procesos: convertirse en vector del relato oficial –aunque sea de manera heterodoxa– implica la consolidación de una estructura estable y reglada que, a su vez, posibilita el posicionamiento de los actores y actrices como interlocutores de los diversos sectores sociales.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos abordado dos momentos de la historia de nuestro territorio en el que el teatro se utilizó como canal para la conformación de una identidad colectiva. Consideramos que, a pesar de sus diferencias, en ambos momentos es posible reconocer la labor de los actores y actrices en la construcción de ciertas filiaciones socio-territoriales, al sostener una “práctica discursiva” (Hall, 2003, p. 18) que consolida sus cuerpos *atravesados* como canales de comunicación y comunión con esos otros que se intenta incluir.

En este sentido, estos cuerpos habitan diversas fronteras territoriales, culturales, e incluso entre la realidad y la representación, con el fin de ocultarlas para permitir el reconocimiento de un territorio común. Así, entendemos que estos cuerpos *atravesados* no ocupan un rol de resistencia *per se*, sino que es posible encontrar en ellos una labor de asimilación a partir de la apropiación de los proyectos identitarios motorizados por las elites. Es decir, una intervención directa sobre la construcción de un nuevo orden social, sin borrar esa identidad liminal “siempre latente, o siempre a punto de aparecer o desaparecer entre telones” (Orozco, 1984, p. 213).

En ambos casos, encontramos una relación intrínseca entre profesionalización y adscripción a un proyecto ideológico –aunque lateral o inconsciente– que nos advierte sobre las relaciones posibles entre las transformaciones en las condiciones laborales del oficio actoral y los contextos socio-políticos. De esta manera proponemos señalar el modo en que la trayectoria profesional de actores y actrices intervienen en los procesos sociales más amplios, especialmente en los momentos históricos en los que el teatro se constituía como el medio de entretenimiento y comunicación por excelencia. En estos casos, la necesidad de corporalizar un proyecto socio-político y de enraizar una identidad colectiva, descansó sobre esos cuerpos habilitados para encarnar las distintas subjetividades y representar el mundo social, desde sus límites.

## Referencias

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands-La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Spinsters/Aunt Lute.
- Arriaga, M. I. (2013). Construcciones discursivas en los márgenes: resistencia chicana en *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*, de Gloria Anzaldúa. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas. Nueva Época*, 10(2), 1-15. Recuperado de <https://repo.unlpam.edu.ar/bitstream/handle/unlpam/4874/v10n2a01arriaga.pdf?sequence=1>
- Bauman, Z. (1994). *Pensando sociológicamente*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Garramuño, F., Sosnowski, S. y Fernández Bravo, A. (2003). *Sujetos en tránsito: inmigración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza.
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. Du Gay (coords.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Jáuregui, C. y Friedman, E. H. (2006). Teatro colonial hispánico. *Bulletin of the Comediantes*, 58(1), 9-30.
- Klein, T. (1984). *El actor en el Río de la Plata de la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Mauro, K. (2014a). Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria. En *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56277>
- Mauro, K. (2014b). El “Yo Actor”: identidad, relato y estereotipos. *Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 2, 102-123. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35776>
- Noguera, L. (2016). Antecedentes, consolidación y particularidades del género gauchesco. *Revista Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 11(23). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2483>
- Noguera, L. (2017). *Teatro y fronteras: cruces y desplazamientos territoriales y culturales en la producción dramática rioplatense del siglo XIX (1837-1857)*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Noguera, L. (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *Revista Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(27). Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5098>
- Orozco, O. (1984). *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia.
- Pellettieri, O. (2001). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En O. Pellettieri (Dir.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino* (pp. 7-24). Buenos Aires: Galerna.
- Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: CEAL.
- Seibel, B. (1989). Mujer, teatro y sociedad en Argentina: Época de la colonia. *Nuevo Texto Crítico*, 4, 19-26.
- Sennet, R. (1999). El extranjero. *Revista de crítica cultural*, 19, 54-62.
- Simmel, G. (1998). “La aventura”. En: *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (pp. 17-41). Barcelona: Península.
- Turner, V. W. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

Uncal, L. (2023). Reducirse a comediante: conflictos y tácticas en la inserción de las mujeres en el teatro profesional rioplatense (1783-1792). *Revista Escena*, 82(2), 320-342. Recuperado de <https://www.redalyc.org/journal/5611/561174582009/html/>

## NOTAS

- 1 “Lxs bizcxzs, lxs perversxs, lxs rarxs, lxs quilomberxs, lxs mestizxs, lxs mulatxs, lxs híbridxs, lxs medio muertxs; en resumen, lxs que cruzan, traspasan o atraviesan los límites de lo “normal” (Anzaldúa, 1987, pp. 3-4, traducción propia, se utiliza la x como forma de respetar el género neutro del original).
- 2 El propio Virrey Vértiz justifica la construcción de una casa de comedias utilizando el ejemplo de Lima o México.
- 3 Es decir, oficios manuales.