

El teatro y la actuación durante la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro: censura, pedagogía y otros elementos disruptivos



Lucía Correa Vázquez

Lic. en Actuación (UNA).

Maestranda en Estudios de teatro y cine argentino y latinoamericano (UBA)

luciacorreavazquez@gmail.com

Fecha de recepción: 07/07/2022

Fecha de aceptación: 23/08/2022

Resumen:

En el presente trabajo analizaremos las dos metodologías específicas de actuación de principios del siglo XIX: la culta y la popular, para observar como el trabajo del actor no escapó a la censura ejercida por la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817-1821). Este organismo compuesto por la élite porteña perteneciente al campo intelectual y de poder reprobaba los gestos y la corporalidad grotesca del actor, así como la representación de los sainetes y otros géneros populares de la época, por no responder a los objetivos del proyecto civilizador y pedagógico que este organismo tenía para la incipiente nación argentina.

■ Palabras clave: Teatro; Actor; Popular; Sociedad del Buen Gusto por el Teatro; Censura

Theater and Acting during the Sociedad del Buen Gusto por el Teatro: Censorship, Pedagogy and Other Disruptive Elements

Abstract:

In the present article we will analyze the two specific acting methodologies of the early nineteenth century: the cultured and the popular, to observe how the actor's work did not escape the censorship exercised by the Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817-1821). This organism, made up of the Buenos Aires elite belonging to the intellectual and power fields, disapproved of the actor's gestures and grotesque corporality, as well as the representation of sainetes and other popular genres of the time, for not responding to the objectives of the civilizing and pedagogical project that this organism had for the incipient Argentine nation.

■ Keywords: Theater; Actor; Popular; Sociedad del Buen Gusto por el Teatro; Censorship

En el presente trabajo analizaremos las dos metodologías específicas de actuación de principios del siglo XIX, la culta y la popular, que entendemos fueron sensibles a la censura ejercida al trabajo del actor, así como a los textos dramáticos, en pos del proyecto civilizador y pedagógico de la élite porteña llevado a cabo en el teatro por la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817-1821). Este artículo forma parte de una investigación más amplia en la cual se trabajan diferentes aspectos del ámbito teatral de principios de siglo XIX, tomando como eje los desencuentros entre el campo intelectual y los públicos populares de la época (Correa Vázquez, 2022).

Utilizaremos como marco teórico la propuesta de análisis de la actuación desarrollada por Karina Mauro. Entre los conceptos desarrollados por la investigadora, utilizaremos la Técnica de Actuación (2014a), entendida como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor y que son utilizados por este durante el ejercicio de su profesión. La técnica tiene por objetivo que el actor asuma su identidad de Yo Actor (2014a-2014b): este concepto refiere a la identidad que toma el sujeto cuando se coloca frente a la mirada de un espectador en una Situación de Actuación, posibilitando y sosteniendo la acción actoral. A su vez, la Situación de Actuación (2011, 2010), es un concepto que parte de la definición de situación de Merleau Ponty y que refiere al momento en que un sujeto se coloca en un espacio frente a la mirada del otro como actor, compartiendo un mismo tiempo y espacio con el espectador. La mirada del otro es la garantía de la Situación de Actuación y la justificación, la razón de ser, de la acción del actor. Así mismo, existen diferentes Metodologías específicas (2014a) que son el conjunto de procedimientos concretos de una determinada poética de actuación. Las diferentes metodologías responden a distintos aspectos estéticos, éticos e ideológicos específicos.

Siguiendo con la línea teórica abierta por Mauro (2010, 2011, 2014a, 2014b), utilizaremos los conceptos de Representación Reflexiva y Representación Transitiva, que toma Chartier (1996) de Louis Marin. Para los teóricos, la representación se puede dar de manera transitiva, donde se sustituye algo ausente por un objeto otro que toma su lugar, pero para *desaparecer* en pos del primero ausente que legitima su existencia. Por otro lado, en la representación reflexiva, ese algo ausente se representa, pero el objeto que toma su lugar no desaparece, sino que se muestra su presencia representando, por lo que la existencia del segundo no requiere de la justificación del primero. Si bien ambas nociones forman a la representación, entendemos que la primera es privilegiada en la actuación culta, mientras que la segunda será la utilizada por la actuación popular.

A su vez, Mauro (2010, 2011, 2014a, 2014b) toma los conceptos de Michel De Certeau (2007) sobre la “lógica de acción táctica” y la “lógica de acción estratégica” para relacionarlos con la actuación. Por un lado, la lógica de acción estratégica es la utilizada por el poder por poseer del lugar de la acción y, por ende, tener la posibilidad de calcular, prever, poner distancia y proyectar la acción. Mauro entiende que el texto dramático y la dirección escénica constituyen el lugar de la estrategia. Por otro lado, la lógica de acción táctica es la utilizada por los sectores marginales o por quienes no cuentan con poder. Esta lógica de acción se desarrolla en el territorio del orden dominante, pero busca en el devenir mismo de la acción, la manera de subvertir lo dado y ponerlo a su favor, generando una producción otra, una alternativa a la dominante. La actuación requiere para Mauro una lógica de acción táctica, se mueve en el territorio del poder (el texto), pero se lo apropia y lo *usa* a su beneficio. Esta concepción del teatro entre táctica y estratégica nos es de utilidad para pensar cómo la crítica y los agentes de poder esperan que se actúe en las representaciones y cómo puede el actor sortear la norma en el devenir propio del acontecimiento.

Por otro lado, siguiendo a Ana María Zubieta (2000), entendemos por culturas populares a las producciones, ideas, sentimientos, aspiraciones y creencias *heterogéneas* de aquellos sectores de la sociedad que se encuentran bajo una *relación* de dominación de las clases altas, pero que, con una cierta y relativa autonomía, les permite a los sectores subalternos, por un lado producir consen, pero también diferenciarse y resistir a la hegemonía impuesta desde su posición en esta relación.

Introducción: contexto socio-cultural

Desde los últimos tiempos de la colonia del Virreinato del Río de la Plata y con mayor determinación luego de la Revolución de Mayo, se inicia en la Argentina un fuerte proceso modernizador acorde a los tiempos marcados por la naciente Modernidad europea. La idea de la Modernidad como eje estructurador de una sociedad nueva revoluciona todo el aparato político, ideológico, social y cultural de la incipiente nación argentina. La ilustración, elemento intelectual de la Modernidad, llega a Buenos Aires de la mano de la élite burguesa que trae de sus viajes al viejo continente las nuevas ideas que pretende instalar: la fe en la razón como instrumento de conocimiento, el progreso y crecimiento lineal y continuo, el sometimiento a un juicio crítico de las nociones heredadas del pasado y la idea misma de Modernidad en contra posición al viejo régimen colonial.

Desde los cargos políticos y la jerarquía social que ostentaban, los integrantes de la élite estaban comprometidos con la educación del pueblo y de los sectores populares, cuya inteligencia y saberes eran despreciados, puesto que nada tendrían en común con el progreso y la Modernidad. Como señala Oscar Terán, “de este optimismo humanista extrajo el Iluminismo todo un programa de reformas sociales y políticas volcado a una pedagogía que pretendía llevar al pueblo las luces de la Razón contra las tinieblas de la Ignorancia” (Terán, 2010, pág. 14). Es entonces cuando en una sociedad en la cual la mayoría de sus habitantes eran analfabetos y debían ser prontamente educados con las luces de la razón para convertirse en un pueblo soberano y libre, el teatro fue tomado como un órgano de gobierno, un elemento pedagógico más dentro de la lucha contra el viejo régimen y las malas costumbres.

El teatro argentino desde sus orígenes ha sido utilizado como herramienta pedagógica de las clases ilustradas para educar al pueblo *inculto* mediante una concepción *ilustrada* del proceso educativo en el cual la élite y los intelectuales constituirían el polo activo que detecta el saber y lo imparten al polo pasivo e ignorante conformado por el pueblo, entendiendo además al consumo como una actividad pasiva y conformista (Martín-Barbero, 1983, pág. 65). El teatro ha sido entonces considerado el espacio ideal para hacer crecer el capital simbólico de la sociedad, instalando la idea de civilidad y buenas costumbres, mediante el disciplinamiento de las clases populares, así como un espacio para construir la hegemonía de la élite y los sectores de poder.

La ilustración, el teatro y la Sociedad del Buen Gusto

La Sociedad del Buen Gusto del Teatro (en adelante la Sociedad, en mayúscula para diferenciarse del término sociológico) se crea como una continuidad de las ideas políticas de los sectores dominantes en la representación teatral. El repertorio, el modo de representar las obras, cómo se debía comportar el público, en definitiva, qué ver y qué no, eran elementos que la nueva Sociedad evaluaría acorde a los intereses políticos y sus objetivos civilizatorios, intentado brindar respuestas a las proyecciones que el campo intelectual y de poder tenían sobre la actividad teatral, por lo que

“la conformación del organismo significaba un claro acto de control por parte del campo de poder sobre el teatro” (Aisemberg y Libonati, p.152).

La conformación de la Sociedad fue anunciada el 31 de julio de 1817 en *El Censor*, un diario oficial de la época. Presidida por Juan Manuel de Luca e integrada por 29 miembros, todos ellos eran pertenecientes al campo intelectual de la época, de los cuales sólo dos eran también personalidades de la cultura teatral desempeñándose como dramaturgos (nos referimos a Santiago Wilde y Camilo Henríquez. La lista de integrantes estaba conformada por D. Juan Florencio Terrada, D. Ignacio Álvarez, Dr. Juan José Pasos, Dr. Antonio Sáenz, Dr. D. Vicente López, D. Ambrosio Lezica, D. Francisco Santa Coloma, D. Miguel Riglos, Dr. D. Jaime Zuñadez, D. Santiago Boudier, Licenciado D. Justo García Valtes, D. Camilo Henríquez, D. Juan Manuel Luca, D. Esteban Luca, D. Tomás Luca, D. Juan Ramón Roxas, D. Ignacio Núñez, D. Santiago Wilde, D. Miguel Sáenz, D. Juan Manuel Pacheco, Dr. D Julián Álvarez, D. Mariano Sánchez, D. José María Torres, D. José Olaguer Feliú, D. Floro Zamudio, D. Domingo Olivera, Dr. D. Bernardo Vélez y D. Justo José Núñez). El principal objetivo de la entidad fue impulsar la programación teatral y promocionar obras de carácter neoclásico rechazando las obras de la cultura hispánica: el barroco como estética en general y las obras de gusto popular como el sainete y la tonadilla, en particular. Como se indica en el diario antes citado, “su objeto es promover la mejora de nuestras exhibiciones teatrales, procurando se den obras originales: se traduzcan las mejores extranjeras, y se reformen algunas antiguas, para que el teatro sea escuela de las costumbres, vehículo de la ilustración y órgano de la política” (*El Censor*, 31/7/1817, n°98 en Boletín de Estudios de Teatro n°17).

Para llevar a cabo sus ambiciones civilizatorias, la Sociedad realizó una *política cultural* ideada por intelectuales, políticos, periodistas y representantes de la elite, mayoritariamente ajenos a la actividad teatral, quienes pedían por un teatro que diera cuenta del nuevo orden estético e ideológico de la ilustración: “formamos una nación no sólo varonil y amante de la libertad, sino igualmente ilustrada, amable y culta. Bien: pues desde el teatro hable la filosofía” (*El Censor*, 7/8/17, n°99 en Boletín de Estudios de Teatro n°17). Se deja en claro, entonces, que el verdadero objeto de estudio eran *las ideas* que las obras traerían a escena mientras que el teatro sería sólo una herramienta para su expresión y a la vez, herramienta pedagógica para educar, como en la escuela, a un público inculto, atrasado, de malas costumbres, que debía progresar para responder correctamente al nuevo Estado soberano, que estaba trabajando en la construcción de su hegemonía. En palabras del mismo diario, “[El teatro] Tú vas á ser la piedra angular del edificio magestuoso [sic] de la ilustración la inseparable compañera de la moralidad del estudio, de los progresos, del genio, de la inmortalidad” (*El Censor*, 28/8/1817 n°103 en Boletín de Estudios de Teatro n°17).

El teatro, siguiendo con su función de “escuela de las costumbres, vehículo de ilustración y órgano de la política” (*El Censor*, 31/7/1817, n°98 en Boletín de Estudios de Teatro n°17), tiene como selección del repertorio del Coliseo Provisional a obras neoclásicas europeas que responden al ideario de la burguesía, para que pudieran *eleva la escena*. De este modo se enaltecían las obras neoclásicas de Voltaire, Racine, Moratín y Molière, ya que representaban las ideas de libertad moderna y pertenecían al canon neoclásico de la época. Las obras de estos autores estaban organizadas según las revisitadas tres unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción, así como eran poseedoras de *verdad y decoro*, cualidades exigidas para una pieza teatral de buen gusto. Se incitaba también a que los autores nacionales tomen estas premisas para la elaboración de sus propias obras. Los autores nacionales no estaban exentos de la censura de la Sociedad, como fue el caso de Camilo Henríquez y su obra *Camila* o la *patriota* de Sudamérica. (véase “La cultura teatral porteña y la Sociedad

del buen gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en *El Censor* de Guillermina Guillamón (2015)).

Así como el repertorio neoclásico era el privilegiado del Coliseo Provisional, paralelamente se continuó la campaña comenzada desde los tiempos coloniales de eliminar de escena el repertorio ligado a los gustos populares, teniendo a los sainetes como máximo representante de la vulgaridad y el retraso. Este intento de censura total generó una gran resistencia del público popular (o públicos populares, rescatando su diversidad y pluralidad) que prefería este género español a las tragedias y comedias clásicas elegidas por la élite para su educación. A este sector de la sociedad le interesaban aquellas obras en las que veían representada su vida cotidiana: los personajes con los que transitaban su día a día, sus propios conflictos, sus propios intereses. Es por esto que el repertorio neoclásico estaba lejos de interesarle a este público, así como la actitud pedagógica tomada por el gobierno.

La actuación y su correspondencia con la norma

Bajo estas premisas civilizatorias, pedagógicas y de *buen gusto*, los actores y actrices del período eran considerados los responsables de que el mensaje civilizatorio llegue a destino. Bajo un régimen de censura instaurado por la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, los trabajadores de la cultura debían representar obras *cultas* y utilizar una técnica y una metodología de actuación que se ajuste a la norma, por lo que se exigía que sus cuerpos sean la encarnación del decoro, limitando el trabajo actoral.

Para llevar a escena una tragedia o una comedia neoclásica, los actores debían acudir a una gestualidad pulcra, seguir una poética *naturalista* y no exagerada para generar la ilusión escénica, y su voz y dicción debían ser claras, por lo que se utilizaba la declamación como herramienta actoral para llevar a cabo la metodología de actuación culta. Esta actuación, entonces, privilegiaba la representación transitiva por sobre la reflexiva poniendo en primer plano el logos, el mensaje, el texto y el personaje, pretendiendo así ocultar al actor o actriz que lo portaban. A su vez, por fuera del teatro, a los artistas se les exigía transitar la vida con una moralidad intachable a fuerza de represalias, como el caso de la actriz Trinidad Guevara, quien mantuvo una relación conflictiva con los sectores intelectuales y con la iglesia por utilizar durante las representaciones un medallón con el retrato de un hombre casado, así como tener hijos de diferentes parejas sin haberse casado (Cilento en Pellettieri: 2009, p.206). Observamos entonces que el trabajo del actor no terminaba una vez concluida la función, configurando el Yo actor de los integrantes de la compañía y continuando con el trabajo representacional encomendado sobre ser los embajadores del *buen gusto*. Es por ello que entendemos que el trabajo del actor de principios de siglo XIX también era censurado en pos de la ilustración, el decoro y la moral, es decir, por razones extra-artísticas. Así como se censuraban las obras dramáticas por sus temáticas españolas, réplicas obscenas, y/o por considerarlas contrarios a los intereses de la patria, en esta censura también estaba incluida la referida al actor y su trabajo actoral, sus modos de usar el cuerpo y la voz en la representación frente a los espectadores. La técnica y la metodología específica de la actuación culta estaban al servicio de los mandamientos del campo de poder e intelectual de la época, que utilizaban a la crítica periodística y a la Sociedad para *corregir* aquellos *vicios* actorales que dificulten la correcta transmisión del mensaje.

Sin embargo, las tonadillas y los sainetes españoles no dejaron de representarse en el Coliseo Provisional debido a la gran cantidad de público popular que convocaban, por lo que los actores y actrices de la compañía, los graciosos, las graciosas, los barbas y las tonadilleras, continuaron representando estas obras populares de *mal gusto* y *llena*

de vicios, lo que demandaba la utilización de otra técnica y metodología específica: otro uso del cuerpo. Podemos pensar, entonces, que la actuación popular sorteaba, por su propia condición de acontecimiento, la censura previa (y recogía variadas críticas periodísticas *a posteriori*). La actuación en situación de actuación no puede ser censurada previamente, puesto que el tiempo de la representación es en el aquí y ahora del acontecimiento teatral, sucede en el tiempo, por lo que no hay un *texto* previo que tachar. Es entonces que los actores populares, haciendo un uso táctico de la representación, recurriendo a los gestos, las groserías, la parodia, respondiendo a los estímulos del público, dejando ver la parte reflexiva de la representación en detrimento de la transitiva, gozan de unos instantes de libertad: hacen teatro.

El decoro (bien) perdido: actuación popular y sainetes

El sainete es género teatral que fue traído al Río de la Plata en la etapa colonial por las compañías extranjeras que venían de gira a la ciudad de Buenos Aires. Eran obras de corta duración, en su mayoría de repertorio español y de actuación teatralista (Pellettieri, 2001), próximo a la *commedia dell'arte*, utilizando violencia física y verbal, que parodiaba a personajes prototípicos de la sociedad, como podían ser abogados, médicos, profesores, integrantes del clero, inmigrantes, “esquivando la enseñanza árida, la didáctica disfrazada de arte o el problema social o metafísico en función dramática” (Carella, 1967 p.28). Las obras eran de carácter lúdico y a la vez político: utilizaban léxicos que reproducían las búsquedas identitarias del propio pueblo, la actuación no acataba la cortesía y las temáticas de las obras despreciaban los fines didácticos impuestos por la Sociedad. Este espectáculo revaloraba el carácter de acontecimiento que es la representación teatral, teniendo como protagonista al cuerpo del actor en su materialidad frente a un público que pide divertirse.

El sainete sería el género teatral que más representara a las clases bajas, puesto que no conoce de refinamientos ni *buen gusto*, sino que más bien es una poética del exceso. Entendemos al exceso en términos estético-políticos: frente al orden y la civilidad exigida, la plebe responde poéticamente con el derroche de inmoralidades, insultos, acciones escatológicas, cuerpos no domesticados y sin ninguna enseñanza que justifique las obras. Como señala Martín Barbero, el exceso contiene “una victoria contra la represión, contra una determinada “economía” del orden, la del ahorro y la retención” (Martín-Barbero, 1987 p. 131). La representación de los sainetes podemos entenderlas entonces como un acto subversivo de los actores, un acto político de resistencia a la domesticación.

La comicidad de los sainetes descansa tanto en la expresión verbal escrita en el texto, como en el trabajo corporal que lleva a cabo el actor, no escrito y efímero, trabajando temáticas cercanas al mundo social y cultural de las clases populares que asistían a la función. La técnica de actuación que los llevaba a cabo tenía un fuerte anclaje en el aquí y ahora del acontecimiento, tomando las respuestas del público para producir actuación. Entre los procedimientos utilizados por los actores populares se encontraba la parodia a la alta cultura (acciones corporales, imitaciones de los modos de habla de la jerarquía social) y los gestos, por lo que la actuación popular se apoyaba en el uso que hace el actor de *todo* su cuerpo. En relación a la parodia, Karina Mauro señala que el actor popular:

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 personaje 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 (2013 p.17).

En cuanto a los gestos, y continuando con la idea señalada anteriormente sobre las relaciones entre actuación, censura y tiempo, encontramos en ellos una gran herramienta de actuación y escape del actor para con la norma. Retomando las ideas de Martín-Barbero, el teórico español destaca que los gestos son parte esencial del melodrama (género popular por excelencia junto con el sainete) por ser el recurso que se utiliza al tener prohibida la palabra:

quizá el efectismo del gesto melodramático está históricamente ligado menos a la influencia de la comedia *larmoyante* que a la prohibición de la palabra en las representaciones populares —con la correspondiente necesidad de un exceso de gesto— y a la expresividad de los sentimientos en una cultura que no ha podido ser “educada” por el patrón burgués (1987, p.127-128).

De esta manera podemos encontrar en los gestos un territorio libre para el actor: son materiales de actuación que escapan a la prohibición previa, porque no están depositados en un texto al que tiene acceso el censor, siempre ocupado del logos. Los gestos nacen como efecto colateral de la prohibición de la palabra, son parte del acontecimiento y salen a la luz mediante una lógica de acción táctica del actor, para poner a su servicio ese espacio de poder que no les pertenece y que se atreve a desafiar a la autoridad en pos de hacer reír a su público que no se contenta con lecciones de buen gusto impartidas *desde arriba*.

Tomaremos como ejemplo la obra *El valiente fanfarrón y criollo socarrón* de autor anónimo para observar cómo se desarrolla la comedia verbal y corporal de la obra. Según Beatriz Seibel, “El valiente fanfarrón y criollo socarrón, también conocido como El criollo socarrón o El gaucho, hallado por Jacobo de Diego en Montevideo, en 1979, resulta ser la 1ª parte de Las bodas de Chivico y Pancha, a veces anunciado como La 2ª parte de El gaucho, publicado por Bosch en 1910, con el comentario “popularísimo en 1826”, aunque su estreno es anterior y se repone en muchas oportunidades. En el caso de estos sainetes se han encontrado los textos pero no los autores y el hallazgo de una 1ª y una 2ª parte muestra su éxito de público” (2006, p.15). Las réplicas citadas en este trabajo son tomadas del citado texto de Seibel.

La imitación del léxico de los personajes puede observarse en Juancho quien, además de tener un carácter popular correspondiente al mundo del campo, genera comicidad con el insulto hacia su propia esposa “JUANCHO: *Dios te bendiga, y te guarde, y te haga una santa anciana, como la yegua é tu madre*” (p.204). Diferentes juegos escénicos despertaban la risa del público tanto por el juego en sí como la burla a los sectores de poder, siendo la risa una respuesta política que “está dirigida contra toda concepción de superioridad” (Bajtín en Pellettieri: 2001 p. 17), como puede observarse en la incomprensión que genera el Sacristán por hablar latín, realizando una clara parodia al clero: “SACRISTAN: *Ahora sí que nos dejaron qual suele decirse amabilis. Ay amor! requiem eternum Pancha, requiescat in pace*” (p.213) y la reacción de Chivico unas escenas más tarde: “CHIVICO: *Por eso mismo, sí seño, ya el diablo está por llevarme porque ha he saber uste que quando uste al campo sale ese guapetón García, y ese que habla ese language... ese Dotor Sancrinstan que en jamas lo entiende naides, lo estan expiando y lueguito se vienen á chacotearse*” (p.215).

El actor popular trabajaba con la respuesta del público, por lo que ponía en clara evidencia los temas y críticas que el poder pretendía ocultar ejerciendo la censura

mediante la Sociedad. La obra finaliza con el castigo físico (y social) al Sacristán y a García, y la entrega de Pancha en matrimonio a Chivico. Este final del sainete concluye también con la que podría ser una función cualquiera en el Teatro Coliseo, cerrando la velada con puros contraejemplos del decoro y el buen gusto, con una poética grotesca que según Bajtín, “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtín, 1987 p.37). Es en lo grotesco donde radica el poder subversivo del teatro y del actor popular, el éxito de los temas abordados y de las actuaciones que los llevan a cabo, por lo que he aquí la atenta censura de la Sociedad del Buen Gusto del Teatro y de la incipiente crítica teatral (aún dominada por intelectuales y agentes de poder).

El Yo Actor de principios de siglo XIX

Ahora bien, la ciudad de Buenos Aires contaba en la época que nos ocupa con un solo teatro estable: el Coliseo Provisional, que tenía su compañía de actores y sus públicos afines, el de clase popular y el de clases altas. Por lo tanto, los actores y actrices no abundaban en la época y muchos de ellos interpretaban tanto tragedias como comedias, tonadillas y sainetes, despertando el descontento del público de alta clase social y de la crítica culta que veían con malos ojos que el mismo actor desarrolle personajes antagónicos. Esta fluidez interpretativa entre los tipos de personajes y estéticas representadas, producían una técnica actoral fuerte puesto que el arte se aprendía en la continua práctica profesional, transmitiéndose entre los mismos actores, de generación en generación. Entendemos que esta ejercitación constante permitía obtener un Yo Actor sólido, que podía demandar y obtener la mirada de los públicos, independientemente de las jerarquías sociales que le presten su mirada. Era de buen gusto que el público refinado se retire del teatro al comenzar los sainetes, marcando un rechazo a este género en particular, lo que no indica necesariamente que el rechazo sea a los actores que representaban ambos géneros. Los mismos, una vez iniciada la representación del sainete, demandaban y obtenían la mirada de los espectadores, lo que permitía el desarrollo de la obra. Tomaremos como caso de estudio a la actriz Antonina Montes de Oca.

Siguiendo la biografía realizada por Martín Rodríguez en el *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* dirigido por Osvaldo Pellettieri (2008), la artista comenzó su carrera como cantante de tonadillas de acuerdo al modelo estético hispano de tiempos de la Colonia. Las tonadillas prestaban a la confusión del mensaje que según señala Bosch, la interpretación se encargaba de acentuar “recalcando las palabras, haciendo pausas maliciosas, subrayando pasajes, empleando a veces hasta el ademán poco disimulado si no del todo pornográfico” (en Pellettieri, 2008 p. 271). Luego de obtener algunos papeles de segunda dama, en 180, Antonina fue expulsada a Montevideo por conductas inmorales y amistades *pecaminosas*. A su regreso a Buenos Aires, se reincorpora a la compañía del Coliseo en 1813 en un nuevo contexto político revolucionario. A partir de 1820, compartió el rol de primera dama con Trinidad Guevara, realizando personajes de heroína trágica. Luego de 1825, comenzó a representar personajes de solteronas o viejas gruñonas (Rodríguez en Pellettieri, 2008 p. 271-272).

Como se puede observar en la somera biografía citada, la actriz utilizaba las metodologías del actor popular para el caso de las tonadillas y también metodologías de la actuación culta para el desarrollo de las tragedias, lo que demuestra su gran capacidad de adaptación y ductilidad en la representación o, en otras palabras, su Técnica. Así mismo, la primera le valió la censura de la Corona antes de la Revolución de Mayo, mientras que la segunda la consagró entre los círculos políticos e intelectuales,

la Sociedad de Buen Gusto y la crítica, todas instituciones extra-artísticas. Si bien estas veían con malos ojos que los actores y actrices realicen su trabajo en ambas poéticas por cuestiones morales, pedagógicas, civilizatorias, etc., a los estudios de este análisis sobre el trabajo del actor, observamos que se trataban de artistas con un gran oficio y con una técnica que les permitía desenvolverse óptimamente en ambos sectores, lo que conllevaba un Yo Actor que podía reclamar sin distinción de clase o poética, la mirada del espectador.

Conclusiones

El teatro de principios de siglo XIX fue un arte dominado por el campo de poder y sus intereses políticos e ideológicos que, por medio de este, pretendían educar a la sociedad de la nueva nación moderna bajo los cánones del iluminismo y la razón. Para cuidar los fines didácticos y pedagógicos del teatro se creó la Sociedad del Buen Gusto del Teatro, encargada de vigilar la moralidad y el decoro de las obras representadas, tarea continuada por la incipiente crítica teatral.

Si bien los estudios generalmente suelen centrarse en las censuras realizadas al repertorio de las obras representadas, en este trabajo observamos que el trabajo del actor también era una actividad que se tenía bajo vigilancia de la Sociedad. Los actores y su trabajo corporal eran condicionados por razones extra artísticas como la moral y las *buenas costumbres*, tanto al momento de la representación como fuera de esta. El cuerpo del actor en el ejercicio de su oficio es también objeto de censura, porque es productor de conocimiento, crítica y divertimento social, como revela el hecho mismo de tener la necesidad de prohibir ciertos elementos de la actuación popular puesto que estas tangentes no eran precisamente las perseguidas por los sectores de poder. Sin embargo, los actores y actrices del período continuando representando sainetes y demás géneros populares por la asidua cantidad de público que los reclamaba, lo que denota un gran éxito de su técnica actoral que puede sostener la mirada de su público y que incluso, este pida por más. En cuanto a la metodología de actuación popular, encontramos en los gestos del actor una posibilidad de sortear la censura impuesta previamente, al ser realizado en medio del acontecimiento teatral y bajo una lógica de acción táctica, elementos fundamentales para ejercer libertad arriba del escenario.

Resulta interesante observar aquí los diferentes *usos* del ocio entre las clases altas y bajas. Mientras la élite puede utilizar al teatro como una lección de buenos modales (que ya posee), la clase trabajadora va al teatro a divertirse al mismo tiempo en que genera conocimientos acordes a sus intereses. Hay un *uso* distinto de la actividad teatral, lo que conlleva diferentes tipos de valoraciones. Mientras las obras neoclásicas eran legitimadas por el campo intelectual y de poder por su valor extra artístico, por el valor social y pedagógico que encontraban en ellas, y en menor medida por sus cualidades teatrales definidas por el acto de representación y el encuentro de actores y público (pensemos como ejemplo máximo de valoración extra-artística a la tragedia de autor nacional *Dido*, de Juan Cruz Varela escrita en 1823, que su “estreno en sociedad” constó de la lectura en voz alta de la obra, es decir, sin actores, sin representación teatral y en la casa de Bernardino Rivadavia, agente central del campo de poder), por el contrario, las obras del sainete tenían como único fin ser un divertimento social, y su valor dependía del carácter espectacular, teatral. El público de los sectores populares no va al teatro a ver *ideas*, sino teatro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- » Aisemberg, A. y Libonati, A. (2005). “Contexto socio histórico. Campo de poder y teatro” en O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: el período de constitución (1700-1884)*. Buenos Aires: Galerna.
- » Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- » Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- » Carella, T. (1967). *El sainete*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin* (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
- » Correa Vázquez, L. (2022). “¡Basta de tragedias, el pueblo quiere pura fiesta! Desencuentros entre la élite pedagoga y el público popular en el teatro argentino” *Revista Argus-a*, Vol. XII (45). Disponible en: <https://www.argus-a.com/publicacion/1665-basta-de-tragedias-el-pueblo-quiere-pura-fiesta-desencuentros-entre-la-elite-pedagoga-y-el-publico-popular-en-el-teatro-argentino.html>
- » De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- » Guillamón, G. (2015) “La cultura teatral porteña y la Sociedad del Buen Gusto: una aproximación desde los escritos de fray Camilo Henríquez en El Censor” *Coordenadas. Revista de Historia local y regional*, (1).
- » Klein, T. (1984). *El actor en el Río de la Plata. De la colonia a la independencia nacional*. Buenos Aires: Asociacion argentina de actores
- » Martín-Barbero, J. (1983). “Memoria narrativa e industria cultural” en revista *Comunicacion y cultura*. (10) México.
- » Martín-Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- » Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156. <https://doi.org/10.34096/teldef.n19.6628> Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6628>
- » Mauro, K. (2014b). “El <<Yo Actor>>: Identidad, relato y estereotipos”. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124. Disponible en: <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/103>
- » Mauro, K. (2013) “La actuación popular en el teatro occidental”. *Revista Pitágoras* 500, 16-31. Disponible en: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634720>
- » Mauro, K. (2011). “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”. En Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe*. México: Artezblai.
- » Mauro, K. (2010). “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida

como Representación”. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>).

- » Pellettieri, O. (2001). “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo” en O. Pellettieri (Dir.) *De Toto a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, O. (Dir.) (2009). *Diccionario Biográfico Estético del Actor en Buenos Aires. Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Galerna.
- » Seibel, Beatriz. (2006). *Antología de obras de teatro argentino. Desde sus orígenes a la actualidad: sainetes urbanos y gauchescos, 1800-1814*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- » Terán, O. (2010). La ilustración en el Río de la Plata. En O. Terán, *Historia de las ideas en la Argentina* (pág. 320). Buenos Aires: Siglo XXI.
- » Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- » Zubieta, Ana María (Dir.) (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Las citas del diario El Censor [1817] fueron tomadas del artículo “Sociedad del Buen Gusto del Teatro” en Boletín de Estudios de Teatro n°17, junio de 1947.