

# Cinegrafías

Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo  
 Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)



# Cinegrafías

## **Autoridades Nacionales**

PRESIDENTE DE LA NACIÓN  
Ing. Mauricio Macri

VICEPRESIDENTA DE LA NACIÓN  
Lic. Marta Gabriela Michetti

JEFE DE GABINETE DE MINISTROS  
Marcos Peña

MINISTERIO DE CULTURA  
Lic. Pablo Avelluto

## **Autoridades INCAA**

PRESIDENTE  
Lic. Ralph D. Haiek

VICEPRESIDENTE  
Dr. Fernando Enrique Juan Lima

JEFE DE GABINETE  
Mariana Dell Elce

## **Autoridades Festival Internacional de Cine de Mar del Plata**

GERENCIA DE RELACIONES INSTITUCIONALES

SUBGERENTE  
Rosendo Fraga

PRESIDENTE  
Sr. José Martínez Suárez

DIRECTOR ARTÍSTICO  
Peter Scarlet

PRODUCTORA GENERAL  
Rosa Martínez Rivero

## **Cinegrafías**

EDICIÓN: Luis Ormaechea

COMPILACIÓN Y CORRECCIÓN: Carolina Soria

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: Santiago Chalita

# Cinegrafías

**Ensayos sobre cine argentino clásico y contemporáneo**  
Ganadores del Concurso Domingo Di Núbila (2012-2016)

# Tentativas sobre el actor en el cine moderno argentino (1957-1976)\*

Jorge Sala

*Yo te filmo, te registro, te miro, te conservo. Conservo tu imagen en la emulsión. Y te revelo. Química o alquimia. Te proyecto. Algo tuyo (¿el alma?) te fue robado. Desnudo te publican. Te proyectan. Tu alma a la intemperie, impúdicamente exhibida como en un mercado de esclavos. ¿Ignorabas el contrato? El diablo lo sabía y vos vendiste tu intimidad por la futilidad y la banalidad de la eterna juventud y la belleza. Yo te registro y te reproduzco. Te duplico, te triplico y te multiplico. Yo soy el padre, la ley y vos sos el hijo. El actor obediente y disciplinado como todo hijo. Autoritarismo, autoridad, autor.*  
Alberto Fischerman. "Actor rebelado, actor revelado".

Hacia el final de *The Players versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969) el actor Clao Villanueva concreta un acto subversivo orientado a romper (infructuosamente) con las imposiciones a las que se vio sometido a lo largo del rodaje de la película. En un primer plano, amontonado junto a otros cuerpos de los que apenas logra divisarse fisonomía alguna, Villanueva se dirige a cámara para impugnar una propuesta que buscaba ilustrar una pretendida espontaneidad en el juego de los intérpretes pero cuya decisión última corría por cuenta del director, tal como afirmó el propio Fischerman cuando definió a su ópera prima como un "discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria" (Fischerman, 1993: 32).

El fragmento de este film —con toda seguridad el más radical *tour de force* acerca de la actuación que ha dado el cine local— pone en evidencia

---

\* Algunas partes de este ensayo fueron publicadas previamente. Una versión abreviada apareció en el N° 11 de la Revista *Imagofagia* (2015) bajo el título "Del recambio a la consolidación de tendencias actoriales en el cine moderno argentino (1957-1976)"; el apartado dedicado al estudio de los roles femeninos integró el volumen colectivo *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo de las artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 2015 con el nombre "Crónica de una(s) señora(s) El Star-system femenino del Nuevo cine argentino y la supervivencia de la figura de la 'ingenua'; en tanto las páginas referidas a los personajes masculinos prototípicos fue publicado recientemente en la revista digital *Nuevo mundo/mundos nuevos* bajo el título "La simbiosis actor-personaje en la configuración de textos estelares en el cine moderno argentino: Los trabajadores de cuello blanco".

el problema de las relaciones entre los actores respecto a este medio en lo que fue la concreción de la modernidad. Un proceso que tuvo como escenario la *larga década* de los sesenta (Jameson, 1997) que, en el caso argentino, se extendió entre 1957 y 1976<sup>1</sup>. Dicha época, dominada por la emergencia y consolidación de la figura del autor entendida como el sustrato primigenio y fundamental del sentido de las obras, vislumbró asimismo el surgimiento y legitimación de un conjunto de actores nuevos que dieron cuerpo y voz a las propuestas formuladas por aquellos. Entendiendo que el signo de los tiempos estuvo estrechamente asociado a la irrupción de la novedad (Cella, 1999), la camada de intérpretes jóvenes que protagonizaría las películas de aquellos realizadores asumió este imperativo en un doble sentido: no sólo por tratarse de personalidades ignotas que, en gran medida, iniciarían sus carreras ligadas a estas formas de representación sino también por el hecho de que sus técnicas resultaron innovadoras dentro del panorama cinematográfico y concordaron con las búsquedas emprendidas por los artífices de lo que se llamó Nuevo Cine argentino.

Antes de empezar esta tentativa de enunciación de un pensamiento sobre el papel jugado por los actores dentro del proceso modernizador es necesario resaltar cierta carencia de antecedentes sistemáticos de estudios sobre el tema. Si bien en los últimos años han aparecido algunos escritos dedicados a los actores y actrices de la modernidad (Lusnich, 2005: 587; Valdéz, 2005: 284-286) estos no han abarcado el fenómeno del recambio actoral y sus particularidades estéticas y sociales de manera global. Más preocupada por establecer puntualizaciones relativas a la obra de determinados autores o bien a dar cuenta de la formulación de los recorridos diferenciales que el cine moderno entabló en cuanto a tópicos y modalidades de construcción del relato, la tradición de estudios ha eludido parcialmente formular indagaciones sobre este sujeto esencial de las ficciones. Aquí, por el contrario, lo que se intenta es partir de la idea de considerar al actor como “agente de mutaciones históricas” (Font, 2002:127). Toda película de ficción, sin distinción, desarrolla formas interpretativas significativas. Los actores, su historia personal y profesional, quedan así impresos en las

---

<sup>1</sup> Diversos estudios (Cfr. Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 1991) establecen como punto de inicio de los sesenta el derrocamiento del segundo gobierno de Juan Domingo Perón en 1955. Sin contradecir estas opiniones es preferible optar, sin embargo, por una periodización interna a los movimientos del campo cinematográfico. Por ello, la fecha inaugural del derrotero sesentista se inicia en el momento en que se promulga la ley 62/57 de creación del Instituto Nacional de cinematografía (INC), el mismo año del estreno del film *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson), obra emblemática de la modernidad. Por otra parte, sin lugar a dudas el golpe de 1976 marca un quiebre no sólo en el orden institucional sino también en el de las producciones simbólicas, atravesadas por una política explícitamente coercitiva.

obras bajo la forma de una rúbrica, un texto capaz de articular un discurso con una historia que debe desentrañarse.

En “Las paradojas del arte político”, uno de los ensayos que integran el libro *El espectador emancipado*, Jacques Rancière señala que “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (2010: 57). En otras palabras: es imposible dar cuenta cabalmente de las transformaciones operadas en los temas y las formas sin atender a los cuerpos y gestos que sirvieron de vehículo para su expresión y que son ellos mismos portadores de significados. Esto último es algo perfectamente consciente en la mentalidad de los realizadores, tal como lo evidencian muchas de sus declaraciones. Al referirse al trabajo de Alfredo Alcón en *Prisioneros de la noche* (1960), por ejemplo, David Kohon decía: “Está el personaje, pero también la persona, el actor, y tengo que tratar de usar las dos cosas. (...) A mi el actor me inspira cosas, así como yo le transmito a él; la forma de actuar del intérprete me indica determinado tipo de movimiento, no es que él se lo proponga, ni siquiera se lo imagina (Naudeau, 2006: 69).

Analizar la labor actoral implica no solamente estudiar su desempeño en los films o la implementación de determinadas técnicas para la composición de personajes sino también apuntar algunas cuestiones relativas a su impacto social. Entendiendo que el Nuevo Cine gestó un original sistema de estrellas a su alrededor resulta necesario tomar en consideración ciertos aspectos contextuales que coadyuvaron a la particular edificación de estas figuras dentro del imaginario colectivo. En este sentido, se recuperarán algunos datos provenientes fundamentalmente de las revistas de divulgación, los que permitirán arrojar una luz nueva sobre este punto. Los reportajes y declaraciones de los actores que aparecen allí proporcionan indicios interesantes para estudiar la construcción de autoimágenes y, asimismo, su ubicación dentro del medio (De Marinis, 1992). Lejos de lo que podría suponerse, las páginas dedicadas a los artistas en publicaciones como *Radiolandia*, *Siete días*, *Platea* o *Panorama* brindan informaciones más ricas sobre los actores —en lo que refiere a la configuración de sus textos estelares pero también a los modos de encarar el oficio— que aquellas que se desprenden de los textos de las revistas especializadas o de la crítica de los diarios, que repiten hasta el cansancio clichés del tipo “muy ajustado en su papel...” o “correcta interpretación la de...” condenados casi siempre al último párrafo de los comentarios sobre las películas.

Debido al interés por encuadrar el fenómeno del surgimiento de un conjunto de intérpretes en el marco de los debates suscitados al interior del campo cinematográfico, el recorrido se iniciará teniendo en cuenta las posiciones y pensamientos que expresaron los agentes emergentes (fundamentalmente los realizadores) toda vez que se acercaron al problema de la actuación. Por otra parte, tomando en cuenta el carácter autorreflexivo que asumió cierta zona de la producción cinematográfica de los sesenta, será de utilidad ahondar en los datos que las propias películas arrojan sobre el trabajo de los intérpretes. A partir del despliegue de estos debates y de su puesta a punto al interior de las obras concretas será más sencillo efectuar un trazado relativo a las matrices de pensamiento que caracterizaron las posturas de los responsables del Nuevo Cine respecto a las modalidades de actuación y a las técnicas puestas en juego.

Analizar la adscripción de ciertos actores y actrices a unos roles prototípicos organiza un recorrido a partir del cual es viable observar el perfil y la trayectoria de algunos intérpretes. Al mismo tiempo, apuntar cuestiones sobre este juego de identidades entre personajes y actores posibilita examinar el modo en que, tanto los factores externos—las declaraciones, lo biográfico, etcétera—se entretejen con los elementos internos de los relatos para terminar conformando unos textos estelares basados en la retroalimentación de ambos.

### El relevo generacional

*-Hoy es una de esas noches en que quisiera tener mucha guita...*

*-¿Para qué?*

*-Para filmar.*

*-¿Qué filmarías?*

*-Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros.*

*-¡Qué aburrido!*

*-¿Vos crees?*

Los que hablan son Roberto (Alberto Argibay) y Ricardo (Jorge Rivera López) en la escena inicial de *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962). Al diálogo le sucede el congelamiento de la imagen y la sucesión de fotografías fijas mediante las que se exhiben los rostros en primer plano de los protagonistas del relato. El resto del metraje, posterior a esta suerte de presentación en sociedad de los actores intervinientes—varios de los cuales obtendrían con este film su primer papel relevante dentro del cine—es la puesta en acto de aquello que el aspirante a director (Argibay) había enunciado al principio. Así, se funden en esta apertura el manifiesto



Maurice Jouvét, Walter Vidarte y Fernando Mistral en *Los venerables todos*.

de intenciones de un realizador debutante (Kuhn)—extensible a las indagaciones abiertas por sus contemporáneos—y la corporización de su deseo en la figura de los seis protagonistas. Hay, además, en este particular modo de presentar al elenco una voluntaria decisión de perfilar un sistema estelar en el que la edad ocupó un rol determinante para asignar una pertenencia. Un sistema que por otra parte no dejó de prestar importancia a la existencia de cierto escalafón entre los actores emergentes dado que la sucesión de nombres no responde al orden en el que aparecen en la película sino a su mayor o menor trayectoria. María Vaner, actriz con algunos protagónicos en su haber—*Prisioneros de la noche*, *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961)—encabeza el elenco; Graciela Dufau, que debutó en pantalla con este film, se ubica en último término, seguida por dos secundarias—Beatriz Matar y Anita Larronde—a las que, por su juventud, se les concede el privilegio de acompañar la mención de sus nombres con imágenes de sus rostros.

En un estudio arqueológico sobre el surgimiento de la estrella cinematográfica, Tom Gunning propone que, en sus orígenes, la emergencia de estas figuras se produjo debido a un particular entramado en el que confluyeron un nombre, una fisonomía reconocible, un cambio de estilo artístico y una nueva manera de interpretación. (Gunning, 1994:43). Puede verse cómo, *mutatis mutandis*, en esta escena-manifiesto se dan cita los cuatro aspectos que terminan por trazar la línea de corte que funda la presencia en pantalla del conjunto de nuevas figuras.

En otro sentido, la proposición que este prólogo arroja a los actores es la de elaborar una imagen inmediatamente reconocible del “nosotros” juvenil. Por tanto, hay una necesaria búsqueda de identificación en el trabajo de los intérpretes que obtendrá su grado de expresión más efectivo en la acumulación de gestos banales. En la escena que sigue a esta introducción, el personaje de Roberto hace sonar ostensiblemente su nariz con un pañuelo, antes de ingresar al ascensor que los conducirá al departamento de Carlos Hugo (Emilio Alfaro). Por corte directo la puesta en escena se traslada al interior de la casa, un espacio dominado por los “otros”, los adultos reunidos en su ritual de jugar a la canasta. Se superpone el gesto profano de Argibay a los diálogos atildados y la interpretación afectada de la madre de Carlos Hugo. El choque generacional—tema caro a varias de las producciones de principios de los años sesenta—queda aquí inscripto literalmente en términos de oposición de lógicas de actuación por la aparición de unas formas que impugnan el carácter amaquietado de los viejos comediantes.

En su ópera prima Rodolfo Kuhn no solamente agrega una abierta reflexión sobre el medio, sino también un conjunto de planteos sobre el modo de filmar ciertas conductas. En estas escenas iniciales no sólo se trata de recuperar la cotidianidad en el habla y los movimientos de los intérpretes, sino que también en esta obra hay un trabajo denodado por manifestar el vacío de sentido de las acciones. Como resultado de dicha búsqueda, la corporalidad de los seis protagonistas tiende a adquirir un tono en el que la desafectación opera como principio. En *La imagen-tiempo*, Deleuze propone que uno de los modos de aparición del cuerpo cotidiano en el cine moderno se gesta a partir de la exhibición de su agotamiento. “El cuerpo nunca está en presente, contiene el antes y el después, la fatiga, la espera” (Deleuze, 2005 [1985]: 251). Tanto en este como en su siguiente trabajo, *Los inconstantés* (1963), Kuhn funda una retórica sobre la abulia generacional a través de una puesta en escena que encuadra en innumerables planos a los actores recostados e inertes.

La voluntad de emular en el cine el habla corriente del ciudadano medio fue una preocupación prácticamente de toda la plana de realizadores emergentes de principios de los sesenta. Según Simón Feldman:

Hasta ese momento, en casi todas las películas argentinas, el diálogo era de ‘tu’, no de ‘vos’. Había una especie de diálogo hecho para el cine, sobre todo pensando en la exhibición en el resto de Latinoamérica. En el caso nuestro, lo testimonial: cómo era la vida en el momento (En Peña, 2003: 105).

*Mostrar cómo era la vida en ese momento* implicaba proponer una reconfiguración del trabajo de los actores, una conversión de sus modos de expres-

sión y desenvolvimiento en la pantalla. El acto de caminar de los personajes al principio de la película de Kuhn representa la forma más pedestre de aparición de un cuerpo en escena. Como señala Roland Barthes en su ensayo dedicado a las fotografías de los actores de D'hacourt "es posible que caminar sea mitológicamente el gesto más trivial y por lo tanto el más humano" (1999 [1957]: 15).

Si bien en *Los jóvenes viejos* la escena mencionada anteriormente es prácticamente la única en la que se registra la presencia de adultos, en otros films la disputa intergeneracional aparece evidenciada de forma más patente, dando lugar a la confrontación de estilos a la que se hizo referencia. Para la mayor parte de los responsables de la modernización, los jóvenes intérpretes poseían rasgos de naturalidad de la que los actores formados en el cine de estudios carecían casi por definición. Años después a estas primeras experiencias cinematográficas, Kuhn establecía una distinción entre los viejos (los efectivamente viejos) y los jóvenes de sus películas:

Es importante saber cómo fue la formación de un actor, con quiénes se preparó y trabajó. Generalmente muchos actores (sobre todo los de cierta edad) utilizan procedimientos mecanicistas y "exteriores" para aproximarse al personaje. Los más jóvenes (...) han aprendido a usar su "memoria emotiva" y a movilizar sus núcleos inconscientes más profundos para la elaboración (Kuhn, 1982: 122).

Julio Cortázar, autor faro de la década de los sesenta que tuvo una participación destacable en cine a partir de la adaptación que hiciera Manuel Antín de sus textos, puso de manifiesto una inquietud relativa a la disparidad de poéticas interpretativas que encontraba entre los miembros de ambos bandos: "Lo que me preocupa es lo siguiente, y esto es una referencia directa a lo que veo en el cine argentino. Con excepción de actrices como Milagros de la Vega, todas las personas de edad, los que hacen de padres o abuelos son en general actores mucho más mediocres que los protagonistas jóvenes porque son de otra escuela".<sup>2</sup> En la búsqueda de cierto realismo testimonial emprendida por los nuevos directores, la afectación teatral de los viejos constituía un obstáculo infranqueable. Así lo expresa David Kohon, al referirse a la labor actoral en *Tres veces Ana*:

<sup>2</sup> Fonocarta enviada por Cortázar a Manuel Antín junto con los diálogos del film *Circe* (Antín, 1963). El audio original fue publicado recientemente en la revista *Informe escaleno*, acompañada de un dossier dedicado a la trayectoria del cineasta. Gonzalo Aguilar: "El Circe-tape: Intromisiones de un escritor en el campo de la imagen (La carta oral de Julio Cortázar a Manuel Antín)", disponible en <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=407> (fecha de consulta: Septiembre de 2017).

A veces me topé con algunos problemas cuando tenía que trabajar con actores secundarios, sobre todo los no jóvenes, porque me encontraba con gente formada en un tipo de teatro antiguo. (...) Esas personas daban mucho trabajo, no había manera de sacarlos del cliché. El actor que interpreta al padre de Juan en el primer episodio era un hombre mayor. Recuerdo que tenía que decir: 'Dame más sopa', y lo hacía como si estuviera diciendo 'Ser o no ser'. Yo le explicaba: 'Escúcheme, usted tiene que decir 'dame más sopa', nada más'. Y el tipo me contestaba 'No, hay que expresarlo, es importante'; ¡No!, usted diga 'dame más sopa'. Lo único que quiere es comer sopa, eso es todo'. Pero el tipo quería 'actuar' y se retobaba. Después, en el montaje, tuve que cortar como loco, no se podía aguantar los gestos que hacía, las muecas. (...) Eran tipos muy primarios, y lamentablemente esto siguió durante muchos años (Naudeau, 2006: 102-103).

En otros casos la gestualidad excesiva y teatral de los intérpretes más experimentados fue aprovechada con creces para demarcar expresivamente la distinción entre padres e hijos, patrones y empleados o, en otras palabras, para trazar el límite entre aquellos respecto de los actores de la joven guardia. Fue Leonardo Favio, con su film *El dependiente* (1969) el que llegó más lejos en este sentido. Mientras la composición de personajes que realizan Walter Vidarte y Graciela Borges está basada en el predominio de gestos contenidos —apoyados por un uso sistemático de primeros planos que cumplen un papel determinante para tal fin— la construcción caricaturesca de Don Vila, el dueño de la ferretería en la que trabaja el protagonista, por parte de Fernando Iglesias "Tacholas" y principalmente el desborde rayano en el expresionismo de la madre que encarna Nora Cullen instauran un contrapunto fructífero con respecto a la mesura en los movimientos de la pareja protagónica.<sup>3</sup>

Al analizar los cambios en las producciones simbólicas del período la historiadora Valeria Manzano concluye que: "la construcción de distinciones culturales tenía como punto de referencia a la cultura de masas: comenzando a mediados de la década de 1950, esa cultura de masas se había juvenilizado" (2010:60). En lo que atañe a las transformaciones formuladas dentro de la modernización cinematográfica, este tema gravitó como centro de atención de numerosas películas. No se trató de un fenómeno puramente local sino que también puede verificarse en numerosas reali-

---

<sup>3</sup> No casualmente esta síntesis superadora de la dicotomía entre tendencias interpretativas contrapuestas que a principios de los años sesenta resultaba decididamente imposible fue llevada a cabo por un cineasta que a posteriori emprendería una búsqueda dirigida a la recuperación de las tradiciones culturales populares con su trilogía a colores compuesta por *Juan Moreira* (1973), *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) y *Soñar, soñar* (1976).

zaciones extranjeras que dejaron su huella en estos años. Pero, a diferencia de algunos ejemplos emblemáticos como *Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) o *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) que construyeron una imagen juvenil partiendo de una organización narrativa que resaltaba distintivamente el desempeño de un protagonista respecto de su entorno –apuntalando las trayectorias de *actores-símbolo* como James Dean y Marlon Brando y, de paso, consolidando la poética interpretativa del Actor's Studio–, en Argentina se optó en gran medida por inscribir el perfil de la juventud de los sesenta otorgando una importancia privilegiada a la expresión del colectivo por sobre la exposición de caracteres aislados. Tanto las películas de Rodolfo Kuhn mencionadas anteriormente y otros títulos fundamentales de la época como *El jefe y Sábado a la noche, cine* (Fernando Ayala, 1958 y 1960, respectivamente), *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), *Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962) o *La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963) desplegaron sus itinerarios dramáticos bajo la lógica del *retrato de conjunto*. Esto puede trasladarse también a aquellos relatos fílmicos que, aunque no estuvieron pautados sobre la construcción grupal, sí establecieron una multiplicidad de puntos de vistas articulados alrededor de un mismo eje como fue el caso de *Tres veces Ana o Circe*. La constancia en esta lógica colectiva provocó un acercamiento global al problema de las disputas entre padres e hijos y, asimismo, puso de manifiesto el carácter colectivo que asumió el relevo generacional en términos actorales. Debido a esta recurrencia, en Argentina se asentó con mayor fuerza la idea de *troupe* más que la de estrellas individuales en ascenso. El teatro, por su parte, fortaleció esta noción de transformación grupal en el caso de los actores. Particularmente el realismo de la primera mitad de los sesenta trabajó siguiendo esta óptica de recuperar en sus propuestas las vicisitudes de un conjunto de jóvenes reunidos por diversas circunstancias. *Soledad para cuatro* y *Fin de diciembre* de Ricardo Halac, *Nuestro fin de semana* de Cossa y *Los prójimos* de Gorostiza son algunos ejemplos de planteos dramáticos en los que la construcción de lo grupal aparece como clave del desarrollo dramático y, a su vez, brinda sustento a esta idea de renovación actoral.

El film de Torre Nilsson constituye el ejemplo más acabado de la representación de las disputas intergeneracionales debido a la originalidad del trabajo de puesta en escena con la que se encuadra este problema. Mientras en un número considerable de films locales se oponía el ámbito doméstico –dominado por los padres– a los espacios públicos de sociabilidad juvenil –la calle, los bailes, los bares– *La terraza* monta, como se mencionó anteriormente, una división topográfica en la que los nuevos intérpretes (Graciela Borges, Leonardo Favio, Marcela López Rey, Dora Baret,

Héctor Pellegrini, entre otros) fundan la ruptura con los viejos (María Esther Ducksse, Pedro Laxalt) al invadir el espacio privado mediante una operación de amotinamiento que los recluye en el lugar que da título a la obra. Dentro de este *teatro de operaciones* el relato hace estallar el psicodrama a partir del juego de la balsa con el que estos “jóvenes iracundos” dan vida a una serie de “figuras tan características como la de un joven abúlico, un nacionalista, un homosexual confeso, un homosexual larvado, una chica intelectualizada e inhibida, otra que está a punto de prostituirse, otra que elige a los hombres que desea”.<sup>4</sup>

El listado de caracteres evidencia la aproximación que estos actores tuvieron respecto a personajes difícilmente rastreables dentro del cine anterior. Otra de las particularidades que tendrá el recambio, en consonancia con las transformaciones gestadas en la sociedad (Cosse, 2010), tuvo que ver con una exposición más libre de la sexualidad que privilegia la visibilidad de cuerpos erotizados. En *La terraza*, el hecho de haber situado la historia en un espacio dominado por una pileta hace que los actores sean filmados en trajes de baño, exhibiendo sus cuerpos abiertamente en la mayor parte del metraje. Incluso el film aportará una novedad absoluta para la pantalla local al mostrar un desnudo masculino —a cargo de Enrique Liporace—. La anatomía revelada por la lente de la cámara de los cineastas locales de los sesenta se asemeja a lo que Michel Marie define para sus pares franceses de la *Nouvelle Vague*: “cuerpos nuevos, los de los jóvenes actores que los jóvenes autores desnudan, muy púdicamente, es verdad, pero con bastante frecuencia” (Marie, 2012 [2009]: 152).

El calificativo de *iracundos* utilizado para enmarcar a los jóvenes que intentan apropiarse del espacio real de la terraza como metáfora del campo social y, por propiedad transitiva, a los nuevos actores que pretenden desplazar del centro del escenario a sus predecesores, alude a un término que no solamente sirve para caracterizar a este grupo social sino que también remite a una interesante expresión de los intercambios entre el cine y el teatro de los años sesenta. El término jóvenes iracundos es una traducción literal del inglés *Angry Young Men* con el que se dio a conocer a un grupo de autores dramáticos renovadores de la escena británica de mediados del siglo XX. Entre sus filas se encuadran los nombres de John Osborne, Arnold Wesker y Harold Pinter, entre otros. A su vez, por la cercanía de sus temas se identificó con el mismo rótulo a los realizadores del movimiento *Free Cinema* (Lindsay Anderson, Tony Richardson y otros), una de las variantes europeas de la modernización cinematográfica. Resultado de esta confluencia

---

<sup>4</sup> S/F: “La fiebre de los jóvenes, vista por Torre Nilsson en una terraza”, *Primera Plana*, 29/01/1963, pág. 37.

fueron, por ejemplo, la reescritura fílmica de la obra fundacional de Osborne *Mirando hacia atrás con ira/Pasión prohibida* (*Look Back with Anger*, 1959, Richardson) —pieza que sirvió para la construcción del término y su popularización en un manifiesto (Osborne, Lessing y otros: 1960)— o *Tom Jones* (1963, Richardson, sobre la novela de Henry Fielding y guión de Osborne).

El término, por otra parte, se diseminó rápidamente en la prensa argentina apareciendo en algunos textos que apuntan a dar cuenta de la problemática generacional demostrando tanto su efectividad como *slogan* como su productividad para separar a la juventud rebelde e inconformista de principios de los sesenta de aquella otra captada por el sistema y difundida por los *mass-media* (la televisión y la industria discográfica, fundamentalmente).<sup>5</sup> El empleo de esta marca de identificación grupal no quedó reducido exclusivamente al terreno de las revistas de divulgación. Algunas películas se sirvieron de ella para definir la conducta de sus protagonistas. En el primer episodio de *Tres veces Ana*, por ejemplo, tras el aborto al que se somete María Vaner, el tío médico del personaje interpretado por Luis Medina Castro le recrimina a este su conducta mediante la frase “¿Así que te molestan los sermones, joven iracundo?”.

Además de posibilitar la apertura a transitar por figuraciones corporales inéditas a las que se adhería un comportamiento asociado a la rebeldía parricida, la opción por trabajar con actores jóvenes implicaba, por otra parte, una acción de ofensiva contra la lógica comercial implementada por las producciones del pasado. Esto llevó a los directores emergentes a prescindir por completo de las viejas glorias del cine clásico. En tanto el modelo industrial de los años treinta y cuarenta forjó su trascendencia pública en gran medida a partir del impacto que su *star-system* generó en la audiencia, los cineastas modernos optaron por el riesgo de la renovación para la consolidación de su propia imagen. En una entrevista con motivo del estreno de *Alias Gardelito* (1961) Lautaro Murúa concluía: “He logrado llevar a un primer plano a actores prácticamente desconocidos del gran público, no estrellas. Yo creo que será la mayor satisfacción de esta primera etapa de mi carrera como director dar la debida oportunidad a actores potencialmente dotados”.<sup>6</sup>

Ahora bien, la idea de corte que se establece a partir de la incorporación de estos intérpretes no solo tiene que ver con una ruptura respecto de las formas del cine clásico. Los directores de la modernidad apuntaron sus

<sup>5</sup> “La juventud iracunda. ¿Existe en la Argentina?”, *Revista Atlántida*, Diciembre de 1960; “Patotas de iracundos: ¿Cuánto cuesta probar el áspero sabor del fuego?”, *Primera Plana*, 15/01/1963, pp. 27-29; “Joven sin iracundia. Reportaje a Marilina Ross”, *Platea*, 12/01/1962.

<sup>6</sup> Franco de Marco: “Entrevista con Lautaro Murúa”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

dardos también contra las producciones comerciales contemporáneas y a la gestación que esta promovió de astros que simbolizaban a una juventud edulcorada y carente de conflictos cuyos máximos exponentes fueron, por un lado, Mercedes Carreras y Evangelina Salazar y, por otro, los cantantes/actores de *El club del clan*. En un tramo de *Dar la cara* se asiste al estreno de una película dirigida por el padre de uno de los protagonistas. De la muchedumbre apiñada surge la rutilante Marcela Garay (cameo que estuvo a cargo de la por entonces ascendente María Vaner). Frente a la pregunta del reportero sobre las características del film que va a presentar y sobre su próximo casamiento, la actriz expone su cualidad de marioneta de un representante-ventríloco que le acerca un papel donde figura escrito lo que tiene que decir públicamente. Acompañada por una risita infantil, la composición subraya la condición de ingenua de la estrella. Enfundada en un vestuario de diva de la vieja escuela —tiara de brillantes y estola incluidas—, la presencia fugaz del personaje realiza un apunte irónico sobre el constructo de mujer impulsado por el cine masivo y sostenido por los continuadores del modelo industrial tras la caída de los grandes estudios.

Una parodia más directa al modelo juvenil impuesto por Palito Ortega, Violeta Rivas y compañía la consume Rodolfo Kuhn en su tercer largometraje: *Pajarito Gómez—una vida feliz—* (1965). El film narra el ascenso, apogeo y muerte de una estrella de la música popular por parte de los medios masivos haciendo visibles las acciones emprendidas por unos agentes que buscan crear un personaje público cuyas características serían, según lo define el productor personificado por Federico Luppi, la de ser “Machito, buen hijo, tiene un coche muy veloz pero maneja con prudencia. Gana mucha plata pero la usa bien, dona algo a ALPI, le compra una casa a la madre, invierte para el futuro. No se mete para nada en política y dice cosas tales como: ‘Si todos somos buenos y sentimos mucho amor, el país saldrá adelante’ (...) Que rompa esquemas, pero no muchos, nada de ‘rebelde sin causa’, que aquí no corre...”. El relato desmonta los mecanismos de construcción de una estrella satirizando las estrategias de espectacularización y mercantilización de una vida que solo adquiere luminosidad cuando las cámaras están encendidas y los micrófonos abiertos.

La aparición de María Vaner en *Dar la cara* burlándose del lugar ocupado por las stars pone también sobre el tapete la creciente afirmación que los nuevos actores tuvieron dentro del medio, cuestión que permite justificar, en este caso por la vía del absurdo, las razones de la emergencia de la sátira. En la ópera prima de Ricardo Becher, *Racconto* (1963), la protagonista de *Tres veces Ana* compone un pequeño papel, esta vez encarnando a una mujer que por sus formas de expresión se adscribe a todas luces a los

presupuestos estéticos de la joven generación (carencia de tonos, medida gestual, corporalidad inerte). La escena inicial la presenta en un primer plano recostada junto a su amante, previo al suicidio de ambos. Una vez concretado el acto, la cámara se aleja para dejar traslucir el hecho de que se trata de una representación montada en un escenario teatral. Gracias a este recurso que amplía el campo de lo visible puede advertirse también la silueta de Leonardo Favio, esposo de Vaner en la vida real. A partir del descubrimiento de la ficción interna —y por ende, de la condición de actriz del personaje, que agradece los aplausos del público tras la caída del telón— la pareja camina por las bambalinas del teatro. Un nuevo disparo y el descubrimiento de la muerte del hombre que minutos antes acompañaba a la estrella en el proscenio provocan un segundo alejamiento de la cámara, esta vez para develar que aquello que se vio hasta el momento es en realidad una película proyectada a un público en una suerte de *avant première*. Se trata, en suma, de un complejo mecanismo de enunciación en el que confluyen dentro de una síntesis productiva, el “momento de teatro”, el “mundo del teatro” —por la mostración de los espacios que circundan al escenario— y, finalmente, la aparición del cine dentro del cine. Mediante este juego, dispuesto a la manera de cajas chinas el objetivo último parece asociado a ensalzar la condición de estrellas de la nueva hornada que simbolizan Vaner y Favio.

Desde su encuentro de la mano de Torre Nilsson en *El secuestrador* (1959), film que marcó el debut cinematográfico de ambos, la dupla Favio–Vaner ocupó rápidamente un lugar destacado dentro de las transformaciones estelares gestadas bajo el paraguas del cine moderno. Una inscripción que hizo visible, tanto en los personajes que interpretaron como en su posicionamiento respecto al campo, un claro sesgo parricida afín a las directrices de la nueva generación de cineastas. Entre los papeles encarnados por Favio previo a iniciar su carrera como director —y a su trayectoria aún más tardía como cantante melódico— pueden contarse algunas composiciones que dan cuenta de este sesgo de iracundia vinculada a su figura de joven artista. Favio fue, sucesivamente, Marcelo Soto, el joven hijo de la burguesía enfrentado al viejo orden encarnado en un padre tirano (Orestes Caviglia) en *El jefe*; Adolfo, el nieto díscolo del caudillo Braceras (Arturo García Buhr) en *Fin de fiesta* (Torre Nilsson, 1960); fue también el tacuara antisemita de *La terraza*, el más obcecado del grupo al momento de disputar el espacio de poder a los adultos. María Vaner forjó, por su parte, una carrera que rápidamente tomó distancia del lugar de ingenua en el que la prensa quiso encasillarla<sup>7</sup> apropiándose, en

<sup>7</sup> Vg. S/F “Las ingenuas modernas no necesitan empolvase el rostro”, *Radiolandia*, 31/01/1958.



Leonardo Favio en *La terraza*.

cambio, de una personalidad de mujer rebelde e intelectual. Asimismo, en su elección de adoptar un seudónimo que la diferenciara de sus padres, también ellos actores (Pedro Aleandro y María Luisa Robledo) se advierte la voluntad de apartarse de una tradición, una decisión que su hermana, Norma Aleandro, no afrontaría y que quizá sea una de las razones del hecho de que su legitimación cinematográfica fuese un tanto más tardía.

### A la búsqueda del hombre común.

Walter Benjamin, en su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” reflexiona sobre una de las estrategias de reposición auráticas emprendidas por el cine hegemónico. “A la atrofia del aura—apunta Benjamin— el cine responde con una construcción artificial de la *personality* fuera de los estudios; el culto a las ‘estrellas’, fomentado por el capital cinematográfico” (Benjamin, 1989). Según se mencionó anteriormente, parte del ideario moderno referido a la renovación actoral tuvo que ver en gran medida con una ruptura respecto de las imágenes representadas por las estrellas del modelo clásico. Más específicamente, a lo que el nuevo cine apuntó mayoritariamente fue a trascender la figuración distante e inasible de estas en beneficio de una proximidad referencial que permitía al espectador medio

identificarse en mayor o menor medida tanto con las vivencias de los artistas fuera de los sets como con sus composiciones desplegadas en la pantalla. Como sostiene Nicole Brenez, lo que separa al sistema de actuación clásico del moderno es la constatación de una búsqueda de la verdad emprendida por los intérpretes, basada en presupuestos filosóficos que desentrañan el ser detrás del personaje (Cfr. Brenez, 2000).

En algunas versiones radicales del quiebre con el poder aurático de las estrellas algunos cineastas escogieron dar lugar a la aparición de actores no profesionales, carentes de una trayectoria reconocida por el público y, por ende, prescindiendo de su poder imantador. Siguiendo la estela dejada por el neorealismo italiano, algunos films de los sesenta, *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) o *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), dieron cabida a unas figuras cuya carga de verismo estaba dada por su mera existencia y no por la composición realista de determinado tipo. No obstante, al igual que lo que sucedía en una obra clásica de la posguerra como *Roma ciudad abierta* (Roberto Rossellini, 1946) en la que los roles principales eran ejercidos por comediantes de oficio—Anna Magnani y Aldo Fabrizi—, en la ópera prima de Lautaro Murúa el protagónico estuvo en manos del propio realizador/actor.

El cine moderno no pudo (ni quiso) evitar la consolidación de un sistema estelar bajo su amparo—de hecho, la implantación de corporalidades y rostros novedosos que este produjo es lo que probablemente el público no especializado recuerde con mayor énfasis toda vez que se le pregunte por este movimiento—pero sí es necesario reconocer que la impronta que dejó sobre las figuras tuvo que ver en parte con el deseo de moldearlas en una relación de proximidad con el hombre común. Para lograr dicho cometido, este modelo atacó los parámetros impuestos por la belleza clásica al momento de configurar sus respectivos astros. En la prensa de la época puede observarse cómo se resaltan tanto la carencia de divismo como la ausencia de belleza—en el sentido tradicional—adjudicándoles valores que, a la sazón, devienen parte esencial de la nueva imagen estelar.<sup>8</sup> Esto de ninguna manera pretende afirmar que el cine de los sesenta dejara de tener en cuenta la imagen física de los actores—los rostros de Graciela Borges, María Vaner o Elsa Daniel brindan pruebas suficientes del interés que aún despertaba esta cuestión en los realizadores y el público—pero sí que este aspecto fue desplazado como rasgo que determinaba *per se* el ingreso de un artista al medio.

---

<sup>8</sup> La lista de artículos periodísticos referidos a estos temas es muy extensa, pero vale la pena citar dos que por sus títulos resultan sintomáticos del pensamiento del período: "Monica Vitti. La anti-diva italiana que no compra vestidos en París", *Primera Plana*, 11/12/1962, pp. 36-37 y "Cina [Lollobrigida] se ha dado el gusto: por fin podrá aparecer fea en pantalla", *Primera Plana*, 22/01/1963, pág. 29.

Héctor Alterio y Ana María Picchio, los protagonistas de *La tregua* (Sergio Renán, 1974) ejemplifican a la perfección este deseo de huida del *glamour* en la conformación de un texto-estrella que opera como una de las marcas del cine moderno local alrededor del fenómeno actoral. Ambos surgen tardíamente: Picchio, egresada del conservatorio de arte dramático y con algunas intervenciones menores en teatro y televisión, se revelará al público a partir de su papel de Delia, la prostituta casi adolescente de *Breve cielo* (Kohon, 1969); Alterio, que contaba con una larga trayectoria en el teatro independiente, obtendrá un reconocimiento masivo recién en la década de los setenta, gracias a su participación en films de gran repercusión como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Quebracho* (Ricardo Wullicher, 1974) y la ópera prima de Renán, verdadero punto de inflexión en la trayectoria de este actor.

*La tregua* constituye un momento clave en la figuración del hombre común en la pantalla. Al narrar las peripecias de una pareja de oficinistas, el relato se posiciona “como documento de un tiempo y de un modo de creación”.<sup>9</sup> Y en gran medida esto se debe a la elección del reparto. Todos los actores que integran el elenco pertenecen a la generación de intérpretes surgidos a principios de los sesenta, y que ya para ese momento gozaban de un reconocimiento dentro del campo artístico. La composición de personajes que elaboran persigue esta idea de documentación del presente en función de la construcción de una atmósfera inmediatamente identificable. En un reportaje con motivo del estreno de la película, Ana María Picchio propuso una clave de lectura en esta dirección: “Pienso que uno de los motivos por los que *La tregua* es un gran éxito es porque Alterio y yo somos dos seres comunes. Iguales a la mayoría de la gente. Santomé y Avellaneda pueden ser ese hombre que está parado en la esquina, esa chica que compra una revista.”<sup>10</sup>

La configuración estelar de Héctor Alterio estuvo desde sus inicios ligada a la imagen del típico porteño de barrio, trabajador y perteneciente a los estratos populares —en sus declaraciones retorna insistentemente la referencia a sus orígenes humildes en Chacarita—, caracterización que la película de Sergio Renán recupera con creces para la edificación del personaje de Martín Santomé. Una entrevista de 1972 brinda un ejemplo cabal de la imagen montada por la prensa para referirse a este artista: “Puede ir

---

<sup>9</sup> Claudio España: “*La tregua*. La cara de un hombre que saca cuentas”, en España, 2005: 665.

<sup>10</sup> Néstor Barreiro: “Si, soy fea...”, Revista *Gente*, S/D, 1974. Recorte extraído del sobre correspondiente a Ana María Picchio. Archivo personal de Luis Ordaz perteneciente al Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. El título de la entrevista ilustra con efectividad la construcción de una imagen contrapuesta a los cánones de belleza clásicos que impulsó el cine moderno.

sentado a su lado en el ómnibus o cruzársele en la calle y no advertirlo. (...) Puede estar allí, frente a sus ojos, sin que usted descubra, sin que sus gestos pacientes o su mirada calma digan que dentro de él conviven la sabiduría de Shakespeare y la crueldad de Harold Pinter”.<sup>11</sup> Este proceso de identificación de Alterio con el sujeto medio será resaltado constantemente en los artículos dedicados a su desempeño durante esta etapa. En ellos se destaca la procedencia de un artista que, antes de adquirir fama y prestigio, antes de profesionalizarse “fue vendedor callejero de manteles de plástico y galletitas, y también pintor de brocha gorda. Su pasado es un multicolor enjambre de anécdotas que contribuyen a delinear la personalidad de quien demostró, sobradamente, ser uno de los mayores actores contemporáneos”.<sup>12</sup> La construcción de Alterio como personalidad pública posee rasgos que la equiparan con la figura de un *self-made man*, cuestión que, más allá de sus méritos en el campo de la actuación, explica con toda seguridad su repercusión en la platea. Esta idea de hombre hecho a puro pulso, sin mayores cartas de presentación que el propio talento queda expuesta en otro párrafo de la entrevista citada: “esta figura más bien desgarrada, que no representa para nada la imagen del galán de moda (y le gustaría), que tiene más de cuarenta años, que es un hombre de vida apocada, alcanzó el éxito por mérito propio”.<sup>13</sup>

Junto con Alterio, Luis Brandoni y Walter Vidarte<sup>14</sup> son dos figuras cuyas imágenes estuvieron asociadas en los inicios de sus trayectorias a la representación cinematográfica del porteño trabajador de cuello blanco, sujeto emblemático que atraviesa todo el discurso moderno de los años sesenta y setenta. Prácticamente ausente dentro de las formulaciones temáticas del cine clásico-industrial, el perfil del empleado de clase media, oficinista o dependiente de comercio —como el personaje del Señor Fernández que Vidarte encarnó en *El dependiente*— adquiere una relevancia inusitada a lo largo de todo el período analizado. Se trata de una figura fundamentalmente masculina (aunque no exclusivamente) diseminada en varias piezas de la dramaturgia realista de los sesenta —en los textos de Roberto Cossa como *Nuestro fin de semana* (1964) y *Los días de Julián Bisbal* (1966) y,

<sup>11</sup> Diego Baracchini: “Héctor Alterio. Un hombre sobre el escenario”. *Claudia*, Diciembre de 1972, pp. 86-89.

<sup>12</sup> Dionisia Fontán: “El pensamiento vivo de Héctor Alterio”, *Siete Días*, 15/09/1974, Pág. 34.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Curiosamente, estos tres actores personificaron en el teatro SHA en 1970 una propuesta alejada diametralmente de los parámetros de identificación con el sujeto medio que pusieron en práctica en su paso por el cine. Se trató de la versión local más famosa de *Las criadas*, de Jean Genet, bajo la dirección de Renán. Esta fue la primera vez que en Argentina se representó la obra, tal como prescribía su autor, con un elenco de hombres interpretando los roles femeninos.

asimismo, en el Néstor Vignale de *La fiaca* (1967), de Ricardo Talesnik que compuso Norman Briski tanto en la puesta teatral como en la versión cinematográfica dirigida por Fernando Ayala (1969)—cuyo antecedente más lejano puede situarse en algunas aguafuertes porteñas de Roberto Arlt, así como en su obra *La isla desierta* (1937).

En *Tute Cabrero* (Juan José Jusid, 1968), el primer protagonista de Brandoni en cine, el actor compuso a Sergio Bruni, uno de los tres oficinistas que, junto con Juan Carlos Gené y Pepe Soriano, deben decidir cuál de ellos será despedido de la empresa en la que trabajan como dibujantes. Brandoni procedía del teatro, habiendo obtenido un reconocimiento temprano por su papel de Radamés en la reposición de *Stefano*, de Armando Discépolo, con dirección del autor. Esta cercanía a los clásicos de la dramaturgia nacional signaron tanto su trayectoria como su modo de trabajo. Según Martín Rodríguez (2003), la especificidad de su poética actoral se vincula a este cruce productivo entre las técnicas del teatro popular con las propuestas referenciales del realismo, en un momento en el que la dramaturgia moderna de los sesenta declinaba su ortodoxia fotográfica en beneficio de una aproximación a las formas antinaturalistas impuestas por el sainete y el grotesco criollos. Esto puede avizorarse ya en la ópera prima de Jusid, en la que su interpretación fusiona levemente los registros de la actuación introspectiva con el tono canyengue de los cómicos populares—fundamentalmente en las escenas de mayor distensión—. Sin embargo, el desborde gestual se ve morigerado en este caso por una puesta en escena que hace prevalecer la proximidad referencial por encima del artificio. En *Tute Cabrero*, el drama de los oficinistas abandona su raíz teatral—el relato estuvo originado en un guión televisivo de Roberto Cossa, finalmente convertido en pieza dramática con posterioridad al estreno del film—al incluir a los personajes en el entorno de una Buenos Aires en la que estos son registrados mediante cámaras ocultas que mezclan sus acciones con la documentación del movimiento de los transeúntes del centro. Una búsqueda de espontaneidad que Jusid trasladó a la dirección de los intérpretes: “Eran actores de teatro, en cine habían hecho poco y nada y yo sabía que ése era un riesgo muy grande, me podía llevar a zonas de las que yo quería apartarme”. El trabajo consistió en una serie de ensayos filmados, su posterior visionado y discusión por parte de los actores y el director, una técnica novedosa dentro del campo cinematográfico local: “Quería una cierta frescura. Así que nos sentábamos los cuatro y veíamos lo que habíamos filmado en los ensayos un montón de veces. Fue muy contundente (...) me parece que esta experiencia fue útil, porque fue como un precalentamiento, una pre-película en pedacitos” (ambas citas en Peña, 2003: 134).

Si en *Tute Cabrero*, el Bruni de Brandoni contraponía su juventud a la vejez de Sosa (Pepe Soriano) como un mérito para continuar en su puesto de trabajo, en *La tregua*, la composición que hace de Esteban, el hijo de Martín Santomé, coloca en primer lugar el sentimiento de desazón que le produce enfrentar la certeza de estar repitiendo los mismos circuitos de mediocridad de su padre. Si aún a fines de los sesenta podía pensarse que el empleo en una oficina implicaba cierta seguridad por la que valía la pena luchar, la evolución de esta figura en los años inmediatos enuncia una crisis irresoluble, algo que, más que alentar a la rebelión parricida, conlleva a una desesperación existencial por la imposibilidad de transformación de la realidad. Una espiral de fracaso que se intensificará en *Juan que veía* (Carlos Gallettini, 1976), en la que el actor construye la caída en desgracia de un vendedor apelando a los procedimientos caricaturescos habituales dentro del teatro popular. Recursos que retomará con fuerza en un film ubicado por fuera del período considerado en este trabajo pero que sirve para ilustrar el final del derrotero de un tipo de personaje fuertemente vinculado a la trayectoria de un actor. La primera escena de *El verso* (Santiago Carlos Oves, 1996) presenta a Juan (Brandoni) como un eximio locutor de radio durante los años de oro del medio. El sueño pronto es derribado por la realidad amarga de su situación: Juan es uno de los tantos desocupados del menemismo, obligado a “versear” en los colectivos para ganarse la vida. La caída de la máscara simboliza, entonces, el final de un recorrido para quien empezó siendo un empleado joven con una carrera promisoría y terminó sus días signado por la derrota.

La fantasía como vía de escape de una existencia gris y agobiante caracteriza a los personajes contruidos por Walter Vidarte en esta etapa. El actor de *Tres veces Ana*, *Los venerables todos*, *El dependiente* y *La tregua* trazó en estas películas, al igual que lo hiciera Brandoni, un arco de representaciones alrededor de unos antihéroes identificados con las vivencias del hombre común. Pero, en su caso específico, la conjugación entre el mundo real y el imaginario permitieron trascender la adscripción meramente referencial de sus composiciones posibilitando la aparición de una mayor subjetividad emocional. Este cruce, a veces indiscernible entre realidad y sueño tuvo como medio de expresión una poética interpretativa basada en la hibridación entre procedimientos cercanos a la introspección stanislavskiana con unas calculadas dosis de extrañamiento, posiblemente heredadas de su formación teatral clásica.

En un reportaje publicado en los primeros años de su carrera se definía a Vidarte como “un hombre en soledad”.<sup>15</sup> Esta caracterización, que lo alejaba de la posición de galán colocándolo, en cambio, en la menos cómoda de perdedor, resume una de las constantes de su trayectoria cinematográfica. El primer papel protagónico que interpretó en este campo fue el del “monito” Riglos, el solitario empleado de un diario en “La nube”, el tercer episodio de *Tres veces Ana*. Riglos experimenta las burlas solapadas por parte de sus compañeros, mezcla de cariño y lástima; su estrategia de huida es la construcción de un universo interno poblado de fantasías. David Kohon, el autor del film, se hizo eco del lugar que le asignaba la prensa a este actor al momento de pensar en él como el candidato óptimo para encarnar a Riglos:

El actor tiene que dar físicamente con el personaje, si no arranca de cero. De alguna manera, su rostro me tiene que decir: ‘Éste es el personaje’. Cuando hablé por primera vez con Walter [Vidarte] estaba muy emocionado y muy preocupado porque nunca había hecho, en cine por lo menos, algo tan comprometido. Y la verdad es que trabajamos muy bien, con mucha afinidad. Por supuesto que había que limar algunas cosas: primero porque venía de una formación teatral, y después porque realmente estaba muy atemorizado. Así que en los ensayos previos tuve que sacarle un poco el miedo e incluso conversar de forma conceptual. Recuerdo que me decía que su problema radicaba en cómo expresar la poesía del personaje. Entonces le dije: “Ése no es tu problema, ni siquiera tenés que ser consciente de eso, ni pienses en la palabra poesía”. Y le mencioné una frase creo que de Molière, donde da consejos a los dramaturgos y a los actores: “Que la situación sea poética sin que los personajes parezcan poetas”. Y le dije: “Tu personaje no es un poeta. Por lo único que tenés que preocuparte es por el problema que tiene el rol. Olvidate de la poesía, vos no estás personificando a Federico García Lorca” (Naudeau, 2006: 110-111).

En efecto, la expresión poética surge de una puesta en escena que en “La nube” opta por hacer coexistir en un mismo plano la realidad anodina de la vida del “monito” con la manifestación de su fantasía a partir de la aparición de aquella mujer que descubrió en una ventana y con la que sueña en secreto. Pero, además, en estos momentos de emergencia de la subjetiva indirecta libre propia del cine de poesía (Cfr. Pasolini, 1970 [1965]), el estilo interpretativo de Vidarte provoca una transformación que superpone a su estado de inmovilidad y aplastamiento unos instantes de luminosidad expresados en su rostro, así como en el cambio de su tono de voz. La escena

---

<sup>15</sup> S/F: “Walter Vidarte. Un hombre en soledad”, *Platea*, Año 2, N° 47, 10/03/1961, pp. 3-5.

en el cuarto de la pensión, en la que Riglos imagina una cita con Ana por el cine y el parque japonés ilustra este pasaje de la contención a la expansividad gestual: las risas de la pareja, sus actitudes corporales acompañan los movimientos de una cámara desencadenada que metaforiza la visita al túnel del amor y la montaña rusa.

La imagen del sujeto apocado que soporta el escarnio por parte de sus compañeros de oficina se reitera en Ismael, el protagonista de *Los venerables todos*. Vidarte compone en este film al más débil de los oficinistas, un grupo que, según Antín, su director, conforma “la logia del empleado público, el empleado de tribunales, un hombre que vive entre las miserias, los expedientes, las traiciones, los fallos, la canallada, los delitos; es un hombre destruido por la sociedad porque todo el mal ejemplo se reúne ahí” (Sández: 2010:69). Ismael/Vidarte prácticamente no gesticula en toda la cinta hasta el momento en que apuñala a Lucas (Lautaro Murúa) el líder del grupo, acción que, según sus palabras, le permite comprender que “vivía en una crisis de sueños”; y con esta venganza se desencadena el viraje hacia una interpretación irrealista, lindante con la locura.

En *El dependiente*, nuevamente el tópico de la locura persigue al señor Fernández, el empleado de la ferretería que espera la muerte de su patrón para poder ascender socialmente. Un clima cansino de siesta provinciana pauta los movimientos iniciales del personaje hasta el momento en que se enamora de la señorita Plasini (Graciela Borges). El ingreso al hogar de ella constituye un punto de quiebre en el que la actuación hasta entonces contenida de Vidarte se torna progresivamente desmesurada. La escena del sueño, en la que Fernández se ve a sí mismo como un adolescente sentado encima del cartel de la ferretería resume este cambio de rumbo interpretativo, coherente con la intensidad de los restantes componentes del elenco.

*La tregua* fue la última participación de este actor dentro del cine local. Con posterioridad a su estreno Vidarte debió exiliarse en España producto de las persecuciones de la Triple A. Allí se radicaría definitivamente hasta su muerte en 2011, luego de una intensa labor en teatro, cine y televisión. En el film de Renán compuso un papel secundario que cierra el ciclo de oficinistas grises iniciado con el “monito” Riglos de Tres veces Ana. Aquí, la obsesión de Sierra con el Prode, es decir con la posibilidad de superar la mediocridad que signa la vida del trabajador de cuello blanco, simboliza el lugar de la fantasía como motor que le permite al personaje soportar los reveses de la vida cotidiana. Esta fijación provoca que sus compañeros le jueguen una broma haciéndole creer que ganó el premio máximo. La emoción desatada por el personaje en la escena que recibe la noticia, al grito de ¡la oficina no va más! y la posterior caída en cuenta de lo inmodificable de

# EL DEPENDIENTE



Un film de  
Leonardo Favio

Con  
Graciela Borges  
Walter Vidarte  
Nora Cullen  
Producción:  
Leopoldo Torre Nilsson

Libro:  
Jorge Zuhair Jury  
Música:  
Vico Verti y  
Yaco Seller  
Fotografía:  
Anibal Di Salvo  
Distribución:  
Contracuerdo

la realidad sintetizan la posición pesimista del cine moderno alrededor de estos seres demasiado parecidos en sus anhelos al espectador medio.

### Crónica de una(s) señora(s)

En su reseña sobre *Los jóvenes viejos* Ernesto Schóo enumeraba una serie de puntos que ubicaban a esta ópera prima, en sus propias palabras, entre “las mejores películas de la historia del cine argentino”. Después de un largo ditirambo dedicado a admirar la “autenticidad” del tema tratado por Kuhn, el crítico justificaba su favoritismo con estas palabras:

Porque destruye el mito de la “ingenua” cinematográfica argentina, ese ejemplar femenino irreal, empalagoso e insípido, que abruma nuestra pantalla desde hace dos décadas. Las muchachas de *Los jóvenes viejos* son mujeres de verdad, capaces de pasión, de envidia y de baja; no son perfectas, no sueñan con príncipes azules, ni los encuentran en su camino; son capaces de hacer el amor con un hombre que les gusta, son bastante cínicas y hasta un poco “snobs”...<sup>16</sup>

Resulta útil confrontar el carácter destructivo que se advierte en el texto con otros artículos aparecidos simultáneamente en publicaciones periódicas de la época que hacen visible, por el contrario, la persistencia de estas imágenes y su actualidad, sin por ello expresar aversión alguna. Refiriéndose a las nuevas figuras cinematográficas aparecidas desde finales de los años cincuenta dos artículos renovaron tempranamente el interés por las ingenuas colocándolas en el centro del debate. Bajo el título “Hablan las ingenuas” la nota de tapa de *Platea* adjudicó la pertenencia a este rol a un grupo de jóvenes actrices entre las que aparecen Elsa Daniel, María Aurelia Bisutti, Gilda Lousek, Graciela Borges y María Vaner.<sup>17</sup>; por su parte, *Vea y lea* publicó un extenso reportaje —a manera de encuesta— a diferentes artistas vinculadas a esta imaginería (Daniel, Borges, Lousek) oponiéndolas a aquellas a las que calificó como “vampiresas” (Isabel Sarli, Libertad Leblanc, Egle Martin).<sup>18</sup>

Si la personificación del oficinista marcó la trayectoria de un conjunto de figuras masculinas, para el caso de algunas actrices hay que prestar atención a un arquetipo que ocupa un lugar trascendente por la utilización y desmontaje que se hizo de él: el de la ingenua. A diferencia de los traba-

<sup>16</sup> Ernesto Schóo: “Los jóvenes viejos”, *Talía*, Año 3, N° 23, 1962, pp. 34-35.

<sup>17</sup> *Platea*, Año 3, N° 94, Febrero de 1962.

<sup>18</sup> Dionisia Fontán: “Ingenuas y vampiresas en el cine argentino”, *Vea y lea*, N° 373, 12/10/1961.

jadros de cuello blanco, que no contaban con antecedentes relevantes en el cine del pasado, las ingenuas representan un tipo de personaje al que el modelo clásico recurrió con insistencia, adhiriendo incluso algunos nombres estelares a su carnadura (Mirtha Legrand, María Duval y más tardíamente Lolita Torres fueron algunas de sus representantes más conspicuas). Es notable, entonces, marcar que, pese a los intentos del Nuevo cine por hacer *tabula rasa* del pasado, estas jóvenes mujeres subsistieron—de la mano de otras intérpretes y, por lo tanto, de una mutación figurativa— a los embates modernizadores. Una primera respuesta a las razones de esta supervivencia puede seguirse de los planteos que Isabella Cosse formula alrededor de las transformaciones en la sexualidad de los sesenta. Cosse propone que, más que hablar de una revolución radical, las modificaciones de los comportamientos sexuales de los argentinos de esta etapa deben pensarse como “un proceso contradictorio, marcado por una inédita imbricación entre las innovaciones y las continuidades, en una época dominada por la certeza de los cambios y por la incertidumbre sobre el sentido que éstos asumían” (2010: 17). Pero, asimismo, esta voluntad del cine de aferrarse a una figura del pasado debe entenderse como el anclaje en una tradición, acción necesaria para poder desarticularla. Como afirma Jürgen Habermas “mientras que lo que es meramente un ‘estilo’ puede pasar de moda, lo moderno conserva un lazo secreto con lo clásico” pero—continúa Habermas—“el testimonio verdaderamente moderno no extrae su clasicidad de la autoridad pretérita, sino que se convierte en clásico cuando ha logrado ser completa y auténticamente moderno” (2004 [1984]: 54).

El interés por describir los modos de figuración de las ingenuas en el cine de los sesenta parte de la certeza de que su carácter eminentemente sexual (aunque se trate de una sexualidad reprimida o solapada), permite poner en escena una serie de cambios sustanciales de la conformación de corporalidades dentro del cine, a la vez que provoca modificaciones relevantes en las construcciones dramáticas de los films. A su vez, la construcción a imagen y semejanza de una ingenua sirvió de vehículo para la consolidación de algunas carreras actorales, ligadas a este prototipo de mujer.<sup>19</sup>

La complexión física aniñada de Marilina Ross y su temprano debut en televisión hicieron que se la adscribiera rápidamente dentro de esta categoría. A esto se sumó la popularidad que adquirió en este medio su

---

<sup>19</sup> Una nota de tapa de la Revista *Platea* puso tempranamente el tema en el centro del debate. Bajo el título “Hablan las ingenuas”, se adjudicó la pertenencia a este rol a un grupo de jóvenes actrices entre las que se encuentran Elsa Daniel, María Aurelia Bisutti, Gilda Louisek, Graciela Borges y María Vaner. *Platea*, Año 3, N° 94, Febrero de 1962.

protagónico en la serie *La nena*, en la que interpretaba a una adolescente edulcorada a principios de los sesenta. La prensa definía a la actriz en los siguientes términos:

Aunque no lo sepa, Marilina Ross es la versión actual de las ingenuas que impregnaron, con su aséptico candor, la década del cuarenta del cine argentino. Si Mirtha Legrand o María Duval eran entonces la imagen compacta de una adolescente inmaculada, Marilina Ross—a pesar de sus 22 años—llega hoy al público con un rostro infantil, un cuerpo sin sobresaltos, pero cargado de un sigiloso y despreocupado “sexy”.<sup>20</sup>

El ejemplo más sólido de identificación de una actriz dentro de este rótulo, y con toda seguridad el primero, lo brinda la trayectoria de Elsa Daniel en las películas de Leopoldo Torre Nilsson *La casa del ángel* (1957), *La caída* (1959) y *La mano en la trampa* (1961). Ana Amado afirma que, en estas películas—a la que agrega *Graciela* (1956)—“Torre Nilsson enfatiza el perfil material, físico de la protagonista para establecer distintas versiones de un personaje virtualmente único, a partir de un mismo cuerpo, rostro y voz” (Amado, 2005: 356).

En estas películas Daniel construye unos personajes signados por el descubrimiento violento del sexo y por la conversión de la imagen de niña a mujer. En *La casa del ángel*, Ana Castro (Daniel) es violada por Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) el amigo de su padre. “Ya eres suficientemente grande para jugar con los varones” le dice Nana, su institutriz. Así, la imagen de ingenua se desarticula por la asunción del deseo sexual de las protagonistas. Y en esta búsqueda femenina de una cierta verdad femenina que, siguiendo lo propuesto por Serge Daney representa la marca central del cine moderno (Daney, 1998 [1994]), se proyecta el periplo de Albertina y Laura Lavigne. Un movimiento de transformación expresado por un rostro que conjugaba la inocencia con lo siniestro, tal como la definió Torre Nilsson al referirse a Elsa Daniel como una *devilish angel*.<sup>21</sup>

Según Jacqueline Nacache “La colaboración apasionada de un actor y de un cineasta no sólo supone la reproducción de una fórmula eficaz, sino que garantiza la permanencia de una mirada a un rostro. Desvanece todo límite entre las películas, las construye en un largo discurso (2006:89). Una relación de este tipo es la que inscriben Elsa Daniel y Torre Nilsson, aunque

<sup>20</sup> S/F: “La nueva ingenuidad”, *Siete Días*, 13/10/1965.

<sup>21</sup> El término aparece en el libro de Mónica Martín *El gran Babsy* (biografía novelada de Leopoldo Torre Nilsson), citado en Aguilar, 2005: 135.

la configuración de ingenua que hace la actriz pueda trasladarse también a otras obras. Un ejemplo fundamental es el del film de Leonardo Favio *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966). En esta obra, Daniel (La Francisca) contrapone su figuración remilgada y hogareña al personaje sexualmente libre y provocativo de María Vaner (La Lucía). La escena del encuentro de ambas mujeres en el grifo donde extraen agua sintetiza el antagonismo de ambas a partir de un magistral juego de oposiciones: el pelo recogido y la cara lavada de Daniel frente al peinado batido y los ojos delineados de Vaner; el balde que porta la Francisca versus el jarrón decorado de la Lucía; el batón oscuro de la primera contra la ropa moderna y clara de la segunda. Pero además, Leonardo Favio juega con las trayectorias de ambas actrices para magnificar el carácter del enfrentamiento: en tanto Elsa Daniel, como pudo verse, simboliza “la” imagen de la ingenua, María Vaner siempre fue para el cine una mujer de sexualidad abierta, una “caperucita rebelde”<sup>22</sup> que en películas como *Tres veces Ana* o *Los jóvenes viejos* dio sobradas muestras de libertad.

Los personajes interpretados por Graciela Borges en sus primeros años se ubican a mitad de camino de ambos polos de construcción de la imagen femenina. Mientras en obras como *El jefe* o *La terraza* explotó su costado erótico más abierto, en otras se impone la ingenuidad como clave. Entre las últimas, *Circe* se ubica en un lugar especial. En Delia conviven la bruja y la joven ingenua—la chica de su casa que prepara, como buena señorita, bombones, pero rellenos de cucarachas— como dos partes de un mismo rostro. La Borges posee esa carga enigmática en sus gestos que vuelve indescifrable el comportamiento del personaje. Según Manuel Antín “Graciela Borges era exactamente Circe. Así la vio Cortázar cuando yo le conté que iba a ser la protagonista, y así la vi yo” (Sández, 2010: 74). Las escenas de mayor erotismo dentro del film—aquella en la que se masturba en su cama y la del beso al espejo—representan los momentos más importantes de desarticulación del mito de las ingenuas en el cine moderno.

A principios de la década siguiente Graciela Borges se uniría sentimental y profesionalmente a Raúl de la Torre, inscribiendo una larga serie de “films de pareja”—desde *Crónica de una señora* (1971) a *Funes, un gran amor* (1993)—en la que el realizador de *Juan Lamaglia y Sra.* (1970) exploró las vicisitudes del deseo femenino como núcleo dramático. La relación entre esta actriz y el director es prácticamente el único caso de un fenómeno típico en el panorama del cine moderno de los años sesenta—basta recor-

---

<sup>22</sup> Fernando Espi: “María Vaner. Una caperucita rebelde”, *Platea*, Año 2, N° 50, 31/03/1961, pp. 22-23.

dar los tándems formados por Godard/Anna Karina, Antonioni/Monica Vitti, Bergman/Liv Ullman o Cassavetes/Gena Rowlands—. Curiosamente, en Argentina las duplas de esta clase no dieron buenos frutos. Ni Leonardo Favio logró construir una trayectoria fílmica con María Vaner, ni Rodolfo Kuhn hizo lo propio junto a Elsa Daniel. La excepción a esta regla que supera por su fuerza la existencia de cualquier tándem de todas las épocas la establece la intensa relación de Isabel Sarli con Armando Bó, un verdadero folletín en capítulos que inscribió la corporalidad moderna y exuberante de la “Coca” como marca indeleble de la modernidad.

### El rol de la televisión en la mediatización de la imagen del hombre común

El interés manifiesto del Nuevo Cine Argentino por proporcionar al público una “expresión de contorno” (Cfr. Feldman, 1990), es decir por plasmar historias desde una estética realista en la que se narraran hechos cotidianos sobre personajes y entornos fácilmente reconocibles tuvo mucho que ver con la preocupación, como afirmaba Murúa, por destruir el mito de las estrellas. En *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), obra seminal del movimiento, el tema aparece problematizado ya en sus antecedentes dramáticos. Al inicio del texto de Osvaldo Dragún en el que está basado el film, uno de los actores enuncia, apelando a un señalamiento al público típicamente brechtiano, el interés que el relato despierta: “Lo más importante es la historia en sí. Y si la contamos es porque tal vez María y José estén ahora entre ustedes escuchándonos” (Dragún, 1968:77). La elección de los nombres de los protagonistas, cuyas resonancias bíblicas son evidentes, remite sin embargo a la idea de tratarse de seres sin mayores diferencias con el ciudadano corriente.<sup>23</sup> La versión fílmica elude todo comentario teatralista por parte de un narrador externo, inclinándose hacia una puesta en escena en la que unas imágenes inmediatamente reconocibles se imponen. La historia se abre con el ingreso de María al café en el que se da cita con José, proponiendo una imagen-emblema que se repetirá varias veces a lo largo de la cinta. Ubicados en la mesa del título se suceden por sobreimpresión los créditos. Tras la aparición de los nombres de los actores principales—María

<sup>23</sup> Durante la década siguiente una película ignota, *José María y María José—una pareja de hoy—* (Rodolfo Costamagna, 1973), recuperará estos nombres duplicados especularmente para narrar las vicisitudes sentimentales de una pareja de estudiantes platenses, encarnados por Luis Brandoni y la debutante Cristina del Valle. En él se entrecruzan la historia de amor, la agudización de las tensiones políticas y los enfrentamientos generacionales. El título de una crítica grafica con claridad el deseo de aproximación referencial propuesto por esta obra deudora de las innovaciones gestadas a principios de los sesenta: Carlos Moreno: “Un trozo de vida”, *El cronista comercial*, 10/08/1973, Pág. 10.

Aurelia Bisutti y Emilio Alfaro— enmarcados en un primer plano, un *travelling* de acercamiento se detiene sobre las manos de los personajes, dando paso a la sucesión de textos en los que se menciona al resto del elenco y a los rubros técnicos. De este modo, la apertura sintetiza visualmente aquello que fue enunciado en el prólogo del texto dramático: el plano cercano de la pareja particulariza la historia sobre ellos; a su vez, el inicio *in medias res* de una situación que a posteriori se tornará recurrente dota al relato de un plus de verismo al registrarla como si se tratara de un *tranche de vie* que la puesta en escena decide recuperar. El final abierto, construido a partir de un último plano en el que María y José caminan juntos por la ciudad real sin haber solucionado sus conflictos previos indaga en las potencialidades del realismo entendido como captación de un *trozo de vida* que se extiende más allá de la conclusión de la cinta, como territorio privilegiado para la identificación de los espectadores con el drama.

Valiéndose de una historia que responde más a la lógica del melodrama clásico que a la del relato moderno (chica rica conoce a chico pobre, viven un romance imposibilitado por la oposición de los padres de ambos), *Los de la mesa 10* se apoya en el modelo tradicional adhiriéndole otros recursos heredados de la modernidad europea (filmación en locaciones, espacios y un uso del habla reconocibles, un mínimo deambular de los personajes) complementados por una transformación en la estética interpretativa, que reduce los decibeles que presupone el melodrama debido a unos desempeños actorales que privilegian los momentos de intensidad dramática contenida. Esto último fue reconocido en la crítica firmada por Tomás Eloy Martínez cuando planteó que el trabajo de Bisutti, Alfaro y Menchu Quesada —la madre de María— respondía a “un nivel interpretativo de primer orden, donde lo que cuenta es más la identificación de los actores con los personajes que el trabajo de composición”.<sup>24</sup>

Los tres artistas mencionados, así como Osvaldo Dragún y el productor Marcelo Simonetti provenían del medio televisivo, en franca expansión durante esos años. Más específicamente el encuentro entre estos nombres al que se sumarían los de otras figuras en ascenso —Jorge Rive-ra López, Norma Aleandro, Luis Medina Castro, María Cristina Laurenz—

---

<sup>24</sup> Tomás Eloy Martínez: “El país auténtico en ‘Los de la mesa 10’”, *La Nación*, 19/10/1960, Página 12. Es útil recordar que fue este crítico junto a Ernesto Schoó los que emprendieron una batalla pública a raíz de que el Instituto Nacional de Cinematografía decidiera calificar con la letra B (De exhibición no obligatoria) al largometraje de Feldman, algo que complicaba enormemente las posibilidades de su difusión. Debido al espaldarazo dado por la prensa el film pudo ser recalificado y tuvo su estreno comercial. En sus diversas intervenciones, los críticos resaltaban el carácter realista, en la que el realizador asumía “una actitud de testigo ante la realidad, sin opinar, sino más bien interrogando” (idem).

tuvo lugar gracias a la aparición en 1958 de un ciclo de unitarios cuya propuesta estética resulta idéntica a aquella emprendida por los realizadores cinematográficos emergentes: *Historias de jóvenes*. El programa, que estuvo en el aire con intermitencias hasta 1965, proponía una visión realista de este grupo social partiendo de hechos cotidianos vivenciados por gente común. Según Mirta Varela, las emisiones de *Historias de jóvenes* “tendieron rápidamente a la incorporación de la actualidad, que ingresó como un verosímil acabado para la clave realista de la mayor parte de la ficción televisiva” (2005:87). Por otra parte, la recurrencia a la incorporación de figuras que rondaban los veinte y los treinta años favoreció la idea de existencia de un clima de recambio generacional propulsado, entre otras cosas, por la participación en un ciclo que por sus características testimoniales adquirió rápidamente fama de “comprometido”, término sartreano ampliamente difundido durante esta época. Una adscripción casi militante de estos intérpretes con relación a las propuestas que, tanto en la televisión como en el teatro y el cine, propugnaban la supremacía de un realismo testimonial y fotográfico hizo que el discurso periodístico los identificara como fieles exponentes de lo más acabado de la modernidad. En un glosario sobre la televisión consignado en las páginas de la revista *Platea* puede leerse en el apartado dedicado a Emilio Alfaro: “Se los considera rebeldes por haber actuado en ‘Historias de jóvenes’. Usan peinados ‘nouvelle-vague’, grandes anteojos oscuros y no se preocupan en exceso por la publicidad. ‘Neura’ puede ser una de sus palabras favoritas”.<sup>25</sup> El comentario resume en pocas líneas la unión posible entre un programa televisivo, una corriente cinematográfica europea, el medio publicitario y la alusión a un término perteneciente a la teoría psicoanalítica —también profundamente en boga— como símbolo de la rabiosa contemporaneidad que obtenía su carnadura en la configuración estelar de los nuevos intérpretes.

Mientras el cine consolidó la noción de *troupe* para referirse a los nuevos intérpretes, la televisión, por su parte, volvió más evidente aun esta cuestión al instalar en el imaginario la idea de “clan”. En sintonía con la *renovación figurativa* impulsada por *Historias de jóvenes*, el director David Stivel conformó a mediados de los años sesenta el grupo “Gente de teatro”, más popularmente conocido como “Clan Stivel”. Se trató de un colectivo de actores —Emilio Alfaro, Bárbara Mujica, Norma Aleandro, Carlos Carella, Federico Luppi y Marilina Ross— con una sólida formación teatral —la mayoría provenía del Conservatorio Nacional de Arte Dramático— que protagonizaron el recordado ciclo de

<sup>25</sup> S/F: “TV. Diccionario”, *Platea*, 21/12/1963, pág. 16.

unitarios *Cosa juzgada*. El programa, al igual que su antecesor, retomaba un hecho de la vida real—un caso de la crónica policial, valiéndose de los expedientes judiciales del proceso para su construcción dramática—transcribiéndolo desde una estética realista que impregnaba los diversos elementos de la ficción: los espacios, el habla y, asimismo, el trabajo interpretativo.<sup>26</sup>

La percepción de clan que cimentó el grupo se fundaba en su modo de encarar el oficio, más próximo a los presupuestos de los elencos teatrales independientes que buscaron deliberadamente eliminar la existencia de estrellas individuales privilegiando en cambio la valoración del trabajo de conjunto. Por ello es que en las diferentes emisiones los actores del equipo ocupaban diversos roles, impidiendo la identificación por parte del espectador de un nombre determinado con un arquetipo preestablecido, algo común dentro de la economía narrativa, tanto del teatro comercial como del cine clásico. En *Cosa juzgada*, al que le correspondía el papel protagónico en un episodio en el siguiente componía un secundario, permitiendo así la rotación de los distintos engranajes de esta singular maquinaria colectiva por una amplia gama de personajes.

Si bien los terrenos predominantes de expresión del Clan Stivel fueron la televisión y el teatro—recuérdese, por ejemplo, la puesta de *Los días de Julián Bisbal*, de Roberto Cossa, obra que previamente a convertirse en texto dramático fue un episodio de *Historias de jóvenes*<sup>27</sup>, prueba de la circulación indiferenciada de sus agentes intervinientes por los diversos medios—este grupo también tuvo una participación en cine con el estreno de *Los herederos* (1970, David Stivel). El film, construido a partir de un guión de Norma Aleandro, encierra a los personajes en un caserón en ruinas haciendo estallar los conflictos interpersonales expresados a través de un desborde verbal y gestual que exaspera el realismo de la propuesta, transformándola más en un psicodrama que en una exposición de situaciones bajo un hilo conductivo. Un poco a la manera de *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962), y próximo también a las puestas en escena al estilo *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, la construcción espacial elaborada por Stivel se vale del encierro para justificar la conmoción en el comportamiento de los actores, que llevan al límite las posibilidades de expresión mediante sus gritos y conductas que bordean lo inverosímil. Cuestiones que, por lo que podría deducirse de una crítica de la película, la emparentan con la estética del ciclo televisivo que hizo famoso al clan, dado que sus programas “tienen el lastre de

---

<sup>26</sup> Para una descripción exhaustiva de las características de *Cosa juzgada* puede verse el trabajo de Mirta Varela, 2005: 220-223.

<sup>27</sup> El episodio, cuyo título era “Por siempre alegre” fue dado a conocer en la primera emisión de la cuarta temporada del programa, el 05/01/1965. El guión se publicó posteriormente en la revista *Capricornio*, dirigida por Bernardo Kordon. Roberto M. Cossa: “Por siempre alegre”, *Capricornio*, Año 1, N° 2, Agosto de 1965, pp. 44-59.

una carga importante de naturalismo, de excesos patológicos, con propensión a crear climas negros, asfixiantes, sin contradicciones dialécticas, de no profundizar en las relaciones entre personajes y los factores sociales”.<sup>28</sup>

El mayor mérito del trabajo emprendido por el Clan Stivel tuvo que ver con la constancia en la permanencia de los elementos del elenco y, como consecuencia de ello, la obtención de una homogeneidad interpretativa basada en la búsqueda de una formación sistemática para el actor. Era frecuente que sus integrantes realizaran seminarios de aprendizaje y aún otras prácticas más excéntricas—pero absolutamente válidas en ese momento—como la de participar en terapias grupales en las que se experimentaba con la relación entre psicoanálisis y LSD. En suma, la combinación de un conjunto de intérpretes que reivindicaban su procedencia teatral—en su modo de trabajar y, así también, en su misma denominación: “Gente de teatro”—frente a una propuesta narrativa testimonial que hacía gala del cruce entre realidad y ficción configuró la imagen del clan como arquetipo del “grupo culto de la televisión” (Varela, 2005:181), epíteto que el cine de los sesenta se encargaría de recoger y la crítica de resaltar, exponiéndolos como “una revolucionaria troupe artística que en los últimos años conmovió hasta los cimientos las tradicionales estructuras teatrales argentinas. Se ganaron, claro, los más risueños apodos, dictados por la admiración o la envidia: los griegos, filósofos, iracundos y, también, los psicoanalizados”.<sup>29</sup> Es interesante observar cómo esta caracterización entronca por su similitud con la definición que se hiciera de Emilio Alfaro, uno de los integrantes de *Historias de jóvenes* unos años antes (y, a la sazón, vaso comunicante entre ambos ciclos). Si en los primeros tramos de los sesenta la juventud determinaba el rasgo principal de modernidad de los artistas, en la segunda mitad de la década predominará el valor dado al “compromiso”, algo que el propio Alfaro retomará con ímpetu junto a Carlos Carella y Juan Carlos Gené—guionista y actor ocasional de *Cosa juzgada*—al tener una participación sindical activa en los reclamos emprendidos por la Asociación Argentina de Actores y que el grupo abrazará en simultáneo al organizar puestas teatrales en las villas y pueblos del interior del país.

En la misma veta testimonial de *Historias de jóvenes* y *Cosa juzgada* aparecieron diversos programas a lo largo de los sesenta y setenta. En ciclos como *Yo soy porteño* (1963)—con protagónicos de Pepe Soriano, Marilina Ross, Beto Gianola y Carlos Carella—, *Uno entre nosotros* (1967)—con un elenco integrado por Luis Brandoni, Ignacio Quirós, Alberto Argibay, Oscar Ferrigno, con guiones de Dragún y dirección de Carlos Rinaldi—o *Historias de medio pelo* (1974)—protagónico

<sup>28</sup> S. Horovitz: “Los herederos”, *Propósitos*, 04/07/1970.

<sup>29</sup> S/F: “Clan Stivel. Los dinamiteros del espectáculo”, *Siete días*, Año 1, N° 26, 07/11/1967, pp. 36-39.

de Pepe Soriano y guiones de Sergio de Cecco, Somigliana, Halac y Cossa—perfilaban la continuidad de un estilo que proponía tramas cotidianas valiéndose de unos actores cercanos al universo referencial de los televidentes (ya sea por su físico y también por sus estrategias de composición de los personajes). Bajo este imperio del realismo en la pantalla chica debe evaluarse el impacto que tuvieron películas como *Tute cabrero* o *Juan Lamaglia y Sra.*

### La impronta teatral en la educación de los intérpretes.

La visión del teatro entendido como ámbito privilegiado de aprendizaje a la vez que como práctica artística de una calidad superior a la de la televisión y el cine es crucial para comprender la importancia que adquiere este medio dentro del imaginario de los actores emergentes al momento de reivindicar su oficio. Actuar en teatro o haber surgido dentro de este espacio implicaba, por lo tanto, un plus de legitimidad que las demás prácticas no brindaban, por lo menos *a priori*.

Se mencionó anteriormente la importancia que tuvo el Conservatorio Nacional de Arte Dramático como establecimiento pedagógico para la nueva generación de intérpretes. Oficializada como institución en 1957, bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, el conservatorio cumplió un papel relevante en la formación de los actores, en tanto implicó la consolidación y jerarquización de la actuación como actividad específica. Según Karina Mauro, la orientación de este espacio “se basó en el desempeño en el teatro culto, profundizando la hegemonía de los procedimientos de la dicción interpretativa, aunque se sostiene que Cunill incorporó en sus clases algunos rudimentos del ‘sistema’ Stanislavski” (Mauro, 2011: 262). Esta ligazón hacia los elementos cultos de la actuación—ajenos, por tanto, al *morcilleo* y la *macchietta* propios de los cómicos populares del cine y el teatro de la primera mitad del siglo XX—cinceló la retórica específica de la joven generación, aunque, como afirma Luis Brandoni, en un principio la ubicación de los recién llegados dentro del campo no resultó sencilla:

Yo me crié en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, en una época de Montescos y Capuletos. Estaba el teatro independiente y el comercial. Los del Conservatorio nos encontrábamos en la mitad del sandwich y todos sospechaban de nosotros. Los del independiente nos odiaban porque éramos pichones de profesionales y los profesionales nos detestaban porque decían que nos creíamos intelectuales. Pero a fines de los '60 y en los '70 se fundieron las líneas: los grandes autores, actores y directores del teatro independiente pasaron al profesionalismo y el teatro creció.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Hilda Cabrera: “Al actuar se puede ser mejor de lo que uno es o cree ser. Entrevista a Luis Brandoni y Pepe Soriano”, *Página 12*, 20/04/2012, Pág. 4.

El tránsito por el conservatorio, si bien no era considerado una parada obligatoria previa al inicio de una carrera profesional, sí dotaba a los artistas de una pátina de organicidad y prestigio ligada a lo culto. En un cine y, más en general, un arte que buscaba tomar distancia de las prácticas populistas del pasado—identificadas con las trayectorias de estrellas cercanas al peronismo como Tita Merello y Enrique Muiño—, la importancia del decoro, la dicción correcta, el realismo y la actuación introspectiva que promulgaba este espacio resultaban productivos respecto a sus propios objetivos. Un testimonio de Walter Vidarte sintetiza el pensamiento de los intérpretes de su generación respecto de la formación en las técnicas teatrales cultas. Cuando se le preguntó si el actor de cine debía trabajar previamente en teatro, Vidarte respondió: “Para el actor me parece fundamental. No para la estrella. Ahí tienen el caso de Suecia, por ejemplo, donde ningún actor hace cine sin haber pasado antes por el Conservatorio de Arte Dramático”.<sup>31</sup>

Aun cuando la trayectoria ideal de un intérprete implicaba necesariamente haberse iniciado en el conservatorio, una parte considerable de los artistas que adquirieron fama en los primeros años del cine moderno no tuvo una educación formal de este tipo. Esto fue algo frecuente en las estrellas que se iniciaron a muy temprana edad (Elsa Daniel o Gilda Lousek, por ejemplo) y también en las figuras que desplegaron su labor alrededor de las prácticas innovadoras y simultáneamente pusieron su trabajo al servicio de otras que respondían a los cánones espectaculares tradicionales, como es el caso de María Aurelia Bisutti y Alberto Argibay. Buscando distanciarse de los medios que los volvieron populares—la televisión y los radioteatros—ambos pusieron de manifiesto la supremacía del teatro como el lugar efectivo de exposición para el actor. Por la época en que protagonizó *Alias Gardelito* y simultáneamente una serie de ciclos televisivos—sobre todo telenovelas, ajenas en todo sentido a los presupuestos de la modernidad—, Argibay declaraba su interés por incursionar en las tablas: “Es mi mayor ilusión. Hacer buen teatro para ‘purificarme’ de tantas cosas de baja calidad que hay que hacer a veces”.<sup>32</sup> Al momento de seleccionar un repertorio acorde a sus deseos, el actor se inclinaba por la dramaturgia contemporánea, específicamente “*El juego de la virtud*, de un autor argentino, Atilio Betti o *El diablo y el buen dios*, de Sartre”.<sup>33</sup> Con esta elección, Argibay se posicionaba en defensa del “teatro de ideas”, culto y comprometido, ubicado en las antípodas de la pobre calidad que denunciaba para sus trabajos más comerciales. Apelando a dicha tradición Argibay suplía el hecho de no haber formado parte de las filas de los estudiantes del

<sup>31</sup> S/F: “Walter Vidarte proyecta un futuro sin TV”, *Platea*, Año 1, N° 25, 09/09/1960, Pág. 20.

<sup>32</sup> Garmen Pomes: “Alberto Argibay viene galopando fuerte”, *Platea*, Año 2, N° 56, 12/05/1961, pp. 20-21.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

conservatorio: “Nadie me preguntó por qué no iba al Conservatorio. Además pienso que es importante la educación del actor. Pero más importante es él mismo. Y en él creo”<sup>34</sup>. Confiriéndole al teatro un lugar preponderante respecto del cine, arroja una idea que deja entrever la importancia que la práctica escénica tuvo para los jóvenes actores: “Necesito mucho, quizás demasiado del teatro ya que en el cine se vuelve a comenzar otra vez y otra vez, siempre en frío, sin casi nunca poder obtener una lógica graduación humana de sentimientos. No obstante, en este país vale más un actor que ha hecho cinco películas que un *actor a secas*”<sup>35</sup>. Algo similar se desprende de una declaración de Bisutti, en la que establece un canon entre los medios al enumerar sus deudas profesionales con relación al teatro, al cine y a la televisión: “Al teatro [le debo] aprendizaje, a la TV popularidad, al cine nada”.<sup>36</sup>

Reevaluando la experiencia de gestación de los nuevos comediantes, Emilio Alfaro propone un recorrido que da cuenta de las poéticas teatrales que sirvieron de fuente de enseñanza para las figuras del período:

Aquí, el actor se formó a las trompadas. Hablo de mi generación específicamente. Primero, el Conservatorio, si tuvo suerte, y la etapa de Cunill Cabanellas; después, el teatro independiente; más adelante, Hedy Crilla, Augusto Fernandes, Gandolfo. Todos nosotros pasamos por algunos de estos aprendizajes, o por todos, o por ninguno. A veces, los intérpretes formaron parte de escuelas ouestas, contestatarias, que no alcanzaron a hacer la síntesis.<sup>37</sup>

Hedy Crilla conjuntamente con sus discípulos Fernandes y Gandolfo, al que habría que agregar el nombre de Agustín Alezzo, fueron los responsables de sistematizar y difundir en Buenos Aires las técnicas del “sistema” Stanislavski a finales de los cincuenta. Este modelo de interpretación, que decaería posteriormente hacia la cristalización del “método” impulsado por Lee Strasberg desde el Actor’s Studio fue central en la formación integral de los intérpretes de los años sesenta. La fuerza con la que se instaló en el campo fue tan grande que su tamaño puede dimensionarse observando que los artistas, al referirse a estas técnicas, hablan de “el método”, a secas, es decir como el único posible.

Fernandes, Alezzo y Gandolfo provenían de las filas del teatro independiente, específicamente del grupo “Nuevo teatro”, dirigido por Alejandra Boero

---

<sup>34</sup> Patricio Esteve: “Argibay no es Argibay”, *Talia*, Año III, N° 24, 03/1963, Pág. 16.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> S/F: “María Aurelia Bisutti. La sonrisa hecha actriz”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

<sup>37</sup> Claudio España: “El Sr. Director. Entrevista a Emilio Alfaro”, *La Nación Revista*, 03/02/1980, pp. 10-11/22.

y Pedro Asquini. Debido a la insatisfacción que experimentaban respecto a lo que concebían como un modelo deficitario de entrenamiento y trabajo con el actor—algo que puede recuperarse en el cortometraje documental *Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954)— los futuros directores decidieron romper con el grupo para fundar “La nueva Máscara”. Lo interesante es que, para estos “jóvenes parricidas” la estética actoral que les atraía, la que consideraban más efectiva en la representación orgánica y realista de los sujetos la brindaba no el teatro sino el cine (fundamentalmente el norteamericano de esos años). Fernandes comentó en alguna ocasión: “nosotros queríamos hacer en teatro lo que Marlon Brando hacía en la pantalla en *Un tranvía llamado deseo*”.<sup>38</sup> Coincidiendo en que la corriente adecuada a sus intereses era la de Stanislavski, decidieron acudir a una maestra—Hedy Crilla— que, si bien no poseía una formación sistemática en esta tendencia, estaba dispuesta a encerrarse a estudiar—La Máscara permaneció cerrada cerca de un año mientras sus integrantes ensayaban las nuevas técnicas—para poner finalmente en práctica las propuestas del maestro ruso junto con el grupo. El encuentro rindió sus frutos y cuando montó en escena sus primeras piezas—*Cándida*, de George Bernard Shaw (1959), *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis (1960) y *Espectros*, de Henrik Ibsen, (1961)— “se produjo una reacción análoga a lo sucedido con el Teatro de Arte de Moscú en el reestreno de *La Caviota*, dado que las actuaciones resultaban absolutamente originales, lo cual quedó demostrado en la recepción crítica de las puestas, que las celebró unánimemente” (Mauro, 2011: 275).

Crilla formó a varios intérpretes de la nueva generación, muchos de los cuales forjarían una carrera promisoriosa en cine. Por sus talleres pasaron Federico Luppi, Dora Baret, Norma Aleandro, Helena Tritek, entre otros.

Para los realizadores del Nuevo cine argentino el nombre de Stanislavski no era desconocido. En 1955 la editorial Losange inauguró su colección de cine con la publicación de *El actor en el film*, de Vsevolod Pudovkin. Este sello editorial, que marcó de manera nada desdeñable la formación autodidacta de la joven generación de directores, abrió su proyecto de divulgación de la teoría cinematográfica con un texto que analizaba la labor de los intérpretes influido por los preceptos del creador de *El trabajo del actor sobre sí mismo*. En Montevideo se publicaría, dos años más tarde y del mismo autor, *El actor de cine y el sistema de Stanislavski*, obra que también tuvo una difusión amplia en nuestro país.

Más allá de la circulación indirecta de unas ideas originalmente pensadas para el teatro, dado que la aplicación al cine que hace Pudovkin implica ya una lectura de segundo grado, lo cierto es que el imperativo realis-

<sup>38</sup> Entrevista personal con Augusto Fernandes, 10/08/2010.

ta predominante en la mentalidad de los directores jóvenes transformó la recepción pasiva de estas teorías convirtiéndolas en propuestas concretas que, conciente o inconcientemente, concordaban con los lineamientos stanislavskianos y que obtuvieron una especial resonancia con respecto a lo que sucedía en el campo actoral.

Uno de los preceptos abordados por esta técnica parte de lo que denomina *memoria afectiva*, recurso que permite al actor extraer de sus recuerdos experiencias emocionales pasadas para la creación de determinadas situaciones. Es famosa la anécdota que cuenta que Dustin Hoffman dejó de dormir varias noches para experimentar el cansancio de su personaje en *Maratón de la muerte* (John Schlesinger, 1976), a lo que Laurence Olivier, compañero de elenco y actor de la tradición clásica, le refutó su conducta con un “joven, ¿por qué no prueba simplemente con actuar?”. Sin llegar a estos límites, en el caso argentino se percibe una situación similar, en la que un actor como Alterio afirma servirse de su propia experiencia para componer tanto a un militar represor como a un oficinista de cincuenta años:

Nunca dejo de ser yo mismo. El comandante Zavala [el personaje que Alterio interpreta en *La Patagonia rebelde*] refleja mis propias maldades. Santomé, mis flaquezas. Suelo capitalizar también algunos gestos de la gente. Durante una secuencia de *La tregua*, yo repito un gesto que le vi hacer a una chica en el subterráneo hace por lo menos veinte años. Se me quedó grabado: ella cerraba los ojos y sacudía la cabeza con alegría, como enfatizando una situación.<sup>39</sup>

La memoria y los recuerdos se convierten, según este procedimiento, en una caja de herramientas que el actor lleva consigo y de la que se vale toda vez que necesita actualizar determinada emoción o desplegar una conducta cualquiera. Pero además, en la construcción del personaje, el intérprete debe, más allá de activar elementos de su propia biografía, vivenciar sus emociones en todo momento, aun cuando la cámara estuviera apagada. Graciela Borges, al relatar su estrategia de composición de la Señorita Plasini para *El dependiente*, comentó: “recuerdo que durante el tiempo que duró la filmación, vivía como la señorita Plasini. Miraba como ella, era fea y pequeña como ella. Porque cada uno rescata lo mejor y lo peor de sí para cada uno de sus personajes”.<sup>40</sup>

Ahora bien, si el actor no poseía una experiencia física o emocional de la cual valerse para activarla durante el rodaje, era necesario construirla. En

---

<sup>39</sup> Dionisia Fontán: “El pensamiento vivo de Héctor Alterio” op. cit. Pág. 34.

<sup>40</sup> Amalia Iadarola: “El pensamiento vivo de Graciela Borges”, *Siete días*, 29/12/1974.

este sentido, el trabajo de ensayos con los intérpretes en algunas películas partía del acercamiento de estos a los referentes reales que iban a representar. La búsqueda estaba orientada a que el intérprete pudiera concretar una actuación no sólo emocionalmente cercana a su personaje sino también ligada estrechamente a los comportamientos y actitudes físicas de este. Dicha noción cobró especial importancia si se tiene en cuenta que, tal como se planteó en los párrafos precedentes, parte del cine de los sesentas construyó su ideario ficcional partiendo de una necesidad de proximidad con el hombre común. José Martínez Suárez brinda elementos que abonan esta hipótesis. Al recordar su trabajo en *Dar la cara*, el director decía:

Al tomar al personaje de Beto, que es corredor de bicicleta, buscamos al chico Carlos Sarlenga, campeón de velocidad, para asesorar. (...) Leonardo [Favio] iba cada mañana al amanecer. Salían en bicicleta de carrera hasta el Tigre, ida y vuelta. Y cuando tuvimos que rodar, Leonardo no subió a la bicicleta como lo haríamos nosotros, sino como profesional: se había afeitado las piernas (...) y tenía la cola casi llagada, porque los asientos de esas bicicletas son una barra de cuero. Y así fue que los personajes tenían un tratamiento verosímil.<sup>41</sup>

Otro recurso importante extraído de las técnicas de Stanislavski que los cineastas y actores argentinos recuperaron fue aquel que le otorga a los personajes una entidad biográfica organizada sobre un pasado —imaginario— que en parte explicaba las circunstancias específicas expresadas en las obras. El hecho de pensar a una película como *tranche de vie* justifica la necesidad de construcción de los hechos anteriores que llevaron a determinada situación, más allá de que estos no se expusieran necesariamente en los relatos. Aunque no fueran visibles directamente edificaban el *sub-texto* de la composición. David Kohon, por ejemplo, comenta que, habiendo leído a Stanislavski por la época en que filmó *Tres veces Ana*, utilizaba una técnica de ensayo con los actores consistente en “incitar al intérprete a dar su propia visión, que me contara la historia del personaje: cómo había sido su infancia y cómo llegó al estado actual (...) Después los hacía improvisar, que el diálogo lo inventaran ellos, con el contexto de la situación, y allí salían muchas cosas (Nau-deau, 2006:99).

La implementación de técnicas realistas de interpretación —ya sea por la vía de los elementos de Stanislavski enunciados previamente

<sup>41</sup> Sergio Wolf y Alfredo Greco y Bavio: “Entrevista a David Viñas y José Martínez Suárez”, *Film*, Año 3, N°13, Abril/mayo de 1995, pp. 58-61.

como de su reformulación strasbergueana<sup>42</sup>—calaron hondo en las estrategias puestas en juego por el cine de la época. Desde sus orígenes en el medio este modelo fue posicionándose progresivamente, de acuerdo a las demandas realistas del campo cinematográfico, hasta alcanzar plena dominancia. Raúl de la Torre construyó el guión de *Juan Lamaglia y Sra.* íntegramente a partir de la improvisación de Pepe Soriano y Julia von Grolman en la que expusieron sus vivencias para la conformación de un relato sobre una pareja de clase media en el interior de Buenos Aires. Lee Strasberg, invitado por el Festival de Mar del Plata donde se proyectó por primera vez la película, dijo que era “la primera película que él había visto, hablada en castellano, que rompía con la manera española de actuar” (Peña, 2003: 87). Por su parte, Juan José Stagnaro, otro miembro del Grupo de los cinco, convocó a Carlos Gandolfo para ocupar el rol de “director de actores” —figura, por otra parte, inédita en los rubros técnicos del cine hasta ese momento— de su ópera prima *Una mujer* (1975). Gandolfo se encargaba de los ensayos con los intérpretes con varias horas de anticipación al rodaje y luego los resultados se filmaban (Tirri, 2001: 111-113).

La hegemonía detentada por el “método” fue tan importante que incluso logró alcanzar el pensamiento de un realizador distante de las enunciaciones ficcionales realistas de los años sesenta como Gerardo Vallejo. Reflexionando sobre la filmación de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968), Vallejo argumentaba sobre su modo de trabajo con actores no profesionales: “Siempre he tratado en mis películas que quienes actuaban lo hicieran desde una carga interior que buscábamos construir juntos, en un diálogo previo profundo, para que este aporte de su propia experiencia (en esos casos de vida) se concretara en imagen verídica durante su actuación” (Vallejo, 1984: 156).

### El actor frente a las propuestas no-realistas.

En paralelo a la dominancia de un tipo de actuación semántica que privilegiaba la proximidad referencial se perfilaron otras modalidades interpretativas distantes del verismo pregonado por aquella. Cabe recordar que la década de los sesenta, al mismo tiempo que implicó una reformulación del realismo en las prácticas espectaculares, también estuvo caracterizada por la emergencia de formas experimentales y

---

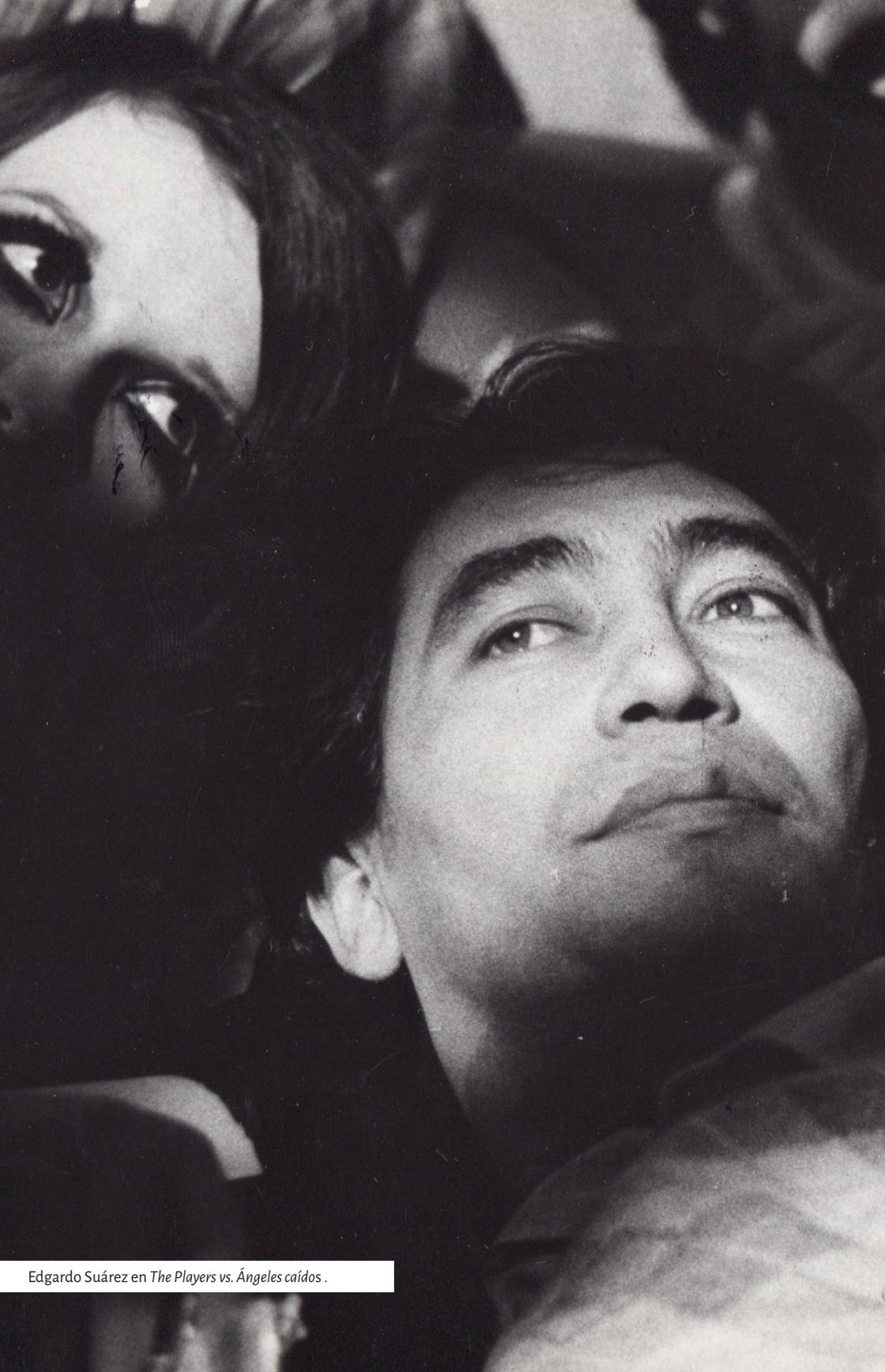
<sup>42</sup> Las propuestas del maestro ruso con relación a las del “método” del Actor’s Studio presentan grandes diferencias que sería imposible detallar en este espacio. Para un análisis pormenorizado de las mismas y su aplicación específica al caso argentino puede consultarse el trabajo de Karina Mauro, 2011: 280-302.

de vanguardia cuyos perfiles se organizaban alrededor de la puesta en evidencia del artificio, de la configuración de obras en las que el cruce disciplinar era una constante (los *happenings*, por ejemplo) e incluso creaciones basadas en la eliminación de la categoría de personaje en el sentido tradicional en beneficio de la aparición de actantes (en las *performances*). El Centro de experimentación audiovisual del Instituto Di Tella, en funcionamiento desde 1965, fue el principal difusor de propuestas de esta clase.

Una de las trayectorias más notables vinculadas con esta tendencia actoral es la de Norman Briski. Briski tuvo una formación originalmente ligada al trabajo con el cuerpo: en su primera etapa estudió las técnicas del mimo con María Escudero y en danza con María Fux. A principios de los sesenta llegó a ser bailarín solista del elenco estable del Teatro Colón y del ballet estable de La Plata. En 1961 viajó a los Estados Unidos para asistir como oyente a clases en el Actor's Studio. Su debut en los escenarios porteños se produjo en 1964, presentando la pantomima *Briskosis*. Posteriormente participó en *Correveydale* y *El niño envuelto*, en el Instituto Di Tella. Su legitimación en el campo profesional llegó de la mano de su protagonista en la puesta en escena de *La fiaca* (1967). Al verlo por primera vez un día antes del estreno, en el ensayo general de la obra, Ricardo Talesnik, su autor, dijo:

Briski me parecía un mimo, un actor divertido pero que no respondía a mi idea del personaje. No era el porteño tipo. Yo no creía en él, y como no vi los ensayos anteriores, me morí de angustia cuando vi el ensayo general. ¡Qué cagada!, me dije, pensando que era mi debut y despedida en el teatro. Briski parecía un loco suelto, recién liberado, pero todavía no curado. Me agarré la cabeza y pensé ya entregado: ¿Quién se va a identificar, quién se va a reír con él? Al día siguiente ya reconocía que estaba equivocado (Pellettieri, 1997:138).

Tras la enorme repercusión pública obtenida por esta puesta, Fernando Ayala decidió llevarla al cine en 1969 con el mismo actor encarnando a Néstor Vignale. El mayor mérito de Briski tuvo que ver con su capacidad de mixturar los elementos realistas de la obra —un oficinista modelo que un día cualquiera decide no ir a trabajar provocando, con su actitud, una revuelta a su alrededor— con procedimientos antinaturalistas basados en la enorme ductilidad expresiva de su cuerpo desatado. En un momento de declinación de la ortodoxia realista, los movimientos exagerados de Briski, sus ojos permanentemente en trance y sus virtudes de mimo para componer físicamente situaciones imaginarias lograron convertir a *La fiaca* en un



Edgardo Suárez en *The Players vs. Ángeles caídos* .

efectivo “festival del actor”.<sup>43</sup> Una *performance* que Briski repetirá en otros films de menor envergadura como *La guitarra* (Ayala, 1970) y *Los neuróticos* (Olivera, 1971), antes de decantarse por el teatro militante con su agrupación “Octubre” y de verse obligado a huir el país tras las amenazas y la proscripción de la Triple A.

En tanto las formas escénicas experimentales propiciadas por el Di Tella se dirigían a destruir la figura del personaje (y por ende, también la del actor como intérprete de una construcción ficcional acabada), el cine de vanguardia de fines surgido entre 1968 y 1973 se encaminó en idéntica dirección. Una obra teatral como *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo (1967) presentaba en su programa de mano a sus participantes no como actores sino como “actuantes”, como elementos del ritual —“una ceremonia en tres actos”— con el que pretendía identificarse a la propuesta. Algo similar ocurre en el film *The Players versus Ángeles caídos*. En él, los actores intervinientes no personifican entidades específicas—todo intento de construcción ficcional se ve obturado por la misma lógica de un relato en el que los elementos “se acumulan de manera desjerarquizada como en un *patchwork* de líneas narrativas” (Oubiña, 2011:128) —. La misma denominación de uno de los bandos—los Players— pone de manifiesto esta tensión: no se trata ya de actores, sino de performers, “jugadores”<sup>44</sup> que presentan (y no ya *representan*) situaciones.

La conformación de bandos disputándose un territorio—en este caso en el marco de un relato fantástico— se repite en otra película radical de finales de los sesenta: *Invasión* (Hugo Santiago, 1969). Probablemente influenciado por su trabajo como ayudante de Robert Bresson—en *El proceso de Juana de Arco* (1962)— Santiago buscó para los protagónicos a dos actores de formación no realista (Olga Zubarry y Lautaro Murúa) exigiéndoles un trabajo en el que lo único que debían hacer era pasar la letra mientras se movían por el encuadre, sin colocar matices ni intensidades en la voz. El tono monocorde y la minimización de la gestualidad producen así un distanciamiento frente a lo que se está viendo en escena que impide la empatía afectiva del espectador respecto a las acciones.

Otras obras marginales operan en la misma línea que la película de Alberto Fischerman. *Alianza para el progreso y La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1971 y 1974, respectivamente), al igual que *La*

<sup>43</sup> S/F: “Logrado relato de absurda comicidad”, *La Razón*, 07/03/1969.

<sup>44</sup> El término *player* es polisémico. Fischerman se vale de la ambigüedad producto de su doble acepción—puede leerse tanto como sinónimo de actor como de jugador— para construir una experiencia límite—“extrema”, en términos de David Oubiña (Cfr. 2011)—de las posibilidades de cruce entre realidad y ficción.

*familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1971) y ... (*Puntos suspensivos*) (Edgardo Cozarinsky, 1970) se desintegra la noción de personaje como entidad individual y los actores pasan a interpretar arquetipos vinculados a elementos de una fuerte densidad simbólica. Como sostiene Paula Wolkowicz, esta conformación se aproxima a la estructura de las moralidades medievales, en la que, más que antropomorfizarse, los personajes poseen “una doble condición: son a la vez individuales y sociales; remiten a algo más que a ellos mismos y su referente puede ser algo concreto (un país, una institución, una profesión) o una abstracción (una fantasía, una ideología)” (Wolkowicz, 2011: 432). Esta elección implica necesariamente un quiebre con la poética stanislavskiana, al negar un tipo de construcción orgánica y biográfica, debido a que “los personajes ya no son un punto de identificación emocional sino un lugar de reflexión” (Oubiña, 2011: 215).

### Consideraciones finales

1975 representa el último año de despliegue de novedades en lo que a cuestiones actorales se refiere. Un año antes, la agudización de las tensiones políticas y la aparición de medidas represivas que atacaron directamente la actividad apresuraron el final de uno de los períodos más productivos en lo que refiere a la construcción actoral. La aparición de listas negras por parte de la Triple A hizo que muchos artistas decidieran emprender el exilio, provocando una verdadera diáspora, algo que el Golpe de 1976 no haría otra cosa que acrecentar.<sup>45</sup> Como sostiene Claudia Gilman: “si una época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado, la clausura de ese período está vinculada a una fuerte redistribución de los discursos y a una transformación del campo de los objetos de los que se puede o no se puede hablar” (2006 [2003]:53). En la Argentina de mediados de los setenta, tanto el testimonio directo de la realidad—representado por los actores realistas— como la experimentación formal radical—encarnada en los intérpretes de vanguardia— eran consideradas actividades peligrosas. La situación se perfilaba extraña y paradójica al punto de que, mientras *La tregua* recibía la primera nominación al Oscar para un film argentino, sus actores debían fugarse del país justamente por haber participado en esta película (algunos de ellos, como Walter Vidarte, no volverían más).

El film que mejor expresa esta situación de fin de época es *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (José Martínez Suárez, 1976). Estrenada en vísperas del golpe, la película narra la vida de cuatro ancianos en una casa en las afueras de la ciudad. Mecha Ortiz, una actriz retirada que mira

con pasión sus viejas cintas, decide vender la casa, a lo que su marido y los dos amigos –Mario Soffici, Arturo García Buhr y Narciso Ibáñez Menta, es decir, dos estrellas y un realizador de la era dorada del cine clásico– se oponen. La llegada de Bárbara Mujica, buscando concretar la venta, desata el deseo de venganza por parte de los tres hombres. El asedio de estos y el envenenamiento a la joven actriz, previo a torturarla con el juego del “veo veo” simbolizan esta “revancha de los viejos” –frase del personaje de Ibáñez Menta– e instaura la metáfora que sintetiza el cierre de un período en el que la irrupción del cambio parecía haber llegado para quedarse.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Gonzalo (2005). “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson)”, en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires, Santiago Arcos, pp. 121-142.
- Alsina Thevenet, Homero (1987). *Listas negras en el cine*. Buenos Aires, Fraterna.
- Amado, Ana (2005). “Conflictos ideológicos, inscripciones textuales. El espacio doméstico en los melodramas fílmicos y literarios de los 50”, en Claudio España (dir.) op. cit, pp. 356-363.
- Barthes, Roland (1999 [1957]). *Mitologías*. México, Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (1989). “El arte en la era de su reproducibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- Brenez, Nicole (2000). *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Paris, De Boeck Université.
- Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires, Paidós.
- Cella, Susana (1999) “La irrupción de la crítica”, en Susana Cella (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Volumen 10, Buenos Aires, Emecé, pp. 7-16.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en la década del sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Daney, Serge, (1998 [1994]). *Perseverancia*. Buenos Aires, Ediciones El Amante.
- De Marinis, Marco (1992). “Máscaras en el espejo. Apuntes para una indagación sobre autobiografías de los actores de teatro entre los Siglos XXIII y XX”, en Peter Rostery y Mario Rojas (eds.) *De la Colonia a la Postmodernidad. Teoría teatral y crítica sobre teatro Latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna/ IITCTL, pp. 63-79.
- Deleuze, Gilles, (2005 [1985]). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- Dragún, Osvaldo (1968). “Los de la mesa diez”, en Conrado Nalé Roxlo, Román Gómez Masía y Osvaldo Dragún, *La cola de la sirena, Temístocles en Salamina y Los de la mesa diez*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp 77-100.
- Dyer, Richard (2001 [1979]). *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*.

Barcelona, Paidós.

España, Claudio (dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, dos volúmenes. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Feldman, Simón (1990). *La generación del sesenta*. Buenos Aires, Legasa.

Félix-Didier, Paula y Levinson, Andrés (2005). "Jóvenes viejos y el nuevo cine argentino", en *Cuadernos de Cine Argentino: Cuaderno 4. El cine también es un juego de niños*. Buenos Aires, INCAA, pp. 91-101.

Fischerman, Alberto (1993). "Actor rebelado, actor revelado", en *Revista Film*, Año 1, Número 2, junio-julio, pp. 32-34.

Font, Domènec (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo 1960-1980*. Barcelona, Paidós.

Gilman, Claudia (2006 [2003]). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Gunning, Tom (1994) "La estrella y el telescopio. Mr. Griffith, Florence Lawrence, Mary Pickford y la aparición de la estrella", en *Archivos de la Filmoteca*, N° 18. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 43-65.

Habermas, Jürgen (2004 [1984]). "Modernidad: un proyecto incompleto", en Nicolás Casullo (comp.) *El debate modernidad/posmodernidad*. Buenos Aires, Retórica: pp. 53-63.

Jameson, Fredric (1997). *Periodizar los sesenta*. Córdoba, Alción.

Lusnich, Ana Laura (2005). "Nuevos planteles de intérpretes", en Claudio España (ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, Tomo II. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pág. 587.

Kuhn, Rodolfo (1982). *Introducción a la realización cinematográfica*. Madrid, Ediciones JC.

Manzano, Valeria (2010). "Ha llegado la 'nueva ola': música, consumo y juventud en la Argentina, 1956-1966", en Isabella Cosse, Karina Felitti y Valeria Manzano (eds.) *Los '60 de otra manera. Vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*. Buenos Aires, Prometeo: pp. 19-60.

Marie, Michel (2012 [2009]). "Temas y cuerpos nuevos: Personajes y actores", en *La Nouvelle Vague*. Madrid, Alianza: pp. 139-168.

Mauro, Karina (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires.

Nacache, Jacqueline (2006). *El actor de cine*. Barcelona, Paidós.

Naudeau, Javier (2006). *Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Oubiña, David (2011). *El silencio y sus bordes. modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pasolini, Pier Paolo (1970 [1965]). "Cine de poesía", en Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer: *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, pp. 9-41.

Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

- Peña, Fernando Martín (comp.) (2003). *60/90 Generaciones. Cine argentino independiente*. Buenos Aires: Ed. Malba, Colección Constantini.
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Rodríguez, Martín (2003). “Luis Brandoni o de cómo poner las técnicas del actor popular al servicio del teatro de arte”, en Osvaldo Pellettieri (ed.) *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*. Buenos Aires, Galerna- Instituto Italiano de Cultura, pp. 159-169.
- Sández, Mariana (2010). *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*. Buenos Aires, Capital intelectual.
- Sigal, Silvia. (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur.
- Tirri, Néstor (comp.) (2001). *El grupo de los Cinco y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Valdéz, María (2005). “Salvador Salías: A la búsqueda de la ingenuidad perdida”, en Claudio España (ed.) *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1976*, Tomo I. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, pp. 284-286.
- Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*. Buenos Aires, El Cid.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna. 1951-1969*. Buenos Aires, Edhasa.
- Wolkowicz, Paula (2011). “Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires, Nueva Librería, pp. 411-438.