

La simbiosis actor-personaje en la configuración de textos estelares en el cine moderno argentino: Los trabajadores de cuello blanco

The Actor-Character symbiosis in the Star Texts configuration in Modern Argentinean Cinema: White-Collar Workers

Jorge Sala



Editor

Mondes Américains

Edición electrónica

URL: <http://nuevomundo.revues.org/71430>

ISSN: 1626-0252

Este documento es traído a usted por
École des hautes études en sciences
sociales (EHESS)



Referencia electrónica

Jorge Sala, « La simbiosis actor-personaje en la configuración de textos estelares en el cine moderno argentino: Los trabajadores de cuello blanco », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Puesto en línea el 02 octubre 2017, consultado el 17 octubre 2017. URL : <http://nuevomundo.revues.org/71430>

Este documento fue generado automáticamente el 17 octubre 2017.



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

La simbiosis actor-personaje en la configuración de textos estelares en el cine moderno argentino: Los trabajadores de cuello blanco

The Actor-Character symbiosis in the Star Texts configuration in Modern Argentinean Cinema: White-Collar Workers

Jorge Sala

“Uno es como una lombriz solitaria en un intestino
de cemento.
Pasan los días y no se sabe cuándo es de día,
cuándo es de noche. Misterio. (...)
Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces
¿Existían los buques?
¿y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó?
Por miedo. Por cobardía; mírenme. Viejo.
Achacoso.
¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad
y de chismerío?”
Manuel, en *La isla desierta*. Roberto Arlt¹

Introducción: *Ser o no ser*

- ¹ En *El centroforward murió al amanecer* (René Mugica, 1961), una de las primeras reescrituras filmicas de una obra teatral dirigida por un cineasta argentino surgido en los sesenta, las acciones de un personaje secundario revelan una serie de cuestiones acerca de las relaciones intrincadas que los actores mantienen con sus composiciones. Se trata nada menos que de Hamlet (interpretado por Enrique Fava), una de los ejemplares que

componen la colección de seres maravillosos adquirido por el excéntrico Lupus. Ataviado con el atuendo tradicional, calavera en mano (es decir, actualizando una imaginería recurrente cristalizada por lo menos desde Laurence Olivier en adelante) su desempeño en el film torna visible un juego metarreflexivo de teatro enmarcado por la pantalla que traduce el “teatro dentro del teatro” de la pieza original de Agustín Cuzzani. Más allá de las reminiscencias pirandellianas, el dilema de esta criatura delineada en *El centroforward...* radica en ser alguien (o *algo*, debido a su cosificación) a quien ese homólogo de cualquier espectador/consumidor personificado por Lupus compró en su calidad de constructo ficcional y no como una entidad con una existencia independiente a la del príncipe de Dinamarca. Por lo tanto, el actor que lo encarna, despojado de toda humanidad, está condenado a repetir infinitamente ese papel, a no abandonar nunca el vestuario y la calavera; en definitiva, a comportarse como si no existiera una realidad por fuera del relato que le otorga una entidad específica. *Ser o no ser* (verdadero, es decir externo e independiente del mundo imaginario), parece, no casualmente, organizar el conflicto que atraviesa a este personaje/actor en la película de Mugica. A partir de dicha indefinición el público que asiste a su drama es interpelado en función de una pregunta clave que trasciende aquel caso concreto: ¿en qué medida las configuraciones públicas de los actores y sus propias trayectorias profesionales permanecen asociadas a sus propias creaciones al interior de las ficciones a las que dieron vida con su labor?

- 2 El cine y el teatro argentino emergente de los sesenta trajeron consigo una renovación actoral sin precedentes, relativa tanto al surgimiento de nuevos nombres como también a la consolidación de técnicas tendientes a transformar las lógicas de los espectáculos³. Pese a la incidencia que obtuvo el modelo de actuación realista propulsado a través de la diseminación de las técnicas de Stanislavski y Strasberg (consolidadas justamente durante esta etapa), en los filmes de estos años es posible verificar la subsistencia de un sistema actoral nutrido gracias a la reiteración en la composición de determinados tipos por parte de algunos artistas y aún a la ligazón de estas representaciones con el lugar que los actores ocuparon como figuras públicas frente a la platea. Todo indica, entonces, que resulta factible analizar estos personajes coincidentes como un modo de acercamiento al perfil y la trayectoria de algunos intérpretes. Al mismo tiempo, apuntar cuestiones sobre este juego de homologación entre aquellos frente a sus composiciones posibilita examinar el modo en que, tanto los factores externos – las declaraciones, lo biográfico y otros datos contextuales referidos a la trayectoria pública – se entretujan con los elementos internos de los relatos para terminar conformando unos textos estelares basados en la retroalimentación de ambos. Este particular entrecruzamiento, fundado en el hecho de que “la actuación es el principal medio por el cual el público puede atribuir rasgos a los personajes y elaborar sus psicologías individuales”⁴ pero también en la certeza de que, como propone Richard Dyer “las imágenes de las estrellas se construyen como personajes en los textos mediáticos”⁵ es la razón de que en los sesenta hayan habido, parafraseando a Luigi Pirandello, unos *personajes en busca de unos actores*.
- 3 Junto con la revisión y el desmontaje críticos sobre el prototipo de la “ingenua” que fijó el reconocimiento masivo de varias protagonistas femeninas de principios de la década a través de un conjunto de filmes,⁶ en estos años se consolidó otro rol reiterativo que terminó signando las producciones de esta etapa: el trabajador de cuello blanco⁷. Con una presencia escasa dentro de las formulaciones temáticas gestadas durante el apogeo del modelo clásico-industrial de los treinta y cuarenta,⁸ el perfil del empleado de clase media, oficinista o dependiente de comercio – como el Señor Fernández que Walter Vidarte

encarnó para *El dependiente* (Leonardo Favio, 1968) o como los cinco protagonistas de *El habilitado* (Jorge Cedrón, 1970) – adquirió una relevancia inusitada a lo largo de todo el auge del cine moderno. 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 *Los días de Julián Bisbal* (1966) y *Tute Cabrero* (1968); en Osvaldo, el protagonista de *La valija* (Julio Mauricio, 1967); y, 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). El antecedente más lejano de estos hombres mediocres debe situarse en algunas *aguafuertes porteñas*⁹ de Roberto Arlt, y más fundamentalmente en su obra *La isla desierta* (1937).

- 4 El examen de los trabajadores de cuello blanco, la constancia con la que ciertos actores les otorgaron unos cuerpos y unas voces específicas en la pantalla y cómo en algún sentido esto marcó sus propias trayectorias profesionales permite atisbar la complejidad del fenómeno de la relación entre unos actores concretos y sus creaciones. Permite, en otras palabras, observar hasta qué punto se cruzaron en el magma de los años sesenta los registros de la realidad y los constructos de ficción. Conformando una trama de significación especial en las películas a partir del plus aportado por el texto estelar con el que contaban los intérpretes, los oficinistas y los vendedores de tienda coadyuvaban en dotar a estos artistas de unas identidades diferenciales. A su vez, lo reiterado de la aparición de estos personajes en la pantalla, en los escenarios y en la narrativa de la época deja entrever cierta relación manifiesta con el contexto en el que estos sujetos se dieron a conocer. En tanto prototipos pertenecientes a una clase social más o menos definida y con ciertos rasgos recurrentes, los trabajadores de cuello blanco entablaron un diálogo con unos espectadores que pudieron auto-reconocerse en sus imágenes, en su particular modo de estar en el mundo¹⁰.
- 5 En uno de los tramos de mayor intensidad dramática del film *La tregua* (Sergio Renán, 1974), Alfredo Santini (Antonio Gasalla), preso de una crisis nerviosa, grita a sus compañeros de oficina: “¿A ustedes les gusta esta vida? ¿Ustedes están contentos con esta rutina? ¿No se imaginan que podrían estar en otra parte, viviendo otra vida? ¿Haciendo algo mejor que copiar números inútiles en papeles que nadie lee? ¡Idiotas! ¿A ustedes no les gustaría ser millonarios... o artistas... o hermosos...? ¿Ustedes están contentos con esta vida miserable?” La impotencia denunciada por Santini frente a un sentimiento colectivo relacionado con la fantasía de ser algo distinto a lo que se es atraviesa a los trabajadores de cuello blanco del cine argentino a lo largo de toda esta etapa. La imposibilidad y el dolor de enfrentarse diariamente a una realidad mediocre y el deseo infructuoso de transformarla es un denominador común de los personajes creados por varios actores. Pero si los oficinistas de las ficciones de la década ansiaron convertirse en otra cosa (en *artistas*, como denuncia Santini) esto fue posible justamente porque en términos de técnicas de actuación y búsquedas estéticas el cine de la época tendió, a diferencia del pasado, a aproximarse con un énfasis mayor al sujeto cotidiano. Mediante estas estrategias de representación, pudo revalorizarse la cercanía con estos antihéroes. Entonces, antes de avanzar sobre las características de estos personajes en particular, así como sobre la trayectoria de diversos actores que le otorgaron unas fisonomías distintivas será necesario apuntar algunas cuestiones referidas a las implicancias del realismo del cine moderno vinculado con el surgimiento de nuevas figuras y corrientes de interpretación.

A la búsqueda del hombre común

- 6 En su célebre ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Walter Benjamin 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”¹¹. Gran parte del ideario de los *nuevos cines* referido a la renovación actoral estuvo asociado a una ruptura respecto de las imágenes representadas por las *stars* del modelo clásico. Más específicamente, a lo que la modernidad apuntó mayoritariamente fue a trascender la percepción distante e inasible de estas en beneficio de una proximidad referencial que permitía al espectador medio identificarse tanto con las vivencias de los artistas fuera de los sets como con sus composiciones desplegadas en la pantalla. Según lo señalado por Richard Dyer a finales de los setenta: “en los inicios, las estrellas eran dioses y diosas, héroes, modelos, encarnaciones de los *ideales* de comportamiento. En los últimos tiempos, las estrellas son figuras de identificación, gente como nosotros mismos, encarnaciones de los modos *típicos* de proceder”¹². En este sentido, la apelación al mundo cotidiano y la construcción de sujetos grises a través de unas técnicas de composición basadas en el imperativo de realidad (según los preceptos asociados a Stanislavski y Strasberg) colaboraron en el establecimiento de un abanico de personajes estrechamente ligada a unas nuevas maneras de delinearlos, de darles vida.
- 7 En algunas versiones radicales del quiebre con el poder aurático de las estrellas algunos cineastas escogieron dar lugar a la aparición de *actores eventuales*,¹³ carentes de una trayectoria reconocida por el público y, por ende, prescindiendo de su poder imantador. Siguiendo la estela dejada por el neorrealismo italiano, algunos filmes de los sesenta – *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1962) o incluso *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) – dieron cabida a unas criaturas de ficción 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* (*Roma città aperta*, 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.
- 8 Refiriéndose a esta particular conjugación entre personalidades reconocidas e ignotas en las películas italianas, André Bazin acuñó el término “ley de la amalgama”. Según el crítico, lo que el neorrealismo logró a partir de esta mezcla – y que puede trasladarse con facilidad a varias experiencias cinematográficas propiciadas por los nuevos cines – dio como resultado unas obras en las que “la ingenuidad técnica de unos se beneficia con la experiencia de los otros, mientras que éstos se aprovechan de la autenticidad general”¹⁴. En una entrevista publicada en 1963, Lautaro Murúa reflexionaba sobre sus dos primeros largometrajes: “con ‘*Shunko*’ y ‘*Alias Gardelito*’ he logrado destruir parte del mito de las estrellas”¹⁵. El deseo de dinamitar uno de los fundamentos del espectáculo clásico en beneficio de una aproximación a la realidad prescindiendo de las mediaciones auráticas acerca estas declaraciones con las ideas enunciadas por Bazin sobre los actores de las películas neorrealistas: “No es la ausencia de actores profesionales lo que puede caracterizar históricamente el realismo social en el cine, como tampoco puede

caracterizar a la actual escuela italiana; es más bien y de manera muy precisa la negación del principio de la *star*"¹⁶.

- 9 Un film abiertamente en deuda con los presupuestos neorrealistas como *El crack* hacía gala de una enriquecedora mezcla entre actores eventuales – los futbolistas Osvaldo Castro, que interpreta el papel protagónico del aspirante a astro deportivo con el mismo nombre y José Manuel Moreno “El Charro”, que realiza una pequeña intervención como el veterano jugador que alienta a la joven promesa – con figuras de trayectoria probada en el cine y el teatro previos como Jorge Salcedo, Fernando Iglesias “Tacholas”, Aída Luz y Marcos Zucker. Pero en el caso de *El Crack*, las razones de esta amalgama tuvieron que ver, según las palabras de José Martínez Suárez, no con motivaciones estéticas sino más bien con cuestiones de índole estrictamente comercial: “Lo que ocurría era lo siguiente: todavía no era el momento de armar un equipo de gente desconocida porque el distribuidor rechazaba la película. Si les digo que vengo con chicos del teatro independiente, me niegan la película”¹⁷.
- 10 Más allá de algunos intentos puntuales, limitados como pudo verse debido a las restricciones propias que ejercía la industria sobre un medio masivo, lo cierto es que el cine moderno local 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 los filmes dados a conocer durante esta etapa, aun cuando se enmarquen dentro de las estrategias de lo que se conoce como “arte y ensayo”.
- 11 Ya sea por tratarse de un objetivo preclaro de los cineastas o por formar parte de una obligación contractual, es necesario reconocer que la impronta que la modernidad cinematográfica dejó sobre los cuerpos tuvo que ver en parte con el deseo de moldearlos 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 una nueva imagen estelar¹⁸. Esto de ninguna manera pretende afirmar que el cine de los sesenta dejara de tener en cuenta cierto canon de belleza en 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.
- 12 Refiriéndose a las mutaciones en el papel de la representación del rostro del cine clásico al moderno, Jacques Aumont señala que “la belleza ya no será la de la fotogenia, abstracta y fría, menos aún la del glamour, fabricada y engañosa, sino una belleza personal, interior, verdadero reflejo del alma”¹⁹. Entonces, si la cifra de la perfección clásica estuvo fundada en la fotogenia del rostro capturado por el primer plano, el régimen de representación moderno reordenará el valor dado a esta clase de encuadres en una serie de imágenes que, más que subrayar la distancia entre las estrellas y el gran público debido al halo mítico de su fisonomía singularmente hermosa, buscará en muchos casos hacer visibles las fallas y los desajustes. Más que desde una distancia inaccesible, varios de los más importantes intérpretes surgidos en los sesenta se hicieron populares sobre la base de una cámara que tendió a poner en relieve los rasgos de humanización de sus rostros y cuerpos. La miopía de Alberto Argibay, la nariz aguileña de Norma Aleandro o la calvicie prominente de Jorge Rivera López aportaron una carnadura de inmediatez a las estrellas

de los sesenta. Un juego de imputación a la belleza clásica que hizo posible que un actor como Raúl Parini, definido en un reportaje publicado en una revista de tirada masiva como “El hombre de la cara rara”,²⁰ pudiera integrarse al medio cinematográfico y participar activamente en el recambio generacional en películas como *Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962) o *Alias Gardelito*.

- 13 Héctor Alterio y Ana María Picchio, los protagonistas de *La tregua* 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, fue revelada al público a partir de su papel de Delia, la prostituta casi adolescente de *Breve cielo* (Kohon, 1969); Alterio, con una extensa trayectoria en el teatro independiente y con alguna participación menor en películas independientes, obtuvo un reconocimiento masivo recién en la década del setenta, gracias a su intervención en filmes 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.
- 14 *La tregua* constituye un momento clave en la figuración del hombre común en la pantalla. A su vez, aparece también como una parada obligatoria dentro del recorrido por la representación del trabajador de cuello blanco asociada también a la conformación o consolidación de algunos textos estelares. Al narrar las peripecias de una pareja de oficinistas, el relato busca establecer una identificación empática sobre la idea de un cine apoyado en la reconstrucción precisa del entorno por el que circulan los personajes. Más allá de esta cuestión, adjudicable también a las búsquedas de la novela de Mario Benedetti en la que se basó la cinta, el objetivo de aproximarse a los espectadores a partir de la realidad inmediata tuvo bastante que ver con la elección del reparto. Todos los actores del elenco – con excepción de Oscar Martínez – pertenecían a la generación de intérpretes surgidos a principios de los sesenta, y que ya para ese entonces gozaban de un reconocimiento dentro del campo artístico. La composición de los roles persigue esta idea de documentación del presente en función de estar asentados dentro 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”²¹. Más allá de esto: ¿cómo fue la conformación del texto estelar de Héctor Alterio con relación a este sujeto mediocre en quien recae el punto de vista central del film? En lo que sigue, así como en los restantes casos que analizaré *a posteriori* – Luis Brandoni, Walter Vidarte y Federico Luppi –, me detendré a observar el cruce entre las declaraciones de estos artistas, los comentarios de la crítica y de los realizadores y, asimismo, ciertos elementos constitutivos de los distintos personajes al interior de los relatos. Aunque no fueron los trabajadores de cuello blanco no fueron los únicos tipos construidos por estos intérpretes a lo largo de sus carreras (como tampoco fueron ellos los únicos quienes les dieron vida) en ellos se torna particularmente visible la interdependencia entre actor y construcción ficcional referida al principio.

Los dependientes

- 15 La configuración pública 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, es decir anterior al estreno de los filmes que lo hicieron visible para el gran público, brinda un ejemplo cabal de la imagen montada por la prensa para presentarlo ante los lectores y potenciales espectadores: “Puede ir 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”²². 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”²³.
- 16 Martín Santomé constituye la mayor composición del trabajador de cuello blanco fracasado, ligada, como se vio, a la imagen del hombre común transmitida por Alterio. Se hace presente la idea de un sujeto capaz de pasar desapercibido en la calle o el transporte público pese a su propio lugar de astro reconocido. “Tenés cara de un hombre que saca cuentas” le dice Norma Aleandro luego del encuentro casual que ambos mantienen en uno de los tramos iniciales de la película. La dicción balbuceante y los giros típicamente porteños empleados por el actor, su aspecto cansado visible en cierta lentitud de los movimientos y la parquedad en los gestos funcionan como preanuncios de la derrota o de la carencia de expectativas que signa a estas figuras.
- 17 Richard Dyer indica que las estrellas suelen encarnar tipos sociales y de ahí el grado de aceptación que reciben por parte de la platea²⁴. En este sentido, 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 y el grado de aceptación obtenido, sobre todo en un momento de declinación del imperio de lo aurático en beneficio de la inmediatez de lo reconocible. Esta idea de hombre hecho a puro pulso, sin otras cartas de presentación que las del propio talento queda expuesta en otro párrafo de la entrevista citada: “esta figura más bien desgarbada, 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”²⁵.
- 18 Luis Brandoni y Walter Vidarte²⁶ son dos figuras cuya visibilidad pública estuvo asociada en los inicios de sus trayectorias a la representación cinematográfica del trabajador de cuello blanco. En los personajes que interpretaron en varias películas construyeron papeles con características similares: urbanos, solitarios, fracasados de antemano, pero al mismo tiempo demostrando una mezcla de humor idealista y amargura escéptica. Lo que aparece, al mirar en paralelo varios de sus trabajos, es la inscripción de unos textos actorales que demostraron la evolución de un sujeto único, conectando obras dispares

rodadas por directores diversos. En ambos, la mimesis gestual que permitía la identificación de su drama en los espectadores se vio complementada con unas calculadas dosis de artificiosidad que pusieron en evidencia la genealogía que estos oficinistas guardaban con los protagonistas de *La isla desierta* de Arlt.

- 19 La fuerza de esta obra al momento de cincelar figuras de este tipo es notoria no solo por el hecho de haber inaugurado una tradición, sino también por el tratamiento que reciben algunos elementos desplegados allí y que más tarde serán recuperados por las películas de los sesenta y setenta y, en consecuencia, en la labor de ambos actores. Los relatos fílmicos centrados en los trabajadores de cuello blanco, al igual que los que pueblan *La isla desierta*, tienden a poner de manifiesto un contraste entre la realidad gris vivenciada por los sujetos respecto a un mundo imaginario imposible de alcanzar pero siempre deseado. El sistema de oposiciones elaborado por Arlt en esta obra breve ubica de un lado la vida anodina de los empleados atrapados por un entorno agobiante frente a una extra-escena idealizada, solo palpable gracias al relato del mulato Cipriano.
- 20 En varios filmes argentinos enmarcados en la modernidad se repite una estructura dicotómica idéntica que contrapone la experiencia vital insoportable y el fantaseo. Una dialéctica que impone, en lo que refiere a los desempeños actorales, la necesidad de contar con intérpretes que conjuguen la introspección realista con una puntuación de los gestos exagerados, cómicos y artificiosos y que tendrá en Brandoni y Vidarte a sus mejores representantes.
- 21 En diversas declaraciones, Juan José Jusid mencionó la importancia que tuvo el texto dramático de Arlt en su decisión de iniciar su carrera cinematográfica con una historia de oficinistas como la de *Tute cabrero* (1968)²⁷. En este film, que significó para Luis Brandoni su primer protagónico en cine, el actor encarnó a Sergio Bruni, uno de los tres empleados 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 una etapa en la cual 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 criollos²⁸. Esto puede avizorarse ya en la ópera prima de Jusid. En ella Brandoni 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 regodeo en lo humorístico o en la *macchietta*. 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. Un interés por la 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”.²⁹

- 22 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/Alterio. 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 la rebelión parricida, conlleva a una desesperación existencial por la imposibilidad de transformar la realidad. Una espiral de fracaso intensificada tras el estreno de *Juan que reía* (Carlos Galettini, 1976), en la que el actor construye la caída en desgracia de un vendedor apelando a los procedimientos caricaturescos habituales dentro del teatro popular. Si en sus primeras incursiones cinematográficas la actuación de Brandoni se decantará hacia el realismo testimonial, con el correr de los años la balanza se inclinará progresivamente hacia el lado de cierto humorismo típicamente porteño. Estos recursos serán retomados con fuerza en un film ubicado por fuera del período considerado en este trabajo pero que sirve para ilustrar la clausura 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 no es un artista sino 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 promisoriosa y terminó sus días signado por la derrota. Sin embargo, como en el grotesco discepolliano del cual proviene, Brandoni logra mixturar la risa y la identificación emotiva con la inevitable amargura que revelan sus creaciones.
- 23 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* (David José Kohon, 1962), *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 permitió 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, probablemente heredadas de su formación teatral clásica.
- 24 Más allá de su formación actoral específica, resulta relevante también observar el modo en que la prensa construyó desde sus primeras apariciones públicas una imagen del actor concordante con la perspectiva del sujeto fracasado representado por el trabajador de cuello blanco. En un reportaje publicado en los primeros años de su carrera se definía a Vidarte como “un hombre en soledad”³⁰. Esta caracterización, que lo alejaba de la posición de galán colocándolo, en cambio, en la menos cómoda de perdedor, resume las estrategias publicitarias que coadyuvaron a la concreción de su particular texto estelar y que, a la sazón, será un elemento recuperado y magnificado inmediatamente por el cine del período.
- 25 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 de solitaria fragilidad que tanto la prensa como algunos filmes previos – *Procesado 1040* (Rubén W. Cavallotti, 1958), *La patota* (Daniel Tinayre, 1960) – le asignaron al actor dentro de la lógica de establecimiento de personalidades públicas. Al incluirlo como protagonista del tercer segmento de *Tres veces Ana*, Kohon tuvo en cuenta estos aspectos de la trayectoria del actor para asumirlo como el candidato óptimo para encarnar al “monito”:

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.³¹

- 26 En el misma entrevista, Kohon identifica algunas de las dificultades con las que se encontró en la dirección de Vidarte, debido a su procedencia teatral, vinculada en su caso con unos modos de hacer contrarios al *realismo behaviorista* impulsados por los cineastas de principios de los sesenta. Aún cuando *Tres veces Ana* permitía un tratamiento en clave fílmica de la fantasía y el deseo, apartándose de las tendencias relistas más ortodoxas, el imperativo de construcción de un sujeto cotidiano buscaba minimizar las actuaciones que ostentaban el carácter de tales:

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”³².

- 27 En efecto, expresiones de este tipo surgen dentro 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. La chatura gris muta indefectiblemente a partir de la presencia del perfil 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 poesía³³, el estilo interpretativo de Vidarte provoca una transformación que superpone a su estado de inmovilidad y aplastamiento unos instantes de luminosidad pronunciados en su rostro, así como en el cambio de su tono de voz. La escena 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 que va 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.
- 28 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*. En esta película, según declaraciones de su director, queda en evidencia nuevamente la intertextualidad con los temas del autor de *La isla desierta*. En Palabras de Manuel Antín: “siento que la inspiración tal vez involuntaria de esa película fue la literatura de Roberto Arlt: *Los siete locos*, *Los lanzallamas*”³⁴. Vidarte compone en este film al más débil de los oficinistas, un grupo que,

según Antín, 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”³⁵. Ismael/Vidarte prácticamente no gesticula en toda la cinta hasta el desenlace en que apuñala a Lucas (Lautaro Murúa) el líder del grupo. Esta acción marca un giro fundamental en su propio periplo individual, dado que, según sus palabras, le hace comprender que “vivía en una crisis de sueños”; y con esta venganza se desencadena el viraje hacia una interpretación excesiva, cercana a la enajenación mental. En este trabajo y en la particular transformación de su composición del personaje se verifican, una vez más, la dialéctica arltiana entre el sueño y la vigilia que predomina en la construcción de los trabajadores de cuello blanco de esta época.

- 29 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.
- 30 Leonardo Favio, director del film, identificaba un conjunto de rasgos característicos de la fisonomía y la trayectoria de Vidarte, datos que le valieron la obtención del papel. Como en sus restantes películas, Favio hizo prevalecer el reconocimiento de gestos y comportamientos prototípicos que refieren a los distintos personajes de acuerdo a su procedencia social o su relación con el mundo: “El dependiente tiene el rictus de dependiente, el rostro se le va poniendo de una manera determinada (...) Cuando lo hago correr con los brazos juntitos, es un dependiente corriente. No es un ladrón, corre de otra manera, corre duro. Yo creo que el dependiente nunca se podría tocar la punta de los pies”³⁶. En este sentido, cabe pensar el rol determinante jugado por sus rasgos, la composición de otros personajes anteriores y, asimismo, su carta de presentación que lo definía como “un hombre en soledad” como datos centrales en la obtención de este papel. La interacción entre su personalidad, su particular aspecto y su trayectoria – intra y extra fílmica – sirvieron para que pudiera encarnar al ayudante de ferretería que organiza el punto de vista de la cinta.
- 31 *La tregua* fue la última participación de este actor dentro del cine argentino. 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 ocupado por la fantasía como motor que permite a esta clase de sujetos soportar los reveses de la vida cotidiana. En el relato, esta fijación provoca que sus compañeros le jueguen una broma haciéndole creer que ganó el premio máximo. La emoción desatada de Sierra en la escena que recibe la noticia, al grito de “¡la oficina se acabó!” y la posterior caída en cuenta de lo inmodificable de la realidad sintetizan la posición pesimista del cine

moderno alrededor de estos seres demasiado parecidos en sus anhelos al espectador medio.

El reverso de la trama: El hombre exitoso

- 32 Discrepando con este conjunto de trabajadores retraídos y grises, algunos papeles encarnados por Federico Luppi dibujan un trayecto contrario al de aquellos personajes prototípicos interpretados por Alterio, Vidarte y Brandoni, y a los que puede agregarse varias caracterizaciones encaradas por Juan Carlos Gené y Pepe Soriano. Por lo tanto, apuntar algunas cuestiones sobre su desempeño en la pantalla y sobre su inscripción pública permite observar, por contraste, la posición ocupada por los primeros.
- 33 Los papeles de este actor en films como *Pajarito Gómez*, *Mosaico - la vida de una modelo* - (Néstor Paternostro, 1969), *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, 1971) o *Las venganzas de Beto Sánchez* (Héctor Olivera, 1973) resaltaron, a contrapelo de la tendencia dominante en las ficciones modernas, la versión exitosa del sujeto de clase media con pretensiones de ascenso social, cuando no directamente remarcaron cierto dandismo situado en las antípodas de la cualidad opaca de los oficinistas mencionados antes. Mientras los últimos buscaron apuntar una suerte de construcción especular con relación al espectador medio, los personajes a los que Luppi dio vida conforman su revés de la trama. En los relatos estos lograban alcanzar un lugar de prestigio, espacio vedado a una mayoría (ya se trate de aquella imaginaria que poblaba los relatos fílmicos o bien de la masa representada por los espectadores reales que observaban las peripecias de estos antihéroes).
- 34 Es interesante señalar que la obtención de su primer protagónico cinematográfico, interpretando al Aniceto en el segundo largometraje 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), tuvo alguna relación con esta configuración de personajes que el actor ya pusiera en práctica en los escenarios. Leonardo Favio descubrió a Luppi al asistir a una de las funciones de *Nuestro fin de semana*.³⁷ En la pieza, Luppi interpretaba a Carlos, un hombre joven distendido, libre y seductor que funcionaba como contrapeso de Raúl, el corredor de comercio en crisis identitaria que personificaba Juan Carlos Gené. El Aniceto ideado por Favio respondía más a esta lógica de galán que a la de sujeto mediocre y en este sentido la obra de Cossa funcionó como un antecedente fundamental. Como sostienen David Oubiña y Gonzalo Aguilar, “la historia de Aniceto es la de un típico muchacho de pueblo forjado en las imágenes generadas por una sociedad patriarcal. Él es el que nunca pierde, el que se las sabe todas; un machito”³⁸. La condición de hombre despreocupado que transmitía Carlos/Luppi en *Nuestro fin de semana* - o por lo menos la certeza de no saberse un perdedor como Raúl - quizá haya despertado el interés de Favio al momento de elegirlo, algo que se advierte en su enfática afirmación sobre el actor: “Es que él era el Aniceto”³⁹.
- 35 Con anterioridad, este actor inauguró su carrera cinematográfica cubriendo el rol del inventor de estrellas mediáticas de *Pajarito Gómez*. Emergía ya en esta cinta la imagen de galán ganador y a *la page* que será una de las marcas centrales de su configuración estelar durante esta época. Una interpretación que se repetirá sin matices en su composición de Marcelo, el publicista descubridor de modelos en *Mosaico*, así como en Patricio Lucchini, el *dandy* que seduce a Graciela Borges en *Crónica de una señora*. Pero, más allá de esta pátina lustrosa, en esta película se dejará en claro la procedencia social del personaje,

trasladable a la inscripción estelar del propio Luppi. Patricio no forma parte de los estratos privilegiados de aquella alta sociedad a la que pertenecen los restantes personajes en el film, sino que se trata de un recién llegado, un trabajador que tuvo suerte, en síntesis, un *nuevo rico*. En este sentido, su dicción balbuceante, las expresiones que utiliza (opuestas a la enunciación afectada de los otros intérpretes, principalmente Graciela Borges) colaboran en esta construcción, al remarcar su lugar de porteño carente de prosapia.

- 36 *Las venganzas de Beto Sánchez* (Héctor Olivera, 1973) se recorta, al igual que *La fiaca*, como dos piezas claves de la tematización de los anhelos y fracasos de los trabajadores de cuello blanco del cine moderno. En una escena central del film de Olivera – cuyo guión fue firmado por Ricardo Talesnik, autor de *La fiaca* – el idiolecto y los giros de lenguaje permiten ilustrar el antagonismo entre las dos versiones de representación de los hombres provenientes de la clase media, el fracasado y el triunfador. En ella se enfrentan Beto Sánchez (Pepe Soriano), un vendedor desocupado dispuesto a cobrarse por mano propia las injusticias cometidas contra sí mismo, con su amigo de la infancia, Juanjo (Luppi), convertido en exitoso empresario. En tanto Beto encarna al típico antihéroe, un *medio pelo* al que una crítica caracterizó como “el oscuro y anónimo hombre medio de la ciudad, víctima no solo de las injusticias sociales sino también – y especialmente – de sus propios prejuicios y tabúes”⁴⁰, un “quiero y no puedo” – como él mismo se define en un momento de la cinta –, su oponente, dueño de trajes caros y corbatas traídas de Italia, aparece como un sujeto elegante y portador de un lenguaje refinado y actual. En un mismo plano se concentran visualmente lo apocado de la construcción de Pepe Soriano con la grandilocuencia de las actitudes de Luppi, de la mano de sus burlas soterradas a las palabras utilizadas por su amigo. Sin embargo en la escena aludida, la venganza de Beto termina por igualarlos. Tras amenazar con un arma a Juanjo, Sánchez lo obliga a desnudarse y a repetir la jerga barrial repleta de lunfardos que los acercó en otro tiempo. Desprovisto de su vestuario o, en otras palabras, despojado del envoltorio exterior con el que el personaje ocultaba su pasado pobre, la construcción de Luppi revela la poca distancia que lo separa de su antiguo compañero.

Consideraciones finales

- 37 Para André Gardies, uno de los primeros teóricos en indagar el lugar de los actores dentro del entramado textual de las películas, estos existen en una realidad intermedia entre la persona real y el personaje construido. “Si bien no se confunde ni con la persona ni con el personaje – argumenta Gardies – el actor mantiene, no obstante, una estrecha relación con ellos”⁴¹. A lo largo de este trabajo busqué poner en evidencia la sólida ligadura existente entre un personaje recurrente (y casi podría decirse prototípico del cine moderno argentino) con un conjunto de intérpretes que, asimismo, fueron también una parte fundamental de la cara visible de toda una época en la producción fílmica de ese país. A través de la intersección de una entidad de ficción (los personajes en cuestión) con unos sujetos reales que le dieron cuerpo y voz (los actores) pude ver de qué manera se produjo una retroalimentación entre ambos.
- 38 Más allá de cierta voluntad manifiesta de los directores y guionistas de la modernidad de dinamitar todas las estrategias asentadas durante el cine clásico, quedó demostrado cómo, aún cargando un ropaje distintivo, novedoso, persistió cierta necesidad de establecer un sistema estelar compuesto por unos nombres ligados a una tipificación

determinada. En este sentido, los trabajadores de cuello blanco de estos años conforman con seguridad una variante innovadora de reconocimiento de trayectorias dentro de un proyecto cinematográfico que tendió a la aproximación referencial y a cierta identificación o también a una crítica de estos sujetos que poblaron las ficciones. A su vez, esta insistencia permitió trazar unos puentes, no solamente con el teatro y los escritos de Roberto Arlt, sino también con cierta dramaturgia contemporánea y, asimismo con la literatura.

- 39 El examen de las carreras de estos artistas – una porción no muy extensa pero no por ello menos significativa de la renovación actoral gestada en los sesenta – permitió ver el modo en que la recurrencia a esta suerte de entidad tipificada, la de un hombre opaco, mediocre, sin grandes atributos de belleza o de heroísmo y cargado además de una cuota de fantasía inalcanzable, se repitió en directores diversos y en ficciones que apuntaban a estéticas también dispares. Entonces, a la par que una “política de los autores” propia del cine moderno, puede pensarse aquí también en la existencia de una activa y vital “política de los actores”⁴² que aportó una cuota de visibilidad mayor a las búsquedas de los cineastas.
- 40 Señala Jacqueline Nacache que “todo actor conocido aporta consigo un subtexto formado por los personajes que ha abordado o que lo han abordado”.⁴³ En este juego a doble banda en el que un actor construye un papel (en las películas) y en el que, simultáneamente, un papel configura lo que una estrella es (en su trayectoria pública, que en muchos casos no es menos ficcional que los relatos presentados por los filmes) los artistas consolidados en los sesenta y setenta sobre los que se detuvo la mirada se instalaron en el imaginario de los espectadores de acuerdo a unas figuraciones coincidentes. Frente a la célebre pregunta formulada por Hamlet sobre el “ser o no ser” citada al principio, Alterio, Vidarte, Brandoni y Luppi mostraron que la disyunción gramatical carece de sentido y que parte de su trascendencia tuvo que ver justamente con un simultáneo (e inclusivo) *ser* y *no ser* propio de cualquier actividad actoral.

NOTAS

1. Arlt, Roberto: “La isla desierta”, en *300 millones, Saverio el Cruel, El fabricante de fantasmas y La isla desierta*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 2009, p. 189.
2. A Rodrigo Romero Zapata, actor y oficinista.
3. Para un estudio de esta renovación puede consultarse Sala, Jorge: “Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)” [en línea], *Imagofagia*, nº 11, Buenos Aires, puesto en línea en abril de 2015. Consultado el 08 de agosto de 2017. URL: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/721/809>.
4. Maltby, Richard, “Performance”, *Hollywood cinema*, Londres, Blackwell Publishers, 1995, p. 380. En inglés en el original. Todas las traducciones de citas cuyas referencias se encuentran en otras lenguas me pertenecen.
5. Dyer, Richard, *Las estrellas cinematográficas. Historia, ideología, estética*, Barcelona, Paidós, 2001 [1979], p. 127.

6. Sobre la relectura que el cine moderno efectuó sobre este personaje propio del modelo clásico y su vinculación a un grupo de actrices emergentes: Sala, Jorge, "Crónica de una(s) señora(s). El *Star-system* femenino del Nuevo cine argentino y la supervivencia de la figura de la 'ingenua'", en *VVAA Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*, Buenos Aires, Actas del XVIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / XVI Jornadas CAIA, Buenos Aires, CAIA, 2015, p. 209-220.
7. Retomo esta noción del libro clásico de Charles Wright Mills, *White Collar. The American Middle Classes*, Oxford, Oxford University Press, 2002 [1951]. Para un estudio abiertamente crítico sobre este sector social efectuado por un intelectual local del período puede consultarse Sebrelli, Juan José, *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1964.
8. *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949) resulta una excepción notable en este sentido. Jorge Salcedo interpreta en el film a un oficinista que comete una estafa millonaria a la empresa donde trabaja. No obstante, más que centrarse en el ambiente laboral, el relato se sitúa predominantemente en la cárcel en la que el protagonista cumple su condena tras el robo. En el último tramo de su tesis doctoral inédita, Alejandro Kelly Hopfenblatt estudia la aparición, en los cincuenta, de varios personajes relacionados con el universo oficinesco en las comedias burguesas. Según el autor, esta transformación se debió a un mayor acercamiento a la realidad por parte del cine de género. Kelly Hopfenblatt, Alejandro, *La formulación de un modelo de representación en el cine clásico argentino: desarrollo, cambios y continuidades de la comedia burguesa (1939-1951)* (2016, inédito)
9. Pueden mencionarse, por ejemplo, los escritos "El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular" donde Arlt describe a la "fiaca" como una sensación típica de los oficinistas - treinta años antes de las formulaciones de Ricardo Talesnik -; "La burocracia tiene la culpa" en la que define al "burócrata" como "un tío que no sirve para nada. Si sirviera para algo no se pasaría veinticinco años esperando un sueldo de mala muerte, sino que hubiera hecho fortuna por su cuenta e independientemente de los poderes oficiales". Arlt, Roberto, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1998 [1938], p. 135.
10. Un análisis de las relaciones entre las clases medias de los sesenta y su representación en un conjunto de producciones culturales del momento figura en Adamovsky, Ezequiel, *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión. 1919-2003*, Buenos Aires, Planeta, 2009.
11. Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 492.
12. Dyer, Richard, *op. cit.* p. 39. (resaltados en el original).
13. Se optó por utilizar el término actor eventual en lugar del más difundido "actor no profesional" por la ambigüedad que este último acarrea. Tomando en cuenta que algunos sectores pertenecientes a las filas del teatro independiente de la época repudiaban la profesionalización en los intérpretes entendiéndola como mecanismo que "prostituía" el arte, algunos artistas (Héctor Alterio, por ejemplo) desarrollaron durante varios años una labor continua sobre los escenarios aun a costas de tener que realizar otras actividades para subsistir. No obstante no ser "profesionales", estos actores no carecían de oficio y formación, algo que los distingue de aquellas personas que tuvieron solo una participación intersticial en el campo de la actuación. Sobre la posición de los teatristas independientes alrededor de este tema puede consultarse: Ordaz, Luis, "Tabla redonda de Platea: ¿Debe profesionalizarse el teatro independiente?", *Platea*, Año 1, n° 1, 23/10/1959, p. 47-51 (en particular las declaraciones de Leónidas Barletta, Pedro Asquini y Onofre Lovero).
14. Bazin, André, "El realismo cinematográfico y la escuela italiana de la liberación", en *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1990 [1963], p. 295.
15. Franco de Marco, "Entrevista con Lautaro Murúa", *Platea*, Año 2, n° 48, 17/03/1961.
16. Bazin, André, *op. cit.* p. 295.

17. Valles, Rafael, *Fotogramas de la memoria. Conversaciones con José Martínez Suárez*, Buenos Aires, INCAA/ENERC, 2014, p. 137.
18. 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: S/F “Monica Vitti. La anti-diva italiana que no compra vestidos en París”, *Primera Plana*, 11/12/1962, p. 36-37 y S/F, “Gina [Lollobrigida] se ha dado el gusto: por fin podrá aparecer fea en pantalla”, *Primera Plana*, 22/01/1963, p. 29.
19. Aumont, Jacques, *El rostro en el cine*, Barcelona, Paidós, 1998 [1992], p. 123.
20. S/F: “Raúl Parini. El hombre de la cara rara”, *Platea*, Año 2, n° 73, 07/09/1961.
21. Barreiro, Néstor: “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.
22. Baracchini, Diego, “Héctor Alterio. Un hombre sobre el escenario”. *Claudia*, Diciembre de 1972, p. 86-89.
23. Fontán, Dionisia, “El pensamiento vivo de Héctor Alterio”, *Siete Días*, 15/09/1974, p. 34.
24. Dyer, Richard, *Las estrellas cinematográficas*, op. cit. p. 69.
25. Fontán, Dionisia, “El pensamiento vivo de Héctor Alterio”, op. cit.
26. Curiosamente estos tres actores encabezaron el elenco que en 1970 presentó en el teatro SHA 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 Sergio 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.
27. Sobre la vinculación de *Tute cabrero* con la textualidad arltiana puede consultarse Sala, Jorge, “El orden de los factores... las reescrituras de *Tute cabrero*. Entre televisión, cine y teatro” [en línea], *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, n° 15, Málaga, p. 219-260, puesto en línea en julio de 2017. Consultado el 02 de agosto de 2017. URL: <http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=430>.
28. Rodríguez, Martín, “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, p. 159-1960.
29. Peña, Fernando Martín, *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*, Buenos Aires, MALBA/ Fundación Constantini, p. 134.
30. S/F, “Walter Vidarte. Un hombre en soledad”, *Platea*, Año 2, N° 47, 10/03/1961, p. 3-5.
31. Naudeau, Javier, *Un film de entrevistas. Conversaciones con David José Kohon*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006, p. 110-111.
32. *Ibidem*.
33. Pasolini, Pier Paolo, “Cine de poesía”, en Pasolini, Pier Paolo y Rohmer, Eric, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970 [1965], p. 9-41.
34. Sández, Mariana, *El cine de Manuel. Un recorrido sobre la obra de Manuel Antín*, Buenos Aires, Capital intelectual, 2010, p. 68.
35. Sández, Mariana, op. cit., p. 69.
36. Schettini, Adriana, *Pasen y vean. La vida de Favio*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995, p. 112.
37. Recuerda el cineasta que “el protagonista iba a ser Oscar Ferrigno. Le pedí que nos reuniéramos (él aún no sabía para qué) y me dijo que iba a ir a ver *Nuestro fin de semana* (...) Aproveché y me fui a ver la obra. Ahí vi actuar a un flaco que hacía un personaje chiquitito y me interesó. Era Federico Luppi. Le propuse que nos encontráramos al día

siguiente, y terminó siendo el protagonista, para desgracia de Ferrigno”. En Schettini, Adriana, *op. cit.* p. 101.

38. Oubiña, David y Aguilar, Gonzalo Moisés, *De como el cine de Leonardo Favio Cantó el dolor y el amor de su gente, emocionó al cariñoso público, trazó nuevos rumbos para entender la imagen y otras reflexiones*, Buenos Aires, Nuevo Extremo, 1993, p. 44.

39. Schettini, Adriana, *op. cit.* p. 101.

40. S/F, “Pepe Soriano en una excelente actuación”, *La Nación*, 24/08/1973.

41. Gardies, André, “L’acteur dans le system textuel du film”, *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, p. 72.

42. Retomo esta noción del título del libro de Luc Moullet: *Politique des acteurs. Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.

43. Nacache, Jacqueline, *El actor de cine*, Barcelona, Paidós, 2006 [2003], p. 114.

RESÚMENES

El artículo analiza la estrecha relación establecida entre un conjunto de actores surgidos en el marco del cine moderno argentino (Héctor Alterio, Walter Vidarte, Luis Brandoni, Federico Luppi) con un prototipo de personaje consolidado en los sesenta y setenta: el trabajador de cuello blanco. A partir de un enfoque que cruza la trayectoria de estos artistas, su performance en las películas, los comentarios y declaraciones en la prensa, busca mostrar la retroalimentación existente entre los actores y una entidad ficcional virtualmente única y recurrente. A partir de esto se establece una conexión entre los oficinistas con la tradición literaria y teatral (fundamentalmente en la figura de Roberto Arlt) para ver el modo en que la alusión a estos personajes permitió un acercamiento al hombre común como parte de los objetivos del cine argentino del período.

This article analyzes the close relationship established between a group of actors that emerged in the context of modern Argentinean cinema (Héctor Alterio, Walter Vidarte, Luis Brandoni, Federico Luppi) with a character consolidated in the sixties and seventies: the *white collar worker*. From an approach that crosses the trajectory of these artists, their performance in the films, comments and statements in the press, seeks to show the existing feedback between the actors and a virtually unique character. From this statement, it establishes a relation between the clerks with the literary and theatrical tradition (fundamentally in the figure of Roberto Arlt) to see the way in which these characters allow an approach to the common man as part of the objectives of the Argentinean cinema of those years.

ÍNDICE

Palabras claves: actores, cine argentino, personaje, trabajadores de cuello blanco, años sesenta

Keywords: Actors, argentinean cinema, character, white collar worker, sixties

AUTOR

JORGE SALA

CONICET-UBA-UNA

Jorgesala82@hotmail.com