

## **Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)**

por Jorge Sala<sup>1</sup>

**Resumen:** El ensayo analiza la irrupción de nuevos actores en el marco de los procesos modernizadores del cine argentino, enmarcados en la “larga década” del sesenta (1957-1976). A partir de la recopilación y el estudio de fuentes periodísticas sobre los artistas se reconstruyen las trayectorias de algunas figuras de la nueva generación, tomando como puntos clave la constitución de figuraciones renovadoras implicadas en el recambio generacional, los modos de filmación del cuerpo y la aparición de personajes arquetípicos. Asimismo, el trabajo examina la implementación de técnicas interpretativas novedosas –el “sistema Stanislavski” y las formas experimentales ligadas al teatro de vanguardia– y su implementación en el campo cinematográfico.

**Palabras clave:** actores, cine moderno, realismo, cine experimental

**Abstract:** The essay analyzes the emergence of new actors in the context of modernizing processes Argentine cinema, set in the "long decade" of the sixties (1957-1976). The trajectories of some figures of the new generation are reconstructed from the collection and study of journalistic sources about artists, taking as key points renovating the constitution of new figures involved in generational change, ways of filming the body, and the appearance of archetypal characters. The paper also examines the implementation of innovative interpretive techniques the "Stanislavski system" and experimental forms linked to avant-garde theater– and its implementation in cinema.

**Key Words:** actors, modern cinema, realism, experimental cinema

El presente obtuvo el primer premio en el 3° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por ASAECA y el 29° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2014. El jurado estuvo compuesto por la Lic. Natacha Mell, el Lic. Gustavo Aprea y el Mgter. Pedro Klimovsky.

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. Así lo afirmó el propio Fischerman cuando definió 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” (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 el problema de las relaciones entre los actores con respecto a este medio en la concreción de la modernidad. Fue este un proceso que tuvo como escenario la *larga década* del sesenta (Jameson, 1997) que, en el caso argentino, se extendió entre 1957 y 1976<sup>1</sup>. Dicha época, dominada por la emergencia y

<sup>1</sup> Diversos estudios (Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 1991) establecen como punto de inicio de los '60 el derrocamiento del segundo gobierno de Perón en 1955. Sin contradecir estas opiniones y en tanto preferimos optar por una periodización interna a los movimientos del campo cinematográfico, proponemos situar la fecha inaugural en los años sucesivos. Es decir, en el momento en que se promulga la ley 62/57 de creación del Instituto Nacional de cinematografía, el mismo año del estreno del film *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson),

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 solo 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.

Es necesario resaltar la carencia de antecedentes existente dentro de la historiografía local sobre este tema. Más preocupada por establecer puntualizaciones relativas a la obra de determinados autores, o bien por 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 obliterado las 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) bajo el convencimiento de que “toda película interpretada desarrolla formas actorales más o menos ricas y significantes, que sin duda se inscriben en el seno de las formas fílmicas” (Nacache, 2006: 13).

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière señala que

---

obra emblemática de la modernidad. Por otra parte, existe un acuerdo generalizado en la historiografía al afirmar que el golpe de 1976 marca un quiebre no solo en el orden institucional sino también en el de las producciones simbólicas, atravesadas por una política explícitamente coercitiva.

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 cabal 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 mente 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 mí 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 en el 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 la producción cinematográfica durante los años sesenta, será de utilidad ahondar en los datos que las propias películas arrojan sobre el trabajo de los comediantes. A partir del despliegue de estos debates y de su puesta a punto al interior de las obras concretas, creemos, podrá efectuarse un trazado relativo a las matrices de pensamiento que caracterizaron las posturas de los responsables del Nuevo Cine respecto a los intérpretes y sus técnicas.

### **El relevo generacional**

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

RICARDO. ¿Para qué?

ROBERTO. Para filmar.

RICARDO. ¿Qué filmarías?

ROBERTO. Una historia de tipos jóvenes, de tipos como nosotros.

RICARDO. ¡Qué aburrido!

ROBERTO. ¿Vos creés?

Los que hablan son Alberto Argibay y Jorge Rivera López (Roberto y Ricardo, respectivamente) 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 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 ocupa 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 reparto; 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 en esta escena-manifiesto se dan cita estos cuatro aspectos que terminan por trazar la línea de corte que funda la presencia en pantalla de este 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 inscripto aquí literalmente en términos de oposición de lógicas de actuación por la aparición de unas formas que impugnan el carácter amaquetado de los viejos comediantes.

No sólo se trata de recuperar la cotidianeidad en el habla y los movimientos de los intérpretes<sup>2</sup>, sino que también en esta obra hay un trabajo denodado por manifestar el vacío de sentido de las acciones. Como resultado de esta inclinación, 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

---

<sup>2</sup> 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 ‘tú’, 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 que queríamos era justamente entrar un poco en el terreno de la realidad, de la cosa testimonial: cómo era la vida en el momento” (en Peña, 2003: 105).

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 inconstantes* (1963), Rodolfo 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.

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. Julio Cortázar, autor faro de la década del sesenta que tuvo una participación destacable en el 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>3</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*:

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,

---

<sup>3</sup> Fonocarta enviada por Cortázar a Manuel Antín junto con los diálogos del film *Circe* (Antín, 1963, citado en Peña 2003:45).

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).



Leonardo Favio, María Vaner, Elsa Daniel y Walter Vidarte.

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, patronos 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 medida en los movimientos de la pareja protagónica.<sup>4</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” (Manzano, 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 realizaciones extranjeras que dejaron su huella en estos años. Algunos films emblemáticos como *Rebelde sin causa* (*Rebel without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) o *Nido de ratas* (*On the Waterfront*, Elia Kazan, 1954) 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 Actors' Studio. En Argentina, en cambio, se optó en gran medida por inscribir el perfil de la juventud de los sesenta otorgando una importancia privilegiada a la expresión del colectivo más que a la exposición de caracteres aislados. Tanto las películas de Rodolfo Kuhn mencionadas anteriormente como otros títulos fundamentales de la época –*El jefe* (Fernando

---

<sup>4</sup> No es casual que esta síntesis superadora de la dicotomía entre tendencias interpretativas contrapuestas, que a principios de los años sesenta resultaba decididamente imposible, fuera 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).

Ayala, 1958), *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*, algo que posibilitó un acercamiento global al problema de las disputas entre padres e hijos y, asimismo, puso de manifiesto el carácter grupal que tuvo 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 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 una división topográfica en la que los nuevos intérpretes (Graciela Borges, Leonardo Favio, Marcela López Rey, Dora Baret y 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”<sup>5</sup> dan vida a una serie de “figuras tan características como la de un joven abúlico, un

---

<sup>5</sup> Esta caracterización es una traducción literal de la frase inglesa *Angry Young Men* con la 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, etc.), gestado en simultáneo al fenómeno analizado en este trabajo. 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: “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. En el primer episodio de *Tres veces Ana*, 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?”

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>6</sup>



Graciela Borges

El listado de personajes 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 traje de baño,

---

<sup>6</sup> S/F: “La fiebre de los jóvenes, vista por Torre Nilsson en una terraza”, *Primera Plana*, 29/01/1963, pág. 37.

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).

Además de posibilitar la apertura a transitar por figuraciones corporales inéditas, 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”. Y más adelante agrega: “con ‘*Shunko*’ y ‘*Alias Gardelito*’ he logrado destruir parte del mito de las estrellas”.<sup>7</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 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

<sup>7</sup> Franco de Marco, “Entrevista con Lautaro Murúa”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

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-ventrílocuo 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.

La aparición de María Vaner parodiando el lugar de 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 actriz que por sus formas de expresión se adscribe a todas luces a los presupuestos estéticos de la joven generación. La escena inicial la presenta en un primer plano recostada junto a su amante, previo al suicidio de ambos. Una vez concretado este 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 la escena producen 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 que, a la manera de cajas chinas infinitas, busca ensalzar la condición de estrellas de la nueva hornada que simbolizan Vaner y Favio.

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 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*. En este sentido, el Conservatorio Nacional de Arte Dramático como establecimiento pedagógico jugó un rol fundamental al momento de delinear las características de la nueva camada 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>8</sup>

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 ligadas a lo culto. En un cine y, más en general, un arte que buscaba tomar distancia de las prácticas populares (y, en

---

<sup>8</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.

algunos casos, 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>9</sup>



Elsa Daniel

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

<sup>9</sup> S/F: “Walter Vidarte proyecta un futuro sin TV”, *Platea*, Año 1, N° 25, 09/09/1960, pág. 20.

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>10</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>11</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 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>12</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>13</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>14</sup>

---

<sup>10</sup> Garmen Pomes, “Alberto Argibay viene galopando fuerte”, *Platea*, Año 2, N° 56, 12/05/1961, pp. 20-21.

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> Patricio Esteve, “Argibay no es Argibay”, *Talía*, Año III, N° 24, 03/1963, pág. 16.

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> S/F: “María Aurelia Bisutti. La sonrisa hecha actriz”, *Platea*, Año 2, N° 48, 17/03/1961.

## Los actores realistas

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 opuestas, contestatarias, que no alcanzaron a hacer la síntesis.<sup>15</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 decantaría posteriormente hacia la cristalización del “método” impulsado por Lee Strasberg desde el *Actors' 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 –como se lo conoce dentro del argot cinematográfico y teatral– 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 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*

---

<sup>15</sup> Claudio Españ.,: “El Sr. Director. Entrevista a Emilio Alfaro”, *La Nación Revista*, 03/02/1980, pp. 10- 11/22.

---

*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>16</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 Gaviota*, 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 y Helena Trotek, 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

---

<sup>16</sup> Entrevista personal con Augusto Fernandes, 10/08/2010.

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.

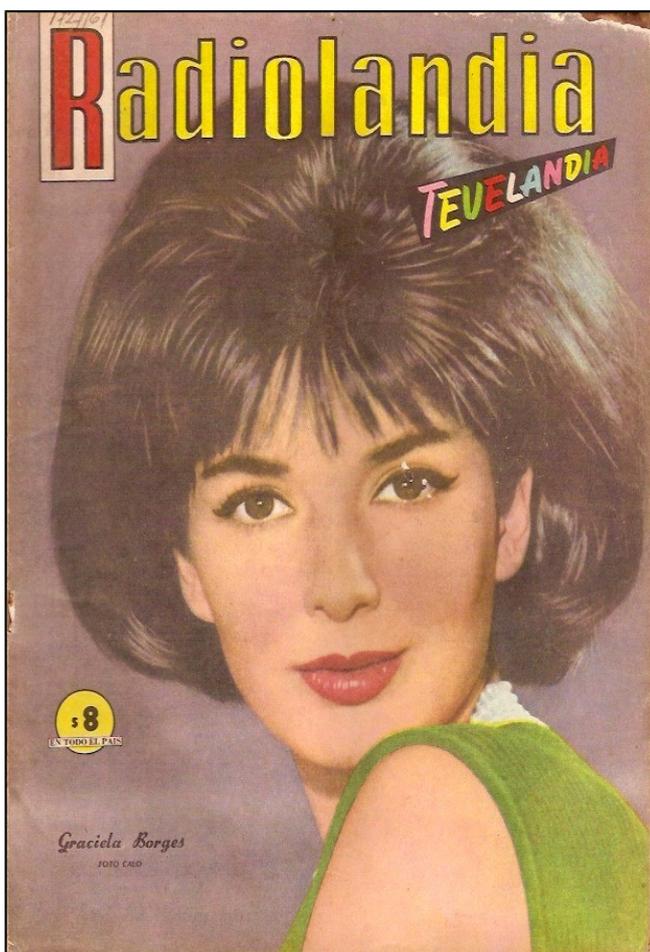
Más allá de la circulación indirecta de unas ideas originalmente pensadas para el teatro, dado que la aplicación al cine que hace Pudovkin implica ya una lectura de segundo grado, lo cierto es que el imperativo realista predominante en la mentalidad de los directores jóvenes transformó la recepción pasiva de estas teorías convirtiéndolas en propuestas concretas que, consciente o inconscientemente, concordaban con los lineamientos de Stanislavski y 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 se denomina *memoria afectiva*, recurso que permite al actor extraer de sus recuerdos experiencias emocionales pasadas para la creación de determinadas situaciones. Héctor Alterio da cuenta de este procedimiento cuando afirma servirse de su propia experiencia para componer personajes tan disímiles como un militar represor –el comandante Zavala de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974)– y un oficinista de cincuenta años –Martín Santomé, el protagonista de *La tregua* (Sergio Renán, 1974).

Nunca dejo de ser yo mismo. El comandante Zavala 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>17</sup>

---

<sup>17</sup> Dionisia Fontán, “El pensamiento vivo de Héctor Alterio”, *Siete Días*, 15/09/1974, pág. 34.



Graciela Borges en la tapa de *Radiolandia*

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 está

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>18</sup>

Ahora bien, si el actor no poseía una experiencia física o emocional de la cual valerse para (re)encarnarla durante el rodaje, era necesario construirla. En tal 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 estos pudieran concretar una actuación no solo emocionalmente cercana a sus personajes sino también ligada estrechamente a los comportamientos y actitudes físicas de las figuras a

<sup>18</sup> Amalia Iadarola, “El pensamiento vivo de Graciela Borges”, *Siete días*, 29/12/1974.

representar. Previo al rodaje de *Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968) se convocó al “asesor de costumbres” Juan Carlos Neyra para entrenar a los actores en las distintas facetas de la vida campera. Fue así que durante dos meses “las figuras principales (Alcón, Murúa, Graciela Borges –La Cautiva–, Fernando Vegal –el Viejo Vizcacha– y Walter Vidarte –Picardía–) aprendieron a andar a caballo a la manera gaucha, a usar el facón, a caminar con bota de potro, a acostumbrarse a la roña”.<sup>19</sup>

La necesidad de instruir a los intérpretes sobre actitudes y costumbres que no poseían de antemano cobró especial importancia, por otra parte, si se tiene en cuenta que, tal como se planteó en los párrafos precedentes, parte del cine de los sesenta construyó su ideario ficcional sobre la necesidad de aproximarse a las vivencias del 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 barrita de cuero. Y así fue que los personajes tenían un tratamiento verosímil.<sup>20</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 quedaran expuestos necesariamente en los relatos.

---

<sup>19</sup> S/F: “Aquí me pongo a filmar”, *Siete días*, Año 1, N° 43, 15/03/1968, pp. 32-37.

<sup>20</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.

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” (Naudeau, 2006: 99).

La implementación de técnicas realistas de interpretación –ya sea por la vía de los elementos de Stanislavski enunciados previamente como de su reformulación strasbergueana<sup>21</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 señora* (1970) íntegramente a partir de las improvisaciones 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 el film, dijo que era “la primera película que él había visto, hablada en castellano, que rompía con la manera española de actuar” (Peña, 2003: 87).

El reconocimiento por parte de los realizadores del papel demiúrgico de la actuación al momento de delinear las características de los personajes fue una innovación importante llevada a cabo por el cine moderno. En *Tute cabrero*, Jusid implementó una técnica inédita que permitió a los intérpretes desplegar sus conocimientos para la elaboración de sus papeles aun a costa de

---

<sup>21</sup> Las propuestas del maestro ruso con relación a las del “método” del Actors' Studio presentan grandes diferencias que serían imposibles de 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.

transformar levemente el guión original. El trabajo consistió en una serie de ensayos filmados, su posterior visionado y discusión por parte de los actores y el director. Según Jusid, “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” (Peña, 2003: 134). La prensa reconoció esta novedad al mencionar que *Tute cabrero* “ha resquebrajado los viejos esquemas que anquilosan al cine argentino: por primera vez los intérpretes no sólo conocen a fondo sus personajes sino que – bajo el cuidado del director– son *creadores* de sus actitudes y movimientos” (destacado en el original).<sup>22</sup>

Juan José Stagnaro 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

---

<sup>22</sup> S/F: “Tute Cabrero. ¡Al diablo con los esquemas!”, *Siete Días*, Año 1, Nº 42, 27/02/1968, pp. 53-57. En el mismo reportaje Pepe Soriano enuncia una idea que permite constatar la ligazón del film de Jusid con las búsquedas emprendidas por el teatro. Un nexo no sólo patente en la procedencia de su guionista –Roberto Cossa– sino también por el modo de articular el trabajo con los actores: “Esto es casi una puesta en escena: es la primera vez en cine que conozco palmo a palmo a mi personaje y no tuve que dejar que el director me diga ‘ponga cara de tal cosa’” (54).

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 la primera. Cabe recordar que la década del sesenta, al mismo tiempo que implicó una reformulación del realismo en las prácticas estéticas, también estuvo caracterizada por la emergencia de formas espectaculares experimentales y de vanguardia cuyos contornos 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 u “oficiantes” (como fue el caso de las *performances* o las puestas asociadas a la recuperación del *Teatro de la crueldad* artaudeano). 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 de danza con María Fuz. 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 Actors' Studio. Su debut en los escenarios porteños se produjo en 1964, presentando la pantomima *Briskosis*. Posteriormente participó en *Corveydale* 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 durante 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 encarnado 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 efectivo “festival del actor”.<sup>23</sup> Una *performance* que Briski repetirá posteriormente en otros films de menor envergadura como *La guita* (Fernando Ayala, 1970) y *Los neuróticos* (1971, Héctor Olivera), antes de decantarse por el teatro militante con su agrupación “Octubre” y de verse obligado a huir del país tras las amenazas y la proscripción de la Triple A.

En tanto las formas escénicas experimentales propiciadas por el Di Tella y sus continuadores 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

---

<sup>23</sup> S/F: “Logrado relato de absurda comicidad”, *La Razón*, 07/03/1969.

vanguardia surgido entre 1968 y 1973 se encaminó en idéntica dirección. Una puesta en escena como la de *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo (1967) anunciaba 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 que intervienen no personifican entidades específicas –todo intento de formulación de coordenadas narrativas 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>24</sup> que presentan (y no ya exclusivamente *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 labor como ayudante de Robert Bresson –con quien trabajó en el rodaje de *El proceso de Juana de Arco* (1962)– Santiago convocó para los protagónicos a dos actores ajenos a los encuadramientos de Stanislavski (Olga Zubarry y Lautaro Murúa), sumando al elenco, en consonancia con esta línea, al músico Juan Carlos Paz y a Roberto Villanueva, por entonces director del Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella y el mayor impulsor de las formas teatrales rupturistas. La dirección actoral en *Invasión* se basó en la exigencia de un desempeño 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 generan un efecto de distanciamiento frente a lo que se está viendo en escena que impide la

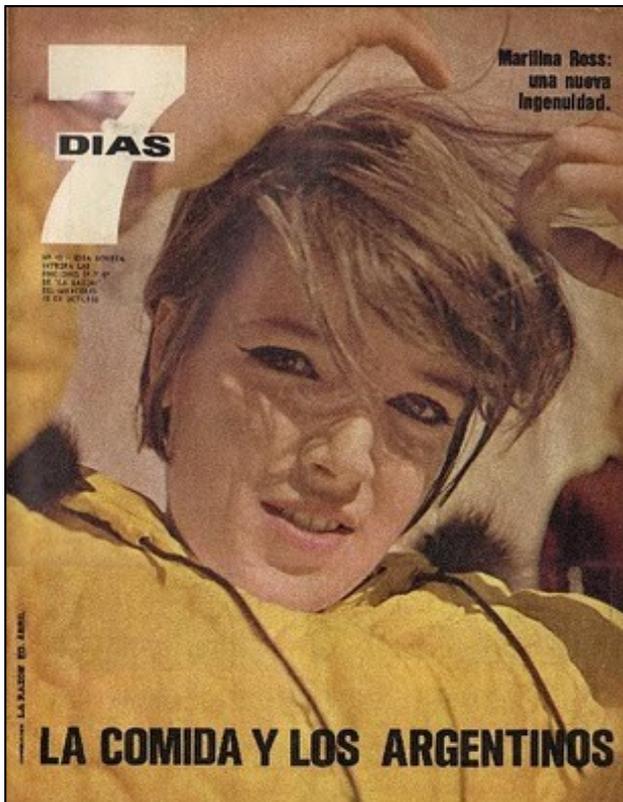
---

<sup>24</sup> El término *player* es polisémico. Fischerman se vale de la ambigüedad intrínseca a 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: 123-199)– de las posibilidades de cruce entre realidad y ficción.

empatía afectiva del espectador respecto a las acciones delineadas por el relato.

Otras obras marginales operan en la misma línea que la película de Alberto Fischerman. En *Alianza para el progreso* y *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (Julio Ludueña, 1971 y 1974, respectivamente), al igual que en *La 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 cargados de una fuerte densidad simbólica. Señala Paula Wolkowicz que 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 de Stanislavski, 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). Las prostitutas que constituyen una especie de metáfora del pueblo en *La civilización está haciendo masa...* carecen de cualidades que permitan distinguirlas como existencias singulares. Sus nombres remiten a alguna característica física o de comportamiento vagas (Roñosa, Mimosa, Pecosá, etc.); incluso sus voces en las diversas escenas musicales del film se reducen a una única presencia, dado que las canciones fueron todas ellas interpretadas por Valeria Lynch.

### **Consideraciones finales**



Marilina Ross en la tapa de *7 Días*

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 en la historia del cine argentino. La aparición de listas

negras por parte de la Triple A hizo que muchos artistas decidieran emprender el camino del exilio provocando una verdadera diáspora, algo que el Golpe de 1976 no haría otra cosa que acrecentar.<sup>25</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 radicalidad formal –encarnada en los intérpretes experimentales– eran consideradas actividades peligrosas. La situación se perfilaba extraña y paradójica al punto que, mientras *La tregua* recibía la nominación al Oscar a mejor film en lengua extranjera y *La Patagonia*

<sup>25</sup> Un listado amplio de la diáspora actoral causada por la Triple A y el golpe de 1976 figura en el libro sobre la censura cinematográfica de Homero Alsina Thevenet (1987). Allí puede constatarse que prácticamente la totalidad de los actores obligados a exiliarse perteneció a la generación que inició su actividad profesional a partir de 1957. El artículo de César Maranghello “Las primeras amenazas de la Triple A (1974)” establece, por otra parte, una cronología precisa de las persecuciones a los artistas en las postrimerías del gobierno de Isabel Martínez de Perón (en España, 2005: 568-573).

*rebelde* era galardonada con un Oso de Plata en el Festival de Berlín, sus actores debían fugarse del país justamente por haber participado en ellas (algunos, como Walter Vidarte o Luis Politti, 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 casona 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– instaurando la metáfora que sintetiza el cierre de un período en el que la irrupción del cambio parecía haber llegado para quedarse.

### Bibliografía

- Alsina Thevenet, Homero (1987) *Listas negras en el cine*, Buenos Aires, Fraterna.
- Brenez, Nicole (1998) *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université
- 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
- De Marinis, Marco (1992) “Máscaras en el espejo. Apuntes para una indagación sobre autobiografías de los actores de teatro entre los Siglos XVIII y XX”, en Peter Roster 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.

- 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.
- 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*, Nº 18, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 43-65
- Jameson, Fredric (1997) *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción.
- 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.
- 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.
- 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.

Vallejo, Gerardo (1984) *Un camino hacia el cine*, Buenos Aires, El Cid.

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.

### **Materiales audiovisuales analizados**

*The Players Versus Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969)

*Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1960)

*Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962)

*Tres veces Ana* (David Kohon, 1961)

*El dependiente* (Leonardo Favio, 1969)

*Rebelde sin causa* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955)

*Nido de ratas* (*On the waterfront*, Elia Kazan, 1954)

*El jefe* (Fernando Ayala, 1958)

*Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962)

*Los venerables todos* (Manuel Antín, 1962)

*La terraza* (Leopoldo Torre Nilsson, 1963)

*Shunko* (Lautaro Murúa, 1960)

*Alias Gardelito* (Lautaro Murúa, 1961)

*Racconto* (Ricardo Becher, 1963)

*Pajarito Gómez –una vida feliz-* (Rodolfo Kuhn, 1965)

*Un teatro independiente* (Simón Feldman, 1954)

*La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974)

*La tregua* (Sergio Renán, 1974)

*Martín Fierro* (Leopoldo Torre Nilsson, 1968)

<sup>1</sup> Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Docente de la cátedra de *Historia del cine universal* de esa carrera. En la actualidad se encuentra finalizando su doctorado gracias a una Beca del CONICET. Su tesis, en proceso de redacción, analiza los intercambios entre el cine y el teatro argentinos entre 1957 y 1976. Integra el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) y el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA). Correo electrónico: [jorgesala82@hotmail.com](mailto:jorgesala82@hotmail.com)