

Alberto Olmedo: la apoteosis del chanta

Por Lucía Rodríguez Riva*

Resumen: Alberto Olmedo constituye una figura emblemática de la cultura popular argentina en la segunda mitad del siglo XX. Fue un actor intuitivo y desarrolló su carrera fundamentalmente en la televisión, plataforma que le sirvió para trasladarse con éxito al cine y el teatro. Olmedo logró su éxito gracias a la combinación de picardía y oportunidad que marcó su estilo. Así es como su historia personal se enlaza con su figura pública y sus cualidades actorales, asociándose a un tipo de personaje particular en el cine y las artes narrativas de la Argentina: el “chanta”. Este tipo se caracteriza por realizar engaños a través de puestas en escena y juegos interpretativos, con el objetivo de obtener algún beneficio inmediato. Aquí analizo dos elementos de su vasta obra para explicar cómo funcionaba esa asociación: los sketches “Grotowski y Stanislavski” y “El Manosanta”, junto a la adaptación cinematográfica de este último.

Palabras clave: chanta, actor popular, televisión, Alberto Olmedo, cultura popular.

Alberto Olmedo: the apoteosis of the *chanta*

Abstract: Alberto Olmedo, an emblematic figure of Argentine popular culture of the second half of the 20th century, was an intuitive actor who developed a career in television, a platform from which he succeeded to move into film and theater. Olmedo's success resulted from a combination of slyness and opportunity, which set the tone for his style. Therefore, Olmedo's personal history, his public figure and his acting style, became associated with the *chanta*: a unique type of character in the Argentine cinematic and literary tradition, known for cheating by setting up schemes aimed at securing an immediate benefit. Out of Olmedo's vast oeuvre, this article analyzes two sketches: "Grotowski and Stanislavski" and "El Manosanta" (which was adapted into a film) to explain the way his gags worked.

Key words: *chanta*, popular actor, television, Alberto Olmedo, popular culture.

Alberto Olmedo: a apoteose do *chanta*

Resumo: Alberto Olmedo é uma figura emblemática da cultura popular argentina da segunda metade do século 20. Olmedo foi um ator intuitivo que desenvolveu sua carreira principalmente na televisão, plataforma que o

contribuí para sua passagem bem-sucedida ao cinema e ao teatro. A ideia de que alcançou o sucesso por causa de uma combinação de astúcia e oportunidades marcou o seu estilo. É assim que sua história pessoal se relaciona com sua figura pública e suas qualidades de ator, associando-se a um tipo particular de personagem do cinema e das artes narrativas da Argentina: o *chanta* (malandro). Este tipo de personagem caracteriza-se pelo engano por meio de jogos de encenação e interpretação, com o objetivo de obter algum benefício imediato. Aquí analiso dois elementos de vasta obra de Olmedo para explicar como é que funcionava essa associação: os esquetes "Grotowski e Stanislavski" e "El Manosanta", além da adaptação cinematográfica deste último.

Palavras-chave: *chanta*, ator popular, televisão, Alberto Olmedo, cultura popular.

El presente trabajo es uno de los ensayos seleccionados para ser publicados en *Imagofagia* por recomendación del 10° Concurso de Ensayos sobre Cine y Audiovisual "Domingo Di Núbila", organizado conjuntamente por AsAECA y el 37° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en 2022. El jurado estuvo compuesto por Jimena Cecilia Trombetta, Maximiliano Ignacio de la Puente y Cristina Andrea Siragusa. Se presenta aquí una versión acortada del ensayo.

Introducción

Alberto Olmedo fue una de las figuras más importantes de la televisión y la cultura popular argentina durante la segunda mitad del siglo XX. Su cuerpo plebeyo, en constante transformación y movimiento, producía fisuras dentro del marco de la pantalla chica. Los productos audiovisuales en los que participó no se distinguieron por producir innovaciones estéticas, sino por la enorme conexión y representatividad que alcanzaron frente a su audiencia. Él poseía una enorme conciencia del dispositivo televisivo, ya que conocía su logística y su gramática, lo cual lo posicionaba en una situación diferente y ventajosa frente a otros intérpretes. Entonces, supo tomar provecho, encontrar sus propios medios expresivos y desarrollar su estilo, recuperando procedimientos de la tradición del "actor nacional" (Pellettieri, 2001). Si bien su prolífica carrera se remonta a la década de los sesenta —incluso con un ciclo que perduró en la memoria colectiva: *El Capitán Piluso*—, su apogeo se produjo hacia los años

ochenta en productos de humor adulto. A mi modo de ver, eso funcionó así porque el texto estrella de Alberto Olmedo fue el de un “chanta”. En esa construcción simbólica se cifra, en buena medida, la manera en que estableció la empatía y el reconocimiento de los grandes públicos.

El estereotipo del chanta posee una compleja y extensa tradición en las artes argentinas.¹ Una de sus características fundamentales en tanto personaje se encuentra en que, si bien su accionar puede no ser completamente legal ni moralmente positivo, suele provocar empatía. Habitualmente, el chanta no es juzgado por inmoral: su accionar se encuentra, más bien, en el campo de lo amoral. Su oposición al trabajo formal se transforma en prácticas que cuestionan el modelo productivo dominante. Su arte de hacer corresponde a lo que Michel de Certeau (1996) denominó “tácticas”: “un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible”. Se trata de un tipo de personaje fundamentalmente urbano, que suele ser síntoma de las desigualdades propias del desarrollo económico-productivo en un período y espacio determinados. Pertenece específicamente al ámbito de lo plebeyo, ya que las tácticas son el “arte del débil” (de Certeau, 1996: 43): en tanto dependen del aprovechamiento de una ocasión, no pueden ser planificadas con recursos propios y no acumulan aquello que consiguen. Su estructura de comportamiento implica estrategias ligadas a la actuación y a la puesta en escena de alguna situación —muchas veces acompañado de ayudantes— para conseguir algún beneficio inmediato. Ese modo de actuar, que pretende evitar los trabajos formales, se vuelve resistente al sistema en el cual se inscribe al evidenciar alguna grieta por la cual sobrevivir, escapando a los mandatos sociales. Allí radica su potencial trasgresor y su atractivo.

¹ Sobre su desarrollo en la literatura, cfr. Rodríguez Riva (2021).

En el caso de Alberto Olmedo, su texto estrella era el de un chanta: en sus programas se mostraba como alguien reticente al trabajo formal y dispuesto a tomar algún atajo (aunque eso no se corroborara estrictamente con su historia personal, esto es, su vida por fuera del ámbito público). La asociación con ciertos aspectos del chanta le sirvió como consolidación o plataforma de su popularidad, puesto que allí se encontraba un anclaje fuerte con sus públicos, como si esperaran o celebrasen ese tipo de actitudes. Se ligaba, por supuesto, a los aspectos positivos del chanta: su ligereza, su astucia, su don de gentes y la posibilidad de alcanzar lo que se propone porque, en definitiva, pertenece a las clases populares.² Su vínculo con el estereotipo, entonces, produjo un entrelazamiento entre su rol como actor y su figura pública que potenció su carrera, ya que “las estrellas no son personas, sino imágenes que emblematizan un imaginario social” (Sánchez-Biosca y Benet, 1994: 7). Posiblemente por este mismo enlace, a pesar de la enorme popularidad e importancia simbólica de Olmedo, hasta ahora los estudios académicos no se han detenido minuciosamente en él. El sociólogo Oscar Landi (1992) produjo un artículo que marcó época,³ a lo que se suman capítulos que se detienen a pensar sus películas puntualmente.⁴

En su último ciclo televisivo, *No toca botón* (1981-1987), “el Negro” Olmedo ostentaba un cuerpo desbordado y dionisiaco, incluso en ocasiones asemejándose a un sátiro. Su apodo remitía a sus provincianos orígenes

² Se entiende “clases populares” como aquellas que “comparten una situación común de *subalternidad* respecto de las élites que han tenido y tienen el poder social, económico y político” (Adamovsky, 2012: 12).

³ Sobre este asunto, Horacio González (2017) reconocía el valor que “el caso Olmedo” ofreció a las ciencias sociales para renovar su perspectiva sobre la relación de los medios de comunicación con la política, puntualmente a partir de la intervención de Landi y Quevedo (en el artículo señero que luego se convirtió en capítulo del libro de Landi): “se trata de identificar un tipo de conocimiento que también podríamos llamar ‘dialéctica del malandraje’ a partir del cual se establecen nuevas relaciones entre el género del relato televisivo y la argumentación política” (137). El contraste dentro del campo intelectual se produjo por el optimismo de estos sociólogos respecto de los medios masivos.

⁴ Traversa (1984) ha leído *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich, 1980) desde una perspectiva semiótica. Los estudios más recientes de Pagnoni Berns (2016) y Fidanza (2019) se enfocan en las películas producidas por Aries en busca de una mirada global.

humildes y su tez morena. Si bien sus posiciones políticas no fueron públicas, tal vez no sea desacertado plantear que “Olmedo era un argentino de Osvaldo Soriano: uno que acaso era peronista para no meterse en política” (Sánchez, 2018: 39). El *summum* de su popularidad se produjo durante la década de los ochenta, tras un período en el cual la disputa por el lugar de la clase media como vertebradora de la nación había sido puesto en cuestión y paulatinamente recobraba esa importancia.⁵ También en esos años Diego Maradona alcanzó una significación máxima como ídolo nacional porque condensaba una serie de sentidos (el origen pobre, la picardía, la rebeldía, la solidaridad) que se asociaban al “anclaje plebeyo de la patria” (Alabarces, 2005: 2), en tiempos de inestabilidad para la configuración de identidades sociales y nacionales. Podría interpretarse de manera similar la celebridad que consiguió Olmedo en aquellos años, de acuerdo con las características recién señaladas, y particularmente por su ligazón con el chanta.

A continuación, realizo un panorama de la carrera artística de Olmedo y luego examino objetos paradigmáticos tanto por su representatividad como por el carácter explicativo respecto de mi interpretación: dos *sketches* —“Grotowski y Stanislavski” y “El Manosanta”— y la trasposición cinematográfica de este último.

Alberto Olmedo: el actor oportunista

⁵ Ezequiel Adamovsky (2015) postula que la consolidación de la identidad de clase media se produjo entre los años 1944 y 1955. La presunción de cultura, decencia y “blancura”, provista por su origen inmigratorio y no criollo, producían un fuerte contenido antiplebeyo que se afianzó como antiperonismo. Con la caída del gobierno de Perón, esta clase parecía haber recobrado su función vertebradora de la nación; sin embargo, se produjeron dos fenómenos en paralelo a ello. Por un lado, una radicalización de la lucha de los trabajadores: aun con numerosas diferencias, buena parte de la izquierda tomó una posición de corte “nacional-populista”, al reconocer la organización que los obreros ya poseían. Por otro, en el plano de la cultura, muchos jóvenes plantearon su disconformidad con los valores “de clase media” en los que habían sido criados, cuyos efectos se observaron en profusas producciones artísticas y en el nacimiento de subculturas, como el rock. Todo esto redundó en una imagen negativa de la clase media que entró en fuerte tensión con la positiva que había prevalecido hasta entonces. La última dictadura cívico-militar (1976-1983) reaccionó a este panorama al ubicar como uno de sus objetivos primordiales la aniquilación de todo elemento “subversivo” que no se ajustara a su ideal de nación blanca y católica.

La representación, el artificio dramático, la adicción constante a convertirse en otro. Hay algo que comienza a dominar a Alberto Olmedo, una afición compulsiva que lo lleva –todo el tiempo, en cualquier lugar– a hacer teatro. Esas historias que testimonian su holgazanería, esa actividad puesta en marcha en contra del trabajo diario y, por añadidura, de la vida común, lo van convirtiendo, poco a poco, en un personaje de sus propios relatos.
(Becerra, 1997: 16-17)

Al referirse a Alberto Olmedo, tanto la crítica especializada como los grandes públicos suelen subrayar su condición de “intuitivo”. El entrecomillado pretende subrayar la ficción que se esconde detrás de ese concepto, en buena medida sostenida por la habilidad del propio Olmedo para apropiarse de los recursos que estaban a su disposición. Si bien no tuvo una educación artística formal, durante su temprana juventud en Rosario participó del teatro de La Comedia y practicó acrobacia en el club Newell’s Old Boys (Soto, 1999). A diferencia de otros actores populares de las primeras décadas del siglo, no provenía de una familia dedicada a las artes del espectáculo ni participó asiduamente en compañías. Utilizo el mote “oportunista” para describirlo en el sentido de que construyó su carrera y su devenir artístico en función de aprovechar ingeniosamente las ocasiones que se le presentaron. Esta era una arista suya que él ponía continuamente en evidencia y que utilizaba casi como un puntal de su práctica artística. Sin embargo, en su praxis escénica no todo fue ingenio e inventiva, sino que se reconocen en su estilo marcas de la tradición del actor popular, como la improvisación, el latiguillo y la relación directa con el público.

Examinar a Alberto Olmedo contemplando sus múltiples personajes de manera compartimentada o desde un análisis particularizado de sus recursos resulta insuficiente. Existe un excedente en su figura que escapa a ese tipo de puntualización y está por encima, recubriendo todas las partes.⁶ Sus orígenes populares, su inespecífica formación para la labor y el hecho de haber

⁶ Incluso su muerte fue leída en esta línea: “Nunca se sabrá si estaba divirtiéndose antes de la última voltereta, pero al fin y al cabo fue coherente con su vida despreocupada: matarse de esa manera tiene algo de ridículo y desopilante, como todo lo suyo. Es un broche maestro para alguien que mezclaba todos los roles de la existencia con un talento inmenso” (Soriano, 1988).

ingresado al medio televisivo por un golpe de suerte y cierta astucia son rasgos que se ligan directamente con el concepto del chanta. Esta lectura de su historia es la que prevalece en la arena pública y la que está constantemente en juego en sus representaciones, donde se mimetizan y entrelazan los caracteres con su propia personalidad. Por ejemplo, numerosos “apartes” en los que se dirige al público son chistes sobre sí mismo, su poca capacidad actoral, sus falencias y las del medio televisivo. Sin embargo, la idea —que él mismo se encargaba de abonar en sus actuaciones— de que trabajaba poco o de que su labor no tenía valía, no deja de configurarse como un relato mítico. De hecho, si se contrasta esa suposición con la carrera de Olmedo e incluso sus antecedentes laborales previos a la televisión, no es difícil llegar a la conclusión de que trabajaba afanosamente, desmintiendo esa leyenda. Su imagen pública se configura a partir del desborde que se derrama por sus múltiples criaturas. Su cuerpo se transforma, se rebasa y vuelve a moldearse en la transición entre personaje y personaje, como si cada uno de ellos hiciera las veces de contenedor de esa efervescencia y energía vibrantes. En ese proceso, la idea de que no hay esfuerzo laboral y que todo es parte de un cierto engaño, funciona como noción estructurante:

A Alberto Olmedo no le gustaba el trabajo como mandato patronal, ese equivalente social del mandato divino. Pero siempre trabajó hasta el agotamiento en la tarea de jugar a ser otro [...] cualquiera fuese la criatura que animara en la historia de ficción —donde muchas veces el personaje llevaba el mismo nombre del actor—, para el público era Olmedo. Quien se había hecho actor para zafar de la dura realidad de ser quien era, terminaba encarnándose a sí mismo (S/A, 1998: s/p).

En ese juego entre dejar de ser quien es para encarnar múltiples personajes — los cuales muchas veces problematizan el ajuste entre un cuerpo y su inscripción institucional, los fines de la representación e incluso los alcances de la labor actoral— se define Alberto Olmedo, el artista popular. Sus

producciones contienen numerosas referencias intertextuales que permiten comprobar esta construcción del texto estrella.

El comienzo de la carrera artística de Olmedo fue en la televisión. La historia es conocida: trabajaba como *switcher* en Canal 7, hasta que en un festejo deslumbró al interventor de turno, quien le propuso que actuara. Así obtuvo su debut en *La troupe de la tv* (Pancho Guerrero, Canal 7) y en *La revista de Jean Cartier* (Osvaldo Cabral Ruiz, Canal 7), mientras realizaba participaciones en otros programas. A partir de 1957 y durante tres años, protagonizó *Joe Bazooka*, un ciclo infantil. No obstante, continuaba trabajando como técnico en el estudio, lugar desde donde veía el ciclo de cine nacional “De lo nuestro, lo mejor”. Becerra, autor de su biografía, advierte en esa continuidad un dato definitivo:

Las tareas que cumple tienen el aspecto de una actividad mecánica, pero en realidad es una labor de montaje artesanal que le enseña los secretos del medio. El encuadre, el fuera de campo, el primer plano, el *raccord*; cada uno de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico es asimilado por Olmedo en un sentido profundo. Sin advertirlo, adquiere un saber novedoso e inédito para la época y tal vez va formando en su cabeza una idea sobre el carácter preciso del espacio televisivo (Becerra, 1997: 26).

En 1960 comenzó *El Capitán Piluso* (Canal 9), que se extendió con intermitencias hasta los años setenta, se volvió referencia de los ciclos televisivos infantiles, fue motivo de inspiración para varias canciones del rock nacional⁷ e incluso dio denominación local a un tipo de gorro. *Las aventuras del Capitán Piluso (en el castillo del terror)* (Francis Lauric, 1963) fue fruto del entramado industrial en torno a este producto televisivo. A fines de marzo de 1964, Olmedo ingresó en el programa cómico *Operación Ja-Ja* (Gerardo

⁷ “Tema de Piluso” (1994), de Fito Páez, y “Piluso y Coquito” (1998), de Spinetta y los socios del desierto.

Sofovich, Canal 11), el mismo día que debutaba Javier Portales. Para aquel entonces, Porcel ya era una figura reconocida y se estaba independizando del programa. Se cruzaban allí por primera vez los destinos de estos tres actores que se fortalecerían mutuamente en las décadas siguientes.

La carrera cinematográfica de Alberto Olmedo se encuentra ligada de manera férrea al dúo que compuso con Jorge Porcel y a la productora Aries Cinematográfica. Sin embargo, su primera participación en un largometraje fue en 1959, gracias a un rol menor en *Gringalet* (Rubén Cavallotti). Pronto pasó a ocupar roles de reparto en films como *Una jaula no tiene secretos* (Agustín Navarro, 1962) y *Barcos de papel* (Román Viñoly Barreto, 1963). Entre su debut y 1970, participó en quince películas de diversa factura, envergadura y poética. Si bien en papeles menores, mostró ductilidad en su interpretación.⁸ En 1973 comenzó su período en Aries Cinematográfica, que se extendió hasta su muerte (1988). Allí filmó 34 películas, algunas de las últimas en un sistema de coproducción. Su copiosa filmografía llegó a constar de 53 títulos. Sobre el prolífico dúo, sostiene Daniel López: “Juntos, Olmedo y Porcel eran maravillosos, especialmente en aquellos films cuyas respectivas historias ofrecían casos de sustitución de personalidades, de larga tradición en la historia del cine” (2005: 616). El objetivo de esa serie había sido explotar los aspectos picarescos que aún no se podían en la pantalla chica, además de sacar rédito del efectismo de la dupla. Si bien la mayor parte de estas películas tenían cartel compartido, también ocurrió que algunos de esos films solo contaban con la participación de uno de ellos. En esos casos, siempre tenía una participación breve el *partenaire*, para no desilusionar a los públicos.⁹

⁸ Pueden citarse, además, *Flor de piolas...!* (Rubén Cavallotti, 1967) y *El hombre del año* (Kurt Land, 1970). Asimismo, también por aquellos años surgió el proyecto de una película biográfica sobre Enrique Santos Discépolo, el cual no se concretó y quedó como un anhelo pendiente (Soto, 1999).

⁹ Por ejemplo, *Susana quiere, el negro también* (Julio de Grazia, 1987) y *Mi mujer no es mi señora* (Hugo Moser, 1978), donde Porcel aclara explícitamente a la platea que él no trabaja en esa película.

Durante 1975, en paralelo a sus producciones audiovisuales, Olmedo debutó en la revista porteña. Allí también cosechó grandes éxitos, a tal punto que en el verano de 1987 logró una taquilla histórica en Mar del Plata, hecho del que gustaba jactarse en su programa de televisión.¹⁰ El año 1980 resulta importante por dos motivos: se desarrolló el primer ciclo cómico a colores, *Alberto y Susana* (Canal 13), donde ocupó el rol central, y el 19 de junio se estrenó *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich), primera película protagonizada junto a Porcel, con Moria Casán y Susana Giménez. En 1981 comenzó su último y más exitoso programa de televisión: *No toca botón*,¹¹ dirigido por Hugo Sofovich, que consagró a Olmedo no solo como cómico popular, sino fundamentalmente, masivo. Asimismo, obtuvo el único reconocimiento individual en su carrera: el Diploma al Mérito de la Fundación Konex como Actor de Variedades.¹²

Grotowski y Stanislavski: los actores frustrados

Cuando Alberto Olmedo murió, *No toca botón* llevaba siete temporadas de un éxito indiscutido. La estructura del programa se sostenía en *sketches* autónomos, los cuales variaban notablemente su duración de acuerdo con la acogida que tuvieran en el público. Hacia el final de su carrera, sin dudas los más importantes eran dos: el Manosanta y “Borges y Álvarez”. A tal punto esto es así, que la escultura dedicada al cómico en la ciudad de Buenos Aires recrea ese acto. En él, Borges (Olmedo) y Álvarez (Javier Portales) conversaban en la sala de espera de un diario, al acecho de alguna oportunidad laboral que nunca se ofrecía. Durante la última temporada del

¹⁰ En el primer episodio de la temporada 1987 (<https://youtu.be/9PtxcyYYsDs>), refiriéndose a *El Negro no puede* (Hugo Sofovich). En el programa hablan de ciento treinta mil espectadores, aunque según el productor Carlos Rottemberg (2017) fueron ciento dieciocho mil. Aun así, rompió el récord de mayor cantidad de público en una única temporada.

¹¹ El programa recuperaba la lógica de un antecesor: *El botón* (1969-1973). Este ciclo de los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich también se sostenía en una variedad de *sketches*, pero con un elenco multiestelar. Se emitió por Canal 11 hasta 1986, cuando Canal 9 logró llevárselo, dado que lideraba el rating de los viernes a la noche (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999: 466). Pero en marzo de 1988 Olmedo murió trágicamente. El programa se siguió emitiendo hasta diciembre de ese año, con reposiciones periódicas. Hace unos años, inclusive, se editó en dvd y se vendía en los quioscos de revistas.

¹² También recibió un premio Estrella de Mar el espectáculo *El Negro no puede* en 1987.

show, la improvisación y el juego escénico eran absolutamente preponderantes. Cada *sketch*, lejos del armado arquitectónico que puede hallarse en productos de este tipo provenientes de otras latitudes, se asentaba en el set y en unas pocas pautas ya conocidas, sobre las cuales los actores se dejaban guiar por Olmedo, respondiendo a la lógica del “actor sol” que organiza la escena en torno suyo. La escena marchaba por carriles diversos: contrastando las opiniones sobre algún estreno cinematográfico, comentando cuestiones de actualidad o burlándose de algún extra, por ejemplo. Todo lo referido a una situación dramática y relacionado a un guion, una propuesta cómica que antecediera a la performance, allí se encontraba difuso, era apenas una anécdota que servía para que Olmedo y Portales, rodeados de las actrices y actores que les retrucaban, desarrollaran su creatividad.



Escultura de Alberto Olmedo y Javier Portales como Borges y Álvarez en la intersección de las calles Corrientes y Uruguay, Ciudad de Buenos Aires. Disponible en: <https://buenosaires.gob.ar/ambiente-y-espacio-publico/noticias/volvieron-colocar-las-estatuas-de-alberto-olmedo-y-javier>

Pero este *sketch* que se convirtió en icono tuvo un antecesor: “Grotowski y Stanislavski”. El partenaire del acto era el mismo Javier Portales. El acto formaba parte de *Alberto y Susana*, *show* que tuvo una única temporada en

1980. El programa se encuadra dentro del “humor moderno” (Fratlicelli, 2019), período que se caracteriza por el hecho de que “el medio [televisivo] deja de funcionar como una ‘ventana al mundo’ para volcarse sobre sí mismo y sobre el contacto con el televidente” (Fratlicelli, 2019: 117). El efecto reidero se produce en la exposición de las reglas de la representación, motivo por el cual se quiebra constantemente la ficción, buscando una posición de complicidad con el espectador. En *Alberto y Susana*, la estructura inicial se sostenía sobre una base costumbrista y autorreferencial, que a través de la ficcionalización recordaba quiénes eran sus protagonistas (él, un actor plebeyo; ella, una modelo *top*), a la vez que resaltaba la construcción del *show* televisivo (a través de la mostración de claquetas y otros elementos del set), puesto que importaba recordar que era el primero a colores. Asimismo, algunos *sketches* parodiaban la alta cultura (por ejemplo, en la recreación de clásicos literarios o películas “en cordobés”).

Me interesa recuperar el *sketch* de Grotowski y Stanislavski (desplazado de la memoria colectiva por su sucesor) porque expone de manera explícita el problema del actor en tanto trabajador. La escena transcurre siempre igual: situados en una supuesta sala de espera (los dos personajes están en realidad como acorralados en una esquina de un decorado sin rasgos específicos), Olmedo y Portales interpretan a dos actores. El inicio es en todos los casos similar: cada uno está concentrado en una actividad, generalmente la lectura de unos libros enormes, que en su materialidad exhiben cierta distinción, hasta que uno de los ellos decide iniciar una conversación:

- Perdón que lo interrumpa... ¿Grotowski?
- No, Stanislavski en quichua. ¿Stanislavski?
- No, Grotowski en flamenco.



Los inicios eruditos del *sketch*. Fotogramas del *sketch* *Stanislavski y Grotowski*..

La conjunción del artista polaco y del ruso traducidos a una lengua o dialecto minoritarios (quechua, *cherokee*, esquimal, esperanto, rosarino) ya produce un efecto de ridículo por lo pretencioso. La sujeción al guion y a una estructura dramática es aquí mucho más importante y precisa que en Borges y Álvarez. El final suele relacionarse con el comienzo y busca un efecto cómico construido desde el guion. La estructura del *sketch* es del tipo “paraguas”: “Prolonga una situación visual hasta hacerla bascular súbitamente, dándole un nuevo sentido, un valor imprevisto” (Garín, 2014: 30). Durante el transcurso del *sketch*, el asunto predominante en la conversación tiene que ver con las técnicas, compromisos e intereses laborales. La dinámica que se producía entre Olmedo y Portales era bien distinta a la que había entre Olmedo y Porcel. Mientras que el humor entre estos últimos tendía a ser más directo —y también más exaltado—, entre los dos primeros se hallaba un aura de complicidad y sutil ironía que vuelve esta dupla más sugestiva.

En la conversación se tocaban temas referentes a la técnica actoral. ¿Por qué Grotowski y Stanislavski? Porque resultan dos íconos del teatro ligado a lo experimental y lo culto, respectivamente. Ambos actores habían penetrado la escena vernácula. Stanislavski se empezó a conocer en los cincuenta (a través

de publicaciones del Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, que dirigía Oscar Ferrigno), pero fundamentalmente se adoptó como metodología en la década siguiente a través de los actores y directores que formaron parte del realismo reflexivo (principalmente el grupo independiente La Máscara) y se volvió hegemónico. Grotowski se conoció a partir de los sesenta, desde una concepción eminentemente reproductiva y no exenta de malas interpretaciones (Díaz, 2007). Hacia los años ochenta predominaba una lectura simplificadora de su poética, pero que sin dudas servía como señal de distinción dentro del campo actoral. De la misma manera, la distancia entre los actores populares y los académicos, siempre existente, puede haberse acentuado en la medida en que había un conjunto de textos críticos y referencias internacionales más amplias a los cuales estos últimos podían hacer referencia para legitimarse.¹³

En el *sketch* la crítica realmente no se orienta hacia la técnica de Stanislavski o de Grotowski, sino que la invectiva está lanzada hacia el actor culto y por extensión al campo intelectual. Esto es posible porque “el actor del teatro popular no solo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología que le permite exponerlas y parodiarlas” (Mauro, 2013: 17). En la conversación se ponen en juego términos de estas teorías teatrales. Por ejemplo, la creación de la “máscara”, como algo solemne e inexpresivo; la necesidad de “exteriorizar” sentimientos; la formación *in extenso* en talleres que no tienen un objetivo concreto; la “memoria emotiva” para componer un borracho o bien el “ascetismo” como parte del método (momentos en que se aludía a las conocidas prácticas beodas del propio Olmedo). Evidentemente no interesaba ahondar en los fundamentos de las técnicas, sino simplemente realizar una chanza sobre los conceptos o ideas más difundidas. Cuando

¹³ Como un caso heterodoxo, vale recuperar el recorrido de Javier Portales. En su extensa carrera en teatro y televisión, conjugó producciones de neto corte industrial (por ejemplo, de reparto en películas de Palito Ortega para Argentina Sono Film, como *Un muchacho como yo* [Enrique Carreras, 1968], entre otras) con teatro de repertorio, de autores internacionales y en circuitos oficiales. Su estética actoral puede definirse como una “poética de mezcla”, por utilizar técnicas provenientes de diversos paradigmas actorales (Pellettieri, 2009).

aparece el comentario sobre propuestas laborales, todo lo que refiere a la televisión o al cine comercial es despreciado activamente, desde la impostura.

OLMEDO. Debería dedicarse a la comicidad.

PORTALES. No estoy en lo fácil, ni en lo chabacano.

OLMEDO. No lo quise ofender.

En el cierre del *sketch* aparece un productor, les da una indicación apresurada y entonces se revela el trabajo por el cual estaban esperando: siempre algún rol menor, ligado al puro entretenimiento, para el cual estarían “sobrecalificados” y al que sin embargo se someten inmediatamente (sin conocer las condiciones de contratación, por ejemplo). El remate es rápido, apenas les da tiempo para ajustarse y encarnar ese rol.



Los finales: la ironía sobre el universo del entretenimiento. Fotogramas del *sketch Stanislavski y Grotowski*.

En definitiva, los protagonistas de “Grotowski y Stanislavski” son actores frustrados, con pretensiones artísticas, pero atrapados dentro de las estructuras de la industria del entretenimiento, que es la única que les provee medios de sustento. De ello se desprende una reflexión sobre los límites de la labor artística en función de los sistemas que la contienen, el dilema entre deseos personales y las posibilidades reales de trabajo, y finalmente la tensión entre el campo intelectual y el del entretenimiento. Si bien se realiza a través de un mecanismo simple —el de la burla—,¹⁴ lo que el *sketch* sostiene sería aproximadamente lo siguiente: por más que se pretenda tener intereses artísticos y se aspire a otro modelo de expresión, las posibilidades de trabajar dentro de este campo son limitadas y escapan a nuestra voluntad. La reflexión no está orientada como un misil hacia los actores cultos —o al menos no solamente—, sino que compete también a los artistas del campo popular, puesto que estas ideas están sostenidas a partir del *cuerpo* de los actores. Como sostiene Karina Mauro, “el artista del espectáculo no es un sujeto que meramente *hace* algo con su cuerpo, sino que *es* su cuerpo. Existe por lo tanto una relación *material* con su producción” (2018: 116). Son ellos quienes al final de cada escena deben someterse a las demandas de una industria dentro de la cual son piezas de encastre. Así se problematiza la relación del trabajo con sus condiciones materiales de producción, implicando directamente el físico. Al tematizarlo de forma tan explícita, se asocia también a las labores plebeyas que se sostienen sobre el cuerpo de los sectores populares. A su vez, hay un trasfondo de solidaridad dentro del rubro teatral, entendiendo al actor como un trabajador sometido a condiciones externas que encuadran y limitan sus intereses y capacidades artísticas (aunque también funcionen como vehículo “necesario” que las posibilite).

¹⁴ La burla es “una de las formas más primitivas y populares del humor”, que consiste en “la imitación paródica de personas, costumbres, instituciones, valores, etc., convirtiéndolos en objeto de mofa” (Estebanéz Calderón, citado en Flores, 2014: 11). Se produce cuando un personaje o acontecimiento memorable o texto clásico aparece en un contexto ridículo.

En “Grotowski y Stanislavski” hay una búsqueda específica por resolver con muy pocos elementos escenográficos (y de una calidad mediocre), una puesta en escena que acorrala a los personajes sobre un espacio pequeño y frontal (la esquina donde ellos se sientan a esperar), con un montaje mínimo y planos generales con encuadres más bien desprolijos, que solo pretenden un registro de lo que está ocurriendo en la escena. Porque lo que finalmente importa — parecieran transmitir— es lo que ocurre en ese espacio de juego que generan estos actores al poner en relación sus cuerpos. Es decir, el remate podría ser distinto. El productor podría llamarlos, haber un corte y después reaparecer ellos en esa nueva situación dramática. Inclusive, el *gag* sería más efectivo por ese mismo efecto de montaje. Sin embargo, aquí se resuelve todo en un *continuum* espacio temporal y entonces es preciso entenderlo como una decisión que, aunque respondiera originalmente a necesidades de producción, hoy podemos leer como estética. Por lo tanto, allí se encuentran una búsqueda y una decisión que defino como “estética de lo berreta”. Esto se consolidaría en los años siguientes gracias a la dupla creativa compuesta por Alberto Olmedo y Hugo Sofovich. Hay una consciente explotación de unos pocos recursos — desde lo escenográfico hasta en el desarrollo argumental de los largometrajes y los *sketches*— que opera en este sentido. La fundamentación sería posiblemente la siguiente: “no hace falta más que un tipo que sepa hacer reír para ganar guta”.¹⁵ Quizás la diferencia entre Olmedo-Sofovich y otro tipo de producciones que podrían considerarse dentro de esta estética sea que ellos

¹⁵ Sobre la relación de los personajes creados por el dúo, sugiere Becerra: “cada héroe pergueñado por Olmedo y su guionista Hugo Sofovich tenía que decir algo acerca de una economía argentina vista en un sentido amplio. Posiblemente no sea correcto hablar de los personajes de Olmedo como una galería de fenotipos sociales. Pero sus relaciones sufridas o distantes con el dinero y cierta estructura rudimentaria del poder hicieron que el cómico —tal vez sin advertirlo— recorriera cada hito de su vida. La biografía de Olmedo es también, en muchos aspectos, una economía, un circuito prolongado y arduo que el Negrito rosarino recorrió como pudo. De cadete de verdulería a pope de uno de los negocios más grandes del país, Alberto Olmedo ha tenido intimidad con las formas más variadas de obtener dinero. Esas experiencias —como muchas otras que le han dado forma como sujeto— han atravesado su mundo privado y han podido situarse, aunque ya de otro modo, en el teatro, la televisión o el cine que produjo durante más de treinta y cinco años” (Becerra, 1997: 123).

jugaban con este aspecto, se hacían cargo y lo evidenciaban, creando un sentido de enorme complicidad con los espectadores.

Apogeo y consumación: el Manosanta

Demoró treinta años, pero con El manosanta está cargado Alberto Olmedo encontró, al fin, el vehículo cinematográfico que mejor lo expresa. Era hora.

(López, 1987)

En 1987, el chanta ya poseía un amplio recorrido que había trascendido la pantalla del cine y se encontraba consolidado en la televisión, encarnado en buena medida en el cuerpo de Olmedo y específicamente a través del Manosanta. De las siete temporadas que tuvo *No toca botón* (1981-1987), el Manosanta apareció por vez primera en 1986, es decir, hacia el final del ciclo. Su éxito fue tal que en 1987 ocupaba aproximadamente la mitad de la duración del programa¹⁶ y en junio de ese mismo año se estrenó la película. Se trató de un acierto absoluto en términos de público: el personaje funcionaba muy bien. El *sketch* tenía una estructura laxa, de la misma forma que fue descripta para los casos anteriores, pero seguramente el momento más esperado era la entrada final de la “bebota” (Adriana Brodsky) al grito de “Maestro, ¡cómo lo extrañé!”. El dúo repetía siempre la misma dinámica: Portales severo, imponiendo el orden, y Olmedo jugando, apostando a llevarlo por fuera de sus límites. Agotada esa instancia, el Manosanta excitado empezaba a preguntar por “la nena”. Al ingresar, ella le contaba una desventura con algún hombre y él le decía que estaba “muy cargada”, excusa que servía para manosearla y guiñar un ojo al espectador, en un primer plano que se convirtió en un ícono de la complicidad de Olmedo con su público. El tratamiento que proponía el Manosanta era siempre el mismo: llevarla “al fondo” (eufemismo para una relación sexual, con un consentimiento al menos dudoso), frente al –falso–

¹⁶ De la hora y media que duraba *No toca botón*, el *sketch* transcurría durante unos cuarenta minutos y se insertaba en el medio del episodio.

desconcierto del padre, en una configuración evidentemente machista de la escena.

El largometraje *El Manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987) crea una historia en torno al personaje como “preámbulo” para disfrutar del exitoso *sketch* en el cine.

El manosanta, el curandero hacedor de los más increíbles milagros, el místico con poderes superiores, es un personaje del actor Alberto Olmedo de gran éxito en la televisión y dio lugar, incluso, en alguna oportunidad, a ciertas interpretaciones sagaces que aludían al impostor pseudo-brasileño llamado “pai”, como un tipo representativo del “chanta” porteño, del “piola”, que se las sabe todas (Quinziano, 1987).

En el comienzo de *El Manosanta...* Alberto, empleado de una empresa que instala instrumentos de seguridad, realiza mal una colocación. El dueño de la compañía es Álvarez (Javier Portales) y su hija, Adriana (Adriana Brodsky), quien tiene una relación con Alberto. Álvarez le concede una última oportunidad antes de echarlo, pidiéndole que coloque una caja fuerte *debajo* del cuadro (y no *detrás*, como correspondía). Así, cuando el jefe ve el trabajo terminado lo despide, a pesar de que sus instrucciones habían sido aplicadas minuciosamente. Entonces, Alberto desocupado comienza a deambular en busca de empleo, ya que quiere mantener su relación con Adriana, para lo cual debe demostrar solvencia económica. Sin conseguir trabajo en lo suyo, prueba varias opciones, que incluyen disfrazarse de masajista (adelantando una operación que realizará luego). Para ayudarlo, su amigo César (César Bertrand) lo lleva a visitar a un *pai* super exitoso.

En la tienda del *pai* Alberto se da cuenta rápidamente de que se trata de una puesta en escena precaria para convencer y motivar a personas desamparadas. El *pai* —“padre” en portugués, con reminiscencias religiosas—

es un estafador disfrazado que se aprovecha de la desesperación de sus asistentes. En la tienda todo es berreta: desde la supuesta beneficiaria que aparece dos veces como víctima de males diferentes, hasta la alfombra del decorado que se levanta cuando los actores pasan. A la falsedad de lo ficcionalizado se le sobreimprime lo ordinario de la producción del largometraje. Allí Alberto identifica la solución a su problema: imitar el modelo del *pai*. Es decir, que encuentra una “oportunidad” en términos de Michel de Certeau (1996). A partir de entonces, toma la decisión de convertirse en Manosanta. Significativamente, en vez de desenmascarar al farsante, duplica la estafa, puesto que identifica un público incauto dispuesto a brindar su escaso dinero por soluciones mágicas.¹⁷



La “estética de lo berreta” en el set del Manosanta. Fotograma de *El Manosanta está cargado* (Hugo Sofovich, 1987).

¹⁷ El *sketch* estaba inspirado en casos reales que aparecían en las noticias. También los curanderos habían sido objeto del acto “El sendero de Warren Sánchez” de Les Luthiers, incluido en su disco *Salmos Sectarios* (1987), lo cual habla de la proliferación del fenómeno. Posteriormente, este se institucionalizó y transnacionalizó.

Una vez armado su set, Alberto invita a César a conocerlo. Un paneo muestra un espacio estafalario, caótico, repleto de baratijas de lo más diversas. Elementos “autóctonos” se mezclan en un mismo cuadro con chucherías importadas. No reina ningún criterio lógico o estético más que la acumulación. El amigo le pregunta: “Pero toda esta basura, ¿qué es?” “¡Cómo basura! ¡Esto es Hollywood! ¿No es impactante todo esto?” responde Alberto risueño, en lo que debe entenderse como un chiste metatextual, ya que, como ocurría con el set del *pai*, todo es falsario y vulgar de acuerdo con la estética de lo berreta que desplegaba la dupla a cargo de la realización del film. Se trata de una ostentación de lo chabacano, de asumirse generando un producto que se pretende intrascendente, como si no existiera más allá del consumo inmediato. En esa acumulación excesiva, exuberante y vulgar, el espacio se erotiza y se vuelve centro de operaciones del *Manosanta*, convertido en un diablo desatado que se mueve por ansias sexuales.

Oscar Landi consideraba que Olmedo desarrollaba un “humor de la crisis”. Según este sociólogo:

El vínculo más fuerte que el cómico entablaba con el público se establecía [...] No [...] tanto en los contenidos manifiestos de lo que decía, sino en formas más complejas de significación que incluían componentes gestuales y que hablaban de cuestiones como las siguientes:

- Tener que resolver situaciones sobre la marcha y más bien sobrepasado por las circunstancias
- Sacar provecho de la incoherencia y la dispersión
- *Chantear (sic)*
- Parodiar la autoridad y la desgracia
- Desresponsabilizarse en ciertos momentos por lo que se hace (1992: 28),

entre otras. Sobre el *Manosanta*, sostenía que “le daba una vuelta de tuerca a todo: la magia no es la última esperanza cuando la crisis nos saca a todos los

pasamanos, sino un rebusque más” (1992:28). La imaginación y la ficcionalización como estrategias lúdicas son algunas claves en la relación de los personajes de Olmedo y su público.

La conversión de Alberto en Manosanta consiste en un “rebusque” para aprovechar una oportunidad. Quien lo realiza es un sujeto desempleado, que encuentra en las penurias y la ingenuidad de los demás un espacio propicio para llevar adelante un negocio. De esta manera, también devela paródicamente ese accionar. La asociación con su exjefe y actual suegro potencia ambos negocios. La empresa es ahora “Seguridad Álvarez & Capelletti S.A.”, mientras que Álvarez se suma como un nuevo *pai*. Pareciera que ninguna de las dos actividades comerciales es suficiente en sí misma y, además, que pueden convivir los negocios legales con otros espurios.¹⁸ Una paradoja más puede leerse en el hecho de que mientras en una empresa se dediquen a ofrecer insumos para proteger los valores particulares, en la otra se apropien de ellos a cambio de falsas promesas, lo que se devela como una farsa legitimada, en los años posteriores a la instauración del neoliberalismo.

El hecho de que el Manosanta se configure sobre una actuación que es siempre burda, desprolija y evidente, en la cual el propio Olmedo podía exhibir su performance desbordada, se vincula con lo planteado al inicio del artículo: la hipótesis de que el chanta se emparenta con su figura de manera cabal, como algo que lo trasciende y atraviesa a todos los personajes. Azarosamente o no, el último personaje significativo de su carrera fue el Manosanta. De su etapa de madurez, fue el único en ameritar un largometraje.¹⁹ Sin innovaciones en el plano estético, *El manosanta está cargado* organizó los elementos televisivos

¹⁸ Pagnoni Berns (2016) observa una diferencia en la configuración del trabajo en las películas del dúo Olmedo-Porcel dirigidas por Cahen Salaberry y las de Sofovich. Mientras que en las primeras el espacio laboral es un ámbito del cual se busca escapar, pero que se respeta como tal, en las segundas la alternativa aparece dentro del mismo espacio, en la medida en que los personajes incorporan humor absurdo para violar las reglas del espacio laboral.

¹⁹ El otro largometraje dedicado a un personaje suyo fue *Las aventuras del Capitán Piluso...*, destinado a las infancias.

de manera diferente, pero encadenados en función del momento de mayor esplendor del personaje. Nada debía ser modificado sustancialmente para que funcionase en el tránsito de un medio a otro. En definitiva, la película quedó como testimonio bastante fiel de lo que sucedía en la televisión y del apogeo de Olmedo, poco tiempo antes de su imprevista muerte.

A modo de conclusión

El chanta emblematiza un imaginario ligado a la picardía y a la supervivencia de las clases populares que se actualiza especialmente en períodos de crisis. Esa construcción simbólica, que se remonta al teatro popular y a la literatura, obtiene en los años treinta una poderosa presencia a través del cinematógrafo gracias a la performance de los actores populares. Son ellos quienes encarnan ese imaginario en ficciones que, dentro del modelo clásico de representación, proponen derivas o alternativas al discurso moral hegemónico de ese mismo período cinematográfico. Alberto Olmedo es un exponente de esa tradición actoral desde los años sesenta, con la particularidad de que su formación se realizó fundamentalmente en la televisión, un medio por entonces novedoso, que el cómico conoció primero desde la dirección y luego frente a las cámaras.

La enorme popularidad de Olmedo estuvo dada porque su texto estrella se emparentaba con el estereotipo del chanta. Esto ocurre por la manera en que él construye su imagen pública (enfaticando el aprovechamiento de oportunidades, su inespecífica formación para la actuación y la idea de estar haciendo dinero sin “trabajar”) junto a características de sus personajes. El más importante de ellos fue el Manosanta, creado en los últimos dos años de su vida, que inmediatamente cobró una dimensión capital en *No toca botón* y fue trasladado al cine.

Estos dos aspectos —su particular pertenencia a la tradición del actor nacional y su vinculación con el chanta— son las claves para comprender el fuerte vínculo que estableció con las audiencias. La manera en que Olmedo construía

las diégesis para sus performances permitía al público sentirlo cercano. A la vez, los procedimientos del actor popular que incorporó en su práctica escénica tenían ese mismo objetivo. Por ejemplo, el aparte (parlamento breve de cara al público) fue uno de los más empleados por el cómico, con el fin específico de crear una complicidad y de desmentir todo lo que la televisión se supone implicaría (como lujo o éxito).

Finalmente, en los años ochenta el cuerpo plebeyo de Olmedo simbolizaba la figura del pícaro. Su vinculación con el chanta conlleva implícitamente la pertenencia a las clases populares. Desde ese lugar, el público aceptaba y celebraba sus “astucias” como una manera no solo de sobrevivir, sino también de resistir a las estrategias del poder.

Bibliografía

Adamovsky, Ezequiel (2012). *Historia de las clases populares en la argentina: desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana.

____ (2015). *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión*. Planeta.

Alabarces, Pablo (2005). “Maradona, el fútbol, la patria, el peronismo y otros gremios paralelos: Un héroe en disponibilidad” en *Encrucijadas*, número 33.

Becerra, Juan José (1997). *Olmedo, negro querido. Biografía de Alberto Olmedo*. Rosario: Homo Sapiens.

De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Díaz, Silvina (2007). *La productividad de las poéticas de Artaud y de Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires*. Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Fidanza, Fabio (2019). “Humor apto todo público. El cine de entretenimiento de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Enrique Carreras” en *Question*, volumen 1, número 63. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/5165> (Acceso en: 11 de junio de 2022).

Flores, Ana (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

Fratlicelli, Damián (2019). *El ocaso triunfal de los programas cómicos: de Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Buenos Aires: Teseo.

Fundación Konex (s/f). "Alberto Olmedo". Disponible en: <https://www.fundacionkonex.org/b1933-alberto-olmedo> (Acceso en: 5 de julio de 2022).

Garín, Manuel (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.

González, Horacio (2017). *La ética picaresca*. La Plata: Terramar.

Landi, Oscar (1992). *Dévorame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.

López, Daniel (1987). "El genio de Olmedo, por fin en libertad" en *La razón*, 5 de junio.

____ (2005). "Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa" en España, Claudio (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Vol. II, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Mauro, Karina (2013). "La actuación popular en el teatro occidental", *Pitágoras*, número 500, volumen 5.

____ (2018). "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico", *Telón de fondo*, número 27. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097> (Acceso en: 5 agosto de 2022).

Pagnoni Berns, F. (2016). "Enrique Cahen Salaberry and Hugo Sofovich: Humor Strategies in the Films Featuring the Duo Alberto Olmedo and Jorge Porcel", en Poblete, Juan y Juana Suárez (editore). *Humor in Latin American Cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.

Quinziano, Pascual (1987). "El manosanta está cargado". *El cronista comercial*, 8 de mayo.

Pellettieri, Osvaldo (2001). "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo" en Pellettieri, Osvaldo (director). *De Totó a Sandrini (Del cómico italiano al "actor nacional" argentino)*. Buenos Aires: Galerna.

____ (2009) (dir.). "Javier Portales". *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires; el actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Galerna.

Rodríguez Riva, Lucía (2021). "De pícaros y chantas: la configuración del estereotipo entre la literatura y el cine" *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación Universidad de Palermo*, número 138. Disponible en: <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/5071> (Acceso 20 de enero 2023).

Rottemberg, Carlos (2017). "Aquel verano en que el Negro pudo", *La capital. Mar del Plata*, 30 de mayo. Disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/aquel-verano-en-que-el-negro-pudo/>

S/A (1987). "El manosanta está cargado", *La Nación*, 5 de mayo.

S/A (1998). "Hace 10 años moría Alberto Olmedo. Payaso, atorrante, un mago". *Clarín*, 5 de marzo.

Sánchez, Camilo (2018). "Cuando Olmedo era Borges" en *Caras y caretas*, número 2339.

Sánchez-Biosca, Vicente y Vicente Benet (1994). "Las estrellas: un mito en la Era de la Razón" en *Archivos de la filмотeca*, número 18.

Soriano, Osvaldo (1988). "El país sin Olmedo" en *Página/12*, 12 de marzo.

Soto, Moira (1999). "Alberto Olmedo" en AA.VV., *Nuestros actores I*. Buenos Aires: Del Jilguero.

Traversa, Oscar (1984). "A los cirujanos se les va la mano" en *Cine: el significante negado*. Buenos Aires: Hachette.

Ulanosvky, Carlos; Itkin, Silvia; Sirvén, Pablo (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

*Lucía Rodríguez Riva es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Se desempeña como Docente de "Historia del Cine Latinoamericano y Argentino" en la UBA y en la Universidad Nacional de las Artes. Es titular de la asignatura "Historia del cine, la televisión y nuevos medios" en Fundación SAGAI. Fue becaria doctoral de CONICET. Compiladora y autora de los libros *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969)* (2019) y *30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano* (2014). E-mail: lurodriguezriva@gmail.com