

## Picaresca, gesto, emblema e instante. Manuel Medel lleva *La vida inútil de Pito Pérez* (1938) de José Rubén Romero al cine

Martín Gonzalo Rodríguez (GETEA-UNA-CONICET)

Este artículo se inscribe en un proyecto general que se propone estudiar el actor popular en Latinoamérica. Para este estudio proponemos un modelo de periodización alternativo al Modelo Estético de Periodización (MEP) al que llamamos Modelo Revolucionario de Periodización (MRP). Nos vamos a centrar en la actuación en cine porque el cine es el único medio que tenemos para ver a esos actores en acción, más allá de que haya medios para “reconstruir” su actuación en teatro.

El Modelo Estético de Periodización (MEP) se sustenta en la idea de que la evolución del sistema de la actuación popular atraviesa por distintas fases que van de una primera fase ingenua a una tercera fase en donde comienzan a aparecer formas que hacen un uso experimental de la caricatura y del reservorio de procedimientos y usos heredado (un caso emblemático sería el modo experimental en que Luis Arata amalgama un procedimiento de larga data como la mueca con los grotescos criollos o con el teatro de Pirandello).

El Modelo Revolucionario de Periodización renuncia deliberadamente a toda cronología aunque no a pensar las relaciones entre producción de sentido actoral y contexto e implica abordar la totalidad de la producción de los actores populares latinoamericanos segmentándola en secuencias de actuación que permitan describir una línea evolutiva no cronológica, una trayectoria mítica (no historicista) que iría de los momentos de dominación más pura a los momentos más intensamente revolucionarios de esos actores, pasando por una serie de estados intermedios. [1] Estos momentos revolucionarios suelen coincidir con las formas más experimentales pero a veces se corresponden con las prácticas actorales más ingenuas porque la potencia revolucionaria no se encuentra en la complejidad sino en la intensidad del gesto. Se trataría entonces de contar ya no la historia efectiva de los actores populares mexicanos y argentinos sino la de un proceso simbólico de liberación tomando como referencia a los dos momentos políticos simbólicamente más liberadores de la historia de cada uno de esos países: la Revolución Mexicana y la irrupción del peronismo. Esta periodización comparada es el punto de partida para un estudio que abarque la totalidad de los actores populares latinoamericanos y en ella se encuentra el fundamento de nuestro trabajo.

En este caso nos centraremos en el actor mexicano Manuel Medel, fundamentalmente en la película *La vida inútil de Pito Pérez* (1944) dirigida por Manuel Contreras Torres y basada en la novela homónima de José Rubén Romero. Medel es el máximo exponente de la mueca patética y no casualmente es elegido para protagonizar a Pito Pérez: sólo él podía aportarle a la película ese gesto del cual la novela carece y que siempre parece contener un enigma que el espectador debe desentrañar. Medel fue sin dudas uno de los mejores actores cómicos del cine y el teatro mexicanos que se destacó tanto en los papeles protagónicos como en los secundarios, especialmente como “patifío” de Cantinflas en sus primeras películas.

Varias de sus escenas con Cantinflas deberían figurar en una antología del cine cómico mexicano: Cantinflas y Medel disputándose el amor de una joven sobre una pila de heno en *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937), Cantinflas y Medel borrachos en una cantina, lamentándose por un abandono en *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937), nuevamente estos dos actores reproduciendo una rutina de carpa en la misma película. Son tres escenas que dan cuenta de su faceta más eminentemente cómica de Medel: en la primera, tomada con cámara fija, haciendo un uso desviado de los objetos de su entorno, dando rienda suelta a su capacidad para improvisar y a su notable balbuceo (cercano pero diferente del “cantinfléo” de su partener) y arrojándose una enorme jarra de pulque sobre su cabeza, en una acción que indudablemente no formaba parte del guion; en la segunda de las escenas, hablando borracho con Cantinflas, desafiando los límites de la proxemia entre dos hombres, casi a punto de besarse (Cantinflas lo toma por la nuca, los rostros enfrentados a escasos centímetros, todo sugiere un beso, mientras morcillean acerca del amor perdido). Finalmente la tercera escena, la rutina de carpa que Monsivais destaca por su valor documental, los dos profusamente maquillados, los dos desafiantes a pesar de la amistad que los une, dando rienda suelta al sinsentido en un pasaje desopilante, pleno de furcios, albures y malos entendidos. Estas escenas dan cuenta de que hay un tiempo para la felicidad y un tiempo para el dolor, nos hablan del carácter tragicómico de la vida, de una tragicomedia de la cual la vida privada de Medel no está exenta y que guarda no poca relación con su obra. Aventuramos en este sentido una hipótesis que tiene que ver con su lugar dentro del campo teatral y cinematográfico. Marginal como todo actor popular (siempre el actor popular es marginal en algún sentido), esta marginalidad se va a ver acentuada por su separación de Cantinflas, quien lo abandona en pos de su carrera personal y de ese “culto a sí mismo” que tanto rédito habría de darle. Así, gran parte de sus películas pueden ser leídas como una suerte de reparación, como un medio para tramitar simbólicamente ese abandono del que tanto él como otros actores como Estanislao Schillinsky se quejaban amargamente. Casi podría verse a Medel como la contracara, la imagen invertida y deformada de Cantinflas, su versión patética y degradada. Una segunda hipótesis, relevada a modo de apunte, se vincula con la violencia. Casado con Delia Magaña, primera figura del teatro de revistas y notable cómica cuyas intervenciones en cine son muestra de su talento, intenta hacia el fin de la relación apuñalarla, ocasionándole importantes heridas (hecho que Delia Magaña recuerda en varias entrevistas). Esta acción, que puede ser puesta en serie con otras acciones violentas protagonizadas por Jorge Negrete y El Chicote (quien borracho, intentó matar a Negrete, cansado de sus burlas) o por el mismo Jorge Negrete y Pedro Infante (aunque en el caso de Medel tenemos el agravante de la violencia de género), permite explicar en cierta forma su violencia escénica, especialmente en papeles como el del payaso asesino de *El teatro del crimen* pero también una violencia positiva, violencia de clase de indudables implicancias revolucionarias.

Hecha una presentación de este importante y algo olvidado actor, abordaremos en primer lugar algunos aspectos de la novela de Romero para luego centrarnos en el trabajo del actor en la película *La vida inútil de Pito Pérez*.

### 1.

Publicada en 1938, *La vida inútil de Pito Pérez* de José Rubén Romero resulta una obra un tanto enigmática. En primer lugar, porque retoma de manera impensada la tradición de la novela picaresca que se inicia en México con *El Periquillo Sarmiento* (1816), de Joaquín Fernández de Lizardi. En segundo lugar porque, reeditada casi cincuenta veces y llevada al cine tres por directores destacados y actores sumamente populares como Manuel Medel, Ignacio López Tarso y el propio Tin Tan, la novela alcanza un éxito de público notable para un producto tan atípico.

Son pocos los críticos que leen la novela desde una perspectiva que trascienda el reconocimiento de la tradición picaresca o de sus elementos satíricos: los trabajos sobre ella son por lo general extensos listados de semejanzas y diferencias con la picaresca española o de personajes e instituciones satirizados. [2] No es nuestro objeto aquí profundizar en el estudio de la novela pero sí queremos destacar algunos rasgos que la alejan de la picaresca tradicional.

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención del libro es su contraportada, en la que se señala que: “las características de esta edición son propiedad de la Editorial Porrúa”. A continuación, en la página siguiente, el autor incluye un epígrafe de Calderón: “No tengo fijo lugar / donde morir / y nacer / y ando siempre sin saber / dónde tengo que parar” (p. 7). A continuación, nos encontramos con un texto que deja generosos márgenes, que presenta una tipografía mayor de lo habitual, que apela recurrentemente al uso de mayúsculas y de palabras y frases azarosamente destacadas en negrita y presenta una importante cantidad de ilustraciones. Aunque las ediciones posteriores presentan cambios respecto de la primera edición, resulta llamativo que la tipografía y la disposición del texto en la página hayan permanecido casi sin modificaciones, al punto de que se conservan los espacios en blanco en el lugar que en la primera edición ocupaban las ilustraciones. De estas características se deriva una conclusión: el texto de la novela no puede separarse del objeto libro que lo contiene y sobre cuyo formato no casualmente la editorial se reserva los derechos. Los aspectos mencionados y las ilustraciones que se aprecian a poco de hojear la primera edición, nos introducen en un universo particular que es el de la alegoría y el emblema barrocos en el sentido en que los aborda Benjamin, en el punto en el que la escritura y la tipografía se acercan a la filosofía en el drama barroco alemán (Trauerspiel) que constituye uno de sus objetos de estudio fundamentales:

Benjamin efectúa la rehabilitación de la alegoría a través de la tematización de la *escritura*. La crítica de la apariencia y la tematización de la escritura van de la mano (...) Si Benjamin analiza la alegoría como escritura, o mejor: como una escritura que tiende a la imagen, esto sucede de manera muy consciente en el horizonte de la imprenta (...) Al libro como presentación monumental lo escenifican los suplementos –textos de dedicatoria, prefacio y postfacio y comentarios eruditos– y la configuración extraordinaria de la impresión tipográfica. Además la reproductibilidad técnica afecta no solo la escritura, sino del mismo modo la gráfica y con ello la combinatoria de imagen y escritura. Si esta no hubiera podido surgir el emblema como una forma

de impresión que dominaba la época. Del mismo modo, el punto de vista de la convencionalización de la imprenta, central para las posteriores reflexiones, posee su presupuesto histórico en la coacción inherente hacia la normativa (ortografía, escritura estándar, justificación tipográfica). Las referencias a la imprenta afectan también la escena. Benjamin considera la antigua opinión de que los *Trauerspiele* habían sido representados no como una curiosidad, sino como indicio de la incidencia del espectador como lector pensativo en las representaciones. Y remite al hecho de que en las piezas “las situaciones cambiaban, si bien no demasiado a menudo, sí de manera fulminante, como cambia el bloque impreso de la página al hojear un libro” (Lindner, 2014: 35-36)

El sentido de esta escritura que tiende a la imagen y de estas representaciones escénicas fragmentarias y cambiantes que movían más a la lectura que a la expectación haya su fundamento en el sentimiento de transitoriedad y en la desconfianza en el lenguaje como instrumento para apropiarse del mundo de las cosas:

En la alegoría encuentran su sentido presente la ruina y la calavera, es decir, la mortificación de la naturaleza. Es la alegoría una categoría estética que, en el devenir del pensamiento benjaminiano, se transmuta en un modo particular de conocimiento del mundo que retoma también en sus trabajos sobre la obra de Baudelaire (...) Las imágenes de pensamiento alegóricas constituyen un modo dialéctico de acceder al conocimiento del mundo desde su transitoriedad: por eso, es fundamental atender al valor cognoscitivo que Benjamin le asigna al fragmento. El estudio de las citas –una de las formas que adquiere el fragmento– y de su montaje resulta indispensable (...) Así, resulta que el alegorista dispone de un conocimiento que no puede separarse de su doble carácter destructivo/constructivo. La alegoría, como forma estética y como pensamiento, destruye y desmonta la ilusión en las que el lenguaje convencional –expresión de la conciencia subjetiva– tiene atrapadas a las cosas. Las degrada a fragmentos, única posibilidad de que las cosas se hagan presentes en su singularidad, es decir, que hablen por sí mismas (...) En este sentido, para Benjamin lo esencial del arte alegórico es que deja que las cosas impriman sus huellas en el hombre, aunque sea la huella de su transitoriedad (Ferreira, 2015)

A lo largo de la novela de Romero, varias son las marcas textuales que remiten a estos aspectos cuyos sentidos intentaremos develar y que remiten a las relaciones entre escritura e imagen.

Comencemos entonces por el principio. Luego de narrarle al poeta que lo entrevista su desdichada infancia, Pito Pérez se refiere al episodio que da origen a ese vagabundear al que se refiere el epígrafe de Calderón: el robo de las monedas en la iglesia. Nos encontramos entonces con un vagabundo, el propio Pito Pérez que, luego del robo cometido, comienza su incesante peregrinar. A lo largo de la novela Pito Pérez le va contando a su entrevistador episodios aislados de su vida, rompiendo con la estricta causalidad temporal que articula otras novelas picarescas como *El Periquillo Sarniento*. Así, su vida nos es presentada como una sucesión de fragmentos a los que podrían agregarse azarosamente otros y el ambicioso proyecto de “contar una vida” se degrada al punto de que la vida no es más que la acumulación de unos pocos fragmentos dispersos e inútiles pero que deja espacio a la reflexión productiva. El propio José Rubén Romero aprovecha esa estructura para escribir su breve libro *Algunas cosillas de Pito Pérez que se me quedaron en el tintero* (1946) y el cine incorpora las experiencias de Pito Pérez en los Estados Unidos en el film *Pito Pérez se va de bracero* (1948), dirigido por Alfonso Patiño Gómez.

Esta estructura episódica discontinua es generada en la novela por el eterno vagabundear de Pito Pérez, vagabundear cuya referencialidad histórica es necesario revelar: durante el gobierno de Porfirio Díaz el avance brutal de las grandes haciendas por sobre las tierras de pequeños propietarios dejó a una enorme masa de campesinos sin un espacio propio. En ese despojamiento masivo está el origen del vagabundo, de esos “peladitos” que empiezan a llenar las calles de México y que van a dar lugar a la aparición de infinitos personajes populares como los interpretados por Cantinflas, Resortes o el propio Manuel Medel en las carpas, el teatro y el cine.<sup>[3]</sup> Arrancado de su lugar de origen, el vagabundo suele caer en la melancolía y en el patetismo, pero al mismo tiempo convierte a su patria en el territorio de una reflexión interminable para la que, por otra parte, cuenta con tiempo suficiente. Es ese el punto en el que el caminar de Pito Pérez se encuentra con el cavilar, ese cavilar del que habla Benjamin, que no se identifica necesariamente con el pensar y que está asociado con la melancolía y el gesto patético. Es quizás por eso que ya desde el comienzo del segundo párrafo del libro en el que se describe a Pito Pérez se dice que “sus grandes zapatones rotos hacían muecas de dolor” (p. 11).

Volvamos entonces al momento que da inicio al vagabundeo del protagonista. Poco antes de que el robo de las limosnas sea descubierto, Pito Pérez describe la escena en los siguientes términos: “El padre parecía una capitular de oro; yo, junto a él, una insignificante minúscula impresa en tinta roja” y continúa: “Cavilando en mi delito...” (p. 30). Párrafo esclarecedor, en él se reúnen la letra impresa con el acto de cavilar: se cavila como se escribe y no como se habla, porque retornar a la lengua adánica, requiere de una precisión de la cual el habla cotidiana carece. Asistimos entonces en el momento de la partida a una revelación que niega parcialmente lo antes afirmado: el capitalismo busca convencernos de que el verdadero pecado original es el robo al cual sucede la caída, pero en la novela que nos ocupa la caída es previa a un pecado que en el caso de Pito Pérez sólo tiene por función confirmar la preexistencia de la caída. Se revela en este punto que más que el robo, el verdadero pecado original es la autoconciencia y la escritura que le da forma. Mientras que para el capitalismo la escritura conduce a la caída, para los desposeídos se convierte en el camino hacia la redención. Hay algo de prometeico en el hecho de que los pobres escriban, en ese sentido es que la escritura deviene en robo.

Pero la escritura es también el espacio de la melancolía porque tanto revela la existencia del paraíso como la imposibilidad de acceder a él y en cada recodo de la novela nos enfrentamos con frases que dan cuenta de que la desdicha posee una escritura y aún una tipografía específica: “Mas un día, uno de esos días aciagos que yo debería relatar con una voz equivalente a letra bastardilla...” (p. 54). La furiosa ironía de la novela niega la existencia de un paraíso perdido y en esa negación refuta buena parte de la tradición cultural mexicana: no hay un paraíso perdido previo a la Revolución ni un paraíso recuperado posterior a la Revolución porque ni la idealización del espacio rural, ni la recuperación nostálgica de los tiempos del porfiriato como un mundo más puro e ingenuo, ni el mundo indígena, ni la vida después de la Revolución son el paraíso. Porque aunque la Revolución haya producido cambios en las estructuras sociales, los trabajadores y los indios siguen en su sitio en espera de un nuevo torbellino redentor:

*Bajó del Norte el torbellino y nos dispersó a todos los que no teníamos hondas raíces; levantó el polvo seco, la hojarasca podrida; hizo huir a los pájaros medrosos, y aún a la langosta que acaba con las sembreras. Hablando sin metáforas: al rico, al cura, al holgazán y al aventurero. Quedaron sin moverse los árboles que, año tras año, dan su fruto, y las piedras desnudas de la montaña. Los trabajadores del surco: encinas arraigadas en la tierra. Los indios: riscos seculares, que sólo un ciclón arrancaría de su asiento para despedazar con ellos el tezotle rosado y fofo de las ciudades corrompidas...” (p. 147).*

Una de las alucinaciones cirróticas del protagonista que siente haber llegado al paraíso nos sirve para aclarar este punto. Pito Pérez ve en ella a un anciano vestido con una túnica y barba blanca apacentando un rebaño de ovejas blancas con caras de gente y unas tablillas en el cuello, que indicaban su nombre, fecha de ingreso al cielo y “profesión” terrenal: santos esposos engañados de cuernos retorcidos, adúlteras de inocente sonrisa, bacantes arrepentidas con su tarifa en dineros, tontos beatificados, carneros lanudos con etiquetas de ricos que habían legado sus bienes a la iglesia, otros de vedijas ensortijadas, Magdalenas de sexo ambiguo, que obtuvieron perdón por haber amado mucho, generales con charreteras, casados con ricas que supieron lo que es fornicar por obligación, vírgenes virtuosas que defendieron su doncella, mujeres de borrachos y tahúres que pasaron su vida esperando a sus compañeros. En medio de ese singular paisaje le pregunta Pito Pérez a un cura gordo que sostiene un platillo:

- Padre, ¿aquí no hay ovejas negras?

- No candoroso hermano, las ovejas negras son los pobres de la tierra, pero como hay tantos y aquí no cabrían, las acomodamos en el purgatorio, o en el limbo.

- ¿Y si no lo merecen?

- Los pobres lo merecen todo. Además, ¿qué ganarían con rebelarse? El infierno, como Luzbel.

*Asustado de la justicia celeste, tan parecida a la de nuestro mundo, me aparté presuroso de la cortina azul y maldije el puñal que desgarró el misterio... (p.173)*

Dos aspectos se derivan de esta cita. El primero de ellos remite al carácter irónico de la novela: no hay paraíso para el pobre, sólo un extenso purgatorio. Emblema celeste de una verdad terrestre, el purgatorio de los pobres es no poder acceder a la tierra, no poder obtener su propio pedacito de cielo; por eso,

una de las formas que este purgatorio adquiere es el vagabundeo.

El segundo aspecto es de carácter formal: ovejas con rostro humano, pastando con carteles que refieren a sus vicios, virtudes y modos de vida dan cuenta del carácter emblemático de una novela que no sólo incluye imágenes que acompañan los textos -con los cuales guardan escasa relación- sino que sus textos están contruidos a partir de la puesta en relación permanente entre palabras e imágenes que en principio no tendrían mayor relación entre sí y a los que la comparación otorga nuevos sentidos: “Pito Pérez desapareció por el caracol de la torre como un centavo mugroso por la hendedura de una alcancía” (p. 22); “Las estrellas me parecían cirios mortuorios temblando en torno de mi cadáver” (p. 74); “Macetas rotas por cuyos agujeros salían las flores como salen los dedos de los niños por un zapatito hecho pedazos”; “Los pobrecitos mortales que parecían hongos nacidos para morir en la penumbra de las antesalas” (p. 83).

La comparación es la forma escrituraria que adquiere el emblema y, tal como afirma Benjamin, no depende de la semejanza sino que es la detención inestable de un estado de cosas en cuyo intermedio queda un espacio abierto que se presta a la cavilación. Si nos detenemos por ejemplo en la última de las comparaciones vemos que las antesalas son una de las formas terrenales del purgatorio: en ella, la justicia celeste es presentada como una versión equivalente de la justicia de nuestro mundo. Y en todos los casos, la comparación refiere a un mundo degradado que va a encontrar un adecuado desenlace en la frase que cierra la novela: “Y mezcladas con el polvo de la tierra se perdieron, para siempre, las cenizas inútiles de un hombre” (p. 185). La vida es puro tránsito hacia la muerte y de la muerte nada podemos esperar, aunque siempre es conveniente estar en buenos términos con ella: de ahí que hacia el final de sus días Pito Pérez robe un esqueleto de mujer al que llama la Caneca y conviva con él en plena armonía. Tal como afirma Benjamin (2012: 221): “La historia no se manifiesta como el proceso de una vida eterna, sino como transcurso de ineluctable decadencia”.

Sin embargo no todo parece estar perdido y, aunque la verdadera Revolución aún está en espera, es posible que del acto de remover las cenizas de tantos hombres inútiles y de rumiar sus palabras pueda surgir algo decoroso.

## 2.

Es posible pensar a la película como uno de los modos posibles de remover esas cenizas. Estrenada en 1944, *La vida inútil de Pito Pérez*, dirigida por Manuel Contreras Torres y protagonizada por Manuel Medel, resulta tan atípica como la novela que le da origen.

Más allá de los gustos personales que privilegian alternadamente las distintas versiones de la novela: la versión de Juan Bustillo Oro, protagonizada por Tin Tan y la de Roberto Gavaldón, por Ignacio López Tarso, es sin dudas la protagonizada por Manuel Medel la versión canónica. Tin Tan es demasiado alegre, demasiado dionisiaco y vital para interpretar al personaje y la adaptación de Bustillo Oro se pone a tono con las características del actor: la obra desborda de morcillas y peripecias y el momento de la muerte del personaje se elide. Ignacio López Tarso, por su parte, es demasiado serio, demasiado decoroso, demasiado culto y su gravedad está a tono con el final épico del film que protagoniza. Es por eso que decidimos centrarnos en la versión de Medel.

Lo primero que nos choca es el modo de hablar de Manuel Medel interpretando a Pito Pérez. Fiel a la novela que le da origen, Manuel Contreras Torres incorpora parlamentos enteros y Medel los reproduce con un tono casi recitativo, hablando casi como quien lee o cita algo que leyó: este es el primer aporte de la película, un modo de expresarse cercano a la sentencia, que inquieta quizás porque es puesto en boca de un actor y un personaje populares. Primera sensación: los pobres y los vagabundos no deberían hablar así, la sentencia es patrimonio de la cultura letrada pero Pito Pérez se apropia de ese pasaje de la escritura a la voz apelando a un decir cansino que necesita de la pausa para pensar la palabra siguiente que se conecta con la anterior en una sintaxis compleja y depurada. Se habla lento como se camina lento porque apurarse solo nos acerca al fin y esa temporalidad otra que Medel introduce en su decir es evidentemente un desafío a los dueños de la palabra. Su mayor transgresión no se produce en los momentos en que denuncia la lógica de la dominación o responde con retruécanos y albures (frases de doble sentido) a jueces y poderosos sino en el adoptar una forma que por pobre le está vedada pero que tampoco reproduce enteramente el habla de los ricos: más bien se la apropia, la roba para el pueblo y quizás en este punto se encuentre la clave del éxito de una película tan atípica.

El segundo aporte de la película es ese gesto que la novela contiene en germen. No hay en toda ella ninguna referencia al gesto de los personajes, sólo los objetos o los estados poseen una gestualidad: así nos encontramos con esos “zapatonos que hacen muecas de dolor” o con una miseria que “adquiere gestos trágicos”. Se trata de un rasgo eminentemente alegórico puesto que, como señala Benjamin, en la alegoría la subjetividad se trasmuta incesantemente en objeto, se cosifica poniendo literalmente en primer plano el carácter transitorio de la existencia. Si en la novela los gestos se presentan como atributo de los objetos, en la película es el gesto el que se vuelve objeto, se cristaliza. El punto culminante de esa objetivación es la mueca patética que pone en superficie lo inerte que habita en lo animado, la muerte que habita en la vida. Llevada al extremo, la mueca patética es el gesto de la calavera pero al mismo tiempo es el gesto de quién se aferra a la vida con desesperación. No es casual que la película retome el episodio en el cual Pito Pérez roba un esqueleto con el cual convive y al que no teme porque según él nosotros los vivos “somos esqueletos repugnantes, forrados de carne podrida”. ¿Cómo temerle a un esqueleto si estamos condenados a convivir con el propio? ¿Cómo evitar la mueca patética, gesto emblema de nuestra transitoriedad? Hay algo de esta cercanía con la muerte que aleja a Medel de lo puramente cómico y le otorgan a Medel un lugar destacado en la historia de la actuación en México: Esta cercanía de expresa en el vagabundeo, el patetismo cómico y la melancolía, aspectos estrechamente vinculados entre sí y fundamentales para comprender a este actor cuya trayectoria merece una revisión crítica, libre de prejuicios y evaluando las opciones actorales de su época. [4] Comencemos, entonces, con el vagabundeo y la errancia como rasgos distintivos del actor cómico mexicano en general que en Medel se asocian al gesto patético y a un formato circular que desarrolla en el teatro y en la carpa, antes de comenzar su carrera cinematográfica.

Una de las novedades que Medel introduce en México, luego de pasar un tiempo en Los Ángeles, es la representación de pequeñas obras, cortas y circulares en las que se percibe la influencia del cómico El Brendel, de quien también incorpora en cierto modo su peculiar gestualidad, su postura corporal y su economía de recursos. El patetismo y la estructura circular son entonces trasladados al cine, a películas que comienzan en el camino y terminan en él, con Medel caminando hacia el próximo poblado. El itinerario de Medel siempre involucra un eterno desplazarse por un universo que casi nunca trasciende las fronteras de México: “he recorrido mucho mundo” les dice Pito Pérez a sus hermanas en su regreso a Santa Clara del Cobre, cuando en verdad jamás ha salido de su país. [5] El gesto del vagabundeo que Medel adopta en *La vida inútil de Pito Pérez* se caracteriza por la adopción de un ritmo lento, cansino, de un peculiar tono llorado que oscila entre el lamento y sus diversas formas (la queja, el ruego) y la actitud desafiante (la mirada rencorosa contenida pero también la provocación directa); de un discurso que va del balbuceo que se encuentra por debajo del umbral del significado, al albur y a la reflexión filosófica durante la cual habla como quien lee; de una notable maquieta en la que se perciben las huellas del cansancio y del desgaste físico y de una expresión facial contenida. El vestuario que acompaña este gesto siempre es pobre, siempre está gastado, cubierto de polvo y parece no pertenecerle aunque lo lleve con grotesca dignidad. Todo ello redundando en un efecto patético y cómico a un tiempo, que en ocasiones deviene en mueca, en una actuación que oscila entre el “payaso a la antigua” y el mimo, ambos pasados por el tamiz de formas de actuación eminentemente modernas que la alejan del referente, que diluyen su sentido exhibiendo una profunda esición entre la materialidad y el significado, autonomizando el gesto y separándolo parcialmente de la palabra, del entorno y del relato que lo contiene.

Sin embargo, el gesto del vagabundeo no es el único en Medel: integrado a la comunidad, abandona parcialmente su patetismo y deviene en sentimental o en decididamente cómico. [6] Así, Manuel Medel presta al cine ese gesto particular del cual la novela de Romero carece, la mueca patética del vagabundo, pero también ese tono particular que logra llevar la escritura de José Rubén Romero a la pantalla.

En la novela, luego de la muerte de Pito Pérez, conocemos su rabioso testamento que en la película es leído por el escritor que transcribe su relato. Dice al comienzo: “Lego a la Humanidad todo el caudal de mi amargura. Para los ricos, sedientos de oro, dejo la mierda de mi vida. Para los pobres, mi desprecio, porque no se alzan y lo toman todo en un arranque de suprema justicia” (p. 182) Y hacia el final agrega: “Fui un borracho: ¡nadie! (...) El pleito ha sido desigual, lo comprendo; pero del coraje de los humildes surgirá un día el terremoto, y entonces, no quedará piedra sobre piedra. ¡Humanidad, pronto cobraré lo que me debes!” (p. 185).

Quizás esa deuda comienza a saldarse en una película anterior pero que da un paso más en la progresión hacia el momento revolucionario: nos referimos *Así es mi tierra* (1937), dirigida por Arcady Boytler y ejemplo de cómo la circularidad y la errancia pueden presentar un matiz positivo. Se puede ver en ella la eficacia de Cantinflas y Manuel Medel como dúo cómico, su espontaneidad, su manejo de la proxemia, la enorme carga sexual presente en sus acercamientos y en su particular modo de vincularse, con cuerpos que niegan lo que la palabra afirma o que narran algo diferente y un director que decide

“dejar hacer” a los actores dándoles una libertad que está estrechamente vinculado con el tema abordado. Apelando a formas costumbristas y a una caricatura que desestabiliza esas formas de manera constante, la película va configurando una “máquina revolucionaria” cuyo motor no es la fe en el futuro sino el recuerdo de las humillaciones pasadas, el rencor que ellas generan y la relación con la tierra. En ese marco revolucionario, la errancia de Medel se resignifica y su cuerpo se expande, libre ya de toda atadura, de su pasado, de todo aquello que le impedía integrarse a esa comunidad dinámica que es la “bola”, a esa comunidad en perpetuo movimiento hacia un futuro mejor, hacia un futuro más libre y más feliz que tanto la novela de Romero como la película de Manuel Contreras Torres prefiguran desde su pesimismo.

*Así es mi tierra* puede leerse como un modo de acercamiento entre las potencias revolucionarias que el cuerpo del actor popular alberga en su interior a la espera de ser liberadas y las potencias revolucionarias de la escritura. Quizás la liberación de estas potencias revolucionarias contenidas es el secreto legado que la novela de Romero y los actores populares han reservado para su público.

## BIBLIOGRAFÍA

Bartra, Roger, 1987. *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

Basave Fernández del Valle, Agustín, 1989. “Ingenio festivo y humor satírico en los mexicanos”. *Vocación y estilo de México: Fundamentos de la mexicanidad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Benjamin, Walter, 2012. *Origen del trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Bustillo Oro, Juan, 1984. *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.

De Certeau, Michel, 1996. *La invención de cotidiano. Artes de hacer*, Mexico: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Frances de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

de María y Campos, Armando, 1956. *El teatro del género chico en la revolución mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

García Riera, Emilio, 1992-97. *Historia documental del cine mexicano* (18 tomos). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Ferreira, Sandra, 2015. *La formulación escénica de lo inefable: Ricardo Monti y el teatro de los noventa*. (tesis doctoral inédita)

Granados, Pedro, 1984. *Carpas de México: Leyendas, anécdotas e historia del teatro popular*. México: Editorial Universo.

Grignon, Claude, Jean-Claude Passeron, 1991. *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Jiménez, Armando, 1958. *Picardía Mexicana*. México: Diana.

Jiménez, Armando, 1998. *Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México. Salones de baile, cabarets, billares, teatros*. México. Océano.

Lindner, Burhardt, 2014. “Alegoría”. *Conceptos de Walter Benjamin*(Michel Opitz y Erdmut Wizila). Buenos Aires, Editorial Las cuarenta.

Merlín, Socorro, 1995. *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México, 1930-1950*. México: INBA, CITRU.

Monsivais, Carlos, 2011. “Mario Moreno, 1911-1993- La Imagen Perdurable y los Momentos Momentáneos”. *Los ídolos a nado*. Debate: 2011.

Morales, Alfonso (coordinador), 1984. *El país de las tandas. Teatro de revista 1900-1940*. México: Museo Nacional de Culturas populares.

Morales, Miguel Ángel, 1987. *Cómicos de México*. México: Panorama Editorial.

Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: Casa de las Américas.

Paz, Octavio, 1959. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Romero, José Rubén, 2002. *La vida inútil de Pito Pérez*. Porrúa: México

Viñas, Moisés, 2005. *Índice general del cine mexicano*. México: UNAM, Instituto Mexicano de Cinematografía.

## NOTAS

[1] Partimos en este punto de la distinción entre historia y tradición desarrollada por Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*. A diferencia de la férrea concatenación de causas y efectos que articula a la Historia (solo interrumpida por las eventuales crisis) la tradición (la historia de los oprimidos) no conoce de causas y efectos: es más bien una acumulación de fragmentos, de esos restos que conservan como pueden aquellos para quienes la crisis no es la excepción sino la regla.

[2] Sólo el trabajo de Evodio Escalante “Elementos de la literatura menor en una novela (otrora) famosa de José Rubén Romero” abre una perspectiva de lectura que se aleja parcialmente de las miradas dominantes.

[3] Esos vagabundos -los reales- solían ser reclutados por la policía como mano de obra esclava para trabajar en haciendas y plantaciones, lo cual hacía que muchas veces se vieran obligados a desplazarse de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo. Así fue que el avance de las haciendas rediseñó el mapa social de México e incorporó enormes contingentes de vagabundos a los espacios urbanos.

[4] Sin entrar en detalles o en comparaciones que merecerían una lectura más cuidada, no resultaría descabellado poner en una misma serie a Medel con Luis Arata, partiendo de su valoración de la mueca como recurso cómico, de sus vanos esfuerzos por modernizar lo popular desde lo popular mismo y de la incompreensión de la que ambos fueron víctimas.

[5] En *Pito Pérez se va de bracero* (1948, Alfonso Patiño Gómez), secuela de *La vida inútil de Pito Pérez* (Miguel Contreras Torres, 1943), cruza a Estados Unidos pero sólo para volver al poco tiempo, siempre errante, siempre retornando a una comunidad que lo ha expulsado pero a la que ama y añora a pesar de no tener lugar en ella. La antológica escena del retorno en tren y la lenta evolución de Medel hacia el llanto con la canción “Primero soy mexicano”, interpretada primero por otros pasajeros y luego por él, es esclarecedora respecto de este desarraigo y de ese amor que lo desborda a pesar de todo, amor y desarraigo que son emblema de su impotencia revolucionaria. En estas y en otras películas, la peripecia es siempre una excusa, un remanso que escande la soledad, la puntúa y la pospone aunque siempre esté ahí acechando. La peripecia y las falsas expectativas que en ella se generan no son más que la brecha que separa dos soledades (la que da apertura y clausura a los filmes). Este vagabundeo y esta soledad, que rara vez se ven interrumpidos o llegan a buen puerto, siempre tienen su procedencia en un abandono o en una carencia inicial que funciona como emblema de la alienación, de la escisión irreparable entre un mundo rural en retroceso y los avatares de la vida moderna: en *El hijo de nadie* (Miguel Contreras Torres, 1946), Medel es abandonado por su

padre al nacer y su madre muere poco tiempo después; en *La vida inútil de Pito Pérez* debe compartir la leche materna con un huérfano. Estas carencias devienen en una notoria incapacidad para integrarse a la vida comunitaria y determinan el gesto de Medel.

[6] Ciertas escenas de *El hijo de nadie* son en este sentido conmovedoras (se destaca por ejemplo la escena en que el personaje interpretado por Medel junto a sus dos amigos se desviven por cuidar y alimentar al niño que encontraron en la puerta de una iglesia, escena en la que también se luce Fernando Soto, más conocido como Mantequilla). Dentro de una comunidad, en este caso de una comunidad atípica (una familia disfuncional, diríamos hoy) integrada por Medel, sus dos amigos, su novia eterna (Meche Barba) y una vecina (la gran Emma Roldán), Medel cambia su postura, se regenera en el sentido artaudiano del término. En esa familia creada de cero en la cual cada uno adopta un rol para evitar las habladurías y las sospechas (Medel dice ser el padre del niño, sus amigos pasan a ser los tíos, su novia, la hermana del pequeño y la vecina deviene en abuela) encuentra su lugar en el mundo. Más allá de que sus decisiones no siempre sean las más acertadas, todas sus acciones exhiben una enorme seguridad si se realizan en el marco comunitario. Vemos que no es la pobreza la causa de su patetismo, son la soledad y la errancia las que lo agobian y transforman.