

ACTUACIÓN Y DETENCIÓN: APUNTES PARA EL ESTUDIO DEL ACTOR POPULAR EN ARGENTINA Y MÉXICO

ACTION AND DETENTION: NOTES FOR THE STUDY OF THE POPULAR ACTOR IN ARGENTINA AND MEXICO

Resumen:

El propósito de este artículo es desarrollar algunos conceptos clave para el estudio comparado de los actores populares argentinos y mexicanos dentro de lo que llamamos Modelo Revolucionario de Periodización. Se trata de pensar a los actores populares como productores (en oposición a lo que llamamos actores creadores) y de ponerlos en relación con dos categorías fundamentales, la “tierra” y la “mugre”, estrechamente ligadas a la detención y a una manera particular de concebir el tiempo.

Palabras clave: actuación; tierra; mugre; detención

Abstract:

The purpose of this article is to develop some key concepts for the comparative study of popular Argentine and Mexican actors within what we call the Revolutionary Model of Periodization. It is a way of thinking of popular actors as producers (as opposed to what we call actors creators) and of putting them in relation to two fundamental categories, “tierra” y “mugre”, closely linked to detention and to a particular way of conceiving time.

Keywords: acting, tierra; mugre; detention

Partimos de la comparación entre actores populares argentinos y cómicos mexicanos desarrollada en trabajos anteriores. Para el desarrollo de esa comparación propusimos dos modelos de periodización diversos pero no necesariamente opuestos y hasta complementarios: un modelo estético y un modelo revolucionario. (Rodríguez, 2015)

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 usos experimentales de la caricatura y del reservorio de procedimientos y usos heredado.

El Modelo Revolucionario de Periodización (MRP) implica establecer una periodización alternativa que aborde la totalidad de la producción de los actores populares mexicanos y argentinos y la segmente en secuencias actorales que permitan describir una línea evolutiva no cronológica, una trayectoria no historicista que iría de los momentos de dominación más pura a los momentos más intensamente revolucionarios de esos actores. Los momentos revolucionarios suelen coincidir con formas experimentales pero a veces se corresponden con prácticas actorales 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.

Nuestro punto de partida consiste en pensar el modo en que la actuación popular conecta con los procesos revolucionarios de cada uno de los países abordados: en el caso de México, ver cómo la Revolución se inscribe en los cuerpos de los actores populares mexicanos. Dado que en la Argentina no hubo ninguna revolución, se estudiarán los nexos entre actuación popular y peronismo, sin dudas nuestro movimiento más revolucionario. Sin entrar en detalles, podemos decir que la Revolución Mexicana está asociada a la tierra, a lo rural, mientras que nuestra revolución (el 17 de octubre) está más ligada a la urbe y a las zonas de cruce entre lo urbano y lo rural. Decimos entonces que si el subtexto actoral de los cómicos mexicanos está en la tierra, el subtexto de los actores populares argentinos está en lo que Aníbal Troilo denominó lúcidamente la "mugre". Entendemos *tierra* y *mugre* como dos intensidades artísticas singulares asociadas a formas populares que tienen lugar al interior de unas fronteras. Tierra y mugre son dos formas de lo popular que solo pueden entenderse a partir de la noción de *detención* que es el eje del presente trabajo.

Actores creadores y actores productores

Para poder dar inicio al tema que nos convoca, es necesario en primer lugar establecer la distinción entre *actor creador* y *actor productor* que desarrollamos junto con Sandra Ferreyra (Ferreyra y Rodríguez, 2020) a partir de la distinción entre creadores y productores que señala Benjamín (2002). Esta distinción es fundamental, ya que siempre que hablemos de *actores populares* vamos a estar hablando de *actores productores*: todo actor popular es un actor productor aunque no todo actor productor sea un actor popular.

Extrapolando conceptos, decimos que *actor creador* es aquel que cree estar en posesión de un aparato y no percibe que en realidad este lo posee a él. Suele corresponderse con lo que Benjamín (2002) denomina “modo espiritual”, que es aquel por medio del cual los artistas experimentan su solidaridad con “la causa del pueblo” según su propio ánimo: en estos casos, por muy progresista que parezca su arte, siempre tendrá un matiz conservador ya que elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción y por lo tanto es incapaz de transformarlos. En este caso, los medios transforman a los artistas que no pueden más que reproducir lógicas exteriores a ellos, interiorizarlas y dejar que se impongan a sus “buenas intenciones”.

Sin que esto sea definitivo, creemos posible encontrar dos variantes en el actor creador: la *variante empática* y la *variante satírica*, que en sus diversas formas siempre involucran el juicio. El juicio es su fundamento y la sustancia que hace posible la subordinación de cada una de estas variantes a la lógica de los medios de producción, a partir de instancias jerárquicas que parten de la superioridad de lo Uno sobre el Ser y determinan un funcionamiento vertical que necesita de ideas como el Bien o la Verdad para ponerse en movimiento. Para pensar estas variantes del actor creador, bastaría con tomar ejemplos varios que pueden ir de la empleada pública interpretada en televisión por Gasalla (mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas) hasta obras como *Terrenal* (2014) escrita y dirigida por Mauricio Kartun, en la que es posible ver cómo en los actores se conjugan la sátira y la empatía en función de una lógica que es exterior al campo específico de la actuación, de una moral reforzada por la mirada final de Tatita. Se trata de ejemplos ajenos a nuestro corpus pero clarificadores y necesarios¹.

A diferencia del *actor creador*, el *actor productor* interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que el aparato está siempre ahí para devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el sentido común actoral o lo políticamente correcto cuyo principio es el juicio). Puede producir ficción sin necesidad de un texto previo pero aún en caso de que lo haya, jamás se subordina a sus contenidos: conoce su lugar dentro de los medios de producción y es capaz de manipularlos y ponerlos al servicio de lo que Alejandro Catalán (2002) llama “producción de sentido actoral”.

En este artículo vamos a abordar puntualmente algunas cuestiones referidas a los actores populares argentinos y mexicanos. Como para que el lector pueda ir identificando a qué tipo de actor nos referimos, vamos a mencionar a algunos de ellos. Dentro de los actores argentinos podríamos establecer una serie más o menos cronológica que incluye a Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Luis Arata, Luis Sandrini, Olinda Bozán, Pepe Arias, Tita Merello y Alberto Olmedo, entre muchos otros entre los cuales

podríamos incluir con alguna reserva a Niní Marshall. Dentro de los actores mexicanos se destacan el Panzón Soto, el Chaflán, Amelia Wilhelmy, Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Manuel Medel, Cantinflas, Tin Tán, Sara García, Resortes y Mantequilla, entre otros².

Perspectivismo actoral y detención

Hechas las salvedades necesarias, vamos a centrarnos ahora en cuestiones concernientes al estudio del actor popular. Para ello resulta fundamental la noción de *detención* que estudiaremos en relación con una serie de procedimientos y pondremos en correlación con los dos aspectos que consideramos nucleares para comprender a los actores populares mexicanos y argentinos respectivamente: la *tierra* y la *mugre*.

En trabajos anteriores abordamos el cuerpo del actor popular como un cuerpo pensante que produce sentidos específicamente actorales y que pone en primer plano las pasiones. Mientras que el “decoro interpretativo” del actor culto disfraza las pasiones de mesura y objetividad, la actuación popular evidencia la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. Ese pensamiento del cuerpo siempre es táctico, se juega en el terreno del otro e involucra las pasiones que para Nietzsche son inseparables de todo conocimiento que siempre sería el resultado de la lucha o el juego entre esas pasiones, aunque los modos de mostrar ese resultado sean variables. Afirma Nietzsche:

Existe únicamente un ver *perspectivista*, únicamente un “conocer” *perspectivista*; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que le permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra objetividad. (2008, p. 175)

En la actuación popular, la escenificación de las pasiones tiene al menos dos aspectos: un primer aspecto afirmativo, de aceptación de esas pasiones y un segundo aspecto que se distancia de ellas, que emite opinión sin juzgarlas. A este segundo aspecto lo denominamos, a partir de Nietzsche, *perspectivismo actoral*³ para distinguirlo del *juicio actoral*: mientras que el juicio se inscribe en un tiempo que lo preexiste, requiere de un origen y un fin que enmarque las acciones desarrolladas en su nombre, el *perspectivismo* instaura una temporalidad singular que se abre al tiempo y a la historia e involucra activamente el cuerpo y las pasiones. El *perspectivismo actoral* es propio del actor popular en particular y del actor productor en general.

Podría pensarse que el actor creador (fundamentalmente en su variante satírica) también acepta estas pasiones: sin embargo no hay en él una aceptación genuina de las

mismas, ya que necesita someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior a ellas (la verdad, la moral). La actuación popular, en cambio, las acepta de manera amorosa, convive con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia; es por eso que los actores populares son queridos por el pueblo aun cuando puedan tener actitudes o realizar acciones “negativas”: egoístas, lascivos, desleales, posesivos, tramposos, destructivos, cobardes, perezosos, ignorantes, simuladores, su público los acepta tal cual son porque ellos ya lo habían hecho previamente (“¿actuamos como caballeros o como lo que somos?”, pregunta Joaquín Pardavé en una recordada escena). El cariño que reciben de su público es directamente proporcional a la manera amorosa y afirmativa (pero también distanciada) con la que ellos se vinculan con sus pasiones (aún con las más bajas) y en esa bajeza nos muestran que hay un mundo posible por fuera de la lógica del juicio. Por ejemplo, es evidente que Fernando Soto “Mantequilla” tiene una mirada amorosa respecto de su personaje Filogonio que, al inicio de *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), se confabula con un niño para estafar a los propietarios de una fonda y a los comensales. La actuación de Mantequilla se afirma amorosamente en aquello que la sátira vería como robo, inmoralidad y explotación infantil (cuando el niño es en verdad su par y, más aún, quien lo guía y protege). Basta comparar este vínculo singular y atípico “entre pares” con la mirada denigratoria de Gasalla hacia su empleada pública o la de Luis Brandoni respecto de su personaje de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) en la célebre escena de las “tres empanadas”.

Hemos hablado de las pasiones que intervienen en el *perspectivismo actoral* pero aún no hemos descrito su funcionamiento escénico: las pasiones así entendidas son los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno: en palabras de Ferreyra (2019) se trata de “asociar y disociar imágenes” a partir de la capacidad de afectar y dejarse afectar. Quizás los mejores actores populares sean aquellos que lograron abrirse a lo otro, al juego con los otros actores (pensemos por ejemplo en Olmedo, Cantinflas o Tin Tán) pero también a la posibilidad de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con y entre ellos. Se trata de ver los modos en que estos actores encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar con ellos imágenes estéticas singulares a partir de lo que Benjamín (1991) denomina “percepción de lo semejante”. Para tomar un ejemplo que nos permita acercarnos a esta idea, remitimos a la escena en la que Chaplin se come un zapato

cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones. El *perspectivismo actoral* requiere entonces de un modo de aceptación de las pasiones que no deja de lado el distanciamiento y de un modo particular de relacionarse con lo otro (espacio, actores, objetos) y establecer vínculos impensados.

Entrando de lleno en el tema que nos ocupa, este *perspectivismo actoral* requiere de una manera particular de concebir el tiempo que es inseparable de la idea de *detención*. Se trata de un concepto que Benjamín desarrolla con relación al teatro de Brecht pero también en sus tesis acerca de la historia. Si bien la detención atraviesa toda la obra del autor, consideramos que este segundo aspecto resulta suficiente para nuestros desarrollos. La detención abre a un tiempo no cotidiano en el que se habilita la mencionada capacidad de los actores de “asociar y disociar imágenes” pero también a formas particularmente intensas de afección estrechamente ligadas a las capacidades asociativas señaladas. Benjamín se refiere a la detención del siguiente modo:

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de esta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto (1989b, p. 190).

Y poco más adelante:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo

póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico. (1989b, p. 191)

Dado que la actuación siempre ocupó un lugar modesto en la historia del arte y de la cultura, quizás el propósito de los actores productores sea igualmente modesto: sin embargo, la “historia materialista” entendida tal como la entiende Benjamín no les es del todo ajena. El actor creador responde a una lógica similar a la del historicismo: siempre actúa a partir de una lógica causal que pone en relación momentos diversos y su trabajo necesita de la causalidad que muchas veces es aquella propia de los textos dramáticos (presente en la superficie de esos textos o en las profundidades de sus subtextos) asociada a causas exteriores que la complementan o refuerzan (la “psicología” de los personajes o la remisión a algún tipo de causalidad social más o menos explícita). Esta causalidad, como la causalidad historicista, construye la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia y su base va a estar en el movimiento causal y no en la detención⁴. Por el contrario, el actor productor va a encontrar en la detención el fundamento de su práctica: ella es su “principio constructivo”, el fundamento del perspectivismo actoral, del encuentro inesperado entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el campo imaginario del actor que repentinamente se materializa).

Aunque desde otra perspectiva filosófica y abordando un objeto diferente, Deleuze (2018) señala que quien introduce la detención en el cine es Luchino Visconti en *Obsesión* (1943), película que da inicio al neorrealismo italiano⁵. El autor se refiere a la escena inicial de la película en la que el protagonista llega y entra al bar:

El tipo llega de su largo viaje. Lo dejan frente al bar, frente al hostel. Entra a la sala. Se ve de inmediato que no entra “a la americana”. Entra de otra manera, que es el primer golpe que anuncia el neorrealismo. Entra, marca un tiempo de distinción, y literalmente intenta apropiarse el bar, tomar sus puntos de referencia. “¿Qué es esto?”. Mira el bar. En ese momento hay muchas personas. Tiene una especie de percepción recortada de toda reacción. Para él se trata de almacenar datos perceptibles. Esa vacilación, ese debilitamiento, esa relajación del vínculo sensorio-motor es lo que estará primero. (Deleuze, 2018, p. 305)

Nos gustaría agregar algunos aspectos que creemos importantes con relación a esta escena de detención: en el inicio, el protagonista está dormido en la parte de atrás de un camión. Sus compañeros lo despiertan, le hablan, lo empujan levemente y su cuerpo responde pasivamente como quien recién acaba de ser despertado: apenas tiene

reacción y en ese estado camina lentamente hacia el bar, entra y mira el entorno. Casi sin transición, entra en la cocina y ve a la mujer. Luego de una pausa en la que percibimos en su cuerpo, rostro y mirada cómo se ve afectado por esta presencia inesperada, su actitud cambia por completo y se vuelve muy activa: habla, seduce, prueba la comida, pasa a un estado completamente diferente. Lo que determina el debilitamiento de las acciones en un primer momento de la escena es el estado de ensoñación en el que el protagonista se encuentra, a medio camino entre el sueño y la vigilia (y es quizás ese estado el que vuelve particularmente intensa la atracción que siente por esa mujer a quien ve por primera vez). Se trata de una escena que remite al estado de ensoñación que es previo al sueño o que se produce al despertar; que se sitúa en el umbral entre el sueño y la vigilia, cuestión que Benjamín desarrolla en varios textos.

Vamos a abordar ahora un caso completamente diferente que, sin embargo, puede situarse en una misma serie con el anterior: se trata de la escena de *Los tres berretines* (Susini, 1933) en la que Luis Sandrini entra a la habitación en el que están interpretando el tango “Ventanita florida” de Luis César Amadori y Enrique Delfino. Es una escena que guarda semejanzas con la anterior y si bien volveremos a ella más adelante, podemos decir que en principio Sandrini no ingresa abruptamente: cierra la puerta con lentitud y se detiene un instante, mira y antes de sentarse a escuchar se apropia del espacio, “almacena datos perceptibles”, acciona de manera no cotidiana. En este punto se hace necesario referirse a la maquieta, uno de los principios constructivos del actor popular junto con la mueca, al que Osvaldo Pellettieri (2001, 2003) define así:

La maquieta implica una exageración de lo costumbrista a la que se llega eludiendo la afectación, que es una manera gruesa de concretar el artificio habitual en los actores cultos que representan teatro popular. La maquieta resulta de una exageración de los rasgos distintivos de los personajes marginales del teatro de principios del siglo XX, de un sigilo y un desparpajo en los que se mezclaban un rostro y un tono desafiantes con el servilismo, la agresividad y la intriga, aspectos que resultaban sumamente atractivos para su público. El movimiento torpe, el equilibrio precario del cuerpo, echado hacia adelante, y la peculiar elocución, descomponían la armonía de la escena desde el ingreso mismo del personaje. (2001, p.13)

Podría decirse que todo eso que sucede en ese breve instante de detención tiene que ver con la exhibición de este recurso y se estaría en lo cierto, ya que tanto la maquieta como el resto de los procedimientos del actor popular necesitan de la detención: en este caso, el cuerpo relajado, en desequilibrio y la actitud caricaturesca que caracterizan al procedimiento se dejan afectar por el entorno, se cargan de la escena y eso es lo que dota al recurso de espesor. Es interesante ver qué sucede cuando ciertos actores de

tradicción culta intentan hacer la maquieta: lo que por lo general vemos (hay excepciones) es que actúan desde la crispación, con cuerpos que se mueven como si funcionaran a cuerda y alternando esos movimientos mecánicos con falsas detenciones, gestos fijos y poses que exhiben sentimientos estereotipados y exteriores al devenir escénico. Mientras que el actor popular (el actor productor) se detiene y asimila el flujo del tiempo, el actor creador incorpora una temporalidad fija y mecánica vinculada al juicio, más precisamente a una mirada que juzga (con las mejores intenciones, desde luego) lo que supone que son los comportamientos de los sectores populares y de los géneros asociados a ellos.

Volviendo a la escena abordada, vemos cómo de ese momento inicial de pura percepción se pasa a un plano medio centrado en Sandrini, cuyo rostro es recorrido por la serie intensiva que constituye la mueca en un verdadero caso de "imagen afección"⁶. El recurso de la mueca presenta dos modalidades: la mueca sentimental, en la que confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida de ese mundo (mientras que la sonrisa lo hace presente, la mirada perdida, nostálgica o llorosa señala lo irremediable de la pérdida) y la mueca patética (que desarrollaremos luego). Ambos modos de la mueca son característicos de los cantantes de tango y de la mayor parte de los actores populares y por lo general van acompañados por el tono llorado⁷.

En el caso de la escena que estamos analizando, vemos en un plano medio cómo en la mueca de Sandrini confluyen la felicidad y la evocación. La mirada se dirige al cantor pero también está en otra parte, en el mundo que el tango evoca: en ella conviven un más acá y un más allá, se proyecta hacia un fuera de campo que trasciende lo que efectivamente se ve al tiempo que posee una función atributiva que consiste en señalar la tristeza de la pérdida. La sonrisa remite a la felicidad que despierta ese mundo que por un momento se hace presente pero que pertenece irremediablemente a un pasado que no volverá. Por supuesto en su mueca también está su anhelo de ser compositor de tangos, pero ese anhelo está subordinado a la conexión particular que establece con el género y su mundo. Es interesante reflexionar acerca de por qué se optó por un plano medio que oficia de primer plano y no directamente por un primer plano: la respuesta está en que la serie intensiva no involucra solamente al rostro sino también al cuerpo que se mueve de manera ligeramente desacompañada de la música y participa de ese encuentro con el mundo evocado. El plano tiene que acompañar el despliegue actoral en su totalidad; tal es la función de la cámara cuando en la escena hay actores populares: capturar la actuación, asistir a la liberación de sus potencias.

Comparando los fragmentos (el de Visconti y el de Sandrini) vemos que se trata en ambos casos de detenciones puntuales que dilatan la escena, la agujerean, la

perforan y la conectan con otro tiempo. Pero entre ellas hay una diferencia fundamental: en el primer caso, la detención está contemplada desde la planificación (Visconti “crea” esa detención y el actor se pone al servicio de ella) mientras que en el segundo es el actor el que marca el tiempo, el que pone la cámara a su servicio, el que decide más allá de lo que pueda suceder luego en la mesa de montaje. Esa diferencia también se percibe en el momento del pasaje de la pura percepción a la afección y de esta última a la acción. Haciendo una pequeña digresión, se trata de dos escenas que involucran el traspaso de un umbral (o dos en el caso de *Obsesión*, el de la entrada a la fonda y el de la cocina) que se produce en términos literales (se traspasa el umbral material de una puerta que no es menos material que el traspaso del umbral que va de la ensoñación a la vigilia). El umbral (cuestión desarrollada por Benjamín en sus escritos, asociada al sueño y al despertar) posee una densidad y un tiempo diferente del límite: mientras que el límite separa el estímulo de la acción, el umbral dilata el pasaje, instala un tiempo denso, no inmediato, que sale de la lógica de la acción-reacción que caracteriza a las formas realistas asociadas al actor creador.

En la escena de Visconti, la dilatación del tiempo tiene que ver con operaciones de la dirección: el discurrir por la ruta del protagonista dormido (suerte de falsa subjetiva en la que vemos la ruta filmada desde la cabina del camión que avanza por ella) y luego el despertar y el estado de ensoñación generado fundamentalmente por la mirada de una cámara que casi flota sobre su espalda, son claros ejemplos de estas operaciones.

En cambio, el caso de Sandrini, es la actuación la que produce esa dilatación: la detención no es simplemente un corte (tampoco lo es en Visconti) es un instante de quietud activa en el que primero la escena toda y luego el propio rostro del actor, son atravesados por una serie intensiva y por un debilitamiento de los nexos sensorio-motrices. La diferencia, insistimos, radica en que esa intensidad del segundo caso emana casi exclusivamente de la actuación y es la cámara la que se pone al servicio de ella.

Sin estas detenciones, la escenificación distanciada de las pasiones, lo que dimos en llamar *perspectivismo actoral* no sería posible: son ellas las que permiten que los cuerpos opinen sobre la escena al introducir una dimensión fundamental que es el tiempo, una manera particular de concebir el tiempo que implica no estar “a tiempo” con los tiempos prefijados (los tiempos del texto, la dirección, el trabajo o la vida) sino introducir desde la actuación una temporalidad diferente. A nivel del trabajo específico de los actores (más allá de ciertas detenciones puntuales y muy visibles como la de la escena recientemente descrita) se genera un fraseo que implica pausas y aceleraciones intempestivas. Este fraseo particular que abordaremos con más detalle coincide con

aquello a lo que el actor y director argentino Sergio Boris se refiere como “métrica actoral” y es asimilable a lo que Deleuze (2004) llama velocidades relativas o variables.

El tiempo de la mugre

Cuenta la anécdota que un cantor se fue a probar a la orquesta de Aníbal Troilo. Después de escucharlo Troilo le dijo: “Si pibe, cantás bien, pero te falta mugre”. La tierra no ensucia porque es pura (es la huella que la naturaleza deja en los cuerpos)⁸ pero los residuos del trabajo urbano sí: impregnan la ropa y la piel de restos de breas, grasas y aceites. No casualmente a las personas que la elite considera ordinarias las llama despectivamente “grasas”, no casualmente Eva Perón llamaba “mis grasitas, mis descamisados” a ese pueblo que el 17 de octubre no fue a la plaza para “tomar el cielo por asalto”, sino para recibir de manos de Perón su humilde y digno “pedacito de cielo”.

La mugre a la que se refiere Troilo es la propia de la vida y el trabajo urbanos, pero también es la mugre del bajo fondo, de la orilla, de los márgenes. Se traduce en una cadencia y un ritmo que a veces huyen del ritmo de la ciudad, otras lo replican y otras lo escanden, pasando del lamento evocativo al tono desafiante o irónico, de la risa a la mueca y al llanto. Esa mugre tan peculiar puede percibirse en el tango (cantado u orquestal) y en la actuación popular pero también en el tango bailado. Implica una valoración positiva de las formas artísticas populares y una diferenciación respecto de aquellas formas que carecen de ella, pero también define un conjunto de procedimientos y modalidades específicas que en la música y el canto dan una sensación de sonido “embarrado”: acentos, ataques y efectos percutidos u otros directamente bautizados con nombres como “la chicharra”, “la guitarrita”, “el látigo” o “el tambor” (González, 2010)⁹.

Vamos a referirnos particularmente a dos procedimientos constitutivos de la mugre: el arrastre y, fundamentalmente, el fraseo “rubato” (García Brunelli, 2015) entendidos como dos formas de la detención para luego analizar cómo operan en los actores populares. En palabras de González (2010):

El arrastre consiste en una carga y estiramiento de sonido inarmónico no consonante, que se anticipa al tiempo fuerte que sí es armónico y consonante y que cada instrumento o el cantor logran a su manera. Parte de un sonido inicial feo (casi un ruido), que tiene algo de indefinido, empastado, sucio, crudo, pero que luego va definiéndose gradualmente en sonido armónico que muestra su intención y claridad, creando de esta manera un suspenso o tensión anterior al acorde, que es el carácter más particular y esencial en el sonido del tango. (p.21)

En el baile, el arrastre tiene su expresión propia, que puede coincidir con el arrastre musical o emplearse aleatoriamente. Podría pensarse a partir de este recurso la

particular manera de decir y de moverse de Tita Merello en la escena del picnic de la película *Mercado de abasto* (Lucas Demare, 1955) en la que interpreta el tango “Se dice de mí” de Francisco Canaro e Ivo Pelay o la actuación de Pepe Arias en su monólogo “El último afiliado” de la película *Estrellas de Buenos Aires* (Kurt Land, 1956). En lo referido al decir, en el caso de Pepe Arias el pasaje de tonos graves a agudos y viceversa se da por medio de un “arrastre” o prolongación de ciertas consonantes mientras que en Tita Merello se genera fundamentalmente a partir de variaciones tonales en la prolongación de las vocales (otro modo de arrastre). En lo que respecta al movimiento, en el caso de Pepe Arias a veces el cuerpo acompaña la palabra con gestos y ademanes y otras esos gestos y ademanes adquieren autonomía y escapan al orden discursivo generando una particular densidad en la que el arrastre resulta clave. En el caso de Tita Merello ocurre algo similar: el cuerpo puede acompañar a la palabra o desarrollar sus propias velocidades relativas lo cual produce un efecto rítmico singularmente intenso.

El fraseo “rubato” (palabra que significa “tiempo robado”) implica una ligera aceleración o desaceleración del tiempo de una pieza a discreción del solista, del cantor o de la orquesta. Quien introduce este fraseo es Gardel: antes de él no era común que los cantores modificaran el valor de las notas en el compás. Tampoco usaban ornamentos ni destacaban los silencios del texto: cantaban a tempo, sin rubato y lo mismo ocurría con las orquestas, que desarrollan este y otros recursos “imitando” a Gardel: el “sollozo” de los violines viene del tono llorado gardeliano, los bandoneones “que parece que hablan” se configuran en su decir. En el baile implica adelantarse o atrasarse en el tiempo, o caer en el medio de dos tiempos para luego volver al tiempo mediante recursos como la corrida. Es sumamente instructivo el análisis de estas cuestiones que hacen Fabián Russo (2011), Omar García Brunelli (2015), Federico Monjeau (2006) o Ramón Pelinsky (2000), entre otros. Señala este último que el rubato

se manifiesta en cortes, énfasis y matices dinámicos y agógicos, los cuales confieren a la interpretación un extraño sentido de discontinuidad de la declamación vocal. El cantante de formación clásica, siempre cuidadoso de la gran línea y de la impostación correcta de la voz, llega difícilmente a realizar esta paradoja de la discontinuidad en la continuidad como la suelen practicar los cantores de tango. (Pelinsky, 2000, p. 40-41)

Es importante en este punto cuestionar una idea según la cual estos cantores “cantan las palabras tal como son en el habla” o “se acercan a la entonación del hablar porteño” (Russo, 2011; Pelinsky, 2010; García Brunelli, 2015). En verdad se trata de una forma de expresión artificial ligada a unos movimientos igualmente artificiales que actores y

cantores comparten en gran medida. Esta forma de expresión introduce una temporalidad y un ritmo no cotidianos y, como bien señala Fabián Russo (2011: 17) más allá de su conclusión realista, “discontinuos en su continuidad”, próximos pero diversos de los ritmos que el trabajo y la rutina imponen a los cuerpos. En todo caso el hablar porteño opera como una determinación negativa, una condición de posibilidad pero jamás determina el todo de estos artificios.

En el campo específico de la actuación, estas discontinuidades, aceleraciones y esperas con sus arrastres, arranques y cortes abruptos implican “robar tiempo” (tal es el sentido de la expresión *rubato*), ese tiempo necesario para invocar otras palabras, otras acciones, otros gestos y otras ficciones que distinguen al actor popular de formas actorales cultas como la dicción interpretativa o el realismo. Es esa detención, ese tiempo robado a la rutina el que permite acumular sentidos y desplegar energías y potencias que es raro encontrar en la vida diaria. Si tomamos por caso la improvisación realista vemos que muchos docentes y directores piden a los actores que “sigan su impulso” (lo cual suele conducir a lugares comunes) mientras que actores y directores “productores” como Alejandro Catalán detienen a los actores cuando pretenden seguir su impulso y esa espera deriva en una acumulación y una particular apertura del campo asociativo. En este caso, la actuación se vuelve más densa, menos clara y más potente, al tiempo que se abre a otros imaginarios (muchas veces procedentes del pasado o inducidos a través de lecturas) que derivan en palabras, gestos y posturas no cotidianas. Con diferencias, lo mismo valdría para pensar a Pompeyo Audivert, Ricardo Bartis o Sergio Boris.

En los actores populares, este fraseo se expresa por ejemplo a través del balbuceo o de ciertos modos de decir pero también mediante movimientos acelerados o ralentados. Ello puede verse en actores como Pepe Arias, Luis Sandrini o Tita Merello, entre muchos otros. Respecto de esa última, basta mencionar la clásica escena del picnic de la película *Mercado de abasto* referida anteriormente. Podemos apreciar en ella, el ritmo desacompañado, “cayengue” de la actriz, la mirada y la actitud simpática pero a la vez desafiante, la energía que parte de la combinación entre tensión y relajación característica de los cuerpos habituados al trabajo (es interesante ver cómo en la película pela los pollos), la mueca irónica y juguetona: en síntesis, la mugre corporizada, el subsuelo de la patria sublevado que se condensa en la frase que cierra la primera parte de la secuencia: “y sí... soy del Abasto...”, en la que se perciben el fraseo y el arrastre anteriormente descriptos.

En el caso de Sandrini, volvamos a la escena ya abordada de *Los tres berretines*. (Susini, 1933) y detengámonos en el modo en que su cuerpo se relaciona rítmicamente

con la canción que está siendo interpretada. Antes de ingresar a la habitación lo vemos subiendo una escalera al ritmo del tango. Primero percibimos su andar desacompasado, el “fraseo” de sus pies capturados en primer plano que antes de entrar se detienen e improvisan unos pocos pasos; luego su ingreso a la escena, un momento breve de detención durante el cual sigue la música con leves movimientos laterales, a continuación toma una silla, la da vuelta siguiendo la melodía y por último se sienta en ella. Luego vemos su cuerpo y rostro, su mueca acompañada por leves movimientos que suceden o anticipan el ritmo del tango ejecutado: movimientos de cejas, un largo suspiro, movimientos de labios que esbozan una sonrisa leve, el baluceo de su “ma-macanudo”. Se trata de un “tiempo que no está a tiempo”, que instaura una temporalidad propia, no costumbrista ni realista, que escapa del tiempo homogéneo de las clases dominantes.

Desde el movimiento desacompasado del pie hasta el modo en que acompaña la música con el cuerpo, vemos cómo el actor dialoga con ese otro ritmo que es el de la modernidad. El trepidante ritmo urbano del inicio (bello documento la Buenos Aires del treinta), pasando por los versos “cultos” que escribe el poeta hasta la tarantela que el compositor italiano escribe a partir de la música que el personaje interpretado por Sandrini silba (pero también el cine y el fútbol, los otros “berretines”) son marcas de modernidad, de esa “nueva barbarie” (el progreso y los extranjeros) de la que habla Maristella Svampa (1994). Y Sandrini dialoga con todo eso desde la actuación: a diferencia del personaje del padre interpretado por Luis Arata que se niega al cambio, introduce un ritmo diferente que se abre a otro tiempo, el tiempo evocado por el tango, el tiempo de la orilla o de los barrios en donde la urbe se tocaba con el mundo rural. Acepta la modernidad pero la arrastra a sus límites, la mezcla con su costado bárbaro y lo hace fundamentalmente a través del ritmo, de la detención que permite volver a ese pasado pero no “tal y como fue alguna vez” sino tal como “relumbra en el instante de peligro” (Benjamín, 1989). En ese punto de encuentro entre pasado y presente la mugre se junta y crece como una flor de fango. Y también crece el peronismo: ni el tango que “compone” el personaje de Sandrini (“Araca la cana” de Enrique Delfino y Mario Rada) ni el que escucha en la escena abordada (“Ventanita florida”) son una tarantela o una poesía de vanguardia. Tampoco reflejan el ritmo urbano: son más bien una aceptación distanciada de todo eso, un momento de detención abierto al tiempo y a la espera que se aloja en él.

El tiempo de la tierra

En el caso de los actores populares mexicanos, el *perspectivismo actoral* y la temporalidad inestable en la que se sostiene encuentran su subtexto en la tierra.

Tomemos por caso una escena puntual de la película *El inocente* (Rogelio A. González, 1955). Protagonizada por Pedro Infante (actor popular y galán cantor como Jorge Negrete, Carlos Gardel o Hugo del Carril), la escena en cuestión tiene lugar en un centro de auxilio mecánico. Luego de un primer momento en el que la cámara recorre con lentitud los autos estacionados y la gasolinera, vemos a los trabajadores preparándose para irse y al propio Pedro Infante en un plano general. Algunos están todavía vestidos con su ropa de trabajo mientras que otros ya tienen puesta su ropa de calle. Pedro Infante se encuentra apoyado en uno de los pilares del galpón cantando “No volveré” de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, mientras los otros trabajadores lo rodean y escuchan por un instante. En la mayoría de los rostros encontramos la mueca sentimental, la sonrisa y la mirada nostálgica y los cuerpos relajados. Quienes aún visten sus ropas de trabajo están cubiertos de grasa. Mientras Pedro Infante sigue cantando, los trabajadores se lavan las manos en un piletón, salvo uno de ellos que permanece sentado frente a él escuchando. Todos los elementos señalados parecen remitir a lo urbano: los autos estacionados, la gasolinera, el tipo de trabajo, la grasa sobre la ropa, los anuncios de lubricantes y productos para autos así parecen indicarlo. Sin embargo se trata de una escena profundamente rural: lo urbano está en otra parte y la trama (conservadora en muchos aspectos) da cuenta de ello. Decimos que se trata de una escena rural, en primer lugar por la temporalidad que instaura: el gesto de los trabajadores es rural, y los cuerpos relajados y el cantante (que podría quizás estar apoyado en un árbol) también lo son: es un momento de detención, el umbral que separa el trabajo del ocio. En algún momento quienes rodean al cantante ofician de coro para luego seguir realizando sus tareas. Sólo basta cambiar el escenario, pero ya desde el mismo título aparece tematizada esa “inocencia rural” de la que habla Monsivais cuando se refiere a “la pureza de las doncellas, el carácter del campesino, la bondad del hacendado, el ánimo perpetuo de fiesta, la ventaja de no enterarse siquiera de los encantos de la modernidad” siempre en estrecha relación con “el tema por excelencia del cine mexicano, el Paraíso Perdido, que se sitúa inevitablemente en la época abstracta donde los hombres eran hombres y las mujeres definitivamente hembras, en medio de un paisaje que alterna o combina la crueldad y la dicha” (Monsivais, 1992: 14).

La “inocencia” de Pedro Infante es la propia del campirano: rústico y noble, su saber ya no tiene que ver con las tareas del campo sino con la reparación de automóviles. Y por supuesto, está el saber cantar: la voz, el modo de interpretar la canción ranchera, el tono llorado, la mueca sutil, el cuerpo relajado, la actitud melancólica, la prolongación de las notas naturalizan un espacio que deviene

repentinamente rural, distienden el tiempo y lo alejan de los shocks de la vida urbana. Y la letra de la canción confirma lo dicho; la distancia entre los amantes está asociada a fenómenos naturales: el llanto que forma arroyos de olvido donde se ahogan los recuerdos, los amantes que son nubes que el viento aparta, las piedras que chocan, las gotas de agua que el sol reseca.

Esta escena demuestra de manera parcial una de nuestras hipótesis: aun cuando muchos actores populares mexicanos componen personajes urbanos, en su gesto y en el subtexto que lo sostiene siempre vamos a encontrar la tierra, un espacio rural no evocado sino presente. La conexión con la tierra va a encontrar su figura política en esa Revolución traicionada, todavía en espera en el gesto del cómico mexicano, en su marginalidad que es la de quien ha sido despojado de su tierra más allá de los vericuetos argumentales de las películas. Algo de eso hay en Pedro Infante pero nada en él (al menos en esta escena) logra todavía poner en crisis lo establecido ni los modos en que la tierra parece haber sido distribuida de una vez y para siempre, quizás porque todavía hay mucho de construcción por parte de la dirección que dispone escénicamente los elementos a fin de que lo rural se haga presente de una forma aún conservadora.

Nos interesa buscar momentos fílmicos en los que la mueca conecta con la tierra, no desde el lugar nostálgico de quien evoca un paraíso perdido sino desde el rencor y la actitud desafiante de quien siente que es suya y que aún puede recuperarla de algún modo. Tal sería el caso de Manuel Medel en el final de *Pito Pérez se va de bracero* (Alfonso Patiño Gómez, 1948): a diferencia de la mueca sentimental que habíamos visto en la escena de Luis Sandrini, en esta escena nos encontramos con la mueca patética, resultado de una exageración de lo sentimental a la que Osvaldo Pelletieri (2001, 2003) define como “una contorsión triste pero payasesca del rostro propia de un personaje ridículo que no puede soportar la realidad y en la que la risa y el llanto han quedado cristalizados”(2001, p. 13). Asociada a una angustia existencial, esta mueca puede verse por ejemplo en actores argentinos como el propio Sandrini, Enrique Santos Discépolo, Luis Arata o mexicanos como Manuel Medel, Joaquín Pardavé o Resortes.

Veamos por ejemplo qué ocurre con Manuel Medel en la escena final mencionada. Es el momento en el que Pito Pérez regresa en tren a México junto con otros braceros desde Estados Unidos. En su inicio, el actor se encuentra en la intersección entre dos vagones, mirando hacia el interior de uno de ellos. Podemos percibir su imagen algo alejada, en un plano general. Vemos su sonrisa y su maquieta, los movimientos desacompañados de su cuerpo que intentan infructuosamente adaptarse al ritmo del corrido “El Repatriado” de Miguel Ángel Castilla y José Castilla, entonado por

un grupo de pasajeros. Ya en un plano más cercano, asistimos a la transformación de su rostro, que pasa de la mueca sentimental a la mueca patética matizada por la mirada desafiante y la respiración angustiada, cuando mira por la ventanilla y ve esa tierra que le pertenece y que lo había expulsado al extranjero, a tierras extrañas, luego de muchos años de vagar por México. La película concluye con el primer plano del actor, entonando la parte final de la canción y reforzando con tono desafiante la última frase: “no me vuelvo al extranjero porque es amargo su pan”. Si bien la frase remite supuestamente a su experiencia en el país del norte, el tono está en estrecha sintonía con los sentimientos que le despierta el paisaje que ve a través de la ventanilla: ese paisaje que es suyo y que nunca será suyo. Veamos ahora qué ocurre con el resto de los pasajeros: mientras transcurre la canción percibimos la mueca sentimental en sus rostros, sus cuerpos relajados y ropas en las que se pueden apreciar las huellas del trabajo, la tierra que las recubre. Aunque la escena transcurre en un tren, emblema del progreso y de la modernidad, todo lo que hay en ella remite al espacio rural: la canción, los cuerpos, la ropa, las actitudes y, fundamentalmente, el tiempo o los tiempos. Decimos tiempos porque hay al menos dos tiempos en ella. Por un lado está el tiempo tradicional asociado a una concepción armónica, idílica del espacio rural, de la tierra: es el tiempo de la aceptación de la relaciones de dominación que señala con claridad que están los que poseen la tierra y los que la trabajan, un tiempo que redundaba en una corporalidad armónica, algo resignada pero plácida. Es el tiempo de la comedia ranchera a lo *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), en este caso en clave nostálgica.

Por otro lado está ese otro tiempo, el que instala Medel en su estar a destiempo, en su mueca, en sus tonos y en sus movimientos desacompañados; un tiempo que abre una grieta e instala la paradoja en torno a la posesión y la distribución de esa tierra que es suya y no lo es, al punto de que lo expulsa al extranjero o lo condena al vagabundo. Su tiempo es el tiempo de la *detención*: hay en Medel una evidente experimentación con los procedimientos del actor popular (fundamentalmente con la mueca) pero también un componente revolucionario. Su gesto y su corporalidad intervienen la escena en un verdadero ejemplo de *perspectivismo actoral*: acepta sus contradictorias pasiones y toma distancia de ellas, las escenifica críticamente y emite una opinión. Por eso el sentimiento que se percibe en su mueca, en su sollozo entrecortado, en la sensación de ahogo que transmite es la angustia que, a diferencia de la felicidad o la tristeza, nos acerca a lo indecible, a esa tierra que es de todos pero le pertenece a pocos¹⁰.

Para comprender esta escena en su complejidad, es necesario remitirse a los distintos personajes compuestos por Medel, fundamentalmente el de Pito Pérez,

verdadero emblema de la detención que aparece por primera vez en *La vida inútil de Pito Pérez* (Manuel Contreras Torres, 1944). Esta película resulta tan atípica como la novela de José Rubén Romero que le da origen y de la cual el director incorpora parlamentos enteros que Medel reproduce con un tono recitativo, hablando 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 personaje popular. 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 que ingrese la palabra siguiente y se conecte con la anterior en una sintaxis compleja y depurada. Se habla lento como se camina lento porque apurarse solo acerca al fin y esa temporalidad otra que Medel introduce en su decir es también un desafío a los dueños de la palabra y de la tierra. Su mayor transgresión no se produce en los momentos en que denuncia la dominación o responde con retruécanos y albures 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 su pueblo.

El segundo aporte de la película es ese gesto que la novela contiene en germen. 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 quien 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 al actor de lo puramente cómico y le otorga un lugar destacado en la historia de la actuación en México: esta cercanía se expresa en el vagabundeo, el patetismo cómico y la melancolía. El vagabundeo es un rasgo distintivo del actor cómico mexicano en general que en Pito Pérez se asocia al gesto patético y a una estructura circular que se inicia en el camino y termina en él, con Medel caminando hacia el próximo poblado y apropiándose con su andar y su discurso de esa tierra que es y no es la suya.

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; de una maquieta en la que se perciben las huellas del cansancio y del desgaste físico y de una expresión facial que a veces deviene en mueca patética. 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. Así Medel presta al cine ese gesto del cual la novela de Romero carece, la mueca patética del vagabundo, pero también ese tono particular que logra llevar la escritura a la pantalla.

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 puede presentar un matiz positivo. En ese marco revolucionario, la errancia de Medel se resignifica y su cuerpo se expande, libre ya de toda atadura, 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, más libre y más feliz, que tanto la novela de Romero como la película de Manuel Contreras Torres prefiguran desde su pesimismo.

Referencias

¹Para poder ver cómo funciona este punto, observemos la trayectoria de un actor emblemático como es el de Luis Brandoni: formado inicialmente en el Conservatorio Nacional en las técnicas de la llamada dicción interpretativa o declamación, logra notables desempeños “realistas” con autores, directores y autores de esa poética en películas como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), basada en la obra homónima de Roberto Cossa. Sin haber tenido un tránsito formativo dentro de las técnicas desarrolladas en el país a partir de la recepción productiva del método Strasberg, logra no obstante destacadas actuaciones introspectivas junto con actores formados en esas técnicas. Toda esta primera etapa puede incluirse dentro de la *variante empática*. Sin abandonar por completo esta variante, a partir de la década del setenta comienza a desarrollar actuaciones dentro de la *variante satírica*, en obras de autores como Roberto Cossa y Oscar Viale y Jacobo Langsner entre las que se destaca *La Nona* (1977), de Cossa con dirección de Carlos Gandolfo. Sin entrar en detalles, vemos que tanto en una u otra variante la actuación se centra en el juicio: hay en el primer caso una mirada que acompaña al personaje (lo juzga y lo comprende pero no lo aprueba) y en el segundo caso una mirada que rechaza (juzga y condena desde la comicidad). En ambos casos lo hace a partir de criterios exteriores (por lo general morales) que pretenden aleccionar, mostrar “lo que está bien y lo que está mal”.

²Como ejemplos de actores productores no populares de las últimas décadas podemos mencionar a Alejandro Urdapilleta, Pompeyo Audivert, Luis Machin, Andrea Garrote, Analía Couceyro, María Onetto, Carlos Dafeo, Pilar Gamboa y Sergio Boris, entre otros.

³En trabajos anteriores, fundamentalmente en el citado en este artículo (Rodríguez, 2015) habíamos comenzado a pensar la aceptación de las pasiones como rasgo diferencial del actor productor en oposición al llamado “decoro interpretativo”. Las pasiones que relevamos en ese entonces eran las señaladas por Nietzsche fundamentalmente en *La gaya ciencia* (2001). Todavía no habíamos asociado esas pasiones (reír, deplorar y detestar, que quizás podrían traducirse

mejor como reír, despreciar y odiar) a la noción de perspectivismo actoral. Cuando comenzamos a desarrollar la noción de *juicio actoral* asociada a la figura del actor creador comprendimos que era necesaria una categoría análoga para el actor productor. Es ahí que surge la noción de *perspectivismo actoral* que introducimos en este artículo. El problema que se nos presentaba era que reír, despreciar y odiar podían ser pensadas como formas del juicio. Sin embargo, pronto entendimos que el lugar que esas pasiones tenían en el actor productor y en el actor creador era bien distinto. El actor creador enmascara esas pasiones, las disfraza de razón a partir de una lógica que pretende subordinar lo múltiple a lo Uno, lo que “es” a lo que “debe ser” mientras que el actor productor las acepta de manera afirmativa y gozosa: el segundo de ellos hace que cada pasión se convierta al decir de Nietzsche en un ojo que vuelve posible el desdoblamiento del actor, permite esos desplazamientos constantes que se abren a lo inesperado y hacen que nunca se lo encuentre del todo allí donde se lo busca.

⁴ Para Deleuze (2017) toda acción se sintetiza en una situación de duelo o enfrentamiento y requiere como mínimo de la relación entre dos fuerzas. A veces no resulta obvio por dónde pasa ese duelo, pero por complejo y sutil que sea el modo en el que aparece, siempre va a responder a una lógica causal que excluye la detención.

⁵ A partir de este caso “fundacional”, los otros casos a los que refiere Deleuze (2009) están asociados a situaciones de vagabundeo o de una apertura perceptiva que se abren a situaciones que él llama de videncia que proporcionan imágenes directas del tiempo. Son esas situaciones las que para Deleuze hacen que De Sica y Rossellini pero también Visconti, Antonioni y Fellini pertenezcan plenamente al neorrealismo italiano, a pesar de todas sus diferencias.

⁶ Al referirse a la imagen-afección y al primer plano Deleuze (2017: 253-264) va a señalar dos aspectos del rostro: un rostro “siente” y un rostro “piensa”. Decir que siente es decir que ama u odia, que atraviesa una serie intensiva que crece y decrece (polo del deseo). Este tipo de rostro es distinto del que “piensa” o “admira”, el deseo, el amor y el odio derivan en una serie de micro movimientos que van señalando la variación de intensidad. El rostro de los actores populares casi siempre está vinculado al primer aspecto.

⁷ Basta por ejemplo ver a Carlos Gardel interpretando tangos, milongas o canciones, por ejemplo “Lejana tierra mía” de Carlos Gardel y Alfredo Le Pera: en esta interpretación surge la mueca evocativa que acompaña al tono levemente llorado, la sonrisa acompañada por la mirada nostálgica que se dirige a la tierra lejana y ausente.

⁸ A lo largo de este trabajo, la palabra tierra es utilizada en sus diversas acepciones. Destacamos fundamentalmente cuatro: 1) país o lugar de procedencia, 2) espacio rural destinado al desarrollo de actividades agrarias, 3) suelo o superficie de la corteza terrestre compuesta de materia mineral u orgánica sobre la que crecen las plantas y 4) materia mineral y orgánica que compone el suelo natural y que es blanda en oposición a la roca viva, los metales, etc. Los sentidos dos y tres pueden pensarse juntos: más allá de que cada uno de ellos tiene matices que merecen atención, podemos sintetizar estas cuatro acepciones en tres: país o lugar de procedencia, espacio rural y materia mineral u orgánica blanda que compone el suelo. Estos sentidos pueden aparecer separados o superpuestos y muchas veces aparecen tensionados entre sí tal como se ve en algunos de los ejemplos que mencionamos en este trabajo. Cuando decimos que la tierra es pura, nos estamos refiriendo a la tercera de estas acepciones de la palabra, a esa materia blanda que puede estar húmeda o seca (ser barro o polvo) conforme al tipo de terreno, pero que siempre va a estar asociada a la segunda acepción (espacio rural) que por lo general se percibe como puro e incontaminado (no tiene aún las huellas del progreso, de la producción industrial o del mundo urbano). Por eso decimos que la tierra entendida como materia de la que está compuesto el suelo del espacio rural es pura y no ensucia: en un espacio rural puro e incontaminado solo hay pureza e inocencia y por lo tanto la tierra que cubre los cuerpos de quienes la trabajan no puede ensuciar verdaderamente. Ese es el universo mitológico que se configura en películas como *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938). Dueño de una pequeña porción de tierra donde desarrolla actividades agrarias, Chaflán (apodo del actor Carlos López pero también nombre del protagonista de la película) el petróleo, a diferencia de la tierra, es una materia en la que las vacas “chapotean”, se ensucian y enferman. Asociado al progreso y al universo urbano que la película contrapone al espacio rural, el petróleo contamina la vida, al menos desde la mirada de este personaje.

⁹ Dice Manuel González (2010): “Para incorporar estos procedimientos y efectos musicales no alcanza con estudiar: hay que verlos y tocarlos mucho con otros músicos, “ensuciarse” con el

género, vivirlo, parrillararlo, tratar de aprenderlo de los que saben y si estos no se dignan a enseñarlo o no saben transmitirlo, espiarlo y copiarlo como quien roba un secreto valioso”.

¹⁰La mueca sentimental de los pasajeros y la mueca patética de Medel señalan la distinción entre “los dos grandes modos de ocupación de la tierra” que David Lapoujade (2016) encuentra en los textos de Deleuze: “La tierra ya no es distribuida o repartida según el juicio como instancia exterior; por el contrario, es ella la que divide, distribuye, reparte el juicio en función de los flujos que la atraviesan, de las partículas locas que la agitan o de las singularidades que la determinan [...]La cuestión de la tierra aparece en *Diferencia y repetición* con la distinción de dos tipos de distribución ontológica. En un caso, tratamos con una distribución que implica un reparto de lo distribuido, la determinación de territorios o de propiedades. El fundamento crea la tierra que distribuye a los seres; es una tierra estriada, cuadrículada donde cada uno obtiene el lote que le corresponde habida cuenta de las decisiones de un juicio repartidor (“por una parte, por otra parte”); en el otro caso, tratamos con una distribución “nómada” sin propiedad ni división.. (62-63).

Bibliografía

- Benjamin, W. (1989a). Experiencia y pobreza. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (165-173). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (175-191). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). La enseñanza de lo semejante. En Benjamin. W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (pp. 85-89). Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (2002). El autor como productor. En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V*. (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, W. (2002b). ¿Qué es el teatro épico? (Primera versión). En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V*. (pp. 7-19). Madrid: Editora Nacional.
- Catalán, A. (2002). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, 12 (pp. 15-20).
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Ferreyra, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (en prensa). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de teatro*, 143.
- García Brunelli, O. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, 7.
- Gonzalez, M. (2010). La mugre en el tango. *Punto tango*, 46.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

-
- Monjeau, F. y Filipelli, R. (2006). Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. *Punto de Vista*, 86.
- Mosivais, C. (1992). Las mitologías del cine mexicano. *Revista Inter Medios*, 2.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2001). *La gaya ciencia*. Madrid: Akal.
- Pelinsky, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En Sureda-Cagliani, S. (dir.). *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Russo, F. (2011). *El tango cantado. Una lectura acerca del canto en la Escuela Gardeliana*. Buenos Aires: Corregidor.
- Svampa, M. (1994). *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Fecha de recepción: 01 de octubre de 2020

Fecha de aceptación: 01 de noviembre de 2020



Licencia Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No

se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

