

**Posgrado en Historiografía**

(Nivel III: DOCTORADO)

*WACHANDO A TIN TAN: ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO DE  
UN PERSONAJE FÍLMICO (1944-1958)*

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIOGRAFÍA**

**P R E S E N T A:**

**JORGE ALBERTO RIVERO MORA**

**DIRECTOR DE TESIS:  
DR. JOSÉ AGUSTÍN RONZÓN LEÓN**



Este proyecto de investigación  
contó con el apoyo y patrocinio económico del  
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT)



## AGRADECIMIENTOS

Cuando la gratitud es tan absoluta las palabras sobran  
Álvaro Mutis

La vida puede concebirse como un camino de metas que se trazan y que a veces se alcanzan, pero en ocasiones no. Afortunadamente, para quien esto escribe, la presente investigación representa un objetivo alcanzado y a la vez, una motivación para seguir en pos del siguiente peldaño de mi formación académica. Sin embargo, al volver la mirada y dar cuenta de este apasionante recorrido, no puedo dejar de agradecer el apoyo de un grupo de personas muy estimado por mí, que estuvieron muy pendientes de este trabajo.

Primeramente, quiero reconocer a mi director de tesis, Dr. José Agustín Ronzón León, por su gran calidad humana, apoyo incondicional y motivación constante a esta investigación, y quien me instó a no flaquear, ni a desistir en la adversidad. Su dedicación, talento, paciencia y confianza para conmigo, son virtudes que siempre tendré presentes.

De igual manera, quiero hacer extensiva mi gratitud al claustro docente del Posgrado y a mis compañeros de generación del mismo, por compartir esta travesía, animarme y brindarme críticas constructivas y observaciones puntuales que enriquecieron este trabajo en especial a Elsa Arce Cote y Denise Hellion. Un lugar importante lo ocupa Dra. Silvia Pappe Willenegger, quien con su característica bonhomía y generosidad, me alentó a seguir adelante y apoyó en otros espacios académicos (Coloquios, Encuentros y Congresos) con mi tema de investigación.

Externo mi agradecimiento a mi muy querida Universidad Autónoma Metropolitana por ser parte sustancial en mi vida y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por el respaldo económico que me brindó para la culminar esta empresa. A mis sinodales, los doctores Déborah Dorontinsky, Álvaro Vázquez Mantecón y Gerardo González Ascencio, por su disposición, lectura crítica y puntuales observaciones a este trabajo. Para mí representa un honor el que aceptaran dictaminar esta investigación. Del mismo modo, agradezco a los escritores Fritz Glockner y Eduardo Mejía, sus puntos de vista e intercambio de ideas para ahondar el debate en torno a mi objeto de estudio.

Finalmente en el terreno afectivo, quiero dedicar este trabajo a la memoria de mi madre; a mi padre y hermanos por mantenernos unidos en momentos que han sido muy difíciles. También lo dedico a personas que estimo hondamente por todo su apoyo,

confianza y ejemplo como el Ing. Jesús Mercado y la Sra. Leony Díaz de Mercado por su respaldo afectivo permanente, y por estar muy pendientes en el logro de esta meta.

En el mismo tenor, dedico este trabajo a los doctores Miriam Alfie y Víctor Díaz Arciniega, cuyo trabajo, ejemplo y amistad porto como un gran orgullo. De la misma manera, este trabajo está dirigido a grandes amigos y cómplices de la vida: Alejandro Ramos, Perla Mendoza, Paty Moreno, José Betanzos, Ariel Juárez, Magy Shimada, Mariana Díaz, Pepe González y Carlos Dorantes.

Pero sobre todas las cosas, dedico este trabajo a Paola, por el tiempo que hemos compartido, su amor incondicional, su lectura cuidadosa a mi trabajo, su motivación permanente, su enorme paciencia y apoyo para conmigo y por caminar juntos en un mismo sendero.

# ÍNDICE

	Págs.
<b>Introducción</b>	7
<b>Capítulo I. La cinematografía mexicana. Una aproximación historiográfica</b>	22
1.1. Los orígenes	23
1.2. La revolución mexicana a escena	27
1.3. La construcción de un mercado	30
1.4. Del cine silente al sonoro	34
1.5. Del cine sonoro a la <i>Época de Oro</i>	35
1.6. Declive y... ¿Auge?	40
<b>Capítulo II. <i>Tin Tan</i>: La construcción de un personaje</b>	49
2.1. Estado de la cuestión	50
2.1.1. <i>Las películas de Tin Tan</i> de Emilio García Riera	54
2.2. Las múltiples miradas a un personaje cinematográfico	59
2.2.1. Del <i>Pachuco Topillo</i> a <i>Tin Tan</i>	55
2.2.2. La esencia del relajo o el relajo de la esencia	71
2.2.3. De espacios y símbolos	73
2.2.4. <i>Tin Tan</i> y Martínez Solares. La libertad hecha cine	82
2.2.5. Esplendor, saturación y declive	84
2.3. De memorias colectivas y evocaciones permanentes	88
<b>Capítulo III. <i>Tin Tan</i>. Análisis de un personaje cinematográfico (1943-1958)</b>	92
3.1. El cine de <i>Tin Tan</i> . Teoría y praxis	93
3.1.1. Las implicaciones de un personaje	99
3.1.2. Rasgos identitarios del cine de <i>Tin Tan</i>	101
3.1.3. El cine: convergencia de discursos	104
3.2. Una mirada hermenéutica a las películas de <i>Tin Tan</i>	106
3.2.1. Identidad, narratividad y tiempo	106
3.3. El origen fílmico de un personaje. Primeros trabajos fílmicos	113
3.3.1. <i>El que la traga la paga</i>	114
3.3.2. <i>Hotel de Verano</i>	114
3.3.3. <i>Song of Mexico</i>	116
3.4. <i>Tin Tan</i> y Humberto Gómez Landero. <i>El pachuco cinematográfico</i>	116
3.4.1. <i>El hijo desobediente</i> (1945)	117
3.4.2. <i>Hay muertos que no hacen ruido</i> (1946)	119
3.4.3. <i>Con la música por dentro</i> (1946)	120
3.4.4. <i>El niño perdido</i> (1947)	121
3.4.5. <i>Músico, poeta y loco</i> (1947)	122
3.5. <i>Tin Tan</i> y Gilberto Martínez Solares. El orden del caos	124
3.5.1. <i>Calabacitas tiernas</i> (antes, <i>Los amores de Tin Tan</i> , 1948)	126
3.5.2. <i>Yo soy charro de levita</i> o <i>Soy charro de levita</i> (1949)	128
3.5.3. <i>No me defiendas, compadre</i> (antes, <i>Sin defensor</i> , 1949)	129

3.5.4. <i>El rey del barrio</i> (1949)	131
3.5.5. <i>La marca del zorrillo</i> (1950)	133
3.5.6. <i>Simbad el mareado</i> (1950)	134
3.5.7. <i>¡Ay, amor... cómo me has puesto!</i> (antes <i>¡Ay amor... cómo me has ponido!</i> , 1950)	135
3.5.8. <i>También de dolor se canta</i> (1950)	137
<b>IV. Wachando a Tin Tan: Análisis de discurso cinematográfico</b>	138
4.1. De espacios y memoria	139
4.2. El discurso singular de <i>Tin Tan</i>	143
4.3. Lugar de emisión e identidad	145
4.4. La ciudad: apropiaciones, narratividades y estridencias	148
4.5. Características del discurso de <i>Tin Tan</i>	154
4.5.1. El espacio como discurso e identidad	154
4.5.2. El lenguaje tintanesco	158
4.6. <i>Tin Tan</i> : la representación del estereotipo pachuco	166
4.6.1. El pachuco. Una red de significaciones	173
4.6.2. El desprendimiento	176
4.7. <i>Tin Tan</i> : el pícaro urbano	180
4.7.1. La realidad desde la picaresca <i>tintanesca</i>	181
4.7.2. El pícaro urbano: <i>El revoltoso</i> (1951)	183
4.8. El cine como parodia	186
<b>Capítulo V. La representación de la modernidad en el cine de Tin Tan</b>	190
5.1. La modernidad: un concepto difícil de aprehender	193
5.2. La modernidad tintanesca	203
5.3. Los caminos de las imágenes	210
5.3.1. El cartel como gestador de imaginarios	214
5.3.2. García Cabral: Un dibujante muy “chango”	218
5.4. <i>Tin Tan</i> : lenguaje y actitud	228
5.4.1. Los vocablos pachuchos	233
5.4.2. La modernidad como apertura en el hablar	237
5.4.3. La intertextualidad como diálogo	242
5.5. La cultura política desde el humor irreverente de <i>Tin Tan</i>	247
5.5.1. Cultura política y humor en México	251
5.5.2. <i>¿Tons qué?</i> Análisis de <i>El rey del barrio</i>	255
<b>Conclusiones</b>	266
<b>Bibliografía y hemerografía</b>	279
<b>Anexos</b>	290

## Introducción

Todo comienzo tiene su encanto.  
Goethe

Poco antes de ingresar al Posgrado de Historiografía en el nivel Doctorado, tuve una ardua reflexión personal respecto a la línea de investigación que quería seguir. Y es que desde mi formación de sociólogo y maestro en Historiografía de México, los temas de a los que me había abocado generalmente habían versado sobre tópicos políticos. Ahondando en lo anterior, en mi periodo de estudios de licenciatura la categoría de movimientos sociales llamó poderosamente mi atención, y por este motivo elaboré mi tesis de grado sobre un fenómeno social ciudadano, de la ciudad de San Luis Potosí, conocido popularmente como navismo, en honor a su carismático dirigente, Salvador Nava Martínez.<sup>1</sup>

Sin embargo, fueron tantas las vetas de análisis que quedaron abiertas y por examinar en este singular personaje de la historia política reciente, que decidí en mi estudios de maestría, profundizar, desde el ámbito de la historiografía crítica, tanto la figura, el discurso como la trascendencia de Salvador Nava como un ejemplo relevante de líder opositor en el sistema político mexicano, durante la segunda mitad del siglo XX, con todas sus posibilidades, límites y contradicciones.

Tras concluir esta etapa, si bien, los temas políticos siguieron ocupando mis líneas de investigación, siempre estuve convencido de la importancia de volver la mirada a la historia cultural, específicamente a la cultura popular mexicana –tanto de sus personajes como de sus principales expresiones–. En este sentido la historiografía, en tanto disciplina que se encarga de escudriñar el pasado histórico en sus diversas dimensiones, ha procurado edificar puentes entre los distintos saberes para examinar y debatir la realidad de un momento histórico determinado, así como la construcción de conocimiento través de una perspectiva multidisciplinaria (historia, literatura, ciencia política, filosofía, antropología, sociología, etcétera).

---

<sup>1</sup> Véanse respectivamente Jorge Alberto Rivero, *El movimiento navista. La perseverancia de una inconclusa*, Tesina de licenciatura en sociología, México, UAM-A, 1999; y del mismo autor *La búsqueda de una certeza. análisis historiográfico sobre el discurso de Salvador Nava (1958–1992)*, Tesis de Maestría en Historiografía de México, México, UAM-A, 2004

Debido a esta manera incluyente de examinar el pasado, los debates en torno al análisis y problematización del tiempo pretérito se acentúan y permiten al investigador ampliar sus posibilidades de análisis, ejercer nuevas propuestas metodológicas y atender tópicos cuyas vetas de análisis han sido poco exploradas o incluso ignoradas. Precisamente, uno de los múltiples enfoques que pueden desarrollarse dentro de la historiografía, se circunscribe en el ámbito cultural cuyos temas alusivos generan una línea de investigación ubicada en la historiografía cultural que me interesó desarrollar a partir del análisis de un personaje cinematográfico relevante de la segunda mitad del siglo XX.

En esta dirección, desde tiempo atrás la figura del actor cómico mexicano, Germán Valdés *Tin Tan* (1915-1973) se me reveló como una valiosa oportunidad para examinar, no solamente la construcción de un ícono cinematográfico entrañable en el imaginario social de varios sectores, sino también para ponderar a un fragmento de la vasta realidad sociocultural de una época muy rica en acontecimientos en la que insertó su discurso (1944-1958). Por esta razón, me decidí por esta temática, ya que considero que una figura/personaje de las características de *Tin Tan* puede ofrecer importantes posibilidades de conocimiento al ámbito de las Ciencias Sociales y en específico a la historiografía, debido principalmente a que este actor es un importante representante de la cultura popular mexicana y una de los personajes populares más reconocidos, no obstante a la irregularidad (en términos de calidad) de su extensa obra fílmica.

En este horizonte, a partir de la idea de que el discurso cinematográfico de *Tin Tan* ofrece una representación peculiar de la realidad histórica de la segunda mitad del siglo XX, en esta investigación se presenta un análisis historiográfico a dicho personaje y a su obra fílmica durante los años de 1944 a 1958, y cuyo discurso en México, al momento de su emisión causó molestia en algunos sectores de la sociedad, pero un gran arraigo en varios más e incluso, una revalorización que resulta muy interesante hoy en día.<sup>2</sup>

Y es que el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta, influyó notoriamente en los hábitos y conductas de numerosos espectadores, lo que contribuyó a que las ficciones de la pantalla fuesen vividas como la realidad misma. Recupero al escritor Carlos Monsiváis

---

<sup>2</sup> Como todo personaje cinematográfico, *Tin Tan* no construye por sí solo su discurso, sino que éste fue forjado en gran parte por el cómico pero también por el respaldo de un grupo de actores, directores, guionistas, fotógrafos, músicos, etcétera, quienes desde sus particulares horizontes de enunciación colaboraron en la gestación de su popularidad.

La ingenuidad exasperante de la mayoría de estas películas viene de la ineptitud técnica y artística (en especial de directores y ‘primeras figuras’) y del candor del público que ve en el cine la explicación más convincente de la otra vida cotidiana, la muy anhelada, la muy inaccesible y, de acuerdo con sus convicciones, la más verdadera.<sup>3</sup>

Por lo antes señalado, con el telón de fondo de la época dorada del cine mexicano, uno de los objetivos de este trabajo es ponderar al personaje fílmico de *Tin Tan* desde su particular horizonte de enunciación en el que insertó su discurso y con ello ahondar en el éxito, polémica, desgaste y declive de su figura cinematográfica, además de explorar otros elementos periféricos que explican la peculiar recepción de su personaje y de sus películas en un particular periodo de la historia de nuestro país.

Ahora bien, cabe puntualizar que el cine mexicano de aquellos años si bien se posicionó en el firmamento internacional, en gran medida se debió a la imitación fiel del esquema de la cinematografía Hollywoodense, de la que retomó ciertos géneros y discursos en boga para adoptarlos a los patrones culturales nacionales (con irregulares resultados), así como la gestación de un *Star System* (Sistema de estrellas) muy a la usanza estadounidense; lo cierto es que también el cine nacional se convirtió en una muy lucrativa industria que benefició a un grupo cerrado de productores y exhibidores, con el apoyo de los gobiernos federales de aquellos años (Lázaro Cárdenas, Manuel Ávila Camacho o Miguel Alemán).

Es en este contexto, en que Germán Valdés *Tin Tan*, se abrió un espacio y ocupó un lugar destacado del cine de la época, al forjar en la pantalla a un singular personaje cinematográfico que se basó, en un primer momento de su carrera, en el estereotipo del pachuco angelino, que más tarde comenzó a desplazar para incorporar a su personaje elementos de la picaresca urbana, del relajo y la parodia, hasta que la sobreexplotación de su carrera y la cada vez menor calidad de sus filmes provocaron que su personaje se desgastara y se convirtiera en el patíño decadente de sus últimas películas.

De esta manera, a partir de algunos de los elementos más representativos de su filmografía, esta investigación privilegiará el análisis de la construcción, consolidación y evolución del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, con la intención primaria de adentrarme en la naturaleza del cine mexicano y del espacio cultural de nuestro país en la segunda mitad del siglo XX.

---

<sup>3</sup> Carlos Monsiváis, *Pedro Infante Las leyes del querer*, Aguilar, 2008, p. 70.

Así, el problema historiográfico sobre el que se ocupa esta tesis está situado en el periodo temporal de 1944 a 1958, etapa histórica que coincide con los sexenios de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines –con todo lo implícito y explícito que dichos gobiernos trajeron consigo en materia económica, política y cultural– en un contexto de un país que se debate entre la tradición rural y la modernidad urbana y en la que *Tin Tan* construye los pasajes más importantes de su obra cinematográfica y que ilustran con claridad los ciclos de auge y declive por los que atravesó su personaje: como pachuco (1943-1948); pícaro urbano y parodiador de la realidad (1948-1958); y finalmente, como patíño (1958-1972).

Quiero destacar que tanto por su estilo de comedia y por lo muy vasto de su obra cinematográfica, a *Tin Tan* puede ser un tanto difícil dotarlo de una unidad de contenido, en las más de 100 películas que filmó con importantes directores de los años cuarenta y cincuenta como Humberto Gómez Landero, Gilberto Martínez Solares, René Cardona, Ismael Rodríguez, Juan Bustillo Oro, Chano Urueta, Rafael Baledón, Rogelio A. González, Julián Soler, Fernando Méndez, Miguel Morayta, Fernando Cortés o Benito Alazraki; autores que si bien poseían sus particulares estilos narrativos y cinematográficos, lo cierto, es que estos autores privilegiaron el entretenimiento popular por sobre lo artístico.

Sin embargo, sí considero que las películas en que participó *Tin Tan*, sí cobran una unidad propia debido a que el peso del personaje que representó en la pantalla es tan manifiesto y representativo para los espectadores, que en muchas ocasiones éstos no evocan a los directores o a los actores con los que el actor cómico participó; simplemente es la convocatoria de su nombre la que hace que el público acuda a ver sus cintas, tal como ocurrió con otras figuras cinematográficas de la época como Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Infante o Mario Moreno *Cantinflas*.

Con lo anterior, además de poner en relevancia el discurso fílmico de *Tin Tan* e ilustrar algunos rasgos de la sociedad mexicana y de la vida cultural de aquellos años, otro de los propósitos de la presente investigación, es situar historiográficamente a un personaje que en muchos sentidos ha sido apologéticamente construido, sin reparar que no fue, como han querido establecer algunos de sus biógrafos o analistas de su obra fílmica, un paladín de la modernidad cinematográfica o el precursor de elementos renovadores en el cine

mexicano como la parodización de la realidad o el rompimiento de la cuarta pared (invisible e imaginaria) de la pantalla al dirigirse a los espectadores, etcétera.<sup>4</sup>

En este sentido, más que la construcción de un personaje cinematográfico antagónico u opuesto al cine dominante de la época (marcado por el melodrama y comedias moralizantes) *Tin Tan* no tiene más pretensión que alargar su carrera artística lo más que puede; divertirse y entretener a los demás y expresarse a través de ciertos rasgos que acompañarán su discurso cinematográfico: el sincretismo cultural (en la moda y el lenguaje) y una actitud lúdica, “relajenta y picaresca que en mucho momentos resultará irreverente hacia los valores tradicionales y a las instituciones del Estado, lo que causará escozor y polémica en sectores conservadores de la sociedad de la época.

En esta dirección, considero que mi objeto de estudio no elaboró su propuesta artística ni para oponerse o ridiculizar alguna de las propuestas cinematográficas de la época; pero sí construye una muy particular perspectiva de lo que debe ser el humor en el ámbito fílmico nacional. Es decir, para *Tin Tan*, el cine sólo es un vehículo para representar, parodiar y a veces, evadir la realidad, a través de una propuesta de modernidad fílmica (entendida sucintamente como una forma de apertura a los temas y tonos recurrentes del cine mexicano) que lo destacará de otros discursos contemporáneos al suyo, como los elaborados por directores tan dispares entre sí como Emilio *El Indio* Fernández, Juan Bustillo Oro, Alejandro Galindo, los hermanos Rodríguez o Julio Bracho.

Asimismo, quiero enfatizar que esta investigación, si bien pretende aproximarse a la cultura de la época para conocer la construcción, consolidación y evolución de un personaje cinematográfico, este trabajo no pretende realizar una historia política detallada de este periodo que pudiera distraer al lector de los objetivos centrales de este proyecto, sino que solamente recuperaré, panorámicamente, líneas y visiones políticas que permearon en la segunda mitad del siglo XX, así como las tendencias culturales o comportamientos sociales predominantes. Es decir, sólo tomaré en cuenta los elementos de análisis que me sean útiles y que necesite explicar para la mejor ponderación de mi objeto de estudio.

En esta directriz, parto de la idea que el personaje cinematográfico de *Tin Tan* ofrece una representación muy singular de la realidad histórica de la época en que le tocó

---

<sup>4</sup> *Infra* Capítulo V, de la presente investigación.

vivir, a través de las películas que filmó entre 1944 y 1958. Y es que la cinematografía, si bien por su carácter lúdico y masivo es un efectivo medio de entretenimiento, también resulta un sugerente mecanismo para aprehender y otorgar significaciones a la realidad de un momento histórico particular, y este rasgo es lo que sin duda inserta o inscribe a esta tesis en el campo historiográfico.

En este derrotero considero, considero que en el estudio y ponderación del cine mexicano existe aún, escasez de investigaciones actualizadas que versen sobre la relevancia cultural y simbólica de este medio de expresión, ya que en su mayoría, existen trabajos con un perfil más anecdótico o recopilatorio de datos y cifras, que verdaderos análisis pormenorizados de los diversos elementos que proyecta esta disciplina artística, Basta citar que, a excepción de algunos investigadores como Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Aurelio de los Reyes, Eduardo de la Vega, Gabriel Careaga, Gustavo García, Rafael Aviña, Julia Tuñón o Álvaro Vázquez<sup>5</sup> existen pocos estudios que se han adentrado en un examen más amplio del cine nacional, sin advertir que este medio es un importante insumo que permite al investigador a asomarse a las vastas representaciones que la realidad ofrece.

En esta dirección, no obstante que el cine mexicano posee más de una centuria de existencia y es un tema de un marcado interés estético, económico, social, cultural y político, este tópico tiene aún poca presencia en los trabajos terminales de investigadores sociales (sociología, antropología, historia, historiografía, etcétera). Y esto resulta paradójico, porque la cinematografía, aunque es una materia que nos atañe cultural y cotidianamente; de modo desafortunado, la mayoría de las veces no se traduce en trabajos que posean solvencia teórica y trascendencia informativa, sino en investigaciones al vapor con bibliografía endeble, anacrónica y prejuiciada.

Con base en lo anterior, considero que la historiografía puede ofrecer una sólida plataforma de reflexiones e ideas en torno al ámbito cinematográfico de la que se puede extraer muchas enseñanzas. De este modo, el análisis historiográfico implica no solamente el examen de huellas del pasado o representaciones del mismo –como las películas y sus personajes–, sino también construye vínculos con otras grafías, con diversos actores y sus respectivos entornos; todo en un permanente diálogo en el que los vestigios de dicho

---

<sup>5</sup> A lo largo de la investigación se elaboró una valoración de su obra, su perspectiva y sus aportes, así como la manera en que este trabajo se inserta en los debates que estos autores han planteado o han generado.

pasado transmiten información y es el investigador quien construye conocimiento al reinterpretar esas representaciones, desde su propio contexto y desde distintos saberes.

En este sentido, la historicidad (entendida someramente como la condición que convierte a un suceso o a un personaje en histórico) que emana de mi objeto de estudio, ocupará un lugar preponderante en mi investigación<sup>6</sup> y por ello se sustenta en las contribuciones de importantes autores que han enriquecido notoriamente el saber historiográfico, como el alemán Reinhart Koselleck cuyas categorías, espacio de experiencia y horizonte de expectativas, permiten ampliar el dialogo constante entre las temporalidades pretérita, presente y futura, en relación con la subjetividad latente en el análisis de mi objeto de estudio.<sup>7</sup>

De igual manera, otro autor cuyos aportes resultan útiles es Hans Georg Gadamer, en torno a los prejuicios siempre presentes en el análisis historiográfico, ya que contrario a la posición excluyente que generalmente se toma en torno a éstos, Gadamer plantea una rehabilitación de dichos juicios previos para subrayar que existen, contra la opinión generalizada, prejuicios legítimos y útiles y que por lo tanto, todo ejercicio de comprensión e interpretación de la realidad posee un talante marcadamente prejuicioso.<sup>8</sup> En este punto en particular, el tema de los prejuicios resulta importante en el personaje de *Tin Tan* y su obra y estos tendrán una gran relevancia al momento de la emisión y recepción de su discurso puesto que las lecturas que se hicieron al trabajo cómico del actor lo harán una figura protagónica y a la vez polémica del cine de la época de oro.

En el tema del análisis del discurso, resulta clave utilizar los planteamientos del teórico holandés Teun Van Dijk y del francés Michel Foucault, para la ponderación de mi objeto de estudio. Sucintamente, estos autores aseveran que ningún discurso posee un sentido específico, sino que encierra un permanente proceso de comunicación y interrelaciones sociales que deben ser atendidas, ya que durante el trabajo de comprensión o

---

<sup>6</sup> Por historicidad aludimos a la posibilidad, la condición y necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias, historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Silvia Pappé, *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*, UAM-A, México, p. 68

<sup>7</sup> Reinhart Koselleck, *Futuro Pasado*, Paidós, Barcelona, 1993.

<sup>8</sup> Según Gadamer “lo que importa es hacerse cargo de las propias prevenciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas (prejuicios)”. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1987. (Parte II, Capítulo IX).

interpretación que el investigador realiza, éste adiciona su propia subjetividad al poner en juegos su particular horizonte de enunciación y sus valoraciones culturales.<sup>9</sup>

Otro autor relevante en esta investigación será el francés Paul Ricoeur, brillante teórico quien puntualizó en su célebre obra, *Tiempo y narración*, que el análisis de lo histórico no es más que la posibilidad de articular las temporalidades pasada y presente por medio de la narratividad, ya que no hay experiencia del tiempo sin narración y lo que ésta expresa al final de cuentas es una experiencia temporal, por ello, los sentidos y significaciones de los discursos (películas de *Tin Tan*) describen o reflejan una época determinada con su cultura, que me permitirá insertarme en ella y comprenderla a partir de mi horizonte de enunciación (el lugar del autor).<sup>10</sup>

De igual modo, este trabajo retomará algunas de las propuestas Michel de Certeau y Roger Chartier, relacionadas al tema de los horizontes y códigos culturales para acercarme a algunos de los pasajes centrales del espectro cultural de la época en que Germán Valdés *Tin Tan* desarrolló su personaje cinematográfico, en la segunda mitad del siglo XX, a partir de la particular lectura y apropiación que haré de dichos textos.<sup>11</sup>

En este enfoque los textos, las grafías, los discursos surgen en un horizonte temporal y social específico y son producto del espacio social de los autores de los mismos. Por ello, si se privilegia la historicidad de estas huellas, para el investigador queda más clara la realidad social de la época en que se construyeron, todo dentro de un determinado espacio cultural, económico, social, ideológico y político. Por lo tanto los filmes de mi objeto de estudio expresan, más allá del contenido de los mismos, un escenario cultural y una realidad social de su época muy distinta a la que existe en este momento.

En este recorrido, la siempre detallada y extensa aventura de investigación que conlleva un trabajo de estas dimensiones (en términos heurísticos y hermenéuticos); la

---

<sup>9</sup> Teun A. Van Dijk (comp.), en *El discurso como interacción social, Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 15-66; Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973; Foucault, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979. Sobre el tema del análisis del discurso revítese también Saúl Jerónimo y Silvia Pappé, *Teoría y análisis del discurso* Cuaderno de trabajo (Nivel doctorado), México, UAM-A, 2008.

<sup>10</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1995; *Historia y narratividad*, Paidós, Buenos Aires, 1999. Asimismo, para una mejor comprensión de la obra de Ricoeur Cf., Luis Vergara, *Paul Ricoeur para historiadores*, México, UIA y Plaza y Valdés, 2006.

<sup>11</sup> Véanse Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, México, UIA, 1993 y Roger Chartier, *El mundo como representación*, Barcelona; Saúl Jerónimo y Danna Levin (Coords.), *Horizontes y códigos culturales de la historiografía*, México, UAM-A, 2008.

riqueza de los diversos Encuentros del Posgrado; las múltiples directrices que se debatieron en las asignaturas teóricas; los sustanciosas discusiones que se generaron en torno a éstas (principios dominantes, sujeto, temporalidad, análisis del discurso, memoria-olvido y modernidad); así como los comentarios críticos y siempre puntuales de mi director de tesis, Dr. José Agustín Ronzón León, fueron determinantes para examinar nuevos enfoques, miradas, proyecciones y orientaciones en torno a un original personaje fílmico.

En este sentido, a lo largo de la investigación se podrán apreciar importantes metas que se trazaron y se alcanzaron para escudriñar a mi objeto de estudio:

a). Un exhaustivo trabajo heurístico que dio como resultado la creación de un nutrido banco de datos de la obra fílmica de *Tin Tan* (106 películas); grafías escritas: libros, artículos periodísticos y cinematográficos, revistas y páginas *web*; por otra parte, diferentes discursos visuales: cine, fotografía, carteles, iconografía y, finalmente, discursos sonoros: (música, canciones y audios).

b). Trabajo de campo: observación directa a numerosos eventos alusivos a la vida y legado del actor cómico Germán Valdés *Tin Tan*, por ejemplo, asistencia al *XXIII Festival Internacional de Cine de Guadalajara* en marzo de 2008, que brindó un homenaje al legado cinematográfico de *Tin Tan*, así como una exposición fotográfica con carteles de sus películas en la avenida Vallarta de la capital jalisciense.

Asistencia al *Festival Escooltural Homenaje a Tin Tan*, en el Centro Histórico de la ciudad de México, del 17 al 26 de abril de 2009, que incluyó la exposición *Lo oculto y lo expuesto* (con objetos personales del cómico) en el museo *El Estanquillo*; sesiones de baile al aire libre; presentación de un disco homenaje y un documental; exhibición de películas y espectáculo de teatro-cabaret, por ejemplo, en marzo de 2010 acudí al espectáculo musical *Recordando a Tin Tan por Ausencio Cruz*, en el que el actor cómico recreó parte del legado musical y fílmico de Germán Valdés *Tin Tan*, en el Teatro Blanquita.

c). En junio de 2008 contacté al colectivo cultural de Azcapotzalco *Tintanismo*, que se dedican a elaborar distintas manifestaciones artísticas en función de lo que *Tin Tan* ha representado en sus vidas (*performances*, muestras fotográficas, ciclos de cine, muestras de pintura al aire libre, etcétera).

d). Muestras fotográficas, exposiciones y curadurías dedicadas a su figura urbana-popular (*Tin Tan en la Vasconcelos: el artista, el pachuco, el hombre*, organizada por el

Conaculta y que se montó en la Biblioteca José Vasconcelos del 11 de diciembre de 2010 al 11 de enero de 2011; *Tin Tan Fest* en el barrio de San Ángel, en la ciudad de México, que además de la muestra fotográfica, contó con exhibiciones de películas, espacios musicales, talleres y mesas redondas).

e). Participación como ponente o conferencista en diversos espacios académicos nacionales e internacionales en los que pude exponer y debatir, desde una postura historiográfica, en torno a varias vetas de análisis que mi objeto de estudio proyecta en las esferas sociales, culturales y políticas, desde la emisión y recepción de su discurso.<sup>12</sup>

f) Entrevistas con los escritores Eduardo Mejía articulista del periódico *El Universal*, experto en cine mexicano y en expresiones de cultura popular; y con Fritz Glockner (autor de la biografía novelada *El Barco de la ilusión* en la que aborda literariamente la vida y trayectoria del actor cómico).<sup>13</sup>

Así, en este repensar, reconstruir y rearmar un proyecto que ofrece diversos modos de ponderación y, por ende, de problemáticas por resolver, la estructura de la presente investigación consta de cinco capítulos en la que primeramente exploraré, la construcción

---

<sup>12</sup> Ponente en el *Encuentro Nacional de Estudiantes de Doctorado. Tradiciones en Proceso: Búsquedas y Horizontes*, con el trabajo “Wachando la realidad desde el discurso cinematográfico de *Tin Tan*”, Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., 22 y 23 de abril de 2009; Conferencista con el tema “*Tin Tan* y la modernidad mexicana”. *Ciclo de conferencias: México Moderno Una mirada al cambio*, Departamento de Humanidades, UAM, Azcapotzalco, México, DF., 9 de junio de 2009; Ponente en el *VII Encuentro Internacional de Historiografía: La Imagen en la Historiografía. Representaciones visuales y verbales de tiempo y espacio*, con el trabajo “La representación de la historia en el Cine de *Tin Tan* (1946-1952)”, UAM-A, México, DF., 9 al 11 de septiembre de 2009; Conferencia *Anecdotario de un hombre sin par: Germán Valdés Tin Tan*, Galería/Café *El Tintanismo*, Azcapotzalco, México, DF., 19 de septiembre de 2009; Ponente en el *4to. Encuentro de Estudiantes de Arte y Patrimonio Cultural, La gestión cultural: modelos y experiencias* con el trabajo “¿*Tin Tan's* qué? Una mirada al arte y la política de los años cincuenta en el cine de *Tin Tan*”, UACM, México, DF., 20 de noviembre de 2009; Ponente en el *1º Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural*, con el trabajo “Una mirada al patrimonio cultural en la obra fílmica de Germán Valdés *Tin Tan*”, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 8 de diciembre de 2010; Ponente en el Coloquio *Actrices y actores sociales. Estereotipos y representaciones en el México contemporáneo* con el trabajo “*Tin Tan: wachando* la representación del estereotipo pachuco”, 2 de marzo de 2011, IIH-UNAM, México, DF., 2 de marzo de 2011; Ponente en el *Congreso Internacional La Cultura Política a Debate. Alcances y perspectivas de un campo transdisciplinario*, con el trabajo “¿*Tin Tan's* qué? Una mirada a la cultura política desde el humor irreverente de *Tin Tan*”, UAM-A, México, DF., 1º de abril de 2011; Ponente en el Coloquio *La imagen desde una óptica multidisciplinaria*, con el trabajo “Una mirada historiográfica a la imagen fílmica de *Tin Tan* a través de los carteles de *Ernesto García Cabral*”, UNAM, FES-Acatlán, Naucalpan, Edo. de México, 7 de septiembre de 2011; Conferencista, en el Seminario de Actualización Metodológica, en la División de Estudios de Posgrado de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, con el tema: *Tin Tan: wachando la representación del estereotipo pachuco*, Morelia, Mich., 25 de noviembre de 2011.

<sup>13</sup> Fritz Glockner, *El barco de la ilusión*, México, Ediciones B, 2005.

del personaje cinematográfico en cuestión a partir de su vasta filmografía discurso y entonces sí, con base en esta examen, estableceré puentes o vasos comunicantes entre mi objeto de estudio y los diversos elementos que pueden extraerse de su mundo fílmico.

¿Qué elementos caracterizaron y definieron al personaje cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan* para convertirlo en una figura con un fuerte ascendente entre algunos sectores populares? (No sólo en el momento de la emisión de su discurso, sino incluso hoy en día). Es decir, a partir de su figura y de su enunciación discursiva ¿Cuáles son los alcances y posibilidades del análisis historiográfico en la construcción de un personaje cinematográfico como *Tin Tan* en un espacio y tiempos históricos determinados? y ¿Cómo se pueden articular dichos referentes?

¿De qué manera se hace presente la convivencia de las categorías tradición y modernidad, en el personaje y discurso fílmico de *Tin Tan* en un escenario cultural muy supeditado a la esfera política por el peso que los presidentes en turno dieron al mundo cinematográfico de nuestro país durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX? Y finalmente, a partir del análisis crítico del personaje y discurso de *Tin Tan* ¿Cómo podemos reconstruir un pasaje significativo de la historia reciente de nuestro país y evaluar el tipo de referentes sociales culturales y políticos en los que nos movíamos?

Con base en las interrogantes anteriores, en esta tesis queremos relacionar el discurso de *Tin Tan* con el espacio en que fue emitido y, a partir de estos elementos, comprender los significados que dicha enunciación tuvo en su momento, así como las percepciones que en torno a mi objeto de estudio se han generado con el paso de los años. De este modo, algunas de los planteamientos centrales que pondré en operación son los siguientes:

El impacto del personaje y discurso cinematográfico de Germán Valdés se gestó en función de la capacidad comunicativa del portavoz con sus espectadores. En este sentido, más que asemejarse a otras enunciaciones predominantes en el medio cinematográfico del país en los años cuarenta y cincuenta (moralizantes y melodramáticos), el lenguaje oral y gestual, actitudes, conducta y sentido del humor irreverente del actor forjaron en gran medida su propuesta fílmica, la cual fue aprovechado pragmáticamente por *Tin Tan*, para exponer un punto de vista más de los muchos que convivieron en los años de la llamada época de oro del cine nacional.

Quiero subrayar que la meta de esta investigación no se reduce a hacer una biografía de mi objeto de estudio, ni colaborar en la propagación de una figura mítica del espacio cinematográfico de nuestro país. Por el contrario, a partir de la reconstrucción de los sucesos más significativos de la vida pública de Germán Valdés, que nutrieron en gran medida los rasgos de su personaje *Tin Tan*, así como del análisis de los elementos que sustentaron su discurso en el medio cinematográfico mexicano quiero resolver, desde una postura historiográfica crítica, las siguientes preguntas rectoras:

Con base en lo anterior, sin caer en la sobredimensión del actor y su obra (un peligro latente en este recorrido) este estudio ponderará a un singular personaje de la cultura popular nacional, de un modo más crítico y menos complaciente, como se puede apreciar en otros trabajos y para ello a la presente investigación la he organizado en cinco capítulos:

El primero, además de hacer un recorrido por la historia del cine nacional a partir de etapas claves de dicha manifestación artística, pondré hincapié en cómo y por qué la cinematografía se han tornado en una asignatura pendiente de la historia y de la historiografía contemporáneas, no obstante que por su carácter lúdico y cotidiano, el universo fílmico podría ser mayormente explotado por los investigadores que se interesen por este tipo de representaciones de la realidad para explicar a la misma.<sup>14</sup>

En el segundo capítulo, elaboraré un estado de la cuestión o del arte de los diversos textos que han descrito o estudiado al personaje y su discurso fílmico, para resaltar el papel que juegan los prejuicios, en sentido gadameriano, en la construcción e interpretación de un texto histórico para saber desde qué horizonte de enunciación se construyen y con qué intencionalidad se difunden, con contadas excepciones predominan los trabajos apologéticos del personaje y su obra.

Posteriormente, revisaré la articulación de las vivencias de Germán Valdés que sirvieron para forjar su personaje y problematizar las razones de la vigencia y permanencia

---

<sup>14</sup> La relación entre historia e historiografía ha sido un tema bastante debatido por la dificultad que encierra encontrar los límites entre ambas disciplinas. La discrepancia central radica en que la historia es la realidad histórica, es decir, forzosamente existe una historia de una determinada cultura o grupo social, o bien que como personas nos ubicamos en la historia. Por su parte, la historiografía, como su nombre lo indica, es una narración de las representaciones del pasado humano (en forma escrita, visual, monumental, verbal, etcétera). De este modo, el pasado histórico representado en huellas, marcas o vestigios, conforma el objeto de estudio de la historiografía que para su mejor análisis lo clasifica en periodos, tendencias, escuelas o temas. Véase Silvia Pappe, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, México, UAM-A, 2001.

de un discurso como el suyo a varias décadas de su emisión. Y es que *Tin Tan*, contrario a lo que un gran número de personas piensa, trasciende por mucho la concepción del estereotipo que lo proyectaría y le daría fama: el pachuco, evolucionando a otras formas de representación de la realidad entre las cuales sobresale la “parodización” de la realidad.<sup>15</sup>

En el tercer y cuarto capítulos se analizará las representaciones fílmicas en el cine de Germán Valdés *Tin Tan*, en la que elegiré solamente a algunos de los diversos senderos que pueden dar un panorama global de la construcción y desarrollo de un personaje singular que se convirtió en una figura cinematográfica relevante. Asimismo, pondré atención en el personaje por sí solo, separándolo de los referentes que lo nutren, y destacaré su particular vínculo con los elementos políticos y culturales (personajes, políticas y cotidianidad) que dan forma a una particular etapa histórica de nuestro país. Es decir, parto de la idea de que el examen hermenéutico del personaje y de sus películas más representativas filmadas entre 1944 y 1958, quedará inconcluso sino se atiende el contexto en que fueron elaboradas, el género cinematográfico en que se gestaron y al público al que estaban dirigidas.<sup>16</sup>

De esta manera, además de caracterizar el discurso cinematográfico de *Tin Tan*; diseccionaré a algunos elementos del mismo, por ejemplo con las representaciones que su discurso puede generar; la recepción de su obra en su momento y décadas posteriores; los vínculos con la política cultural de una época; las posibilidades de conciliación, apertura o ruptura con los discursos cinematográficos dominantes, etcétera.

En este panorama, además de examinar de manera global el particular tipo de cine que desarrolla en cada una de estas etapas fílmicas, elaboré un ejercicio hermenéutico detallado de películas relevantes del cómic en cada uno de estos periodos (como pachuco, como pícaro urbano y pariodador de la realidad y, finalmente, como patiño). Este tipo de representaciones cinematográficas configuraron un particular punto de vista que supo

---

<sup>15</sup> Es decir, el cine de *Tin Tan* se nutre de obras clásicas (literarias, cinematográficas, históricas) que son hábilmente adaptadas a la comedia y es esta sin duda la característica principal que define su humorismo: provocar la risa en situaciones donde se había llorado, temido o sufrido.

<sup>16</sup> Quiero puntualizar que no realizaré una ponderación hermenéutica de todas las cintas de su amplia producción, que consta de 106 películas y que dividí en tres periodos a partir de tres unidades temáticas alrededor de su figura fílmica: a) 1943-1948: Primeras cintas de *Tin Tan* –dirigidas por Humberto Gómez Landero– cuyo personaje cinematográfico estaba basado en el estereotipo del pachuco; b) 1948-1958: Periodo de auge cinematográfico de *Tin Tan* (35 películas) la mayoría de ellas dirigidas por su director-mancuerna Gilberto Martínez Solares; y c) 1959-1972: Declive del personaje y de su propuesta cinematográfica (Patiño de nuevas protagonistas).

convivir con otros discursos fílmicos de compañeros de oficio insertos en el *Star System* nacional, quizás más consagrados, pero más predecibles.<sup>17</sup>

En el quinto capítulo, exploraré el discurso cinematográfico de *Tin Tan* desde los diversos haces de luz que proyecta la categoría de modernidad, dentro de los límites y solidez en torno a sus significados que puede sugerir esta categoría. Y es que la modernidad apunta a distintos dominios, a diversos campos de acción que pueden interactuar con prejuicios y percepciones idealizadas o minimizadas de la realidad, y entonces nublar las perspectivas de análisis.

Por lo tanto, en esta parte de la investigación ordenaré, catalogaré y ponderaré el discurso cinematográfico de un personaje relevante del horizonte fílmico nacional de la pasada centuria como Germán Valdés *Tin Tan* quien concibió y generó un punto de vista alternativo y novedoso en el cine nacional de la segunda mitad del siglo XX, específicamente de 1944 a 1958. Con base en lo anterior, desde el ámbito de la historiografía cultural y con una perspectiva crítica analizaré las representaciones de la modernidad que pueden hallarse, tanto en el personaje, como en la cinematografía de *Tin Tan*, desde el imaginario y el horizonte de aquellos años.

Por lo antes descrito, mediante ejes conductores o referentes comunes que pueden encontrarse en varias de sus películas (lenguaje, erotismo, relajo, americanización, parodia, sincretismo, desacralización) examinaré la propuesta de apertura que genera su cinematografía, y su manera de representar o distorsionar la realidad revalorando a las imágenes como adición de sentido.

Y, finalmente, en las conclusiones, elaboraré un balance de los resultados a los que se puede llegar en los distintos debates sugeridos en los capítulos que componen esta tesis de Doctorado en Historiografía. Con lo antes dicho, quiero puntualizar que todo análisis de determinada figura histórica o de la realidad misma, no se cierra en la cuadratura de determinadas posiciones históricas o historiográficas, sino que la parte teórica debe ser incluyente y estar abierta a otras visiones y perspectivas, no sólo para entender o interpretar

---

<sup>17</sup> En esta dirección examinaré distintas película del actor cómico como *El hijo desobediente* (1945), primera cinta en plan estelar del cómico que explora la representación lúdica del estereotipo pachuco, con todas sus implicaciones (vestir, hablar y gesticular) o *El rey del barrio* (1949) película que expone varios elementos representativos de personaje y de sus filmes (erotismo, parodias humorísticas de la realidad de la época, críticas veladas y abiertas a la corrupción del Estado o de la moral de la época, etcétera).

a personajes interesantes en los ámbitos de la cultura, como Germán Valdés *Tin Tan*, sino también que este tipo de investigaciones alienten a otros colegas a realizar ejercicios de comprensión de nuestro pasado inmediato y podamos con ello, aprehender y problematizar la realidad en la que estamos inmersos.

## **CAPÍTULO I**

### **La cinematografía mexicana. Una aproximación historiográfica**

## Capítulo I. La cinematografía mexicana. Una aproximación historiográfica.<sup>18</sup>

El cine... ese invento del demonio.  
Antonio Machado

### 1.1. Los orígenes

En México la cinematografía es una actividad que tiene una gran relevancia, no solamente en el aspecto artístico del cual forma parte, sino también en la vida cotidiana y en el sentido lúdico del ser humano. En sus inicios, su acceso a grandes porciones de la población por sus precios asequibles y función de entretenimiento fueron factores determinantes para que dicha actividad artística se posicionara y tuviera un hondo impacto en diversos sectores urbanos de las grandes ciudades de nuestro país.

Se debe subrayar que la introducción oficial en nuestro país del cinematógrafo, ocurrió algunos después del 28 de diciembre de 1895, que es la fecha en los hermanos Louis y Auguste Lumière presentaron por vez primera y de manera comercial su novedoso invento en París, Francia y en la que sus cintas pioneras se basaban en la filmación documental de pasajes de la vida cotidiana. En esta dirección, el 6 de agosto de 1896, con la exhibición privada que Claude Bon Bernard y Gabriel Veyre –empleados de los hermanos Lumière– ofrecieron en un amplio salón del Castillo de Chapultepec al Presidente Porfirio Díaz, a su familia y a parte de su gabinete, que el cinematógrafo se convirtió en una muy atractiva opción de entretenimiento para los mexicanos.<sup>19</sup>

De esta manera, tal como señala el investigador Maximiliano Maza, México fue el primer país en América Latina, que dio apertura al nuevo invento y la estrategia de mercado de los camarógrafos Bernard y Veyre resultaba muy sencilla y efectiva: promocionaban y comercializaban el cinematógrafo, primeramente en los círculos de poder de los países que

---

<sup>18</sup> Para la reconstrucción del presente capítulo fueron examinados los siguientes textos: Aurelio de los Reyes *Cine y sociedad en México. 1896-1931*, México, UNAM-Cineteca, 1981; *Cine y sociedad en México 1896-1930: Volumen I, vivir de sueños (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1983; *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987; Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Ediciones Mapa, 1998; Rafael Aviña, *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004.

<sup>19</sup> El éxito del nuevo medio de entretenimiento fue inmediato. Don Porfirio había aceptado recibir en audiencia a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre, los proyccionistas enviados por Louis y Auguste Lumière a México, debido a su enorme interés por los desarrollos científicos de la época. Además, el hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto “afrancesado”. De los Reyes, *Cine y sociedad en México*, 1981.

visitaban y, posteriormente, exhibían sus trabajos al público en general, con una previa y nutrida publicidad en medios impresos.<sup>20</sup>

Así, una semana después de la exhibición privada al presidente de la República, el cinematógrafo Lumière fue presentado masivamente y con un rotundo éxito en una droguería de la entonces llamada calle Plateros (hoy Madero) y, gradualmente, se convirtió en una especie de furor mediático. Pronto, Bernard y Veyre se encargaron de rodar más de tres decenas de filmes en diversas ciudades del país e incluso para investigadores como Rafael Aviña afirman que el presidente Porfirio Díaz, en términos reales, se convirtió en el primer “actor” del cine mexicano, al hallar muy benéfica para su figura, la constancia fílmica de sus actividades cotidianas y oficiales.<sup>21</sup>

Entre las primeras “vistas cinematográficas” (todavía no se les llamaba películas), destacan: *El general Díaz paseando a caballo en el bosque de Chapultepec*, *El general Díaz acompañando de sus ministros en desfiles de de coches*, *El general Díaz recorriendo el Zócalo*, *El general Díaz en carruaje regresando a Chapultepec*. En este tenor, si bien los primeros cortos cinematográficos en nuestro país registraron diversas actividades oficiales del presidente Díaz, pronto los pioneros fílmicos del país –camarógrafos y exhibidores– como Guillermo Becerril, Carlos Mongrand o Salvador Toscano, además de seguir los actos oficiales del presidente Díaz, también filmaron paisajes del país y asuntos de vida cotidiana.<sup>22</sup> Sobre las funciones que cumplía el cinematógrafo en aquellos años, el investigador Federico Dávalos señala:

La actividad de los agentes franceses confirmó las expectativas sobre la función social y documental del cinematógrafo: paisajes o panoramas rústicos o urbanos, escenas costumbristas, acontecimientos cívicos, sociales y de nota roja: *Grupo de indios al pie del árbol de la noche triste*, siete vistas sobre las fiestas patrias de septiembre de 1896 (*La traslación de la campana de la Independencia*, *Desfile de rurales*, etc.), *Alumnas del Colegio de la Paz (Vizcaínas) en traje de gimnastas*, algunas vistas tomadas en Guadalajara (*Pelea de gallos*, *Elección de yuntas*, *Baño de caballos*, etc.). Incluso filmaron el fusilamiento de un soldado (*Proceso de ejecución de Antonio Navarro*). Una reconstrucción de un *Duelo a pistola* o *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec*, entre dos diputados,

---

<sup>20</sup> Maximiliano Maza, *100 años de cine mexicano*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) y Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), México, 1996.

<sup>21</sup> Aviña, *Una mirada insólita*, 2004, p. 11.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, pp. 11-13.

primera ficción filmada en México escandalizó a la prensa por transgredir la misión testimonial atribuida al cine.<sup>23</sup>

Sin embargo, poco tiempo después la misma elite porfirista calificó de vulgar a dicho espectáculo, en parte porque la diversificación de los temas de las vistas se amplió notoriamente retratando la cotidianidad de las clases populares quienes acudían masivamente a las salas de proyección que se instalaban en diversos puntos de las ciudades a observar las primeras producciones de mexicanos. Sobre el tema Federico Dávalos cita:

A mediados de 1897 (...) a los temas propuestos por Veyre y Bon Bernard, se agrega el registro de espectáculos (corridos de toros, peleas de gallos, escenas de teatro de género chico) y de fiestas populares. Así quedan en película, además del dictador Díaz y su mundo, los toreros Ponciano Díaz y Antonio Fuentes, bailables de Rosario Soler y de la danzarina flamenca Rosita Tejada, escenas de *Don Juan Tenorio* y de *Las tentaciones de San Antonio*, verbenas, carnavales y fiestas regionales o locales, salidas de fieles del templo, vistas de lugares como Veracruz, de la ciudad de México, Guanajuato, etc. Son los mismos exhibidores como Guillermo Becerril (muere en Mérida en mayo de 1903), Carlos Mongrand o Salvador Toscano que obligados por la escasez de material novedoso se transforman en camarógrafos. Desde el año de 1898 se libera la venta de película virgen, facilitando su actividad.<sup>24</sup>

De esta manera, y tal como se anunciaban en los programas de exhibición, algunas vistas proyectaban, como señala Aurelio de los Reyes “imágenes de bailarinas de números teatrales; personajes de leyenda; encuentros boxísticos de números de violencia”. Precisamente, por esta ampliación de temas en el naciente cine de principios del siglo XX, la Iglesia y la prensa conservadora de la época, iniciaron campañas de censura en contra de la cinematografía a la que calificaron de vulgar, lo que orilló a la alta sociedad porfiriana a sufragar funciones “de gala”, obviamente, a precios más elevados.<sup>25</sup>

Sin embargo, la popularización del cinematógrafo era un hecho consumado y tanto la creación de nuevas salas de proyección, como el crecimiento de espectadores a dicho espectáculo provocó que éste bajara notoriamente sus precios. Lo anterior, ocasionó que la naciente cinematografía se convirtiera en un espectáculo masivo que se multiplicaba de manera anárquica. Y es que debido a la competencia, las salas de proyección comenzaron a presentar otras variedades –en su gran mayoría de baja calidad- previo a la exhibición de

---

<sup>23</sup> Federico Dávalos, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, pp. 12-15.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Aviña, *Una mirada insólita*, 2004, p. 11.

las vistas para interesar al público, lo que ocasionó que el cine de la época tuviese una mala imagen en los sectores acomodados de principios del XX.

Pero el éxito de dichas proyecciones fue tan grande que pronto el gobierno tuvo que elaborar un reglamento de conducta, similar al dirigido a los espacios teatrales, que normara el acceso a las salas de proyección y para aprobar o penalizar sus contenidos, así como las variedades previas a la exhibición de las primeras. Sin embargo, en los hechos, dicho reglamento, publicado en 1900, lejos de promover medidas de higiene, comodidad y seguridad para los espectadores, se dirigió a censurar “en nombre de la moral y las buenas costumbres de la época”, los espectáculos cinematográficos.<sup>26</sup>

Lo antes descrito ocasionó que numerosas salas de proyección fueran clausuradas temporal o definitivamente lo que provocó un declive de la actividad cinematográfica en el país a principios del siglo XX. Paulatinamente, la prensa que en un primer momento pudo encontrar competencia en las vistas cinematográficas, extrajo de ellas beneficios para la difusión de las noticias ya que las proyecciones fílmicas dejaban impresas en imágenes las noticias y al lugar de los sucesos plasmados en los diarios.<sup>27</sup>

Para que el cine no decayera fueron exhibidas vistas gratuitamente en días festivos, lo que dio paso a una mayor competencia entre las pequeñas distribuidoras. En aquellos años la actitud del gobierno hacia esta expresión artística tenía tres ángulos: moral, político y de seguridad y sería precisamente la prensa conservadora quien presionaba al gobierno para que las salas fueran supervisadas por la fuerza del orden, lo que se expresó como un abierto agente de censura previo a las representaciones teatrales o cinematográficas.

Obviamente, algunos inspectores y regidores no reportaban anomalías, ya que su oportuno silencio era bien remunerado por la empresa exhibidora y en este contexto el cinematógrafo pudo desarrollarse de manera constante durante el Porfiriato. Sin embargo, tras la primera década del siglo XX, el periodo del dictador Díaz llegaba a su fin y nuevos,

---

<sup>26</sup> Para De los Reyes, el reglamento buscaba el control total del público ya que se le pedía: “Silencio, decoro y circunspección, abstenerse de reprobar la interpretación de los actores a mitad de obra y no insultarles, no arrojar objetos a los escenarios, no fumar o pararse en los pasillos. A los infractores se les amonestará, multará o consignará a juicio de autoridad”. De los Reyes, *Cine y sociedad en México*, 1981, p. 34.

<sup>27</sup> Productores de cine como los Toscano o los Casasola, se percataron del importante papel de difusión y peso histórico que las vistas podían jugar en tiempo de crisis política tan marcada como la que se vivió en nuestro país en la primera década del siglo XX, sin embargo, el marcado control del aparato gubernamental sobre los temas exhibidos en pantalla ocasionaron que nuevamente varias vistas fuesen utilizadas para difundir “la paz porfiriana”. *Ibidem*.

e improvisados camarógrafos, que más adelante cobrarán una relevancia nodal (como los Alva, los Toscano o los Casasola) comenzaron a captar diversos aspectos de la realidad de la época como los dispendios en las magnas celebraciones del primer centenario de la Independencia, pero también registraron los visos de inestabilidad de un régimen que llegaba a su fin. Es así que las vistas cinematográficas, si bien tuvieron una orientación meramente documental, de modo contrario a lo que se cree, hubo varias producciones situadas en el terreno de la ficción (cine que empleó actores para contar un argumento).<sup>28</sup>

## 1.2. La revolución mexicana a escena

En este escenario, diversos eventos filmados, como las giras antirreleccionistas de Francisco I. Madero, mostraron la enorme efervescencia política en el país y con ello se mezclaron los ingredientes que darían fin a un largo periodo de logros económicos y estabilidad, pero también de represión y desigualdad social. Pronto, la emergencia de la Revolución Mexicana catapultó a la naciente cinematografía nacional como un instrumento de vinculación entre el espectador y la realidad del momento.

En palabras de Juan Villoro, la revolución mexicana fue una epopeya tenazmente retratada, debido a que dos inventos definatorios del siglo XIX, el cine y la fotografía, transformaron la contienda en una épica de la mirada.<sup>29</sup> Por lo antes señalado, el movimiento revolucionario en México, sería la primera coyuntura armada a nivel mundial que fue registrada filmicamente en distintas trincheras, ya que varios distribuidores y exhibidores tomaron sus cámaras para trasladarse a los campos de batalla, registrar las

---

<sup>28</sup> En 1899, Salvador Toscano filmó una versión reducida de *Don Juan Tenorio*. Años después, en 1907, el actor Felipe de Jesús Haro realizó y protagonizó la cinta de ficción: *El grito de Dolores o La independencia de México*, que se exhibió cada 15 de septiembre hasta 1910. Otros filmes de ficción fueron: *El san lunes del velador* (1906), cinta cómica dirigida por Manuel Noriega; *Aventuras de Tip Top en Chapultepec* (1907), cortometraje del citado Haro; *El rosario de Amozoc* (1909) primer filme de ficción de Enrique Rosas; y *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart* (1912) de los hermanos Alva, comedia con marcada influencia francesa, interpretada por Vicente Enhart y Antonio Alegría, actores cómicos del teatro "Lírico". Véase De los Reyes *Cine y sociedad en México*, 1981; García Riera, *Breve historia del cine mexicano*, 1998.

<sup>29</sup> Juan Villoro, "Revolución estate quieta ya te van a retratar", en el Fascículo mensual *Proceso Bicentenario*, Núm. 1, México, 1° de abril de 2009, pp. 4-21. Sobre el tema de la revolución mexicana como coyuntura determinante de la historia y tenazmente y su relación con el cine nacional, véase el artículo de Álvaro Vázquez, "Encuadre a la Revolución Mexicana", en el Fascículo mensual *Proceso Bicentenario*, Núm. 13, México, abril de 2010, pp. 26-34.

escaramuzas, retratar la fisonomía de los jefes revolucionarios y de este modo mostrar intencionadamente la barbarie y la crudeza de los combates.<sup>30</sup>

Debido al vasto número de sucesos en la realidad violenta de principios del siglo XX, fueron registrados por distintos camarógrafos; por ejemplo los hermanos Alva filmaron las giras antireeleccionistas de Madero; Jesús H. Abitia captó los acontecimientos desde el punto de vista del ejército constitucionalista de Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. Por su parte, el general Francisco Villa, entendió visionariamente la utilidad del cinematógrafo en favor de su mítica figura y de su ejército, la División del Norte; y por ello firmó un jugoso contrato con la compañía estadounidense *Mutual Films*, para rodar (y en varias ocasiones montar) sus batallas.

Así, independientemente de las tomas de posición de los cineastas, día con día se difundieron en la pantalla grande, los vaivenes y contradicciones de una revuelta armada muchas veces anárquica y con sus principales caudillos como protagonistas; La revolución entonces, fue para el cine mexicano un evento ampliamente capturado, cuya estética retratada en la pantalla, sin duda alguna repercutiría fuertemente en las películas de décadas posteriores, como las elaboradas en la época de oro.

En este horizonte, mientras la prensa oficialista negaba los avances revolucionarios, las vistas cinematográficas retrataron la realidad convulsa del momento, por lo que día con día el número de espectadores se incrementaba. Y es que el público de aquellos años que podía acceder a una sala, tal como ocurrirá décadas después con los noticieros cinematográficos como *Noticiero Cine Mundial*, se interesaba en estos registros por su valor informativo y con ello brindar sentido a un enorme conjunto de noticias de un complejo movimiento armado, muy prolongado y con numerosos protagonistas.<sup>31</sup>

En este contexto, los sucesos se dieron con celeridad: el presidente Madero es asesinado en un golpe de Estado fraguado por representantes del Antiguo Régimen y encabezado por Victoriano Huerta, lo que dio como resultado que la revolución mexicana se volviese una espiral compleja de acontecimientos armados durante casi una década. Así,

---

<sup>30</sup> De igual manera, algo a destacar son los intereses y las simpatías de algunos de estos productores fílmicos con las facciones del régimen (por ejemplo, Salvador Toscano con los antirreleccionistas y Jesús H. Abitia con los obregonistas). Véase Vázquez, “Encuadre a la Revolución Mexicana”, 2010, pp. 27-28.

<sup>31</sup> El tema de los noticieros cinematográficos ha sido poco analizado. Una útil descripción del modo en que operaban dichos discursos fílmicos puede leerse en Fabián de la Cruz, “Los noticieros cinematográficos, el cine antes del cine”, en *Filmeweb*, 15 de diciembre de 2006, <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=338>.

ya en el plano del naciente cine mexicano durante el breve gobierno huertista, en junio de 1913, se elaboró el Reglamento de Cinematógrafos, que era aplicable sólo en la Ciudad de México, y que estaba orientado a sentar normas de protección civil y distribución cinematográfica, así como la regulación y uso de las instalaciones.

En agosto de ese año, el tema de la censura se hizo presente en términos jurídicos debido a que al Reglamento antes citado, se le agregó un decreto sobre que pautaba qué sí y qué no, podía ser exhibido en las pantallas cinematográficas. Por lo antes señalado, si a juicio de un inspector, las exhibiciones ultrajaban a la autoridad, la moral, orden o pudor las películas podían prohibirse o, en su defecto, sufrir modificaciones.<sup>32</sup>

Por otra parte, en 1914, al mismo tiempo que en Europa se gesta la Primera Guerra Mundial, que se convirtió en un conflicto internacional que ocupó la atención de las vistas cinematográficas durante el lustro que duraron las hostilidades; en México, la Convención de Aguascalientes logró que los populares y míticos caudillos de la revolución Emiliano Zapata y Francisco Villa se reunieran triunfantes en la ciudad de México, dejando para la posteridad la conocida imagen de un Villa feliz y desparpajado, reposado en la silla presidencial y a su lado, con el gesto adusto que lo caracterizó, el incómodo general morelense con la mirada desafiante a la cámara

En este horizonte es tan fuerte el impacto del cinematógrafo que retomo la siguiente crónica de la época del notable novelista, Martín Luis Guzmán, quien en su obra, *El águila y la serpiente*, ya es más que evidente la ruptura del Ejército constitucionalista de Venustiano Carranza con zapatistas y villistas. En aquella oportunidad en plena Convención de Aguascalientes, arribó Jesús H. Abitia para mostrar sus vistas cinematográficas, que mostraban con cierto dejo de simpatía a Carranza. Sin embargo, en un ambiente antagónico al caudillo coahuilense, Martín Luis Guzmán narra, lo siguiente:

Su misión (de Abitia) más que de artista, era de político (...) Porque nada en verdad tan oportuno en aquella hora del llamamiento a la concordia como hacer que los jefes de los grupos disidentes se vieran de nuevo, así fuese sólo en la pantalla (...) Luego, al apagarse las lámparas, el barullo creció... Pero de súbito todo cambió. Risas y gritos, pateos y silbidos se convirtieron en ovación estruendosa al dibujarse con letras de luz el título de la epopeya revolucionaria reducida a programa de cine. Y entonces supe yo lo que es, a telón caído, el aplauso entusiasta de todo un teatro: saboreé, en la imaginación, la gloria de los

---

<sup>32</sup> Véase Adriana Berrueco, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, (Serie Estudios Jurídicos, Núm. 141), 2009.

grandes comediantes (...) Y de este modo, de etapa en etapa, se alcanzó al fin, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo en la ciudad de México, una especie de batahola de infierno que culminó en dos disparos (...) Ambos proyectiles atravesaron el telón, exactamente en el lugar donde se dibujaba el pecho del Primer Jefe (...) Si como entró el Primer Jefe a caballo en la ciudad de México, hubiera entrado a pie, las balas hubieran sido para nosotros.<sup>33</sup>

Con la narración anterior, se ejemplifica hasta qué punto la representación de la realidad puede ser aprehendida como la misma, de ahí que la importancia del género documental en aquellos años fue creciendo. En esta directriz, durante el gobierno de Venustiano Carranza, además de establecerse en la naciente constitución, los artículos consagrados a las libertades de expresión y de imprenta (6° y 7° respectivamente), el 1° de octubre de 1919 se expidió un nuevo *Reglamento de Censura Cinematográfica* con un Consejo dependiente de la Secretaría de Gobernación que calificaba las películas y prohibía o permitía su exhibición sin derecho a una segunda oportunidad.<sup>34</sup>

### **1.3. La construcción de un mercado**

Como podrá inferirse, en el periodo que comprende la Primera Guerra Mundial, la producción de películas extranjeras disminuyó en los países involucrados directamente en el conflicto y por ende, el número de importaciones fílmicas en países como el nuestro decreció considerablemente. Esta situación benefició a la cada vez más sólida industria fílmica nacional que vivió un primer auge que sólo tendrá una fuerza similar tres décadas más adelante, curiosamente, también por motivos bélicos.

Para 1917, la principal importación de películas a México provino de Europa, ya que en Estados Unidos, específicamente en el Estado de California, apenas se sentaban las bases de lo que serán las grandes productoras y estudios fílmicos que convertirán a Hollywood en la Meca del cine mundial. En este periodo, conviene subrayar que las relaciones tensas entre México y Estados Unidos por la ocupación del Puerto de Veracruz en 1914 y la invasión de Francisco Villa, en 1916, al poblado de Columbus, Nuevo México; así como la expedición punitiva de tropas estadounidense para capturar al Centauro del norte, provocaron un fuerte rechazo hacia Estados Unidos, cuya

---

<sup>33</sup> Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1988.

<sup>34</sup> Aurelio de los Reyes *Cine y sociedad en México*, 1981, p. 116.

cinematografía, desde el inicio de la revuelta armada de 1910, comenzó a construir y difundió la imagen distorsionada y estereotipada del “bandido mexicano” en numerosas películas de la época.<sup>35</sup>

Sobre este tema destaca el análisis que realizó la investigadora Margarita de Orellana sobre el tipo de representaciones de la revolución mexicana desde la óptica cinematográfica norteamericana. Orellana explica cómo aquella mirada negativa de los estadounidenses sobre los mexicanos, se volvía contra ellos, como su fiel reflejo. Y es que durante la “guerra de México” (como los estadounidenses aludieron a la Revolución mexicana) empresas cinematográficas como *Mutual Films*, *La Pathé*, *Warner Bros.*, *Universal*, *Kalem*, *Lubin*, *U.S. Films Corp.*, y *Blaché* realizaron más de medio centenar de películas cuyas historias hicieron referencia a lo que acontecía en nuestro país.

De esta manera, varias películas aludieron a la caída de Madero, la usurpación de Huerta, la intervención norteamericana en Veracruz, la expedición punitiva en contra de Villa; pero en dichos filmes, de modo invariable, los personajes norteamericanos tenían una actuación relevante y heroica, para mantener el orden de un país que a todas luces juzgan inferior y anárquico, mientras que los mexicanos son representados negativamente.<sup>36</sup>

La Revolución mexicana entonces, fue un tema cotidiano en la prensa y el cine estadounidenses, y ello repercutió para que esta coyuntura violenta se viese retratada en un conjunto de películas y documentales. Pero más allá de que la calidad de dichas grabaciones fue muy variable, se mantuvieron constantes los discursos racistas y discriminatorios, al poner énfasis en la “superioridad” del norteamericano respecto a los mexicanos, la propagación de la ideología imperialista del Destino Manifiesto y, la gestación de estereotipos mexicanos, principalmente tres: *el greaser*, *la beautiful señorita* y *the frontier*.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Revítese Margarita de Orellana, *La mirada circular: el cine: norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991.

<sup>36</sup> Lo más lamentable, apunta el historiador Friedrich Katz, no son las películas en sí mismas, sino que los estereotipos mexicanos en el cine estadounidense continúan vigentes. Lo anterior es palpable en películas norteamericanas que aluden a la realidad mexicana de manera racista y en ocasiones grotescamente, por citar algunos ejemplos *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), *Viva Zapata* (1952), *Fun in Acapulco* (1963) o los recientes filmes *Traffic* (2000), *The Mexican* (2001) o *Man on fire* (2004).

<sup>37</sup> De Orellana enumera los rasgos de cada estereotipo: el *greaser*: bandido revolucionario, villano, irresponsable, traidor, vengativo, depravado, con sarape y sombrero, bigotón y piel oscura), *la beautiful señorita*: bonita, seductora pero sumisa y obediente hacia el héroe norteamericano y *the frontier* categoría espacial que alude a personajes situados en la frontera entre los dos países. Cf. De Orellana, *Op. cit.*

Así, más allá de la generación de representaciones erróneas de la identidad del mexicano y de los motivos bélicos coyunturales antes citados, la cinematografía nacional cobró un notorio auge en el gobierno de Venustiano Carranza. Es así que en el lapso temporal de 1917 a 1920, se gestaron importantes producciones por la Compañía Azteca Films, primera empresa de capital enteramente mexicano, fundada por la notable actriz Mimí Derba y por Enrique Rosas.<sup>38</sup>

En el cine silente de este periodo, los temas se diversifican y van desde las apariciones de la Virgen de Guadalupe *Tepeyac* (1917); los amores imposibles entre el indio que se enamora de la rica mujer blanca, *Tabaré* (1917), de Luis Lezama; hasta llegar a la película *Santa* (1918), dirigida por Luis G. Peredo, y que será la primera de las cuatro versiones de la exitosa novela de Federico Gamboa, acerca de una joven campesina que es seducida, repudiada por su condición de prostituta, lo que abrió paso a uno de los arquetipos filmicos más importantes y más representados en el cine mexicano.<sup>39</sup>

De este modo, mientras la Primera Guerra Mundial llegaba a su fin, en México se filma una película mexicana que repercutirá hondamente en el creciente ámbito de la cinematografía nacional y que dará un giro drástico al cine de aquellos años: *El Automóvil gris*, película producida y dirigida por Enrique Rosas y estrenada en diciembre de 1919, que tuvo que enfrentar una fuerte censura al acatar las posiciones de las autoridades de la época, en la trama de la película.

La Revolución Mexicana entonces, más allá de su carácter violento y destructor, contribuyó notablemente al desarrollo de la industria del celuloide en nuestro país. De este modo, aunque para estos años las cintas de ficción se popularizaban en Estados Unidos y Europa, el cine parecía más preocupado por la aprehensión de la realidad a través del documental y por ello la revuelta armada en sus distintas fases constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917. Sin embargo, gradualmente el género de ficción comenzó a filtrarse en las pantallas y en el gusto del público por este tipo de representaciones creció exponencialmente.

---

<sup>38</sup> De los Reyes *Cine y sociedad en México*, 1981

<sup>39</sup> Ver Álvaro Vázquez, *Orígenes literarios de un arquetipo filmico. Adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, 2005, pp. 96-101

En los década de los veinte, la cinematografía en el entorno internacional cobró un fuerte impulso debido a que la Primera Guerra Mundial evidenció los horrores de la guerra y con ello la cotidianidad y los valores de las sociedades de la época cambiaron radicalmente, y es por este horrible pasado reciente que la gente buscó y concibió distintos tipos de distractores: el cine, baile (*charleston*), música en vivo (el *jazz*) y la radio (principal diversión de la época). Sin embargo, de modo paralelo en Europa se sentaron las bases de diversos Estados totalitarios (nazismo y fascismo) mientras que en América la década acabaría con las graves consecuencias que trajo consigo “el Jueves Negro” y la Gran Depresión económica norteamericana que repercutió mundialmente.

Mientras tanto en nuestro país, tras la culminación de la revolución mexicana y el arribo al poder del grupo sonoreense de Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, la década de los veinte será reestructuradora y forjadora de instituciones económicas y políticas que desplazarán a los caudillos revolucionarios. En este periodo se lanzó la más ambiciosa campaña educativa conocida en la historia de este país encabezada por José Vasconcelos. En material cultural, es un lapso muy relevante que con excepción de algunas rebeliones sofocadas con violencia, edificó la gestación de un régimen y un partido político que retóricamente tomaron a la revolución mexicana para consolidarse en el poder.

La estabilidad social y política que se vive en esta década, permite que la cinematografía siga su paso, y aunado a la empresa *Azteca Films*, se fundan varios estudios cinematográficos como los *Estudios Camus* y paulatinamente otras importantes figuras del cine nacional comenzaron a desarrollar su oficio como Miguel Contreras Torres, Gustavo Sáenz de Sicilia o los hermanos Stahl y más adelante fundar sus propias compañías filmicas: *Producciones Contreras Torres*, *La Nacional Productora*, *Producciones Stahl Hermanos*, respectivamente.

En esta década si bien se da una paulatina transición del cine documental al de ficción, la producción cinematográfica no fue profusa, ya que no obstante que este medio tuvo un fuerte impulso por la Revolución mexicana y la Primera Guerra Mundial, en la primera mitad de años veinte se realizaron películas de baja calidad y escaso presupuesto. Ante el creciente y fundado temor de que el cine fuera desplazado, distintos avances en torno a esta actividad como la llegada del sonido en las cintas, permitió transformar el panorama y con ello, el desarrollo de una industria nacional más en forma.

#### 1.4. Del cine silente al sonoro

Si bien el cine se gestó como una actividad que a partir de la sucesión de imágenes en movimiento, como su principal seña de identidad, logró atraer a un numeroso público y con ello se establecieron los cimientos de una importante industria durante las primeras décadas del siglo XX, la crisis económica mundial de 1929 causó fuertes estragos en dichas empresas fílmicas que, para no perder mercado, ni recursos, comenzaron a trabajar con ahínco en la combinación de las imágenes cinematográficas con el sonido

Cabe puntualizar, que a partir de la segunda mitad de los años veinte, en el medio cinematográfico se hicieron importantes esfuerzos para integrar el sonido con las imágenes, sin embargo, varios productores y actores de la talla de Charles Chaplin se opusieron en su momento, a la inserción del sonido porque consideraban que éste atentaba contra la esencia de dicha actividad artística. En esta dirección, el proceso fue difícil pero constante, ya que se comenzaron a superar los defectos y las condiciones adversas y poco a poco la incorporación del sonido a las imágenes fue una realidad.

Es así que a partir de *El cantante del Jazz* (1927), película dirigida por Alan Crossland y producida en los estudios *Warner Bros*, se gestó el primer filme sonoro con un notable éxito económico, y con esta grafía el cine se revolucionó de modo radical. Mientras tanto en nuestro país, si bien en los años veinte la producción de películas sufrió un decremento considerable, pudo diversificarse en varias ciudades del país (Monterrey y Guadalajara) donde se retomaron temas del teatro de revista o popular y se hicieron adaptaciones de cintas italianas.<sup>40</sup>

Sin embargo la cercanía de México con la Meca del cine en Hollywood, permitió que no solamente hicieran carrera artística en suelo estadounidense importantes actrices y actores como Dolores del Río, Ramón Novarro, Lupe Vélez y Lupita Tovar, sino que también importantes ingenieros y técnicos mexicanos aprendieran el oficio lo que posteriormente les permitió hacer una fecunda carrera artística en la época de oro del cine mexicano, como Gilberto Martínez Solares (director de las películas más exitosas de *Tin Tan*), los hermanos Rodríguez o el fotógrafo Gabriel Figueroa.

---

<sup>40</sup> Consúltese Julia Tuñón, *Historia de un sueño: El Hollywood tapatío*, México, UDG/UNAM, 1986.

Con la llegada del sonido al cine, varios de los "mexicanos de Hollywood" regresarían a nuestro país porque no pudieron adaptarse a las nuevas condiciones que las películas sonoras trajeron consigo. Estas nuevas condiciones ocasionaron también que antes de la llegada del sonido a la cinematografía, los filmes podían venderse en todo el mundo ya que los antetítulos, letreros que interrumpían la acción para explicar un pasaje de la trama, eran fácilmente sustituidos al llegar a otros mercados por otros rótulos que se traducían al idioma local. Sin embargo el sonido afectó radicalmente estas prácticas.

Ante la caída de exportación de sus producciones y para asegurar su presencia en los mercados extranjeros, Estados Unidos propuso como solución (que a la larga causaría mayores contratiempos) la elaboración de distintas versiones de sus películas más relevantes en los idiomas de los países que adquirirían dichas cintas, pero con otros actores y actrices. Sin embargo, el público extranjero rechazó dichas versiones, porque los actores no eran las estrellas de Hollywood que querían ver y además, la mezcla de acentos de los protagonistas resultó muy incómoda para los espectadores.

Sin embargo, el derrotero estaba trazado, y precisamente serán los avances tecnológicos que se dan con celeridad, específicamente, la llegada del sonido, los que ofrecieron una magnífica oportunidad a distintos cineastas y productores, para ahora sí, desarrollar con fortaleza una auténtica industria nacional cinematográfica, como podremos apreciar a continuación.

### **1.5. Del cine sonoro a la *Época de Oro***

A inicio de la década de los treinta, el cine mexicano ya con la mirada dirigida hacia los avances y tipo de producciones que se gestan en otras partes del mundo, especialmente de Estados Unidos, y nuevas empresas filmicas que ven a esta actividad artística como una estupenda fuente de ingresos empresarial, y pronto las producciones de esa década se orientaron a la filmación de cortos, medios y largometrajes de ficción con notable éxito.

Cabe señalar que este tipo de discurso cinematográfico ya se intentaba hacer desde la primera década del siglo XX, pero había sido duramente cuestionado por la prensa de la época, acostumbrada de apreciar el cine como un reflejo de los acontecimientos cotidianos y en oposición a plasmar temas ficticios en la pantalla. Pero el camino ya estaba trazado y la cinematografía mexicana sonora dirigió sus energías hacia el terreno de la ficción que el

éxito del filme *Santa*, dirigido por Antonio Moreno, en 1931, detonó en numerosas producciones melodramáticas.<sup>41</sup>

Sin embargo, en esta década, la obra y figura del director ruso Serguei Eisenstein será determinante en el rumbo del cine nacional, ya que el laureado artista estuvo de visita en nuestro país para filmar *¡Qué viva México!*, importante película cuya influencia se verá reflejada en los contenidos estéticos de importantes directores de los años cuarenta, principalmente Emilio *Indio* Fernández, que hicieron de la revolución mexicana uno de los tópicos nodales de su filmografía.

Conviene recordar que a principios de los años treinta Sergei Eisenstein ya poseía un amplio reconocimiento internacional por su obra cinematográfica con películas como *La huelga*, *El acorazado Potemkin* y *Octubre*, pero sobre todo, señala Federico Dávalos “por sus importantes contribuciones a la práctica, la teoría, estética y técnica del arte fílmico, centradas en el montaje y la puesta en escena del ‘héroe colectivo’, es decir, un cine sin estrellas de claro contenido político.”<sup>42</sup> El historiador Carlos Martínez Assad, indica que en 1929, era notable éxito de Eisenstein en México, con la cinta *Octubre*:

(...) Aunque parezca increíble, ya se decía que la recepción del público metropolitano había reaccionado al “afán de mostrar un nuevo sendero, que se alejara de las rutas eternas de Hollywood”... Elemento de cultura y no de simple pasatiempo, es claro que el cinematógrafo ruso, controlado por el Estado, no se limita a contar fábulas, más o menos ingeniosas y con su eterno final sonriente, sino que desea llegar hasta el corazón o el cerebro de los espectadores... Y a la larga todos los públicos habrán de pedir las películas rusas con verdadera ansiedad, ya que habrán unido, dentro de ellos, tanto el sentido puramente recreativo, al artístico o al científico.<sup>43</sup>

Ya como una figura consagrada y tras una breve aventura por Estados Unidos, a Eisenstein le interesó rodar en México desde tiempo atrás, ya que tenía una peculiar atracción hacia diferentes aspectos de la religiosidad popular mexicana el día de Muertos, calaveras, cruces y santos; culto por elementos prehispánicos; paisajes rurales, así como el indigenismo. Aunado a lo anterior, la revolución mexicana con su tinte agrarista y obrero,

---

<sup>41</sup> Ver Vázquez, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*, 2005.

<sup>42</sup> Dávalos, *Albores del cine mexicano*, 1996, pp. 70-71. Revítese también el estudio de Aurelio de los Reyes *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 392.

<sup>43</sup> Carlos Martínez Assad, texto leído durante la presentación del libro *El nacimiento de ¡Que viva México!* de Aurelio de los Reyes el 11 de febrero de 2008 en la Cineteca Nacional. En su versión electrónica revítese [http://www.esteticas.unam.mx/revista\\_imagenes/inmediato/inm\\_assad01.html](http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/inmediato/inm_assad01.html)

así como el ya muy palpable nacionalismo artístico que se vivía en nuestro país con la obra e influencia de figuras como los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, fueron factores que hicieron del filme *¡Qué viva México!* una de los largometrajes inconclusos más famosos en la historia de la cinematografía mundial.<sup>44</sup>

Más allá de los contratiempos y avatares padecidos por el director ruso, lo cierto es que la difusión de montajes del material filmado marcaron profundamente a diversos cineastas y a la cinematografía mexicana en general, como puede apreciarse en las películas *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel; *Janitzio* (1935) de Carlos Navarro; *Humanidad* (1935) de Adolfo Best Maugard y, sobre todo, en la mancuerna artística del Emilio Fernández y el camarógrafo Gabriel Figueroa. Estos cineastas marcarían el cine de corte nacionalista de los años treinta y cuarenta del siglo pasado.

Y es que en palabras del investigador Álvaro Vázquez, en aquellos años el medio fílmico fue el instrumento propicio para cimentar en la colectividad la identidad nacional a través de las producciones emblemáticas. Coincidentemente, la institucionalización de la revolución llega con la época de oro del cine mexicano; y es en este horizonte que la década de los treinta generará imágenes que aportan poco al conocimiento histórico, pero mucho a los grandes filmes, que operan de la misma manera que un monumento: emblemas destinados a la perpetuación de un imaginario en la memoria.<sup>45</sup>

En este panorama, en el ámbito cinematográfico nacional, existe un periodo temporal que idealistamente se le calificó como época de oro. Este lapso ha sido delimitado por diferentes investigadores, de manera subjetiva dependiendo sus particulares análisis. En este tenor, el espectro de tiempo que considero se aproxima más al auge industrial que se dio a este periodo de auge, abarca de 1936 -a partir del extraordinario éxito de la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes- hasta el año de 1953; en que se aplica la llamada *Ley o Plan Garduño*, una cuestionada legislación federal promovida durante el gobierno de Adolfo Ruíz Cortines que lejos de potenciar al cine de la época, abrió la puerta

---

<sup>44</sup> El novelista de izquierda Upton Sinclair, financió la cinta de Eisenstein que consistiría en cuatro episodios: "Sandunga", "Maguey", "Fiesta" y "Soldadera". Caracterizado por ser un autor perfeccionista que antepone lo artístico a lo económico y una pésima relación con Sinclair causó el enojo de este último y el fin del rodaje dejando el último capítulo pendiente por filmar. Sinclair boicoteó a Eisenstein para que no pudiese ingresar de nuevo a los Estados Unidos y movió sus influencias incluso con el propio José Stalin, para denostarlo como artista de la revolución soviética. Véase De los Reyes, *El nacimiento*, 2007.

<sup>45</sup> Véase Vázquez, "Encuadre a la Revolución Mexicana", 2010, p. 30.

para que distribuidores y productores voraces, como el polémico William Oscar Jenkins, se aprovecharan de esta circunstancia para enriquecerse, lo que sin duda incidió en el declive de la industria cinematográfica.<sup>46</sup>

Respecto al auge de la producción industrial de películas, éste obedeció a una serie de factores endógenos es cierto: mayor infraestructura, nuevos directores (Emilio Fernández, Roberto Gavaldón o Ismael Rodríguez) y la gestación de un *Star System* con artistas de la dimensión de Jorge Negrete, Dolores del Río, María Félix, Mario Moreno *Cantinflas*, Pedro Armendáriz, David Silva, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé y Germán Valdés *Tin Tan*, cuya presencia hizo cada vez más redituables las ganancias para las productoras; pero sobre todo exógenos, específicamente, el papel que jugó la Segunda Guerra Mundial ya que debido a la participación activa de Estados Unidos en la misma, ocasionó que este país descuidara su industria fílmica, lo cual fue aprovechado por el cine nacional y sus principales protagonistas. Algo similar aconteció con el estallido de la Guerra Civil Española (lo que abrió paso para que México atendiera la demanda del mercado de películas en habla hispana).

Indudablemente, el éxito y el impacto en el extranjero de la película *Allá en el rancho Grande*, colocaron a las producciones mexicanas en la cima de las cinematografías de todos los países de habla española y con ello se dieron las condiciones para la construcción de nuevos y más grandes estudios cinematográficos (*Tepeyac*, *San Ángel Inn*, *Churubusco*); y un número más abundante de películas, aunque los niveles de calidad son dispares. Así por ejemplo en 1938 se filman 57 cintas, y las que tienen éxito en taquilla son aquellas que toman temas campiranos y folclóricos al estilo de *Allá en el Rancho*

---

<sup>46</sup> El investigador Álvaro Fernández señala que ante la preocupación del nuevo presidente Ruiz Cortines (1952- 1958) por la situación monopólica del cine nacional que se acendró en el alemanismo, colocó al frente del Banco Nacional cinematográfico a Eduardo Garduño, quien planeó una estrategia para contrarrestar la organización criminal del cine nacional denunciada por el escritor José Revueltas y el cineasta Miguel Contreras Torres años atrás: el famoso “Plan Garduño”. En su origen, esta legislación tenía como estrategia central fortalecer desde la institución bancaria los vínculos entre productores y distribuidores, sin embargo, a la postre sería un fracaso y fomentaría nuevos monopolios. Álvaro Fernández, *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*, El Colegio de Michoacán, 2007, p. 90. Sobre la denuncia de Revueltas a la protección de monopolios en el cine nacional véase José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Ediciones Era, 1991.

*grande*, aunque también se tocan temas como batallas revolucionarias, el nacionalismo, los infaltables melodramas conservadores y las comedias.<sup>47</sup>

Ya a estas alturas había serias críticas acerca del derrotero que estaba tomando el cine nacional, en octubre de 1938, el escritor y articulista, Rubén Salazar Mallén, criticaba en la revista *Cine* la mala calidad y el excesivo número de cintas rodadas:

A medida que la producción aumenta en volumen, en cantidad, disminuye en consistencia. Es decir, que en tanto los films son más abundantes, su fragilidad es mayor”. Advertía en ese sentido que la fiebre del folclore había “paralizado al cine mexicano, lo ha atado a una inexorable monotonía, insistentemente señalada por los críticos y tan tenaz, sin embargo, que nada puede desplazarla. El cine mexicano medra, pues, bajo el signo de la monotonía.<sup>48</sup>

Pero más allá de todas estas circunstancias, el cine nacional tuvo una completa variedad temática en los centenares de películas que se filmaron de 1936 a 1953 (comedias rancheras, musicales, melodramas, películas policíacas o adaptaciones de obras literarias o parodias de las mismas, etcétera) y diversas propuestas cinematográficas emergieron con notable éxito en taquilla, hasta que el declive propio del cine de los años cincuenta sobreexplotó, no solamente la producción de cintas, sino la sobreexposición de sus principales estrellas.

Surge el calificativo de “churro” cinematográfico, que en términos coloquiales alude a la producción masiva y sin ningún esfuerzo de películas carentes de imaginación, rutinarias y en muchos sentidos vulgares, que se elaboran meramente por la ganancia económica y no por la propuesta artística. Lo antes citado, aunado a la aparición de la televisión en los hogares mexicanos, representó una muy seria amenaza para la cinematografía local, que para esta década ya daba muy fuertes señales de agotamiento y de una anunciada caída.

---

<sup>47</sup> En 1938, debutan dieciocho directores, de los cuales menos de una tercera parte tuvieron continuidad después y sólo uno destacó, Alejandro Galindo, con *Mientras México duerme*, que tuvo el rasgo de introducir el género de los bajos fondos capitalinos. Véase Juan José Millán, *Jorge Negrete. Ser charro no basta*, México, Impresora Marvel, 2011, p. 30.

<sup>48</sup> Rubén Salazar Mallén citado Millán, *Lo.cit.*

## 1.6. Declive y... ¿auge?

Con el paso de los años, el auge del cine nacional se va a pique y si bien en las décadas de los sesenta y setenta hay esfuerzos cinematográficos muy apreciables con una generación de nuevos cineastas que ofrecen un punto de vista fresco y renovador (Rubén Gámez, Jorge Fons, Felipe Cazals, Paul Leduc y Alejandro Jodorowsky) lo cierto, es que, aunado a la ínfima calidad de las películas filmadas en este periodo, la popularidad de la televisión –las telenovelas específicamente– influyó para que el público comenzara a incentivar nuevos hábitos de diversión.

Para la década de los sesenta, las casi centenar de películas que se filmaban anualmente en años precedentes, no llegaron a la mitad, por lo que el margen de ganancias prácticamente era nulo. Por ello, cuando el cine nacional tocó fondo, se realizaron nuevos esfuerzos desde el gobierno federal como la edificación de nuevos espacios de creación artística: el Centro Universitario de Estudios Universitarios (CUEC); mayores recursos económicos del Estado en el sexenio de Luis Echeverría a proyectos fílmicos notables; etcétera. Pero las líneas temáticas siguieron como un obstáculo para que el cine mexicano tuviese un nuevo aliento sostenido.

En este horizonte, la renovación del cine nacional, propuesta del gobierno de Luis Echeverría (1970-1976), fue un interesante pero en muchos sentidos utópico propósito con algunos trabajos de alta calidad pero excepcionales. Sin embargo, en el sexenio de José López Portillo, la lamentable decisión del Presidente de la República de designar a su hermana Margarita, en Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), causó un nuevo retroceso en materia de producción cinematográfica en nuestro país, que se vio reflejado en una autocensura por la mayor parte de los cineastas y productores.

En este sentido, gran parte de la producción fílmica de los años setenta y ochenta se redujo a películas picarescas sin pretensiones o a producciones estatales que, aunque dieron cierta libertad de expresión a sus creadores, nunca reflejaron las inquietudes y necesidades artísticas de los directores, libretistas y productores, ni mucho menos la realidad cruda que vivía la sociedad mexicana de esos periodos.

Así, durante los años ochenta, películas picarescas que explotaron la sexualidad y el mal gusto se volvieron recurrente en el espectro fílmico que abrieron paso al género conocido como cine de “ficheras” o “sexicomedias” que se caracterizó por el uso del

"albur" o el humor en doble sentido, muy popular en México, pero con producciones de muy baja calidad y sin nada de sentido artístico.

Para los años noventa se da un ligero descenso de películas de éste tipo con el llamado "Nuevo Cine Mexicano" que es un esfuerzo de cineastas consolidados con una nueva generación de directores que se dedican a retratar críticamente la realidad social del país. Así, directores que cobraron relevancia veinte años atrás como Arturo Ripstein, Jaime Humberto Hermosillo o Jorge Fons, y nuevos creadores como Carlos Carrera, los hermanos Alfonso y Carlos Cuarón, Guillermo del Toro o Alejandro González Iñárritu, ofrecieron refrescantes propuestas que son bien recibidas por el público y la crítica especializada.

En resumen, en este breve recorrido por los avatares del cine mexicano a más de un siglo de su irrupción, nos ofrece desde el punto de vista histórico e historiográfico un espacio abierto al análisis y a la reflexión en torno a los ejes temáticos y contenidos que la cinematografía nacional ha concebido durante décadas. No es propósito de la presente investigación detenerme en demasía en estas ideas, pero sí lo es ilustrar las generalidades de cada una de las etapas del cine nacional, con sus diferentes protagonistas (productores, directores, actores, guionistas, crítica especializada y público consumidor) con sus límites, es cierto, pero también con sus múltiples posibilidades.

En esta dirección, tras esta mirada panorámica de la historia del cine nacional, quiero volver el universo fílmico de Germán Valdés *Tin Tan*, que va de los años de 1946 a 1972 y que se tradujo en más de un centenar de películas con muy desiguales resultados, el actor curiosamente transita por todas las vicisitudes descritas en este breve esbozo del cine mexicano. Por ello la evolución del personaje de *Tin Tan*, tal como ocurrió con figuras protagónicas de la llamada *Época de Oro*, fueron la expresión del auge y triste declive de una industria, que por diversos caminos ha querido salir de su adversa condición.

Más allá de este sendero de fracasos en el cine nacional durante varias décadas, podemos apreciar que a pesar de estas condiciones, pudieron edificarse importantes propuestas fílmicas como las que representó y ejerció mi objeto de estudio y que hoy en día a la luz del haz de posibilidades que ofrecen, pueden ser rescatadas de manera más detallada, puntual y crítica desde una perspectiva cinematográfica lúdica y singular que supo convivir con enunciaciones cinematográficas hegemónicas durante la segunda mitad del siglo XX. Para ello, me interesa examinar con mayor detalle las condiciones de la época

de oro del cine mexicano en el que *Tin Tan*, expuso un punto de vista más de los varios que coexistieron en este mitificado periodo.

### **1.7. Panorama del cine en que se insertó *Tin Tan***

Más allá de lo cuestionables que pudiera parecer la acepción, la llamada época de oro del cine nacional, fue la etapa más fecunda en cuanto al número de obras cinematográficas de distintos formatos y géneros, de la gestación de relevantes figuras protagónicas que encabezaron los filmes y de la formación y consolidación de importantes directores de la historia fílmica del país: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Ismael Rodríguez o Gilberto Martínez Solares.

De esta manera, basado en una manifiesta emulación del modelo estadounidense, con diferentes estereotipos y con producciones cada vez más fastuosas, alentó que México se convirtiera en “La Meca” del cine latinoamericano de 1936 a 1955, tras la contracción de la industria fílmica mundial debido a conflictos coyunturales internacionales, como la irrupción de la Guerra Civil Española o la Segunda Guerra Mundial. Sobre este particular cito al investigador hispano Francisco Millán:

El éxito y la proyección que había tenido en el exterior *Allá en el rancho Grande*, así como las favorables repercusiones que para atender la demanda del mercado de películas en español tuvo en México el estallido de la Guerra Civil española, colocaron las producciones mexicanas a la cabeza de las cinematografías de habla hispana. El cine mexicano se extendió por los países iberoamericanos y colonizó sus salas de exhibición. El posterior inicio de la II Guerra Mundial todavía favorecería más esa situación, unido al bloqueo que sufrió Argentina por sus simpatías hacia los países del Eje y las consiguientes dificultades para conseguir película virgen. Estos factores ayudaron al desarrollo industrial del séptimo arte en México y dieron lugar a la conocida como época de oro de esta cinematografía.<sup>49</sup>

Aunado a lo anterior, resulta importante destacar que durante los años veinte, numerosos actores, directores, fotógrafos, técnicos de México y de América Latina, viajaron a Estados Unidos a probar suerte en el mercado sajón, pero también para aprender los adelantos que en distintas áreas de la producción cinematográfica se generaban y ello se verá reflejado en el cine mexicano de décadas posteriores.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Francisco Millán, *Jorge Negrete, Ser charro no basta*, México, Impresora Marvel, 2011, p. 29.

<sup>50</sup> Figuras como Gabriel Figueroa, los hermanos Gilberto y Raúl Martínez Solares, los hermanos Rodríguez, Dolores del Río, Carlos Navarro, Lupe Vélez, etcétera; antes de encumbrar sus carreras en nuestro país, aprendieron su respectivo oficio en el cine de Estados Unidos.

Gradualmente, el cine mexicano mostró un notable desarrollo industrial que se reflejó en el incremento de número de cintas producidas anualmente, con un ritmo sostenido, el cual llegó su clímax en el año de 1949 con la producción de 108 largometrajes, que si bien en términos de calidad fueron dispares, los temas predominantes y que triunfan en la taquilla son películas folclóricas, melodramas y comedias ambientados en espacios rurales con tonos conservadoras y nacionalistas, hasta que gradualmente nuevos tópicos de un México cada vez más urbano se verán retratados en la filmografía de nuevos y consagrados directores de la segunda mitad del siglo XX (películas de rumberas, de bajos fondos ciudadanos, dramas barriales, etcétera).<sup>51</sup>

Todo lo anterior bajo un esquema y modelo de imitación del cine estadounidense, con técnicas, estrategias de mercado, casas productoras, premiaciones (por ejemplo el *Ariel* de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas fundada en 1946, fue creado muy a la usanza del premio *Oscar*), distribuidoras e incluso órganos de censura (La Liga de la Decencia y el Departamento de Censura Cinematográfica) que avalaban o prohibían lo que podía representarse en la pantalla. Carlos Monsiváis retrata lo anterior del siguiente modo:

De Hollywood se aprende todo: el manejo de géneros, el uso manipulador de la música, las recetas del chantaje sentimental, las convenciones estilísticas, los juegos hipócritas de la censura, las técnicas publicitarias, el uso del suspenso, el desdén por la calidad argumental, la improvisación de directores y actores. La empresa fundacional del cine mexicano es la “nacionalización” de Hollywood.<sup>52</sup>

Sin embargo más allá que los rasgos del cine mexicano de la época de Oro fueron una marcada imitación de modelos externos, lo cierto es que durante dos décadas el cine mexicano fue una industria sumamente rentable para los distintos sectores que la integraban, y que estuvo marcada por las particulares miradas y apoyos que desde el aparato gubernamental se le dio al espacio cinematográfico. Así por ejemplo durante el sexenio cardenista, hubo un importante esfuerzo por orientar un cine de tipo nacionalista y de contenido social promovido por el Estado, que se vio reflejado en la película *Raíces*

---

<sup>51</sup> Millán, *Jorge Negrete*, 2011, p. 269.

<sup>52</sup> Carlos Monsiváis, “Las mitologías del cine mexicano”, en *Intermedios*, Número 2, México, junio de 1992, p. 13.

(1934) de Emilio Gómez Muriel y Fred Zinnemann o *Vámonos con Pancho Villa* (1935) del director Fernando de Fuentes.<sup>53</sup>

En este panorama, quiero puntualizar que en el periodo del Presidente Cárdenas, además de un decreto del Ejecutivo, de 1939, que obligaba a los exhibidores a poner en cartelera al menos una película mexicana y con ello proteger la industria fílmica nacional, durante el gobierno de Cárdenas se fundó el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), organismo que sin estar ajeno a polémica y disputas, fue creado para potencializar el mensaje agrarista y nacionalista del gobierno a través de la cinematografía. Sobre este tema el investigador Miguel Sánchez señala:

El Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP), brazo propagandístico del cardenismo, le dio gran importancia al cine y tal como se hizo en el caso de la radio, se explotaron al máximo sus posibilidades mediante un marco legal que otorgaba al gobierno facultades estratégicas para su manejo y dirección. El DAPP tuvo facultades para dar una adecuada “orientación” a la industria. Como era de esperarse, en el ambiente de libertad de expresión que privó en el cardenismo -pese a las medidas de control y dirección que el régimen impuso- se dieron agrias disputas sobre la censura ejercida, destinada, uno supone, a salvaguardar la moral y los valores nacionales y a fomentar la unidad en torno al proyecto político del cardenismo.<sup>54</sup>

Sin embargo, a la par de estas medidas proteccionistas, la industria cinematográfica nacional, paradójicamente, supo convivir con las políticas internacionales del gobierno estadounidense, que incluso abarcaron el espacio fílmico de nuestro país. En este horizonte, Estados Unidos, utilizó en nuestro país una estrategia de soporte propagandístico para toda América latina, a través de la ideología del *Panamericanismo*, que además de neutralizar la posible influencia de los países del Eje en el continente americano, también buscaba posicionar los intereses económicos estadounidense en dicha región.

Más adelante, durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho, en una política de “Unidad Nacional” y del gradual tránsito del México rural al urbano, el cine vivió un auge notable en incentivos económicos y financiamiento por parte del gobierno que se tradujo en una política de exención de impuestos sobre las películas nacionales y sobre la importación

---

<sup>53</sup> El investigador Álvaro Vázquez señala que el gobierno cardenista colaboró con tropas militares para la recreación en la pantalla de las escaramuzas armadas. Véase Vázquez, “Encuadre a la Revolución Mexicana”, 2010, pp. 26-34.

<sup>54</sup> Miguel Sánchez, “El cine en el cardenismo”, en *Revista Mexicana de Comunicación*, México, 5 abril de 2011, <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/rmc/2011/04/05/el-cine-en-el-cardenismo/#axzz1mqQfQ82h>

de materiales y equipo; en la creación del Banco Cinematográfico S.A., y en un amplio programa de difusión de dicho espectáculo.

En este periodo, Ávila Camacho dejó de respaldar el cine del periodo precedente de contenido social y en su gobierno se priorizó un tipo de cinematografía nacionalista, conservador y moralizante. Así, el cine de la primera mitad de los años cuarenta se convirtió en un instrumento propagandístico relevante que en muchos aspectos representó y construyó imágenes falaces de la identidad del mexicano, incluso desde roles de género (como sucedió en las películas de Emilio Fernández de aquellos años).

Asimismo, en este sexenio, el auge sindical de la industria cinematográfica llegó a su clímax, cuando importantes figuras del ramo como Jorge Negrete, Mario Moreno *Cantinflas* y Gabriel Figueroa, encabezaron un importante movimiento disidente en el ramo de la industria cinematográfica, a mediados de los años cuarenta. Sucintamente, los grupos sindicales, que ya desde esa época mostraban su talante más corrupto y autoritario, también se expresaron en el medio fílmico nacional a través del poderoso Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que agrupaba corporativamente a todas las organizaciones gremiales del sector a través de sus distintas secciones.

El STIC, liderado por Salvador Carillo, a su vez era integrante de la Unión Nacional de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECEM), cuyo secretario general, Enrique Solís, tenía el visto bueno de la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) encabezada desde aquellos años por Fidel Velázquez. Lo anterior, dio como resultado un entramado de complicidades y corruptelas que fueron denunciadas por importantes figuras del cine nacional como Negrete, Moreno y Figueroa, que resistieron los esfuerzos intimidatorios y violentos del corporativismo de aquellos años y constituyeron el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

Más allá de los beneficios alcanzados por el gremios de la producción cinematográfica, lamentablemente también en este momento se concretan numerosas alianzas entre las cúpulas sindicales, los productores y exhibidores e incluso del gobiernos federal mismo, que abrieron el cauce a diversos monopolios que se gestaron y consolidaron durante el periodo de 1940 a 1952 cuando se gestan las relaciones entre productores y exhibidores que sentaran las bases para darle a la industria el tinte monopólico que sería una característica constante de la cinematografía mexicana en distintos rubros: la

producción (*Los Hermanos Rodríguez, AS films, Mier y Brooks, CLASA, DyANA*, etcétera); la distribución y exhibición (el monopolio de William Jenkins, Guillermo Alarcón y Manuel Espinoza Yglesias que acaparó el 80% de la distribución de las películas nacionales), etcétera-

También durante el avilacamachismo se consolidó y perpetuó el melodrama familiar que será el tipo de narrativa argumental dominante en la época de oro, aunque este género también convive con la comedia ranchera o el drama urbano, que gradualmente será el espacio en que se escenifican argumentos que empiezan a dejar atrás los escenarios bucólicos, tradicionales del cine de los años treinta para insertar nuevas tramas con una idea de modernidad que cobrará un mayor auge en el alemanismo.

Precisamente con Miguel Alemán, nuestro país construye una idea, más retórica que real, de una “modernidad” que coexiste con la tradición y aunque nuestro país consolida una política de industrialización y apertura económica que en apariencia enfrentaría los grandes rezagos históricos en distintas asignaturas, lo cierto que en muchos renglones México sigue en una lógica de atraso y de marginación motivada en gran medida por la corrupción imperante en las autoridades gubernamentales.

Más allá de estas características, el estilo personal de gobernar de Miguel Alemán se tradujo en tráfico de influencias y corrupción en distintos campos, incluso el cinematográfico, a través del fortalecimiento de monopolios en las ramas de la exhibición, producción y distribución de películas, en el favoritismo hacia ciertos productores que fueron beneficiado con créditos de Banco Cinematográfico, en el perfil caciquil de los sindicatos de actores y trabajadores cinematográficos y en la creación de productoras fílmicas como la empresa *Televoz*, cuya sociedad se depositó en el primogénito Miguel Alemán Velasco y David Negrete, hermano y representante del entonces líder de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), Jorge Negrete.<sup>55</sup>

Es así que en sexenio alemanista y con el fin de la Segunda Guerra Mundial, los productores notaron que el cine nacionalista dejó de ser funcional ya que la amenaza de países extranjeros, específicamente Estado Unidos, dejó de tener sentido y pronto el cine de

---

<sup>55</sup> Miguel Alemán Velasco, además de forjarse como productor cinematográfico se casó con la actriz francesa y *Miss Universo* Cristian Martell. Décadas más adelante, Alemán Velasco fue un importante ejecutivo de la empresa televisora *Televisa*, hasta que vendió sus acciones a fines del siglo XX. Del año 2000 a 2006, fue gobernador de Veracruz y actualmente es propietario de la empresa de aviación de bajo costo *Interjet*.

dicho sexenio trasladó a la pantalla lo que en la retórica gubernamental se afirmó de manera recurrente: una idea de “modernidad” que se reflejó en cintas cuyas tramas se ambientaron en el medio urbano y de arrabal; con bailes y música de moda (mambo, chachachá, danzón) y protagonizadas por personajes maniqueos: hombres y mujeres de la vida nocturna (prostitutas, rumberas o maleantes ciudadanos), o en su defecto por estereotipos dotados de numerosas virtudes que transmitían en el espectador una mentalidad conformista respecto a las condiciones de pobreza que diversos sectores sociales padecían.<sup>56</sup>

La industria cinematográfica nacional entonces explotó nuevos géneros y formatos, lo que derivó en que muchas cintas perdieran calidad artística o estética, pero a su vez incentivó que se filmaran películas que incorporaron a sus tramas, temas más populares y sugerentes en términos de ganancias económicas (exhibición de actrices que mostraban breves atuendo o participaciones especiales de estrellas como sucedió en numerosas ocasiones con Germán Valdés *Tin Tan*). Y aunque, el cine de aquellos años mostraba las condiciones de pobreza existentes de un país cuyas autoridades presumían lo contrario, en las más de las veces las causas de este atraso económico se justificó como una asunto de mala fortuna de un sector de población que a pesar de las adversas circunstancias, aceptaba con resignación, conformidad e incluso alegría su adverso destino.

En ese tenor, el papel de los realizadores, productores y guionistas resultó fundamental, para difundir este tipo de cine en el que la pobreza se representó superficialmente, solamente como el ornamento en el que personajes mostraban sus infortunios pero siempre felices y en este sentido el cine resultó ser el aparato ideológico adecuado y eficaz para interiorizar en el espectador de las clases populares una idea de consentimiento con su desventajosa situación económica.

De modo paralelo, en este lapso temporal aunque se amplían las temáticas se da una fuerte crisis en el cine nacional por la importación de películas de otros países, lo que orilló a los productores locales a sacrificar la calidad por la cantidad de las cintas y por ello, se disminuyen los costos de producción y los tiempos de filmación de la mismas y los salarios

---

<sup>56</sup> Más allá de que hubo directores que en el alemanismo elaboraron películas que dulcificaron las condiciones de pobrezas como Ismael Rodríguez (con la trilogía *Nosotros los Pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el Toro*) o Alejandro Galindo, aunque también existieron notables excepciones como *Los olvidados* (1950), del director hispano Luis Buñuel que, contrario a lo que promovían los sectores conservadores del país, mostró con toda su crudeza las adversidades de los barrios bajos urbanos.

de las grandes estrellas. Asimismo, para interesar al público consumidor se explotaron los temas basados en historias populares y efectistas.

Por lo anterior, puedo afirmar que la época de oro del cine nacional, si bien fue un periodo pródigo en la elaboración de películas, edificación de estudios, creación de estrellas y generación de ingresos; también alimentó prácticas nocivas que fueron determinantes en el derrotero del cine nacional que acabaría, mediados de los años cincuenta por agotar un modelo muy exitoso como el antes descrito.

Pero sin lugar a dudas, en mi opinión, un aspecto poco examinado en la historia del cine nacional de este periodo fue la intervención en dicha industria (abierta o veladamente) de los presidentes Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) que fueron determinantes en el rumbo de la cinematografía mexicana. En este derrotero, quiero adentrarme ahora sí en la construcción del personaje *Tin Tan*, objeto del presente estudio, para diseccionar el cúmulo de posibilidades que un tipo de enunciación como la que construyó el actor cómico proyecta ofrecen y que elaboraré detalladamente en los siguientes capítulos.

## CAPÍTULO II

### *Tin Tan*: La construcción de un personaje

## II. *Tin Tan*: La construcción de un personaje

Somos nuestra memoria, somos ese quimérico museo de  
formas inconstantes, ese montón de espejos rotos  
Jorge Luis Borges

En el cine de *Tin Tan*, la inventiva derrota a la rutina genérica  
Emilio García Riera

### 2.1 Estado de la cuestión

En el campo de la historiografía crítica es tarea común revisar infinidad de archivos, textos y registros convencionales o tradicionales en la reconstrucción, reflexión y explicación de un problema histórico. Sin embargo, la conveniencia de contar con grafías diferentes a estos últimos (imágenes, mapas, monumentos, películas o pinturas) radica en que estas huellas alternativas extraen información sobre la manera de vivir del ser humano y cómo éste, concibe su visión del mundo, su cotidianeidad y sus expectativas.

En este panorama, la imagen además de operar como un importante insumo que ahonda con creces en la representación del pasado histórico, también proyecta y esparce significados en espera de ser leídos, interpretados y representados como discursos. Por lo anterior, la cinematografía, en tanto manifestación artística con un innegable sentido lúdico, proporciona múltiples posibilidades que permiten vincular a este tipo de representación de la realidad con el contexto de un periodo histórico determinado.

En ese sentido, a partir de la idea de que el discurso fílmico de *Tin Tan* ofrece una representación peculiar de la realidad histórica de la segunda mitad del siglo XX, pondré en operación algunos elementos que ayuden a ponderar la construcción del personaje *Tin Tan* a partir de su obra artística (con la intención inicial de adentrarse en los campos estructurales de la naturaleza de la filmografía de *Tin Tan* entre los años de 1944 y 1958). Para ello pretendo proponer una vía de análisis expresada en los referentes políticos sociales y culturales de esa época con una intencionalidad, en primera instancia, descriptiva, para posteriormente examinar su singular discurso

De este modo, no obstante la connotación de ícono popular de *Tin Tan*, paradójicamente, existe una producción muy pobre de trabajos que abordan su figura: paupérrima en el horizonte académico (unas cuantas tesis de licenciatura), marginal en la

prensa escrita y un poco más copiosa en algunos números de revistas. Sin embargo, en los últimos tres lustros, el interés hacia *Tin Tan* se ha incrementado notablemente en distintos horizontes de enunciación y géneros (discos, documentales, biografías noveladas y ensayos).

El presente estado de la cuestión tiene como objetivo examinar el momento actual de los trabajos en torno a nuestro objeto de estudio: el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, actor mexicano de enorme singularidad e inventiva en el ámbito cinematográfico de la segunda mitad del siglo XX. Precisamente, por la repercusión y recuperación de su figura en los últimos años, este trabajo heurístico se respaldará meramente en las grafías textuales (la escritura) que sobre Germán Valdés se han construido.

Por lo antes señalado, además de recopilar las diversas fuentes escritas y no escritas sobre la temática elegida, resulta vital examinar también los enfoques, las visiones, los aciertos y las contradicciones de los distintos trabajos que han analizado o narrado la trayectoria del *Tin Tan* como personaje cinematográfico cuyo recuerdo no se deja marchitar. En este panorama, con la elaboración del estado actual de este proyecto, pretendo distanciarme de los análisis precedentes y edificar así, mi propia enunciación que ofrezca nuevas miradas y aportes al tema, con nuevas fuentes, y/o con las mismas, pero desde una óptica diferente, con la visión de la historiografía crítica, y ofrecer un análisis distinto que proporcione otras orientaciones sobre el personaje y la problemática historiográfica que lo rodea.

En este horizonte, al abordar una temática como la figura cinematográfica de *Tin Tan*, que se ha caracterizado por su extensa trayectoria fílmica, tenía el prejuicio de que debido a la popularidad de este actor cómico, este tema había sido descrito con reiteración y que por esta razón existe un vasto acervo historiográfico. Sin embargo, este juicio previó cayó por su propio peso al comprobar que, a excepción de algunos escritos que lo examinan, el análisis desde el horizonte académico de esta figura, prácticamente ha pasado inadvertido.

Pero en mi opinión, será a partir de los años noventa que en diversos sectores urbanos o fronterizos del país, que se materializó una auténtica revaloración y auge de *Tin Tan*, en términos identitarios de lúdica rebeldía, pero también sometido a valores de mercado que

hoy en día han materializado las imágenes del cómico en playeras, documentales, biografías, discos y homenajes musicales.<sup>57</sup>

Además de números especiales dedicados al legado artístico de *Tin Tan* en revistas de espectáculos como *Cinelandia* (1999) y *Somos* (1994 y 2001), sobresale el ensayo de Carlos Monsiváis por ser un trabajo pionero en el análisis del personaje y quizás el más completo examen de su figura, *Es el pachuco un sujeto singular. Tin Tan*, en *Intermedios*, México, Núm. 4, Agosto-septiembre de 1992; así como los textos de Fernando Muñoz, *Las musas de "Tin Tan". Crónicas y recuerdos*. México, CONACULTA-Cineteca Nacional, 1999; de Rosalía Valdés, *La historia inédita de Tin Tan*, México, Planeta, 2003; Fritz Glockner, *El barco de la ilusión*, México, Ediciones B, 2005 y Rafael Aviña, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*. CONACULTA, 2009.<sup>58</sup>

En el cine, además de una amplia colección de sus películas que han sido puestas a la venta por la distribuidora ZIMA, destaca el documental de Manuel Márquez, *Ni muy, muy... ni Tan, Tan... simplemente Tin Tan* (México, 2005, 90 Minutos). De igual manera, en agosto de 2009 se estrenó la película *Me importas tú... y tú* (argumento basado en la novela de Glockner) y dirigida por Arturo Martínez Solares, hijo de Gilberto, director de los mayores éxitos del cómico. Lo anterior quizás no tenga muchas implicaciones para el propósito de este trabajo pero sí las tiene en función de cómo el personaje a últimas fechas ha perdido su cariz cinematográfico para cambiarlo a uno más mercadológico.<sup>59</sup>

Respecto a artículos e investigaciones de carácter académico, destaco el trabajo pionero de Jaime Contreras Salcedo titulado *Tin Tan: Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, tesis de licenciatura (2 tomos), México, FCPyS, UNAM, 1984; el trabajo de América Barceló López, *Germán Valdés Tin-Tan y su propuesta cinematográfica*, tesis de licenciatura, México, ENEP, Acatlán, 1996; o el trabajo final del titulación, "*Tin Tan y*

---

<sup>57</sup> *Tin Tan* es un personaje cinematográfico hondamente vinculado a una faceta musical que ha repercutido en la recuperación de su propuesta artística, como se dio con el Disco –homenaje *Viva Tin Tan* (2006), de la disquera *Sony/BMG Music*, en el que varios grupos y solistas de rock en español y de *ska*, adaptaron las canciones del actor cómico a sus particulares estilos. Destacan los grupos, *Café Tacvba*, *Botellita de Jerez*, *Maldita vecindad*, *Jaguars*, etcétera.

<sup>58</sup> Durante abril de 2009, el Gobierno del Distrito Federal organizó el *Primer Festival Tin Tan Escooltural*, en el que se realizan actividades artísticas (fotografía, baile, música, teatro) para recuperar el legado cultural de *Tin Tan*. Véase, Dora Luz Haw, "Evoca el DF a *Tin Tan*" en *Reforma*, México, 7 de abril de 2009, p.18.

<sup>59</sup> Sobre este punto quiero destacar el uso mercadológico que la familia Valdés le ha dado a la figura de *Tin Tan*, al comercializar su personaje en prendas de vestir, mochilas, muñecos de distintos materiales, formando alianzas con empresas como *Missionbrand*, *Plastic Mono Band*, etcétera.

su trompabulario”, del seminario *Interdiscursividad: cine, literatura, historia* de José Andrés Niquet, FES Acatlán, 2008. En este sentido, quiero resaltar que académicamente, el personaje de *Tin Tan* como posibilidad de investigación, ha sido prácticamente soslayado en áreas importantes de las ciencias sociales que bien podrían recuperar su figura.

En el plano musical, además de sus 11 discos grabados, sobresalen diversas recopilaciones discográficas de canciones extraídas de sus películas, así como el disco tributo *Viva Tin Tan* (Sony Music-2005). En este sentido, el resurgimiento del tema ha motivado que hoy en día en distintos ámbitos de la ciudad de México y de la frontera norte, especialmente con algunas tribus urbanas y en grupos musicales de *rock, ska y hip hop*, se hayan apropiado de la figura de *Tin Tan* para amplificar la difusión de sus propuestas artísticas, lo que ha provocado que desde distintos horizontes se recupere su biografía y trayectoria, lo cual demuestra con creces el enorme impacto cultural del personaje.

En este panorama, una vez puesto en el escenario las diferentes grafías escritas y audibles que han hecho referencia al trabajo fílmico y musical de Germán Valdés *Tin Tan*, me interesa ponderar el trabajo póstumo del reconocido historiador del cine mexicano, Emilio García Riera, cuyo texto *Las películas de Tin Tan*, sin duda alguna es un magnífico referente para adentrarse no sólo a la vasta obra cinematográfica del cómico, sino a la construcción de su singular personaje<sup>60</sup>.

Con base en lo anterior, considero que el prestigio de García Riera como autoridad en materia de conocimiento y de crítica del cine nacional, es lo que cobra mayor peso en dicha grafía por examinar. Para ello, valoraré el lugar social del autor; el sentido o intencionalidad que dotó a su obra; el tipo de público a la que está dirigida; el momento histórico en que fue elaborado el texto; así como los alcances y límites de la fuente examinada desde los planteamientos propios del análisis discursivo, a partir del concepto historiográfico de horizonte de enunciación.

En este panorama, y siguiendo a Reinhart Koselleck, quien estructuró dos categorías temporales para la comprensión de lo histórico: el espacio de experiencia y el horizonte de

---

<sup>60</sup> Emilio García Riera, *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 2008.

expectativas,<sup>61</sup> el examen al personaje de *Tin Tan* evidencia cómo la experiencia del cómico en la construcción de su personaje cinematográfico, se fusionaba con el proyecto de futuro que había de caracterizar a una nación como la nuestra, cada vez más adaptada al *modus vivendi* estadounidense, no en balde el intelectual Carlos Monsiváis, definió al cómico como “el primer mexicano del siglo XXI”.

Así, sin olvidar sus propias experiencias como locutor de radio fronterizo como se apreciará más adelante y en la cimentación de su personaje pachuco, *Tin Tan* apostó a un horizonte diferente al que nos acostumbró la cinematografía mexicana de la primera mitad del siglo XX. Es aquí donde se puede hallar un rasgo peculiar en su figura puesto que *Tin Tan* apuesta en su trabajo a una idea de modernidad (entendida como apertura e inclusión) poco apreciada en el cine imperante de aquellos años.

### **2.1.1. Las películas de *Tin Tan* de Emilio García Riera**

La mayor virtud de Germán Valdés *Tin Tan*  
fue su noble, limpia y total disposición al placer  
Emilio García Riera

Emilio García Riera (1931-2002), desde finales de los años cincuenta hasta su muerte, construyó una de las obras más vastas y sobresalientes de la historia cinematográfica de este país. Periodista, historiador, académico, crítico y guionista de cine e incluso actor, García Riera, en muchos sentidos, consolidó el oficio de la crítica de cine en México, especialmente en su importante colección *Historia documental del Cine mexicano*.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Para Kosselleck, “Expectativa y experiencia constituyen a la vez la historia y el conocimiento y, por cierto, lo hacen mostrando la relación interna entre el pasado y el futuro, antes, hoy y mañana. Y con esto llego a mi tesis: la experiencia y la expectativa son dos categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro (...) la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados. En la experiencia se fusionan tanto la elaboración racional como los modos inconscientes del comportamiento que no deben o no debieran ya estar presentes. Además, en la propia experiencia de cada uno, transmitida por generaciones o instituciones, siempre está contenida y conservada una experiencia ajena (...) Algo similar se puede decir de la expectativa: está ligada a personas, siendo a la vez impersonal, también la expectativa se efectúa en el hoy, es futuro hecho presente, apunta al todavía-no, a lo no experimentado, a lo que sólo se puede descubrir (...) la experiencia y la expectativa tienen modos de ser diferenciables”. Reinhart Koselleck, *Futuro Pasado*, Paidós, Barcelona, 1993.

<sup>62</sup> Cf., José de la Colina, “Emilio García Riera, historiador de ‘México’”, en *Letras Libres*, México, Noviembre de 2002.

Voz autorizada (no siempre tolerante y muchas veces autoritaria) del acontecer de la cinematografía nacional del pasado siglo, García Riera siempre se declaró un profundo admirador de la comicidad de la época de esplendor de *Tin Tan*, por lo que no sorprende que su último texto, publicado de manera póstuma, estuviese dedicado a la trayectoria fílmica del cómico, y en marzo de 2008 fuese presentado en el *Festival de Cine de Guadalajara*, que dedicó un homenaje al legado de *Tin Tan*.

Más allá de sus historias personales, el interés por la obra de *Tin Tan* en el cine nacional alentó a que otros críticos cinematográficos como Jorge Ayala Blanco, Gustavo García o Rafael Aviña; o a escritores como Carlos Monsiváis, Fritz Glockner o Eduardo Mejía; atendieran la obra de *Tin Tan* sobre los cimientos que García Riera erigió años atrás. Sirva entonces esta breve introducción para ponderar algunas rutas o estrategias de trabajo aplicadas a una grafía clave en nuestro proyecto de investigación.

Elegí este documento por varios motivos, pero destaco los siguientes: por la importante información vertida en torno al objeto de estudio; por la autorizada voz crítica del autor; porque al estar trabajando de modo directo con el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, me resulta más fácil y operativo trabajar con un solo texto que ha recopilado su filmografía. En este escenario, *Las películas de Tin Tan* es un escrito coeditado por el Departamento de Cine de la Universidad de Guadalajara (UDG) –institución académica en la que el autor fue investigador– y por la Cineteca Nacional, y más allá de las múltiples imprecisiones y defectos que uno puede encontrar en la edición del libro, lo cierto es que es un libro muy atractivo para el lector que quiere adentrarse en la obra del cómico.

Así, el título de la obra, entre obvio y simple, de inmediato hace referencia al lector que lo que encontrará es una recopilación de todos los comentarios críticos que en torno a las películas de *Tin Tan* hiciera el finado historiador cinematográfico. Aunque considero que el texto, no obstante que se terminó una década atrás, el que apenas se haya publicado, me hace cavilar respecto a cuánto pesan los intereses comerciales en el mundo editorial.<sup>63</sup>

Así en el aspecto formal, el autor divide su obra en cuatro importantes rubros: *Presentación*, *Introducción*, *Nota Biográfica* y *Las Películas* y a través de su relato

---

<sup>63</sup> El 5 de diciembre de 1999, *La Jornada Semanal* publicó un artículo de García Riera titulado: “Las películas de *Tin Tan*” que se anunciaba como un adelanto del libro del mismo nombre que sería publicado a principios del año 2000 por la Editorial *Mapa*. Sin embargo, el texto prometido no sería impreso hasta marzo de 2008 ¿Por qué ahora y no antes? Especulo que fue por intereses comerciales de las editoriales.

reconstruye detalladamente las películas de *Tin Tan* (con ficha técnica incluida), describiendo lugares y sujetos en un espacio determinado. Sabedor de que historiográficamente la escritura no es neutral, puesto que el autor se involucra en demasía con su texto y pensamiento, como con sus intereses; este último al momento de construir su discurso, si bien es afectado por la historia que le tocó vivir o está viviendo, también puede afectar a ésta con su escritura.

En este sentido, García Riera examina noventa y nueve de las ciento seis películas que Germán Valdés filmó en su larga trayectoria. Con lo antes citado, de principio a fin, el autor, hila una trama discursiva basada en las películas que *Tin Tan* filmara durante tres décadas (1943-1972) aunque sin examinar el contexto social y político en que se crearon dichos discursos. Para ello el autor, más que utilizar las imágenes como una fuente testimonial autónoma, se apoya en 200 fotografías y en 25 carteles cinematográficos (la mayoría de Ernesto García Cabral) para caracterizar cada una de las películas que ponderó. Asimismo, en la edición de la obra se recuperaron dos caricaturas de *Magú* con su estilo “en el que dibuja desdibujando” y una más de *Luis Fernando*, publicadas originalmente en *La Jornada*, el 25 de septiembre de 1996.

De esta manera, García Riera no se mete a analizar los particulares contextos en que se crearon las películas de *Tin Tan*, por lo que el lector se ve obligado a investigar qué pasaba paralelamente cuando el cómico filmaba. Este rasgo resulta raro y un tanto cuestionable en el autor que no obstante que describe las continuas alusiones, críticas y burlas de *Tin Tan* a las instituciones políticas y eclesiásticas, su descripción no va más allá, por lo que no hace ninguna alusión, ya no digamos al conflictivo contexto sociopolítico de aquellos años, sino a la belicosa relación entre los trabajadores del cine por el poder gremial de los sindicatos cinematográficos, o la censura ejercida por el Estado a películas incómodas.<sup>64</sup>

Así, García Riera, desarrolla su estrategia narrativa de manera cronológica y no temática, sin sujeciones exageradas a pruebas documentales. En esta dirección, el autor emite sus reflexiones con la autoridad que le da su reconocida trayectoria de historiador y

---

<sup>64</sup> Sobre el tema del movimiento obrero en el cine revítese el interesante ensayo de Catherine Macotela, “El sindicalismo en el cine” en Gustavo García y David Michel en *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM-IMCINE-UACJ, 2001, pp.235-264.

crítico; por lo que desarrolla su prosa de manera consistente, continua, muy accesible al lector que no es experto en tópicos cinematográficos. De este modo, con una trayectoria en la que muestra su destreza en el análisis de situaciones y personajes cinematográficos, pero sobre todo en el dominio de lo anecdótico, García Riera descubre datos de las películas fuera del dominio popular como alusiones de *Tin Tan* a cintas estadounidenses, o a problemas políticos o internacionales que flotan en el ambiente de la época, etcétera.

Ahondando en lo anterior, el autor se apoya en numerosas fotografías (tres imágenes por cinta en promedio) cantidad que incide directamente al número de páginas del libro. Asimismo, el texto que tiene casi el mismo tamaño de un cuaderno profesional (lo que repercute en la medida de los caracteres que pueden ser leídos sin ningún problema) reflejan los peculiares formatos comerciales a los que las editoriales se adhieren.<sup>65</sup>

Ligado a lo antes citado, sobresale la portada del texto cuyo diseño “original” de *Jabaz*, colaborador del diario *Milenio*, deja mucho que desear puesto que su único mérito es retomar en color rojo-naranja fluorescente la célebre imagen de *Tin Tan* captada por el “fotógrafo de las estrellas” de origen ruso, Senya Fleshine *Semo* (por cierto, sin dar crédito al autor) en la que el cómico ataviado con su indumentaria de pachuco es retratado en pose de estar alerta de algo o de alguien y es el enfoque de luces de Semo lo que provoca la proyección de su sombra de una forma muy estética (ver imágenes).<sup>66</sup>



Figura 1 © Semo



Figura 2 © Jabaz

Así, *Jabaz* retoma la sombra que proyecta *Tin Tan* en la fotografía de Semo, pero no la pone en color negro sino en rojo naranja con fondo plateado y las letras del título en

<sup>65</sup> El texto de García Riera consta de 240 páginas y mide 21.5 cms. de ancho por 28 cms. de largo.

<sup>66</sup> Véase Emma García, *Semo fotógrafo, 1894-1981*, México, INAH, 2001.

color blanco, lo que hace muy atractivo, comercialmente hablando al libro, de por sí llamativo por su gran tamaño. Asimismo, en las solapas interiores se encuentra una descripción de lo que el lector encontrara, así como una nota biográfica de García Riera en la que se alaba la enorme capacidad de observación del autor y su prolífica obra.

En síntesis, Emilio García Riera, desde su particular lugar social y horizonte de enunciación, construye un discurso que resulta sumamente útil para el investigador del cine, y cuya narrativa se caracteriza por su buen ritmo, por un sólido y fluido manejo del lenguaje, así como una notable capacidad para percibir y describir los paisajes y ambientes (aunque sin abundar) que se vivieron hace algunas décadas, más allá de los errores o grandes omisiones del trabajo fílmico de *Tin Tan*.<sup>67</sup>

De esta manera, el crítico, no obstante que concibe pública su admiración a *Tin Tan*, no es condescendiente con el cómico cuando describe alguna de sus cintas más lamentables. Por lo tanto, más allá de las afinidades o discrepancias que el lector pueda tener con García Riera, al terminar la lectura de la obra, el consumidor de la misma se queda con el conocimiento y la certeza del tipo de cine que hizo *Tin Tan* y con quién lo hizo, en qué circunstancias, en qué cantidad y qué efectos tuvo su filmografía en los espectadores de la época y el de su público de hoy en día. Sobre todo, considero que el libro dejó en el aire la reflexión en torno a qué hacía diferente a *Tin Tan* respecto del resto de las figuras del cine nacional con las que convivió. Cito a García Riera:

La mayor virtud de Germán Valdés *Tin Tan* fue su noble, limpia y total disposición al placer. En el cine mexicano tradicional, tan infectado de melodrama, abundaban los personajes solemnes cargados de culpas o urgidos de cargárselas a los demás, y aun la mayoría de los actores cómicos de primer plano se dieron en algún momento al mensaje edificante y a la lágrima piadosa. Tales fueron los casos de *Cantinflas*, *Resortes* o *Clavillazo*, pero no el de su contemporáneo... *Tin Tan* sugirió desde los comienzos de su carrera la imagen de un fauno en constante ejercicio de una sensualidad limpia e inocente, ajena al menor sentimiento de culpa.<sup>68</sup>

En conclusión, lo valioso del texto de García Riera para los propósitos de esta investigación son las descripciones puntuales que el historiador hace a cada una de las

---

<sup>67</sup> Existen numerosos fallas a lo largo del texto más atribuibles a los editores y poco cuidado del mismo (inconsistencias en la vida de *Tin Tan*, créditos de películas, pies de fotos, etcétera).

<sup>68</sup> García Riera, *Las películas*, 2008, p.15.

películas de *Tin Tan* que exhiben, no solamente su trabajo fílmico, sino que también retrata un fragmento de la realidad de la industria del celuloide de hace más de seis décadas. Lo anterior, revela que en los hechos históricos no sólo lo remoto es digno de análisis, sino también la historia reciente, la inmediata, es decir, la que aún no cesa de construirse.

En esta dirección, el texto de García Riera ilustra con creces la obra de *Tin Tan*, pero considero de importancia capital detenerme en la construcción del personaje en sí, y desentrañar qué hace novedoso u original un punto de vista cinematográfico más de los varios que se erigieron en la edad dorada del cine nacional, y cómo trasciende su espacio de enunciación y temporalidad en la que hizo sus filmes, a varias décadas de su muerte, Para ello en el siguiente apartado, extraeré pasajes significativos de la vida de Germán Valdés para explorar la construcción de su personaje, así como sus influencias, las razones de su éxito y su permanencia en el gusto de sus receptores, del pasado y del presente.<sup>69</sup>

## **2.2. Las múltiples miradas a un personaje cinematográfico**

Germán Valdés *Tin Tan*, es sin duda uno de los personajes con múltiples posibilidades de análisis en el campo de las ciencias sociales en general y de los estudios culturales en particular. La amplitud de directrices que dicho ícono popular mexicano ha alcanzado, me alentó a reparar en la multiplicidad de dicha figura, desde el horizonte de enunciación de la historiografía crítica.

En esta dirección, Germán Valdés *Tin Tan*, durante tres décadas (1944-1972) configuró un punto de vista humorístico, en la pantalla grande, que supo abrirse paso en la cine mexicano de las décadas de los cuarenta y cincuenta, que se inclinó mayormente por tramas marcadamente nacionalistas y melodramáticas (con directores como Julio Bracho, Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, o Alejandro Galindo); lo que en ocasiones lo confrontó a la intolerancia y el conservadurismo de aquellos años que se expresaban en continuos ataques y censura a su propuesta de entretenimiento.

La figura de Valdés, entonces, si bien aparece asociada a la cinematografía mexicana de la segunda mitad del siglo XX, su incursión en otros ámbitos como la carpa, la

---

<sup>69</sup> En términos historiográficos, todo análisis de cierta figura o de la realidad misma, no se cierra en la cuadratura de determinadas posiciones históricas o historiográficas sino que la parte teórica debe estar abierta a otras visiones y perspectivas, para entender o interpretar a personajes de la cultura popular, como *Tin Tan*.

radio, centros nocturnos o la música, ha transformado la recepción de un personaje con una honda presencia en la cultura popular del país. En este panorama, al fijar la mirada en un objeto con diferentes variantes de aprehensión, me exigió un ejercicio de precisión en el examen de un comediante como *Tin Tan*.

Por lo anterior, debo enfatizar que no está dentro de las prioridades de esta investigación elaborar una exhaustiva biografía del actor en función de su vasta obra artística, sino indagar en la emisión y recepción de su discurso, así como en las razones de la vigencia y permanencia a varias décadas de su pronunciamiento. En este sentido, considero oportuno poner hincapié en su recorrido artístico para subrayar los puntos clave dentro de éste, que aporten elementos para comprender, ponderar y dimensionar la naturaleza del espacio de enunciación y las razones que determinan la perspectiva del cómico en la gestación de su discurso.

De esta manera, parto de la idea de que el personaje de *Tin Tan* es más amplio que la concepción del estereotipo que lo proyectaría y le daría fama: el pachuco. Lo que llevó a reinventar su personaje a nuevas formas de representación de la realidad basadas en mecanismos humorísticos como la “parodización” de la realidad (cinematográfica, histórica y literaria). En esta directriz, para la ponderación del personaje, además del análisis hermenéutico de cintas representativas de su amplia producción (que consta de 107 películas, incluyendo dos cortometrajes y tres doblajes), me interesa examinar también la trascendencia temporal y vigencia del personaje que hoy en día, se ha convertido en un mito de la cultura popular y urbana del país con notorio arraigo.<sup>70</sup>

Obviamente, tengo claro que *Tin Tan*, como todo personaje cinematográfico, no construye por sí solo su propuesta, sino que ésta fue forjada por el respaldo de un cúmulo de integrantes, quienes desde sus horizontes de enunciación colaboraron en la gestación del personaje. Por lo antes mencionado, el discurso cinematográfico de *Tin Tan* no es una propuesta aislada del resto de las unidades que componen e integran cada una de sus cintas, sino un fragmento más del agregado que conforma a toda película: el productor que financia la cinta; el director que plantea su visión y experiencia cinematográficas; el grupo

---

<sup>70</sup> Lo antes descrito me lleva a contemplar como una posibilidad, además del examen de sus películas, a otros discursos complementarios de su concepción artística: el legado musical, y la construcción de una iconografía popular en torno a su figura.

de actores que lo acompañan; el fotógrafo que ilustra estéticamente (o no) la trama de la cinta; los compositores musicales que elaboran una enunciación alterna y complementaria a las cintas; y obviamente un guionista que a través del lenguaje dará fluidez a la trama como referente de la realidad, o de la ficción a representar.

Sirva el anterior preámbulo para que, desde el ámbito de la historiografía cultural y con una perspectiva crítica, explore la gestación del personaje: ¿Cómo se construye? ¿Cómo se perfila? ¿Cómo se caracteriza? ¿De qué manera su trabajo artístico trasciende espacial y temporalmente? En otras palabras, pretendo descifrar ¿Quiénes y cómo participan en la emisión del discurso de *Tin Tan* en tanto personaje?, ¿Cuáles son las referencias y marcas culturales que lo construyen y definen (escenarios culturales del momento)? Y también, evaluar si realmente el personaje de *Tin Tan* generó o concibió una punto de vista alternativa y novedoso en la cinematografía nacional de la segunda mitad del siglo XX, específicamente de 1944 a 1958 ¿Qué características de su personaje y de su filmografía, ayudaron a gestar su permanencia, gusto y empatía con sus seguidores?

Para acercarme a lo antes descrito, exploraré las representaciones simbólicas y la formalización de las mismas de *Tin Tan*, personaje significativo de la cultura nacional del siglo pasado, al margen de conceptos preconcebidos y prejuiciados. Me interesa entonces, examinar los procesos de producción de sentido de su discurso (gestual, imágenes y lenguaje), y evaluar las estructuras simbólicas que haya suscitado el personaje “narrado” en “formas” cinematográficas, que puedan arrojar pistas en torno al cúmulo de representaciones que proyectó *Tin Tan*. De igual manera, quiero examinar a detalle no solamente su cinematografía, sino los diferentes referentes culturales de la época en que filmó (moral, diversión, modernización del país, consumo y hábitos culturales).

Y es que partimos de la idea de que su trabajo fílmico es un punto de vista que se sumó, sin necesariamente oponerse a otras miradas de las varias que predominaron en la industria del celuloide del país y que se alentó en aquellos años para el entretenimiento y consumo cultural de las clases populares y medias. En este horizonte, ponderar sus películas me ayuda a visualizar los motivos que están inmersos en las tramas de sus cintas; así como sus modificaciones, adiciones y omisiones.

Asimismo, un análisis de este tipo, me permite observar la génesis de una serie de ideas y conceptos en torno al arquetipo-estereotipo del pachuco de sus inicios y de la vida

moderna, así como la evolución de un personaje que instauró una interesante manera de hacer comedia. Por esta razón, quiero enfatizar cómo en las películas de *Tin Tan*, se expresa en varios fragmentos del imaginario de una época; los vínculos con la política cultural de aquellos años, las posibilidades de apertura o ruptura con otras propuestas dominantes.

Es decir, sin omitir la importancia de la historia o biografía del personaje en sí (enfoque que se situaría más del lado de la historia que de la cultura), lo que pretendo se acerca más al terreno de la historiografía cultural de un personaje sobresaliente de la cinematografía mexicana. Para ello, en los capítulos posteriores me apoyaré en diferentes elementos hermenéuticos que dieron orden y sentido a mi objeto de estudio en tanto expresión del pasado, así como la historicidad del personaje mismo.<sup>71</sup>

Con base en lo anterior, el examen de *Tin Tan*, me implica analizarlo desde el espacio que construyen la memoria y la identidad y a dichas categorías con sus referentes simbólicos. Es decir ¿Qué lleva a las nuevas generaciones a recuperar la actitud, las canciones, la filmografía de un actor cómico a casi cuatro décadas de su fallecimiento? ¿Por qué la memoria colectiva es más fuerte que el olvido en el caso de un cómico cuyo declive fue muy lamentable? En términos simbólicos ¿Qué es lo que hace atractivo al cómico para tenerlo presente en la memoria? ¿Cómo se da esa relación del personaje cuyo discurso del pasado es plenamente vigente casi 60 años después de emitido?

Lo anterior, me puede orientar para examinar la emisión, recepción y legado de su discurso y a la vez, acercarme a la realidad de una época particular, desde el horizonte de la enunciación de la historiografía crítica, en el entendido de que su personaje puede examinarse y evaluarse como parte de una narratividad particular que trasciende el tiempo, que vence al olvido, que recupera la memoria, y es en el espacio de la recepción que puede extraer posibilidades de análisis y significación en la esfera cultural de una determinada época histórica, y ésta será una de las tareas a las que nos enfrentaremos.

Así, con el telón de fondo de los sexenios de los presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán (1946-1952) principalmente, el discurso de Germán Valdés *Tin Tan*, caracterizado por su hibridismo cultural, su actitud lúdica, “relajenta”, picaresca e

---

<sup>71</sup> Por historicidad aludimos a la posibilidad, la condición y necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias, historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Silvia Pappé, *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*, UAM-A, México, p. 68

irrespetuosa hacia los valores tradicionales y a las instituciones del Estado, mostró cómo la modernidad de su propuesta artística se basó no propiamente en una oposición consciente y dirigida al desgastado nacionalismo de la cinematografía conservadora de la época, sino en construir e insertar un punto de vista, una perspectiva alterna que recrea una manera novedosa de humor como un elemento de representación de la realidad.<sup>72</sup>

Ahondando en lo anterior, a través de la génesis y reconfiguración del personaje de *Tin Tan*, puedo apreciar la convivencia de su propuesta con otras visiones cinematográficas de la sociedad, de la moral y de la diversión de aquel periodo, poniendo relevancia que, más que antagonismo u oposición; pero sí construye una perspectiva de lo que para él debe ser el humor, fincado en una idea de modernidad (montada en el sincretismo, en la hibridización, en la americanización, en el erotismo y en el relajó).

Quiero subrayar que más que referirme a la categoría de “contexto” para situar el entorno del lugar de emisión del discurso cinematográfico de *Tin Tan*, adopté la categoría de “espacio” como una posibilidad más amplia que me permita describir con mayor profundidad lo que mi objeto de estudio puede proyectar.<sup>73</sup> Asimismo, deseo enfatizar que no elaboraré una historia política del entorno de la época que desvíe los objetivos centrales de este proyecto, sino que recuperaré panorámicamente, líneas y visiones políticas de la época, tendencias culturales o comportamientos sociales.

En otras palabras, el discurso de *Tin Tan* ofrece una representación de la realidad del periodo histórico en que le tocó vivir, a través de las películas que filmó entre 1944 y 1958. Y es que el cine, por su carácter lúdico y accesible, resulta un magnífico medio de entretenimiento, también es un útil vehículo para aprehender y otorgar significaciones al acontecer humano. En este derrotero, a través de la recuperación de la vida del actor Germán Valdés, vincularé los pasajes centrales de la misma con la concepción de su personaje cinematográfico, para enfatizar uno de los rasgos centrales de esta figura, la

---

<sup>72</sup> Respecto a la concepción de relajó que se expresó en el personaje y el discurso del cómico, revítese el interesante ensayo del filósofo mexicano Jorge Portilla, *La fenomenología del relajó*, México, FCE, 1997.

<sup>73</sup> Rescato el legado de Fernand Braudel con su obra *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la Época de Felipe II*, nos adentra al amplio debate intelectual relativo a la cuestión espacial, en la que conceptualiza a la historia como un acontecimiento totalizador en el que existen diferentes tiempos y espacios que se entrecruzan y se sobreponen en una amalgama llena de sucesos, insertos en un punto donde convergen la historia y la geografía, el tiempo y el espacio. Cf. Fernand Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la Época de Felipe II*, 2 vols., México, FCE, 1992.

fusión de la persona (Valdés) y del personaje (*Tin Tan*) que fue una constante y que sin duda caracterizó a esta figura y que exploraré desde la historiografía crítica.

### **2.2.1. Del Pachuco Topillo a Tin Tan**

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo nació en una céntrica vecindad de la calzada Tlacopan –hoy Avenida Hidalgo- de la ciudad de México, el 19 de septiembre de 1915, en un contexto marcado por el movimiento armado revolucionario y en el seno de una familia de clase media. Bisnieto del Gral. Rafael Valdés que luchó con Porfirio Díaz contra la invasión francesa, Germán Valdés fue el segundo de nueve hijos (Rafael, Guadalupe, Pedro, Armando, Ramón, Cristóbal, Antonio y Manuel) del matrimonio formado por Rafael Gómez Valdés Angelini y Guadalupe Castillo.<sup>74</sup>

Sus primeros años los vivió en la complicada atmósfera de la ciudad de México, de principios de siglo, lugar en el que cursó la primaria, en la escuela Venustiano Carranza, en una época en que la vorágine de acontecimientos políticos y sociales era un asunto cotidiano. La revolución y sus efectos negativos no habían terminado y la capital del país estaba envuelta en una marcada anarquía que amenazaba la seguridad de los residentes, situación que obligó a la familia Valdés Castillo a emigrar a varias entidades del país.

En 1927, tras una breve estadía en el puerto de Veracruz, la familia de Germán Valdés se estableció en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua, debido a que su progenitor se desempeñaba como agente o “vista” aduanal. Allí, Germán Valdés estudió la secundaria y a principios de los años treinta, entró en contacto con las particularidades de la identidad “chicana” y una derivación de ésta encarnada en el personaje más visible de este choque de dos culturas, el pachuco, estrafalario individuo de origen mexicano que Carlos Monsiváis detalla en la siguiente descripción:

El dandismo desafiante del pachuco (una estética que es una ética, el estereotipo que presiente la necesidad de una contracultura, el fruto y la premonición de las primeras luchas de los mexicano-americanos), hallan en *Tin Tan* su versión azucarada y festiva, su adaptación y su divulgación comerciales.<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Aviña, *Aquí está su pachucote*, 2009

<sup>75</sup> Carlos Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.

Este acontecimiento sería de gran relevancia para el entonces inquieto adolescente, puesto que Germán Valdés asimila y practica un bagaje cultural muy vasto en el punto de encuentro de dos países que más tarde le servirá como herramienta para la encarnación de su personaje. De personalidad hiperactiva y pícara, Germán Valdés pronto se adaptó a su nuevo lugar de residencia y asimiló de modo natural los usos y costumbres del barrio en que habitó, el de “los tiriles” o “tirilones de la coyotera”, pachucos locales de Ciudad Juárez, además de visitar continuamente las ciudades de El Paso y Los Ángeles al sur de Estados Unidos.

Cabe señalar como referente, que Ciudad Juárez, es un espacio que por su estratégica posición fronteriza y por su población flotante, la convierten en una región con una peculiaridad evidente: la hibridización o sincretismo cultural. Este rasgo regional de Ciudad Juárez alentaron a Valdés a convivir, a estudiar y a estructurar al personaje que le daría fama y posteridad: el pachuco. Además, aprendió rápidamente el idioma inglés, lo que incluso le permitió trabajar como guía de turistas. Asimismo, adquirió un ágil dominio de la llamada *Tatacha* (el léxico híbrido de barrio compuesto de la mescolanzas de palabras en español e inglés y que después sería reconocido como *spanglish*).

Así, para el año de 1934 todavía con los efectos adversos de la recesión de 1929 y un contexto marcadamente bélico, Germán Valdés tras dejar la escuela preparatoria y probar varios oficios (guía de turistas, sastre, electricista), fue enviado por su padre para que trabajara con su amigo y ex vista aduanal, Pedro Meneses Hoyos quien había fundado la radiodifusora local XEJ. En esta empresa, Meneses ocupó al joven Valdés como barrendero, mandadero y etiquetador de discos. Cito al empresario radiofónico:

En 1930, trabajamos de nuevo juntos el Chapo y yo en la aduana de Juárez. Entonces mis aficiones al base-ball (sic) me hicieron fundar la “Liga Juárez”; me llevaba a Rafael (el mayor) y a Germán al beis... Me encargó el Chapo que ocupara a Germán en algo pues ya no le aguantaba en la casa: ¡Dámele (sic) cuatro o cinco dólares por semana, y si no te alcanza dime cuánto quieres por tenérmelo allá!...<sup>76</sup>

De inmediato, la radio se convirtió pronto en un universo intrigante y seductor para Valdés, lo que le ayudó a establecer contacto con el mundo de los medios masivos de

---

<sup>76</sup> Pedro Meneses Hoyos citado por Jaime Contreras en *Tin Tan. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, Tesis, UNAM, 1984.

comunicación y paralelamente al de la farándula o *show business*, como él solía llamarle. En este panorama, en una fortuita ocasión en que Meneses lo envió a probar un micrófono que acababan de reparar, Germán Valdés se puso a imitar con mucha gracia al más famoso compositor de la época, Agustín Lara y de acuerdo con su propio testimonio, su imitación fue tan buena, que creyeron que se trataba del “flaco de oro”. Citamos al comediante:

Era yo propio para lo que me ordenaban, me gustaba echar bromas imitando a los cuates y hasta a mis jefes. En aquél tiempo estaba de moda Agustín Lara, lo oía cantar tantas veces que un buen día me solté haciendo lo mismo y si vieras que bien me salió... Un día bendito se estropeó el micrófono, lo arreglaron y el señor Meneses ordenó que se probara. A mí me pasaron la orden. Entonces empecé a cantar imitando a Agustín Lara; el señor Meneses creyó que se trataba de un disco del gran jarocho. Y nada, que era yo haciendo mis payasadas.<sup>77</sup>

Meneses, convencido del talento y la buena voz de Germán Valdés, lo ascendió a locutor y le dio un programa en el que imitaba a Lara y a otros cantantes célebres de aquella época; *Tin Tin Larará*. Pronto sus habilidades idiomáticas bilingües fueron explotadas por Meneses quien lo convirtió en el improvisado y exitoso locutor apodado *El Pachuco Topillo Tapas*, que era una expresión tomada por el cómico, de los pachucos del otro lado de la frontera y que aludía a los pícaros que sobrevivían a través de trampas y relajos.

Así, Valdés modificó con humor y sobre la marcha, los guiones que le escribía a diario Meneses, a través de mezclar el idioma inglés con el español de manera imaginativa. Asimismo, el futuro comediante aprendió a modular la voz, a improvisar, contar chistes, escribir *sketches*, leer anuncios e incluso vender tiempo publicitado. De modo expedito, los radioescuchas de Ciudad Juárez lo ubicaron como el locutor más ameno de la región y mediante el programa, *El barco de la Ilusión*, desplegó sus dotes artísticas.

En este periodo, Valdés en conjunto con Meneses Hoyos comenzaron a construir al personaje pachuco *Topillo Tapas*, que sería la génesis de su personaje que le daría tanta fama en el medio cinematográfico y de centro nocturno años más tarde. Cito a Meneses:

Para este tipo de programas decidí crear un personaje con Germán Valdés tipificando al “manito” del otro lado de la frontera. Le compré en la casa *Rosens* de Juárez un traje de lo

---

<sup>77</sup> Germán Valdés *Tin Tan*, citado por Patricia Dávalos, “Hace un cuarto de siglo se fue Germán Valdés, pero comenzó un culto multidisciplinario por *Tin Tan*” en *Crónica*, México. 29 de junio de 1998, p. 15.

que en Chicago llamaban los negros *zoot-suit* y que consistía en llevarle la contraria al presidente norteamericano Roosevelt y sus consejos de economía.<sup>78</sup>

Con un trabajo estable, a finales de los años treinta, Valdés se casó con la estadounidense Magdalena Martínez, con quien tuvo dos hijos, Francisco Germán y Olga. Para principios de los años cuarenta en el teatro-estudio de la XEJ –que había incrementado su capital– se presentaban algunas compañías teatrales itinerantes; entre ellas, la formada por el empresario ecuatoriano Jorge Maulmer y su medio hermano, el célebre ventrilocuo Paco Miller quien daba vida al muñeco "Don Roque".

En estas circunstancias y ante la urgencia de reemplazar a un cómico de la caravana artística, Miller y Maulmer decidieron asistir al teatro-estudio de la XEJ donde se grabaría en vivo *El barco de la ilusión*, a fin de observar al locutor Germán Valdés. Debido a su gracia desbordante y talento musical, el ventrilocuo le propuso a Valdés unirse a la gira que realizaba su compañía por diferentes ciudades de Estados Unidos y México, quien aceptó gustoso. Sólo pidió un “patíño” y que fuera anunciado como “El Pachuco Topillo Tapas”.

Expedítamente, Miller encomendó al administrador de la compañía, Marcelo Chávez, el papel de apoyo que solicitó Valdés. En un principio, la pareja sólo realizaba simples rutinas cómicas que interesaban poco a sus receptores, sobre todo porque en la frontera norte de los dos países, el tema del pachuquismo era visto con mucho recelo.<sup>79</sup> Ante este fracaso, Jorge Maulmer propuso a su socio despedir al *Pachuco Topillo* de la compañía. Por consideración, Miller sólo argumentó que al menos lo dejara terminar la gira que recorrería los estados de Sonora, Sinaloa, Aguascalientes y la ciudad de México.<sup>80</sup> Sin embargo, la mancuerna poco a poco se acopló hasta lograr la aceptación, afecto y complicidad de sus seguidores. Citamos a Germán Valdés:

De regreso a México debíamos actuar en Nogales. Hasta entonces nuestro número consistía en hacer bromas y chistes, pero en el tren Marcelo y yo ensayamos varias canciones, entre ellas la célebre *Guatatitaratiratau*. Cuando estuvimos frente al público de Nogales le dije a

---

<sup>78</sup> Pedro Meneses Hoyos citado por Jaime Contreras en *Op cit.*, 1984.

<sup>79</sup> En aquellos años el clima de discriminación y represión hacia los pachucos en los años cuarenta (minoría de origen mexicano) en el sur de Estados Unidos estaba muy presente en el ánimo de la gente de los dos lados de la frontera, y en un primer momento el *Pachuco Topillos* no fue bien recibido por su audiencia.

<sup>80</sup> Precisamente cuando la caravana arribó a la ciudad de Mazatlán, Sinaloa; Miller y su compañía se dieron tiempo de filmar el cortometraje mudo *El que la traga la paga*, elaborado en formato de 8 milímetros y que tuvo la mayúscula importancia de ser el primer trabajo fílmico de Germán Valdés.

Marcelo: -¿Qué pasó, carnal, la cantamos?- ¡La cantamos! dijo. Y nos la echamos. Al terminar escuchamos un aplauso fuerte y prolongado. Marcelo me miró, y yo miré a Marcelo. Los dos miramos hacia atrás... ¡Era a nosotros a quien aplaudían! Tres veces cantamos, y desde entonces hemos seguido cantando. Después vinieron tonadas como *Yo estoy triste*, *El Pachuco* y otras.<sup>81</sup>

Sin embargo, previo a su debut en la capital del país, en octubre de 1943, la pareja de comediantes obtuvo un éxito rotundo en el teatro Aldama de Guadalajara, al grado que el público les pidió repetir varias veces la única rutina montada. Con una popularidad creciente, la pareja cómica debutó en la Ciudad de México el 5 de noviembre de 1943, en el teatro Esperanza Iris. Pero previamente, Maulmer y Miller creyeron conveniente cambiarle de sobrenombre, ya que, “(...) no podía debutar en la capital como *El Pachuco Topillo Tapas* porque parecería una burda copia del personaje ‘*Topillos*’ interpretado por Pedro de Urdimalas (Jesús Camacho), reconocido dialoguista, actor, argumentista y compositor de las películas de la mancuerna Ismael Rodríguez y Pedro Infante. Citamos a Paco Miller:

(Le dije a Maulmer) Tú y yo somos hijos de cirquera, y sabemos que un nombre cualquiera repetido muchas veces se convierte en moneda corriente. Los grandes payasos se pueden llamar Pin Pin, Pon Pon, Ti Ti, To Ti, Tan Tan, Ton Ton, Tan Tan, *Tin Tan*. -¡Ése suena perfecto!- exclamó Maulmer. Debutarás con el nombre de ‘*Tin Tan*’, le dijo a Germán Valdés quien sintió como un balde de agua helada el nuevo nombre artístico. “Con este nombre -comentó el cómico- me van a decir que mi mamá es una campana... Hijo de tu campana madre... ¡Imagínense!”<sup>82</sup>

Ya con el nombre artístico que lo proyectaría hondamente en el gusto popular y con un sueldo de 40 pesos diarios, la pareja cómica *Tin Tan y el carnal Marcelo* tuvieron un éxito rotundo en el Teatro Iris en cuyo elenco figuraban Agustín Lara, Miguelito Valdés, la Panchita, Tata Nacho, el trío Los Calaveras, María Victoria y Meche Barba. De este modo, con sus rutinas cómico-musicales *Tin Tan y Marcelo* construyeron en cada una de sus presentaciones un espacio ideal para la experimentación en la que parodiaban jocosamente las noticias y los personajes del momento, además de cantar y bailar con ritmo de *swing*, e interpretando chistes de todos los tonos. No en balde los hermanos Maulmer no escatimaron gastos para publicitar a *Tin Tan* con inserciones pagadas en los diarios:

<sup>81</sup> Rafael Aviña, “Germán Valdés ‘*Tin Tan*’. De pachuco a Rey del barrio”, en *Somos*, México, Año 11, Núm. 205, 1° de marzo de 2001, p. 32.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p.34-35. Véase también <http://www.supermexicanos.com/tintan/5marcelo.html>

“Un cómico genial que ni es igual ni se parece a otro”... “El cómico auténtico ‘pachuco’, nuevo favorito de México”... “El coloso excéntrico cómico y auténtico pachuco que ha conquistado las simpatías del público de México”...“Extraordinario cómico, excéntrico musical y auténtico pachuco de Los Ángeles que ha conquistado las simpatías de todo México”...“Claro que en los programas de Paco Miller no faltará *Tin Tan*, un artista original que ha conquistado el público mexicano y que ha semejanza del personaje histórico, llegó, actuó y triunfó.”<sup>83</sup>

Fue tan marcado el éxito del cómico fronterizo, que según testimonio de la actriz y futura rumbera Meche Barba, Mario Moreno *Cantinflas* exigió a Miller que lo incorporara al elenco como la máxima figura del mismo para opacar a *Tin Tan*. Obvia y astutamente el empresario aceptó las exigencias del consagrado cómico surgido de los carpas, lo que fortaleció aun más el éxito de su espectáculo. De esta manera, resultó paradójico que una semana después de su debut en la capital, *Cantinflas*, amplió con su presencia, en el mismo escenario, la popularidad de *Tin Tan* quien reconocía con humildad dicha situación:

El gran cómico (*Cantinflas*) era la máxima atracción. Yo sólo trabajé en calidad de relleno, hasta me sentí un poco acomplejado al saber que actuaría en la misma función... y efectivamente, el público iba en grandes cantidades a aplaudir las genialidades de *Cantinflas*; pero de paso me veía a mi también.<sup>84</sup>

Así, el éxito de *Tin Tan* y *Marcelo* fue cada vez más notorio y otras empresas intentaron llevar a sus espacios al novedoso dúo humorístico. La compañía radiofónica más importante de Latinoamérica XEW, del empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta, se fijó en la pareja cómica y los contrató. De este modo, el 22 de noviembre de 1943, *Tin Tan* y *Marcelo* inician el programa *Bocadillos de buen humor*, serie de *sketches* de 15 minutos que se transmitían tres veces a la semana Cito a continuación la publicidad, con patrocinador incluido, de la estación radial para promocionar la actuación de los cómicos:

*Tin Tan* el incomparable, ofrece sus *Bocadillos de buen humor* desde uno de los teatros-estudios de XEW de 1:15 a 1:30 p.m. Escúchelo hoy y todos los lunes, miércoles y viernes a la misma hora. Una presentación de *Casinos Imperial*, los cigarros mexicanos más finos.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> *Excélsior*; 9 al 12 de noviembre de 1943.

<sup>84</sup> Germán Valdés en *Cinelandia*; cortesía PROCINEMEX; 29 de agosto de 1969, p.16.

<sup>85</sup> “Crítica cinematográfica”, en *Cinema Reporter*; 21 de noviembre de 1943. p.6.

Conviene señalar que el notable impacto de la pareja cómica fue tan avasallante que la estación de radio de Azacárraga Vidaurreta, no reparaba en pagar costosas inserciones pagadas en los principales diarios capitalinos, como la publicada en *Excélsior* el viernes 26 de noviembre de 1945, con una amplia publicidad con fotografía y a dos columnas, y que al final de la misma “se cura en salud” para aludir que *Tin Tan* no persigue “hacer escuela de pachucos” categoría demonizada socialmente en vastos sectores sino ridiculizarlos:

*TIN TAN EL GRAN PACHUCO DE LA “TATACHA” EN LA XEW*

Con inusitado regocijo que llenaba el estudio “Verde y Oro” de la XEW, el nuevo gran cómico *Tin Tan* que viene actuando con la compañía de Paco Miller en el *Iris*, inauguró sus *Bocadillos de buen humor*. Secundado por Marcelo Chávez, artista de larga experiencia en *sketches* radioescénicos. *Tin Tan* hizo las delicias del auditorio introduciendo un estilo interesante nuevo del diálogo cómico, aderezado con canciones de un ritmo y un humorismo ultramoderno. La iniciación de esta serie fue de lo más afortunada y el público rió a más no poder, celebrando con carcajadas y premiando con aplausos la actuación de *Tin Tan*... (quien) interpreta maravillosamente el discutido tipo de barriada de Los Ángeles, conocido con el nombre de “pachuco”. Es de justicia hacer notar que estas actuaciones no persiguen hacer escuelas de “pachucos” sino por el contrario presentar a estos como seres de fisonomía y lenguaje tan ridículos, que imponen una crítica saludable al buen decir y al pulcro vestir”.<sup>86</sup>

El 12 de diciembre de 1943, un mes después de su debut en el Distrito Federal, al terminar su temporada en el *Teatro Iris*, *Tin Tan* y *Marcelo* fueron contratados por el *Teatro Follies* y poco después firmaron un contrato en exclusiva con el centro nocturno más caro e importante de los años cuarenta, *El Patio*, recinto al que acudían los más importantes empresarios, cineastas y artistas consagrados de la segunda mitad del siglo XX. Precisamente, a finales de 1943 el espectáculo de *Tin Tan* y *Marcelo* fue visto por el director y actor de cine cubano René Cardona, quien invitó a *Tin Tan* a participar en la película *Hotel de Verano*. Como sucedería en diversidad de oportunidades, Valdés aceptó la propuesta solamente si el contrato incluía la participación de su inseparable “carnal”.

Cardona cede y la película, que pasa sin pena ni gloria, pero tiene como mayor mérito el debut cinematográfico de la pareja cómica, que tuvo una intervención musical y un diálogo de “pachucos”. Esto les abriría las puertas a una larga trayectoria en el cine y acceso a una enorme popularidad. Cito a *Tin Tan*:

---

<sup>86</sup> “*Tin Tan* el gran pachuco de la “tatacha” en la XEW”, en *Excélsior*; 26 de noviembre de 1943; p. 5-B.

La gente tenía que presenciar mi actuación con Marcelo, en el personaje del pachuco *Tin Tan*, y fue introduciéndose ese tipo –que era yo- en el interés del espectador. Gustaban los números, las gentes (sic) se divertían y hasta llegó a crearse, sobre todo en las barriadas, la “tintaneada”.<sup>87</sup>

### 2.2.2. La esencia del relajo o el relajo de la esencia

En este escenario, como señalé con anterioridad, lejos de hacer un análisis detallado del contexto en que Germán Valdés emitió su discurso cinematográfico y construyó su personaje solamente recuperaremos panorámicamente, líneas y visiones políticas de la época, tendencias culturales, comportamientos sociales, etcétera; es decir, sólo tomaremos en cuenta los elementos de análisis que nos sean útiles y/o que necesitemos explicar.

Así, el contexto de emisión del discurso de *Tin Tan*, que me interesa evaluar coincide con los sexenios Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines (1944-1958) por dos motivos: por una parte, en ese lapso el actor cómico filmó, en opinión de importantes críticos de cine mexicano como García Riera o Ayala Blanco, su más importante trabajo y, por otro lado, se vivió el auge de la Época de Oro, que gradualmente comenzó a dar un viraje de los temas de representación de la realidad: del espacio rural (que se significó como el espacio utópico que favorecía los valores morales, la familia y la identidad del ser mexicano) los argumentos se trasladaron hacia el espacio urbano y sus numerosas problemáticas (la ciudad como lugar de perdición).<sup>88</sup>

Así, de 1944 a 1958, el país se transformó notablemente. En este periodo, el partido del régimen, Partido Nacional Revolucionario (PNR) se mutó de siglas pero no de esencia por el actual el actual Partido Revolucionario Institucional (PRI); paulatinamente cobró mayor fuerza el de por sí poderoso sector empresarial. De esta manera, los presidentes Miguel Alemán como su sucesor Adolfo Ruiz Cortines fortalecieron al régimen priísta a través del corporativismo, el proteccionismo e intervencionismo del Estado, así como la promoción del mercado interno y de la sustitución de importaciones. Sin embargo, nuestro no logró adaptarse del todo al contexto mundial derivado de los acuerdos monetarios de la posguerra, lo que generó una marcada desigualdad social que hicieron más lejanos los

---

<sup>87</sup> *Ibidem.*

<sup>88</sup> Véase el ensayo de Álvaro Vázquez Mantecón, “La representación del espacio rural, en el cine de los años 40”, en *Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*, México UAM, 2000.

demagógicos discursos del aparato gubernamental basados en la retórica falaz de la “justicia social y la modernidad”.

En la segunda mitad del siglo pasado, ser “moderno” implica dejar atrás el paradigma histórico de la vida rural y arribar al modelo urbano, pero sin abandonar las banderas míticas de la Revolución mexicana; entraña superar la reforma y el reparto agrarios precedentes y encaminar al país a la industrialización y también supone reorientar el contenido ideológico del nacionalismo revolucionario para ampliar la participación de la iniciativa privada. En este entorno, en los esquemas gubernamentales de los años cuarenta y cincuenta, los procesos de modernización son entendidos como la ejecución de decisiones y planes que “encauzarían” al país a la tan ansiada modernidad, meta que proponía el establecimiento de un proyecto de nación más abierto, sobre todo en el ámbito económico.

Vale la pena enfatizar que más allá de contextos históricos, México se mueve en anacronismos que no se despiden y con aperturas que fueron de forma, pero no de fondo. Así, en los sexenios de Ávila Camacho, Alemán y Ruiz Cortines, el aparato gubernamental se apoyó en las banderas de *Modernidad*, *Progreso* y *Revolución mexicana*, pero en los hechos el corporativismo, el presidencialismo y el “charrismo” se impusieron y dejaron sus tufos autoritarios no solamente en la arena política, sino también en distintos ámbitos de la cultura y las artes del país. En el caso que me ocupa, la cinematografía de la época estará marcada por el estilo personal de los gobiernos en turno que censuró a quien hiciera mofa de las instituciones, lo que revela, cómo lo político impactó el espacio artístico-cultural.<sup>89</sup>

Sirva el anterior esbozo del contexto de los años cuarenta y cincuenta para subrayar que la modernización de la ideología de la revolución mexicana también se trasladó al ámbito del cine nacionalista de la época, lo que se reflejó en numerosas cintas que reivindicaron con profusión la defensa del nacionalismo revolucionario. Es aquí donde se inserta el discurso configurado por *Tin Tan*, quien con películas con diferentes grados de calidad, en muchos sentidos refrescó los temas y estilos de hacer cine en el país.

---

<sup>89</sup> El discurso moderno de *Tin Tan* hizo de la apertura una crítica al conservadurismo de la época y que quizás por esta vertiente *Tin Tan* fue objeto de ataques a su figura en los años cuarenta y cincuenta, periodo en que se le califica como un cómico “vulgar”, “ramplón”, “mediocre” y “corruptor del idioma y de las buenas costumbres”. Y curiosamente, con el paso del tiempo, dicho discurso es revalorado y en ocasiones calificado como “vanguardista”, “lúdico”, “renovador”, “multicultural”, etcétera.

### 2.2.3. De espacios y símbolos

Como se ha puntualizado, el discurso de *Tin Tan* ofrece una representación de la realidad histórica de la época a través de las películas que filmó entre 1944 y 1958. Así, tras su debut cinematográfico en la película *Hotel de Verano* (1943), y realizar una actuación especial en la cinta estadounidense *Song of Mexico* (1944), su primera cinta como figura estelar se dio en *El hijo desobediente* (1945) y de inmediato, el pachuco *Tin Tan* muestra sus notables facultades humorísticas y de interpretación que poseía, aunque sometido a la cuadratura de la dirección de Humberto Gómez Landero quien coartaba la energía y creatividad del actor.

Después de esta película, Germán Valdés, asociado con Carlos Salazar y Antonio Fuentes, fundó la empresa *Tin Tan Films, S. de R. L.*, para producir documentales con cariz turístico y cuyas obras fílmicas se desconoce su paradero. Esta experiencia significó su debut como productor cinematográfico que retomará años más tarde al financiar sus propias cintas. El cómico explicaba así su decisión de participar como productor:

Al haber organizado mi propia compañía productora de películas, lo hice con el único objeto de cooperar con mi pequeño esfuerzo y el de las demás personas que me ayudan al engrandecimiento de nuestro cine, por lo que espero y estoy seguro que todos mis compañeros del trabajo nos ayudarán, así como el público.<sup>90</sup>

En este contexto, en las siguientes películas de *Tin Tan: Hay muertos que no hacen ruido* y *Con la música por dentro* (de 1946), así como *El niño perdido* y *Músico, Poeta y Loco* (1947), cintas dirigidas también por Gómez Landero, una fórmula se repitió: el argumento fue lo de menos, lo que permaneció fue la incursión de una nueva manera de hacer comedia de un personaje *sui generis*, el pachuco *Tin Tan*, quien adoptó la vestimenta, el lenguaje *spanglish*, y la entonación típica de rebeldía de este tipo de identidad fronteriza, aunque añadiéndole un sentido de vitalidad y relajo que enriqueció su interpretación.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> “*Tin Tan* en exclusiva”, en *Cinema Reporter*, 8 de diciembre de 1945, p. 45.

<sup>91</sup> Ahondando en el tema, el teórico galo, Paul Ricoeur, en su arduo análisis de la identidad del sujeto desde la triada describir, narrar y prescribir –es decir, poner énfasis en la construcción de la acción y de la constitución del sí-, invita al lector a recorrer un sinuoso pero fructuoso camino en busca de dicha categoría a la que pondera desde dos esencias; por un lado, lo que hace a un ser a él “mismo”, el de siempre, con cambios pero con semejanzas que permiten reconocer a lo largo del tiempo. Y, por otra parte, el tipo de identidad por la cual se tiene conciencia acerca de mí mismo. Ricoeur, *Sí mismo*, pp. 118-120.

Y aquí es importante recuperar algunos de los planteamientos de Paul Ricoeur, para examinar cómo los actores construyen sus narraciones para dar cuenta tanto de sí mismos como de los colectivos a los que pertenecen y esto es totalmente aplicable a mi objeto de estudio respecto a lo que su discurso ofreció. Para Ricoeur entonces, las identidades individuales y colectivas se construyen narrativamente y la enunciación fílmica de *Tin Tan*, sin duda es un buen ejemplo de esta premisa.

Por lo tanto, la identidad narrativa puede leerse desde la óptica del actor individual a analizar pero también desde el sujeto científico que lo examina. Y es que el discurso cinematográfico de *Tin Tan* alude a narraciones que el cómico utilizó para asumir su posición ante la realidad (económica, política, social y cultural) pero también para construir y redefinir identidades. Y en este sentido, la posición de investigador (en tanto sujeto científico) puede utilizar a dichas narraciones, organizarlas y ponderarlas en un *corpus* desde el horizonte de enunciación en el que se especialice.

Ricoeur entonces, considera que la vida humana es más entendible cuando adopta el modelo narrativo de la historia o de la ficción para representarse, y es que en esta narración constante pareciera que la existencia humana no es más que el reflejo o el resultado de una ardua búsqueda de su propia identidad. Este punto es muy importante para pensar en *Tin Tan*: no existe ningún relato de sí mismo o de un “nosotros” como comunidad que sea éticamente neutro. Hay una ética, una toma de posición detrás de todo relato que habrá que ponerla en acción orientándola a mis intereses de análisis.

Desde esta perspectiva, narrar implica cuestionar: ¿Quién (*Tin Tan*) ha hecho qué?; (por ejemplo, películas, canciones); ¿Para qué? (diversión); ¿Cómo? (representación de la identidad fronteriza del pachuco por ejemplo); y ¿En dónde? (contexto). La identidad dinámica y movable de su personaje se aprecia a través de la dialéctica *mismidad-ipseidad*. Sobre el tema Ricoeur afirma: “El relato construye la identidad del personaje que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje”.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> La identidad *ídem* hace alusión al tipo de representación personal y por ende es una identidad material, finita, con substancia, pasiva, estática. La segunda, por su parte es una identidad referida a los seres humanos. con significaciones movibles y variables, que procuran el cambio, todo al interior de una vida narrada. Sobre el tema revítese Lucía Herrerías, “La meditación sobre el tiempo en Paul Ricoeur”, pp. 175-176.

De este modo, ¿Qué es lo que permite afirmar que *Tin Tan* es un personaje que representa una identidad “mexicana” a pesar de las grandes diferencias identitarias que prevalecen regionalmente en un país tan heterogéneo como el nuestro? o parafraseando a Ricoeur ¿Es posible observar a *Tin Tan* como “uno mismo” pero diferente de sí (como otro)? Considero que sí, porque más allá de la *mismidad*, que indica que existe algo en común, a pesar de las diferencias, la narración de nosotros mismos y de las maneras cómo nos designamos o representamos es lo que nos distingue.<sup>93</sup>

Con base en lo anterior, la identidad “ricoeuriana” de *Tin Tan*, hace referencia a otro tipo identitario narrativo, desde el ámbito del discurso (textual, oral, visual gestual, etcétera), entendido como un espacio que entremezcla la historia narrada con la objetividad, la subjetividad, la realidad y la ficción. Y esto es quizás lo más rescatable que entraña la historiografía no se adhiere a visiones únicas y terminadas, por el contrario, sino multiplicidad de miradas, historias, narraciones, representaciones, que interactúan, dialogan, compiten y se complementan entre sí.

En este sentido si se evoca la frase de Carlos Monsiváis sobre *Tin Tan* al que definió “como el primer mexicano del siglo XXI”, con su peculiar tipo de identidad híbrida cuya vigencia, arraigo en las nuevas generaciones y recuperación en distintos ámbitos (entretenimiento, histórico, sociológico, semiológico e historiográfico), contrasta con el trato intolerante que distintos sectores (intelectuales y artísticos) prodigaron al cómico por su uso sincrético del lenguaje: pochismos (*spanglish*) en su caracterización de pachuco al inicio de su carrera artística, con el objetivo de censurar la pluralidad y la diferencia.

Por lo tanto, en los primeros trabajos fílmicos de *Tin Tan*, la figura del *pachuco* fue la representación que se abrió paso en el excesivo discurso melodramático característico del cine de la época. Aunque lejos, muy lejos, de la imagen romántica de lo “mexicano” al

---

<sup>93</sup> Sobre este particular me interesa poner como ejemplo al historiador Fritz Glockner, autor de la novela biográfica de Germán Valdés *Tin Tan, El barco de la ilusión*, quien desde su experiencia supo reconocerse e identificarse en la construcción de otras narraciones distintas a la figura del cómico. Así, resulta muy interesante observar que Glockner escribe el libro *Memoria Roja*, que narra la represión que padeció su familia que estaba inserta en la guerrilla (su padre fue asesinado) y en su narración afirma su identidad a través de la *mismidad* e *ipseidad* de su ser. Cito la parte en que alude el porqué, a la vez que desarrolla su obra de la guerrilla recupera la vida de *Tin Tan*: “A la par (de elaborar *Memoria Roja*) opté por escribir al mismo tiempo mi novela biográfica de *Tin Tan* con la pretensión de guardar un poco la cordura ante tantas escenas de terror que presentaban los documentos, los hechos, las entrevistas”. Cf. Fritz Glockner, *Memoria Roja, Historia de la guerrilla en México 1943-1968*, México, Ediciones B, 2007, p. 14.

estilo nacionalista del “*Indio Fernández*”, o del cine sentimentaloides de Ismael Rodríguez, *Tin Tan* ofrece con naturalidad su punto de vista de la “otredad”, de la representación de lo no mexicano.<sup>94</sup> Al respecto cito al crítico de cine Rafael Aviña:

*Tin Tan* fue la encarnación misma del pachuquismo retomando no sólo la esencia misma de esos jóvenes desarraigados que reinventaban el lenguaje, adelantándose de manera inconsciente a lo que hoy llamamos spanglish y su vestimenta prototípica el *Zoot suiter*. *Tin Tan* con su personaje de pachuco supo imprimir una suerte de modernismo cosmopolita más que una enconada rebeldía contra la opresión y la injusticia que padecían estos grupos sociales en el sur de Estados Unidos.<sup>95</sup>

Sobre este tema Carlos Monsiváis refiere:

En el recuento habitual de *Tin Tan* suele faltar un dato: el deslumbramiento de lo que ocurre en Los Ángeles (entre 1938 y 1942)...el pachuco es el primer gran resultado estético de las migraciones... dura lo que puede, es símbolo (no muy voluntario) de resistencia cultural y termina arrinconado y perseguido, en la campaña segregacionista que culmina en los *Zoot-Suit riots*, de Los Ángeles. Cuando *Tin Tan* adquiere ese nombre, el pachuco ha desaparecido en Estados Unidos y en México es sinónimo de vago obsesionado por un gusto radical.<sup>96</sup>

Todo lo anterior, incide en la gestación de un personaje, como también influyen las vivencias y experiencias de Germán Valdés durante su adolescencia y juventud, con su contacto directo con los pachucos del sur de Estados Unidos, así como la ascendencia de la cultura norteamericana de la época que el futuro cómico supo asimilar y transmitir de modo divertido a la cinematografía nacional: gusto por el *swing*, el *boogie-woogie*, por las grandes bandas (Cab Calloway, Henry James, Benny Goodman o Glenn Miller, la utilización del *spanglish*, las referencias constantes de figuras de Hollywood, etcétera.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Para un análisis más profundo del pachuco consúltese Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, Colección Popular, México, 1992; Javier Durán, “José Revueltas y el ‘México de afuera’”, en *La Jornada Semanal*, México, 1° de abril de 2001.

<sup>95</sup> Aviña, “Germán Valdés ‘*Tin Tan*’”, 1° de marzo de 2001, p.32.

<sup>96</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

<sup>97</sup> Aunado a las influencias que Valdés tuvo para la conformación de su personaje pachuco durante su adolescencia y juventud en Ciudad Juárez, Chih., y las ciudades de El Paso y Los Ángeles en Estados Unidos, sobresalen su formación como locutor de radio en la XEJ de Cd. Juárez; el humor musical que configuró con su pareja artística de toda la vida, Marcelo Chávez; el contacto de la cultura urbana de la década de los cincuenta (vida nocturna, cabarets, diversión, habla popular, picardía y goce). Todo lo anterior tuvo un notable ascendiente en su estilo humorístico. De igual modo, guionistas como Juan García *El Peralvillo*, o Bismarck Mier, creador de la historieta *Padrinos y vampiresos*, en la que dos de sus personajes *Poca Luz* y *Huele de noche*, pasaron de peladitos de arrabal a simpáticos pachucos lo que sin duda también alimentaron

*Tin Tan* apostó por una modernidad basada en la recuperación de la americanización que vivía el país en los principales centros urbanos que, sin embargo, fue satanizada por los grupos conservadores y nacionalistas de la época. La figura de *Tin Tan*, lejos de ser relacionada con la del movimiento pachuco que luchaba en el sur de Estados Unidos por sus derechos civiles más elementales, se vinculaba más con la del *pochos*, así los llamó José Vasconcelos aludiendo al huevo estéril, es decir, los descendientes de los mexicanos emigrados a Estados Unidos, que hace más de medio siglo eran sujetos de desprecio y que después conoceríamos como chicanos.

De los *pochos* salieron los pachucos, tipos vestidos con un atuendo excesiva llamada *Zoot suit* por los negros de Chicago que también la usaban y que constaba de un saco estilizado del tamaño de un abrigo con grandes hombreras y solapas; una corbata muy amplia; pantalones abombados, con enormes valencianas y sujetos por tirantes a la altura del pecho; una cadena que describía un gran arco sobre el pantalón, y un sombrero de ala ancha con pluma (de pavo real o avestruz). Conviene recordar la descripción de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), a esa particular identidad y aspecto:

El pachuco ha perdido toda su herencia: lengua, religión, costumbres, creencias. Sólo le queda un cuerpo y un alma a la intemperie, inerte ante todas las miradas. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo, lo destaca y aísla: lo oculta y lo exhibe.<sup>98</sup>

En este contexto, en los años de pachuquería de *Tin Tan* fueron constantes las impugnaciones y agresiones a su personaje. Cito a la revista *Cinema Reporter* (1950): “*Si Germán Valdés quiere salvarse de un total y pronto eclipse, debe asesinar sin piedad y sin reparo de ninguna especie a su creación Tin Tan*”. Asimismo, el comediante padeció las críticas por el mal uso del lenguaje por parte de intelectuales de la talla de José Vasconcelos que llegaron a pedir que salieran sus cintas de las carteleras “por deformar el idioma y la imagen del mexicano”. Cito su artículo publicado el 4 de junio de 1944, en *Novedades* para desaprobar el éxito de *Tin Tan* y su carnal *Marcelo* en cabaret y teatro:

---

con sus ocurrencias y lenguaje popular el humor del cómico. Véase, Aviña, “Germán Valdés ‘*Tin Tan*’”, 1º de marzo de 2001, p. 38.

<sup>98</sup> Octavio Paz, citado por García Riera, *Las películas de Tin Tan*, 2008, p. 18.

Me opongo al pochismo lingüístico de espectáculos mediocres, cuando no vulgares. Las buenas escuelas primarias de Nuevo Laredo y Coahuila y el esfuerzo de patriotas ilustrados han logrado contener el abuso de la jerigonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la ciudad de México la que fomenta, aplaude y disfruta el pochismo!<sup>99</sup>

Aunado a lo anterior, existieron ataques durísimos que no sólo agredían al personaje cinematográfico que intentaba abrirse paso, sino también a la persona de Germán Valdés a quien acusaron de “lépero, vulgar, obsceno, simiesco, estúpido y pervertido”. Cito el artículo de la crítica de cine Paulita Brook, quien en junio de 1950 denunciaba:

Con tal de complacer al público sin moral, *Tin Tan* cultiva la más baja de las leperadas, como si gustara de remover el cieno, no con una salvadora varita, sino con las propias y enteras manos. Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta la de estarse quieto, puesto que son léperas sus actitudes. Si el amigo lector hace un esfuerzo por representarse de memoria a *Tin Tan*, acudirá a su mente una imagen que trataré de describir: un hombre con una indumentaria más que estrafalaria, antipática, encorvado simiescamente, con las rodillas dobladas y separadas a la parte posterior de su humanidad proyectada como pidiendo a gritos puntapiés bien propinados. En el rostro una expresión entre estúpida y pervertida, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante.<sup>100</sup>

La misma oposición al humor de *Tin Tan* la expresaron compañeros de oficio como Jesús Martínez *Palillo*, que en 1950 aseguraba:

Bueno, lo que es a ese *Tin Tan* ya lo tengo hasta en la sopa. Pues bien: si yo no soy cómico, él lo es menos. Si yo no soy torero, él lo es menos y si yo no soy cantante, él lo es menos. Ya pasaron los tiempos del húngaro con su oso por la calle. Y eso, y no otra cosa, es él; *Tin Tan* es el húngaro y Marcelo el oso. *Don Roque*, el muñeco de Paco Miller, es más inteligente que *Tin Tan*. Fíjese que de tonto que es, y para colmo de lo que ya llevo dicho, destroza una bellísima lengua como lo es la nuestra”.<sup>101</sup>

O alusiones como las de Mario Moreno *Cantinflas* en la cinta *Si yo fuera diputado*, cuyo personaje de peluquero en la lista de precios escribe: “*Para pachuchos no hay servicio porque me caen muy gordos*”. Así como en la cinta *Vuelven los García* de Ismael

---

<sup>99</sup> José Vasconcelos en *Novedades*, México, 4 de junio de 1944.

<sup>100</sup> Paulita Brook, en *Cinema Reporter*, México, junio de 1950.

<sup>101</sup> Jesús Martínez *Palillo*, citado por Jaime Contreras, *Op. cit.*

Rodríguez en la que Pedro Infante se burla del costoso traje de su primo el millonario (Víctor Manuel Mendoza) a quien tacha despectivamente de pachuco.<sup>102</sup>

Así, el estereotipo pachuco representado en sus inicios fue atacado con dureza por diversos sectores (artístico, académico e intelectual) por el uso del lenguaje y de su peculiar vestimenta, sin detenerse a observar lo que bien enuncia Emilio García Riera:

(*Tin Tan*) empleaba su vestimenta y su habla de pachuco no para agredir ni burlarse de nadie, ni para imponer una moda, ni para transformar el teatro de revista o el cine nacionales, ni para lanzar ningún mensaje, sino para divertirse y divertir a los demás.<sup>103</sup>

Sobre el tema del estereotipo rescato el texto del investigador Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales. Siglo XIX y XX. Diez ensayos*, que entremezcla conocimientos de disciplinas alternas y complementarias a la historiografía (como la historia, la sociología, la antropología, la política y los estudios culturales) para desentrañar la “esencia” cultural del mexicano. Para ello, Pérez Montfort examina a través de las diversas representaciones culturales –nacionales y regionales– como expresiones de carácter popular que prevalecieron en México durante los siglos XIX y XX y derrumba algunos prejuicios que históricamente se tiene del “antiyanquismo” que se expresó durante los años veinte y treinta, y que no fueron tales.<sup>104</sup>

Y es que “en un contexto en que “las preocupaciones ‘mexicanistas’ contribuyeron a intensificar los afanes distintivos de lo ‘propio’ frente a lo ‘extraño’. Concretamente de lo mexicano frente a lo ‘gringo’”<sup>105</sup> llama la atención el evidente interés de nuestro país en generar un mercado turístico en Estados Unidos para atraer divisas, difundir a la vez los imaginarios sociales “típicos mexicanos”. Sobre este punto cito a Pérez Montfort:

---

<sup>102</sup> El desdén al discurso cinematográfico de *Tin Tan* no fue sólo exclusivo en su figura, basta recordar que el cine de las rumberas o “exóticas”, o las cintas del propio Luis Buñuel –y su obra cumbre *Los Olvidados*– también padecieron duros ataques de los grupos de derecha moralistas y nacionalistas.

<sup>103</sup> García Riera, *Las películas de Tin Tan*, México, p. 18. (Subrayado mío)

<sup>104</sup> Ricardo Pérez Montfort ha examinado cómo desde las políticas culturales del Estado posrevolucionario se alentó la constitución de diversos estereotipos –nacionales y regionales– como expresiones de carácter popular que prevalecieron en México durante los siglos XIX y XX que fueron difundidos por el cine. Vg. los estereotipos nacionales como síntesis de “lo mexicano”, tanto en la imagen del charro o el cuadro multicolor que representa la china poblana. Véase Ricardo Pérez Montfort, “Nacionalismo y regionalismo”, en *Expresiones culturales y estereotipos culturales en México*, México, Ciesas, 2006.

<sup>105</sup> Cf. Pérez Montfort, “Nacionalismo y regionalismo”, *Op. Cit.*, p. 308.

En términos generales, la búsqueda de una imagen mexicana preparada para satisfacer un consumo internacional pareció buscar una visión mucho más homogénea. Además de ser el resultado de aquella simplificación estereotípica –clara responsabilidad de políticos, artistas y literatos mexicanos-, esta homogeneidad pretendió ponerse a la merced del comprador más accesible del momento: el turista y el consumidor estadounidense.<sup>106</sup>

Resulta interesante advertir cómo hubo una marcada intencionalidad de los círculos oficiales (e incluso intelectuales) para atraer el mercado estadounidense e invitarlos a consumir los *Mexican curious* en un contexto nacionalista y centralista.<sup>107</sup> Y es aquí donde se puede examinar el papel que jugó la cinematografía nacional en la difusión masiva de estereotipos nacionales durante las décadas de los años treinta a los cincuenta, periodo en que numerosos intelectuales, artistas, medios de comunicación (cine) para construir un determinado tipo de identidad cultural que fomentó una lejana idea de homogeneidad en un país caracterizado por lo opuesto.

De esta manera, se puede examinar y comparar cómo se insertó el nacionalismo cultural en México en la cinematografía a través de la difusión excesiva de expresiones culturales, ya fuera la representación de la mujer como *naturaleza* y el hombre como *cultura* en los largometrajes de Emilio Fernández (como explora Julia Tuñón) o la difusión de lo “mexicano” con estereotipos simplificadores del mosaico cultural-regional del país con un tipo de cine campirano en el que pululan los charros cantores, los mariachis y las chinas poblanas que bailan el jarabe tapatío a la menor provocación.<sup>108</sup>

De esta manera, la reducción exagerada e intencionada (para bien o para mal) de la realidad, puede provocar la emisión y difusión de valores que son al mismo tiempo inexactos y equivocados y que alteran la lectura del acontecer humano misma. Y es así que tanto la escuela, los folletos, las películas, las canciones, las coreografías, los bailables, la

---

<sup>106</sup> Pérez Montfort, “Down Mexico way”, *Op. Cit.*, p. 274. Para Álvaro Obregón obtener el reconocimiento de Estados Unidos a su gobierno a través de los Tratados de Bucareli, fue un paso muy importante para su régimen y casi de inmediato el territorio mexicano se dispuso al turismo estadounidense como un “paraíso exótico y de aventuras”. *Ibid.* p. 277.

<sup>107</sup> A mediados de los años cuarenta diversos sectores de la época se ensañaron en la crítica al humor y lenguaje de *Tin Tan* por deformar el idioma con sus “pochismos”, al trasladar a la capital del país la representación de la identidad fronteriza del pachuco. “Ven para acá *Mexican curious*” le dice *Tin Tan* en varias de sus películas a su patíño René Ruiz *Tun Tun*.

<sup>108</sup> Ricardo Pérez Montfort enumera una serie de películas de connotación rural y ubicadas espacialmente en la región del bajo o del occidente del país para ostentarse como la representación de la mexicanidad que se expresa en las canciones, los bailes y los atuendos, *Cf.*, Pérez Montfort, “Nacionalismo y regionalismo”, *Op. Cit.*, pp. 317-318.

música, etcétera, cumplieron la función de difundir no sólo al interior del país, sino también al exterior, estereotipos que se siguen reproduciendo en festividades, o eventos protocolarios con las connotaciones que ello implica.

Volviendo a mi objeto de estudio, a pesar de los ataques a su humor y figura, *Tin Tan* mantenía su enorme éxito en teatro, cabaret, radio y cine. En los años cuarenta, era el artista más taquillero del cine mexicano pero aún no se consagraba. Para muchos, su lenguaje dejaba mucho que desear y sólo a pocos hacía reflexionar. Y es que *Tin Tan*, no obstante que fue duramente criticado, su personaje cinematográfico también fue valorado y defendido por personajes representativos de la cultura nacional quienes celebraron en el cómico su frescura y novedad, y su capacidad de romper esquemas y generar otros.<sup>109</sup> En este sentido, José Revueltas fue uno de los personajes que simpatizó con la figura de *Tin Tan* y, evocó así, la impresión que le dejó el cómico en 1944:

(*Tin Tan*) Me interesó vivamente a causa de su fenómeno de interlocución con el mexicano del otro lado. Como yo había visto eso con prejuicios me sirvió para comprender mejor el problema idiomático por lo cual me parecía muy bien la introducción de esa corriente, no debido a una actitud conservadora respecto a las tradiciones lingüísticas del español, sino porque me resultaba necesario hacer frente a esa psicología del lenguaje.<sup>110</sup>

Asimismo, otro intelectual que reparó en la personalidad de *Tin Tan* fue el notable cronista Salvador Novo, quien a mediados de los cuarenta escribió lo siguiente:

A *Tin Tan* acusan de estar corrompiendo el idioma con sus pochismos que los niños repiten. A *Tin Tan*, que une a su atuendo el uso de un lenguaje híbrido, el *spanGLISH* de los pochos, abundante en términos tomados del inglés, se le acusa de corromper el idioma, como si éste dependiera de la influencia de un cómico en la gente. Mucho más perjudica al idioma el lenguaje de políticos, periodistas y locutores adictos a modas culturales... Es fuerza reconocer que *Tin Tan*, cuando nos molesta, nos molesta porque encarna la culpable conciencia de nuestro voluntario o pasivo descastamiento.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> John Mraz, "Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista, en *La Jornada semanal*, México, 19 de febrero de 1995.

<sup>110</sup> José Revueltas en *Testimonios del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976.

<sup>111</sup> Salvador Novo en *Mañana*, México, enero de 1944.

#### 2.2.4. *Tin Tan* y Martínez Solares. La libertad hecha cine

Como apunté anteriormente, el personaje de *Tin Tan* trascenderá por mucho la concepción del estereotipo que le daría notoriedad: el pachuco, evolucionando a nuevas formas de representación de la realidad basadas en numerosas variantes humorísticas. En este sentido, quiero subrayar que mucha de la libertad que tuvo el cómico para interpretar sus roles fílmicos, se la concedió el principal director de sus cintas, Gilberto Martínez Solares, quien junto al guionista y actor, Juan García *El Peralvillo*, brindaron al personaje de *Tin Tan* variadas fórmulas de humor en las 36 películas que realizaron de 1948 a 1971.<sup>112</sup> Cito a Martínez Solares:

Germán (Valdés *Tin Tan*) tenía un talento tan grande, que lo dejaba hacer todo lo que quisiera antes de decir “corte”. Casi siempre sus improvisaciones superaban a lo planeado originalmente (...) Cuando él iba a inventar una morcilla, un chiste que no estaba en el libreto, me decía: “Oiga Don Gil, fíjese que en esta parte se me ocurre decir esto... ¿puedo?” Yo le decía que primero hiciéramos un ensayo; la mayoría de las veces acertaba, y yo aceptaba.<sup>113</sup>

En este panorama, en opinión de varios críticos del cine nacional, Gilberto Martínez Solares dirigió las películas más importantes del cómico, y dicha libertad compartida de “hacer y deshacer” de modo divertido tramas y argumentos llevaron a *Tin Tan* a configurar un punto de vista cinematográfico que se abrió paso en la cinematografía de la época,

Así, el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, caracterizado por la creatividad e hibridización idiomáticas; de un amplio repertorio de gestos y una ágil expresión corporal; de gran talento para la improvisación, el baile y el canto; de una notable capacidad para recrear atmósferas eróticas; de una incesante necesidad de parodiar la realidad; de su preferencia por las situaciones enredadas y caóticas; de una notable irreverencia que lo hacía apostar por la desacralización de símbolos religiosos y políticos; de carecer de aprecio por la solemnidad; de manifestarse siempre a favor del relajo (diversión por la

---

<sup>112</sup> Gilberto Martínez Solares (1906-1997) dirigió en 36 películas a *Tin Tan*, y gradualmente despojó al cómico del estereotipo pachuco de los inicios de su carrera para erigir sus cintas más logradas y memorables. La mancuerna Martínez Solares y *Tin Tan* (comparable a las parejas de Ismael Rodríguez y Pedro Infante, Alejandro Galindo y David Silva, o Emilio Fernández y Pedro Armendáriz) fue una de las relaciones más fértiles de la industria cinematográfica nacional. Ver Alejandro Cervantes, “*Tin Tan* y Gilberto Martínez Solares, dupla insuperable en el cine cómico nacional” en *La Jornada Jalisco*, México, 1° de julio de 2008.

<sup>113</sup> Gilberto Martínez Solares citado por Ligia Villaseñor, “Gilberto Martínez Solares. Un eje en la vida de *Tin Tan*” en *Somos*, México, Año 5, Núm. 96, 16 de mayo de 1994, p. 74.

diversión misma); así como hacer críticas veladas o abiertas a la moral de la época, pero sin caer en los extremos de convocar a la rebelión o a la disidencia. Cito a Eduardo Mejía:

Es cierto que (*Tin Tan*) desafía a la autoridad, que se burla de la policía, que tilda a los políticos de corruptos y a los gendarmes de mordelones... pero de allí a que invocara al desorden o a la revolución, hay mucha distancia; sí incita a la revuelta, pero sin tintes políticos, sino al relajo más descarado... Insisto: no hay incitaciones a la rebelión ni a la disidencia en las películas de *Tin Tan*, pero hay un llamado al desenfreno, al relajo (no en el sentido de relajarse, olvidarse de la seriedad, de hacer un paréntesis en la realidad y dejar entrar lo prohibido, lo desaconsejado), a la sensualidad, a la informalidad. Y eso es mucho más subversivo que los llamados a rebelarse contra el gobierno.<sup>114</sup>

La mancuerna de *Tin Tan* y Martínez Solares alentó una nueva manera de ejercer el humor lejana a la de personajes predecibles y repetitivos como *Cantinflas* o sentimentaloides como *Resortes o Clavillazo* y contribuyó a la construcción de un nuevo discurso cinematográfico que supo convivir con el nacionalismo heredado de la filmografía mexicana de los años treinta y cuarenta con películas clásicas de directores como Emilio Fernández, Fernando de Fuentes, Juan Bustillo Oro, Roberto Gavaldón o Ismael Rodríguez.

Es importante recordar que el discurso nacionalista estaba íntimamente vinculado con la formación y afianzamiento del Estado mexicano tras la coyuntura armada de 1910, ya que el nuevo régimen tuvo la necesidad de cimentar un mítico pasado para construirse un porvenir con una identidad de corte nacionalista que durante el siglo XX se transformó en una genuina ideología estatal que fue ampliamente difundida por los distintos aparatos ideológicos del Estado como los relativos a la educación, la cultura y la política.<sup>115</sup>

Dicha enunciación nacionalista tuvo como meta la gestación del estereotipo de lo mexicano y la construcción de un sistema político esencialmente centralista que negaba la idea de que nuestro país alberga en su interior distintas dinámicas y problemáticas regionales, todo en pos de una romántica y utópica “unidad nacional” que pronto se convirtió en una retórica hueca y con fuertes visos de agotamiento.<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Eduardo Mejía, “*Tin Tan*, ¿subversivo?” en *Errataspuntocom* (blogspot), México, 30 de junio de 2008.

<sup>115</sup> Sobre el poder de los instrumentos ideológicos de los gobiernos véase Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974.

<sup>116</sup> El nacionalismo mexicano, en combinación con ciertos intereses tanto nacionales como extranjeros, creó entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que identificaba como lo “típicamente mexicano”. Véase Pérez Montfort, *Expresiones culturales y estereotipos*, 2006.

En este panorama, en la década de los cincuenta, la ciudad, como la sede del pecado, le disputa protagonismo a las cintas campiranas que se seguían significando como el espacio utópico que resguardaba los valores morales y el papel crucial de la familia y por consiguiente la esencia del ser mexicano.<sup>117</sup> Aunado a lo anterior, en esta época era común leer en la prensa testimonios xenófobos de intelectuales y directores de cine en contra de la “otredad”, de lo no mexicano. Cito la siguiente declaración prejuiciosa del director Ismael Rodríguez, el 25 de marzo de 1949, en el diario *Esto*:

Hay críticos extranjeros que quieren juzgar al cine mexicano con criterio europeo. Se olvidan de que en Europa se come caviar, se toma vodka y existen infinidad de nombres raros... Vienen a México y tratan de imponernos lo que debemos querer y ¡qué caray! A nosotros nos gusta el tequila, las enchiladas y el mole...<sup>118</sup>

No obstante, *Tin Tan* ofreció en sus trabajos fórmulas nuevas que en su momento no fueron entendidas y por ende menospreciadas, en especial su sentido cosmopolita del humor más allá de su abierta afición por patrones estadounidenses como el gusto por el *swing*, el *boggie woogie*, el *spanGLISH* o la alusión y parodias de actores norteamericanos (“*Aquí está su Robert Mitchum*” decía *Tin Tan* a las señoritas que lo miraban con asombro en *Calabacitas Tiernas*. O el saludo que dirigía *Tin Tan* a su compañero y patíño René Ruiz *Tun Tun*: “*Ese mi Víctor Mature*” en *El Revoltoso*).

En este horizonte, entre 1944 y 1958, los años de auge de popularidad de *Tin Tan*, el cómico actuó en casi medio centenar de películas en plan estelar. En este contexto, el comediante se manifestaba no sólo como un actor versátil, capaz de desdoblarse en distintos personajes más allá del estereotipo del pachuco; sino también fue rescatable su posición paródica, lúdica e irrespetuosa hacia los valores tradicionales y a las instituciones del Estado como se profundizará a continuación.

### **2.2.5. Esplendor, saturación y declive**

Mientras tanto en su vida privada, la relación de Valdés con su esposa Magdalena Martínez, comenzaba a deteriorarse a causa de las presentaciones, las giras, las largas

---

<sup>117</sup> Vázquez, “La representación del espacio rural”, 2000.

<sup>118</sup> Ismael Rodríguez en *Esto*, Sección de Espectáculos, México, 25 de marzo de 1949.

jornadas de grabación y las infidelidades de Germán Valdés. En este contexto de mayor éxito de *Tin Tan*, una bailarina de nombre Micaela Vargas (quien artísticamente se hacía llamar *Micky* o *La Pachuca*) atrapó el interés del cómico y se casó con ella en 1948. Con Micaela Vargas, Germán Valdés procreó dos hijos: Javier y Genaro.

A principios de los años cincuenta, las películas de *Tin Tan* ya eran todo un suceso en México y algunos países de Latinoamérica y llenaron al cómico de popularidad y de dinero (tanto que fueron célebres los yates que el cómico adquirió y denominó como *Tintavento*, y con ello se mofaba del buque presidencial *Sotavento*) que alentó al comediante a montar un negocio, en 1953, junto con su socio y carnal Marcelo: el centro nocturno *El Satélite de Tin Tan*, ubicado cerca del Teatro de los Insurgentes. En este lugar la pareja también actuaba y llevaba a cabo sus rutinas musicales y humorísticas.

Debido a la fama, actividades artísticas y a que desde años atrás cortejaba a Rosalía Julián, integrante del trío *Las Hermanitas Julián* –a las que *Tin Tan* incluyó en varias películas como *La Marca del Zorrillo* (1950) o *Me traes de un ala* (1953)– todo lo anterior fracturó la relación con su esposa Micaela Vargas que tras un arduo y tormentoso proceso de divorcio derivó en la siguiente y última boda de Germán Valdés con Rosalía Julián en 1956, con quien tuvo dos hijos (Carlos y Rosalía).

De esta manera, y como bien recapitula Emilio García Riera, entre 1943 y 1972, *Tin Tan* trabajó en 106 películas (incluyendo dos cortometrajes y tres doblajes para la empresa Disney), más de un tercio de esas películas, 36, fueron dirigidas por Gilberto Martínez Solares, once por Fernando Cortés, ocho por René Cardona, cinco por Rafael Baledón, tres por Ismael Rodríguez, tres por Chano Urueta, tres por Rogelio A. González, dos por Tito Davison, dos por Emilio Gómez Muriel, dos por René Cardona Jr., y una cada uno por James A. Fitzpatrick, José González Prieto, Emilio *Indio* Fernández, Juan Bustillo Oro, Fernando Méndez, Rafael Portillo, Julián Soler, Federico Curiel, Manuel de la Pedrosa, Jorge Fons, José Estrada, Aldo Monti y una por sí mismo (*El capitán Mantarraya*).<sup>119</sup>

Asimismo, destacó en su faceta como productor en once de sus películas en un intento de Valdés por mejorar las condiciones laborales de los técnicos de la industria cinematográfica que padecían los abusos de los sindicatos fílmicos. Asimismo, dejó varios

---

<sup>119</sup> García Riera, *Las películas de Tin Tan*, 2008, p. 27.

proyectos sin cumplir por motivos de salud (enferma de hepatitis) y falta de apoyo del banco cinematográfico: en 1968, las películas *Las Naciones Unidas tintorería*, (cuyo título fue censurado por la Dirección de Cinematografía); en 1969, *El pobre Simón*; y en 1971, la cinta *Perdidos en el espacio*.<sup>120</sup>

A partir de 1958, la carrera fílmica de *Tin Tan* inició un proceso de decadencia que se prolongaría a lo largo de los siguientes tres lustros años. Y es que Valdés aceptaba cuanto papel le proponían, sin importara la calidad de éste y llegó a darse el caso de que se estrenaran simultáneamente cinco “churros” suyos. En este sentido, la excesiva saturación de su personaje en múltiples bodrios, filmados en términos económicos más que artísticos, va aparejado a la decadencia de la industria cinematográfica del país, que en términos generales declina en su conjunto, y *Tin Tan* es un engranaje más en esta industria quien ya no tiene la misma repercusión e impacto de dos décadas atrás.

Así, tras la muerte de su carnal Marcelo Chávez, el 14 de febrero de 1970, el comediante se apoyó en su esposa Rosalía Julián para crear el dueto *Tin Tan y su costilla*, y realizaron giras al interior del país y algunos países del extranjero, así como presentaciones en la *Carpa México*, espacio en el que alternaría con el cómico *Palillo*. En este contexto, sus últimos trabajos fílmicos a principios de los años setenta fueron muy lamentables al terminar como figura de apoyo o de patíño en la serie de bodrios del comic *Chanoc*, del Profesor Zovek y del luchador *Blue Demon*. Sin embargo, a comienzos de 1973, Germán Valdés *Tin Tan*, padeció una fuerte hepatitis, que derivó en un cáncer estomacal que minó paulatinamente su existencia. De esta manera, debido a un coma hepático, el 29 de junio de ese año, murió en la ciudad de México, a la edad de 57 años, uno de los personajes más emblemáticos de la cultura popular nacional, y que hoy en día ha sido revalorado por diferentes sectores.

El cortejo fúnebre que transportó los restos mortales del actor, de la colonia San Rafael al lote de actores del Panteón Jardín, partió de la agencia funeraria *Gayosso* a las 11:15 hrs. Estaba presente toda su familia: Rosalía Julián, sus hijos, sus hermanos y madre,

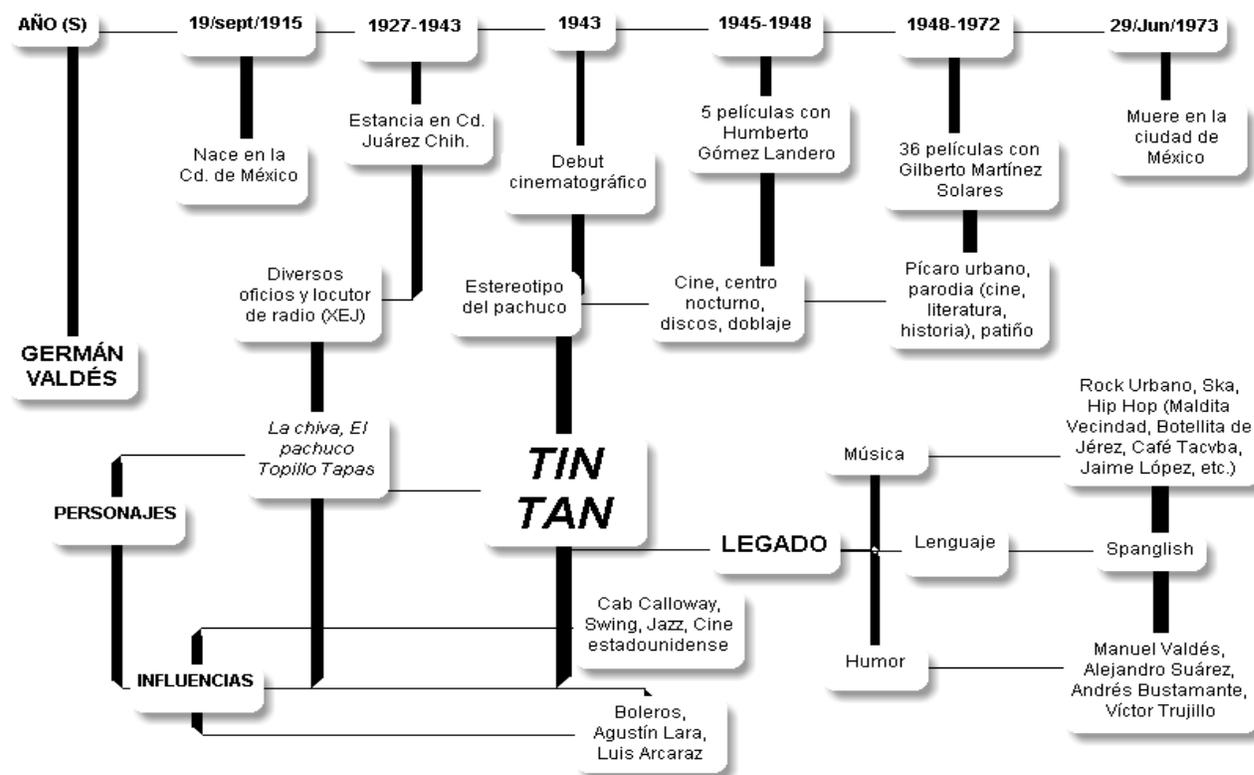
---

<sup>120</sup> *Tin Tan* también fue el compositor de varias canciones como *El espejo*, *Cavermango*, *Oye quedito* y *El piojito* Además, colaboró en la música de las películas *El hijo desobediente* (Dir. Humberto Gómez Landero, 1945), *Simbad el mareado* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1950) y *¡Mátenme porque me muero!* (Dir. Ismael Rodríguez, 1951), entre otras. Asimismo, escribió dos guiones: *Tintansón Crusoe* (Dir. Gilberto Martínez Solares, 1964) y *El Capitán Mantarraya* (1970), cinta dirigida, escrita y protagonizada por el cómico.

más un importante número de artistas que trabajaron con el cómico. El actor Arturo "Bigotón" Castro pronunció unas palabras de despedida y Manuel, junto con sus hermanos Antonio y Ramón, cargaron el féretro. Ahí mismo fue colocado un gran retrato del cómico. El parte médico especificó las causas de la muerte: "*coma hepático, carcinoma de páncreas con metástasis al hígado y cirrosis hepática*". Su familia recibió condolencias del país entero, de ciudades de Estados Unidos y países de Centro y Sudamérica.

A pesar de su legado, en vida solamente en México recibió un premio compartido con su carnal Marcelo Chávez, la Medalla Virginia Fábregas por sus 25 años de actividad profesional otorgada por la Asociación Nacional de Actores de México (ANDA), en 1969. En octubre de ese mismo año recibió un premio de la crítica paraguaya en la ciudad de Asunción. En resumen, *Tin Tan* es una amplia ventana que nos acerca no sólo al legado fílmico y musical del cómico, sino también a otro tipo de espacios y temporalidades que dan referencia a la realidad histórica de hace más de medio siglo (Ver mapa 1).

### MAPA CONCEPTUAL 1: CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE: *TIN TAN*



Elaboración propia

### 2.3. De memorias colectivas y evocaciones permanentes

La narratividad de un discurso permite identificar y valorar al tiempo humano, con toda la complejidad de la temporalidad misma dado que, como aseveraba San Agustín en su obra *Confesiones* “el pasado ha dejado de existir, el futuro no es aún y el presente apenas se nombra se evapora”.<sup>121</sup> En este sentido, la representación tintanesco y su lugar en la memoria, pueden aprehenderse siguiendo la aporía agustiniana y que retoma Paul Ricoeur, de que el tiempo es sujetado a través del lenguaje y del *triple presente*: un futuro que esperamos, un pasado que es la memoria y un presente en el que las tres temporalidades se hacen una.<sup>122</sup>

El fenómeno mediático de *Tin Tan* resulta digno de análisis puesto que si se sigue a Ricoeur, en su figura confluyen las tres temporalidades aunque curiosamente el actor nunca se preocupó por construir mecanismos que lo hicieran una figura de culto, sino mas bien fue su original propuesta la que hizo que décadas después de su marcado declive, fuese rescatado del desván del olvido.

Y es que su figura evolucionó en varias facetas; si bien tras cinco años como locutor radial en la ciudad de Ciudad Juárez; a finales de 1943, *Tin Tan* irrumpió con fuerza en el escenario artístico nacional apoyado en el estereotipo del pachuco y comenzó a forjar una vasta obra cinematográfica que hasta la fecha permanece en el recuerdo colectivo por diversos motivos que se explorarán más adelante. Y es que mi objeto de estudio se caracterizó por un periodo de auge con enorme éxito y popularidad, hasta llegar a su acentuado declive artístico, que va aparejado al derrumbe del cine nacional en los años sesenta, lo que lo volvió una figura mediocre más en un medio terriblemente devaluado.

Tras la muerte del cómico, en 1973, quizás por el recuerdo inmediato de sus últimas obras, pocos repararon en la importancia cultural del discurso cinematográfico de *Tin Tan* que se había fraguado. Solamente en el ámbito de la crítica fílmica de los años setenta Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco, reconocieron, aunque sin difundirlo profusamente, la relevancia de Valdés como figura nodal de la comedia mexicana. Sin embargo, la película *Zoot Suit*, (1982), del director chicano Luis Valdez e interpretada por

---

<sup>121</sup> San Agustín, *Confesiones*, Argentina, Longseller, 2004.

<sup>122</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1995; *Historia y narratividad*, Paidós, Buenos Aires, 1999. Asimismo, para una mejor comprensión de la obra de Ricoeur Cf., Luis Vergara, *Paul Ricœur para historiadores*, México, UIA y Plaza y Valdés, 2006.

Edward James Olmos, fue determinante para rescatar del olvido a *Tin Tan* y se empezó a tomar en cuenta su figura para reprogramar sus películas por televisión, y tomarlo en cuenta en investigaciones de carácter académico.

Así por ejemplo, Carlos Monsiváis en los años ochenta, había comenzado a señalar en distintos foros, la relevancia de *Tin Tan* ya no meramente como un fenómeno cinematográfico sino como un verdadero ícono de la cultura popular. En este contexto, destacó un programa de televisión del otrora periodista de Televisa, Jacobo Zabludowsky, llamado *Contrapunto*, en el efímero proyecto cultural del canal 9, en el que por varios días diversos especialistas y gente cercana al comediante discutieron y recuperaron su legado.

Paulatinamente, la empresa Televisa comenzó a retransmitir de manera constante sus películas más famosas y *Tin Tan* se convirtió en un fenómeno televisivo cuyos índices de audiencia fueron rentables el emporio televisivo. Sin embargo, en mi opinión, a partir del veinte aniversario de su muerte hasta hoy en día, por otros medios y espacios, se ha reparado con mayor fuerza en el legado de *Tin Tan* que se ha traducido en revistas de espectáculos, biografías noveladas, recopilaciones discográficas de canciones de sus películas; discos tributos, documentales, y artículos e investigaciones académicas.<sup>123</sup>

El resurgimiento del tema ha motivado que actualmente en algunos ámbitos de la ciudad de México, especialmente tribus urbanas y grupos musicales de rock, *ska* y *hip hop*, se hayan apropiado de la figura de *Tin Tan* como símbolo lúdico de rebeldía lo que ha provocado que desde distintos horizontes de enunciación se recupere su biografía y trayectoria (especialmente en foros y páginas Web) y que algunos historiadores, comunicólogos y antropólogos comiencen a centrar su atención en el personaje.

Sobre el anterior punto, quiero enfatizar que pretendo hacer un análisis y un esfuerzo explicativo del proceso de revaloración del personaje, a partir del análisis de discurso de sus cintas más representativas. Con lo antes referido, intento desenredar algunos de los múltiples caminos en la urdimbre de significaciones que *Tin Tan* ofrece. Así, he querido puntualizar que *Tin Tan*, sin proponérselo conscientemente, apostó por enunciar su punto de vista acerca del humor, para ello, supo convivir con discursos cinematográficos

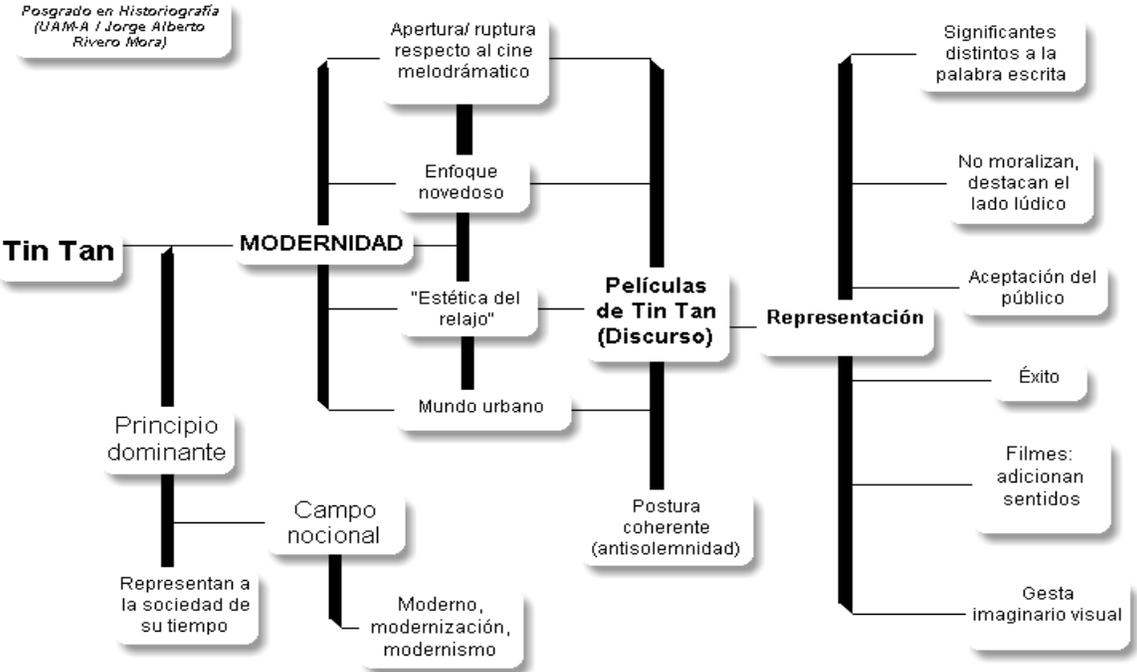
---

<sup>123</sup> (*Supra* 2.1. Estado de cuestión, p. 3).

consolidados con rasgos rurales, conservadores y nacionalistas. Por lo tanto, en mi opinión su figura y obra fílmicas ayudaron a construir un modo innovador de hacer cine.

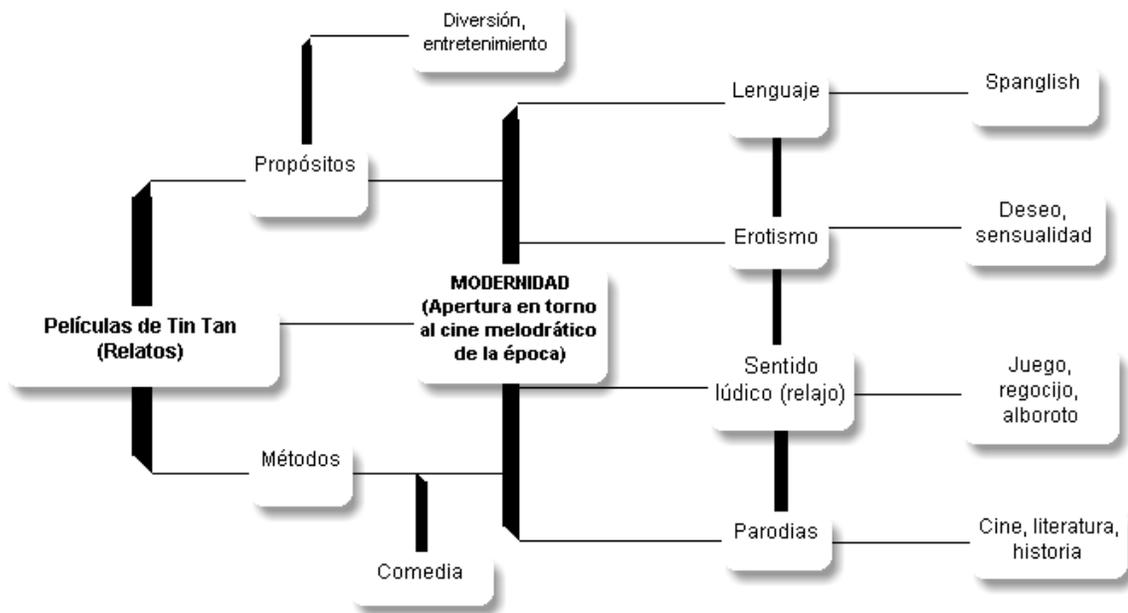
*Tin Tan* entonces, hizo de su representación de la modernidad de tipo cultural una tarea de inclusión de su discurso, en el ámbito nacionalista que prevalecía en el cine de la Época de Oro. Por esta razón, mi objeto de estudio me lleva a analizar a la modernidad no como una definición única y acabada, sino como la posibilidad de coexistencia entre tradiciones diversas y a veces contradictorias ya que su representación puede ser distinta para determinados discursos, en diversos momentos y en diferentes contextos, sin apelar al sentimentalismo o a moralejas edificantes, tan innecesarias como nada sinceras. (Ver mapas conceptuales 2 y 3)

**Mapa conceptual 2**



Elaboración propia

### Mapa conceptual 3



Elaboración propia

En síntesis, considero que el personaje cinematográfico de *Tin Tan* fue consecuente, aún en sus películas más mediocres y menos logradas, con su percepción del humor espontáneo, irreverente, desbordante y creativo que caracterizó al cómico. Hizo de sus filmes un acto generoso, sumamente lúdico y relajiento que mostró un ángulo distinto de la realidad de la época. No en balde como señala Carlos Monsiváis el secreto de la permanencia de Germán Valdés *Tin Tan*...

... Radica en la eficaz combinación de la actitud y el lenguaje, y en el método para concentrar la actitud en el lenguaje. Anarquismo y aliviane, desparpajo y solemnidad que dura los segundos que se precisan para dar paso a otro desmadre. (...) *Tin Tan* es un salto al vacío, por decirlo de alguna manera: no es prófugo de circo, no es "peladito", no es el transa cobijado en la insignificancia de sus asaltos. Es simplemente, un joven que camina, conversa y enamora como si trajese en la cabeza una sinfonola con *boggie woogies* y boleros.<sup>124</sup>

<sup>124</sup> Monsiváis, "El pachuco un sujeto singular", 1992.

## **CAPÍTULO III**

### ***Tin Tan. Análisis de un personaje cinematográfico (1943-1958)***

### III. *Tin Tan*. Análisis de un personaje cinematográfico (1943-1958)

Cuanto más te disfraces más te parecerás a ti mismo  
José Saramago

#### 3.1. El cine de *Tin Tan*. Teoría y praxis

En el presente capítulo se ponderará minuciosamente en torno al universo representacional del cine de Germán Valdés *Tin Tan*. Dicha actividad, en tanto arte e imagen en movimiento, ofrece numerosas posibilidades de análisis y por ende de lecturas, por lo tanto elegiré solo algunas de las múltiples rutas que pueden dar un panorama global de la construcción y desarrollo de un personaje que se convirtió en una figura cinematográfica singular de la sociedad mexicana.

En este panorama, pondré atención en el personaje por sí solo, separándolo de los referentes que lo nutren, y también destacaré su particular vínculo con los elementos políticos y culturales (personajes, políticas y cotidianidad) que dan forma a una particular etapa histórica de nuestro país. Es decir, parto de la idea de que el examen hermenéutico de las películas y sus personajes queda incompleto si no se atiende el contexto en que fueron elaboradas, el género cinematográfico en que se desarrolla y al público al cual están dirigidas.

En este sentido, las películas de *Tin Tan* son elaboradas en un periodo que se caracterizó por el hondo impacto que el cine tenía en la sociedad en su conjunto, todo circunscrito en un contexto sociocultural y político muy dinámico que puede ser examinado desde diferentes enfoques. Así, en el presente examen evaluaré cómo y de qué manera son forjadas las imágenes retóricas de su enunciación (temporalidad, narración, identidad y discurso); la evolución y transformación de su figura, y estimaré si éste pudo incidir en el humor, lenguaje, vestimenta o la moda de la sociedad que lo consume.

Por lo anterior, la cinematografía de *Tin Tan*, no solamente es la expresión artística de un personaje humorístico, sino también es la representación de la realidad en la que le tocó vivir, por lo tanto, el tipo de fuentes de la que se nutre resultan un importante material de apoyo para el historiógrafo en su quehacer, debido a que están gestadas en imágenes que proporcionan información significativa.

Considero que a través del examen hermenéutico de las películas de *Tin Tan*, no solamente se expone la vida artística de un personaje, sino también se pone en relevancia al género de la comedia en el que se desarrolló, así como las imágenes que proyectó. Por lo tanto, en esta ponderación solamente tomo en cuenta algunos elementos de análisis pero no todos los que pueden explorarse, por ejemplo, no es preocupación de este trabajo la elaboración de un análisis técnico de las cintas (encuadres o movimientos de cámara, fotografía y edición, etcétera); y no ahondo en demasía en el tema de la recepción, que si bien resulta un asunto relevante para una lectura del impacto del artista y su público, excede los propósitos de esta investigación.<sup>125</sup>

A lo que si pondré hincapié es al tipo de lenguajes emitidos por el personaje en cuestión: verbal (diálogos y frases) y visual (imágenes, modas y representaciones), debido a que estos discursos ayudan a ponderar sus enunciaciones fílmicas. Por lo tanto, el objetivo historiográfico del presente capítulo se respalda en una mirada más amplia y menos técnica; más cualitativa que cuantitativa; y sobre todo, más de fondo que de forma y más historiográfica que histórica.

En este horizonte, me interesa destacar los elementos recurrentes en la cinematografía de *Tin Tan* que construyeron su personaje y su particular tipo de humor, pero también en el análisis subrayar los rasgos excepcionales que pueden extraerse del mismo y que ofrece otros significados que enriquecen la lectura de su discurso. Así, más allá de los puentes e hilos conductores que pueden extraerse en la cinematografía *tintanesca*, existen huellas o señales en su filmografía que pueden examinarse a la luz de las manifestaciones, culturales, sociales o políticas en que al actor le tocó vivir.

Por lo tanto, reparo en el momento de mayor auge del cómico con sus películas de mayor calidad en materia de humor, pero también atiendo el proceso de declive que el personaje va experimentando con otras cintas de menor manufactura y hechas al vapor; hasta finalizar con los llamados “churros” con los que terminó su carrera fílmica. Es decir, el rol protagónico de *Tin Tan* se desvanece gradualmente, hasta volverse un patiño muy disminuido de nuevas y en ocasiones mediocres figuras cinematográficas con las que alterna, pero ahora en un contexto de producción de películas deplorables.

---

<sup>125</sup> Sobre el tema de la recepción de las películas de *Tin Tan*, revítese la tesis de Jaime Contreras Salcedo *Op.cit.*, y el libro *Las películas de Tin Tan*, de Emilio García Riera.

De esta manera, en la lectura expedita de las películas de *Tin Tan* y la construcción de su personaje, daré cuenta no solamente de las intencionalidades que el equipo de trabajo del cómico (productor, director y actores) proyectaba en cada una de sus cintas, sino también lo que se expresa afuera de éstas (los contextos, los personajes reales de la vida pública del país, la ideología dominante, etcétera).<sup>126</sup>

Si bien en todas las películas, las imágenes en movimiento de las cintas son leídas de manera secuencial, resulta importante señalar que el orden del análisis puede cambiarse y evaluar el discurso visual de *Tin Tan*, desde otros referentes, por ejemplo, a través de imágenes fijas (carteles o fotografías). En otras palabras, tomo al personaje para desmontarlo y explicarlo desde el nuevo texto que iré construyendo, porque sin duda la realidad y la representación de la misma pueden enlazarse a través del arte cinematográfico.

Por lo anterior, considero que así como en algunos círculos se habla de la existencia de “cine de autor”, en la que un director expone su particular estilo, narrativa y contenido fílmicos, considero que, con distancias guardadas, *Tin Tan* aunque no puede catalogarse en ese mismo perfil, lo cierto es que su particular propuesta de humor en el cine mexicano, hicieron de este comediante un personaje único por su representación original del relajado, el cosmopolitismo, la irreverencia y la hibridización.

Ajeno a propuestas como de cine de autor de cómo Luis Buñuel o Emilio Indio Fernández (este último afirmaba que el cine es un asunto serio y un medio didáctico para cambiar conciencias),<sup>127</sup> el objetivo de *Tin Tan*, es muy simple y así lo externa: “Jamás hice una película con pretensiones de obtener un premio o de que concursara en un festival cinematográfico; hacer reír era mejor”.<sup>128</sup> Por lo tanto, más allá de su intencionalidad primaria de entretenimiento, debe quedar muy claro en este trabajo que *Tin Tan*, contrario a lo que opinan sus apologistas, nunca aspiró a revolucionar al cine mexicano como tal, ni mucho menos imaginaba que su personaje trascendería con el paso del tiempo.

Al contrario, el cómico de modo pragmático entendía que la fama puede ser efímera y por lo tanto tenía que sacar el mayor provecho de ella. Además, *Tin Tan* fue un pésimo

---

<sup>126</sup> A través de las cintas de *Tin Tan*, no solamente se puede examinar el contenido y narrativa, sino también cómo vive la sociedad. Y es que la cinematografía, en tanto espectáculo mediático de gran consumo, se convierte en un elemento de influencia en la conducta y cotidianidad de hombres y mujeres.

<sup>127</sup> Véase el libro de Julia Tuñón, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, CONACULTA-IMCINE, 2003, p. 46.

<sup>128</sup> Germán Valdés *Tin Tan*, citado por Jaime Contreras, *Op. cit.*, 1984.

administrador y un gran despilfarrador de su carrera fílmica, y por esta razón aceptaba cualquier proyecto que le ofrecían sin importar la calidad del mismo. Es por esta circunstancia, que su personaje con el paso de los años, gradualmente se fue desgastando hasta perder la frescura y el dinamismo de sus primeras cintas, que fue un fenómeno en cierta manera similar por el que atravesó *Cantinflas* pero con una diferencia central: Mario Moreno aunque en sus inicios tiene películas valiosas que muestran toda su comicidad, el gran porcentaje de sus cintas son conservadoras, moralizantes y sentimentaloides, pero lo que nadie puede negar es que supo administró su carrera en función de su mítico personaje y de su protagonismo.

Sin embargo, Germán Valdés *Tin Tan*, vive intensamente no sólo su vida personal, sino la de su personaje, lo que llevó a que el cómico descuidará la calidad de los filmes en los que trabajaba, lo que llevó a sobreexponerse en la pantalla, perder protagonismo y con ello el papel protagónico que ocupó los primeros tres lustros de su carrera artística. Pero lejos de administrarse como pasó con *Cantinflas*, mi objeto de estudio permanece en la misma línea de humor, más allá que sus últimas películas son deplorables (ver anexos).

Pero más allá de la ausencia de una planeación de su carrera, *Tin Tan*, en sus orígenes, ya sea desde el lenguaje, el humor o la vestimenta, tuvo y hasta la fecha posee un impacto que hasta el día de hoy permanece en diversos sectores urbanos o fronterizos. Y es por esta empatía entre *Tin Tan* y su público, que en varios momentos de su carrera, el actor se adaptó a las condiciones que le ofrecían y supo desdoblarse a su personaje a otro tipo de caracterizaciones que también le fueron bien recibidas.

El cine de *Tin Tan*, manifiesta señas de identidad que lo distinguen de todos los personajes fílmicos de la cinematografía nacional. Así, la incorporación del cómico al séptimo arte, en 1944, se produce en un momento de gran efervescencia no solamente cultural, sino también política. El régimen de Ávila Camacho está a la mitad de su curso y los conflictos hacia su gobierno parecen multiplicarse. Carlos Monsiváis agrega:

(En el avalacamachismo) se destierran las conmociones de la “lucha de clases” y se les reemplaza por una consigna “La unidad nacional”, indispensable en el combate al nazismo y fascismo. En 1942, el Partido Comunista Mexicano, alentado por los estrategas de la URSS y el Partido Comunista de los EUA disuelve sus células en las fábricas y acepta el

trueque, al habla radical antiburguesa, la sustituye el parloteo confuso de la Unidad a toda costa.<sup>129</sup>

Sucintamente, durante el mandato de Manuel Ávila Camacho, se crean las Secretarías de Marina, Defensa Nacional y del Trabajo; se reanudan las relaciones diplomáticas con la URSS; se establece el Servicio Militar Obligatorio y se involucra en la Segunda Guerra Mundial; México participa en la creación de la Organización de las Naciones Unidas (ONU). Al finalizar su cargo, en 1946, el partido dominante conocido como PNR se convierte en el actual PRI, destinado a incluir en sus filas a los crecientes grupos de trabajadores, en una conciliación de clases controlada políticamente.<sup>130</sup>

En este periodo, México tiene casi 20 millones de habitantes; hubo un crecimiento sostenido en la industrialización incentivado por la Segunda Guerra Mundial. Se siguieron varios esquemas para la edificación de un modelo industrial basado en la producción agrícola; sustitución de importaciones y préstamos del extranjero invertidos en los sectores secundarios para apoyar a monopolios de gran capital.<sup>131</sup>

Cuando *Tin Tan* aparece como personaje fílmico, el país vive una etapa en que la población urbana se comienza a equilibrar con la rural, y la cinematografía vuelve la mirada a nuevas historias pero ahora ambientadas en la ciudad. Estas películas expresan o ilustran los nuevos modos de vida que se empiezan a difundir y en algunos casos a uniformar, respecto a lo que la sociedad produce, distribuye o consume (modas, símbolos o códigos)

*Tin Tan* entonces, emerge y se consolida en la llamada “época de oro”, que más que caracterizarse como la etapa de gran auge industrial de la cinematografía nacional, también gestó importantes modelos y patrones de conducta sociales que inciden en la cotidianidad de distintos grupos en contextos sociales particulares, ya que en este proceso se configuran sistemas de valores, creencias, ideologías y conductas, que lejos de uniformar comportamientos, se constituye como un sistema lleno de tensiones

Cabe señalar que la época de oro del cine mexicano no sólo fue un medio de entretenimiento popular, sino también un canal de difusión de gran relevancia, donde se

---

<sup>129</sup> Carlos Monsiváis, *Pedro Infante. Las leyes del querer*, México, Aguilar, 2008.

<sup>130</sup> Luis Medina, *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, COLMEX, 2004.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

vieron reflejadas diversas historias que ilustran (muchas veces de manera errónea) el México de aquellos años. Sin embargo, en esta industria nacional caben todo tipo de historias y géneros que empiezan a ganar espacios al cine rural que predominó de 1936 a 1946 (comedias y dramas urbanos, de evocaciones porfiristas, cine de rumberas, de luchadores y ciencia-ficción).

Es en este lapso surgen y se consolidan los grandes directores, actores y actrices que con el paso del tiempo se convertirán en figuras míticas y que continúan vigentes en el imaginario popular. Algo digno de resaltar es que las películas de este periodo predominantemente son aptas para todo público, por lo que su recepción era muy amplia, en un público que mayoritariamente no poseía televisor.

En este panorama, la cinematografía, que en aquellos años era el medio de entretenimiento más popular y accesible para una gran partes de la población, contribuyó a la construcción de modelos (arquetipos y estereotipos) que son asimilados por el público receptor, específicamente cuando los protagonistas de las cintas elaboran representaciones de la realidad que vincularon al espectador con su modo de vida y en caso del cine de *Tin Tan* ese lazo comunicativo será muy marcado.

Ahondando en lo anterior, los estereotipos representan y resignifican a la sociedad con su particular lenguaje y imagen que transmiten ideas, valores, dogmas, ideologías y modas que reflejan el horizonte cultural de cierto periodo. En este sentido, estas representaciones expresan un particular discurso cinematográfico compuesto de tramas representables e imágenes en movimiento y que adquieren significado de acuerdo a la estructura discursiva de la cinta (introducción, desarrollo, clímax y desenlace) y con los elementos técnicos de la misma (emplazamientos, sonido edición o fotografía).<sup>132</sup>

Por lo anterior, en el ámbito historiográfico, examinar la relación entre el discurso visual (imágenes) de las películas, la sociedad que las consume y el horizonte cultural en que se emiten, resulta un campo de estudio muy relevante por las múltiples vetas de análisis que pueden ponderarse: emisión, recepción, análisis de discurso, hermenéutica y semiótica. Por lo antes citado, resulta todo un reto constituir modelos de análisis propios que den cuenta de la realidad de una época a partir de la construcción de estereotipos

---

<sup>132</sup> Véase el fundamentado trabajo de Álvaro Vázquez, *Orígenes literarios*, 2005, pp. 17-18.

cinematográficos, (como el personaje de *Tin Tan*), gestados desde un código de valores convencionales en la sociedad.

En este panorama, el cine de *Tin Tan* es la expresión de la cultura de la cual forma parte y que este personaje resignifica a partir del discurso que emite. Así, *Tin Tan*, al inicio de su carrera, inserta en la cinematografía nacional la desprestigiada imagen del pachuco que en aquellos años sufría una campaña de discriminación muy aguda de varios sectores del sur de Estados Unidos. De esta manera, aunque no fue su intención, *Tin Tan*, difundió a dicho estereotipo fronterizo a través de sus filmes, pero sin que ellos implicara hacer una denuncia de las adversidades que padece el mexicano transfronterizo tan golpeado en sus condiciones socioeconómicas<sup>133</sup>

### **3.1.1. Las implicaciones de un personaje**

Como apunta la investigadora Julia Tuñón, la palabra personaje tiene su raíz en la palabra “persona” que hace referencia a la máscara que utilizaban los actores de teatro para representar sus obras, es decir, son los modelos o prototipos que personifican la realidad, que personifican tipos o seres con vicios y virtudes con la finalidad de que los espectadores se vean reflejados en la interpretación de dichos actores.<sup>134</sup>

En este panorama, las construcciones de personajes cinematográficos de la llamada época de oro, fue pródiga porque se erigieron diversos caracteres fílmicos, algunos con carices míticos, que dieron numerosos elementos de identidad a la industria del celuloide en México. Así, actores y actrices como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Fernando Soler, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé, David Silva, Pedro Infante, Sara García, Mario Moreno *Cantinflas* o Germán Valdés *Tin Tan*, supieron configurar con sus películas y personalidades inolvidables en el imaginario popular.

En este escenario, las productoras más que la generación de nuevos personajes, procuraron la inmediatez de ganancias económicas de las productoras y por ello cobijaron a estos grandes actores o actrices protagónicas, que alimentaron estereotipos y prototipos de

---

<sup>133</sup> Las películas en tanto discurso visual, son un excelente vehículo de mediación entre el artista y el público, colectivo plural y heterogéneo con distintos intereses, horizontes y expectativas, por lo tanto, el cine, al poseer un particular lenguaje con múltiples discursos en su interior, pueden ser leídos o interpretados por los diferentes públicos, que hacen de la experiencia de ver una película una lectura particular de la realidad que la cinta le ofrece y que puede estar acorde o no a su particular modo de vida.

<sup>134</sup> Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*, 2003, p. 46.

tipo humanos con vicios y virtudes que tuvieron un hondo impacto en la gente, puesto que se significaron como un importante modelo de conducta a seguir: algunos ejemplos: el machismo de la recia figura de Armendáriz; el charro cantor de Negrete; la mujer dominadora de María Félix; la abnegación de Dolores del Río; el peladito de *Cantinflas*; el estereotipo del inmigrante español o árabe de Joaquín Pardavé; el sentimentalismo urbano de Pedro Infante o David Silva o el pachuco de Germán Valdés *Tin Tan*.

Por su imán taquillero, los anteriores estereotipos son magnificados por sus respectivos equipos (productor y director) que se ocupan de recrear nuevas e inmediatas historias para sus protagonistas quienes entre más películas filman, fortalecen con ellas su particular personaje y viven de él y para él y con ello, en muchos sentidos alimentaron su figura mítica (basta señalar como ejemplo, los casos de Infante, Félix y *Cantinflas*).<sup>135</sup>

Son personajes que desde diferentes géneros y narrativas (comedia, drama o melodrama), dan sustento a las tramas, encarnan virtudes o defectos en las mismas, ayudan a fortalecer los códigos de valores morales de la época (que en muy pocos casos se cuestionan o se oponen) y en muchas ocasiones son la representación de la sociedad de modelos de conducta dignos de ser imitados en muchos sentidos (lenguaje, vestimenta, humor, o actitud ante la vida).

Un rasgo evidente en el cine de la segunda mitad del siglo XX, es que los tipos fílmicos más populares, son reflejo de una época, pero también expresan lo repetitivo que pueden ser los argumentos y estereotipos (la mujer abnegada, el villano que persigue dañar a los protagonistas, los héroes bondadosos y estoicos, etcétera). Personajes que al final de cuentas son parte del imaginario de los espectadores, símbolos del bien y del mal, que están presentes en las dinámicas de las sociedades y que retratan a todo un sistema de valores compartido y pocas veces cuestionado.

Cabe señalar que en el caso de *Tin Tan*, si bien las vicisitudes de su vida personal y su personalidad misma influyen en demasía para la construcción y consolidación de su personaje cinematográfico, considero que un factor determinante radica en el apoyo de su equipo fílmico que le da libertad y apoyo en la gestación de su discurso humorístico, como veremos más adelante.

---

<sup>135</sup> Sobre la gestación de mitos en el cine mexicano revítese Monsiváis, *Pedro Infante*, 2008

De esta manera, el cine de *Tin Tan* está lejos de tener un fin didáctico, como sí perseguían directores contemporáneos a su discurso: Ismael Rodríguez o Emilio *Indio* Fernández.<sup>136</sup> El objetivo central de *Tin Tan* y de su equipo de apoyo es el entretenimiento y las ganancias expeditas, en su cine no hay dogmas ni ideologías por defender ya que su tónica es simple: solazar y hacer reír a los espectadores, nada más, aunque en muchas ocasiones a costa de burlarse de la solemnidad imperante y de elementos simbólicos de la sociedad (lenguaje, religión, política y poder).

### **3.1.2. Rasgos identitarios del cine de *Tin Tan***

Por su importancia en el imaginario popular, los personajes de la época de oro del cine nacional, poseen un gran peso simbólico en el escenario cultural nacional, puesto que muchos de estos tipos, representables y representados en la pantalla, irradian una gran empatía e impacto entre el público, ya sea por su personalidad, su atuendo, belleza física, simpatía, lenguaje, virilidad o feminidad.

Son personajes que lejos de aparecer con una sola faceta, se muestran con toda la complejidad que posee todo tipo humano, con virtudes y defectos en sus personalidades; con claroscuros, con ambigüedades y con matices psicológicos que complejizan al mismo más allá de la mera trama de la cinta, y que pueden tener diversas lecturas para el público que los aprecia.

Así, por ejemplo: *Tin Tan*, en los inicios de su carrera se respalda en la figura del pachuco, pero como he señalado, no para exponer la discriminación racial hacia este grupo de estadounidense de origen mexicano, en tanto identidad contestaría al modo de vida norteamericano. Es así que cuando *Tin Tan* se presenta en la ciudad de México, el pachuco culturalmente no fue aceptado por diversos sectores de la sociedad por asociarlo al pocho, al mexicano que emigra y pierde (o modifica) su identidad en este recorrido por una mejor vida. El pocho y el pachuco entonces pierden en su nuevo destino: seguridad, estabilidad, modos de vida y costumbres y pronto en el imaginario popular, son vistos con desprecio.

En este contexto, *Tin Tan* introduce su personaje de pachuco en la radio de Ciudad Juárez (el pachuco *Topillo Tapas*) posteriormente, en la caravana artística de Paco Miller

---

<sup>136</sup> Véase Tuñón, *Los rostros*, 2003.

(ya con el apelativo de *Tin Tan*) en el teatro de revista, radio, centro nocturno y finalmente al cine, provoca un gran escándalo en varios grupos de la sociedad de los años cuarentas: intelectual, académico e incluso eclesiástico (que exigía a los feligreses censurar las películas del cómico).

Pero así como hay sectores conservadores que demonizan el humor de *Tin Tan* y la experimentación lingüística de su discurso, los sectores populares del centro del país ven con regocijo la propuesta cómica y musical del pachuco. Cito a Carlos Monsiváis:

*Tin Tan* en la zona del Centro es muy bien recibido. Yo lo empecé a ver en los cincuenta y el tipo era un regocijo porque había una comunidad instantánea tintanesca a su lado. ¡Era el éxito en ese momento!<sup>137</sup>

En este momento, Germán Valdés *Tin Tan* se acomodó fácilmente al medio ciudadano y la gente se acostumbró a su curioso lenguaje, al tiempo que lo asimiló, lo que dio origen al concepto de “tintaneada”, que brevemente alude al impacto y a la incorporación de la actitud, humor y lenguaje de *Tin Tan* en grupos de jóvenes urbanos de barrios populares. El propio *Tin Tan*, aludía así a dicho fenómeno de recepción de su discurso cinematográfico.

La “tintaneada” me dejaba dinero y cumplía con una misión que a mí me dejaba satisfecho. Uno en su papel de cómico se siente bien sabiendo que puede transmitir un poco de gracia a sus semejantes con lo cual olviden sus problemas”.<sup>138</sup>

En aquellos años, sus historias preferidas son las comedias sin ningún afán didáctico o moralizante, sus tramas, en ocasiones muy endebles se sostienen por la capacidad histriónica y humorística del personaje y su equipo de trabajo. Cabe subrayar que muchos rasgos de las cintas de *Tin Tan*, no son tan palpables, sino que se requiere de una mirada crítica para vislumbrarlos, ya que sus películas se constituyen de varios discursos, que se pueden examinar en conjunto, o uno por uno, y todos conforman una misma obra matizada por el estilo humorístico del actor.

Así, el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, es un importante referente del cine nacional del siglo XX. Durante tres décadas (1944 a 1972) desdobló en su particular

---

<sup>137</sup> Carlos Monsiváis en entrevista a Francesco Taboada, en *Tin Tan*, Documental, México, 2009.

<sup>138</sup> Germán Valdés citado en Jaime Contreras, *Op. cit.*

personaje a un sin número de tipos fílmicos que transitaron del pachuco, al pícaro urbano, de éste al parodiador de la realidad y finalmente al patíño que fue aparejado a su muy evidente declive artístico.

La clave del éxito de *Tin Tan* no radica en las temáticas de sus cintas, sino en la manera de enfocar su personaje a las mismas. Y es que en sus películas el actor cómico y su equipo constituyeron diversos mecanismos para expresar de manera humorística una realidad vertiginosa en la que se muestra al espectador –sin fines dogmáticos o pedagógicos ni mucho menos prédicas morales– un escenario donde cabe todo: la diversión, el relajo, el desorden, el erotismo y la irreverencia.

Y es que contrario a muchas películas de los años cuarenta que expresan de manera insistente su preocupación por las modificaciones de la vida social en la modernidad, con todas las implicaciones que este cambio de vida implica, el discurso cinematográfico de *Tin Tan* asume con naturalidad y sin golpes de pecho, las transformaciones que la americanización ha traído a la cotidianidad del mexicano.

Por lo tanto, en las películas de *Tin Tan*, el objetivo primario por lograr es la diversión de sus espectadores y la recuperación inmediata de lo invertido en la cinta. El cine es arte, es cierto, pero principalmente es un negocio muy lucrativo, y esa parece la consigna a seguir para las casas productoras de la época.

La historia de *Tin Tan* entonces, se nutre de sus vivencias, de su lenguaje y de la actitud que Germán Valdés supo trasladar a su personaje, configurando un discurso que se insertó con éxito en la industria del cine nacional. Por lo tanto, ponderar sus películas me permite rastrear las características, no sólo de su cine y su personaje, sino también de toda una industria fílmica. De este modo, es evidente que cada una de sus historias expone las señas de identidad de su obra fílmica, así como también el imaginario y las marcas culturales de la época.

Por lo antes citado, examinaré *grosso modo* varias de sus cintas, pero en función de los objetivos de esta investigación, dejaré de lado a otras producciones porque pretendo concentrarme en ciertos elementos, pero no en todos. En este horizonte, resulta interesante volver la mirada a las experiencias de vida, obras fílmicas, musicales y mediáticas de la época que fueron importantes influencias en el estilo humorístico de *Tin Tan* y, por ende en su personaje, y que recreó en sus relatos cinematográficos.

### 3.1.3. El cine: convergencia de discursos

El investigador Álvaro Vázquez afirma que el cine en tanto grafía que se basa en imágenes en movimiento, también requiere del apoyo de otro tipo de enunciaciones o discursos: registro sonoro o verbal, pero también del escrito (historias o guiones) para constituir una narrativa visual, auditiva y escrita a la vez, que si bien pueden operar autónomamente uno del otro, y proyectar elementos de significación diferentes, este tipo de recursos, en conjunto, dan sentido a la película como producto terminado.<sup>139</sup>

Pero existe un alto grado de complejidad en esta confluencia, puesto que la imagen se expresa como un significante distinto a la palabra, y al ser interpretado por el espectador existe una lectura que puede abstraerse en el momento en que las imágenes y las palabras se ponen a trabajar con otros elementos propios de la cinematografía (música, montaje y escenografía). Pero esta particular significación, no es más que una de las múltiples miradas que pueden elaborarse.<sup>140</sup>

Imágenes y palabras parecen una dicotomía que genera antagonismos pero también expresa una relación complementaria. En este sentido, considero prudente citar al investigador Álvaro Vázquez:

La relación que se establece entre palabras e imágenes es sin duda problemática. De hecho es una de las tensiones que caracterizan a la historia contemporánea del arte. ¿Hasta qué punto es posible la traducción? ¿Se reduce el sentido de un concepto al traducirse a la imagen o viceversa?... Aunque creo que es posible establecer una comparación entre imágenes de distinta procedencia, es necesario no perder de vista las diferencias entre los medios de los que proceden.<sup>141</sup>

Paradójicamente, en el caso del medio filmico de expresión que tiene sus esencia y sentido en las imágenes que proyecta, en diferentes estudios se descuida mucho a este tipo de huellas visuales y se privilegia más a la enunciación escrita o grafía textual, sin profundizar en que ambos discursos deben estar estrechamente relacionados para un mejor examen de las representaciones fílmicas.

Así, por ejemplo, en el cine de *Tin Tan*, la americanización de la cotidianidad del mexicano con el uso de anglicismos y la adopción de hábitos de consumo estadounidenses

---

<sup>139</sup> Álvaro Vázquez, *Orígenes literarios*, 2005.

<sup>140</sup> *Ibidem*

<sup>141</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

o el sentido erótico y de relajación en las tramas de sus cintas, es parte repetitiva de su discurso fílmico y una manera precisa de representar por medio de imágenes, el sentido lúdico con el que el actor cómico se expresaba.

Es precisamente por esta expresión irreverente y gozosa de *Tin Tan* y su equipo, que la recepción de su discurso en varios momentos de su carrera artística, provocaron que el cómico fuese apreciado como un personaje vulgar, obsceno y peligroso para las buenas costumbres y la moral de la época, así como una mala influencia para “los puristas” del lenguaje y para quienes poseen un sentido muy solemne de ver la vida.

De esta manera, resulta interesante reparar la manera en que el público o la sociedad de un determinado tiempo histórico hace una lectura de un discurso cinematográfico emitido hace más de medio siglo y cómo puede ser recibido el día de hoy, creándose vínculos y afinidades muy arraigadas. Incluso se puede percibir con nitidez cómo muchas veces las intencionalidades del autor (productor, director y actor) muchas veces son rebasadas por el impacto que algún personaje puede transmitir en sus receptores.

Sin embargo, cabe señalar que ni *Tin Tan*, ni sus productores, ni sus principales directores, al momento de la elaboración de las cintas, imaginaron nunca la trascendencia que las películas del cómico habrían de cobrar con el paso del tiempo, debido a que sus objetivos primarios se basaban en la recuperación inmediata de la inversión realizada en cada cinta, muchas veces hechas “al vapor” que les permitieran seguir construyendo nuevas historias igual de taquilleras que las que le precedieron.

En esta directriz, considero que no se debe caer en el lugar común de afirmar que el cine es el medio por excelencia por el cual se expresa la sociedad, argumento a todas luces erróneo porque la cinematografía lo único que refleja es el punto de vista, eminentemente comercial, de un grupo privilegiado y bien posicionado en los medios artísticos y políticos que expresa su punto de vista.<sup>142</sup>

---

<sup>142</sup> En el caso mexicano, la relación arte y política es más cercana de lo que el sentido común pudiera imaginar. En la cinematografía nacional, desde los años treinta con el apoyo de Lázaro Cárdenas a algunas producciones como *Redes* de Fred Zinneman; a través de las pugnas sindicales de dicho sector en los años cuarenta; el tráfico de influencias en el alemanismo para favorecer a empresarios como William Jenkins quien en 1949 controlaba el 80% de las salas cinematográficas de este país; o la intervención del Estado para la gestación de películas de todo tipo y calidad (apoyos económicos del Banco Nacional Cinematográfico); e incluso censura de las mismas (véase el caso de *La sombra del caudillo* del director Julio Bracho).

En este sentido, las mancuernas que hicieron en un primer momento *Tin Tan* con su director Humberto Gómez Landero (más limitado por el tipo de humor anacrónico en el cual se expresaba); y posteriormente, con Gilberto Martínez Solares (quien tuvo la virtud de dejar en libertad el espíritu festivo del cómico) reflejan la postura de lo que para *Tin Tan* debía ser la comedia y desde este enfoque, construían sus historias y en función de lo que esperaba el público del actor, su equipo más cercano (productor, director y guionista) elaboraba los argumentos de sus películas.

Por lo tanto, en los análisis cinematográficos, resulta muy importante ponderar la película como un particular discurso de una sociedad del pasado (contextualizada en los años cuarenta del siglo XX) y cómo este tipo de construcciones y representaciones fílmicas son sumamente relevantes para la conformación de imaginarios en la sociedad mexicana de aquellos años. Para lo anterior, examinaré cómo en los inicios de su carrera *Tin Tan* y su grupo de trabajo supieron construir cinematográficamente a uno de los estereotipos más perdurables del cine nacional como lo fue el pachuco, y cómo este personaje derivó en otro tipo de representaciones de la realidad, como el pícaro urbano, el parodiador de la vida y finalmente, la última etapa de su carrera, como un patíño con breves intervenciones.

### **3.2 Una mirada hermenéutica a las películas de *Tin Tan***

Jamás hice una película con pretensiones de obtener un premio o de que concursara en un festival cinematográfico; hacer reír era mejor.  
Germán Valdés.

#### **3.2.1. Identidad, narratividad y tiempo**

El uso del lenguaje, es una de los puntos de mayor riqueza de mi objeto de estudio, no sólo como la inserción de una nueva cultura en el panorama nacionalista de la época, sino porque pone en el escenario a los pachucos como un grupo marginal de origen mexicano del sur de Estados Unidos, que resistió algunos años frontalmente a la cultura hegemónica. Cito a Carlos Monsiváis:

Ya desde fines de los años treinta un vocablo denigratorio, pocho, designa en México a quienes se van a Estados Unidos, y ahorra esfuerzos en los juicios sobre los inmigrantes... entre ellos el “descastamiento” (en el sentido de la renuncia a lo castizo y a la casta, el bien de origen), torpeza verbal, mestizaje idiomático regido por una doble ignorancia, apariencia

ridícula de colores estridentes, exceso en el vestir... Aparece el pachuco, criatura de los barrios mexicanos de Los Ángeles, que en Estados Unidos es provocación y ansiedad de fusión cultural, y en México se vuelve la excentricidad en el vestir que es apetito de modernidad. Y triunfa en el cine, idea para la que ha llegado su momento, un resultado cultural de Ciudad Juárez y de Los Ángeles, Germán Valdés *Tin Tan*, anuncio y síntesis del proceso.<sup>143</sup>

En este sentido, quiero recuperar al filósofo Bolívar Echeverría quien en su obra, *Las ilusiones de la modernidad*, desarrolla uno de sus principales conceptos de su propuesta teórica: la evanescencia, atributo mutable, sincrético, oscilante; en el que se explica y entiende el tema de la identidad. Y es que Echeverría afirma que una realidad solo es idéntica a sí misma, siempre y cuando en este proceso la identidad gana al perder y pierde cuando gana atributos de la otredad.<sup>144</sup>

Sin embargo, pienso que más allá de reconocer que aunque puede ser certera la sentencia de que la verdadera identidad es aquella que sólo ha existido cuando se pone en peligro a sí misma, *Tin Tan* prefiere mirarlo de otra manera, a través del diálogo lúdico y lúcido con otras representaciones. Pero en este acercamiento cultural, el actor no se salvó de padecer con dureza la incomprensión y la intolerancia de varios grupos que lo censuraban, y solo veían en él vulgaridad y mal gusto, sin advertir que la inclusión de otras identidades en su propia figura le daban al cómico la razón de su éxito y de hoy en día su trascendencia histórica como ícono de la cultura popular.

*Tin Tan*, es una clara muestra de que en asunto de identidades, tal como expresa Echeverría, la mejor manera de protegerse es arriesgándose y que la mejor defensa es el ataque y es por ello que el cómico mantiene firme su representación de un personaje de ruptura en un ámbito totalmente cerrado a nuevas expresiones artísticas. Así, *Tin Tan* inserta con éxito su identidad híbrida, expresión clara del mestizaje cultural al que alude Echeverría. Sobre este tema, Carlos Monsiváis subraya:

*Tin Tan* enseña el juego indispensable: castellanizar la americanización, declarar que nada nos es ajeno si sabemos asimilarlo, añadir vocablos por el método de sustraer y modificar expresiones anglas. *Tin Tan*: exponente notable de las metamorfosis fronterizas, incesantes en todo lo concerniente a la tecnología e incluso a la vida popular.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> Carlos Monsiváis, "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular (II)", en *La Jornada*, México, 18 de abril de 1997.

<sup>144</sup> Cf. Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM / El equilibrista, 1995.

<sup>145</sup> Monsiváis, "Ahí está el detalle, 18 de abril de 1997.

Sin embargo, no comparto del todo la posición de Bolívar Echeverría, quien aprecia este concepto de mestizaje como una “codigofagia”, en donde el devorador de una cultura se sabe transformar para absorber de manera adecuada a la sustancia devorada.<sup>146</sup> Considero si no errónea, sí limitada la sentencia anterior ya que *Tin Tan* nunca asimila la cultura estadounidense para absorber su cultura original, simplemente ve en esta fusión cultural un espacio de encuentro en donde la hibridez, el mestizaje y el sincretismo, originan una nueva identidad movible e inestable, que *Tin Tan* recupera, no en el sentido crítico y de resistencia de los pachucos, pero sí desde el lado lúdico, estrafalario e irreverente del estereotipo fronterizo para construir su discurso y, en muchos sentido, la razón principal de su vigencia.

Es así que el discurso de *Tin Tan* (su trascendencia y repercusión como ícono popular) en tanto personaje cinematográfico, representa una fuente importante de conocimiento para examinar su legado, emisión y recepción de su discurso y una oportunidad para acercarme, desde el horizonte de la enunciación de la historiografía crítica, a diversos aspectos de la realidad de una época particular.

Por lo tanto, hablar del personaje cinematográfico de *Tin Tan* y de su discurso (visual, gestual y verbal) implica aludir no sólo del tema de la identidad, sino también del problema del tiempo histórico, ya que su cine está imbricado en el tiempo que es una categoría sujeta a cambios, con dinámica alterable que emana de tradiciones historiográficas diferentes y que se manifiesta a través de distintas periodizaciones y que se contrapone al tiempo cronológico o natural (cíclico, inalterable, predecible).<sup>147</sup>

En este sentido, la obra del filósofo francés Paul Ricoeur,<sup>148</sup> así como las propuestas de autores como Hayden White o Arthur Danto, permiten aprehender a la historia como una narración, un género literario que privilegia las subjetividades del autor (creativa) y del

---

<sup>146</sup> *Ibidem*

<sup>147</sup> Por historicidad aludimos a la posibilidad, la condición y necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias, historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Silvia Pappe, *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*, UAM-A, México, p. 68

<sup>148</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, Paidós, Buenos Aires, 1999. Asimismo, para una mejor comprensión de la obra de Ricoeur Cf., Luis Vergara, *Paul Ricœur para historiadores*, México, UIA y Plaza y Valdés, 2006; y del mismo autor, “Historia, tiempo y relato en Paul Ricoeur” en *Historia y Gráfica*, Núm. 4, México, UIA, 1995, pp. 211-244.

lector (interpretativa). Por esta razón, el análisis de la historia debe generarse a partir de la hermenéutica, teoría que encierra un cúmulo de posibilidades de la comprensión.<sup>149</sup>

Con base en lo anterior, examinar el discurso de *Tin Tan* implica analizarlo en algunas de sus muchas posibilidades, ya que debemos tomar en cuenta los referentes que le antecedieron y definieron, para tratar de aportar una lectura desde otra visión. La cual representa una fuente importante de conocimiento para examinar el legado, emisión y recepción de su discurso y una oportunidad para acercarme a la realidad de una época particular desde el horizonte de la enunciación de la historiografía.<sup>150</sup>

Volviendo a la propuesta de Paul Ricoeur, quiero rescatar una de sus propuestas de análisis, el concepto de *mimesis*, que pone en relevancia la problemática inherente entre la relación autor-lector.<sup>151</sup> El primer elemento (autor) como constructor de narratividades en tanto escritura de un texto y el segundo (lector) en tanto agente de interpretación de dicha gráfica (hermenéutica).<sup>152</sup>

En este panorama, la anterior construcción conceptual puede ser muy útil al momento de examinar gráficas visuales, como las cintas de *Tin Tan*, en el entendido de que su discurso puede leerse como parte de una narratividad particular (oposición, ruptura, continuidad o cambio) y es en el ámbito de la recepción (lector del discurso) que se puede extraer diferentes análisis que dan cuenta de la realidad en las esferas cultural y político de una determinada época histórica.

Así, en la propuesta ricoeuriana, la historia y la ficción entretejidas o enlazadas transmutan la temporalidad dando lugar al tiempo humano que para Ricoeur implica el tiempo narrado. Se puede deducir que en su propuesta la relación de cómo la historia

---

<sup>149</sup> Algunas tradiciones como la Escuela de los *Annales* identificaron lo narrativo en los procesos históricos como algo ajeno a la cientificidad a la que debía aspirar la historia. Sin embargo, la narratividad y su papel en dicha disciplina adquirió relevancia en el siglo XX con Arthur Danto, Hayden White y Paul Ricoeur.

<sup>150</sup> Vale destacar la importancia de miradas alternas al quehacer historiográfico como la antropología. Cito a Clifford Geertz, quien con su propuesta de la descripción densa abrió nuevos panoramas para el análisis del discurso. Cf., Clifford Geertz, *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992.

<sup>151</sup> El concepto de *mimesis* o imitación de la trama lo sitúa Paul Ricoeur entre dos polos que vienen siendo el antes y el después de la obra. Ellos son denominados, respectivamente, *mimesis I* y *mimesis III*. Así, *el discurso* actúa como vínculo entre la prefiguración (*mimesis I*) y la refiguración de la acción (*mimesis III*). Uno de los objetivos del texto *Tiempo y narración* es señalar cómo se constituye la mediación o la intersección entre temporalidad y narratividad al interior de fases de la *mimesis*. Véase, Ricoeur *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI, pp. 9-35; 113-161.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

representa el accionar humano y su devenir, se deriva más por cuestiones del ámbito literario (narrativas) que por construcciones metodológicas objetivas.

La articulación de la hermenéutica con la narrativa expresa una manera de concebir las formas sociales y culturales (en este caso las películas de discurso de *Tin Tan*). Por ello, toda interpretación de alguna enunciación posee un carácter histórico, y varía dependiendo del tiempo y el lugar en que se lleve a cabo y de la posición que ocupe en el espacio social el intérprete. Sobre este particular, Ricoeur centra su exposición en dos de las posturas que como lectores podemos asumir ante un discurso (textual o visual): la primera, se refiere a la noción de explicación, en donde son relevantes el lugar y el papel que desempeña el relato o discurso en el conocimiento histórico y la segunda alude a la interpretación, que mantiene distancia con la comprensión.<sup>153</sup>

En este horizonte, Ricoeur define al texto como “todo discurso fijado por la escritura” y afirma el vínculo entre el éste y el habla. De esta manera y en palabras del teórico francés, el hablar y el escribir son modos de realización del discurso. Éste último se da como un acontecimiento o como un significado y cuando el discurso se expresa como el primero esto quiere decir “que algo ocurre cuando alguien habla”, es decir hay un efecto.<sup>154</sup> Si vinculo lo anterior con el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, desde el uso de la lengua, al que hace referencia Ricoeur, el comediante plantea la inserción de un estereotipo cultural en el panorama nacionalista de la época, sino poniendo en escena a un grupo marginal de origen mexicano del sur de Estados Unidos (pachucos) que resistió frontalmente a la cultura hegemónica.

Sin embargo, puedo cuestionar a Ricoeur, respecto a que si todo texto es un discurso fijado con la escritura, y forzosamente el habla antecede a lo escrito ¿Qué pasa con el discurso cuando pasa de lo hablado a lo escrito? O en el caso de mi objeto de estudio ¿Qué pasa con las grafías visuales? A primera vista pareciera que sólo se asienta lo hablado en una forma material (grafismo lineal), pero esta fijación afecta las propiedades del discurso antes señaladas, ya que lo escrito hace al texto autónomo de la intención del autor.

---

<sup>153</sup> Cf., Ricoeur “¿Qué es un texto?”, en *Historia y narratividad*, pp. 59-81.

<sup>154</sup> *Ibidem*. Para un análisis detallado de las características del discurso. Cf., Teun Van Dijk, *El discurso como estructura y como proceso. Estudios sobre el discurso I*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Así, Ricoeur, apoyado en la teoría del relato, examina el concepto de explicación y señala que ésta “surge de la propia esfera del lenguaje”, a través de la transición de pequeñas unidades de la lengua (fonemas y lexemas) a las unidades superiores (frase, mito y discurso), mientras que la interpretación está asociada a un modelo de inteligibilidad propio de la lingüística. De esta manera, ambas nociones, explicación e interpretación se discuten en la esfera del lenguaje.<sup>155</sup>

Para Ricoeur entonces, la interpretación consiste en explicar el tipo de ser en el mundo dado frente al texto y lo denomina “el mundo del texto”, pero este último no es parte del lenguaje cotidiano. Aunado a lo anterior, existe otra interesante dimensión en la noción del texto: la apropiación, que es el medio por el que nos comprendemos a nosotros mismos. Quizá es a este nivel que la mediación efectuada por el discurso o texto que mejor puede ser entendida, específicamente el discurso de *Tin Tan* (ver cuadro 1).

---

<sup>155</sup> “Explicar consiste en poner de relieve la estructura, es decir las relaciones internas de dependencia que constituyen la estática del texto, mientras que interpretar es seguir la senda abierta por el texto, su pensamiento”. Ricoeur, “¿Qué es un texto?”, *Op Cit.*

CUADRO 1 EL DISCURSO DE <i>TIN TAN</i> DESDE LA ÓPTICA DE RICOEUR		
DISCURSO	CARACTERÍSTICAS	DISCURSO DE <i>TIN TAN</i>
<b>Modos</b>	- Hablado - Escrito	Uso y difusión del <i>spanGLISH</i> o “tatacha”.
<b>Particularidad</b>	Distanciamiento (que se mostrará como la condición de la comprensión).	<i>Tin Tan</i> parodia e hibridiza la identidad pachuca y se distancia del tono trágico y marginal que caracterizaba a esta minoría del sur de Estados Unidos.
<b>Características</b>	1. El discurso es realizado temporalmente. 2. Se dirige a otro hablante por medio de un conjunto de “indicadores défticos u ostensivos” (pronombres personales, tiempos verbales, adverbios de tiempo y lugar) es decir, alguien se expresa a sí mismo a través del hablar. 3. Trata forzosamente de “algo” (función referencial), es decir, el discurso se refiere al mundo que pretende describir. 4. No es unilateral, también tiene un otro, un interlocutor a quien dirigirse.	1. 1946-1958 (“Milagro mexicano”) 2. <i>SpanGLISH</i> . 3. <i>Tin Tan</i> sin proponérselo como fin de inmediato, describe el mundo del mexicano marginado y vilipendiado del “otro lado”. 4. Su discurso tiene varios interlocutores que no comprenden la propuesta del cómico y lo atacan duramente.
<b>Repercusiones</b>	En un texto el lector no debe buscar algo oculto detrás de él, sino algo que se abre enfrente de él; no la constitución interna del texto, sino lo que lleva a un mundo posible (mundo del texto). Entender un texto en este nivel es moverse de su sentido a su referencia.	Desde esta perspectiva, considero que los ataques a <i>Tin Tan</i> en los años cuarenta y cincuenta buscaban a toda costa encontrar sentidos ocultos en su discurso (vulgaridad). Hoy en día la trascendencia de su personaje es la adecuada lectura en sentido de su referencia original (sentido lúdico que contrasta del discurso solemne y melodramático de la época de oro).

Elaboración propia con base en información publicada en P. Ricoeur, “¿Qué es un texto?”, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.

En este escenario, el conocimiento histórico analiza y cuestiona el pretérito y motiva a la reflexión, y las narraciones (como las películas de *Tin Tan* por ejemplo) hacen posible la recuperación del carácter temporal de la experiencia humana, ya que son explicaciones de lo que acontece y, en ese sentido, son instrumentos mediante los cuales los individuos y los colectivos, construyen sus identidades.

En este sentido, a partir de su análisis de que toda habla singular involucra a la lengua en su conjunto, la identidad del personaje cinematográfico de *Tin Tan* contradictoriamente gana al perder y pierde cuando gana atributos de la *otredad* (cultura del

pachuco). Sin embargo, lejos de imponer un tipo identitario (pachuco) sobre otros en una suerte de imposición cultural, el cómico prefiere “dialoga” con otras identidades.

Aunque en este acercamiento cultural, *Tin Tan* no se salvó de padecer con dureza la incompreensión y la intolerancia del medio intelectual o artístico que lo censuraban, y sólo veían en su figura procacidad y mal gusto, sin advertir que la inclusión de otras identidades en su propia figura le daban al cómico la razón de su éxito. Así, *Tin Tan* inserta su identidad híbrida, expresión clara del mestizaje cultural como señaló Carlos Monsiváis.

Las identidades se construyen de manera narrativa, y ello implica, que entre la (individual o colectiva) y los textos (como pueden ser las películas de *Tin Tan*) hay reciprocidad: la identidad se puede construir con las narraciones, y la primera, a su vez, se renueva con nuevos relatos, es decir, al momento de ser exhibidas estos discursos fílmicos, permiten expresar qué y cómo somos. Sirva lo anterior para presentar a continuación un soporte analítico y descriptivo de las cintas de *Tin Tan* durante el periodo de mayor éxito del personaje (1943-1958).

### **3.3. El origen de un personaje. Primeros trabajos fílmicos**

Más allá de los significados del personaje cinematográfico de *Tin Tan* en su vasta producción fílmica, a continuación examinaré la construcción de esta figura en su carrera artística (como pachuco, parodiador y finalmente patíño); en los elementos retóricos que subyacen en su discurso; así como en las representaciones de la realidad política y cultural que el personaje realiza a través del humor.

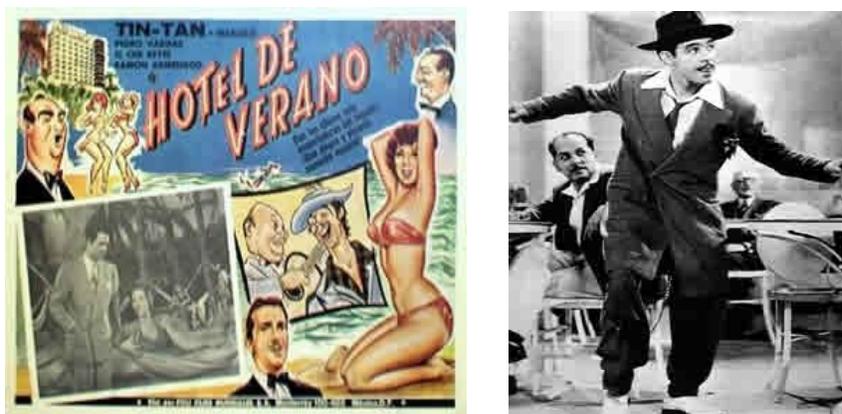
No haré entonces una lectura detallada toma por toma de las películas, ni del cúmulo de imágenes que pueden sustraerse de ellas, porque desbordarían los objetivos de la presente investigación, pero sí me interesa dar un panorama puntual de la producción fílmica de *Tin Tan* en su etapa más exitosa (1943-1958) durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines.

### 3.3.1. *El que la traga la paga* (Director Paco Miller, 1943)



Primer trabajo cinematográfico de Germán Valdés todavía, sin el apelativo que la daría fama, sino simplemente apodado como *La chiva*. El cortometraje se realizó en algunos de los descansos de la caravana artística de Paco Miller y fue filmado en una cámara de 8 milímetros en la ciudad de Tampico, Tamps. El cortometraje mudo, hace referencia a un *sketch* teatral que es adaptado por Miller para trabajar con el equipo fijo de su caravana, en especial con la pareja cómica de Germán Valdés y Marcelo Chávez.

### 3.3.2. *Hotel de Verano* (Director René Cardona, 1944)



La pareja cómica *Tin Tan* y su carnal Marcelo se incorporan en plano rodaje a la cinta *Hotel de verano*, dirigida por el director René Cardona, después de que éste los contrata tras presenciar su espectáculo en el centro nocturno *El Patio*. La película se estrenó

el 13 de abril de 1944, en el cine *Palacio Chino* y más allá de lo débil de la trama y el importante elenco que reúne a figuras como Ramón Armengod, Janice Logan, Enrique Herrera o Pedro Vargas, la película tiene como principal atractivo que representa el debut de *Tin Tan* en la industria cinematográfica nacional.

En la cinta, el *Tin Tan*, establece un diálogo pachuco con Marcelo Chávez, quien además de patíño, su labor es la de interpretar los anglicismos del primero. Asimismo, la película es un buen pretexto para que el dueto interpretara su canción más famosa; *Guatatitaratiratao*. Sobre su primer trabajo fílmico *Tin Tan* comentaría: “En esta cinta me agarraron como un pichoncito por 350 pesos para hacer un número; sin embargo, esa película me sirvió de mucho”.<sup>156</sup>

En aquellos años, el *Diario Fílmico Mexicano* hizo la siguiente reseña:

Resulta que apareció un individuo de facha estrafalaria, vestido al más puro estilo *de Los*, es decir, de Los Ángeles, y mascando un idioma que él llamaba *tatacha*. Levaba un traje, si se le puede llamar eso que tenía encima, de esta manera, azul con pantalones amplísimos y un saco que le llegaba hasta las rodillas. La cadena del reloj llegaba un poco más abajo: como a la altura del dedo gordo del pie... Dio su nombre el pachuco: “Me llamo *Tin Tan*, o Germán Valdés carnal. Ando rolando en busca de un chantre ¿ves?, ¿aquí puede uno trapar la oreja, ese?”... Una vez que le hubieron contestado que sí... el pachuco se puso a armar una zapateta con la guitarra, cantando al estilo *South Western*, crooner que dice le gusta mucho a la fiera de su ruca, es decir a la suegra...<sup>157</sup>

Cito también el comentario que expresó el crítico anónimo de *Cinema Reporter*:

Nuestra cinematografía dándose cuenta de las circunstancias del momento está otorgando marcada preferencia a los asuntos agradables, sin duda con el plausible propósito de alegrar la triste realidad de la vida en estos calamitosos tiempos de guerra. En la cinta lucense *Tin Tan*, en sus cosas, y Pedro Vargas cantando una marcial marcha dedicada a las Américas”.<sup>158</sup>

Para el 28 de abril de 1944, aparece un llamativo desplegado en las principales revistas sobre cine, que anunciaba la contratación “en exclusiva” de *Tin Tan* con la empresa *AS Films* (del productor Alberto Santander) para que éste protagonizara tres producciones

---

<sup>156</sup> Martha Elba Cortés, “*Tête à tête con Tin Tan*”, en *Cinema Reporter*, 2 de septiembre de 1944, p. 11.

<sup>157</sup> Citado por Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo II, p. 183.

<sup>158</sup> *Cinema Reporter*, 22 de abril de 1944, p. 32.

“cinematográficas-musicales” (sic) de las que el actor saltaría al primer plano totalmente y la difusión de su imagen se sostendría a un ritmo constante.<sup>159</sup>

### 3.3.3. *Song of Mexico* (Director James A. FitzPatrick, 1944)



Esta producción estadounidense, es una comedia musical que toma como pretexto a México para elaborar una cinta con tintes turísticos, religiosos y nacionalistas más que cinematográficos. En este sentido, el director y productor James A. FitzPatrick, creador de una serie de cortos de viajes narrados (*FitzPatrick Traveltalks*), se aventura a la realización de este largometraje que le valió un reconocimiento del gobierno mexicano de Manuel Ávila Camacho. En esta cinta *Tin Tan* y Marcelo tienen una breve aparición musical. Cabe señalar que la película aunque fue realizada en noviembre de 1944, fue estrenada hasta el 30 de enero de 1946, en el cine *Teresa*.

### 3.4. *Tin Tan y Humberto Gómez Landero. El pachuco cinematográfico*

Las primeras películas, como figura protagónica de *Tin Tan* son, por decirlo de alguna manera, muy irregulares, y su éxito que ya es manifiesto en otros foros como el teatro y la radio, se multiplica en el cine representando al pachuco que tan bien domina y adapta humorísticamente. Sin embargo, Gómez Landero, quien era de la escuela de directores relevantes como Juan Bustillo Oro y Julio Bracho y tenía una formación teatral muy sólida, somete al cómico a una serie de diálogos anacrónicos que chocan con el estilo

<sup>159</sup> *Cinema Reporter*, 28 de abril de 1944, p. 17.

hiperactivo de *Tin Tan*, a quien le desesperan los formalismos y por ello no respeta guiones y en ocasiones mezcla anglicismos e incluso albures.

Carlos Monsiváis caracteriza la mancuerna de *Tin Tan* con Humberto Gómez Landero de la siguiente manera:

El director de sus cinco primeras películas, Humberto Gómez Landero, es rutinario, desprovisto de cualquier imaginación, y más bien ilustrador de guiones. No obstante, en sus películas... el brío de *Tin Tan* deja una impresión: él considera que físicamente, los espectadores lo rodean. Él, en su inmediatez humorística, actúa como si trasladara al público a la pantalla... Y desde la serie de Gómez Landero, el personaje ya posee las características que afinará hasta el desbordamiento: la desfachatez, el cinismo, la frivolidad, el enamoramiento múltiple, la ineptitud que halla su punto de equilibrio en la eficacia destructiva.<sup>160</sup>

Sin embargo, más allá de los errores evidentes de Gómez Landero, este director posee una cualidad que no ha sido valorada por diversos estudiosos del personaje: la libertad que brindó al cómico *Tin Tan* para experimentar con el lenguaje (característica que fue perdiendo con el paso del tiempo), la orientación erótica de sus filmes; el papel protagónico en los filmes de Marcelo Chávez y, finalmente, el director explotó el estereotipo pachuco en la figura del cómico. A continuación, ponderaré brevemente las películas que gestó esta mancuerna cinematográfica.

### 3.4.1. *El hijo desobediente* (1945)



<sup>160</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

La primera comedia estelarizada por *Tin Tan*, fue estrenada el 25 de julio de 1945, en el cine *Palacio Chino*, con notable éxito de taquilla, tanto, que a partir de este momento su popularidad es comparada a la de *Cantinflas*. La cinta pone en el escenario al pachuco *Tin Tan* en una historia de enredos, cuyo burdo final toma como pretexto a una de las actuaciones de *Tin Tan* y *Marcelo* en el centro nocturno *El Patio*, espacio de esparcimiento en el cual tenían un éxito arrollador. Sobre esta película, cito la crítica de Alfonso de Icaza, colaborador habitual de la publicación *Cinema Reporter*:

La primera mitad de esta cinta nos hizo temer el fracaso de *Tin Tan* en la pantalla; pero después se enderezan las cosas, precisamente cuando el cómico fronterizo se ‘en chueca’, dando todo ello por resultado que entre él y Cuca la Telefonista -¡Ay qué flojera!- hicieran reír al público más y mejor. Detalle importantísimo: la gente ha acudido a ver a *Tin Tan* casi con la misma profusión que a *Cantinflas*.<sup>161</sup>

Por su parte, Fernando Morales Ortiz, director de la revista *Novelas de la pantalla*, se refirió al trabajo del cómico en términos nada complacientes:

En su primera película, Germán Valdés demuestra una seguridad digna de aplausos. Lo malo es que cuando no recurre a sus términos pachucos, ni la mímica le ayuda a darle sabor a sus parlamentos. Nos parece que tendrá que ampliar sus repertorios, para que las limitaciones que hoy le notamos, no acaben perjudicándolo. Sin la guitarra y sin Marcelo, el hombre parece perdido. Y eso que *Tin Tan* salva a *El hijo desobediente* del más espantoso fracaso, con unos cuantos aciertos que el público le festeja ruidosamente.

*El hijo desobediente* es una cosa mala, corriente y vulgar, Digna apenas de un cine de cuarta o quinta categoría. Pero con detalles tintanescos aislados, provoca carcajadas y número especiales de *Tin Tan*, que ya nos lo sabemos de memoria de tanto habérselos visto. Todo lo cual bastará que *El hijo* sea de ínfima calidad y que sus chistes resulten más espesos que el cemento. No dudo que *El hijo desobediente* logrará mejores recaudaciones que *María Candelaria*, *Las abandonadas* o *Crepúsculo*, ¡Así es este negocio!<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Alfonso de Icaza, “Lo estrenado hasta el miércoles”, en *Cinema Reporter*, 24 de noviembre de 1945, p. 32. (Subrayado mío).

<sup>162</sup> Fernando Morales Ortiz, “Cine de estreno”, en *Novelas de la pantalla*, 15 de diciembre de 1945, p. 18.

### 3.4.2. *Hay muertos que no hacen ruido* (1946)



La segunda comedia protagonizada por *Tin Tan*, y estrenada en el cine *Palacio Chino* con notable éxito, el 4 de marzo de 1946, se basa en una enredada intriga policiaca, en la que parece sobrar la vitalidad humorística del pachuco, quien en muchos momentos parece enclaustrado en un humor y diálogos a los que no logra adaptarse pero a los cuales logra rebelarse en varios momentos de la cinta, especialmente en sus intervenciones musicales. En estos momentos *Tin Tan*, ya era un fenómeno taquillero Sobre la película cito la benévola crítica de Alfonso de Icaza:

Podemos decir de esta cinta cómica mexicana lo que muchas veces hemos expresado de otras de su mismo género, salidas lo mismo de nuestros estudios que de los extranjeros: que ganarían mucho si no se les “estirara”, vélgase la frase, hasta hacerlas durar el tiempo ya reglamentario en producciones estelares. De todas maneras, *Hay muertos que no hacen ruido*, divierte y *Tin Tan* hace reír al público de principio a fin, así la película adolezca de algunos defectos, entre ellos, ya lo hemos dicho, el ser demasiado larga, con la consiguiente insistencia en determinados temas”.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Alfonso de Icaza, “Lo estrenado hasta el miércoles”, *Cinema Reporter*, 28 de septiembre de 1946, p. 30

### 3.4.3. *Con la música por dentro* (1946)



Filmada a mediados de 1946, pero estrenada hasta febrero de 1947, *Con la música por dentro*, es una película acartonada por el humor de Gómez Landero quien se apoyó en Octavio *Tito* Novaro, guionista y actor (futuro antagonista de *Tin Tan* en varias películas de Gilberto Martínez Solares). La cinta destaca porque en ella, el protagonista, comparte crédito con la incipiente estrella cinematográfica Marga López y porque en la cinta se despoja de su vestimenta de pachuco, aunque en su actitud y lenguaje en varios pasajes evidencia la condición de su personaje, más allá que en la trama recurra al desdoblamiento de personajes, recurriendo al travestismo como la Condesa Tallarini, o la recreación de estereotipos de identidades regionales (cocinero francés, cantante yucateco, etcétera). *Cinema Reporter*, evaluó así esta película:

Novaro y Gómez Landero... no pudieron desprenderlo del pretexto pachuco (a *Tin Tan*) todavía en *Con la música por dentro*, por considerar ese aspecto no suficientemente agotado como atracción de taquilla... Sabemos de sobra las condiciones a que ha sujetado ese cinefarsa: mucha música y revista –prejuicio actual del cine mexicano, el cual mientras más canciones y bailes la cinta será mejor-; bajo costo de producción (está visto que el filme fue realizado en un solo foro, o más bien, en una sola casa); muchas cosas para contarle al público, en lugar de enseñárselas y mucho gesticular del cómico Valdés (ya con eso puede llenarse una película). Pero, en fin, Valdés está en el camino, y a tiempo de que no se estereotipe como otros cómicos que tenemos por ‘ay’ (sic).<sup>164</sup>

Por su parte el crítico cinematográfico Emilio García Riera destaca:

<sup>164</sup> “Crítica cinematográfica”, en *Cinema Reporter*, 1° de marzo de 1947, p. 6.

En *Con la música por dentro* las clásicas situaciones humorísticas se repartían (recuérdese *La tía de las muchachas*, por ejemplo) esta vez en detrimento de un actor lleno de inventiva y vitalidad como lo era *Tin Tan*: su personaje se asfixiaba en los estrechos límites de una óptica pequeño-burguesa al modo porfiriano cada vez más insostenible”.<sup>165</sup>

#### 3.4.4. *El niño perdido* (1947)



Estrenada en el cine Palacio Chino el 26 de septiembre de 1946, esta cinta refleja el estancamiento de Gómez Landero en la construcción de sus historias. *Tin Tan* representa a un joven de 25 años que se comporta y viste como niño porfiriano y sufre de trastornos de personalidad a las siete de la noche en punto, momento en el que debe desahogar sus impulsos eróticos con cuanta mujer se le ponga enfrente. Además, de la convincente actuación de la cubana Emilia Guiú, nuevamente los números musicales de *Tin Tan* y su carnal Marcelo, son lo rescatable de esta cinta. Cito a Emilio García Riera:

(El resultado) de la cinta era grotesco: *Tin Tan* se convertía en un monstruo con traje de marinerito que a las siete de la noche daba alaridos tarzanescos ante la presencia de Emilia Guiú, quizás como protesta por tener que intervenir en una comedia tan deplorable”.<sup>166</sup>

Debido al despliegue y goce sexual del cómico que mostró en la cinta, diversos sectores de la ciudad de México, consideraron a *Tin Tan* como un personaje censurable y esta aversión a su humor fue canalizada en distintas publicaciones e incluso inserciones pagadas, en las que se atacaba no solamente la propuesta artística de *Tin Tan*, sino también se insultaba a Germán Valdés por alentar la “procacidad” de su personaje. Fue este periodo que en algunas Iglesias de la capital se prohibía a la feligresía ver las cintas del cómico por

<sup>165</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo III, p. 129.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 213.

su poco apego a la decencia y la moral. Fueron tantos los ataques emitidos en su contra, que el propio *Tin Tan*, temeroso del fracaso que pudieran tener sus futuras cintas, renegaba de su creación y se justificaba así:

Excepto algunos casos, no oírás usted decir a nadie las tonterías que yo digo imitando a esa plaga pachuquista... Mi propósito al popularizar el tipo de pachuco no es como usted ahora, y otras personas antes, me han dicho: destrozando el idioma. No hago otra cosa que ridiculizarlos. Y mis imitaciones, desde luego exactas, no tienen más propósito que ese.<sup>167</sup>

### 3.4.5. *Músico, poeta y loco* (1947)



Ésta sería la última película de la mancuerna *Tin Tan*-Gómez Landero. Filmada a mediados de 1947 en los estudios CLASA, la película explotó el estereotipo pachuco, quien sigue consolidando su personaje con diversas innovaciones lingüísticas que tanto enojaban al medio intelectual y académico. Cabe señalar que el guionista de Gómez Landero es Guzmán Águila, dotado escritor del teatro frívolo de las dos décadas anteriores, pero sus diálogos parecen quedarse inmóviles ante la gracia y vitalidad del cómico. Cito como ejemplo un diálogo de *Tin Tan* con una mujer, en su papel de empleado de una cristalería:

*Orejas* (¡órale!), sabe que esta *chompeta* (cabeza) me falla un poquitín... ¿Y su *guaifo*? (*marido*) ¿cómo está su marido?... (*Mirando su saco*) Uso muy buena *garra* (*ropa*). Fijón. ¡Qué mené, carnalita, qué mené! (*¡Cómo no! ¡Cómo no!*)... No, no, no *jainita* (*honey*)<sup>168</sup>

Y Marcelo acostumbrado a las rutinas del teatro, de radio y de centro nocturno, no desentona del humor de *Tin Tan* y le responde con gracia: *Se me hace que le pusiste de a*

<sup>167</sup> *Cinema Reporter*, 27 de septiembre de 1947, p. 40.

<sup>168</sup> Germán Valdés *Tin Tan en Música, poeta y loco* (1945), Dirección Humberto Gómez Landero.

*feo a la yesca* (mariguana) y *te anda girando la chompeta*. En esta cinta destaco las fuertes escenas para la moral de la época, de un grupo de jóvenes actrices que muestran su ropa interior y sus atractivas piernas en las escenas de baile. También sobresale el único encuentro en la pantalla del gran director y compositor Luis Arcaráz cuya orquesta acompaña con gran talento a *Tin Tan* y Marcelo.

Respecto a la cinta, la revista *Cinema Reporter*, ataca con dureza el estilo erótico de la película y del cómico porque promueve “los bajos instintos” de los espectadores:

Las constantes femeninas, además, hablaban también claramente de los “bajos instintos” del hombre (¡helas!), la mayor parte de las veces, para que el cómico pueda tener campo de acción para sus leperadas las películas de *Tin Tan* están pobladas de piernas desnudas y ombligos al descubierto, elementos que también animan a las más bajas pasiones del espectador.<sup>169</sup>

Sobre esta película vale la pena rescatar el testimonio de García Riera, erróneo desde mi punto de vista, quien argumenta que la intencionalidad de *Tin Tan* fue la de construir a cómo de lugar el humor de estilo estadounidense en las tramas mexicanas:

En la cinta, *Tin Tan* trataba de salvar la situación descubriendo entusiasmos muy específicamente norteamericanos en las muchachas del internado y jugando a que él era Red Skelton y ellas las Esther Williams y demás *bathing beauties* de *Escuela de Sirenas* (comedia hollywoodense, realizada en 1944 por George Sidney con Esther Williams en el papel principal y que hizo furor en México). O sea, que *Tin Tan* se veía forzado a deducir, en buena lógica, que si no había humor válido de clase media nacional, había que imponer *a fortiori* en su lugar al norteamericano”.<sup>170</sup>

Discrepo de García Riera, porque nunca estuvo en la mente del actor transformar el humor del mexicano con la imposición de patrones estadounidenses, que él conocía, es cierto, pero que mezclaba e insertaba con ingenio en la idiosincrasia local. Y es que *Tin Tan* nunca se asumió como el renovador del cine nacional ni el nuevo paradigma de la comedia en este país, simplemente actuaba y representaba sus personajes con la misma cotidianidad con la que actuaba a diario fuera de cámara.

---

<sup>169</sup> “Crítica”, en *Cinema Reporter*, 5 de junio de 1948, p. 32.

<sup>170</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo III, p. 222.

### 3.5. *Tin Tan* y Gilberto Martínez Solares. El orden del caos

*Tin Tan* es el ejemplo claro de la perdurabilidad en el sentido de que siempre tomó a broma la cámara.  
Carlos Monsiváis.

Sabedor del éxito taquillero de *Tin Tan*, quien con tan sólo cinco películas en plan estelar se había convertido en la estrella cinematográfica del momento, en 1948, la productora *CLASA Films*, del productor Salvador Elizondo le propuso a Gilberto Martínez Solares que hiciera una película con *Tin Tan*. Sin embargo, el director no estaba muy seguro de que el joven actor tuviese el talento que él esperaba encontrar, porque lo consideraba un actor vulgar y limitado Cito a Martínez Solares:

Las referencias que de *Tin Tan* me habían dado y su origen “carpero” era sinónimo en aquél tiempo de despectivo y corriente. Entonces yo trabajaba como director exclusivo de *CLASA Films*, de la cual era gerente Salvador Elizondo. No sé si haya sido idea suya o de alguno de sus colaboradores que se me ofreció una película con *Tin Tan*. El caso es que decidí laborar con él y poco a poco me fui dando cuenta de que era un hombre sumamente inteligente. En realidad hicimos una especie de equipo Juan García (argumentista), él y yo.<sup>171</sup>

En entrevista concedida a *Cuadernos de la Cineteca* (Tomo 4), Martínez Solares se muestra un tanto despectivo del cómico:

*Tin Tan* fue un cómico extraordinario, yo al principio no le tenía mucha confianza ni grandes deseos de trabajar con él, porque era un poco corriente tanto en los personajes que representaba como en los lugares donde trabajaba, ¿no? carpas, teatros [...] Yo escribía historias, aunque no he tenido nunca capacidad para el lenguaje de la calle, sobre todo de barrio, que era el fuerte de mi colaborador Juan García.<sup>172</sup>

De inmediato, la comunión entre Martínez Solares, como director; Juan García *El Peralvillo*, como guionista; y Germán Valdés *Tin Tan*, como protagonista; rendiría frutos, porque gradualmente los dos primeros despojarían al cómico del estereotipo del pachuco que para finales de los años cuarenta ya había declinado y empezaron a trabajar en la construcción de un personaje más próximo al pícaro de barriada que basaba su humor en el

---

<sup>171</sup> Gilberto Martínez Solares, en entrevista con Jaime Contreras, 1984.

<sup>172</sup> Gilberto Martínez Solares, entrevista, *Cuadernos de la Cineteca*, Tomo IV, México, 1976.

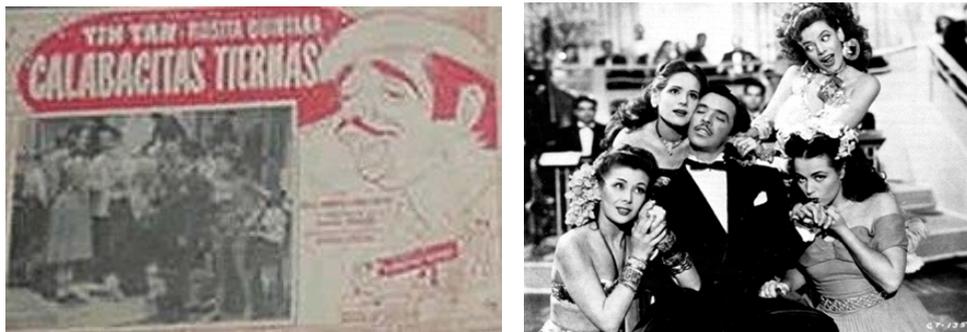
habla popular y en la picardía del mexicano y de manera expedita, el éxito de *Tin Tan* llegó a su apogeo (en 1950, fue el actor mejor pagado del cine nacional).

Desde el punto de vista de los críticos de cine, la oportuna aparición de Gilberto Martínez Solares en la carrera de *Tin Tan* fue determinante para la gestación de su figura popular e icónica. Lejos de los melodramas citadinos de Ismael Rodríguez y su máxima figura Pedro Infante, y más distante aún de los dramas urbanos de Alejandro Galindo y David Silva, la mancuerna Martínez Solares-*Tin Tan* a través del relajado, supo sacar provecho de una ciudad deseosa de regocijo en un país en plena expansión.

*Tin Tan* y su equipo, (al que se agregaría un importante cuadro de actores más o menos fijo: Marcelo Chávez, Fanny Kauffman *Vitola*, Juan García *el Peralvillo*, Wolf Ruvinski, René Ruiz *Tun Tun*, Joaquín García *Borolas*, José Ortega *el Sapo* y Ramón Valdés), supieron reinventar el ámbito urbano y en ocasiones rural, para exponer su humor irreverente que arrasaba los convencionalismos, impregnados de alusiones a las consecuencias adversas de la modernización a toda costa del alemanismo.

Esta nueva transformación del personaje de *Tin Tan*, fue posible en gran medida por la disposición del cómico a cambiar, pero también por la posición visionaria de Martínez Solares y Juan García *El Peralvillo*. Todo lo anterior, derivó en la ampliación de un personaje quizás menos extravagante, pero atractivo y cercano para las clases populares y sobre todo original en la cinematografía nacional, como se expondrá en el siguiente examen de sus películas.

### 3.5.1. *Calabacitas tiernas* (antes, *Los amores de Tin Tan*, 1948)



Filmada en octubre de 1948, *Calabacitas tiernas* fue la primera película en que se reunió *Tin Tan* con quien sería su principal director cinematográfico. La película incluye un mosaico multinacional: una trabajadora doméstica mexicana (interpretada por la argentina Rosita Quintana), una rumbera cubana (Amalia Aguilar), una cantante brasileña (Rossina Pagán), un empresario argentino (Jorge *Che* Reyes) y una bailarina española. Además de despojarse del estereotipo del pachuco, en el filme destaca la mofa que hace *Tin Tan* al sexenio de Ávila Camacho al contemplar extasiado la desnudez de la Diana Cazadora, estatua a quien literalmente “vistió” la entonces primera dama.

Sobre la primera colaboración con *Tin Tan*, Martínez Solares, señala cómo convenció al actor para que desdoblara su personaje en nuevas variantes de humor:

Antes de comenzar la película hubo una reunión, un cambio de impresiones. El entonces traía un atuendo de lo que llamaban el ‘pachuco’ del sur de los Estados Unidos... En *Calabacitas tiernas*... el tema se prestaba para que usara el vestuario de pachuco... y de ahí él se va transformando en otro personaje... Y no le molestó el cambio de su personaje. Comprendió que la cosa del pachuco era un poquito más limitada. Y siempre yo tendía al tipo de la ciudad dado que lo conocía mucho. La cosa del pachuco si no me era totalmente desconocida, no me era familiar. En cambio el mexicano, su psicología sobre todo me era muy sabida; y en cuanto al diálogo tenía un colaborador que manejaba muy bien el lenguaje popular (Juan García).<sup>173</sup>

Emilio García Riera señala sobre esta cinta:

---

<sup>173</sup> *Ibidem*.

Al encontrarse por primera vez Martínez Solares y *Tin Tan* es como si el primero llevara al segundo a una parranda que ambos hubieran deseado desde mucho tiempo atrás. La película tiene por ello el ritmo que le impone la gracia tintanesca, y una desbordante euforia se expresa con toda libertad: es la libertad de quien se sabe en estado de gracia entre tanta gente dispuesta a divertirse con él sin sentirse limitada por consideraciones de buen gusto o de sentido común.<sup>174</sup>

Ahonda más adelante:

*Calabacitas tiernas* demostró por lo pronto que *Tin Tan* no podía ni quería (ni siquiera se lo propuso) cambiar el curso del casi siempre tético cine humorístico y musical mexicano: lo extraordinario es que fue el primero que gozó la verdad en el universo propuesto por el género, mismo en el que tantos cómicos y cantantes solían mostrarse rutinarios y aburridos...<sup>175</sup>

A partir de *Calabacitas tiernas*, Martínez Solares y Joaquín García pondrán al cómico en otro nivel de creación no solamente de su personaje, sino también actoralmente hablando. En esta búsqueda de nuevos elementos ajenos al pachuco que lo distinguió en sus primeros años, *Tin Tan* se despoja poco a poco de esa caracterización y amalgama en su propuesta de humor nuevos rasgos: parodia todo lo susceptible a burla; hace alusiones a obras literarias, cinematográficas, históricas y temas de la cultura popular de aquellos años; impregna de mayor ingenio los inteligentes diálogos que le crean; consumando brillantes ironías en sus intervenciones en la pantalla.

Además de seguir asumiendo la actitud pachuca de irreverencia y desenfado; el mantener intacto el sentido erótico y sensual de las atmósferas de sus cintas; así como su manifiesto talento para el canto, el baile y la improvisación; un rasgo que será determinante en la nueva recreación del personaje, *Tin Tan* será la explotación de su discurso gestual a través de una muy ágil (y en ocasiones atlética) expresión corporal y vasto repertorio de gestos, con la difícil encomienda de no caer en la vulgaridad, y afirmar su gusto por las situaciones relajientas, así como su aversión abierta hacia la solemnidad y a la aburrición.

De esta manera, Carlos Monsiváis resume así el primer encuentro de *Tin Tan* con Gilberto Martínez Solares y todo lo que el cómico y su equipo de colaboradores explotarán en futuras producciones:

---

<sup>174</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo III, p. 319.

<sup>175</sup> *Ibidem.*

*Calabacitas tiernas*, es aún hoy disfrutable por su energía, pese a las caídas de la trama. *Tin Tan* canta, baila, enamora, finge ser lo que no es, duda de ser lo que es, se enfrenta al espejo como Harpo Marx en *Duck Soap*, se mueve con estrépito en el filo de la navaja entre el teatro y el cine, camina al golpeteo del arrabal, del danzón al *swing*. En *Calabacitas tiernas* aparece el cómico urbano moderno, emancipado en lo fundamental del sentimentalismo, que instala la lógica de la sobrevivencia en el territorio del relaxo, mientras se sabe exitosamente condenado al fracaso.<sup>176</sup>

Más adelante, el cronista agrega:

Sin la indumentaria del pachuco, sin los barnices de actualidad que las voces anglas conceden, *Tin Tan* en *Calabacitas tiernas* es todo lo actual (en el sentido de irreverente) que el momento admite. Improvisa, embelesa a la cámara, se dirige al público (“el Señor de los Mil Cerebros”), no le teme a la indefinición sentimental, se aburre con la dignidad a la antigua, no protege su honra, no le tributa vasallaje al lenguaje y, por lo mismo, no se inmuta si ofende al interlocutor.<sup>177</sup>

### 3.5.2. *Yo soy charro de levita* o *Soy charro de levita* (1949)



En esta cinta, filmada en 1949 en los Estudios Churubusco, Martínez Solares y Juan García, curiosamente trasladan hacia el ámbito rural al personaje pachuco de *Tin Tan*. García Riera señala con tino que el guión de Martínez Solares y García, basado en un argumento de Guz Águila y Paulino Masip<sup>178</sup> narra una especie de “bracerismo al revés”

<sup>176</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

<sup>177</sup> *Ibidem*

<sup>178</sup> Gilberto Martínez Solares narra lo siguiente: “En *Soy charro de levita* tuve un enorme problema, porque el argumento era de un señor Masip y lo cambié totalmente. Entonces él amenazó con demandarme, pero Fernando de Fuentes, que iba a hacer un filme con Germán, dijo a aquél hombre: “Oye no te pongas así, no has escrito *El Quijote*, así es que cualquier cambio que haya hecho Gilberto está muy justificado, ya que logró una comedia muy graciosa y comercial”. Sólo de ese modo el señor se calló”. Cf., Martínez Solares, en entrevista con Jaime Contreras *Op. cit.*, 1984.

puesto que el pachuco *Tin Tan* regresa al terruño a defender (más obligado que convencido) la honra de una vecina de su vecindad que acaba de conocer.

La película resulta muy divertida y con momentos e imágenes muy memorables: la pluma pachuca en el sombrero de charro de *Tin Tan*, un monólogo de *Hamlet* muy bien interpretado por Marcelo Chávez, la simpatía desbordante del niño Ismael Pérez *Poncianito* y de la protagonista Rosita Quintana. Sobre la cinta, la revista *Cine Voz*, boletín de la *Comisión Nacional de Cinematografía* expuso lo siguiente:

*Tin Tan* es un cómico que se ha impuesto sin dificultad al gusto del público mexicano por su gracia personal que decanta, ante todo, de su particular manera de interpretar las canciones... Martínez Solares no ha encontrado dificultades para realizar una película digna, sólo estorbada por unos decorados que, en el momento en que representan exteriores, dan una impresión de falsedad ...RESUMEN: una película sin pretensiones, que divierte al público y que tendrá buen éxito en las salas populares”.<sup>179</sup>

Emilio García Riera escribió en su obra:

*Tin Tan* soñaba en francés –era una forma exquisita y desproporcionada de enfrentar el hambre- y se imaginaba, en otro sueño, actuando con Marcelo ante el público neoyorquino. En ese segundo sueño *Tin Tan* aparece como un charro de levita, totalmente inventado. La película se concretaba después a demostrar que aún ese invento cosmopolita tenía cabida y función en el eterno rancho de Guz Águila.<sup>180</sup>

### 3.5.3. *No me defiendas, compadre*, (antes, *Sin defensor*, 1949)



Filmada en los Estudios Churubusco y estrenada en el cine Metropolitan el 29 de octubre de 1949, y financiada por la empresa de Fernando de Fuentes *Diana Films*, *No me*

<sup>179</sup> *Cine Voz*, 26 de junio de 1949, p. 3.

<sup>180</sup> Emilio García Riera, *Las Películas*, 2008, p. 50.

*defiendas compadre*, es una de las comedias más logradas de *Tin Tan*, por el conjunto de situaciones chuscas que le suceden por culpa de su lerdo abogado (Marcelo Chávez). En un ambiente cómico donde reina el caos y en el cual se desenvuelve con naturalidad, se pueden apreciar los múltiples desenvolvimientos de personajes que harán popular a *Tin Tan*, especialmente en su obra más celebrada, *El rey del barrio*.

De esta manera, la historia es un buen pretexto para ver las posibilidades cómicas de *Tin Tan* quien personifica a un pícaro de barrio enamorado de su guapa vecina (Rosita Quintana) y durante la película caracteriza a un preso, a un beisbolista, mesero, detective y luchador (esta es la primer película mexicana que recrea escenas de lucha libre, subgénero cinematográfico que será muy popular en los años sesenta).

Sobre su tercera colaboración con *Tin Tan*, Martínez Solares señalaba:

Yo frecuentaba el *Cine Club*, -el bar de Juan García-, con algunos amigos. Un día él me dio a leer...*No me defiendas compadre* (antes *Sin defensor*)...Que era una cosa para hacerse en serio; yo lo convencí para que hiciéramos una comedia. No muy atraído me hizo caso; la escribimos y fue el primer gran éxito, incluso superior a *Calabacitas tiernas*... La película fue producida por Fernando de Fuentes (*Diana Films*) y la estrenó en un cine de más categoría (*Metropolitan*). La gente los tres primeros días casi no iba, pero inexplicablemente en cuanto llegó el sábado el público fue. El domingo hubo largas colas para ver el filme y don Fernando de Fuentes -que creía que cuando mucho iba a durar una semana - resultó alegrarse ante el gran éxito.<sup>181</sup>

El boletín *Cine Voz* publicó a propósito de *No me defiendas compadre*, el 27 de noviembre de 1949, el siguiente testimonio en el que se ponía ya en el mismo nivel de popularidad de *Tin Tan* y *Cantinflas*, en la que éste último salía mal parado:

*Tin Tan* es por lo visto un actor más afortunado que Cantinflas en cuanto de sus argumentistas se trata. Quizá sea más fácil hallar asuntos para el pachuco de cara tan expresiva que no para el intérprete del pelado de los barrios de la capital. Sea lo que fuere, *No me defiendas compadre* es una película muy divertida y con algunas secuencias que casi llegan a la perfección del género cómico. Los autores no han buscado elementos nuevos y se han limitado a aprovechar situaciones infalibles con muy buen resultado. Es evidente que *No me defiendas compadre* es una de las comedias más divertidas que se han producido en México de algún tiempo a esta parte.<sup>182</sup>

El mismo Martínez Solares puntualizaba:

---

<sup>181</sup> *Ibidem*. Véase también la colección de *Cinema Reporter* correspondiente a 1949.

<sup>182</sup> *Cine voz*, 27 de noviembre de 1949, p. 3.



Sin embargo, explorando otras significaciones podemos señalar que más que evidenciar o propagar un nacionalismo a ultranza, la propuesta de *Tin Tan* se encaminó a mostrar al espectador su capacidad histriónica y de improvisación a partir de la inclusión y fusión de contextos distintos, pero paralelos a la realidad de la época.

El historiador cinematográfico Emilio García Riera advirtió muchas de las virtudes que años después se le reconocería a la cinta, especialmente el desdoblamiento de personajes que lejos de efectuar una suerte de “ocultamiento” de la identidad mexicana, lo que hace es potencializar la figura y estilo cómicos de *Tin Tan*:

Esta comedia dio a *Tin Tan* la mejor oportunidad de demostrar sus excepcionales vitalidad, viveza e inventiva. Eso fue así porque, como todo buen cómico que en el cine ha sido, *Tin Tan* sintió la necesidad de someter a su personaje a la prueba de las encarnaciones múltiples. Cabe atribuir tal necesidad no sólo a una especie de hipertrofia exhibicionista: en un sentido más noble y auténtico, el desdoblamiento del personaje era una prueba, una aventura que sólo puede permitirse quien parte de un reconocimiento a sí mismo... En sus encarnaciones, *Tin Tan* no dejaba nunca, claro, de ser él mismo, pero su desenvoltura arrastraba a los demás, porque no sabían jugar como él... Ni *Tin Tan*, ni Juan García, ni el director Martínez Solares, sabrían en el futuro deducir de tales hallazgos un verdadero estilo, esto es, una visión del mundo. Les hubiera bastado para ello con hacer un análisis de esta suma de buenas intenciones que fue *El rey del barrio*, quizá la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia”.<sup>184</sup>

Para finalizar, quiero citar la referencia a la cinta de Carlos Monsiváis:

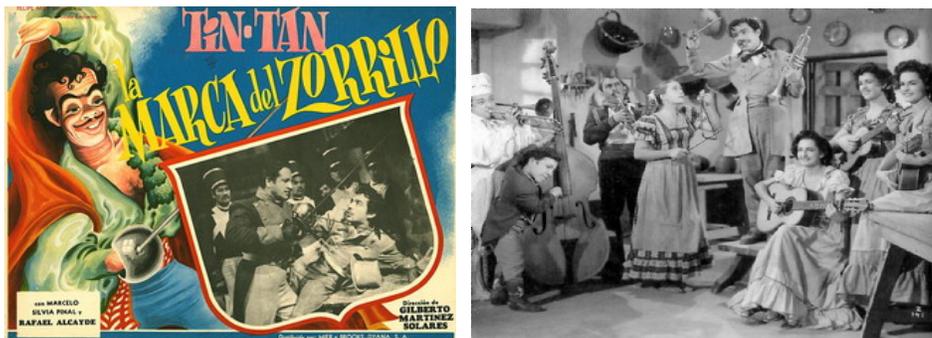
Creo que *El rey del barrio* de 1949 es la mejor película de *Tin Tan*... (En ella) conoce su apogeo: es flexible, irónico, sentimental y destructor, y su personaje, fruto de las astucias de la industria y de las aportaciones autobiográficas, es perfecto: indefenso como una catástrofe, con la elocuencia del que no tiene nada que perder. *Tin Tan* es la emanación más jubilosa de la barriada, alguien que se explica a la luz de las devastaciones que disemina... Y *El rey del barrio* contiene algunas de las mejores secuencias de *Tin Tan*: la humillación del detective Marcelo en la residencia que pintan, el dueto fabuloso con *Vitola* que es la persecución de lo grotesco a través de la captación de lo ridículo, y el bolero *Contigo* que *Tin Tan*, ebrio y enamorado, canta mientras se posesiona de la vecindad típica, a la que le concede la calidad de escenario de *Romeo y Julieta*.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo IV; p. 105.

<sup>185</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

### 3.5.5. *La marca del zorrillo* (1950)



Filmada en los Estudios Churubusco a principios de 1950 y estrenada en el cine *Orfeón* a mediados de dicho años *La marca del zorrillo* es la cinta con la que *Tin Tan* inicia una serie de parodias de calidad tan oscilante (algunas bien logradas y otras bastantes fallidas) en las que el otrora pachuco se convertirá en el héroe californiano de mediados del siglo XIX y que ha sido llevada a la pantalla en múltiples ocasiones.

La película parodia a *The Mark of Zorro*, producción estadounidense, de la *Twentieth Century Fox*, protagonizada por Tyrone Power en 1940, y *Tin Tan*, además de hacer gala de un gran despliegue físico, apoya su humor en alusiones a sucesos contemporáneos (en un discurso pacifista apela a la UNESCO y al Plan Marshall), hace versiones modernas a canciones arraigadas como *La Paloma*, o realiza críticas veladas a la política económica del país.

En un divertido pasaje en que *Tin Tan* es castigado en un potro de tortura implora a sus verdugos: *¡Ay, ay! ¡No me estiren, no me estiren que no soy presupuesto!* Sin embargo, la película adolece de algunos yerros que García Riera describe en el siguiente testimonio:

Con esta parodia de *La marca del zorro*, *Tin Tan* intentó seguir los mismos pasos que Cantinflas había dado al interpretar *Los tres mosqueteros* y *Romeo y Julieta*. El resultado fue insatisfactorio a pesar de que Martínez Solares y Juan García no se contentaron con llenar los diálogos de muy previsibles incongruencias y anacronismos, según aconsejaba el culto a la actualidad e intentaron algo que Miguel M. Delgado y Cantinflas rehuían siempre: el gag visual. En su denigración del personaje parodiado, ese Zorro a quien en definitiva se acababa calificando de apestoso, *Tin Tan* expresó más que otra cosa un sentimiento de incomodidad y, con él, una protesta implícita por haber sido sustraído de su medio habitual”<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*; Tomo IV, p. 153.

Por su parte, más que enfocarse a los yerros o aciertos de la cinta, el director Gilberto Martínez Solares alude a la capacidad actoral de *Tin Tan*:

Este hombre (*Tin Tan*) era un actor, un atleta: usted le podía pedir las cosas más increíbles de brincos, de atletismo; así, de repente había en la película escenas de esgrima, por ejemplo, y siempre se tomaba un asesor como pasó en *La marca del zorrillo*, y él llegaba un momento en que la rutina la dominaba mejor que el maestro. Si fuera en brincos, nadar, bucear, bailar, cantar, cualquier cosa, realmente no había aspecto que no dominara”.<sup>187</sup>

### 3.5.6. *Simbad el mareado* (1950)



En junio de 1950, se filmó *Simbad el mareado* en Acapulco, puerto turístico de moda durante el alemanismo, y destino al cual se había aficionado el cómico. En este espacio se ambientó una nueva parodia en la que *Tin Tan*, sin someterse a las tentaciones fáciles de publicitar el puerto, como sí sucedía con otros actores y películas. El filme, en palabras de Martínez Solares, fue un capricho cumplido al cómico (*Simbad el mareado fue una cosa que escribí para Tin Tan*) en su calidad de la máxima estrella taquillera del cine nacional de aquellos años. García Riera señaló, de manera generosa, lo siguiente:

Por fortuna, todavía se puede ubicar una comedia en Acapulco sin necesidad de deshacerse en elogios del bello puerto guerrerense. De ahí que *Tin Tan*, pese a su declarado amor a la vida primitiva en un paraíso tropical, no se sintiera obligado a hacer labor turística y si en cambio muy libre para dar rienda suelta a una especie de paranoia tanto más gratuita cuanto

<sup>187</sup> Gilberto Martínez Solares entrevista con Jaime Contreras, 1984.

que su personaje había logrado escapar del asfixiante barrio capitalino. Su desaforado espíritu de invención lo llevaba incluso a hacer irrisorio el mito del paraíso: en el tránsito de la realidad al mundo de los sueños, *Tin Tan* no advertía mayor cambio; su situación era siempre precaria. Así, el “paraíso tropical” se convertía en un ámbito propicio al surrealismo sin ninguna justificación.”<sup>188</sup>

En esta etapa, *Tin Tan* recibe numerosos ataques periodísticos en donde su figura e imagen son dolosamente asociadas por sus detractores como “símbolo del pecado, la vulgaridad y el mal gusto”.

Si un cómico está a la vez desprovisto por completo de gracia y su género es lo grotesco, es natural pensar que sus chistes nos dejen más frescos que un témpano y que nos hará llorar mejor que reír. *Tin Tan* es un cómico que gusta de lo grotesco, que no tiene ni pizca de gracia y, sin embargo, hace reír a cierto sector del público. Habrá que averiguar las causas...Es verdaderamente lamentable el género del pachuco apochado y anti-mexicano que no sólo es ordinario, sino que parece complacerse en serlo.<sup>189</sup>

### 3.5.7. ¡Ay, amor... cómo me has puesto! (antes ¡Ay amor... cómo me has ponido!, 1950)



Filmada un año después que su celebrada cinta *El rey del barrio* (1949) y que exploraré a detalle en un apartado posterior, en la película *¡Ay amor cómo me has puesto!* el cómico *Tin Tan*, sigue explorando el ámbito ciudadano de la barriada, y cada vez es más fehaciente su desprendimiento del estereotipo pachuco. La historia versa sobre el amor "imposible" de un simpático panadero con una dama de sociedad y en proceso de la cinta transita diversos pasajes humorísticos del protagonista con sus alternantes (su cada vez más consolidado equipo de apoyo compuesto por Marcelo Chávez, Fanny Kauffman *Vitola*,

<sup>188</sup> Emilio García Riera, *Op. cit.*, Tomo IV, p. 222.

<sup>189</sup> Paulita Brook, “La verdad de *Tin Tan*”, en *México Cinema*, 1 de junio de 1950, pp. 19 y 20.

René Ruíz *Tun Tun* y Ramón Valdés) pero acompañado por única ocasión de la eximia actriz, productora y directora Mimí Derba.

Cabe destacar que en un principio la película se iba a titular *¡Ay amor cómo me has ponido!*, pero para 1950, era tan marcada la oposición de algunos sectores (académico, artístico, intelectual y religioso) en contra de los juegos lingüísticos de *Tin Tan*, que el director Martínez Solares, decidió cambiar el nombre de la cinta para dar gusto a los puristas del lenguaje. En este sentido, cabe señalar que *Tin Tan*, no obstante que interpretaba a un panadero, para despojarse de cualquier residuo de su estereotipo pachuco, aceptó cortarse el pelo de manera más acentuada que en películas precedentes y con ello someterse a la imagen “positiva” que sus detractores le exigían.

La película en su momento, no obstante ser un éxito de taquilla, obtuvo varios cuestionamientos por la, para algunos, fórmula fílmica de *Tin Tan* (director, guionista y actor). Cito a manera de ejemplo la columna del 31 de marzo de 1951, del crítico *Juan Dieguito* (quien elaboraría muchas de las reseñas de la película de *Tin Tan*) para la revista *Cinema Reporter*:

Si hay algo difícil en el cine y en el teatro es sostener la risa en una y otra obra. Juanito García se ha unido a Gilberto Martínez Solares para hacer lucir los talentos de *Tin Tan*, que se empeña en seguir utilizando a un argumentista que nunca le ha dado un solo éxito y a un director que tampoco lo ha hecho destacar... A eso se debe que esta cinta de *Tin Tan* haya resultado peor que sus antecesoras. El público ríe, qué duda cabe, pero eso se debe a la dinámica del protagonista que se mueve sin descanso con tal de lograr efectos de risa aunque sea a costa de todos los sacrificios. Por ese camino *Tin Tan* no logrará seguir ascendiendo... No hay arte por ningún lado en este filme. La taquilla responderá al nombre de *Tin Tan*, pero la obra en nada lo ayuda. No se la recomendamos a usted a no ser que desee ver a *Tin Tan*”.<sup>190</sup>

Años después y con percepción muy contraria a la anterior, destaco brevemente la crítica que Emilio García Riera hiciera de la película:

Desde el momento en que *Tin Tan* corre con su bicicleta y su cesto de pan sobre la cabeza por los asépticos decorados que pretenden representar las calles del barrio, sabemos que su caída será el incidente básico de la comedia. Todo forma parte de un juego en el que lo que menos importa son las reglas preestablecidas: a partir de ellos *Tin Tan* desarrollará un sentido de la improvisación que hará a esta película casi tan divertida como *El Rey del Barrio*... *Tin Tan* juega a que hace cine, pero es muy buen jugador: en el colmo de la

---

<sup>190</sup> Juan Dieguito; *Cinema Reporter*; 31 de marzo de 1951, p. 32.

exuberancia, prodiga ante Rebeca Iturbide muecas y visajes para indicar que está enamorado, y logra con ellas dar una imagen del amor mil veces más convincente que la que pretenden sugerir los rostros tensos de Arturo de Córdova, Jorge Mistral o Armando Calvo en las películas “serias”.<sup>191</sup>

### 3.5.8. *También de dolor se canta* (1950)



En una fallida comedia protagonizada por Pedro Infante y dirigida por René Cardona, *Tin Tan*, acostumbrado a dilapidar su fortuna en yates, autos de lujo y viajes, inicia una mala costumbre de aceptar actuaciones especiales con fines económicos antes que artísticos, lo cual a la larga desgatará su personaje. En esta cinta, por primera y única vez se juntan dos de las figuras más populares del cine mexicano, quienes establecen un muy divertido diálogo de escasos tres minutos. Sobre esta saturación del personaje en la pantalla, *Tin Tan* se autojustificaba de la siguiente manera:

Llegará el momento en que *Tin Tan* ya no llame la atención, tal vez por ello quiero desarrollar más mis labores en la producción y no descansaré hasta hacer mis propios largometrajes y demostrar que sí se puede hacer un buen trabajo de calidad cuando se tiene empeño”.<sup>192</sup>

De esta manera, una vez que se examinaron algunas de las múltiples posibilidades hermenéuticas que ofrecen el personaje y el cine de *Tin Tan*, a continuación se analizará discursivamente a ambos elementos para ahondar en el uso de sus recursos retóricos que utilizaron el cómico y su equipo fílmico para expresarse cinematográficamente y que hicieron de este personaje una figura exitosa en el medio artístico

<sup>191</sup> García Riera; *op. cit.*, Tomo IV; p. 263.

<sup>192</sup> *Cinema Reporter*, 24 de junio de 1950, p. 12.

## CAPÍTULO IV

### *Wachando a Tin Tan: Análisis de discurso cinematográfico*

## IV. *Wachando a Tin Tan*: Análisis de discurso cinematográfico

### 4.1 De espacios y memoria

Vivimos en un espacio, pero habitamos en una memoria  
José Saramago

En el presente capítulo se explorará a detalle el personaje y discurso fílmico de *Tin Tan*. En esta dirección, el cine, en tanto arte e imagen en gráfica, ofrece numerosas posibilidades de análisis y, por ende de lecturas que tienen que delimitarse. Por lo tanto, elegiré solo algunas de las muchas rutas que puedan dar un panorama global de la construcción y desarrollo de un personaje cinematográfico, singular en un espacio de entretenimiento popular de la sociedad mexicana, durante la segunda mitad del siglo XX.<sup>193</sup>

En esta parte del trabajo pondré atención no solamente en el personaje cinematográfico de *Tin Tan* por sí mismo, aislándolo de diferentes referentes que lo nutren, sino también desde su particular y estrecho vínculo con los elementos políticos y culturales (personajes, políticas y cotidianidad) que dan forma a la particular etapa histórica de nuestro país en el que el personaje ejerció su humor. En este enfoque, parto de la idea de que todo examen hermenéutico del personaje (con sus variantes) y sus películas, quedará incompleto si no se atiende el contexto en que fueron elaborados; el lugar de emisión en el cual fue difundido; el género cinematográfico en que el personaje se inserta (discurso); así como el público potencial al cual están dirigidas las cintas (receptores).

En este orden de ideas, este apartado no solamente escudriña a un personaje peculiar que supo incrustarse en la cinematografía nacional durante la llamada “época de oro” (etapa muy importante por la construcción de modelos, arquetipos y estereotipos que generaron en el imaginario popular, artistas del impacto de Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete, David Silva o Pedro Infante); también alude a lo que hay detrás de esta relevante industria de entretenimiento; los protagonistas de la misma; las políticas

---

<sup>193</sup> El criterio de selección elegido para ponderar al personaje cinematográfico de *Tin Tan*, radica en examinar a éste, no solamente desde las vetas discursivas que proyecta (lenguaje, relajo, modernidad, imagen, actitud, etcétera), sino también desde la historicidad misma del personaje. Es decir, cómo a través de su personaje fílmico se puede aprehender, asimilar y problematizar temporalidades (pasado-presente, presente-futuro) en función de distintos referentes de análisis que complementan el discurso tintanesco (espacialidad, temporalidad, memoria, olvido, modernidad, etcétera).

culturales que la caracterizan; así como la influencia en el imaginario y la cotidianidad de la sociedad en las décadas de los cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

En este sentido, las películas de *Tin Tan* fueron elaboradas en un periodo particular caracterizado por el penetrante impacto que la cinematografía tenía en la sociedad en su conjunto, todo circunscrito en un contexto sociocultural y político muy fecundo que puede ser examinado desde diferentes miradas. Así, en el presente capítulo evaluaré cómo y de qué manera son forjadas las imágenes retóricas del discurso cinematográfico de *Tin Tan*; y estimaré cómo este peculiar personaje ha podido incidir en distintos elementos de la sociedad como el humor, el lenguaje, la vestimenta o la moda.

Por lo anterior, la cinematografía de *Tin Tan*, además de ser la expresión artística de un personaje humorístico, también alude a la representación de la realidad en la que le tocó vivir. Por lo tanto este tipo de fuentes resultan un importante material de apoyo para el historiógrafo en su quehacer, debido a que estas grafías visuales está gestadas en imágenes que pueden ser leídas y resignificadas –desde un determinado espacio de recepción– y que proporcionan importante información para los fines de esta investigación, respecto a las visiones de aquellos años.

Así, en el examen hermenéutico de las películas de *Tin Tan*, además de exponer la vida artística de un personaje, se pone en relevancia al género de la comedia en el que se desarrolló. Por lo tanto, en esta ponderación tomo en cuenta algunos elementos de análisis pero no todos los que pueden explorarse, por ejemplo, primero lo que no es preocupación de este proyecto es la elaboración de un análisis técnico de las cintas (encuadres o movimientos de cámara, fotografía, edición, etcétera), ni en la recepción del personaje y sus cintas, que si bien resultan un asunto muy relevante para una lectura del impacto del artista y su público, excede los propósitos de esta investigación.<sup>194</sup>

Por esta razón, este apartado está muy ajeno a realizar una lectura técnica detallada, toma por toma o cuadro por cuadro de las películas de *Tin Tan*, ni del cúmulo de imágenes que pueden sustraerse de ellas. El propósito de este capítulo, por medio del examen de las cintas más representativas de *Tin Tan* de su vasta filmografía, será limitarme a la construcción y redefinición del personaje en sus distintos desdoblamientos (como pachuco,

---

<sup>194</sup> Sobre el tema de la recepción de las películas de *Tin Tan*, revítese las tesis de Jaime Contreras Salcedo *Op.cit.*, y el libro *Las películas de Tin Tan*, de Emilio García Riera.

parodiador y finalmente patíño). Asimismo, me detendré en los elementos retóricos que subyacen en el discurso del cómico; así como las diversas representaciones de la realidad política y cultural que el personaje realiza a través de su estilo humorístico.

Por lo tanto, los lenguajes verbal (diálogos y frases) y visual (imágenes, modas, representaciones) que emanan de las enunciaciones cinematográficas de *Tin Tan* resultan indispensables para escudriñar su particular universo fílmico, que fue parte representativa de un periodo muy significativo en la historia del cine nacional en la pasada centuria. Por lo tanto, la apuesta que persigo en este capítulo, se basa en una mirada más amplia y menos técnica; más cualitativa que cuantitativa; más de fondo que de forma y más historiográfica que histórica.

De esta manera, si bien me interesa destacar los elementos recurrentes en la cinematografía de *Tin Tan* que construyeron su personaje y su particular tipo de humor, también quiero acentuar los elementos excepcionales que pueden extraerse del mismo y que ofrece otros significados alternos a los convencionales y que a su vez enriquecen la lectura de su discurso. Así, más allá de los puentes e hilos conductores que pueden evidenciarse en la cinematografía *tintanesca*, existen referentes destacados de su filmografía que pueden examinarse a la luz de las manifestaciones, culturales, sociales o políticas que se viven en el momento de la emisión de sus cintas.

Por lo tanto, me ocuparé del momento de auge del cómico con sus películas más sólidas en materia de humor, pero explicitando las razones del proceso del gradual declive que el personaje va experimentando con otras cintas de menor manufactura y hechas al vapor, hasta devenir finalmente en “churros” fílmicos en el que el rol otrora protagónico y fresco de *Tin Tan* se desvanece notoriamente, hasta convertirse en un decadente patíño.

De esta manera, si se realiza una lectura expedita de las películas de *Tin Tan* en la construcción de su personaje, se pueden apreciar las intencionalidades inmediatas que proyectaba en cada una de sus cintas; el equipo de trabajo del cómico (productor, director, guionistas y actores); que era el entretenimiento del espectador que redituara en ganancias económicas para el actor y su equipo; así como también en todo lo que se expresa afuera de dichos filmes: los contextos, los personajes reales de la vida pública del país que se aluden o se parodian en las cintas; la ideología dominante que se filtra incluso en las tramas de la películas; etcétera.

Ahora bien, sabemos que en todas las películas las imágenes en movimiento de las cintas son leídas de manera secuencial, pero en su análisis e interpretación resulta importante puntualizar que el orden del mismo puede cambiarse y evaluar el discurso visual de *Tin Tan*, a partir de imágenes fijas (carteles publicitarios o fotografías) o en movimiento, pero reordenando las distintas secuencias de sus filmes. En otras palabras, tomaré la propuesta fílmica del personaje para desmontarlo y explicarlo desde el nuevo texto que iré construyendo y, de esta manera, vincularé la realidad y la representación de la misma, que pueden fusionarse a través del arte cinematográfico con la enunciación del cómico.

Por lo anterior, considero que así como existe el llamado cine de autor,<sup>195</sup> en el que determinado director expone su sello particular a su narrativa y contenido fílmicos (Luis Buñuel, Emilio Fernández, Akira Kurosowa o Stanley Kubrick) considero que este tipo de adjetivo “de autor” podría también aplicarse a personajes cinematográficos de las características como *Tin Tan*, que trascienden la trama de las cintas y en ocasiones a sus directores en función de su humor basado en el relajó, en la improvisación, en la irreverencia, en el sincretismo cultural, y en la antiolemnidad; rasgos característicos de su propuesta, bastante original, que lo distanció de otros compañeros de oficio.

Por lo tanto, el cine de *Tin Tan*, más allá de su intencionalidad primaria de mero entretenimiento, puede considerarse como una forma de expresión de humor que desde una particular narrativa da cuenta de la cultura en la que vive la sociedad de cada época, pero especialmente, la cinematografía en tanto espectáculo mediático de gran consumo en los sectores populares de la sociedad se convertirá en un elemento de influencia que marcará la conducta y cotidianidad de hombres y mujeres.

Así, ya sea desde el lenguaje, el humor o la vestimenta, el personaje de *Tin Tan*, tuvo y tiene un impacto que hasta el día de hoy permanece en diversos sectores urbanos o fronterizos. En esta directriz, esta figura, resulta muy utilitaria, en función de sus diversos

---

<sup>195</sup> En los años sesenta, críticos de cine franceses, de la publicación *Cahiers du Cinéma* (destacaban los directores galos Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais y Claude Chabrol) debatieron acerca del papel del “auteur”, o realizador, dentro de una película. Dichos críticos se oponían al cine neorrealista italiano de las décadas precedentes, como el paradigma dominante de plasmar la realidad en la pantalla, y proponían que el cine de autor, se enfoca a un determinado tipo de director cinematográfico, quien atendiendo su obra y propuesta artísticas es identificable por algunos rasgos típicos en las mismas, pero no sólo del séptimo arte como tal, sino de su propia posición ante la vida o acerca de lo que quiere cuestionar o ensalzar. Sobre el tema véase Antonio Costa, *Saber ver el cine*, España, Edit. Paidós, 1997, p. 319.

desdoblamiento a lo largo de su trayectoria fílmica, para acceder a la imagen o representación que el cómico proyectó tanto en el humor, la cultura y la cinematografía de aquellos años.

De este modo, la prodigalidad discursiva (en la palabra y en los gestos) definió la personalidad de *Tin Tan* en el medio cinematográfico nacional. Y es que lejos de emitir articulados discursos, su peculiar lenguaje; su exagerada gestualidad; su irreverencia en el hablar y en el decir; su aplicación del relajado como actitud, no solo fílmica, sino como forma de vida; incidieron en la aceptación y simpatía de sus receptores que acudían a presenciar sus películas de manera masiva, no obstante los esfuerzos que grupos de la derecha, como la Liga de la Decencia, y algunos párrocos, hacían para boicotear sus cintas.

Con estas peculiaridades, a partir de algunos de sus más representativas películas realizadas en el lapso de 1944 a 1958, examinaré el horizonte de enunciación del personaje cinematográfico de *Tin Tan*<sup>196</sup>; sus rasgos discursivos; el lugar de emisión y difusión de sus obras fílmicas; su recepción entre su heterogéneo público; el uso recurrente de términos y palabras *spanglish* que moldearon su lenguaje; así como el empleo de una visión humorística basada en el relajado y en la exagerada gestualidad así como de una función apelativa hacia sus seguidores a partir de la risa y la irreverencia.

#### **4.2. El discurso singular de *Tin Tan***

El discurso hace referencia a una forma de uso del lenguaje en el que es importante analizar quién, cómo, por qué y cuándo lo utiliza hace. Por lo tanto, todo tipo de enunciación es un suceso de comunicación que se vale del lenguaje para transmitir ideas o creencias y, también, para expresar emociones.<sup>197</sup> El discurso entonces, concebido como un proceso comunicativo, los participantes (emisor-receptor) “hacen algo”, esto es, más allá de usar el lenguaje o comunicar ideas y creencias, interactúan. Por este aspecto participativo, el discurso es una interacción verbal y en ella podemos advertir tres dimensiones

---

<sup>196</sup> Por horizonte de enunciación aludo a toda la cosmovisión que se engloba en la emisión de un determinado autor de un discurso (dominio de un tema, formación académica, experiencia, valores, imágenes, creencias, percepciones, etcétera).

<sup>197</sup> Teun A. Van Dijk, (coordinador), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I*, Barcelona, Gedisa, 2000.

principales: a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias o cognición; y c) la interacción en situaciones de índole social.<sup>198</sup>

De este modo, la palabra emitida no sólo ejerce poder e influencia sobre el ser humano, también el lenguaje delinea un contexto general, construye una visión del mundo que puede reafirmarse o rechazarse al compararla con la realidad existente. Por este motivo, el emisor se compromete con sus oyentes al fijar su horizonte de expectativas o su posición ideológica. Asimismo, éste selecciona y presenta temáticamente la información que difunde en su discurso, generalmente apoyado en recursos emocionales que buscan, en primer lugar, captar la atención de su auditorio y, después, persuadirlo con su mensaje.

Por lo anterior, el discurso no sólo puede examinarse exclusivamente desde el punto de vista racional, sino que también puede analizarse desde la subjetividad característica de los recursos emocionales que subyacen en éste y que son parte fundamental de las prácticas retóricas del emisor. Así, al hablar de recursos emocionales hacemos referencia al concepto de retórica, cuyo significado alude al arte de persuadir con la palabra.<sup>199</sup>

El modo de expresión natural de la retórica se realiza por medio de la oratoria. Este último concepto se refiere a la exposición verbal de alguna temática dirigido a un auditorio en particular. Si bien en todos los discursos se emplea la retórica, también es cierto que oratoria ocupa un papel principal de la primera.<sup>200</sup> Aunque cabe aclarar que un discurso no se limita exclusivamente a arengas verbales, sino que también existen graffías de tipo visual que pueden expresarse como representaciones de la realidad vigente (imágenes, monumentos, fotografías y películas) susceptibles a ser interpretadas por los receptores.

Un discurso entonces, pretende comunicar, por lo que el emisor establece una interlocución con sus oyentes para emocionarlos y convencerlos. Para ello, se apoya en argumentos propios y externos (citas, proverbios, ejemplos históricos) y en discursos no verbales (gestos, movimientos, imágenes, símbolos, etcétera). En este sentido, en el tema de la recepción, el emisor debe conocer a su auditorio, esto es, debe saber o por lo menos intuir cómo dirigirse a su público, y es que ninguna enunciación es asimilada con la misma atención ni emoción por los distintos oyentes.

---

<sup>198</sup> *Ibidem.*

<sup>199</sup> *Cf.*, Aristóteles, *Arte Poética* (sobre la retórica) México, Porrúa, Col. Sepan cuantos, 1993.

<sup>200</sup> *Ibidem.*

Aunado a lo anterior, en toda emisión de un discurso resulta importante el espacio temporal específico en el que emerge y se desarrolla. Por tal motivo, la importancia del contexto o del entorno en el que se enuncia, no solo proporciona los instrumentos para ponderar actos, sino también incide para que los individuos actúen para modificar (o incluso conservar) la realidad en la que se desenvuelven. Por ello, este tipo de huellas no cumplen una función pasiva entre el emisor y su auditorio sino que alientan las relaciones sociales al funcionar como un vínculo de correspondencia entre la emisión (la palabra, el texto o el gesto) y su materialización (acción).<sup>201</sup>

### 4.3. Lugar de emisión e identidad

Entre un manifiesto y el muro donde lo pegó el poeta caben universos  
Silvia Pappe

Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa  
Michel de Certeau

El escenario que sirve de telón de fondo a la palabra tiene una importancia mayúscula, máxime si dicho espacio posee –y ofrece– una carga simbólica que fomenta vínculos de identidad entre el emisor y su auditorio. Así, por ejemplo, el Zócalo de la ciudad de México históricamente se ha convertido en el lugar más importante del país por ser la sede del poder político y porque a su alrededor se ubican los más importantes centros políticos, civiles, religiosos y mercantiles de la república.

En el caso de Germán Valdés, en un primer momento, Ciudad Juárez en su trabajo de locutor de la XEJ (1938-1943) y más adelante, la Ciudad de México (1943-1958), fueron los espacios (cine, centro nocturno, radio) en los que emitió sus discursos. Así, estas regiones que se han caracterizado en los últimos cincuenta años, por ser el escenario de una larga y conflictiva cadena de acontecimientos (específicamente en los últimos años en materia de inseguridad) son lugares con un fuerte peso histórico que han favorecido a configurar la identidad y la memoria de sus pobladores.

En dichas espacios territoriales, la identidad entre sus pobladores se intensifica y se vuelven motivo de arraigo y de orgullo, ya que en estas áreas multiculturales los trazos

---

<sup>201</sup> Sobre el análisis y ejemplificación del particular discurso del personaje cinematográfico *Tin Tan*, *infra*, capítulo V de la presente investigación.

distintivos que cada barrio alberga (iglesias, plazas públicas, monumentos, instituciones políticas, centros de diversión) hacen de la capital un lugar con variados símbolos y significados, aunque también, cabe mencionar algunos residentes pueden incubar sentimientos de desapego, insatisfacción o descontento.

Así por ejemplo, en la película *El Revoltoso* (1951), el improvisado “hombre mosca” *Tin Tan*, otrora bolero, culmina su cúmulo de aventuras ciudadanas, haciendo piruetas en lo alto de la cruz más alta de la Catedral Metropolitana en pleno Zócalo de la ciudad de México. En este sentido, *Tin Tan* se apropia simbólicamente de un espacio particularmente importante tanto por su ubicación geográfica, como por su contenido eclesiástico e ideológico, pero lo hace no en nombre de la fe, sino del siempre edificante humor espontáneo, de desmadre que en otros términos hace referencia al concepto de relajo de y caos colectivo de Jorge Portilla, que acompaña a sus más disparatadas vicisitudes.

Así, en la película citada, *Tin Tan* lleva al espectador a hacer un recorrido singular de la capital del país pero no en el sentido estético propio de la majestuosidad de la urbe, sino que pareciera que el cómico sólo utiliza el espacio urbano como escenografía o telón de fondo que enmarcará sus aventuras y “topillos”. En este panorama, vemos que uno de los rasgos del cine urbano de *Tin Tan* es el sentido de apropiación de las áreas públicas pero en un sentido lúdico, irreverente e híbrido que se antepone a lo estático, solemne y monolítico; como un particular escenario en el que el actor representa sus múltiples y variadas aventuras fílmicas que ofrece distintas lecturas.

De esta manera, en varias de las cintas de Germán Valdés como *No me defiendas compadre*, *El revoltoso* o *El Rey del Barrio*, la vecindad será el *habitus* propio del pícaro urbano que representa *Tin Tan*, no sólo como refugio y cobijo, sino también como arraigo, identidad y origen, espacio de encuentros y desencuentros, de armonías y conflictos, de amor y desamor, pero sobre todo de mucho humor.

Así, aunque muchas veces se da por entendido, los argumentistas ponen mucha relevancia en el espacio donde ocurren las tramas en las que se desenvuelven los personajes. En este sentido, la elección de los lugares no es coincidencia, sino que tiene un objetivo en particular en función de crear mayor atractivo de los receptores, desde incentivar el tinte efectista de las historias como en las películas, *Víctimas de pecado*

(1948), o *Los olvidados* (1950), en los que los dramas ciudadanos cobran mayor intensidad; desacralizar espacios simbólicos (Iglesia, héroes de bronce o nacionalismo).

Y es que, contrario a los argumentos de un gran número de películas de la época de oro del cine nacional, que privilegiaban su discurso en favor de la pobreza, del dolor, del machismo y la sumisión a toda costa (Ismael Rodríguez); del nacionalismo a ultranza y la mujer-objeto-naturaleza (Emilio *Indio* Fernández); o en la defensa de las tradiciones y valores conservadores (Juan Bustillo Oro), *Tin Tan*, con su director habitual, Gilberto Martínez Solares, son completamente ajenos a estas preocupaciones. Su premisa es simple: tanto en su actitud y lenguaje y *Tin Tan* se ocupa de tiempo completo en “pasársela bien” y hacer que su público comparta esta diversión encapsulada en hora y media de cinta.

De este modo, *Tin Tan*, con fortuna o sin ella; sin caer en la lástima ni el tono moralizante (que parecía la divisa del cine de la época) simplemente alimentó a su personaje de su propia personalidad como ser humano; desarrolló un punto de vista de lo que debe de ser el humor desde una perspectiva novedosa que más allá de lo endeble de las tramas, reivindicó sin asomos de culpa, el placer y la irreverencia en un contexto en que los deseos y la diversión se reprimen y la solemnidad es tomada como virtuosa y edificante.

En este panorama, *Tin Tan* construye sus discursos cinematográficos principalmente desde el ámbito territorial de lo urbano. Pero con una distinción especial: *Tin Tan* se apropia del espacio y no al revés, es decir, antes de adaptar su actitud a las zonas en que se desarrollan sus cintas (urbana, rural o turística), el actor hace exactamente lo contrario: su vis cómica la despliega con tal intensidad que el espacio sirve realmente como el decorado en que construye sus tramas y desarrolla su talento. Sobre este particular, Emilio García Riera asevera:

*Tin Tan* ha demostrado que el peladito de los nuevos tiempos en que ha transformado –por suerte- a su pachuco original no necesita esquivar las situaciones, al contrario, las enfrenta gratuitamente para probar que puede salir de ellas con toda facilidad, ya que su inventiva y su imaginación trabajan a un ritmo más rápido que el de las situaciones mismas.<sup>202</sup>

---

<sup>202</sup>Emilio García Riera, *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara-Cineteca Nacional, 2008, p. 69.

Así, en *El Revoltoso*, como en varias de sus cintas, *Tin Tan* nos lleva a un viaje de humor en el que los escenarios de la ciudad de México cobran un nuevo sentido puesto que estos espacios no sólo se leen cuantitativamente sino cualitativamente, en términos simbólicos de identidad, de apropiación, de armonía, de conflicto, de otredad.

Por ello, en la modesta vecindad del Centro Histórico en que habita *El revoltoso Tin Tan*, sus peripecias transcurren rápida y anárquicamente; lo mismo en un gimnasio popular al que vuelve de cabeza; que el Parque *María Luisa* de la Colonia Industrial, en el que ejerce su oficio de bolero y canta *ídems* a su novia Lupita (Perla Aguiar). Sin previo aviso la trama nos reubica a una casa de alta sociedad de la zona; a un camellón cercano al entonces muy novedoso Monumento de la Raza hasta llegar al Zócalo capitalino con la “toma” de la catedral metropolitana. Imagen que, en palabras de Emilio García Riera metaforiza como *Tin Tan*:

“(…) acaba subiendo por la fachada de la Catedral para decir de alguna manera, desde lo alto que ha logrado triunfar sobre todas las trampas que el cine mexicano le ha puesto a lo largo de su odisea.”<sup>203</sup>

De esta manera, la complejidad de las coordenadas temporal y espacial, propias de toda construcción y (re) significación de lo urbano material (arquitectura, mapas o guías cartográficas, monumentos e imágenes) resultan muy relevantes en tanto referentes que ayudan a situar a los actores, pero resulta más aún tomar en cuenta también la subjetividad y abstracción propias de dichos ejes rectores, como a continuación se analizará.

#### **4.4 La ciudad: apropiaciones, narratividades y estridencias**

Como sabemos, la conceptualización del espacio y del tiempo como una visión del mundo o como una realidad tangible que permitan enmarcar los avances y retrocesos del ser humano a través de la historia, ha sido una de las cuestiones más difíciles de abordar. Dicha dificultad radica en la complejidad que conllevan conceptos complejos como los antes citados. Y es que si bien se puede aludir a estas categorías desde una orientación objetiva –en el caso del espacio, como aquel ámbito físico en el que el ser humano se ha desarrollado históricamente, o del tiempo como aquella magnitud que mide la duración de

---

<sup>203</sup> *Loc. cit.*

los acontecimientos-, no basta reducir a estas nociones desde términos materiales sino que hay que problematizar en todas sus posibilidades a dichos conceptos para explorar y explotar todas las vetas que ofrecen fragmentos de la realidad tan abstractos.

Con lo anterior, quiero advertir que la noción de espacio no es una entidad concreta y fácil de determinar, por el contrario, es un vocablo muy complejo, sumamente abstracto y en permanente movimiento. Es un proceso inacabado en constante renovación y re significación como podemos apreciar. Así por ejemplo, esta categoría, más allá de su carácter de coordenada en el análisis de la realidad, implica también un referente que encierra todo un ancho mundo de subjetividades en su interior como se observa en las reflexiones en torno a la relación tiempo-espacio en la reconfiguración del ámbito urbano material, que hiciera el teórico francés Michel de Certeau.<sup>204</sup>

Así, De Certeau, en su interesante texto *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* plantea un acercamiento al espacio que parte de las prácticas de apropiación y narración del entorno urbano. Por ejemplo, el francés examina antes del coyuntural año de 2001, cómo las Torres Gemelas del *World Trade Center* de Nueva York, además de su imponente aspecto y dimensiones arquitectónicas, simbólicamente expresaban el poderío económico de Estados Unidos. Obviamente, el análisis del teórico galo, es previo al adverso destino que sufrirá años más tarde esta obra arquitectónica tras los atentados terroristas del 11 de septiembre 2001, en el que este espacio geográfico se resignificará en términos de una modernidad en la que la temporalidad no es estática ya que “el presente se inventa hora tras hora”, sino también en términos de fragilidad, vulnerabilidad e incertidumbre.<sup>205</sup>

En este escenario, el texto De Certeau, invita a reflexionar –en términos cualitativos– a la ciudad como un fragmento de espacialidad en que se construyen y reconfiguran prácticas de apropiación, pero también de narración del entorno urbano con una pluralidad de sentidos que en opinión de De Certeau necesariamente apuntan a direcciones y temporalidades en el momento mismo de la emisión del mensaje que proyecta un discurso de tipo ciudadano (monumento, edificio, mapa) puede ser interpretado y

---

<sup>204</sup> Michel de Certeau, “Tercera parte. Prácticas del espacio”, en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México. Universidad Iberoamericana, 1996, pp.103-142 y 221-224; Otros textos relevantes que alientan el debate sobre este particular son Silvia Pappe, en *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM-A, 2006; Teresita Quiroz, *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edward*, México, UAM-A, 2006.

<sup>205</sup> De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, 1996, p. 127.

resignificado de diferentes maneras, porque estas imágenes ciudadanas no son estáticas, son oscilantes, se mueven y en cada movimiento se define un nuevo sentido.

En otras palabras Michel de Certeau, vincula el quehacer cotidiano con los espacios y la temporalidad (fragmentada, imaginada, objetivada) que resulta determinante, puesto que en la ciudad, sus elementos urbanos se convierten en referentes de una época precisa, de un espacio material tangible, con actores específicos que interaccionan entre sí y su entorno, ante la imagen de una ciudad, no como un relato único sino leído de diferentes modos. Lo cito:

Todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio. Por esta razón, tiene importancia para las prácticas cotidianas; forma parte de éstas, desde el abecedario de la indicación espacial (...) Estas aventuras narradas, que de una sola vez producen geografías de acciones y derivan hacia los lugares comunes de un orden, no constituyen solamente un "suplemento" de las enunciaciones peatonales y las retóricas caminantes. No se limitan a desplazarlas y trasladarlas al campo del lenguaje. En realidad, organizan los andares. Hacen el viaje, antes o al mismo tiempo que los pies lo ejecutan.<sup>206</sup>

Para De Certeau entonces, un lugar “es la acción de los sujetos”. *Verbigracia* si caminamos por una calle, una avenida, un puente peatonal, o nos metemos a una sala de cine de teatro; estos espacios se convierten en nuestra área que nos apropiamos, y éstos dotan de sentido e identidad individual y colectiva a quien los toma. Por lo antes citado, el concepto de ciudad de De Certeau se ubica en dos vertientes: la objetiva como imagen de la modernidad, en tanto espacio organizado administrado en términos racionales, y la ciudad como lugar de transformaciones y apropiaciones, es decir de interacciones, de redes de experiencias compartidas o confrontadas, en síntesis de narraciones que dan sentido. Estas resignificaciones de lo urbano material, de la ciudad como relato, de este “Arte del hacer”, en términos de De Certeau, proyectan distintas miradas, diferentes representaciones.

Lo anterior, será por ejemplo un rasgo sumamente ligado al personaje y a la obra cinematográfica de *Tin Tan*, en donde el actor y su equipo fílmico, realizan (en ocasiones hasta caer en el terreno de lo absurdo) diferentes reacomodos del espacio en sus cintas, elaborando un interesante *collage* de situaciones al interior; por ejemplo, el desdoblamiento de personajes de *Tin Tan* en *El rey del barrio*, a través de la interpretación de diversos estereotipos de otros países que provoca que el espectador relacione a distintos lugares con

---

<sup>206</sup>*Ibidem*, p. 128.

sus particulares rasgos identitarios: el honrado ferrocarrilero mexicano dispuesto a delinquir; el temible gánster de Chicago, Illinois; “el cantaor” andaluz *El niño de Pecho*; el pintor francés –de brocha gorda– Gastón Touché o el profesor de música italiano que seduce a una millonaria sedienta de aventuras, interpretada loablemente por *Vitola*).<sup>207</sup>

Por otra parte, la apropiación de los espacios se advierte también desde la cartografía, desde las representaciones de la modernidad a través de metaforizaciones de las imágenes en distintos órdenes, en lo que la fusión del espacio y del tiempo, dan como resultado mecanismos de apropiación de las ciudades, en donde elementos tradicionales se mantienen en permanente tensión, con nuevos elementos que aspiran a alcanzar la modernidad.

En este panorama, se puede reflexionar cómo fuentes gráficas como la cartografía, nos ayudan para conocer diversas formas de entender, organizar y ponderar la complejidad de una ciudad en tanto relato que posee un importante acervo histórico en su interior. Y esta narratividad de la temporalidad-espacialidad que puede ofrecer un mapa rompe con la imagen de la ciudad pasiva, estática e inerte y la proyecta como un organismo vivo, que orienta no sólo espacialmente al lector, sino también le habla de un pasado que debe recuperarse para dar rumbo a la construcción de un porvenir.

Por lo tanto la cartografía, los referentes, los planos, se expresan como importantes relato, de la ciudad con honda significación del pretérito, como un espacio en dónde confluyen los tiempos (pasado-futuro) y las categorías de tradición y modernidad. Por ello, la lectura del mapa en tanto discurso, también resulta importante: leerlo como una gráfica orientadora de espacios individuales a los que se puede acceder, como un relato que alberga la identidad de un pueblo, en la que condensa y mimetiza a un fragmento territorial sumamente importante en la lógica histórica y simbólica de un país, por ejemplo.

En resumen, más que un documento, los mapas se expresan como gráficas históricas cuya intencionalidad no es únicamente dotar de puntos de ubicación física de la ciudad a

---

<sup>207</sup> Otro ejemplo de este tipo multicultural y espacial se puede apreciar en las cintas *El hijo desobediente* (1945) y *El niño perdido* (1947); en las que el director, Humberto Gómez Landero, inserta directamente un fragmento del espectáculo cómico-musical, que *Tin Tan* y su carnal Marcelo, realizaban en el centro nocturno *El Patio*. Dentro de su propuesta humorística (recurso que usará con mucha frecuencia en sus filmes) destacaba la interpretación de una canción mexicana, como *Allá en el rancho grande*, en distintos ritmos musicales de diversos países (Argentina, España, Cuba, Estados Unidos) y según el estilo el dúo cómico se mutaba en el estereotipos del país en cuestión que aludían.

sus lectores, sino representar simbólicamente a la misma.<sup>208</sup> En este sentido, la propuesta de análisis de Silvia Pappe, en su obra *Estridentópolis*, resulta oportuna y complementaria, en términos de vanguardias artísticas en espacios relevantes de la cultura del país en el siglo XX, como el movimiento estridentista, y en cierta manera se pueden encontrar paralelismos con lo que hiciera dos décadas más tarde, en el cine, *Tin Tan*.<sup>209</sup>

Es decir, los estridentistas, más allá de la oposición que recibieron en distintos círculos artísticos y del poder en México, su recuerdo muchas veces, advierte Pappe, se funda más que por su innovación y renovación de las letras y la pintura, por su escándalo, por su “poco valor estético” y por los malos artistas que eran. Y eso es precisamente lo que le preocupa a Pappe con esta vanguardia de la primera mitad del siglo pasado, pero no en el sentido de comprobar si realmente eran mediocres en sus disciplinas, sino en el hecho del por qué se recuerda que este grupo tenía estas características.

Con *Tin Tan*, con sus particulares características y enfoques pasó algo similar, ya que los detractores del cómico lo acusaron que promovía la vulgaridad, lo que me anima a pensar ciertos puntos en común con las reflexiones que Pappe desarrolló en su proyecto de investigación. En este horizonte ¿Por qué *Tin Tan*, al igual que a los estridentistas, se le recuerda, y aún más, se le reivindica en términos identitarios, de cultura popular y de iconografía a siete lustros de su muerte?; ¿Por qué el artista incomprendido y cuestionado del ayer, es el contemporáneo y revalorado del ahora?

En este sentido, la propuesta de Pappe, resulta un referente muy importante en la manera de problematizar la temporalidad y espacialidad a partir de la oferta de la escuela estridentista y sus notables representantes (Manuel Maples Arce, Germán List, Vela, *Kyn Taniya*, Leopoldo Méndez, Arqueles Vela, etcétera) en los que resulta notable, más allá de

---

<sup>208</sup> Quiroz, *La ciudad de México*, 2006, 72 pp.

<sup>209</sup> Sobre el particular a partir de las reflexiones de Silvia Pappe, me resultó muy útil relacionar mi tema con un tópico que en primera instancia me resultaba ajeno. Y es que si bien ambas propuestas, la estridentista y la tintanesca, habían sido atacadas profusamente (por su “inmadurez y poco valor estético”, en el caso de los estridentistas; o por su “vulgaridad y por corromper el idioma español”, como le sucedió a *Tin Tan*) los medios que utilizaron para proyectar y difundir sus mensajes, los orientaron hacia un público receptor marcadamente especialista y con medios distintos (pintura, poesía, fotografía y música) que las posibilidades que ofrecía un medio de comunicación extraordinariamente masivo como el cine, el cual fue el espacio idóneo en el que *Tin Tan* se apoyó para constituirse en una figura muy popular, especialmente, en las barriadas ciudadanas del Distrito Federal, por ejemplo.

sus valores estéticos, la fugacidad y fragmentariedad de los tiempos y espacios en la construcción de una propuesta artística.

En este derrotero, las anteriores cavilaciones me permiten observar cómo en el análisis de los tiempos y los espacios, pueden converger distintos discursos que pueden leerse y problematizarse en una coordenada precisa como aconteció en los años veinte con el estridentismo con escritores, poetas, pintores y fotógrafos, y tomarlo como punto de referencia relevante en el análisis de mi objeto de estudio *Tin Tan*, en el que interactúan perspectivas, enunciaciones, subjetividades e intencionalidades, a través de su figura cómica en su papel de un sujeto fragmentado en un mundo *ídem*, y en permanente movimiento y reconstrucción.

Y es que *Tin Tan*, a diferencia del movimiento estridentista, quienes sí tenían la meta de transformar y revolucionar el arte existente como ocurría con la escuelas de vanguardia de principios de siglo (en palabras de Pappe, el estridentismo representa una percepción de los años veinte que difiere de las historias políticas, sociales, económicas e incluso culturales y literarias); el otrora locutor –de pasado fronterizo– a través de su personaje cinematográfico *Tin Tan*, nunca se propuso la transformación del cine nacional en función de nuevos valores o paradigmas radicales, simplemente se planteó la construcción de un punto de vista, de una determinada visión del mundo, hacia lo que para el actor cómico y su equipo de apoyo significaba el humor en un medio tan relevante como la cinematografía por su carácter lúdico y masivo.<sup>210</sup>

Así, en el análisis espacial que puede representar el examen de las ciudades –como entidades físicas pero también imaginadas– en el caso de *Tin Tan*, lejos de configurar ciudades literarias como los estridentistas, se redimensiona a la ciudad desde el ámbito cinematográfico, ya que a través de su personaje, invita a su público a adentrarse a una ciudad, no sólo como un espacio geográfico físico con la complejidad que encierra en su interior, sino también cómo a través de la pantalla en el momento que el público aprecia el ámbito citadino que el actor recrea y resignifica en la película, entonces sí, los receptores que habitan esos espacios, se ven retratados y se reconocen a sí mismos

---

<sup>210</sup> Pappe, *Estridentópolis*, 2006, p. 22. Véase también de la misma autora el interesante artículo “Señales para un camino” en Saúl Jerónimo y Carmen Valdéz, *Memorias, Primer Encuentro de Historiografía*, México, UAM-A, 1998, pp. 375-393

Es por esta construcción real o imaginada de las ciudades en tanto espacios en constante cambio, renovación y movimiento, que podemos apreciar que la realidad no es unívoca ni estática sino fragmentaria, conflictiva, compuesta de procesos inacabados, inconclusos, ambiguos, en el que elementos como las imágenes, las metáforas, las actitudes iconoclastas que apuestan por nuevas posturas y que no se conforman con lo establecido y miran las cosas más allá de lo consolidado como hiciera *Tin Tan* en su propuesta cinematográfica con una perspectiva irreverente y lúdica.

En este panorama, evoco la imagen de la cruz más alta de la Catedral Metropolitana en la cinta *El revoltoso* que *Tin Tan*, convertido en improvisado hombre mosca llega a la cumbre de este espacio simbólico. Pero me permito una licencia en la trama e imagino que el cómico detiene su mirada observando una ciudad que se le ofrece en toda su majestuosidad tal como sugería De Certeau, al apreciar estos ámbitos. Ahora visualizo a *Tin Tan* dando nuevas lecturas a lo que alcanza a ver con su mirada; a valorar que su sentimiento de identidad está marcado por un espacio urbano que se apropia en cada traslado, mirada, fragmento que hace suyo, en una temporalidad que se detiene un momento para hacer más profunda su contemplación.

Si al final de cuentas *Tin Tan* hace del tiempo y espacio lo que su intuición le dicta en infinidad de sus películas, quebrantando órdenes, lógicas y coherencia (por ejemplo: mosqueteros franceses que bailan *chachachá*; como cavernícola que juega boliche; como parodia de la cinta *La Marca del zorro*, héroe de ficción del siglo pasado, pero que con *Tin Tan* deviene en un “zorrillo” que apuesta por el pacifismo y por la UNESCO; como un *Ceniciento* posmoderno, en su versión de indígena chiapaneco que denuncia graciosamente la explotación de los habitantes originarios de este país, etcétera). Si al final de cuentas la provocación, la irreverencia y el sentido del humor como modo de ser, muchas veces empujan los cambios en la manera de entender, no sólo el arte sino también la vida, considero que mi objeto de estudio no camina errado por estos singulares senderos.

#### **4.5. Características del discurso de *Tin Tan***

##### **4.5.1. El espacio como discurso e identidades**

En la vasta obra fílmica de Germán Valdés *Tin Tan*, el espacio urbano será el lugar recurrente en el que el cómico inserta su discurso cinematográfico, específicamente en la

ciudad de México, la principal del país y referente obligado de las distintas significaciones que la componen, debido a su preponderancia económica, política, cultural y simbólica. Más allá de sus contrastes en el centro histórico de la ciudad, pareciera que este espacio el tiempo se ha detenido, debido a su gran pasado colonial, a su importante legado arquitectónico y a una serie de elementos culturales y temporales divergentes que entrecruzan: arquitectura, arte y tradiciones.

En este contexto espacial, *Tin Tan* elabora y emite su discurso, y también se convierte en un interesante referente en el que se hace presente; donde afirma y confirma su particular humor en un cúmulo de producciones cinematográficas; en el que genera, se apropia y difunde símbolos que comparte, ya que estos elementos simbólicos son vitales en la cotidianidad de un colectivo. Por lo anterior, la importancia del contexto en el que *Tin Tan* se desarrolló, no sólo proporciona los instrumentos para organizar y ponderar acontecimientos, sino que incide sobre los habitantes para que se avalen, cuestionen o modifiquen sus condiciones de vida. Es decir, aquí destaco el vínculo entre el espacio y su incidencia en la identidad colectiva de sus pobladores (los actores).

Es decir, más allá de los lazos familiares inherentes en una comunidad referidos, como se ha hecho mención en la construcción del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, en la que se crean redes identitarias o de reconocimiento de una comunidad, se concreta cuando sus integrantes interactúan eficazmente sobre el principio de una afinidad con ellos mismos y de una forma análoga de concebir su entorno. Por lo tanto, existe una manera similar, aunque no igual, de analizar la realidad y las experiencias vividas en el pasado que repercuten en su presente.<sup>211</sup>

Esta construcción de la identidad es resultado de las interacciones colectivas de los residentes respecto a su lugar de origen, sus afinidades de clase social o espectro cultural y *Tin Tan* no es ajeno a esto. Es decir, aunado a los vínculos familiares, la identidad del cómico “con su ser”, es un discurso que insinúa prácticas en espacios simbolizados y ritualizados. Por lo tanto, la identidad implicaría en todo caso reconocerse, con formas de sentir, con maneras de ver y tratar lo público y lo privado, con un espacio geográfico, con tradiciones, usos gastronómicos y festividades; pero implica también diferenciarse de la

---

<sup>211</sup> Charles Tilly citado por Miriam Alfie, “Movimientos sociales y globalización”, en *Sociológica*, Núm. 27, año 10, México, UAM-A, enero-abril, 1995, pp. 195-210.

otredad, de lo que le es ajeno; es decir, otros distintos tipos de identidades regionales o culturales (pachucos, cholos, nortños, *chilangos*, jarochos, huastecos, etcétera).

Por lo tanto, el tema resulta más amplio que la mera comunión de vínculos familiares; no se puede uniformar la identidad a un tipo hegemónico de conducta, ya que existen muchas formas del “ser”; es decir, diferentes modos de sentir, asimilar y reinterpretar el entorno, diversos discursos urbanos que no se limitan al sentido de pertenencia en función de redes familiares.<sup>212</sup>

Con base en lo anterior, si bien el sentido de pertenencia a un colectivo social no es un proceso uniforme, los juarenses o defeños poseen un fuerte sentimiento de arraigo a su espacio geográfico y a su cultura que los hace desconfiar de lo que viene de fuera (cultura, moda, tradiciones, etcétera). Por lo antes referido, la identidad no se expresa como un término estático ni exento de conflictos, por el contrario, la heterogeneidad, la contradicción y la confrontación coexisten en toda forma de identidad colectiva puesto que ésta abarca a una diversidad de elementos que resignifican conductas, valores, imaginarios, anhelos, expectativas, temores y percepciones de la realidad particular en la que se desenvuelven dichos actores. Así, aunque la identidad, se puede explicar por lo que unifica a este colectivo, también se pueden analizar por lo que lo diferencia o divide.

Uno de los rasgos que mejor explican la afinidad de Germán Valdés *Tin Tan* respecto a sus receptores, e incluso cabe decir, también la oposición de sus detractores, radica en la forma singular de construir y enunciar su discursos cinematográfico. En este sentido, como hemos apuntado, los antecedentes familiares y laborales de *Tin Tan* gestaron una particular cosmovisión del cómico que la trasladó humorísticamente hacia sus espacios laborales de entretenimiento como locutor de radio en Ciudad Juárez (caracterizada por su población flotante en ambos lados de la frontera que la dota de un hibridismo cultural bastante peculiar), y posteriormente como actor cinematográfico en la ciudad de México (que en aquellos años contaba con una población de 3.5 millones de habitantes).

Ahondando en lo anterior, por su propia personalidad, existen dos posiciones respecto al apoyo y ataques de los receptores de su discurso: por una parte, quienes consideran que el respaldo a *Tin Tan* se gestó porque sus simpatizantes advirtieron en él la representación

---

<sup>212</sup> Véase Héctor Tejera, “La identidad cultural y el análisis regional”, en *Nueva Antropología*, Vol. XII, Núm. 41, México, UAM-I, Marzo de 1992, pp. 47-58.

de un estereotipo muy peculiar que puso como tema de debate la situación del mexicano fronterizo, de la identidad nacional e incluso del lenguaje; y, en segundo término, por mostrar en su propuesta cómica una enunciación discursiva novedosa, antisolemne, erótica e irreverente, que en gran medida se confrontaba al tipo de cine hegemónico .

En otras palabras, el público cinematográfico de aquellos años descubrió en el joven cómico a un personaje distante de la representación tradicional del actor soberbio y arrogante que se distancia del público y que tanta aversión provoca en el imaginario colectivo. El propio *Tin Tan* así lo reconocía. En este sendero, fue un cómico bastante *sui generis*, pero cómico al fin. Y es que el comediante se valió de la una propuesta natural, fresca y novedosa de entender el humor y extenderla a su propuesta fílmica. Lo fue en su activo papel como locutor radial; como cantante y especialmente como actor, cuya propuesta supo abrirse paso dentro del cúmulo de discursos cinematográficos que convivieron en la época de oro.

En este horizonte, *Tin Tan* trasladó prácticamente la mayoría de los rasgos de su personalidad sencilla, simpática e irreverente a su nuevo *status* de figura popular del cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX, lo que se vio reflejado en la construcción y enunciación de sus discursos fílmicos. Por este motivo, *Tin Tan* aparecía ante sus receptores sin la prepotencia o solemnidad típica del artista encumbrado en el firmamento del cine nacional (María Félix, Jorge Negrete o Pedro Armendáriz), sino con la humildad, naturalidad y espontaneidad del amigo o del familiar cercano, pero era una actitud voluntaria del personaje que a su vez, se hacía uno en la persona de Germán Valdés.

De hablar fluido, de vestir llamativo y hasta provocador (su atuendo corresponde a su habla); sus palabras, esencialmente improvisadas, híbridas, juguetonas con el lenguaje y en concordancia con el manejo gestual que las complementaban, *Tin Tan* las emitía desde la confianza y seguridad del humor que construye en cada una de sus cintas que van a determinar el tono de su discurso (fresco, irreverente, disruptor y renovador). Al respecto, el horizonte de enunciación de *Tin Tan* no se distanció del trato cordial y regocijado que

guardaba en su vida privada con su gente más allegada, lo que en un inicio permitió que éstos se convirtieran en los primeros receptores de su discurso humorístico.<sup>213</sup>

#### 4.5.2 El lenguaje tintanESCO

De manera sucinta, en el ámbito del análisis del discurso, el lenguaje cumple una función nodal en la composición del primero, principalmente porque en términos del teórico holandés Teun Van Dijk: “El uso del lenguaje, los discursos y la comunicación entre gentes (sic) reales poseen dimensiones intrínsecamente cognitivas, emocionales, sociales, políticas, culturales e históricas”. Por lo tanto en el examen hermenéutico del discurso, la teorización formal propia que puede hacerse al examinar críticamente a este referente, necesita de distintas disciplinas para hacer una aprehensión de los distintos elementos de análisis que un discurso proyecta:

La perspectiva del Análisis crítico del discurso requiere una aproximación “funcional” que vaya más allá de los límites de la frase, y más allá de la acción y de la interacción, y que intente explicar el uso del lenguaje y del discurso también en los términos más extensos de estructuras, procesos y constreñimientos sociales, políticos, culturales e históricos.<sup>214</sup>

Con base en lo anterior, desde la particularidad que poseía el lenguaje artístico de *Tin Tan* en la que mezclaba y fusionaba palabras en inglés y en español y con ellas construía nuevos vocablos, por ejemplo: *waifo* aludiendo a esposo, *wachar* a mirar; alargaba términos: “carretera” por carrera, “durazno” por duro, “muselina” por musa; o recortaba palabras: “¿Ton’s qué?” por ¿Entonces qué?; “Buenas”, por “Buenas tardes”. Por lo tanto, si bien su lenguaje y propuesta humorística eran asequibles a sus oyentes, desde el inicio de su carrera hasta el final de la misma, impregnó a su discurso y lenguaje frases ingeniosas, divertidas, y con golpes escénicos gestuales que le imprimen mayor fuerza a sus palabras.

Sobre algunas de las referencias discursivas de imagen y gestualidad, Carlos Monsiváis advierte lo siguiente:

---

<sup>213</sup>Revísense las anécdotas familiares del cómico que influyeron en el dominio del humor que proyectaría en sus cintas en Rosalía Valdés, *La historia inédita de Tin Tan*, México, Planeta, 2003.

<sup>214</sup> Teun Van Dijk, “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.

El proceso de *Tin Tan* no es tan lineal como se cree. De hecho, así él se inspire en los pachucos angelinos, su influencia más reconocible es Cab Calloway, cantante y director de orquesta de Harlem, de gran fama en los años treinta. De Calloway, *Tin Tan* deriva los ademanes del éxtasis optimista, el vestuario, el sentido del movimiento escénico y la malicia sincopada que distorsiona, eleva y magnifica las canciones. En *Stormy Weather*, por ejemplo, Cab Calloway se revela como el modelo indudable de *Tin Tan*, con su humor ligado al circo, su exageración labial que “engulle” y recrea irónicamente las canciones, su traje “arquitectónico” que le ahorra preámbulos y disquisiciones. (“Que la ropa me describa y yo, de inmediato, entro en materia.”). A esto añade *Tin Tan* las experiencias de la carpa y del teatro frívolo, su idea de las secuencias cinematográficas como *sketches*, su improvisación fértil y su gran confianza: aparte de los espectadores, nadie lo está viendo.<sup>215</sup>

Por otro lado, aunada a esta forma, digamos, *sui generis* de enunciación de sus discursos oral (palabra) y visual (gestos, apariencia y actitud), destaca una posición desfachatadamente natural que lo distanciaba de la vehemencia o los alardes histriónicos o grandilocuencia retórica de varios de sus compañeros de oficio. En este caso, un sentido musical y rítmico a sus palabras, aderezado con exageradas gesticulaciones o ademanes, le otorgó al cómico una notoria fuerza gestual corporal y un especial vínculo con su público simpatizante.

En otras palabras, a partir de un esquema en el que la improvisación, la gestualidad, la hibridización del lenguaje, la desacralización de símbolos, etcétera, jugaron un papel relevante y nodal, *Tin Tan*, sin esperar lo que su público espera de él, actúa más allá de los posibles efectos que proyecta en los receptores de sus cintas. Para ello, establece una relación de “complicidad” con su auditorio que se pone de su lado y se le entrega, pero también con quien no lo entiende, no lo acepta y simplemente lo desacredita.

Por lo anterior, *Tin Tan*, en muchos sentidos, asumió a su favor el papel de rebelde o de *outsider del* cine nacional y expresa lo que sus receptores quisieran hacer y que la moral de la época les niega; verbigracia, despreocuparte por las cuestiones materiales de la vida, asumir la existencia con una actitud antiolemne, hedónica y lúdica (besar y seducir mujeres hermosas, romper los valores establecidos, dar un sentido crítico a la vida con risas y no con solemnidad) y efectuar lo que el público no podría (o no se atrevería) a decir o materializar, pero quisieran hacerlo.

*Tin Tan* entonces, involucra a sus oyentes en un espacio ciudadano en donde el emisor comparte y concede responsabilidades, es decir, los hace partícipes al apelar a ellos

---

<sup>215</sup> Monsiváis, “Es el pachuco”, 1992, p. 12 (Subrayado mío).

para avalar su propuesta de humor. En este sentido, *Tin Tan* construye un vínculo de cercanía con su auditorio al dirigirse a éste, desacralizándolo con adjetivos como “carnales, raza, vetarros”, por citar algunos ejemplos, en primera persona del singular y del plural. Por esta razón, el uso de pronombres en su discurso resulta importante, ya que forja lazos de identidad, de coincidencia y de inclusión con los interlocutores. Algunos ejemplos extraídos de cintas representativas de su filmografía:

¡Animas que crezca el niño! para que diga: Hello papi!; ¡Más mezcla, maistro, o le remojo los adobes; “¡Ay Marcelo! préstame tu pistola para darme una puñalada”; ¡Pero qué mené!; Silabario; Cintarazos; ¡Estoy atoradoliruliru!; ¡Un chorro de felicidad se anida en mi pechuga, al llegar a la balanza de la justicia, yo acuso a este carnal de ratero!; Voy a mixear aquí unos drinkillos, ve? para hacer un tequesquite brujo y darle al vetarrillo aquel para que se quede trampando la oreja, ¿y sabe qué? cosa que nos echamos nosotros un buen buche porque ya estamos perdiendo altura!; Me canso ganso dijo un zancudo, cuando volar no pudo, una pata se le torció y otra se le hizo nudo, luego le dio la tos y a si se quedó mudo y ya mejor no le sigo porque luego yo sudo...!; Quédate sin pendiente y sin melancolía cuatro ruedas tiene un coche y dieciséis dos tranvías; ¡Qué injusticias tan injustas tiene la justicia!; “Vino puro vence un muro, da valor hasta los reyes, agua para los bueyes que tienen el cuero duro” “La única vez que se me está haciendo una cosa buena... y tú me la hechas a perder con tus consejos moralistas”<sup>216</sup>

De esta manera, el uso del lenguaje coloquial le permitió a *Tin Tan* asumirse como un personaje cinematográfico cercano a los públicos de las clases medias y bajas. Por ello, aunque el humorista es dado a la improvisación permanente en el lenguaje y en el actuar, curiosamente, la manera desfachatada de asumir y enfrentar la realidad sin el dramatismo que las circunstancias ameritan; sus receptores tienden a identificarse con las ideas contenidas en ellos.

Aunado a lo anterior, *Tin Tan* asume una actitud incluyente: sabe escuchar y tomar en cuenta las opiniones de sus interlocutores (su equipo cómico más cercano, el *carnal* Marcelo Chávez, por ejemplo) y establece diálogos que complementan su particular humor, es decir, sin grandes discursos grandilocuentes que a la audiencia muchas veces le aburre o se desentiende, *Tin Tan* prefiere dialogar con su público de modo directo (en varias de sus cintas *Tin Tan* “rompe” la pantalla y se dirige al público que lo mira).

Entonces, contrario al discurso cinematográfico hegemónico que en muchos sentidos si pretendió moralizar a través de historias sentimentales a su público, *Tin Tan* emitía sus

---

<sup>216</sup> Frases extraídas de las películas *El hijo desobediente*, *Hay muertos que no hacen ruido*, *Músico*, *Poeta y Loco*, *El niño perdido*, *El rey del barrio*, *El revoltoso*, *Reportaje* (ver anexos)

discursos no para conmover o entristecer a su público, sino en sentido inverso, divertir sin otra pretensión más que hacer reír a su público: hablar para ser escuchado.

Precisamente, *Tin Tan* encarnó virtudes que en el medio artístico y en la vida cotidiana son necesarias y que sus seguidores reconocieron del humorista. De este modo, sus discursos verbales de sus cintas estuvieron constituidos por una parte informativa en la que describe la razón de ser de su personaje en la trama, sin embargo la permanente improvisación juega un papel que, lejos de alterar el diálogo del personaje con su público, simplemente complementa este peculiar diálogo.

Es decir, sin proponérselo del todo, ante las circunstancias, *Tin Tan* induce a sus seguidores a emular acciones que, a su juicio, se deben adoptar en la vida cotidiana (cantar, bailar, divertirse, burlarse de la política y los políticos, etcétera). De este modo, el discurso cinematográfico del personaje (con sus limitaciones, contradicciones, auges y declives, pero también con sus amplias virtudes y posibilidades), poseía una riqueza que ganaba el ánimo, simpatía y curiosidad de sus oyentes, mal acostumbrados al lenguaje serio, solemne y predecible predominante en la cinematografía de la segunda mitad del siglo XX, construido con sensiblería, conservadurismo y con afanes aleccionadores.

Así, aunque *Tin Tan* no es riguroso, sino muy disperso en sus argumentaciones, su palabra, gestos y actitudes logran efectos persuasivos al dar paso a una peculiar relación de complicidad con sus seguidores que se divierten con su discurso. *Tin Tan* entonces, no pretendió revolucionar el cine mexicano de la época y consagrarse de manera calculadora como figura cómica (como sí hizo *Cantinflas*), sino que simplemente cada espacio en el que pudo establecer una relación dialógica, no solamente con sus compañeros de oficio, sino con el público que lo siguió en cine, radio, teatro o centro nocturno, fue aprovechado por *Tin Tan*, para desarrollar su particular sentido del humor que en un enfoque más amplio alude a una manera particular de entender la vida.

Por este rasgo, *Tin Tan* no tiene como meta central acumular dinero y reconocimientos como actor cinematográfico, sino que actúa, canta y baila por el sentido lúdico original que deben poseer estas actividades artísticas. Es decir, su convicción sobre cómo entender el humor en su discurso cinematográfico lo lleva a abrir un sendero en el cerrado y a veces inhóspito terreno del cine mexicano de aquellos años.

De igual manera, más allá de un sentido crítico en algunas de sus cintas, existe una ausencia en términos de contenido ideológico de su discurso, sólo con algunos guiños a lo que no funciona en el país en términos económicos y sociales: críticas a instituciones por los vicios estructurales de ésta (policía, salud, electricidad, seguridad, etcétera) pero no en una función de denostación y crítica de lo que no funciona en el país, sino simplemente, dar voz a los comentarios de uso cotidiano que la gente común realiza en el día a día y que cobran mayor peso en la voz de uno de los actores más populares

A excepción de la película *El rey del barrio*, en el que el tema de la política y el voraz gestionar de la clase gobernante en el alemanismo, son cuestionados abierta y divertidamente por el cómico y su equipo fílmico (director, guionista, actores); en *Tin Tan* pareciera que existe un vacío de contenido político y de cuestionamiento a la moral conservadora de la época en sus cintas. Pero no en su propuesta cinematográfica no dominan los temas ideológicos ni los intereses partidistas, pero sí los exhortos a sus adeptos a desacralizar hábitos, modos, símbolos, en todos los ámbitos (político o cultural), De este modo, *Tin Tan* supo apelar a temas políticos que están presentes en el imaginario popular, en sus conceptos y cuestionamientos, pero siempre con un fin instrumental, utilizarlos pragmáticamente en función de su propuesta cinematográfica humorística.

Con base en lo anterior, a diferencia de la doble moral de la clase política mexicana que encubre la realidad vigente y mantienen la dominación sobre sus gobernados bajo el supuesto de un trato igualitario, *Tin Tan* de modo natural y sin proponérselo, estableció una relación de igualdad con su público a través del lenguaje, la risa, la irreverencia y el relajó; y por ello el actor evade con su humor todo intento de promover valores nacionalistas, moralizantes y sentimentales, como sí procuraron otros actores o mancuernas consagrados del cine mexicano (Emilio Fernández, Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Pedro Armendáriz, David Silva, Pedro Infante, Dolores del Río o María Félix).

Sin embargo, no obstante que el discurso *tintanesco* es una construcción que tomó sentido independientemente de los discursos representativos del cine mexicano de la época de oro; lo cierto es que el cómico en numerosas oportunidades en sus cintas, se apoya de estos discursos de actores, directores y tramas consagrados, para construir su humor a partir de la burla, la parodia y la alusión simpática a lo que ya se acreditó (por ejemplo., jugar con

los títulos famosos del cine o la literatura, *Simbad el mareado*, *Rebelde sin casa*, *El ceniciento* o *La marca del zorrillo*).

En este sentido, contrario a otros discursos cinematográficos que si aluden directamente en contra del cómico Valdés, de modo visceral y confrontador (*Cantinflas*) para mantenerse como la principal figura cómica a cualquier costo, el discurso de *Tin Tan* sí hace un llamado al público, no a la reflexión concienzuda de sus adversidades, como ahora pudiera reflexionarse y que alude en varias de sus cintas (la crítica al enriquecimiento desmedido de la clase alemanista en *El rey del barrio*; la condición adversa y discriminatoria del indígena en *El ceniciento*; la burla al excesivo nacionalismo infestado de charros en un vasto número de películas en *Soy charro de levita*, etcétera), sino a través del humor y de la risa divertir a su público, más allá que éste detecte los guiños que el actor y su equipo al final de cuentas, transmite.

De este modo, muchas veces sin el pleno control de sus emociones, tramas de sus cintas, o de sus actuaciones, *Tin Tan* basaba su trabajo en la improvisación y en las modificaciones sobre la marcha de los guiones, pero afrontando su trabajo fílmico con seguridad y solvencia. Por ello, *Tin Tan* construyó un discurso cinematográfico espontáneo, natural, lúdico en donde la risa del público es el principal objetivo del cómico, amén de las muy amplias ganancias económicas que perseguían sus cintas.

Actualmente, la presencia de *Tin Tan* como una especie de guía o líder moral en materia de comicidad y humorismo en el país (ha sido nombrado por la comunidad de roqueros mexicanos como su símbolo), revela el profundo impacto y legado que el cómico ha dejado en generaciones posteriores. Este matiz ha hecho que algunos investigadores vinculen la propuesta cinematográfica de *Tin Tan* con la de otros cómicos sobresalientes en el mundo (Charles Chaplin, los hermanos Marx o Jerry Lee Lewis) quienes también desafiaron los discursos cómicos prevalecientes en sus respectivos tiempos y espacios.

Así, sin ser un eficiente orador, en el sentido solemne del término, *Tin Tan* apareció en las pantallas con la firmeza y seguridad que brinda saberse seguido por su público que en sus años de mayor auge (1944 a 1951) abarrotaban las salas de cine en donde proyectaban sus filmes. Así, sobresalía su tono (oral y gestual) desmesurado que se

mantuvo más allá de los años y del declive del personaje que gradualmente perdió su figura protagónica y aceptando papeles mediocres, demeritó u valor artístico.<sup>217</sup>

Con base en los testimonios anteriores describo, sucintamente, algunos elementos de la peculiar propuesta cómico-cinematográfica de *Tin Tan*, para su mejor ponderación:

1. *Tin Tan*, en su discurso, apela a una complicidad con su público, basada en el humor, la risa, la diversión y en el consumo de sus cintas.
2. El discurso del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, considero que nunca tuvo entre sus pretensiones revolucionar el cine mexicano, o al humor imperante en el mismo. Las razones de su éxito se vinculan a la espontánea manera de exponer su perspectiva cómica en un ambiente caracterizado por la solemnidad y las poses, así como en la construcción de grandes estrellas cinematográficas (admiradas sí, pero lejanas para el público).
3. Con base en el punto anterior, el discurso y la actuación del personaje *Tin Tan* tiene un solo objetivo, el venderse a un público que le gusta su propuesta humorística.
4. Así el personaje mostró cómo con la risa en ocasiones, se logra expresar como un instrumento crítico de la realidad imperante (generalmente adversa).
5. El éxito de *Tin Tan*, sin condecoraciones artísticas, pero sí con una abierta simpatía e identidad con su público, revela una exigencia moral que suele repetirse: el público admira o sigue a quien ve como uno más de ellos en una especie de sentido comunitario (sentido de pertenencia).
6. En torno al aspecto formal, si bien al inicio de su carrera se permitió insertar y experimentar en su lenguaje numerosos vocablos o neologismos, con el paso de los años su discurso se volvió reiterativo, tanto en los conceptos como en su tono, por lo que con el paso del tiempo sus frases cayeron en lo rutinario y en lo monótono, hasta ser recuperadas y revaloradas hoy en día

Con el paso de los años y de las experiencias acumuladas, *Tin Tan* dotó a su discurso de un estilo muy representativo y peculiar con altas dosis de humor, directo, hedónico,

---

<sup>217</sup> La fuerza y vehemencia del discurso del *Tin Tan* de los años cuarenta y cincuenta, respecto al *Tin Tan* de finales de los sesenta y principios de los setenta, salvo algunas excepciones, se mantuvo inmutable, no obstante el paso del tiempo y de las experiencias adquiridas.

divertido, burlón, etcétera. De igual manera, *Tin Tan* unificó lo emotivo con su desbordante oratoria que de manera inmediata le generó la simpatía y la confianza de sus seguidores. En este sendero, *Tin Tan*, consciente de que la fama y reconocimiento artístico pueden ser muy efímeros, con mucha frecuencia para mantener e incrementar el público que lo compra, involucra a sus simpatizantes y con ellos los compromete con su propuesta humorística.

Como podemos apreciar, aunque la claridad de su retórica en muchas ocasiones dejaba qué desear, la cualidad de *Tin Tan* de generar emociones, simpatías y afinidades en sus receptores y la credibilidad ganada en su trayectoria artística de éstos, lo convirtieron en un figura sumamente popular y carismática del cine nacional, incluso hoy en día. Así, *Tin Tan* se constituyó como un símbolo más del término “estrella del cine nacional”.

Así, en el discurso de *Tin Tan*, puede apreciarse una marcada división de lo que en su perspectiva debería ser el humor en el cine y no lo que realmente era, debido a una especie de distorsión por parte de las temáticas predominantes del cine en la segunda mitad del siglo XX y de algunos de sus representantes (María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete, etcétera). Con todo, la mayor creación discursiva de *Tin Tan* no residió en la palabra sencilla o en el conjunto de características que señalamos en los párrafos precedentes, sino en la bien lograda puesta en escena de su discurso y en la construcción de sí mismo como un singular personaje cinematográfico que rompió moldes, pero generó otros; en un importante espacio de la vida cultural de nuestro país.

Y como muestra, basta apreciar y revalorar, sus muy explorables lenguajes oral y visual en numerosas de sus cintas, para ello me adentraré en el análisis del discurso del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, que primeramente, descansó en el estereotipo del pachuco como examinaré a continuación de modo general, pero de manera más marcada en su primera cinta en plan estelar, *El hijo desobediente* (1945).

Pero antes me parece señalar que no se debe perder de vista que en el espacio de construcción del discurso y de la representación del personaje se debe escudriñar como un ámbito comercial e industrial, sin fines educativos y con obvios fines de lucro. La propuesta de *Tin Tan* es exitosa en el cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta sencillamente porque vende, y vende muy bien, con distintos directores, productores y con diversas derivaciones de su personaje cinematográfico como profundizaremos a continuación.

#### 4.6. *Tin Tan*: la representación del estereotipo pachuco

Es el pachuco un sujeto singular, pero que nunca debiera *camellar*  
ya que a las *jainas* las deben dominar, para que se sientan *very fain* para bailar  
Toda *carнала* que quiera ser feliz, con un padrino que tenga su deslíz,  
vaya a su *chante* y agarre su veliz y luego a camellar pa' mantener al infeliz  
Tin Tan/Letra: Marcelo

En un contexto de notable agitación política internacional, marcado por los albores de la II Guerra Mundial, entre 1938 y 1942, en los barrios populares México-americanos de Texas y California, surge el movimiento pachuco o *zootsuit*, en el que excéntricos jóvenes chicanos, se enfrentan a través de su provocadora actitud, imagen y léxico, al racismo y discriminación del sur de Estados Unidos. Tras varios años de enfrentamientos y agresiones de las fuerzas del orden, el movimiento pachuco se fue extinguiendo.

De modo paralelo, a fines de 1943 hace su debut en teatro, Germán Valdés *Tin Tan*, quien a través de la representación del estereotipo pachuco se convertiría en un importante referente de la cultura popular mexicana. Así, el discurso cinematográfico de *Tin Tan* ofrece una representación peculiar de la realidad histórica de la segunda mitad del siglo XX y es a través de la aprehensión de los procesos de producción de sentido de su representación fílmica.

De esta manera, sin ahondar en demasía en un periodo vasto en acontecimientos, entre 1943 y 1948 México se transformó drásticamente: gradualmente el paradigma urbano ganaba terreno al ámbito rural posrevolucionario; la simbiosis del partido oficial (ya fuera PNR, PRM o PRI) con el sistema político se consolidaba y pronto el régimen priísta se fortaleció a través del corporativismo e intervencionismo de Estado. Así, no obstante los avances en materia de industrialización y modernización gestados en el país, las banderas de la revolución mexicana con las que el régimen se cubría, comienzan a desgastarse por la marcada desigualdad social; el creciente tráfico de influencias y la amplia participación de la iniciativa privada.

De modo paralelo, en el sur de Estados Unidos la comunidad mexicano-americana padecía discriminación y segregación en lugares públicos (escuelas, restaurantes, cines, centros nocturnos, transporte, balnearios públicos, etcétera). En Texas y California, por ejemplo, el hostigamiento era tan marcado que para cambiar su adversa condición, medio

millón de chicanos se alistaron al ejército americano durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre este tema, el investigador chicano, Rodolfo Acuña, apunta:

Los chicanos participaron masivamente en la II Guerra Mundial... Si no iban a la guerra, la sociedad los consideraba cobardes. En aquel entonces la palabra “*racism*” no tenía la misma autoridad moral que tiene hoy. Los chicanos, como el resto de los latinos pobres no manejaban conceptos como derechos civiles o racismo. La cultura dominante no les dejaba otra opción que jugarse la vida para abrirse un espacio en la sociedad norteamericana.<sup>218</sup>

Cabe resaltar que la Segunda Guerra Mundial causó escasez de trabajadores del campo en Estados Unidos porque muchos afroamericanos, chicanos y blancos pobres, que antes hacían esos trabajos, fueron reclutados por el ejército. Ante la urgencia de mano de obra barata, en 1942, el país norteamericano negoció con México *el Programa Bracero*, un inequitativo convenio laboral que derivó en que miles de trabajadores mexicanos aceptaran salarios miserables y pésimas condiciones de trabajo. El programa se extendió a varias regiones de la Unión Americana y con ello se construyó una larga cadena de abusos y vejaciones.<sup>219</sup>

Es importante subrayar que la situación de discriminación y desprecio al chicano no era exclusiva de Estados Unidos, también en México, desde tiempo atrás, existía un gran repudio hacia los connacionales que dejaban su patria. Carlos Monsiváis apunta:

Ya desde el Porfiriato el mexicano que se “*agringa*” es objeto de burla y desdén y Agustín Yáñez en su documentada novela *Al filo del agua*, situada en 1909, enumera las reacciones pueblerinas ante los que fueron a Norteamérica y volvieron.<sup>220</sup>

En este panorama a fines de los años treinta, el vocablo denigratorio “*pocho*” se extiende en nuestro país para aludir a los emigrados y su cultura. De los *pochos* emergería un grupo combativo en el decir y el actuar, los *pachucos*, cuya identidad fronteriza devendrá en un estereotipo con una fuerte carga visual debido a su indumentaria extravagante los *pachucos* o *Zoot suit*, imagen inspirada en los negros de Chicago y en los *dudes* de Harlem: zapatos bicolors, saco largo estilizado con grandes hombreras y solapas;

---

<sup>218</sup> Rodolfo Acuña en “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”, en Alberto Betancourt, suplemento *La Jornada sin fronteras*, México, 2 de enero de 2003.

<sup>219</sup> Este programa terminaría hasta 1964 en respuesta a las duras críticas duras por las violaciones de los derechos humanos de los patrones hacia sus trabajadores.

<sup>220</sup> Véase Carlos Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.

corbata muy amplia; pantalón abombado y sujeto por tirantes; larga cadena en la bolsa, y sombrero de ala ancha con pluma.<sup>221</sup>

La estrafalaria vestimenta de los pachucos, pero sobre todo su actitud de resistencia (más que de enfrentamiento) a una sociedad que los criminalizaba por su aspecto, le confirieron a los pachucos una connotación muy negativa (pandilleros, delincuentes y/o drogadictos). Incluso el propio Octavio Paz, en su ensayo, *El laberinto de la soledad*, ofrece, en mi opinión, un retrato provocador, maniqueo e injusto del pachuco. Lo cito:

(El pachuco) es un *clown* impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo. (...) El pachuco es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores.<sup>222</sup>

Con la moderación que da examinar un suceso a distancia, Carlos Monsiváis corrige:

El pachuco es el primer gran resultado estético de las migraciones, el *dandy* de las afueras de la moda... La audacia en la ropa y en la gesticulación le sirve al pachuco para marcar con señales móviles su nuevo territorio y desafiar de paso a la discriminación. El pachuco se afilia por la excentricidad al *American way of life* y arraiga en la cultura mexicana a través del enfrentamiento al racismo.

El pachuco entonces, sin escapar de su condición de marginado social erige a su alrededor un fenómeno cultural muy interesante en el sur de Estados Unidos y en algunas ciudades del norte de México. Y es que los pachucos, socioculturalmente construyen su propia identidad, su propia imagen, su propio léxico, sus propios códigos (por ejemplo. respeto a las jerarquías o fumar mariguana) y lejos de renegar sus orígenes, resisten, con lo que está a su alcance, los ataques racistas de la cultura anglosajona que los segrega.

El fuerte hostigamiento a los pachucos derivó en una serie de enfrentamientos de éstos con las fuerzas del orden, hasta que el conflicto llegó a su cenit en 1943, cuando

---

<sup>221</sup> El origen de la palabra pachuco tiene diversas acepciones, etimológicamente se infiere que deriva del náhuatl *pachoacan* (lugar donde se gobierna). Otra teoría dice que la palabra proviene de pocho, un término argótico para un mexicano nacido en los Estados Unidos. Finalmente, existe la versión de que uno de los líderes chicanos *zoot suiter*, provenía de la ciudad de Pachuca, Hidalgo y le apodaban pachuco.

<sup>222</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, Colección Popular, 1992.

turbas de marineros y de policías los atacaron con saña en Los Ángeles, ciudad que se convulsionó durante varias semanas. La prensa llamó a estos sucesos “los disturbios *Zoot Suit*” e intensificó la estereotipación de los pachucos como criminales peligrosos.<sup>223</sup>

Mientras esto ocurría, en México el estereotipo nocivo de los pachucos también fue reproducido en la prensa local. Así por ejemplo, en diciembre de 1942, el semanario *Jueves de Excélsior* publicó un artículo titulado “Los Pachucos”, que incluía dos fotografías de un joven *zoot suit*. En el pie foto se afirmaba lo siguiente: “Esta foto dará a ustedes más o menos una idea de lo que son los ‘pachucos’, los ‘tarzanes’... extraños y malévolos tipos que no saben ya lo que es México y que, inclusive, han olvidado el idioma”.<sup>224</sup>

En este tenor, paradójicamente, en nuestro país se elabora un doble discurso en torno a la cultura norteamericana, puesto que en México cada vez era más frecuente adoptar estándares estadounidenses, en la comida, en el lenguaje, en el modo de vida; pero también existía una gran aversión hacia los pachucos que se les comparó con los *tarzanes* (vividores de barrio, “cinturitas”, padrotes que delinquían en los barrios bajos). El antiyanquismo que se configuró en estos años en aras de un falso nacionalismo cultural que permeó en los años treinta y cuarenta, se oponía a la intencionalidad del gobierno mexicano por congraciarse, décadas atrás, con Estados Unidos, como se verá a continuación.

Ricardo Pérez Montfort, a través de los diversos estereotipos culturales, nacionales y regionales; ha examinado cómo expresiones de carácter popular, que prevalecieron en México durante los siglos XIX y XX, derribaron prejuicios que históricamente se tiene del “antiyanquismo”, específicamente durante los años veinte y treinta de la centuria pasada.<sup>225</sup>

En este escenario, el estereotipo cultural nacionalista (entendido como un modelo de representación de la realidad o modelo usualmente aceptado) fue una construcción social que se insertó en un contexto en que “las preocupaciones ‘mexicanistas’ contribuyeron a intensificar los afanes distintivos de lo ‘propio’ frente a lo ‘extraño’, concretamente de lo

---

<sup>223</sup> Un acontecimiento que tensó aún más el ambiente, fue el asesinato del chicano José García en *Sleepy Lagoon* que derivó en el encarcelamiento injusto de doce jóvenes pachucos. Este proceso judicial fue ampliamente seguido por la prensa de la época que se encargó de construir una imagen de malvivientes y peligrosos a los chicanos del sur de Estados Unidos. Una excelente recuperación de los sucesos puede apreciarse en la película de Luis Valdez, *Zoot Suit* (1981), protagonizada por Edward James Olmos.

<sup>224</sup> Jorge Mendoza, “Los pachucos” en *Jueves de Excélsior*, México, 31 de diciembre de 1942.

<sup>225</sup> Véase Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares en expresiones culturales y estereotipos culturales en México, México, Ciesas, 2006*.

mexicano frente a lo ‘gringo’”.<sup>226</sup> Empero, más allá de esta reafirmación de lo nacional a través del antagonismo hacia la otredad, lo cierto es que también se procuró un mercado turístico con Estados Unidos.

En esta dirección, de los años treinta a los años cincuenta, la cinematografía nacional jugó un papel clave en la difusión masiva de estereotipos. En este periodo, numerosos intelectuales, artistas y medios de comunicación fomentaron una “uniforme identidad mexicanista” que forjó una errada idea de homogeneidad cultural, en un país caracterizado por lo opuesto.

Por lo antes citado, el nacionalismo cultural se insertó en la cinematografía a través de la difusión excesiva de estereotipos culturales: ya fuera en la representación nacionalista-preciosista del cine de Emilio Fernández o a través de la profusa difusión de lo “mexicano” con modelos simplificadores del mosaico cultural del país, predominó un cine campirano en el que aparecieron copiosamente los charros, los mariachis y las chinas poblanas; todos bailando, cantando o bebiendo a la menor provocación.<sup>227</sup>

Por lo antes citado, la lectura errónea –exagerada o disminuida– de la realidad, provoca la emisión y difusión de valores inexactos que alteran la lectura de la misma. Y es por este motivo que las películas, la prensa, los libros, los folletos, las canciones, los bailables o la música, cumplieron la función de propagar (no sólo al interior del país, sino también al exterior) estereotipos maniqueos que todavía se siguen reproduciendo.

En el caso particular que me ocupa, el estereotipo pachuco, puedo enfatizar que la gestación y difusión de dicho modelo identitario fronterizo, en la prensa y en el cine, influyó para que el público receptor de dicha imagen creara una idea negativa del pachuquismo. Sin embargo, la muy original representación del estereotipo pachuco que hará Valdés, con su personaje, tendrá un papel relevante en la inserción de patrones de la cultura estadounidense, pero también en la novedosa manera en que *Tin Tan* entiende y ejerce el humor, el relajo y el placer, en un cine nacional acostumbrado a lo contrario.

---

<sup>226</sup> John Mraz, “Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista”, en *La Jornada semanal*, México, 19 de febrero de 1995.

<sup>227</sup> Pérez Montfort enumera una serie de películas de connotación rural, ubicadas en la región del Bajío o del Occidente del país para ostentarse como la representación de la mexicanidad que se expresa en las canciones, los bailes y los atuendos, *Ibidem.* pp. 317-318.

En sus cintas, una fórmula se repite: argumentos muy frágiles, endeble, deleznable pero *Tin Tan* muestra sus notables facultades humorísticas y además de potenciar en su personaje pachuco la vestimenta, lenguaje *spanglish* y entonación de rebeldía, añadió un sentido lúdico, musical y relajante que dicho estereotipo no poseía. Cito a Monsiváis:

*Tin Tan* es el primer gran ejemplo del "habla indocumentada", enriqueciendo a fin de cuentas el español de México. Sobre todo en sus primeras películas *Tin Tan* es gloriosamente impúdico, y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial.

*Tin Tan* elabora a la perfección el *collage* lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo, el español del campo cuajado de arcaísmos y los dichos y expresiones de todo el país. *Tin Tan* le pregunta a Marcelo: "Y el *jale* que conseguiste de *guachador*? ¿Y todavía te *forgetean* tus relativos? Y uno debe traducir en el acto *jale* es empleo y *guachador* es velador, y los relativos que *forgetean* son los parientes que olvidan."<sup>228</sup>

La propuesta y discurso artísticos de *Tin Tan*, pueden ser leídos como un espacio abierto al diálogo entre grupos sociales y culturales diferentes, con un pasado e historia comunes pero vividas de diferentes maneras. Es decir, contrario al discurso estatal, considero que la cultura mexicana es un conglomerado de ideas que dan cabida al sincretismo, al intercambio de experiencias, discursos, expresiones lúdicas y artísticas, tal como fue la intención de Germán Valdés *Tin Tan* en su cinematografía.

El examen de la realidad de la época puede leerse y ponderarse, no solamente a través de descripciones frías y puntuales, sino también partir de representaciones artísticas como puede ser la cinematografía. En un contexto, como el de los años cuarenta en el que la modernización del país (entendida como un proceso que pugna por eliminar las barreras que impiden que una sociedad sea abierta en los ámbitos económico, político o cultural) se materializa en distintas áreas: industrialización; urbanización; adquisición de bienes de consumo; influencia de Estados Unidos en la vida sociocultural y política del país; así como el ascenso de los medios de comunicación (cine y radio), resultan determinantes para evaluar al pachuco tintanescos, como un actor social significativo de la historia reciente.

Si bien el cine es un excelente espacio para la representación de la realidad, también es un buen mecanismo para reflexionar en torno a lo mal que puede funcionar ésta. Sin embargo, normalmente no es a través del humor en donde se examina la realidad, sino en

---

<sup>228</sup> Carlos Monsiváis, "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular /II y última" en *La Jornada*, México, 18 de abril de 1997; Y del mismo autor "El pachuco", *Op. cit.*, 1992

discursos cinematográficos más dramáticos o con perfiles de documental, pero soy partidario que a través del cine irreverente de *Tin Tan* se puede vislumbrar con claridad la realidad de la época en distintos horizontes (político, económico y cultural).

No con ello le otorgo al cine de *Tin Tan* intencionalidades que ni el cómico ni su equipo (director, guionista y productores) jamás persiguieron, simplemente rescató el lado lúdico y relajante de hacer cine, de representar la realidad a través de la actitud. En este sentido, *Tin Tan* nunca fue un subversivo consciente, siempre fue involuntario; un pachuco “mandado” en un inicio y un pícaro de barrio después.

Si bien es cierto que en gran medida el personaje pachuco de *Tin Tan*, pone en el escenario nacional la presencia de este grupo de fronterizos de origen mexicano que sufren la brutalidad de la sociedad estadounidense y a través del humor y el goce de su personaje pachuco los dignifica; lo cierto es que el cómico nunca se propuso encabezar su defensa o denunciar su situación adversa en Estados Unidos. *Tin Tan* simplemente quiere divertirse y con su trabajo hacer reír a los demás.

Sin embargo, cabe señalar que ni *Tin Tan*, ni sus productores, ni sus directores, imaginaron nunca la trascendencia que las películas del cómico habrían de cobrar con el paso del tiempo, décadas después de la muerte del cómico, debido a que sus objetivos primarios se basaban en la mera recuperación inmediata de la inversión de cada cinta, muchas veces hechas “al vapor” que les permitieran seguir construyendo nuevas historias igual de taquilleras que las precedentes.

Pues todos esperaban que las películas de *Tin Tan* fueran un éxito, pues ese es el gran negocio, y tan es así, que muchas de los guiños irreverentes y relajantes del cómico en torno a asuntos políticos, morales y hasta religiosos, superaron el fuerte tema de la censura porque los productores (los más importantes de aquellos años *Mier y Brooks*, *Fernando de Fuentes*, *Rodríguez Hermanos*, etcétera) presionaban muy fuerte para que las cintas de *Tin Tan* se exhibieran de modo expedito.

Por lo tanto, en el análisis cinematográfico resulta muy importante ponderar la película como un particular discurso de una sociedad del pasado (contextualizada en los años cuarenta del siglo XX) y cómo este tipo de construcciones y representaciones fílmicas son sumamente relevantes para la conformación de imaginarios en la sociedad mexicana de aquellos años en función de la realidad actual.

En este horizonte, al inicio de su carrera tanto el cómico como su grupo de trabajo, supieron construir cinematográficamente a uno de los estereotipos más perdurables del cine nacional, y cómo este entrañable personaje, el llamado *pachuco de oro*, con el paso del tiempo, ha derivado en una importante figura de la cultura popular urbana de nuestro país que sigue y seguirá vigente.

#### 4.6.1. El pachuco. Una red de significaciones

El ser humano es un animal suspendido en redes  
de significación que él mismo ha tejido  
Max Weber

Reflexionar en torno a la figura del pachuco desde la propuesta cinematográfica de *Tin Tan* implica utilizar como fuente a la imagen en movimientos de las primeras cintas de su trayectoria fílmica.<sup>229</sup> En este panorama, no obstante que en el campo de la historiografía crítica resulta cotidiano escudriñar textos, escritos y registros convencionales en la reconstrucción de un problema histórico o historiográfico, la conveniencia de examinar grafías diferentes a dichas fuentes (imágenes, mapas, películas, litografías, grabados, *performances* o construcciones arquitectónicas) radica en que estos discursos alternativos nos permiten extraer información sobre la realidad de un lapso temporal específico (visión de mundo, cotidianeidad, principios dominantes, expectativas).<sup>230</sup>

Es por ello que la preponderancia de retomar a otros modos de aprehender la historia es mayúscula, ya que estas grafías alternas nos ayudan a trascender la a veces, limitada función que cumplen los discursos como simples “evidencias”, referentes de apoyo o de juicios valorativos (verdad o falsedad). En este panorama, la cinematografía en tanto discurso, actúa como un tipo de representación que irradia una determinada realidad

---

<sup>229</sup> Cf., Paul Chilton y Christine Schäffner, “Discurso y política”, en Teun Van Dijk, *El discurso como interacción social, Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 297-329; Cliff Goddard y Anna Wierzbicka, “Discurso y cultura”, en Van Dijk, *Op. cit.* pp. 331-365; Encarna Atienza, “Discurso e ideología en los libros de texto de ciencias sociales”, en *Discurso & Sociedad*, vol. 1(4), pp. 543-574, en [www.dissoc.org](http://www.dissoc.org); Jörn Rüsen, “Burckhardt. “La posición política y la penetración histórica en las fronteras del postmodernismo”; y “Pensamiento histórico como Trabajo de duelo: la respuesta de Burckhardt a una pregunta de nuestra época”, *Estudios de Metahistoria*, México, UAM (en prensa).

<sup>230</sup> Cf., José Ronzón, “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo. *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. México, UAM, 2003, pp. 133-144.

histórica, la cual expresa a su vez la tensión entre las temporalidades del pasado en función del presente (historicidad), al contraponer la realidad en la que fue creado el discurso con la realidad en la que es leído e interpretado. Por lo tanto, dichas representaciones hacen más inteligibles estos formatos de huellas.

Ahora bien, como suele ocurrir en distintos momentos de la historia del arte, la denuncia o exposición de temas políticos suelen ser recreados y representados con diferentes manufacturas, calidades y obviamente con distintas intencionalidades. En este entorno, *El hijo desobediente* será la primera comedia estelarizada por *Tin Tan*. De este modo la cinta plantea, que a diferencia del fenómeno pachuco del sur de Estados Unidos, el cómico despoja a esta identidad fronteriza de la actitud retadora en permanente resistencia que le caracterizó en los años cuarenta, y lo dota de rasgos festivos, lúdicos, de apertura a nuevas realidades y de antiolemnidad y naturalidad poco frecuentes en el cine de la época.

Si bien, para algunos analistas, aseveran que desde el discurso cinematográfico también se hace política, sobre este punto Paul Chilton y Christine Schäffner señalan: “No se puede hacer política sin el lenguaje y es probable que el uso de lenguaje en la constitución de los grupos sociales lleve a lo que llamamos ‘política’”.<sup>231</sup> Y es que en términos de principios dominantes, el significado de ciertas palabras claves en la terminología política de los Estados Unidos o de nuestro país (por ejemplo: Democracia, Igualdad, Libertad) son categorías que lejos de ser prácticas reales, son una quimera, términos con un manifiesto vacío en sus contenidos, tal como ocurría con la comunidad mexicoamericana en Estados Unidos en los años cuarenta y tal como ocurre ahora.

Ahondando en lo anterior, Chilton y Schäffner aseveran que las acciones que involucran al poder o a su contrario, la resistencia, son políticas y esta afirmación se aplica a la perfección tanto en la conducta del pachuco, como en la propuesta discursiva lúdica de *Tin Tan*. De ahí que los autores designan funciones estratégicas que pueden vincularse con este particular tipo de identidad mexico-americana y que el cómico representó en varias de sus películas.

De esta manera, las particulares formas de aprehensión de la realidad por los guionistas, directores y actores que componen el equipo de apoyo de *Tin Tan*; la ideología

---

<sup>231</sup> Chilton y Schäffner, *Op. cit.*, p. 297.

que se expone de manera abierta o velada en algunas de las películas (como *El rey del barrio*); así como las características que presenta el público para quien están dirigidos sus filmes a más de medio siglo de sucedidos los acontecimientos, nos muestran que de manera constante se pueden hacer novedosas lecturas de las representaciones que este tipo de grafías (películas) generan en el espectador.

Asimismo, a través de las reflexiones de Cliff Goddard y Anna Wierzbicka que alude a estudios culturales y del discurso, pude percatarme que más allá de la aplicación de metodologías determinadas que nos ayudan a sistematizar el conocimiento como la etnografía de la comunicación y el sistema *SPEAKING* de Hymes (véase cuadro 2), se debe tener mucho cuidado en describir los modos culturalmente específicos que nos permiten evaluar y escudriñar una misma realidad con diferentes perspectivas.<sup>232</sup>

<b>Cuadro 2: El pachuquismo en el sistema <i>Speaking</i></b>	
<b><i>Setting and sense</i> (marco y escena) ¿Dónde y cuándo ocurre?</b>	Pachuquismo (1942-1945) Pachuquismo Tintanesco (1944-1948)
<b><i>Participants</i> (Participantes) ¿Quién participa?</b>	Gobierno de Estados Unidos <i>versus</i> comunidades mexicoamericanas (pachucos) “Pachuquismo lúdico” de <i>Tin Tan</i>
<b><i>Ends</i> (Objetivos) ¿Qué quieren conseguir los participantes?</b>	Mayor inclusión de la sociedad estadounidense a sus modos de vida <i>Tin Tan</i> Insertar un punto de vista cinematográfico
<b><i>Act sequence</i> (secuencia de actos) ¿Qué se dice y qué hace?</b>	Pachucos: Vestimenta estrafalaria, elaboración de códigos y lenguajes, actitud de confrontación de un país que los segrega. “Pachuquismo lúdico” Cantar, bailar, divertirse, enamorar
<b><i>Key</i> (tono) ¿Cuál es el tono emocional?</b>	Pachucos: Dramático-agresivo-confrontador Pachuco <i>Tin Tan</i> Cómico- amistoso-integrado
<b><i>Instruments</i> (instrumentos) ¿Qué canales utilizan para expresarse?</b>	Pachucos: Vestimenta estrafalaria, elaboración de códigos y lenguajes, actitud de confrontación de un país que los segrega. Pachucos: Vestimenta estrafalaria, elaboración de códigos y lenguajes, actitud lúdica (música, baile, fiesta).
<b><i>Norms</i> (<i>interaction and interpretation</i>) (Modo de actuar de las personas).</b>	Pachucos: Actitud de confrontación de un país que los segrega. Pachuco <i>Tin Tan</i> : Actitud lúdica.
<b><i>Genere</i> (Género) ¿Qué clase de hecho de habla es éste?</b>	Pachucos: Discurso político de denuncia y resistencia a los atropellos sufridos. Pachuco <i>Tin Tan</i> : Actitud lúdica, festiva, desenfadada.

Elaboración propia

<sup>232</sup> Goddard y Wierzbicka, *Op. cit.*

De este modo, la cinematografía desde el ámbito historiográfico, permite explorar múltiples de significaciones que en este tipo de grafías no tan convencionales, nos brindan y es que la cinematografía es un magnífico instrumento (y también pretexto) para aprehender y otorgar significaciones a la realidad histórica y una magnífica oportunidad para construir y difundir conocimiento.

#### 4.6.2 El desprendimiento

...¡Ya llegó su pachucote!  
Germán Valdés *Tin Tan*

Como hemos señalado a lo largo de esta investigación, una de las características de la construcción del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, fue la evolución del mismo en la larga trayectoria fílmica del actor. Desde los inicios artísticos del cómico, ya con su pareja artística Marcelo Chávez, en que configuró su sentido de humor a través del estereotipo fronterizo del pachuco (sobresalen las primeras seis películas de su vasta filmografía<sup>233</sup>), gradualmente, a partir de su encuentro con el director Gilberto Martínez Solares, se despojó de la representación pachuca para configurar un nuevo personaje con trazas de pícaro urbano, que tendrá un notable éxito y que competirá en taquilla con las películas del peladito de Mario Moreno *Cantinflas*.

Así, *Tin Tan*, como ya se ha explicado, no abandona del todo las expresiones, las representaciones y las actitudes “pachucas” que lo llevaron a posicionarse en el cine de mediados de los años cuarenta del siglo pasado, por ejemplo el sentido del lenguaje híbrido *spanglish* que tanto le cuestionaban sus censores, o elementos simbólicos que remitían a la construcción de su estereotipo pachuco como la pluma en el sombrero.

Por ejemplo, en la cinta *Soy charro de levita* (1949) se hace una abierta mofa al cine mexicano campirano de charros bravíos (a lo largo de la película *Tin Tan* utiliza un sombrero de charro con una pluma estilizada pachuca y en un pasaje de la misma, interpreta

---

<sup>233</sup> Ver respectivamente *Hotel de verano* (1944) de René Cardona; la coproducción México-estadounidense *Song of Mexico* (1945) de James A. FitzPatrick (en la que *Tin Tan* solo realiza una intervención musical) y las películas dirigidas por Humberto Gómez Landero *El hijo desobediente* (1945); *Hay muertos que no hacen ruido* (1946); *Con la música por dentro* (1946); *El niño perdido* (1947) y *Músico, poeta y loco* (1947).

una canción ataviado con un curioso traje de charro híbrido con frac, sombrero de copa con pluma y lentejuelas (ver figura 3).<sup>234</sup>



Fig. 3

Por citar otro ejemplo, en su siguiente película *No me defiendas compadre* (1949); *Tin Tan* continuamente es recluido en prisión y utiliza en su atavío un gorro de recluso con la pluma pachuca (ver figura 4).



Fig. 4

Si bien el personaje de *Tin Tan* en muchos sentidos, desbordó el estereotipo pachuco de los inicios de la carrera artística de Germán Valdés, insertando en el medio cultural mexicano a dicha identidad de carácter fronterizo, resulta muy cierto que esta imagen que lo consolidó al inicio de su carrera artística, en 1943 es quizás la representación

---

<sup>234</sup> Una mofa similar al cine de charros, de la mancuerna de Martínez Solares-*Tin Tan*, se desarrolla en la película *El mariachi desconocido o Tin Tan en la Habana* (1953), en la que el cómico tiene escenas chuscas como interpretar a un bracero campirano con sombrero de charro con pluma pachuca, que solamente puede montar un caballito de feria o bailar *swing* con una rubia estadounidense en la célebre cantina mexicana, *El Tenampa*.

más apuntalada de dicho personaje cinematográfico y que, con el paso de los años se convirtió en un importante referente de la cultura popular urbana de varias regiones de nuestro país como se puede observar hoy en día en distintas expresiones artísticas (literatura, cine, moda, música, baile, etcétera).

En el caso de Germán Valdés, por ejemplo tanto en el modo de vestir de *Tin Tan*, sus formas tan eclécticas e híbridas de hablar (*spanglish*); y de hacer de su discurso gestual un eficaz medio de interacción con su público, considero que en numerosas cayó en la exageración al gesticular, aunque resultan frescas sus ocurrencias e irreverencias a lo establecido, sus improvisaciones, sus bailes y su manera de cantar.

Asimismo en este proceso de construcción del personaje, el entorno socioeconómico de la región fronteriza de Ciudad Juárez se vio impactada por dos hechos relevantes que repercutieron hondamente en la configuración del carácter y discurso visual de su personaje que supo trasladar al ámbito cinematográfico: por un lado el tema del movimiento pachuco que se venía gestando desde las décadas de los treinta en varias ciudades del sur de Estados Unidos, con grupos de estadounidenses de raíces mexicanas que de manera abierta era hostigados y discriminados por vastos sectores de la sociedad norteamericana.

En este sentido, a principios de los años cuarenta el fenómeno del migrante mexicano al país del norte no era bien visto, ejemplos en la literatura y en otras artes, expresan no solamente la incompreensión del fenómeno de los indocumentados que tenían que salir de sus lugares de origen en busca de un mejor futuro, sino también se manifestaba una abierta aversión al mexicano que al irse de su país modificaba sus hábitos y patrones culturales como se expresó en diferentes espacios como la literatura, la prensa y el cine.

En este sentido, resulta interesante señalar que la construcción de prejuicios en la cinematografía que se produce en ambos lados de la frontera durante el siglo pasado, alentó en su interior a una serie de elementos negativos del *pochó* o chicano en términos de racismo, discriminación y desdén de un tipo de identidad fronteriza que no se entiende así misma, sino es través de la heterogeneidad y la hibridización de patrones culturales que la determinan.

Por lo antes descrito, el cine estadounidense y el mexicano, en distintos momentos, más que preocuparse en la elaboración de personajes fronterizos apegados a la realidad del momento, hicieron de dicho estereotipo un personaje que no era bien recibido por los

sectores conservadores de ambos países. Pero no solamente esta degradación burlona de los rasgos identitarios de un personaje de una región particular se dio con profusión en el cine, sino también la manera de abordar la identidad del mexicano por el cine estadounidense, y la representación de lo “gringo” por el cine mexicano, han sido situaciones reiterativas en ambos países y muy similares por su afán despectivo o a veces colaborativo.<sup>235</sup>

Sin embargo, hay que subrayar que el trato despectivo del cine estadounidense hacia los mexicanos, de igual manera se ha traducido en un trato similar del cine mexicano respecto a su vecino del norte, forjando en una muy acotada lectura de la realidad distorsionada por los juicios preconcebidos hacia el estereotipo de lo estadounidense o “gringo”. En este sentido, el cine mexicano ha afrontado la discriminación de la que es objeto, discriminando de una manera muy similar, lo que dio paso a una visión maniquea de la realidad y de los personajes que la conforman.<sup>236</sup>

Es así que películas como *El hombre sin patria* de Miguel Contreras Torres, maltratado por una sociedad hostil, regresa con el orgullo carcomido, arrepentido de negar su patria y plenamente convencido de que no hay mayor orgullo que ser un buen mexicano. De esta manera, en numerosas cintas producidas durante los años cuarenta y cincuenta, el cine mexicano reivindica el carácter identitario de lo mexicano, con toda la carga abstracta que este rasgo plantea, y proyecta negativamente a otro tipo de identidades de otros países que son mostradas en las cintas.<sup>237</sup>

Sin embargo, más allá de dicha construcción maniquea de la realidad bilateral de dos países, el personaje pachuco que interpreta *Tin Tan*, intentó, aunque no del todo, alejarse de esta limitada y prejuiciada lectura. Es decir, desde sus primeras apariciones en teatro de revista, radio y cinematografía, mi objeto de estudio caracterizó con soltura al estereotipo pachuco, tanto en su estafalaria indumentaria como en su actitud de desvergonzada seguridad que expresaba tanto en sus gestos, como en sus entonaciones.

Cabe subrayar que los orígenes pachucos del personaje de *Tin Tan* no fueron, una innovación del cómico Valdés, porque otros artistas de México y Estados Unidos se habían

---

<sup>235</sup> Véase Pérez Montfort *Expresiones culturales*, *Op. cit.*, 2006.

<sup>236</sup> Revísese el interesante artículo de Mraz, “Lo gringo en el cine mexicano”, *Op. cit.*, 1995.

<sup>237</sup> Véase por ejemplo las películas *La china Hilaria*, *Adiós mi chaparrita*, *Acá las tortas*, *Primero soy mexicano*, *Yo soy mexicano de acá de este lado*, *Los desarraigados*, *Me gustan valentones*, *El último mexicano*, *México de mi corazón*, *El bracero del año* o *El pocho*.

apoyado del tema del movimiento pachuco para edificar situaciones chuscas. Pero sí hay que poner en relevancia que *Tin Tan* fue el primer actor, que trasladó con eficacia al cine de la época una forma de comunicación oral que en la zona fronteriza de ambos lados de la frontera ya era de uso cotidiano.<sup>238</sup> Gradualmente, el encuentro con el director Gilberto Martínez Solares lo despojará gradualmente del estereotipo fronterizo de sus inicios y *Tin Tan*, conocerá y desarrollará como nunca antes, una de las facetas que distinguiría e incluso agotaría su propuesta cinematográfica: el desdoblamiento de personajes.

#### 4.7. *Tin Tan*: el pícaro urbano

El traslado del personaje cinematográfico de *Tin Tan* del estereotipo pachuco al pícaro urbano tendrá un notable éxito con varias de sus más celebradas y taquilleras películas *Calabacitas tiernas* (1948); *El rey del barrio* (1949); *¡Ay amor... cómo me has puesto!* (1950); *El revoltoso* (1951); *Las locuras de Tin Tan* (1951) o *¡Mátenme porque me muero!* (1951), pero combinadas con una fórmula que Martínez Solares y su equipo explotarán al máximo en la figura del singular cómico y que lamentablemente desgastarán su humor y su figura: la parodización de títulos que evocan a obras literarias, *Simbad el mareado* (1950); *El ceniciento* (1951); *El bello durmiente* (1952); *El vizconde de Montecristo* (1954); *El gato sin botas* (1956) o *Los tres mosqueteros... y medio* (1956); alusiones cinematográficas de películas famosas *La marca del Zorrillo* (1950); *El hombre inquieto* (1954); *El médico de las locas* (1955); *Refifí entre las mujeres* (1956); *Rebelde sin casa* (1957); personajes tomados de la realidad *Chucho el Remendado* (1951); o bíblicos, *Lo que le pasó a Sansón* (1955).

Al final de su carrera fílmica, tras un errado paso como productor de sus cintas que los afectaron económicamente, porque no recuperó lo invertido, *Tintanson Crusoe* (1964) y *Gregorio y su ángel* (1966) y tras haber colaborado en el doblaje de películas animadas de Walt Disney como *The Jungle Book* (*El libro de la selva*, 1967) o *The Aristocats* (*Los aristogatos*) (1970), el cómico terminó su carrera cinematográfica en películas muy

---

<sup>238</sup> La película *Jitterbugs* (1943) de Stan Laurel y Oliver Hardy (El gordo y el Flaco) aluden de manera cómica al tema del pachuquismo. En México, meses antes que arribara Germán Valdés a la ciudad de México, el 5 de noviembre de 1943, el cómico Roberto El *Panzón* Soto, montó las obras *El máximo pachuco*, y *El Tenorio Pachuco*.

penosas, haciendo roles de patiño con figuras de la música como Enrique Guzmán y César Costa en *Abel, Caín y el otro* (1970); o personajes extraídos de historietas mexicanas como *Chanoc en las garras de las fieras* (1970), *Chanoc contra el tigre y el vampiro* (1971), *Las tarántulas* (1971); alternando con personajes con “poderes especiales” en *El increíble profesor Zovek* (1971); o luchadores famosos como *Blue Demon* en *La mafia amarilla* (1972) y *Noche de muerte* (1972).

De esta manera, la evolución del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, más allá del impacto mediático que tuvo en sus inicios con el estereotipo pachuco (que por cierto, siguió utilizando en sus presentaciones musicales con su pareja cómica Marcelo Chávez), transitó del pícaro urbano, al parodiador de la realidad para finalmente terminar como una figura que dejaba muy atrás su poder en taquilla.

En este panorama, en las diferentes fases de la evolución de su interpretación en la pantalla grande, me adentraré no sólo en la inserción de su punto de vista cinematográfico en el cine nacional de la segunda mitad del siglo XX, sino entender las razones de dicho cambio en sus caracterizaciones que lo mantuvieron en la fama por varios años (pícaro urbano y parodiador), hasta que la sobresaturación de su imagen al filmar decenas de películas lamentables, lo desgastaron tanto, que su personaje cayó en un declive muy marcado al aceptar roles de mero patiño.

De esta manera, una vez examinado la trascendencia del estereotipo pachuco en la trayectoria, éxito y arraigo en la carrera cinematográfica de *Tin Tan*, me detendré un momento en examinar, los roles como pícaro urbano que desarrolló el cómico en la cúspide de su carrera, que sin duda le abrieron notables simpatías de un público que al principio, se mantuvo reacio de reconocer su humorismo ante un personaje que les resultaba lejano o excéntrico como fue el pachuco.

#### **4.7.1. La realidad desde la picaresca *tintanesca***

Si bien históricamente podemos rastrear los orígenes del personaje del pícaro en la literatura del Siglo de Oro Español, esta caracterización ha trascendido por diferentes épocas y horizontes de enunciación (literatura, pintura, historieta, carpa, teatro, cinematografía, etcétera). Especialmente, en el medio cinematográfico han existido

diferentes tipos de personajes que reúnen las características del pícaro urbano, quizás el más emblemático ha sido el peladito *Cantinflas* interpretado por Mario Moreno durante varias décadas.

Sin embargo, Germán Valdés *Tin Tan* se adscribió a este tipo de personaje al transformar su estereotipo pachuco en un pícaro urbano que a través de aprovecharse o sacar ventajas del prójimo, hace de la sobrevivencia su modo de ser. Es decir, en varias de las películas más representativas del cómico *Tin Tan* personifica a hombres humildes de la clase popular citadina (bolero, vagabundo, panadero, nevero o merolico) y en cuyas tramas, genera o se involucra en uno o múltiples enredos, provocados por su sentido disruptor de un orden que no respeta pero que, al final de la historia, sale muy bien librado de las consecuencias que *Tin Tan* de modo jocoso ocasionó (Véase *El revoltoso*).

En este escenario, el estereotipo pachuco de los inicios de su carrera artística evoluciona a un nuevo tipo de personaje más cercano al arquetipo de (anti) héroe urbano arrabalero que otros personajes o mancuernas artísticas trabajaban al mismo tiempo con notable éxito: *Cantinflas* y Manuel M. Delgado; Pedro Infante e Ismael Rodríguez o David Silva y Alejandro Galindo. Así para 1948, *Tin Tan* inicia su colaboración con el director Gilberto Martínez Solares y Juan García el *Peralvillo* (dialoguista) y es el primero quien en una entrevista para la serie *Cuadernos de la Cineteca* (4), declaró que se mantenía desconfiado y aún despectivo con el cómico.

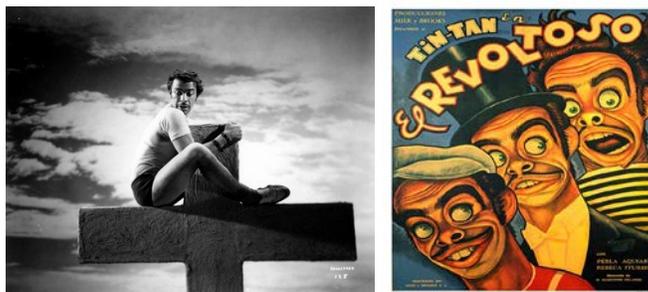
De esta manera, *Calabacitas tiernas*, será la cinta que no solamente iniciará el trabajo en equipo de la triada *Tin Tan*, Martínez Solares y Juan García, sino que se será el inicio de la transformación del personaje. Sobre este particular, en su texto *El barco de la ilusión*, el escritor Fritz Glockner hace referencia a una entrevista que le concedió el director Martínez Solares, en torno al desprendimiento del estereotipo pachuco del cómico:

Creo poder afirmar que logré convencerlo (a *Tin Tan*) para quitarle lo pachuco, para convertirlo en un personaje de barrio, medio vivillo, buzo con las chamacas guapas (...) Aquello del pachuco había sido una moda pasajera que le había permitido innovar y darse a conocer, pero tenía que cambiar para seguir existiendo y así lo hicimos. La “tintaneada” daba para más (...) <sup>239</sup>

---

<sup>239</sup> Glockner, *El barco de la ilusión*, 2005, p. 142.

#### 4.7.2. El pícaro urbano de *El revoltoso* (1951)



Considerada por varios de sus seguidores como la mejor película cómica de *Tin Tan*, *El revoltoso* (1951), será la cinta que consolidará el arraigo popular y éxito taquillero del cómico. En dicha película, el personaje de pícaro urbano que interpreta *Tin Tan*, llega a su punto más alto (literalmente hablando, al final del filme, el cómico arriba a la parte más alta de la Catedral Metropolitana).

Sucintamente, en la trama, el bolero *Tin Tan*, tiene como rasgo central entrometerse en la vida privada de todo aquel ser que se le ponga enfrente, y a través de *gags* humorísticos muy bien logrados (sobresale su discurso visual y gestual en varios de los pasajes de la cinta), el protagonista sale adelante de los problemas que él mismo ocasiona, evadiendo siempre cualquier mínima posibilidad de resbalar en el recurso fácil del sentimentalismo y del mensaje moralino.

La productora *Mier y Brooks* quien obtuvo grandes ganancias económicas con el cómico, empezó a realizar campañas publicitarias previas a la exhibición de la cinta para interesar al público potencial de la misma, con carteles muy coloridos y simpáticos, elaborados por Ernesto García Cabral, aderezados con frases promocionales que reflejan cómo *Tin Tan* establecía su propio orden precisamente a través de “revolver” situaciones o problematizar, divertidamente, todo lo que se pone a su paso. Cito algunos ejemplos;

¡No era chismoso, sino comunicativo!

¡No era hombre-mosca, pero la catedral se le hizo chiquitita!

*El revoltoso* es la más graciosa lección para los millones de personas que tienen la costumbre de meterse en lo que no les importa.<sup>240</sup>

<sup>240</sup> *Cinema Reporter*, 18 de agosto de 1951, p. 23. Resulta interesante señalar que la elaboración de cortos o avances de la cinta, o lo que en términos actuales se conoce como el *trailer* de la película, fue una práctica común de las casas productoras para atrapar a sus consumidores. *Mier y Brooks*, no fueron ajenos a este tipo

El éxito taquillero y la cada vez más evidente afinidad de *Tin Tan* y su equipo fílmico, hacen que esta cinta sea una de las más recordadas y reconocidas del cómico y ya fuera en 1951, año de la exhibición de la película o décadas después, que *El revoltoso*, logró opiniones laudatorias de diferentes críticos especialmente *Tin Tan*, quien ya para este año era una de las figuras más consolidadas. Nuevamente cito al crítico, “Juan Dieguito”, quien en su columna “Crítica” de la revista *Cinema Reporter* escribió lo siguiente:

Hablemos del (sic) *Revoltoso*... *Tin Tan* es un cómico auténtico. Hace reír por la buena o por la mala. No permite que nadie permanezca serio en donde él actúa. Si le falta una treta tiene a mano otra que utiliza inmediatamente. Su movilidad, su deseo de agradar no respeta barreras. Dispuesto a provocar la hilaridad, nadie lo detiene. Y claro está que una película de este cómico... gusta al respetable que se deshace en carcajadas ante las manifestaciones cómicas del gran Pachuco (sic); *Tin Tan* ha demostrado su talento versátil una vez más y sólo espera la obra definitiva que sirve para canalizar sus amplias facultades.<sup>241</sup>

Asimismo, Emilio García Riera, varios años después recupera esta cinta como una de las mejores del cómico, una vez hecha la transición a un pícaro urbano que sale avante, a través del humor –y muy lejanos de los resortes sentimentales– de todos los obstáculos que se le presentan, es decir, la risa y el relajo de los barrios citadinos como una actitud, no sólo cinematográfica, sino en términos más amplios de vida:

En rigor, esta comedia no es sino una sucesión de situaciones que no guardan entre sí otra ligazón que no sea la que les da la presencia de un *Tin Tan* más espontáneo que nunca. La encarnación de un tipo que se mete en todo lo que no le importa, permite a *Tin Tan* asomarse a cada una de esas situaciones como quien esboza una película mexicana característica, para saltar de inmediato a otra. Así quedan ignoradas totalmente las posibilidades melodramáticas que cada momento encierra... y el cómico acabará subiendo por la fachada de la Catedral para decirnos de alguna manera, desde lo alto, que ha logrado triunfar sobre todas las trampas que el cine mexicano le ha puesto a lo largo de su curiosa odisea... *El revoltoso* es una comedia excelente, quizá tan buena o mejor que *El Rey del barrio*. *Tin Tan* al exponer toda una filosofía de la vida (sin proponérselo, claro, eso es lo de menos) arrastra, a sus colaboradores –director, argumentista, compañeros de reparto– a unos terrenos donde no es necesario enfrentar la solemnidad, ya que ésta resulta totalmente imposible... En una escena de antología, al recibir en la cárcel, muy quitado de la pena (?),

---

de promocionales y actualmente puede en la red de internet circula el tráiler de la película *El revoltoso*, con la narración del propio *Tin Tan*. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=3f9X-Zks938>

<sup>241</sup> Juan Dieguito, “Crítica”; en *Cinema Reporter*, 25 de agosto de 1951, p. 29.

la visita de su novia, toma conciencia de la situación (?) y se pone a llorar con ella como un desesperado hasta contagiarse con ese llanto –que por excesivo no puede conmover a nadie– a los guardias y a otros presos. En este momento, por sobreacumulación y desproporción, *Tin Tan* está liberando al público del fardo melodramático con que se le ha atribulado sistemáticamente”.<sup>242</sup>

Es así que el personaje *Tin Tan* llega a su cenit, por sus talentos histriónico y humorístico, es cierto, pero también por contar con un equipo de trabajo de apoyo (en el que sobresalen su director y guionista Gilberto Martínez Solares, quienes entienden como nadie las posibilidades humorísticas de *Tin Tan*; el guionista y actor Juan García *El Peralvillo*; y los actores de apoyo de *Tin Tan* que lo acompañarán en varias de sus películas, pero no en una función de meros patifios como sucedía con *Cantinflas*, sino como verdaderos interlocutores de *Tin Tan* y con grandes momentos protagónicos cada uno de ellos: Marecelo Chávez, Fannie Kaufmann *Vitola*, René Ruiz *Tun Tun*, Wolf Rubinskis, Juan García *El Peralvillo* y Ramón Valdés, equipo que no solamente consentirá sino que alentará, el sentido relajado y de improvisación de *Tin Tan*.

Sin embargo, la avaricia de los productores que empezaron a ver en *Tin Tan* un imán de taquilla antes que un actor con facultades; la propia ambición del artista que para el año de 1951 funda su propia casa productora *Producciones Cinematográficas Valdés* (con el fin de obtener mayores participaciones económicas, lo lleva a coproducir durante toda la década de los cincuenta la mayoría de sus filmes), así como su pésima administración económica, llevaron a *Tin Tan* a aceptar filmar un mayor número de películas, en detrimento de la calidad de las mismas; en ocasiones con participaciones especiales en algunas cintas y trabajando con variados directores (Ismael Rodríguez, Fernando Méndez, Benito Alazraki, Rogelio A. González, Rafael Baledón, Miguel Morayta, Tito Davison o Fernando Cortés) quienes sólo, de modo excepcional, logran retener la enorme inventiva de *Tin Tan* que ya debía visos de un notable desgaste.

Es en este momento, que las aptitudes histriónicas de *Tin Tan* serán trasladadas a un nuevo ámbito discursivo en la derivación de su personaje fílmico, la parodización de la realidad, que en un primer momento se convertirá en una fórmula exitosa y rentable, pero con el paso del tiempo, el exagerado número de películas que filma (en ocasiones, llega a

---

<sup>242</sup> García Riera, *Op. cit.*; Tomo IV; p. 322.

filmar ocho películas por año) y las cada vez menos cuidadas producciones, contribuyeron al inevitable y gradual desgaste de su personaje. Sin embargo, considero relevante escudriñar el tema de la parodia en el discurso de *Tin Tan*, como un interesante ejercicio de humor que el actor explota lo mejor que puede, hasta que llega el agotamiento de su personaje y propuesta fílmica, como a continuación profundizaré.

#### **4.8. El cine como parodia**

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, define a la parodia como la imitación burlesca de una obra literaria o artística.<sup>243</sup> En este panorama, cualquier obra derivada (gráfica, escrita o visual) que se elabore con la finalidad antes descrita y tome como base los elementos de una creación preexistente podrá calificarse como una parodia, es decir, una obra derivada, o una imitación graciosa de un tema o un género.

Es así que la parodia en su función de una imitación irónica de un modelo o referente estilístico o genérico ha sido utilizada en diferentes horizontes de enunciación para aludir a un fragmento de la realidad de un tiempo y espacio determinados. De este modo, la ironía es un elemento determinante que surge en la parodización y alude a un punto intermedio en que se resalta la incongruencia entre la premisa y la conclusión.<sup>244</sup>

Así, la ironía implica una evaluación de todo aquello que está regulado, como lo es una sociedad con sus leyes, sus normas, usos y costumbres. Es por eso que la ironía sólo ocurre cuando el lector logra reconocer los valores del contexto aludidos en la narración; la dimensión extra textual de la ironía como figura del pensamiento puede apreciarse en el enlace entre la ficción y el referente real (contexto). La ironía entonces, no debe reducirse a un simple juego semántico de contrarios, porque en ella, el conocimiento del contexto, suele ser más importante que las palabras que se pronuncian.

Sobre este particular, Linda Hutcheon, en su artículo "Ironía, sátira y parodia", establece una serie de diferenciaciones entre estas figuras. En primer lugar, Hutcheon afirma la necesidad de estudiar el tropo de la ironía desde sus dos perspectivas

---

<sup>243</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima primera edición, tomo II, Madrid, 1992, p. 1533.

<sup>244</sup> Sobre el tema de la parodia, véanse los distintos artículos de Linda Hutcheon, sobre el tema o el texto de Noe Jitrik "Rehabilitación de la parodia", en Roberto Ferro (comp.) *La parodia de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993.

fundamentales: la semántica y la pragmática. Desde el punto de vista semántico, podemos observar la ironía como "antífrasis" o inversión semántica, lo cual es pertinente para un análisis puramente verbal y no situacional. Pero cuando deseamos analizar un texto entero, debemos acudir al sentido pragmático de este tropo, para así estudiar su contextualización.

En este orden de idea por medio de la técnica retórica de la parodia, *Tin Tan* logró potenciar su humor en sus obras porque en sus numerosos filmes, el cómico pudo acudir en a ideas, personajes, lugares o sucesos llenos de naturalidad aunque sean graciosos. El humor también se ejerce a partir de un proceso tan sencillo como presentar hechos pasados y actuales de manera irónica, pero sobre todo con sentido crítico si el objetivo es cuestionar o desacralizar lo establecido o instituido.

En términos más amplios se puede decir que significa reír a conciencia de algo que nos aqueja, de los errores que social, política o religiosamente las sociedades y sus autoridades cometan, de mirar lo consolidado o de lo establecido para hacerlo más asequible o más cercano; de la moda de otras identidades a través de estereotipos, a través del humor que se alcanza, a través de la parodia y ésta, a su vez, gracias a la ironía.

En este panorama, el cine paródico de *Tin Tan* procede del contexto de un particular tipo de cinematografía de la segunda mitad del siglo XX, es decir, las películas de *Tin Tan*, a través del choteo, del relajó, de la ironía propia, de la parodización de la realidad que representa en la pantalla, son referentes culturales que no solamente nutrirán su carrera fílmica, sino un particular tipo de comedias con notorio éxito en nuestro país.

De esta manera, los efectos de la ironía que se persiguen y se producen lo hacen a través de una contradicción: las palabras, las imágenes, los gestos transmiten algo distinto de aquello que pretenden dar a entender. Por esta razón, la parodia constituye una figura retórica que exige la participación activa del lector (espectador o receptor) para decodificar las estructuras que se enuncian, pero también las que están ausentes, pero que se infieren para reconstruir entonces, el sentido que subyace en la grafía (en este caso la película).

En este escenario, algunas de las más importantes cintas de la filmografía del cómico y que fueron examinadas previamente (*supra* capítulo III) como *La marca del zorrillo*, *Simbad el mareado* o *También de dolor se canta*, a través de la parodia como género discursivo, *Tin Tan* expone su humor en una particular propuesta cinematográfica; en donde existe una red básica integrada por el emisor del discurso paródico; la víctima (el

patíño) o el blanco de la agresión o alusión; y el receptor o lector, que participa en calidad de testigo o cómplice de la agresión o burla del primero.

Así, la distancia natural entre emisor y receptor en función de la parodia o ironía que se construye en las tramas, muchas veces se desvanece, ya que el vínculo entre el autor (el director, Gilberto Martínez Solares y el guionista, Juan García *El Peralvillo*) con su protagonista (*Tin Tan*), es tan fuerte y tan simbiótico, que las diferentes parodias que construyen, las hacen en equipo tratando de lograr el mejor efecto en sus receptores (público), es decir, la diversión y la risa, al interpretar la ironía y sentido burlesco de la cinta y descubrir el sentido verdadero de la narración de la misma.

Aquí lo curioso es que en mi opinión, lejos de establecer una estrategia sólidamente establecida para la construcción paródica de las películas de *Tin Tan*, el cómico y su equipo, se dejan llevar por la improvisación, por el desorden y por el deseo de la ganancia inmediata y por ello filmar hasta ocho películas por año, lo cual a la larga resultaría contraproducente por agotar la fórmula exitosa de años atrás.

La parodia en su intención irónica de plantear la realidad, puede asumir varios matices dependiendo de la intencionalidad del emisor, ya que puede presentarse con distintos niveles o intensidades, ya sea como una burla velada o sutil; como sarcasmo o incluso, como una guasa abierta y estridente. En este panorama, si el objetivo por alcanzar es ridiculizar a la víctima, en la representación que se hace a ésta se exageran y enfatizan sus defectos (véanse los distintos personajes de *La Marca del Zorrillo* o *El ceniciento*).

En resumen, *Tin Tan* y sus directores (Gilberto Martínez Solares, Ismael Rodríguez, René Cardona, Rafael Baledón, Benito Alazraki, entre otros) encuentran en la parodia, la fórmula ideal para potenciar su talento y con ello el éxito comercial de sus filmes. Ante el éxito, pronto el cine de *Tin Tan* se alimentará de obras clásicas que son hábilmente (aunque en ocasiones muy mal) adaptadas a los giros humorísticos de la comedia. Son películas en las que *Tin Tan* expresa su particular sentido del humor a partir de obras de contenido melodramático o solemne.

Y es esta sin duda una de las características principales que definen la propuesta cinematográfica moderna del cómico y en la que ahondaré en el siguiente capítulo: provocar la risa en situaciones en donde se había llorado, sufrido o aburrido. Donde rompe modelos en las distintas fases por los que atravesó el personaje, por ejemplo, la premisa de

que un pachuco no desea agradar a los demás sino desafiarlos, *Tin Tan* la invierte: no se presenta como un pachuco disruptor de lo establecido o en permanente conflicto, simplemente actúa como si en cada película de sus inicios, tuviera una notable urgencia de agradar a la audiencia quien lo recibe con gusto, como a continuación abordaré a través de la relación de la categoría modernidad en la figura fílmica de *Tin Tan*.

## **CAPÍTULO V**

### **La representación de la modernidad en el cine de *Tin Tan***

## Capítulo V. La representación de la modernidad en el cine de *Tin Tan*

¿Cómo ser contemporáneo de quienes definen la  
modernidad, si se vive atado a convenciones y prejuicios?  
Carlos Monsiváis

¡Qué moderno parece nuestro pasado!  
Juan Villoro

En el presente capítulo analizaré los distintos tipos de representación de la modernidad que se asoman en el discurso cinematográfico de *Tin Tan* desde distintos espacios y enfoques, ya sea desde la imagen; desde el lenguaje (a partir de las variaciones idiomáticas que genera); desde la intertextualidad (en un diálogo de diversos discursos que el actor retoma para construir su particular enunciación) así como los efectos que dicho discurso puede legar en los ámbitos no solo culturales (en términos identitarios y de influencia en los grupos urbanos y fronterizos) sino también en términos de cultura política en el momento que alguna de sus cintas hacen mofa de los valores institucionales de un régimen que comienza a exhibirse con toda su fuerza, pero también sus deficiencias.

Para la ponderación del personaje en los términos anteriores, me apoyaré primeramente en cómo valores propios de la modernidad y la modernización, además de adoptar más de una interpretación y uso, algunos elementos de dichas categorías pueden insertarse en el discurso de mi objeto de estudio. Para ello pondré detalle en el entorno particular del contexto histórico en que *Tin Tan* desarrolló su carrera fílmica, específicamente en el periodo temporal de 1944 a 1958, con los gobiernos de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines.<sup>245</sup>

En este sentido, en el periodo de 1943 a 1958 la modernidad se vuelve un referente a partir de una serie de procesos modernizadores que la sustentan y dicha noción se puede relacionar a cabalidad con el discurso de *Tin Tan* caracterizado por su sentido de apertura y de un novedoso punto de vista humorístico (que con el paso del tiempo se anquilosó) que en sus inicios significó un discurso opuesto a otras propuestas de artistas consagrados y

---

<sup>245</sup> En el capítulo II se pondera el escenario político y cultural de los sexenios de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines que se caracterizaron por esgrimir en su discurso oficial a la modernidad como resultado de los procesos modernizadores que trajeron consigo sus respectivas administraciones. *Supra*, capítulo II.

quienes a través del melodrama, la sensiblería, el afán moralizante y en ocasiones didáctico de valores nacionalistas, moldearon el cine nacional de la llamada época de oro.

Ahondando en lo anterior, examinaré cómo *Tin Tan*, durante estos tres lustros, apeló a un discurso cinematográfico muy particular, que si bien se adaptó en los moldes culturales y cinematográficos de la época, en muchos sentidos rompió con dichos esquemas debido al tipo de sentido de humor que ejerció y que se insertó en el universo fílmico heterogéneo de la llamada época de oro del cine nacional. Dicho discurso, se puede apreciar como la puesta en forma de diferentes representaciones simbólicas del personaje y de su percepción de la realidad, desde un peculiar punto de vista humorístico. Así, la formalización de las representaciones, centrarán mi proceso de observación y reflexión más allá de conceptos preformados (desde formas que no solamente se expresan en palabras o enunciados verbales, sino también en imágenes).

De este modo, la evolución de su personaje cinematográfico dio paso a un novedoso modo de hacer comedia, e indudablemente en las películas de *Tin Tan* se expresa el imaginario y los vínculos con la política cultural de una época. En este panorama, el “contexto” en que se emitió su discurso cinematográfico, me ayuda a recuperar panorámica y pragmáticamente, líneas y visiones políticas de la época, tendencias culturales, comportamientos sociales, etcétera.

En esta directriz, el notable e híbrido discurso verbal tintanesco pudo trasladarse a imágenes (cinematográficas, publicitarias, icónicas, etcétera) y en este sentido me interesa, en un ejercicio hermenéutico, reparar en la “gramática” o “sintaxis visual” de *Tin Tan* (unidades formales de la representación cinematográfica relativa al personaje) que posibiliten explorar los procesos de producción de sentidos y las estructuras simbólicas suscitadas por dicho personaje.

Así, estas unidades formales ayudarán a extraer y descubrir entonces, los núcleos productores de sentido en torno de los cuales gira el universo de representaciones fílmicas de *Tin Tan*, en tanto personaje relevante de la industria cinematográfica nacional de la segunda mitad del siglo XX. Para lograr esta meta, *Tin Tan*, junto con su equipo de colaboradores, respaldó y soportó su discurso cinematográfico en diversos elementos retóricos que lo distinguieron de otras enunciaciones predominantes de la época,

convencido de que la naturalidad de su estilo de humor sería rentable para el éxito económico de los productores que financiaron sus películas y, por ende para sí mismo.

De esta manera, a partir de las estrategias discursivas cinematográficas de *Tin Tan* pretendo mostrar cómo las nociones de modernidad y modernización; entendidas sucintamente como las esferas en que se dan las transformaciones de costumbres, creencias, formas de vida cotidiana, mediante una serie de procesos de cambios en distintos órdenes, (principalmente, en el cambio de paradigmas de espacios rurales a urbanos en los que sociedades se complejizan cada vez más y todo ello incide en el cambio de valores y mentalidades), son utilizadas por *Tin Tan*, para recrear la cada vez más arraigada americanización de costumbres que ya se percibía no sólo en el espacio fronterizo del que provenía, sino también en la ciudad de México. En este escenario, antes de ponderar algunos de los recursos cinematográficos en función de los nuevos modos de diversión en la obra de *Tin Tan*, brevemente exploraré a la modernidad en algunas de sus posibilidades.

### **5.1. La modernidad: un concepto difícil de aprehender**

La modernidad, al igual que las concepciones que derivan de este importante campo nocional, es una categoría utilizada con profusión en diferentes horizontes de enunciación – económico, político, histórico, sociológico e historiográfico– y por ende, es susceptible de tener diversas intencionalidades. Debido a la prodigalidad de usos de la acepción, se ha desgastado semánticamente en muchos espacios y por éste y otros motivos, a veces se ha vuelto insustancial. Por ello, resulta pertinente reflexionar en torno a esta categoría para comprender su contenido real y las distintas significaciones –alcances y limitaciones– que se encierran en su interior.

Ahora bien, ¿Cómo anclar o expresar a la modernidad? ¿Cómo abstraer lo complejo o cómo aprehender lo difuso si como enunciara Carlos Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire”? Para ahondar en este problema, *grosso modo*, se puede subrayar que la modernidad es un término multidimensional que tiene más de una interpretación o uso y, por ende, puede analizarse desde diferentes enfoques. Por ejemplo, desde la sociología el investigador Gilberto Jiménez sintetiza algunos rasgos que esta disciplina social le ha dado a la noción de modernidad:

Los clásicos concibieron la modernidad como resultado de un largo proceso de cambio social a escala del tiempo histórico, e intentaron describir este cambio como el tránsito de lo simple a lo complejo, de la comunidad tradicional a la comunidad contractual (Tönnies), del mito a la ciencia (Comte), de la solidaridad por semejanza a la solidaridad por interdependencia (Durkheim), de la sociedad tradicional a la sociedad racional burocratizada (Max Weber) de las sociedades precapitalistas a la sociedad capitalista burguesa (Marx), de la costumbre a la ley, etcétera. Se trataría, en resumen, del tránsito multiseccular de un Estado definido genéricamente “tradicional” a otro llamado “moderno” o “industrial”, tránsito presidido y guiado siempre, en los clásicos, por la idea de progreso como *a priori* axiológico o axioma (postulado racionalista).<sup>246</sup>

Sin embargo, el anterior planteamiento sobre una categoría tan vasta como lo es la modernidad, no es la única manera que puede escudriñarse a dicho concepto, sino que esta acepción tiene valoraciones diversas que otros estudiosos, en diferentes momentos históricos y con diversas motivaciones en el tema también han recuperado y analizado en sus respectivos trabajos. Algunos ejemplos Marshall Berman, Jürgen Habermas, Anthony Giddens, Alain Touraine u Horst Kurnitzky.<sup>247</sup>

En este sentido, la noción de modernidad puede aprehenderse desde distintos horizontes: si bien puede valorarse como un proyecto, como en el periodo de la Ilustración, lo más pertinentes es dimensionarla también como un proceso en permanente construcción; o como una pauta para evaluar logros y alcances, avances o retrocesos. De igual manera, aunque la modernidad encierra en su contenido y en su uso la presencia de contextos socioculturales específicos, considero que no se debe reducir a dicho concepto, de manera simplista, a una época determinada o como el tránsito a otro periodo más desarrollado, sino que también debe valorar como ideología y obviamente, como una compleja problemática.

La modernidad, por lo tanto, es un paradigma inacabado que constantemente se renueva, ya que lo que un momento puede adjetivarse como moderno, más adelante y de

---

<sup>246</sup> Gilberto Giménez, “Modernización, cultura e identidades en México” en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 4/94, México, IIS-UNAM, Octubre-diciembre de 1994, pp. 256-257.

<sup>247</sup> Cf., Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989; Jürgen Habermas, “Modernidad, un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo, (compilación) *El Debate Modernidad-Posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1989; Anthony Giddens, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993; Alain Touraine, *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1995; Horst Kurnitzky, “¿Qué quiere decir modernidad?”, en *La Jornada Semanal*, México, Núm. 288, 18 de diciembre de 1994; Silvia Pappé y Martha Rivero (coords.), *Modernidad-Posmodernidad. Una discusión*, México, UAM, 1993.

modo ineludible se verá desbordado. Esta continua renovación del término modernidad, así como su ambigüedad y múltiples sentidos y significaciones, también son aplicables a otros conceptos análogos, aunque con un significado diferente, por ejemplo, los términos de progreso, desarrollo o modernización, que de igual manera hacen referencia a una forma particular del tiempo histórico y a un particular uso discursivo.

Es aquí donde abro paso al examen de otro concepto clave en esta discusión, que sin duda permite profundizar en el discurso de mi objeto de estudio: la modernización, a la que se puede definir, sucintamente, como una categoría que alude a toda forma de apertura e inclusión, es decir, como un proceso que pugna por la eliminación de las barreras u obstáculos que impiden que una sociedad sea más abierta en los ámbitos económico, cultural o político.<sup>248</sup>

De este modo, dentro de la modernización existen procesos, rutas o caminos dirigidos a abrir múltiples espacios. En este panorama, históricamente estas fases de modernización o estos grados de rompimiento son aplicables a diversas esferas (política, económica y social) y tienden a transformarse durante el tiempo. Es decir, la modernización tiene a la diversidad como rasgo característico. Por esta peculiaridad, en ocasiones se da por supuesto que la modernización es un concepto forzosamente benéfico y que todos (Estado y sociedad) aspiran a ella y que además, dicho proceso está en marcha.<sup>249</sup>

En este orden de ideas, en sociedades en desarrollo como la nuestra, los procesos de modernización que abren paso a la modernidad en distintos espacios, ha sido una constante de diversos actores por querer alcanzar a esta última. Sin embargo, en países como México, históricamente ha existido una disyuntiva respecto al tipo de modernidad que se quiere y se necesita. Y es que a esta categoría se utiliza con mucha insistencia, casi irreflexivamente y por lo tanto se le piensa diferente; especialmente, nuestra clase política que desde décadas atrás ha usado (y sigue utilizando en su lenguaje y desde una connotación ideológica) a los

---

<sup>248</sup> En esta dirección de igual manera, la modernización puede pensarse asociada a acciones y aplicaciones de la modernidad en distintos ámbitos (económico, político, social cultural, etcétera). Otro concepto derivado es el término modernismo que en el siglo XIX, con la aparición de movimientos artísticos de vanguardia, el adjetivo moderno amplía aún más su dimensión y surge el Modernismo, término que designa al movimiento cultural de crítica y oposición a lo establecido que se expresó en diversas actividades vinculadas al arte.

<sup>249</sup> Lidia Girola, “Ni racionalistas ni desencantados. Peculiaridades socioculturales del proceso de modernización a la mexicana”, en *Sociológica*, año 8, núm. 22, Mayo-agosto de 1993, UAM-A, México.

conceptos de modernidad y de modernización como las dos grandes panaceas que sacarán al país del atraso crónico en que se encuentra.

Por lo antes referido, desde el siglo XIX a la fecha, conceptos como progreso, desarrollo, modernidad y modernización han servido como parámetros que han regido y siguen marcando la vida política, artística y cultural en México. Por lo anterior, las élites gobernantes de nuestro país han asumido y usado a estas nociones para deslindarse de un pasado que no las favorece y también para justificar la construcción de proyectos de nación que generalmente imitan del exterior.

Y es que desde el siglo XIX, la modernidad que se depositó y sustentó en el progreso material, especialmente en el Porfiriato, tras la caída de la dictadura, la modernidad en el México posrevolucionario se depositó y sustentó en el proceso civilizatorio, en términos Norbert Elías<sup>250</sup> para reacomodar las piezas de un complejo engranaje de un país que buscaba nuevamente un rumbo por alcanzar, basado en el nacionalismo revolucionario con el que el régimen se consolidó durante varias décadas.

Especialmente, durante los sexenios de Miguel Alemán (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), se gestaron toda una serie de directrices que alentaron la modernización política y económica del país. Como sabemos, la consolidación del régimen permaneció durante décadas, hasta que las recurrentes crisis económicas sentaron las bases para el establecimiento de un distinto paradigma económico-político que más tarde dismanteló el antiguo orden del nacionalismo revolucionario, lo que cimentó las estructuras de un nuevo esquema económico delineado en los parámetros neoliberales y que tres décadas después permanece.

Es así que en este en este naciente orden, la modernidad se deposita indistintamente en proyectos de bloques comerciales con los países del norte; con la obediencia a diversos dictados de organismos supranacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI), el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), o el Banco Mundial (BM), que han devastado las esperanzas de vastos sectores de la sociedad mexicana que ven cada vez más lejano un futuro prometido.

---

<sup>250</sup> Norbert Elías, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1989.

Con base en lo anterior, se puede apreciar que desde el siglo XIX a la fecha, la clase política en el poder, con diversas posturas ideológicas y con diferentes horizontes de enunciación, ha ansiado arribar a una modernidad a la que la mayoría de las veces se llega a medias, con retraso o sencillamente no se alcanza.<sup>251</sup> Sobre este tema, la investigadora Andrea Revueltas (hija del gran escritor José Revueltas) asevera:

La primera pregunta que surge al hablar de modernidad para el caso de México es la de saber cómo se realiza y hasta qué punto esta modernización es efectiva. Resulta evidente que se produce de manera distinta al esquema racional del proceso europeo. Primero porque fue posterior, tardío; segundo, y esta es la razón esencial, porque no se gestó como resultado de un desarrollo interno, sino que su impulso fundamental provino del exterior –del sistema capitalista en expansión– y se produjo en los siglos XIX y XX, tres siglos después de una conquista sangrienta, apropiándose e integrando una fuerte tradición histórica. Todo esto confirió al proceso, que atraviesa varias etapas o momentos, una fisonomía propia.<sup>252</sup>

Así, la modernidad no obstante que históricamente ha funcionado como paradigma de la clase política en el poder, también ha servido para mostrar cómo desde el terreno cultural se dan importantes cambios (aperturas o rupturas) para modificar o cortar de tajo con las reglas hegemónicas vigentes (como aconteció en algunos pasajes de sus cintas con el personaje cinematográfico creado por Germán Valdés *Tin Tan*).

Precisamente, en el aspecto cultural –que es el que me ocupa mayormente– ya desde la mitad de los años veinte y en toda la década de los treinta, la modernización cultural del país que trazaron los gobiernos posrevolucionarios, se echó a andar intensamente en vastas regiones del país. Sin embargo, investigadores como Mary Kay Vaughan, en su interesante texto *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, ilustra pormenorizadamente que dicha modernización cultural, lejos de ser un impulso estatal homogéneo, no fue más que el resultado de numerosas ofrecimientos, exigencias y concesiones que ocurrieron en sitios estratégicos del país, con distintos ritmos e intensidades.<sup>253</sup> Por lo tanto, para la autora...

---

<sup>251</sup> Girola, “Ni racionalistas”, 1992, p. 174.

<sup>252</sup> Andrea Revueltas, *México: Estado y Modernidad*, México, UAM-X, 1992, p. 52.

<sup>253</sup> Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, Fondo de Cultura Económica/Secretaría de Educación Pública, 2000, 405 pp.

La política cultural se refiere al proceso mediante el cual se articularon y se disputaron definiciones de la cultura —en el sentido estrecho de ciudadanía y de identidad nacional, y en el sentido más amplio de comportamientos y significados sociales.<sup>254</sup>

De esta manera, mientras la tradición —entendida como un conjunto de valores arraigados que legitiman el orden de una comunidad— se sitúa con el pasado, en lo determinado, en lo establecido; la modernidad, por su parte, se ubica en la construcción de un futuro más óptimo de nuevas formas de materializar realidades (utopía). Por lo tanto, si la utopía procura el anhelo de un bienestar colectivo y la tradición posee un matiz conservador que se opone o resiste a lo moderno o a los cambios drásticos, lo cierto es que en México, la tradición y la modernidad, en tanto conceptos que confrontan y cuestionan la temporalidad, son nociones en apariencia antagónicas y que, sin embargo, han logrado convivir y cohabitar.

Y es que si bien la modernidad se opone a la tradición por pugnar por la apertura de que dé paso a nuevas expresiones, lo cierto es que en nuestro país, la tradición y la modernidad dadas sus características propias, complejiza en ocasiones a dichas categorías y es que si algo sobresale en países como México, es que en muchos sentidos la modernidad no acaba de llegar y la tradición permanece. Así por ejemplo, los intentos de insertar nuevos patrones económicos, sociales y culturales, se ven enfrentados al conservadurismo histórico que existe en México y que se puede apreciar en distintos ámbitos (social, cultural, económico o político) y que va desde la oposición a nuevas formas de convivencia, a hábitos cotidianos (moda, lenguaje o conductas) y es precisamente cuando podemos apreciar que la inserción de nuevos patrones culturales, puede ser visto como una afrenta a los valores tradicionales como sucedió con el personaje pachuco de *Tin Tan*.

Con base en lo anterior, las particulares características que definen a un país tan complejo como el nuestro, me lleva a afirmar que lo peculiar de la sociedad mexicana en el ámbito sociocultural es su hibridez, es decir, no es que exista un sector moderno en permanente confrontación con otro tradicional, sino que estas orientaciones —modernas y

---

<sup>254</sup> *Ibidem*. p. 4.

tradicionales– están articuladas entre sí e influyen, según las exigencias de determinados contextos, en las acciones y en la conducta de los diferentes miembros de la sociedad.<sup>255</sup>

Considero que tomar o exigir a la modernidad metas que no le corresponden resulta erróneo porque sencillamente la modernidad por sí sola no logra nada, simplemente hay que entenderla como una condición y una aspiración pero no son acciones establecidas metódicamente. Por lo antes señalado, la modernidad mexicana, con todas sus particularidades, por medio de distintas pretensiones, si bien ha logrado importantes avances y aperturas, no puede decirse que por sí misma ha sido la panacea de numerosas asignaturas pendientes en las esferas política, económica, social y cultural.

En el caso específico de la modernidad como creación cultural es tanto referente en movimiento, inestable, oscilante, no fijo; cuyo significado es indeterminado y siempre está en continuo avance; evidencia lo relativo y dúctil que resulta el término ya que está abierto a distintas discusiones y debates.

En este sentido, la modernización de la esfera cultural que se expresó en distintas esferas, también se trasladó a un conjunto de manifestaciones cinematográficas de representaciones modernas en las que *Tin Tan* destaca por que durante más de una década de protagonismo en la pantalla con innovadoras formas de hacer cine (en el lenguaje, en la actitud y en el humor) que convivieron, opusieron y en algunos casos rompieron con discursos hegemónicos de aquellos años, a través de una vasta trayectoria fílmica aunque muy irregular en términos de calidad de sus producciones.

Así, el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, más allá de evidentes inconsistencias, aportó un particular punto de vista dentro del cine nacional, independientemente de géneros y formatos, bastante redituable en términos económicos y con múltiples vetas de análisis que resulta interesante ponderar y exponer.

Así, el discurso cinematográfico moderno de *Tin Tan* puede medirse a partir de la apertura que su propuesta aportó al discurso tradicional y conservador del cine dominante de la época; apertura basada en el hibridismo y sincretismo culturales, de la orientación lúdica y relajenta de su humor; y en algunos momentos de la crítica e irreverencia hacia los valores tradicionales y a las instituciones del Estado.

---

<sup>255</sup> Girola, “Ni racionalistas”, en *Sociológica*, 1993, p. 174.

La modernidad entonces en términos de representaciones puede apreciarse con optimismo, con expectativas halagüeñas por todo lo que proyecta; pero también puede mirarse con suspicacia y con recelo porque amenaza con devastar la sociedad y sus valores. Y en el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, estas dos percepciones se interceptan y es por ello que al intentar definir su propuesta en términos de modernidad, engloba una idea compleja, puesto que su personaje se confabula, por una parte, con la realidad que se puede extraer y, por otro lado, con la ficción o la imagen expuestas que se construyen.

En este sentido, la figura y el discurso de *Tin Tan* me permite analizar a la modernidad, no como una definición única y acabada, sino como la posibilidad de convivencia entre tradiciones diversas y contradictorias y con las rupturas de las mismas, ya que las representaciones de la modernidad pueden ser distintas para los actores sociales en diferentes contextos. Por lo tanto, al ponderar a mi objeto de estudio la representación idealizada de la realidad o de ciertos paradigmas de la misma, puede ocasionar una lectura distorsionada o parcial, por ello es imperativo anclar cimientos formales en el mundo de las representaciones simbólicas concretas (el discurso fílmico de mi personaje).

Es decir, lejos de caer en el limbo de la abstracción y problematización permanentes, se debe sujetar a estas categorías a través de una formalización cognoscitiva que pueden ofrecer categorías tan amplias como la modernidad. De esta manera, disciplinas como la historia o la historiografía que dirigen su atención a la experiencia humana del pasado (interpretaciones, acciones, proyectos, representaciones o expresiones culturales); me resulta útil tener muy presente que al examinar a mi objeto de estudio, éste no es la realidad *per se*, sino la representación simbólica de uno o varios de sus componentes y por ello la asimilación del discurso del personaje cinematográfico de *Tin Tan* en el momento de su emisión, fue muy distinto cuando éste es aprehendido en otros marcos temporales y espaciales, por ejemplo décadas después de su emisión.

De esta manera, la modernidad remite al tema de la historicidad inherente en los sucesos y acontecimientos de la realidad del pasado y su vínculo con el presente; es decir dicha estrategia historiográfica me aproxima a la representación simbólica de la realidad y me ayuda a evaluar a enunciados insertos en el pasado (que a su vez forman parte de una particular trama narrativa) y que están inmersos a su vez en diversos contextos (ya que la modernidad se puede ver histórica, económica, política, cultural y artísticamente).

Así, los recursos retóricos de un poema, de un discurso político; las palabras de un cuento, una novela o una poesía; las imágenes de una fotografía o de una película, se revelan como discursos que ayudan a codificar y, reinterpretar a su vez, a dichas categorías dominantes del pasado, que ya examinadas desde la luz del presente, ofrecen múltiples lecturas que el investigador valora o elige para su particular análisis.

En este sentido, considero importante recuperar al sociólogo Georg Simmel<sup>256</sup> quien al exponer la problemática del tiempo histórico (“y los múltiples grados de exactitud” que puede tener el concepto), me hace reflexionar que todo suceso, no por el simple hecho de haber acontecido, puede ser calificado como histórico, sino que se deben de escudriñar los cambios, los desplazamientos y las transformaciones a través del tiempo, lo que involucra a una multitud de relaciones, significaciones, derivaciones y de conceptos que muchas veces, lejos de aclarar el fragmento de realidad que se examina, en ocasiones la vuelve más compleja.<sup>257</sup>

En este sentido, Georg Simmel me brindó pistas importantes con su concepto de “umbral de desmenuzamiento” al afirmar cómo el carácter individual de un hecho dado que se fija temporalmente y en consecuencia es histórico, muchas veces se disuelve por aquella separación y especialización de sus elementos, que sin embargo, es asumida como una oportunidad de exactitud creciente y como un conocimiento de las cosas tal como son.<sup>258</sup>

Ahora bien ¿Cómo examinar los desplazamientos semánticos en el tiempo que una categoría como modernidad ha tenido con el paso del tiempo? Es decir, ¿Por qué una determinada imagen del mundo, o instrumento de la realidad puede cobrar auge en cierto momento y después cae en desuso? Y es que en ocasiones se cae en el prejuicio de que toda conceptualización, teórica o corriente, asumida como fuente de conocimiento, simplifican la realidad y en ocasiones nos damos cuenta que no es así, por el contrario, la historicidad misma de los conceptos, lejos de acotar las problemáticas, las amplifica en este proceso de reflexión y análisis del pasado histórico.

---

<sup>256</sup> Georg Simmel (1858-1918) filósofo y sociólogo alemán que centró su obra en la interacción social y en los procesos de individualización y socialización. Su obra y legado han ocupado un lugar importante en el debate sociológico y su pensamiento repercutió en figuras como Max Weber y Martin Heidegger. Cf., Georg Ritzer, *Teoría Sociológica Clásica*, Madrid, McGraw Hill, 1993pp. 205-244.

<sup>257</sup> Georg Simmel “El problema del tiempo histórico”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, trad. Salvador Mas, Barcelona, Ediciones Península, pp. 143-144.

<sup>258</sup> *Loc. cit.*

En este sentido, con el paso del tiempo en un país como el nuestro, la dicotomía tradición-modernidad se vive de una manera muy peculiar, específicamente, durante los años de 1943-1958, en términos políticos y culturales, la modernidad en nuestro país estuvo enmarcado por la ideología estatal del Nacionalismo Revolucionario que permeó en distintas formatos, géneros y discursos de la vida política, social y cultural de nuestro país.

Así, en la segunda mitad del siglo XX la enunciación estatal de conceptos operativos como *desarrollo*, *modernización* y *revolución mexicana*, con el paso del tiempo adquirió nuevas significaciones y es en el sexenio salinista en donde se hace presente un importante desplazamiento semántico. En otras palabras, el significado de los conceptos se transformó notoriamente al cambiar de modelo económico en 1982 en términos de apertura, tecnocracia y libre mercado. Carlos Monsiváis ilustra así dicha sustitución conceptual:

(En el salinismo) sin una estrategia deliberada, se busca la desaparición del significado acumulativo del nacionalismo, al que se quiere sustituir por tesis cercanas a la sobrevivencia del más apto. Los tecnócratas instauran la oposición (dramatizada) entre el *subdesarrollo* y la *modernidad*... ponen *modernización*” donde estuvo *Revolución mexicana* (esto es literal, hágase la prueba con cualquier discurso) y luego se intenta que *productividad* reemplace a *nacionalismo* (falló la campaña de sustituir a “modernización” con “liberalismo social)”<sup>259</sup>

Retomo lo anterior y lo aplico en mi objeto de estudio para puntualizar cómo en los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, el discurso “moderno” de *Tin Tan* resultaba para varios sectores “vulgar”, “ramplón”, “mediocre” y “corruptor del idioma y de las buenas costumbres”<sup>260</sup>, con el paso del tiempo, para algunos sectores que han ponderado al personaje y a su obra cinematográfica, su discurso ahora es valorado como “multicultural”, “moderno” “vanguardista”, “lúdico”, “renovador”, “incluyente”, “de avanzada”, etcétera.

Es así que desde las diferentes vetas de análisis que la modernidad irradia, me interesa advertir las transformaciones que se derivan en un contexto y espacio histórico determinados y como cada autor-emisor (*Tin Tan* y su discurso) y lector-receptor de su obra, pueden interpretar un fragmento de la realidad condicionada *a priori*, lo que deriva que se ahonde en las representaciones que puede extraerse de su discurso cinematográfico.

---

<sup>259</sup> Carlos Monsiváis, “Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano” en *México: Identidad y cultura nacional*, México, UAM, X, 1994, p. 41.

<sup>260</sup> Sobre los ataques que se vertieron al cómic revisese el capítulo II, *supra*, pp. 49-51.

## 5.2. La modernidad tintanesca

*Tin Tan* es de hecho el primer mexicano del Siglo XXI  
Carlos Monsiváis

En el presente apartado, una vez que se hicieron algunas precisiones en torno al tema de la modernidad, me interesa analizar cómo dicha categoría fue representada tanto en el personaje como en el discurso cinematográfico de *Tin Tan*. En esta dirección, conviene recordar que en el tema de la modernidad, es de nodal importancia establecer criterios de selección nítidamente delimitados a partir de los procesos que le dieron cauce; por ejemplo, la modernización cultural de un país que dejaba su faceta rural por una urbana; en donde la clase política militar, más por las circunstancias que por gusto, dejaba el poder presidencial a civiles formados en universidades; periodo en el que los hábitos culturales son modificados gradualmente por el impacto e influencia de la americanización cada vez más presente. Sobre este tema, Carlos Monsiváis subraya que en nuestro país:

(...) El crecimiento capitalista es la alegoría donde las riquezas creadas y acumuladas apuntan hacia un país absolutamente distinto, con el don de convocar a voluntad las ventajas de Estados Unidos: eficacia y modernidad (una modernidad sin tradiciones ni historia, cuya esencia se desprende de y se confina a sus propiedades).<sup>261</sup>

Pero también es cierto que nuestro país más allá de contextos históricos, se mueve en anacronismos que no se superan y con aperturas que son de forma pero no de fondo. Así por ejemplo, en el alemanismo y ruizcortinismo vemos que el aparato gubernamental se apoya en las banderas de la *revolución mexicana*, *la justicia social*, *la modernidad* y el *progreso*,<sup>262</sup> pero en los hechos el corporativismo, el presidencialismo, el “charrismo” se imponen no sólo en lo político, sino que dejan sus tufos autoritarios en distintos ámbitos de

---

<sup>261</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México” en *Cuadernos Políticos*, México, ERA, Núm. 30, Octubre-Diciembre de 1981, p. 46.

<sup>262</sup> Los postulados revolucionarios en términos discursivos, funcionaron como agentes legitimadores del régimen para asentarse y consolidarse en el poder, pero hay que advertir que dichos elementos tienen una carga semántica que con el paso de los años se fue vaciando de contenido. Así por ejemplo, el concepto de *progreso* en los años cuarenta del siglo XX, tenía una connotación y significado distinto a la acepción positivista de finales del siglo XIX durante el porfiriato, en la que curiosamente, si apreciamos linealmente la historia, la revolución mexicana implicó un corte abrupto de un proyecto consolidado.

la cultura y de las artes del país, lo que revela hasta qué punto lo político impactó en lo artístico-cultural como sucedió con el control estatal a expresiones como la cinematografía, en ocasiones afectada por la censura a quien hiciera crítica o mofa de las instituciones.<sup>263</sup>

De este modo, en el terreno movedizo de la modernidad diversos elementos me ayudarán a aproximarme a un personaje singular de la cinematografía nacional como *Tin Tan*, a partir de la singularidad de los acontecimientos o “hechos”, en los que se desarrolló éste, es decir, el terreno de la historia y que historiográficamente pueden ser abordados desde la construcción cognoscitiva de la modernidad la historicidad (trayectoria de dicho concepto); la inteligibilidad y caracterización de una época y de nuevas nociones para representar a la realidad pretérita con mayores certezas y sin tantas ambigüedades.

Así, el examen de las representaciones simbólicas del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, desde algunos referentes que aluden al terreno de la modernidad, me ayudará a profundizar y a relacionar, no solamente, los diferentes rasgos de un discurso fílmico que abrió nuevas perspectivas de entretenimiento apoyadas en una abierta y sana disposición al placer y “al relajo por el relajo mismo” o como definió el crítico Emilio García Riera “sin apelar al sentimentalismo o a aburridas moralejas, tan innecesarias como insinceras”, sino también para ponderar diversos aspectos de la vida cultural de la ciudad de México en los años cuarenta y cincuenta.

---

<sup>263</sup> Si bien el tema de la censura en el cine mexicano se remonta a 1919 en la que funcionó un departamento de Censura Cinematográfica, en 1919, de manera oficial se instituyó un Reglamento de Censura Cinematográfica dependiente de la Secretaría de Gobernación. Así por ejemplo, las notables cintas de Fernando de Fuentes *El prisionero 13* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), fueron mutilado sus finales originales. Más adelante, la película *La mancha de sangre* (1937), del pintor Adolfo Best, fue censurada por el carácter erótico y sexual de la cinta. En la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, en la llamada época de oro, en la que la cinematografía mexicana adquiere un carácter de una verdadera industria. En este periodo, con algunas destacadas excepciones, además de idealizarse el ámbito rural en contraposición al “pecaminoso” arrabal urbano, se estereotipa la identidad mexicana con películas en las que pululan charros, mariachis, canciones y alcohol. En este periodo todos los guiones tenía que ser revisados por la Dirección General de Cinematografía, quien en varias ocasiones censuró a algunas películas (o pasajes de éstas) por aludir a críticas a la milicia (*Las abandonadas*, Emilio Fernández 1944; *La sombra del caudillo*, Julio Bracho, 1960); las condiciones de terrible adversidad de los migrantes mexicanos ilegales en Estados Unidos (*Espaldas mojadas*, Alejandro Galindo, 1953); los feudos caciquiles imperantes (*El brazo fuerte*, Giovanni Korporaal, 1958); etcétera. Sobre el tema de la censura cinematográfica en nuestro país y de la legislación que la hizo posible. Revítese Rafael Aviña, *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*. México, Océano, 2004; Berrueco, *Nuevo régimen jurídico*, 2009.

En este panorama, el concepto de modernidad y los procesos que la hacen posible (modernización), serán exhibidos en función del discurso o representación cinematográfica de mi sujeto histórico, Germán Valdés, cuyo personaje, *Tin Tan*, nutrió un pasaje significativo del espacio fílmico de nuestro país en la centuria pasada. Es decir, más que una categoría difusa, la modernidad la entiendo cómo una herramienta conceptual que me permite hacer inteligibles y dotar de significados a formas simbólicas y enunciados del pasado, como los discursos cinematográficos del cómico (huellas pretéritas).

Con base en lo anterior, considero que resulta más efectivo estudiar las huellas del pasado (películas) si examino a la vez a los personajes que produjeron tales grafías, (el propio *Tin Tan*, productores, directores, actores, etcétera), todo ello en un vasto escenario en el que interactúan, palabras, sujetos y sucesos. Por ello, me resulta fundamental establecer vínculos sistemáticos de la palabra modernidad con enunciados concretos, con asideros a propuestas teóricas, a autores, contextos y espacios particulares en que éstos se desenvuelvan y que me guíen en mi posición de observador de ese pasado.

Con base en lo anterior, las relaciones que se establece entre mi objeto de estudio, con la categoría de modernidad –y las nociones vinculadas a ésta (“modernización” “modernismo” y “moderno”) pero también a las que coexisten con ella (como la tradición) – implica observar la realidad de un modo organizado y jerárquico, con criterios que extraen el enorme potencial simbólico que emanan dichos discursos. En síntesis, más que construcciones terminadas, la modernidad como categoría de análisis, es un importante recurso que brinda coordenadas interesantes para leer el acontecer humano.<sup>264</sup>

En este punto y siguiendo a Reinhart Koselleck, quien estructuró dos categorías de análisis para la comprensión de lo histórico: el espacio de experiencia y el horizonte de expectativas, Germán Valdés mostró desde su experiencia pretérita como locutor de radio en Ciudad Juárez en contacto directo con patrones culturales más cercanos a Estados Unidos que a su país de origen, que el horizonte de expectativas que deseaba construir para su personaje cinematográfico, tenía que basarse en la multiplicidad de recursos retóricos

---

<sup>264</sup> Ricardo Pozas Horcasitas señala que para un análisis más completo de la modernidad, se deben examinar los fundamentos constitutivos que le dan sustento, desde su origen hasta nuestros días y, por otro lado, examinar a detalle los componentes de su fase presente o contemporánea, pero desde el examen de lo actual y del cambio permanente. Véase Ricardo Pozas Horcasitas, *Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada*, México, UNAM/Siglo XXI, 2006. pp. 7-20

(lenguaje, gestos, hibridez, sincretismo, etcétera) para forjar su particular punto de vista humorísticos en el escenario cinematográfico nacional.<sup>265</sup>

Así, sin olvidar los recuerdos del pasado y desde sus propias experiencias artísticas como locutor de radio y cómico en la caravana itinerante que daría origen a su personaje, *Tin Tan* apostó –para bien y para mal– a la cimentación de un horizonte distinto, es decir, de una propuesta distinta que refrescó en muchos sentidos los discursos fílmicos dominantes del cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, aquí también se encuentra una contradicción en su figura: *Tin Tan*, aunque pugnó por materializar cambios de forma en el ejercicio del humor de su propuesta fílmica, lo hizo siempre de manera espontánea, sin tener clara conciencia que su personaje conviviría con éxito en el sistema de estrellas que la industria cinematográfica nacional generó en los años de mayor auge de su obra fílmica (años cuarenta y cincuenta).

En este horizonte, se puede comprobar en los diferentes discursos, explicaciones, representaciones y testimonios emitidos por individuos, grupos, comunidades, corrientes de pensamiento e instituciones de la sociedad mexicana del siglo XX emerge (teórica, retórica y muchas veces demagógicamente) de manera pródiga el concepto de “modernidad”. En este sentido, lejos de considerar de antemano a *Tin Tan* como un modelo, arquetipo o paladín de la modernidad o como un ícono vanguardista del cine mexicano o defender de acriticamente al personaje cinematográfico, me interesa evaluar algunos de los varios elementos en que pueden montarse la modernidad (ya sea como apertura o ruptura de los discursos prevalecientes)

En este panorama, y como señalé en la introducción de este estudio, si bien el discurso cinematográfico de *Tin Tan* puede explorarse desde los diversos haces que proyecta la categoría de modernidad, considero que dicha noción se debe determinar con solidez dentro de los límites en torno a los significados que puede sugerir esta categoría. Y es que la modernidad apunta a distintos dominios, a diversos campos de acción que pueden interactuar con prejuicios y percepciones idealizadas o minimizadas de la realidad, y entonces nublar las perspectivas de análisis.

---

<sup>265</sup> Koselleck, *Futuro Pasado*, 1993.

Como he señalado, la modernidad se forja y vincula a conceptos afines a este campo nocional y es un término que a lo largo del tiempo han cobrado importantes desplazamientos semánticos, lo que no sólo me estimula a construir una elaboración conceptual más rigurosa de la modernidad y sus nociones derivadas sino también a ordenar, catalogar y ponderar el discurso cinematográfico de un personaje relevante del horizonte fílmico nacional de la pasada centuria como Germán Valdés. Por lo tanto, en su función instrumental, la modernidad debe ser importante apoyo y no un obstáculo para examinar la realidad o la representación simbólica de la misma como puede apreciarse en la ponderación del análisis de algunos de los elementos de las cintas de *Tin Tan*.<sup>266</sup>

Por lo tanto, las diferentes representaciones simbólicas y la formalización de las mismas (su discurso gestual, imágenes y lenguaje), de un personaje significativo de la cultura nacional del siglo pasado –al margen de conceptos preconcebidos y prejuiciados–, podrá ayudarme a examinar las unidades formales de su representación cinematográfica que pueden apreciarse desde los diferentes modelos y esquema que el personaje de *Tin Tan* mostró en su larga carrera artística (estereotipo pachuco, pícaro urbano, parodiador y, finalmente, patíño), lo anterior reflejo de un cine que evidenció un punto de vista particular, que nos permite apreciar y comprender los diferentes referentes culturales de la época (consumo y hábitos culturales, moral, diversión, modernización del país, etcétera).

Parto entonces, que en términos de modernidad, el cine de *Tin Tan* se expresó a veces como ruptura, en otras como oposición y generalmente como convivencia de discursos paralelos: los discursos pedagógicos nacionalistas de Emilio Fernández, los arrabales urbanos de Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez; las propuestas artísticas más detalladas de directores como Julio Bracho o Roberto Gavaldón; el cine de autor de Luis Buñuel; el cine de rumberas de Alberto Gout; etcétera. Así, el cine de *Tin Tan* no fue más que un punto de vista de los muchos que la industria cinematográfica nacional desarrolló en aquellos años, para el entretenimiento y consumo cultural de las clases populares y medias.

En el caso de *Tin Tan*, me atrevo a señalar que la modernidad de su apuesta cinematográfica implicó su manera de comparar, evaluar, definir y, sobre todo,

---

<sup>266</sup> Cabe señalar la importancia de valorar a un principio dominante como la modernidad que puede tener significados y representaciones diferentes en otros contextos históricos y espacios particulares, en la percepción de ciertos autores o tradiciones de pensamiento.

diferenciarse de lo otro, de lo que precede, de lo que se rezaga. Una especie de forma de separar o fortalecer límites o fronteras entre los espacios. En el caso de su cine y de su discurso, implicó que tanto sus seguidores y antagonistas subrayaran desde su óptica, las diferencias entre lo moderno y lo tradicional (el pachuco fronterizo del norte que llega a fusionar el lenguaje; a insertar patrones y hábitos estadounidenses en la cotidianidad); lo vanguardista y lo anacrónico (la expresión de una novedosa moda en la vestimenta y en la actitud); lo moral y lo amoral; la probidad y la indecencia (el sentido lúdico y gozoso en términos sexuales); en otras palabras, la mirada constante hacia modelos externos en contra del estancamiento en el pasado, la no evolución y la perennidad de los hábitos, etcétera.<sup>267</sup>

En otros términos, el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, considero que sin que necesariamente exista una ruptura tajante con discursos paralelos al suyo, porque los cimientos de su cine estaba basado en la realidad misma de la cinematografía de aquellos años (con sus virtudes y limitaciones), sí existen varios elementos de su propuesta fílmica que lo diferencia de las narrativas, contenidos, tonos e intencionalidades de otros discursos. *Tin Tan* expone en sus cintas, sin tenerlo planeado y espontáneamente que ser moderno es ser diferente a los otros. Sobre el tema Carlos Monsiváis expone lo siguiente:

En los años de estreno de sus películas *Tin Tan* fue un vislumbramiento de la modernidad como variable de la transculturación y el relajó: hoy, para quienes lo consideran de hecho un fenómeno televisivo. *Tin Tan* es la gracia sin control que “salva el honor” de la época en que los chistes circulaban a modo de placas conmemorativas y el respeto era la máscara mortuoria de la sociedad.<sup>268</sup>

Curiosamente si bien en el cine de *Tin Tan* hay una permanente autodefinición del cómico en definirse como moderno basada en parámetros de la cultura estadounidense (lenguaje, estilo, actitud), *Tin Tan* será representado por sus detractores como un peligro para las buenas conciencias; como un ser marginado de la sociedad que amenazaba lo que ésta consideraba de buen gusto o decente. Es decir, el discurso de *Tin Tan*, si bien en un

---

<sup>267</sup> Para autores como Marshall Berman, la cuestión de la modernidad empezó en el siglo XVI con el adelanto de la urbanización y de los descubrimientos científicos y técnicos. Es por ello que hablar de modernidad es bastante complicado, ya que en cada época los descubrimientos son diferentes y también las amenazas que plantea. Sin embargo, en cada época sigue viéndose como amenaza y como esperanza y en cada época intenta redefinirse. Véase Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989.

<sup>268</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

primer momento causa gran expectación e interés en numerosos sectores, también es visto con resquemor y animadversión por diferentes grupos y personalidades.

En su obra *El proceso de civilización* de Norbert Elias<sup>269</sup>, asevera que las acciones y conductas del individuo civilizado deben partir y originarse en dictados racionales y el control de los instintos y las emociones, por lo tanto a partir del siglo XIX se establecen nuevos códigos para normar al individuo desde un esquema moral muy rígido, si bien el comportamiento estaba muy regulado por una moral férrea, ello no impedía que los impulsos primarios (sexualidad, violencia) no existieran, pero estos deseos y conductas que se ejercían en “los bajos fondos; un ámbito oscuro y muy despreciado por la sociedad “respetable, pero muy atractivo a la vez para quienes querían satisfacer sus apetitos.”<sup>270</sup>

En este horizonte, la cinematografía nacional no es ajena a esta concepción del mundo y gradualmente se comienza a edificar un patrón moral en la industria fílmica de la época. En este panorama, la sexualidad será negada o condenada en el mismo desarrollo de la trama. Así, por ejemplo, aunque las mujeres “impuras” de las cintas de rumberas del cine de Alberto Gout, muestren gozosamente sus cuerpos turgentes, al final de la historia por su condición de pecadoras reciben de modo recurrente.<sup>271</sup>

En este panorama, los sectores conservadores de la sociedad son quienes juzgan el personaje de *Tin Tan*, no obstante que el modelo adoptado por el humorista estaba directamente relacionado al esquema estadounidense que para muchos grupos nacionalistas era incompatible. En otros términos, *Tin Tan*, retoma a su favor el asunto del pachuco fronterizo, pero lo despoja de la actitud antagónica en contra de una cultura que lo segrega y discrimina y le otorga a cambio un sentido extremadamente lúdico y hedónico de acercarse a la realidad, lo que de inmediato impacta en los receptores de su discurso.

Así, resulta interesante advertir que en mi opinión una de las razones del éxito del personaje fílmico de *Tin Tan* está en sus contradicciones y no en su coherencia, por su movilidad y no por su estatismo, por su apertura y no por la cerrazón, por el relajo y no por

---

<sup>269</sup> Elias, *El proceso de la civilización*, 1988

<sup>270</sup> Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*, 2005.

<sup>271</sup> En este sentido, como nos recuerda Julia Tuñón, al cine mexicano siempre le gustó mantenerse en el límite de la ambigüedad entre la moralidad y la audacia; se transmiten mensajes explícitos de moralidad pero entre líneas se manejan contenidos ambiguos. Véase Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998.

el orden. Por lo tanto, *Tin Tan* que se autodefine como un personaje afín a lo que se admira en una modernidad mexicana que aspira a la americanización de la vida cotidiana, muchos de sus críticos pusieron énfasis que sus filmes difundían conductas escandalosas y poco moderadas. Así, por ejemplo, grupos conservadores como *la Liga de la Decencia* con desplegados pagados en prensa o párrocos de algunas iglesias, censuran sus cintas, hablan del mal ejemplo que proyecta su cine, de su lenguaje y actitudes vulgares, de sus carcajadas y sus gestos exagerados, de su poca moderación, de sus instintos, de sus impulsos irracionales, de su depravación, etcétera.

En otras palabras, la conducta de *Tin Tan* es exhibida por sus críticos como todo lo contrario a lo que se espera de una conducta “civilizada”, por ello el actor es descalificado desde el primer momento. Lejos del hombre civilizado moderado que controla sus instintos y pasiones, *Tin Tan*, es el ejemplo, dicen sus detractores, del desenfreno, de la extroversión, de la liviandad del relajo, propio del hombre irresponsable e irreflexivo.

Por lo antes citado, se puede observar que aunque resulta complejo trabajar con categorías tan maleables como la modernidad, la historiografía crítica puede hacer más sencilla esta tarea, en el momento que se ponen en operación enunciados específicos (películas) que den origen a toda una trama y a una narrativa particular, emitidos por un sujeto (*Tin Tan* y su equipo); en un escenario político, social y cultural específico (México de los años cuarenta y cincuenta). En otras palabras: el análisis hermenéutico del personaje cinematográfico de *Tin Tan* y de sus películas más distintivas, me permite volver la mirada a viejos problemas, pero con un enfoque o perspectiva novedosa. Una de ellas puede ser a partir de la fuerza que pueden incentivar al discurso fílmico de *Tin Tan* las imágenes provenientes de otros medios como el publicitario y que examinaré en el siguiente apartado.

### **5.3. Los caminos de las imágenes**

La historia no debe ser reconstruida únicamente en papel, puede existir otro modo de concebir el pasado... el sonido, la imagen, la emoción, el montaje.  
Robert Rosenstone

En la reconstrucción de un problema histórico o historiográfico es una tarea común la revisión de textos escritos, archivos y registros tradicionales. Sin embargo, la

conveniencia de contar con grafías alternas a dichos discursos (imágenes, mapas, construcciones arquitectónicas, monumentos, películas o carteles) radica en que estas huellas permiten extraer información importante sobre la manera de vivir y representar la realidad del ser humano y cómo éste concibe su visión del mundo, su cotidianidad y sus expectativas.

La importancia de retomar otras maneras de aprehender y representar la realidad es mayúscula, porque permite profundizar en el análisis reflexivo y crítico de la escritura de la historia. Sin embargo, en el ámbito de la historiografía crítica, las imágenes sobrepasan por mucho, la limitada función de simples “evidencias” que puede otorgárseles, porque éstas no funcionan meramente como instrumento de apoyo que den paso a juicios valorativos (de verdad o falsedad) de los discursos o testimonios contruidos, también la imagen es en sí misma una manera de representación de la realidad histórica.

En esta dirección, la imagen obliga a reflexionar en el quién, el cómo, de qué manera, en qué tiempo y desde qué espacio se materializa; implica pensar en los aspectos subjetivos y objetivos adheridos en la historicidad misma que conforma el fundamento a la interpretación ya que, como puntualiza Gabrielle Spiegel, el poder de toda representación deriva de su contexto social y del vínculo que mantiene con el conjunto redes sociales y políticas en las que se mueve.<sup>272</sup>

De esta manera, la correlación entre la representación y la realidad histórica, está posibilitada por la historicidad, ya que ésta condiciona su existencia a partir de que en ella se enlazan ambos conceptos (representación y realidad histórica) en una tensión temporal entre el presente y el pasado. Por lo antes citado, la representación de la historia (en cualquiera de sus modalidades o de sus grafías) y la realidad histórica juegan una vinculación dialéctica que las complementa: Sin realidad no puede haber representación y viceversa, sin representación no puede haber alguna señal que dé sustento a la realidad histórica misma.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Spiegel, “Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media”, 1994, pp.123-161.

<sup>273</sup> La historicidad se refiere a la posibilidad, la condición y la necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias e historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Pappe *et. al.*, *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*, 2000, p. 68.

Habitualmente, el análisis del discurso se ocupa de examinar textos verbales, es decir de grafías escriturísticas que de modo recurrente son exploradas por historiadores o historiógrafos para llevar a cabo su quehacer. En este sentido, la grafía escrita en tanto representación material asume una peculiar narrativa para reconstruir el pasado o hacer una descripción puntual de la realidad. Sobre el tema Silvia Pappe señala:

¿Qué hacemos cuando escribimos historia?: darle presencia física a algo –la historia- que existe, pero que aun no dispone de esta presencia. Lo que nos debe de preocupar no es, entonces, la historia sin escribir frente a la historia escrita: lo que nos obsesiona es la escritura de la historia como posibilidad y como constitución de la misma, entendiendo constitución como proceso de estructuración, de significación.<sup>274</sup>

Este proceso de estructuración y significación al que alude Pappe, me lleva a reflexionar que en ocasiones no se cavila con detenimiento en las posibilidades que ofrecen otros discursos alternos a los textos escritos como las imágenes que tienen una determinada intencionalidad al momento de su emisión; son concebidas en un periodo histórico específico, son fuentes relevantes para construir y entender la historia de la cual formamos parte y pueden ser interpretadas desde diferentes horizontes de enunciación.

En este sentido, generalmente cuando uno habla de un poeta o de algún novelista ponemos a prueba la memoria, al preguntar a nuestro interlocutor qué versos o qué pasajes de la novela podría repetir textualmente, lo mismo podría decirse respecto a una película ¿Qué imagen o imágenes se recuerdan? Pero si como decía Jean Luc Godard, la fotografía es verdad, y si el cine es una verdad que corre 24 veces por segundo, ¿Qué pasa cuando queremos detener tal celeridad de las secuencias y congelamos el recuerdo en una imagen?

Así, por ejemplo, al recuperar escenas de la época de oro del cine mexicano, pueden venir a mi mente imágenes que permanecen intactas en mi memoria: los ojos de María Félix en *Enamorada*; la desesperación de Blanca Estela Pavón y Pedro Infante al ver a su hijo carbonizado en *Ustedes los ricos*; la arrogancia de Jorge Negrete o Pedro Armendáriz; la belleza serena de Dolores del Río; la picardía de Cantinflas y la energía de Joaquín Pardavé en *Ahí está el detalle*; la seguridad triunfante de Roberto Cobo en *Los olvidados*; los cuerpos voluptuosos de Ninón Sevilla o *Tongolele*; el encuentro musical de *Tin Tan* y

---

<sup>274</sup> Pappe, “¿La historia se puede escribir? (Itinerario y trayecto de una pregunta)” 2000, p. 406.

*Vitola* en *El rey del barrio*, etcétera. Escenas memorables en que los artistas citados apuestan su fuerza expresiva al poder receptivo de sus imágenes.

En este punto quiero hacer un breve paréntesis para señalar que la palabra imagen se usa con mucha libertad porque en torno a ella existe una conceptualización extremadamente amplia, flexible y aun vaga; como una especie de palabra comodín que explica, pero no del todo, las enormes posibilidades que estos discursos encierran; por ejemplo, se puede examinar a la imagen como un discurso aislado y autónomo, pero también como parte de una cadena que da sentido a una trama o como atmósfera de un mensaje determinado.

En efecto, no se debe olvidar que las imágenes aluden a construcciones selectivas que son al mismo tiempo, referentes, construcciones conceptuales, ideas y formas de pensamiento, pero también incorporan fenómenos más amplios y complejos como los imaginarios y las “visiones de mundo”. En este orden de ideas, un enorme abanico de posibilidades se despliega y se puede debatir en torno a los diferentes significados que estos discursos proyectan en el periodo histórico en que cobran auge, aunque después puedan caer en desuso y ser intercambiados por nuevas imágenes del mundo.

Por lo anterior, las imágenes son un importante insumo que ahonda en la representación del pasado histórico y son un eficaz medio de expresión y difusión de la cotidianidad de un tiempo y espacio específicos, pero también son discursos que estimulan la reflexión en torno a las fuentes visuales en las que se puede respaldar el historiador o el historiógrafo para realizar su trabajo.

Al respecto Max Weber, subrayaba que el hombre es un animal suspendido en redes o tramas de significación que él mismo ha tejido y Clifford Geertz añadiría: “la cultura es esa urdimbre, y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”.<sup>275</sup> En este sentido, la historiografía, examina a esa urdimbre compuesta de una multiplicidad de

---

<sup>275</sup> Aquí Geertz recurre a un concepto acuñado por Gilbert Ryle: “la descripción densa”. Esta metodología recoge “la jerarquía estratificada de estructuras significativas” en las que se ensartan los hechos, y por tanto, debería constituirse en la base de la descripción etnográfica, que Geertz privilegia. Véase Geertz, *La Interpretación de las culturas*, 1992, pp. 20-22.

discursos e invita a reflexionar en torno a las significaciones existentes en relación con las redes culturales en que se emitan, todo desde una perspectiva transdisciplinaria.<sup>276</sup>

En esta directriz, en este ensayo examinaré cómo el discurso visual de *Tin Tan* pudo nutrirse de formas de expresión culturales viables de ser historizadas y problematizadas desde una visión que procure la reflexión, como la historiografía crítica.<sup>277</sup> Para el propósito anterior, me respaldaré en un discurso que no ha sido valorado en la amplia resonancia de *Tin Tan* como figura popular: los carteles publicitarios de sus cintas, específicamente los elaborados por el notable dibujante Ernesto García Cabral, como a continuación detallaré.

### 5.3.1. El cartel como gestador de imaginarios

Un cartel publicitario es como un grito pegado a la pared  
José Renau

Si bien el tema del análisis de imágenes como el cartel publicitario en el impacto del personaje de *Tin Tan*, el éxito económico de sus cintas puede apreciarse como una ventana de investigación que amerita ser estudiada con mayor detenimiento en investigaciones futuras para reflexionar cómo estas grafías pueden ser examinadas como un discurso por sí mismo, desde su propia historicidad, espacialidad y temporalidad, me interesa acercarme en cómo estos documentos visuales incidieron en la proyección e impacto del personaje cinematográfico de *Tin Tan*.

Así entonces, no obstante que hace algunos años escaseaban los trabajos que se preocuparan por extraer información del pasado a través de las imágenes, el investigador José Ronzón, advierte que cada vez son más abundantes los proyectos que examinan, tanto a las imágenes estáticas (fotografía, cartel, caricatura) como las imágenes en movimiento

---

<sup>276</sup> Los discursos pueden variar dependiendo el espacio, tradición, ideología y horizonte enunciación (historia, sociología, semiótica, filosofía, etcétera) en que se emitan. Lo meritorio de la historiografía radica en el uso de la transdisciplinariedad, en este continuo fluir de conocimientos extraídos de otros saberes, metodologías y perspectivas de análisis de otras disciplinas. Cf., Pappe *et. al.*, “Teoría y análisis del discurso”, 2008, 13 pp.

<sup>277</sup> La historiografía crítica propone analizar, problematizar e historizar los objetos de estudio y su recepción, pero también los dos tipos de discursos que en las ciencias sociales, humanas y de la conducta sirven para explicar y apoyar la comprensión de los objetos de estudio: los discursos teóricos y los paradigmas que los sostienen, así como los modelos que se utilizan para privilegiar ciertos discursos y erigirlos en contextos históricos. Véase Pappe *et. al.*, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, 2001, pp. 161-162.

(cine, televisión, documental, video), ya que inciden en el conocimiento de la sociedad de una época y también en la gestación de imaginarios.<sup>278</sup>

Precisamente, los carteles cinematográficos creados *ex profeso* para la difusión de dicho espectáculo, es una de las primeras y más tradicionales formas de acercarse al llamado séptimo arte. Y no obstante el extraordinario alcance que ofrecen las nuevas tecnologías (especialmente Internet o los programas de animación electrónica), los carteles impresos se mantienen como un eficaz medio para cautivar al público y en el caso del cine y personaje de *Tin Tan*, fue muy claro.

Y es que muchas veces la primera aproximación que el espectador tiene a una obra fílmica la obtiene del cartel pegado afuera de la sala. Y esta breve o detallada lectura que el receptor haga a este discurso visual, que alberga a su interior distintas imágenes (dibujo, fotografía o caricatura), le permite obtener pistas de lo que el artista sintetiza de la trama y evaluar si vale la pena o no, consumir dicha propuesta cinematográfica.

Como subraya la diseñadora de arte, Donis A. Dondis, resulta necesario hacer una adecuada lectura gramatical de las imágenes para la comprensión de la cultura. Sobre todo en esta época en que la cultura está constituida cada vez más por una multitud de elementos visuales, procedentes de campos tan próximos y tan diversos al mismo tiempo, como son la fotografía, el cine, la televisión, el vídeo, el cartel, el diseño gráfico, las historietas, etcétera. Es decir, se debe reparar en torno al diálogo existente entre los numerosos medios de comunicación masivos como los antes descritos.<sup>279</sup>

Para el caso que me ocupa, la cinematografía desde sus inicios ha sido una actividad lúdica con una íntima cercanía con el cartel publicitario, más allá de sus amplias posibilidades de comunicación, tiene una intención comercial y utilitaria: atraer a la gente a los cines, es decir, estimular al espectador a consumir un producto cultural, pero también el cartel cinematográfico, se caracteriza por ser el portador de todo un discurso sintetizado visualmente en unas cuantas imágenes.

En este sentido, la temporalidad y espacialidad juegan un papel muy relevante en la lectura que el receptor haga del cartel, puesto que entre mejor disposición espacial tenga en

---

<sup>278</sup> Ronzón. “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, 2003, pp. 133-144.

<sup>279</sup> Dondis, *La sintaxis de la Imagen*, 2008. 212 pp.

las salas, así como el tiempo adecuado para su lectura, el espectador apreciará si las expectativas que tiene en torno a la cinta se cumplen o no. Pero más aún, con el paso del tiempo el cartel que es exhibido de manera efímera, dependiendo del éxito o fracaso de la película, se convierte en un documento histórico u objeto de culto que cobra nuevas significaciones o lecturas del periodo histórico en que fue elaborado.

Cabe señalar que desde sus inicios, en 1896, la exhibición cinematográfica en nuestro país se valió de las técnicas de difusión prevalecientes en la época. En 1906, por ejemplo, el grabador José Guadalupe Posada elaboró un anuncio para la película *La gallina de los huevos de oro*. Más adelante, en pleno movimiento revolucionario, la compañía productora estadounidense *Mutual Films Corp.*, con Francisco Villa como su figura protagónica, se valió del cartel publicitario para redimensionar su obra y para dotar de mayor autenticidad los dramas nacionales que se veían en la pantalla.<sup>280</sup>

Sin embargo, será en la década de los treinta cuando se gestó la primera ambiciosa y costosa campaña publicitaria para la primera película sonora mexicana, *Santa*, basada en la novela de Federico Gamboa, dirigida por Antonio Moreno y estelarizada por Lupita Tovar y Carlos Orellana. La campaña incluyó exhibiciones especiales para la prensa, publicidad pagada en los diarios más importantes, así como fotografías y carteles de la cinta.<sup>281</sup>

Para mediados de los años cuarenta, los carteles fueron uno de los recursos de promoción para las masas de aficionados a los festejos taurinos, la lucha libre y el box y paralelamente se desarrolló una especie de iconografía a través de calendarios o cromos publicitarios que estimularon ampliamente la generación de estereotipos. En este tipo de producción destacó el pintor Jesús Helguera.<sup>282</sup>

Será en la etapa de la época de oro del cine mexicano (1935-1955) que el cartel cinematográfico cobra un auge hasta esa fecha desconocido debido a que las distribuidoras de cine competían por la preferencia del público y el cartel fue el medio para seducir al posible consumidor. En este sentido, los carteles estaban estructurados por tres elementos: 1). Tipografía de gran tamaño que anuncia el título del filme y al elenco, 2). Ilustración a

---

<sup>280</sup> Lozoya, "El mensaje fugaz del cartel cinematográfico" 1995.

<sup>281</sup> Vázquez Mantecón, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico*, 2005, pp. 96-101.

<sup>282</sup> Pérez Vega, "El cartel, mensaje y respuesta", 1999.

colores en el que se magnifican gestos, figuras y ambientes 3). Fotografía de alguna escena en la que aparezcan los protagonistas.<sup>283</sup> (Ver figura 5)



Figura 5

Así, el diseño de los carteles cinematográficos de la segunda mitad del siglo XX, se apegó a las formas visuales de la estética popular “colorista” (las películas eran en blanco y negro), con tentadores llamados al público. Es decir, los grados de abstracción eran mínimos o estaban prácticamente ausentes, como se advierte en la imagen anterior. Así, hoy en día, los carteles de la época de oro del cine mexicano poseen una enorme valía cultural puesto que son revalorados como verdaderas obras de arte o documentos históricos.

En este escenario, notables artistas como José Clemente Orozco y Leopoldo Méndez en las películas de Emilio *El Indio* Fernández (ver figuras 6 y 7 respectivamente) o el español Josep Renau, en las cintas de Pedro Infante (ver figura 8) elaboraron carteles publicitarios muy importantes.<sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Vizcarra, “De ‘Historia de un gran amor’ a ‘Amores perros’”. El cartel en el cine mexicano”, 2005, pp. 146-151.

<sup>284</sup> Poco a poco las necesidades de exhibición nacional cambiaron ya que en 1934 había 282 cines en México pero en 1947 la cifra subió a mil 726 y en 1952, cuando el cine mexicano había alcanzado su apogeo comercial, existían 2 mil 449. Por lo tanto, el tiraje de los carteles publicitarios aumentó con la misma celeridad que las salas cinematográficas. Posteriormente, con la crisis misma del cine nacional en los años sesenta, la trayectoria del cartel ha tenido una serie de altibajos muy marcados que a últimas fechas ha buscado rectificar el camino con las propuestas de nuevos diseñadores que han sabido adaptarse a la renovación temática del cine mexicano. *Ibidem*.



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Pero quiero destacar el caso del artista veracruzano, Ernesto García Cabral, quien con sus trazos y dominio de los colores en sus carteles, brindó mayor fuerza iconográfica a la figura cinematográfica de *Tin Tan*, al ilustrar los carteles publicitarios de sus cintas más taquilleras como a continuación profundizaré.

### 5.3.2. García Cabral: Un dibujante muy “chango”

¿Cómo hablarás, Ernesto de humorismo?  
 ¿Cómo de bromas, leves o pesadas?  
 ¿Cómo de risas ni de carcajadas?  
 Sin hablar, como es justo de ti mismo.

Prueba viviente tú del darwinismo,  
 tú demuestras que el hombre en sus pasadas  
 épocas de mono fue, y a las andadas  
 suele volver –simiesco mimetismo.

Si esta noche te aplauden por tu rango  
 (que pueden aplaudirte, te lo abono)  
 no equivoques el rabo por el mango.

No aplaudirán tu gracia ni tu encono:  
 sino el hecho de ver hablar a un *chango*,  
 vestido a un simio, rebuznar a un mono.  
 Salvador Novo

El caricaturista y curador de arte Rafael Barajas *El Fisgón*, relata que al escritor Juan José Arreola le gustaba evocar la ocasión en que Diego Rivera y José Clemente Orozco, súbitamente fueron abordados por un periodista que, en tono confrontador, les preguntó quién era el mejor dibujante. Se dice que los muralistas hicieron un breve conciliábulo antes de responder que el mejor dibujante de México era Ernesto García Cabral, *El chango*. Sea verdad o parte del mito que se ha creado en torno a este notable dibujante, lo cierto es que fue uno de los artistas más connotados del siglo pasado.<sup>285</sup>

Ernesto García Cabral nació en Huatusco Oaxaca en 1890, y muy joven, fue un crítico mordaz del presidente Francisco I. Madero, quien lejos de reprimirlo decide cooptarlo y alejarlo del país a través de una beca a Francia que García Cabral aceptó gustoso. Tras el asesinato de Madero, el joven dibujante se traslada a Argentina, hasta su regreso a México en 1918. De inmediato, consigue trabajo en los suplementos culturales de *Revistas de Revistas* y *Jueves de Excélsior* e ilustra cerca de ochocientas portadas.

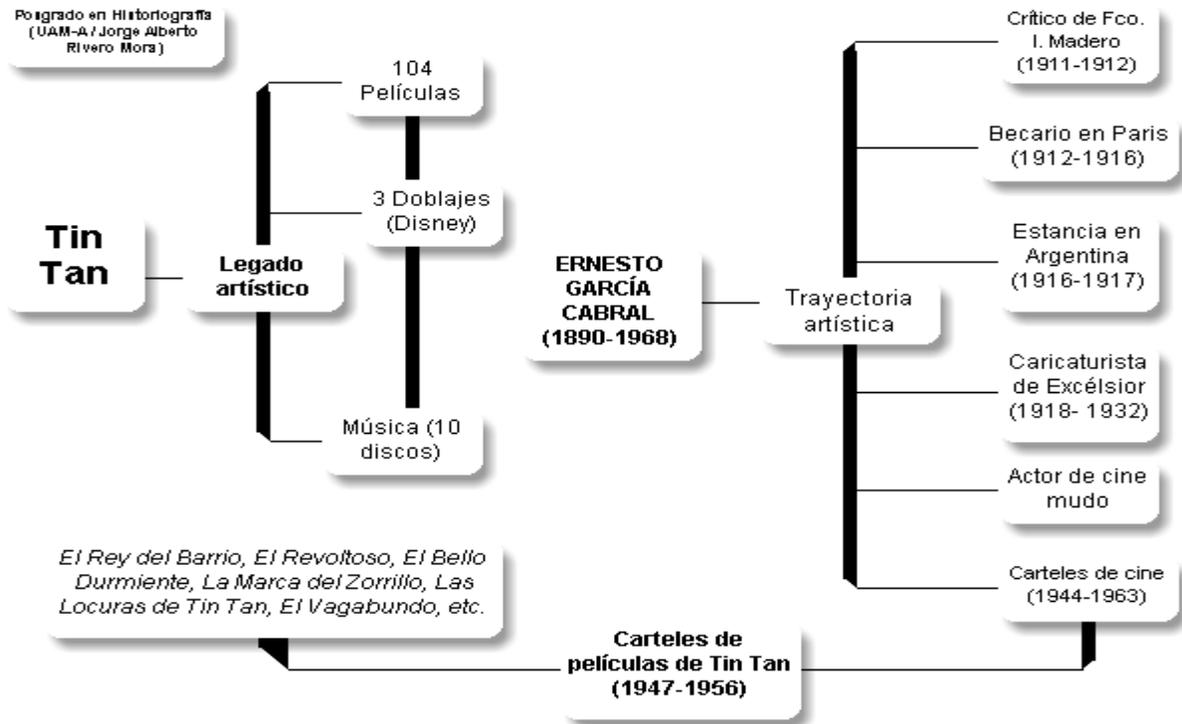
Asimismo, García Cabral fue actor de cine mudo en los años veinte y un importante artista gráfico que gestó medio centenar de carteles publicitarios de películas para la imprenta *Ars-Una*, (destacan los elaborados para las cintas más populares de *Tin Tan*). Además, fue colaborador en programas de televisión con caricaturistas consagrados como Alberto Isaac y Rafael Freyre. Murió el 8 de agosto de 1968.<sup>286</sup> (Ver mapa conceptual 4).

---

<sup>285</sup> Barajas, *et. al.*, *Homenaje a Ernesto El Chango García Cabral, maestro de la línea.*, 2008, p. 33.

<sup>286</sup> Sobre la obra y figura de Ernesto García Cabral, revítese el interesante artículo de Monsiváis, “El nuevo darwinismo: ‘El hombre desciende de la caricatura’”, 2006.

### Mapa conceptual 4 (Legados artísticos de García Cabral y *Tin Tan*)



Elaboración propia

Por su parte y sucintamente Germán Valdés *Tin Tan*, durante su etapa de mayor éxito y creatividad (1946-1952), a través del doblaje, interpretaciones musicales y películas, supo insertar un punto de vista humorístico novedoso que pudo convivir con los diferentes tipos de cinematografía reinantes de la Época de Oro –que tenían fuertes visos nacionalistas, melodramáticos y sentimentaloides– como se expresó en la obra de directores como Juan Bustillo Oro, Emilio *el Indio* Fernández o Ismael Rodríguez.<sup>287</sup>

Jean Starobinski, en su texto *Los emblemas de la razón 1789*, explica la relación existente entre los acontecimientos históricos y las expresiones artísticas y argumenta que las huellas del pasado (pintura, música o arquitectura) no se limitan a “descifrar” el

<sup>287</sup> Respecto a la trayectoria y obra fílmica de *Tin Tan* revísense García Riera, *Las películas de Tin Tan*, 2008; Aviña, *Ya llegó su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*, 2009.

ambiente político de la época, sino que dichos discursos no textuales encierran diversas posibilidades de comprensión que el historiador aprehende para sus particulares análisis.<sup>288</sup>

En la misma dirección, el historiador de arte Francis Haskell, ha evaluado los problemas y las posibilidades de la interpretación y asegura que las grafías no textuales no se cierran a interpretaciones obvias o predecibles, por el contrario, Haskell opina que si bien deben construirse teorías, se debe discrepar de las mismas puesto que no existen leyes absolutas que sean válidas en todas las circunstancias.<sup>289</sup>

Atendiendo a Haskell, más allá de la gestación de teorías, hoy en día el cartel publicitario estimula a mantener la memoria del pasado artístico de México y reconoce estéticamente el extraordinario trabajo de dibujantes como Ernesto García Cabral, cuya obra en los últimos años afortunadamente ha sido atendida y revalorada por personalidades como el escritor Carlos Monsiváis quien sintetiza así la obra de este artista:

En los *posters*, Cabral toma figuras y prototipos de la industria fílmica, y los devuelve gozosamente irreales, a la altura de la galería donde se alojan a los "tarzanes" (cinturitas o padrotes) a los que visibiliza Lucha Reyes con una sola canción; las criadas respondonas de la actriz Delia Magaña eleva a el rango del exorcismo doméstico; los policías que el actor Miguel Inclán encumbra en *Salón México*; las borrachitas de peluquería magnificadas por Amelia Wilhelmy y Delia Magaña en *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*. Si alguien entiende las funciones enaltecedoras del arte gráfico, ese es García Cabral<sup>290</sup>

Con lo antes citado, los carteles publicitarios de *El Chango* García Cabral ayudaron a fortalecer la imagen cómica de *Tin Tan*, ya que a la par de sus películas, los carteles ilustraron la evolución de su personaje, que un inicio se basó en el arquetipo-estereotipo que lo proyectaría y daría fama, el pachuco, para mutarse en nuevas formas de representación de la realidad basadas en la "parodización"; es decir, *Tin Tan* apostó por el relajo y la picardía como una actitud de vida y los carteles de García Cabral lo sustentan.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> En su ensayo explora las posibilidades de comprensión que encerraban las manifestaciones artísticas en territorio europeo, en el mítico año de 1789, con sus coyunturas revolucionarias, y cómo muchas de ellas no necesariamente fueron producto de aquel acontecimiento sino que fueron concebidas en periodos de tiempo antecedente o subsecuente. Starobinski, *Los emblemas de la razón, 1789*, 1988.

<sup>289</sup> Véase Haskell, *History and its images*, 1995. pp. 131-158.

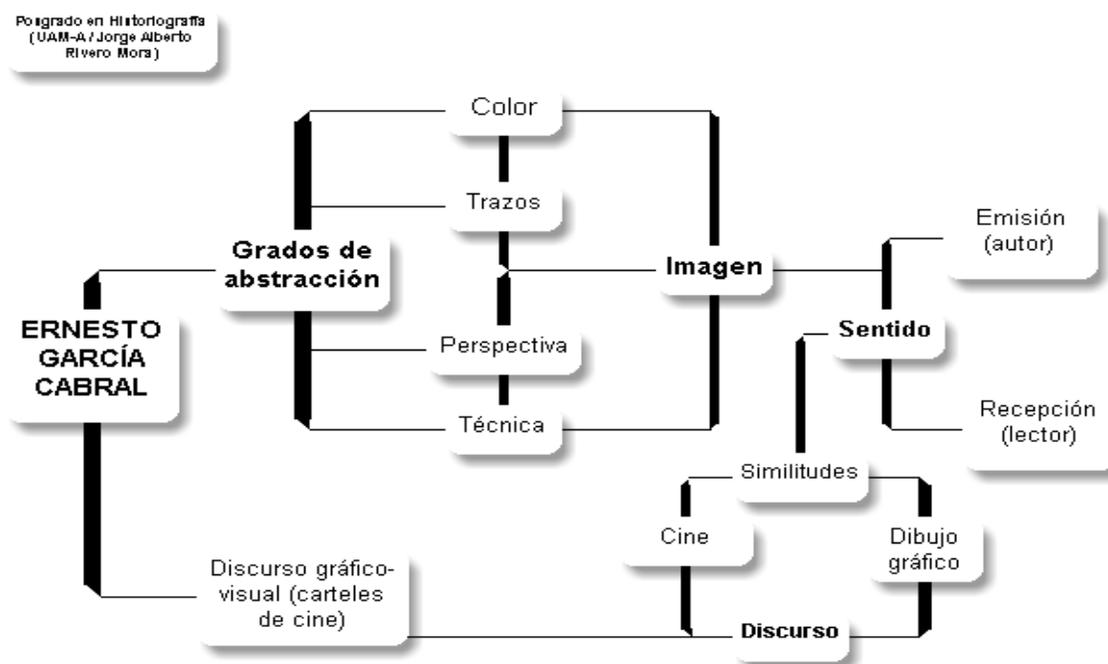
<sup>290</sup> Agencia de Promoción y Publicidad (APP), "Presentan producción de 'El Chango' en Galería del WTC", 2007.

<sup>291</sup> Conviene aclarar que por arquetipo aludo al modelo original y primario y por estereotipo a un "tipo ideal" o modelo pero que es asimilado y aceptado por un grupo social. Respecto a la figura del pachuco revítese el texto de Paz, *El laberinto de la soledad*, 1992. Asimismo, resulta muy útil revisar la concepción de relajo que desarrolló el filósofo mexicano Portilla, *La fenomenología del relajo*, 1997.

Ya fuera como pachuco o como pícaro urbano, *Tin Tan* y su equipo gestan un discurso cinematográfico propio y único, diferente a los que se generan en aquellos años, y de inmediato el actor cómico finca su humor en una idea de modernidad arraigada en el sincretismo, en la americanización, en el erotismo y en el relajó, que difiere de otros discursos paralelos como los generados por estrellas cinematográficas como Pedro Armendáriz, María Félix, Fernando Soler, Mario Moreno *Cantinflas*, o Pedro Infante.

De esta manera, revalorar el arte del cartel del cine mexicano y a los notables dibujantes que lo hicieron posible como Ernesto García Cabral, me ayuda a mirar desde un enfoque artístico (color, trazo, perspectiva, técnica y relieve), pero también simbólico (sentido, discurso, emisión o recepción) a este tipo de huellas no escriturísticas, lo que además me permite vincular estos discursos con los temas de la memoria, el olvido y la identidad inherentes en ellos. (Ver mapa conceptual 5):

### Mapa conceptual 5



Elaboración propia

En este panorama, la construcción y elaboración de los carteles cinematográficos está relacionado con el mensaje que la casa productora intenta proyectar sobre la trama de una cinta y para ahondar el peso que una determinada estrella cinematográfica otorga a la obra, y obviamente los diseñadores juegan un rol importantes para que dichos carteles luzcan atractivos al público, por ejemplo: el cartel puede acentuar los rasgos físicos y la sensualidad de las protagonistas (Ninón Sevilla o Lilia Prado) o poner énfasis en la virilidad de “los machos y férreos” interpretes (Pedro Armendáriz, Jorge Negrete o David Silva).

Sin embargo, el género de la comedia, que tradicionalmente se ha visto como un estilo narrativo menor, más que la acentuación de virtudes físicas o sensuales de los personajes principales, en los carteles se ridiculizan dichos rasgos y se recalcan los defectos físicos de los protagonistas para provocar en el receptor la primera de las varias risas que la cinta promete provocarle si éste compra su boleto.

En este sentido, Germán Valdés *Tin Tan*, quien siempre se caracterizó en sus películas por su autocrítica a sus defectos físicos (boca prominente, grandes dientes, baja estatura y gestos exagerados), supo encarnar la actitud relajienta, gozosa y sin preocupaciones, magnificada en gran medida por los carteles notables de García Cabral para comercializar sus películas. Véanse figuras 5, 6 y 7.



Figura 5

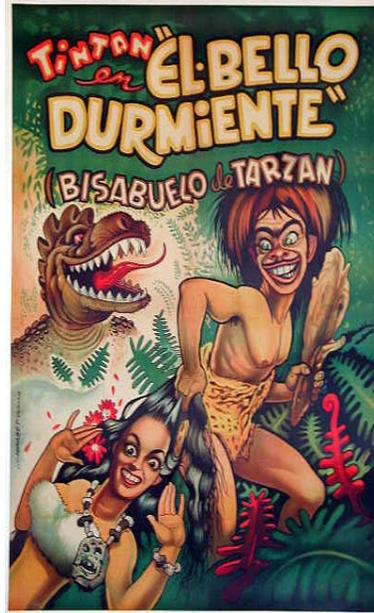


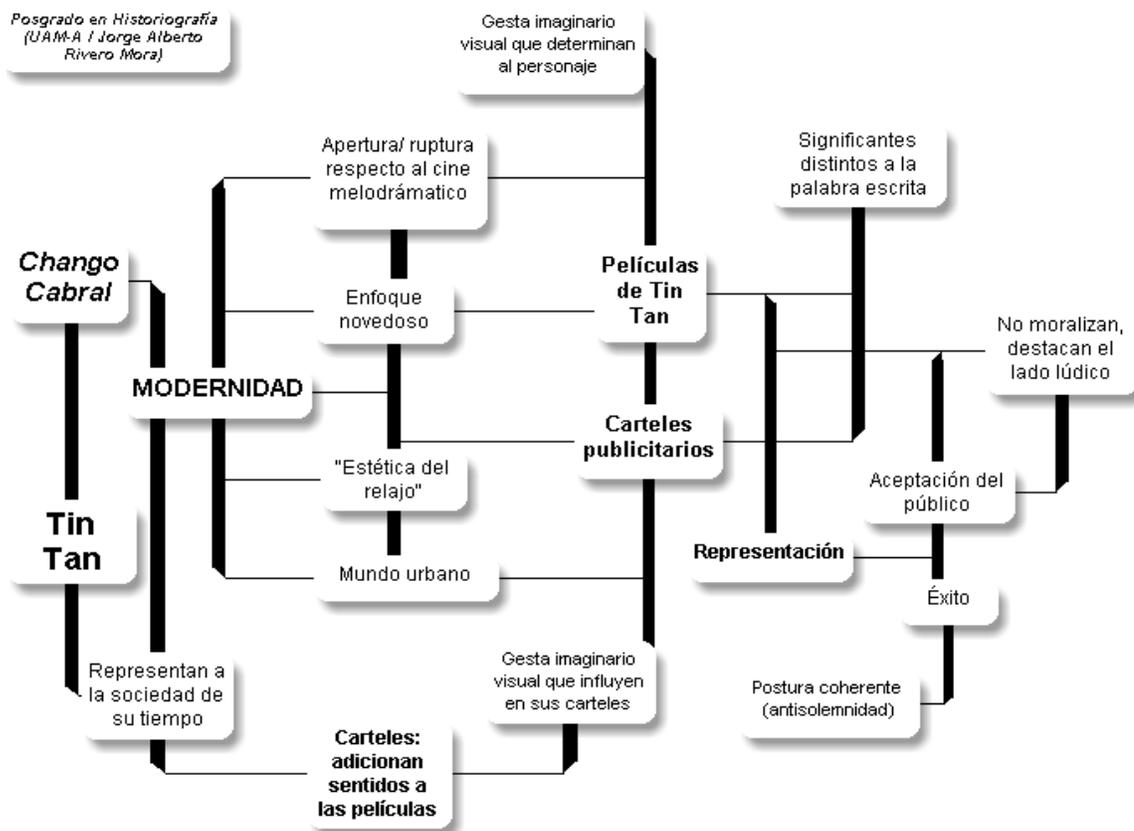
Figura 6



Figura 7

De esta manera, el legado de García Cabral, además de enunciarse como una expresión artística de calidad, también se manifestó como un medio gráfico importante en sí mismo, por ser una forma de arte popular con una honda incidencia en la construcción de imaginarios en la sociedad de la época, ya que los carteles adicionaron de sentido a las cintas tintanescas que ilustró. (Ver mapa conceptual 3)

## Mapa conceptual 6 El cartel cinematográfico y la adición del sentido



Elaboración propia

En síntesis: García Cabral supo imprimir la actitud festiva, de gozo e irreverencia que *Tin Tan* inyectó a su discurso cinematográfico. En este sentido, el *Chango* García Cabral, quien elaboró carteles publicitarios a quince de las más exitosas películas de *Tin Tan*, ayudó a concebir una importante iconografía para varios de los seguidores del cómico y con ello la repercusión de su personaje. Cito a Carlos Monsiváis:

El cine nacional es el surtidor de la popularidad y de la mayoría de los criterios inapelables de lo popular. Y los cárteles de películas son fábulas de la comunidad en las que se especializa Cabral, que aprovecha la intención publicitaria y la trasciende: da oportunidad a las estrellas de cine de reencarnarse de posters y convierte los anuncios de estreno en ofrecimientos de proezas. Véase la serie de carteles de los filmes de *Tin Tan*, donde el cómico es el fauno victorioso y el póster hace las veces de escudo heráldico. Si Cabral carece de ideología

precisa, abundan en admiraciones y su posters de *El Rey del Barrio*, para citar un ejemplo clásico, proclama el triunfo irremediable del relajo.<sup>292</sup>

De esta manera y como se ha señalado con anterioridad, creer que *Tin Tan* por sí mismo construye su discurso, resulta erróneo ya que su personaje y sus cintas fueron forjadas también por un conjunto de personas a su alrededor: el productor que financia sus filmes; el director que plantea su visión y experiencia cinematográficas; el grupo de actores que lo acompañan; el fotógrafo que ilustra estéticamente las tramas; los compositores que elaboran un discurso musical complementario; un guionista que dotará de fluidez a la trama como referente de la realidad o de la ficción a representar.

En este sentido, la ponderación del personaje *Tin Tan* me llevó a abordar a otros discursos adicionales de su concepción artística relacionados a la construcción de una iconografía en torno a su figura como los carteles publicitarios de sus cintas. En este trabajo entonces, puse énfasis en cómo las imágenes de *Tin Tan* se expresa el imaginario de toda una época; los vínculos con la política cultural; así como las posibilidades de apertura o ruptura con otros discursos cinematográficos de aquellos años.

La imagen, entonces, proyecta y esparce significados en espera de ser leídos, interpretados y representados como discursos. Por lo tanto, la ponderación de diferentes discursos visuales me ayudó a explorar cómo el discurso de *Tin Tan*, expresado no solamente en sus películas, sino también en sus carteles, ilustra la realidad histórica de un periodo determinado, en este caso, el sexenio alemanista (1946-1952).<sup>293</sup>

De esta manera, los carteles de las cintas de *Tin Tan* me ayudaron a profundizar mi análisis en varios aspectos: me permitieron aproximarme a la imagen como texto y como representación del pasado; me ayudaron a observar la representación de ese pasado a través del arte gráfico; también me permitió examinar cómo la imagen, en tanto discurso, no tiene una jerarquía inferior a otro tipo de graffías, por lo tanto, el cartel publicitario no solamente ilustra o complementa lo que el texto escrito emite, también debe ser vista como un discurso en sí.

---

<sup>292</sup> Agencia de Promoción y Publicidad (APP), “Presentan producción de ‘El Chango’”, *Op. Cit.*

<sup>293</sup> Sobre el periodo alemanista revítese Medin, *El sexenio alemanista*, 1990.

Lo anterior, me ayudó a orientar la emisión, recepción y legado del discurso de *Tin Tan* y a la vez acercarme a la realidad de un contexto particular, en el entendido de que su personaje puede examinarse y evaluarse como parte de una narratividad peculiar que trasciende el tiempo, que vence al olvido y que recupera la memoria. Y es en el ámbito de la recepción que puede extraer posibilidades de análisis y significación en el ámbito cultural de una determinada época histórica.

En otras palabras, los carteles cinematográficos, en tanto discursos o testimonios visuales, son importantes indicadores de referencia para ubicar un particular espacio y tiempo históricos y adentrarme en el examen y el conocimiento del pasado que dio forma al discurso cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan*, pero ahora adicionado con los carteles publicitarios de García Cabral, quien no solamente logró comercializar con éxito sus películas, sino también potenciar su figura irreverente.

Con base en lo anterior, el presente escrito me ayudó a reflexionar en la puesta en forma de las representaciones simbólicas; en la formalización de las mismas. Es decir, más allá de las palabras o del discurso escrito, procuré trasladar mis reflexiones en torno a discursos hechos imágenes iconográficas, como los carteles de García Cabral, por ello ahondé en la “gramática” o “sintaxis visual” del discurso de *Tin Tan* en unidades formales de la representación de la realidad como los citados carteles.

Lo anterior, me permitió examinar los procesos de producción de sentido y las estructuras simbólicas que haya suscitado el personaje “narrado” en diversas “formas” visuales. Y es que los carteles publicitarios de sus películas son importantes unidades formales que permiten aislar y decantar los núcleos productores de sentido en torno de los cuales gira el mundo de representaciones de *Tin Tan*, así como los imaginarios de todo un periodo histórico digno de recuperarse.

En este escenario, una de las vertientes de la modernidad que se puede aplicar en el discurso cinematográfico de *Tin Tan*, está orientado a las elaboraciones lingüísticas que su personaje trajo, no solamente en el escenario fílmico de la segunda mitad del siglo XX, sino en la adopción de vocablos y frases que tendrán una fuerte repercusión en la cultura popular de los sectores urbanos y fronterizos que tomaron de las cintas del cómico, no solamente estas palabras, sino la actitud festiva del cómico al enunciarlas como exploraré a continuación a partir de sus cintas más representativas.

## 5.4 *Tin Tan*: lenguaje y actitud

El cine de oro mexicano fue tan contundente que  
hasta modificó la manera de hablar de todo un país  
Carlos Monsiváis

En la amplia trayectoria fílmica del personaje cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan*, la ponderación de las características generales de sus primeras cintas me ayuda a examinar los motivos que están inmersos en las tramas de sus cintas; así como sus modificaciones, adiciones y omisiones que se expresan, por ejemplo, en la génesis de una serie de ideas y conceptos en torno al arquetipo-estereotipo del pachuco de sus inicios y de la vida moderna en México, en muchos sentidos orientada a la inserción de patrones estadounidenses –en los hábitos cotidianos de sectores urbanos del país– y que *Tin Tan*, en sus películas, asume con naturalidad. Sobre este tema, Carlos Monsiváis señala:

Un caso, en este sentido típico, es el de *Tin Tan*, quien yo he llamado el primer mexicano del siglo XXI. Y lo he designado así porque es el primer mexicano que usa sin sentimiento de culpa, con naturalidad y por razones de comodidad lingüística, el *spanglish* que —se quiera o no— es una presencia inalterable, mucho más dentro de la burguesía de la ciudad de México, que si no habla en spanglish cree que es mexicana. *Tin Tan* lo hace de una manera extraordinaria y avisa de lo que ya es inevitable y lo que será inevitable en las siguientes décadas.<sup>294</sup>

Cabe subrayar que la inserción del sonido en la cinematografía del país a principios de la década de los treinta en la industria fílmica, tendrá un radical viraje en torno a la repercusión de las películas como en el manejo de los discursos, ya que a partir de este momento las películas mudas circunscritas al lenguaje visual, musical y de subtítulos, se verán superados por el audio de los diálogos de los protagonistas de los filmes. Por lo tanto, tanto el contenido (formatos, géneros y contenidos); como la emisión y la recepción de dichos discursos se verán revolucionados con la oportunidad de insertar diálogos audibles en las tramas de las películas.

Por lo antes señalado, el uso del lenguaje es uno de los puntos de mayor interés de el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, no sólo por el impacto visual que dicho personaje trajo consigo a los inicios de su carrera, todo en un panorama marcado y

---

<sup>294</sup> Carlos Monsiváis, “Me fui de Comala porque mi padre vivía en Houston”, en *Literal Magazine*, <http://www.literalmagazine.com/es/archive-L09.php>

contradictoriamente nacionalista, ya que el cómico puso en el escenario a los pachucos, un grupo marginal de origen mexicano del sur de Estados Unidos, que resistió algunos años frontalmente a la cultura hegemónica.

Ahora, la imagen cinematográfica que ocupó un papel relevante en el discurso fílmico de *Tin Tan*, se enriqueció con el discurso sonoro de las palabras y de la música; por lo tanto, el cine se revoluciona, tanto en la técnica, pero sobre todos en los contenidos que son contruidos en guiones y representaciones de los actores. Así, los distintos lenguajes que subyacen en el discurso cinematográfico (diálogos, música, ambientación, gestos, e imágenes) interactúan y paulatinamente se comienza a valorar el lugar del cine dentro de la lengua mexicana y viceversa. En este panorama, en la década de los treinta, la influencia de importantes estrellas del ámbito cinematográfico como Joaquín Pardavé o Mario Moreno *Cantinflas* (que provenían del ámbito de las carpas) mostraron hasta qué punto, como advirtió Carlos Monsiváis, el mexicano adoptó el habla del cine y no la cinematografía el habla popular de México.

En este escenario, a partir de los años treinta, con el éxito internacional de la película *Allá en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes, se abre paso a la llamada época de oro del cine nacional (*supra* capítulo I), en la que el habla popular de los cómicos, actores y actrices comienza a impregnarse en los argumentos, en las tramas, en los diálogos, pero de inmediato comienzan los rechazos de sectores conservadores e ilustrados que censuran y critican el uso del lenguaje de barriada y exigen velada o abiertamente que se utilice el lenguaje de manera “pura” y decorosa (evitar a toda costa el uso de barbarismos: “haiga”, “naiden”, “ajuera”, “ya lo vido”, etcétera).

Académicos, prensa, locutores se unen a esta causa en “defensa del lenguaje” pero ante el cúmulo de películas que se filman de manera industrial, no pueden evitar el uso popular de refranes, frases, mexicanismos, algunas palabras en inglés, pero en los argumentos se siguen imponiendo códigos lingüísticos solemnes de escritores que provienen del teatro melodramático (Juan Bustillo Oro, Guz Aguilar, Humberto Gómez Landero) e incluso del medio literario cuyas obras comienzan a adaptarse al cine (Mauricio Magdaleno, José Revueltas o Luis Spota). Cito a Carlos Monsiváis

No obstante lo anterior, la versión dominante del habla popular se considera torpe, enredada, carente de gracia, negada a cualquier musicalidad, confinada en la prisión de unos cuantos vocablos y ofensiva al oído. Será uno de los grandes logros del cine mexicano modificar, sin proponérselo siquiera, esta visión dogmática.<sup>295</sup>

Pronto no sólo el cine comienza a ser asumido, no solamente como el espacio de entretenimiento a los problemas cotidianos, sino también como el ámbito en que el público comienza a aprehender los códigos, actitudes, lenguajes, imaginarios, visiones del mundo idílico que los actores y actrices del cine mexicano exponen en sus cintas.

Así, curiosa y paradójicamente, el cine nacional en su época de Oro, tendrá un papel muy relevante en la evolución y en el enriquecimiento del idioma y del sonido del habla popular, independientemente de los géneros y los discursos de las cintas (acentos regionales, tonos indígenas, habla campesina, estereotipos extranjeros proyectan distintos tipos de lenguaje y de identidades).

En este panorama, los seres marginales que en un inicio tuvieron la misma condición de excluidos en el cine nacional, cambian su situación con el notable éxito de artistas urbanos de las carpas de barriada como Leopoldo *El cuatezón* Beristaín, Joaquín Pardavé, Manuel Medel o Mario Moreno *Cantinflas*. Precisamente el éxito impresionante en taquilla de este último cómico, especialmente con la película *Ahí está el detalle* (1940), el peladito que representó y consagró, lo convierte en el artista más exitoso de aquel año y en el ejercicio de su humor, los modismos del lenguaje de la plebe que Cantinflas emite, tienen un notable éxito, tanto por los modismos, como por su desenfado a las jerarquías sociales y el decir mucho sin decir nada, será el sello de su humor. Como señala Carlos Monsiváis: “Cantinflas habla para no decir y los demás lo escuchan para no entender”.<sup>296</sup>

‘Hay momentos en la vida que son verdaderamente momentáneos’, aseguró en algún momento *Cantinflas*. La frase (...) nos lleva a los años treinta, al circuito lingüístico en donde una comunidad pobre, aún dominada por el analfabetismo, vislumbra la modernidad, o como se le llame a la gana de hacer lo que padres y abuelos no soñaron, entre tradiciones que, al no conservarse íntegramente, tienden a desaparecer. Entonces, el papel de traductor privilegiado de lo contemporáneo le toca al cine mexicano y norteamericano, que resulta el gran traductor de estilos de vida que se imitan o se envidian o se detestan; de viajes imaginarios, de visiones panorámicas de la sociedad, no por falsas menos integradoras (...)

---

<sup>295</sup> Carlos Monsiváis, “Ahí está el detalle: el habla y el cine en México”. Ponencia leída en el *I Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas, abril de 1997.

<sup>296</sup> *Ibidem*.

y, de manera muy fundamental, de modelos verbales. Y dijo el cine «Así meritito se habla» y así «merito» habló la población.

Curiosamente el éxito lingüístico de *Cantinflas*, se festeja, se admira y se reconoce en diferentes espacios (los países de América Latina y España se rindieron ante la verborrea sin sentido del cómico) y los sectores académicos, intelectuales y hasta políticos hacen de *Cantinflas* un artista con una honda influencia y popularidad. Sin embargo tres años después, un cómico fronterizo irrumpió con fuerza en el escenario artístico nacional pero contrario a *Cantinflas*, este cómico que se hace llamar el pachuco *Tin Tan*, será abiertamente atacado por diversos sectores de la sociedad por su imagen y lenguaje. Ataques injustos pero cotidianos, como señala uno de los investigadores que más se ha acercado al tema, José Manuel Valenzuela:

Las preocupaciones de muchos de los intelectuales de finales del siglo XIX y principios del XX se enfocaban a esa transformación cultural de lo mexicano que se consideraba una suerte de “corrupción cultural”, de traición a la cultura nacional, sobre todo vinculada a la degradación del lenguaje por las transformaciones lingüísticas que estaban ocurriendo. La mayoría de ellos –José Vasconcelos, Amado Nervo, Guillermo Prieto, José María Iglesias, Martín Luis Guzmán y otros– ni siquiera pensaba que esta población, que creció en el contexto de una enorme discriminación racial y lingüística, mantenía el idioma a pesar de todo. Esta dimensión del cambio cultural y sus posibles implicaciones para la cultura nacional seguiría de manera importante hasta muy entrado el siglo XX, todavía con autores como Agustín Yáñez y Octavio Paz. Desde la perspectiva del centro, se construyó el concepto despectivo de *pochos*, a la que se identificó con la pérdida de la identidad, el agringamiento y, de manera más general, con la deslealtad a la nación.<sup>297</sup>

Por lo tanto, el tipo de identidad que irradia el pachuco y que retomará *Tin Tan* para dar forma a su personaje cinematográfico, es de arraigo pero también de separación y al hacerlo innova y crea una nueva personalidad que padece los ataques de dos culturas que los segregan: la estadounidense que los excluye y la mexicana que los desprecia. Por ello el pachuco toma varios elementos emblemáticos (lenguaje, códigos y símbolos) para conformar una cultura de resistencia y con ellos edificar una identidad propia que utiliza para sí elementos del habla española: léxico, gramática, argot y caló y la fusionan con la cultura estadounidense.

---

<sup>297</sup> José Manuel Valenzuela en Edith Escandón, “Entrevista a Manuel Valenzuela Arce. Las fronteras se atrincheran contra el hombre, mientras se esfuman para la cultura y el capital”, en *Gaceta. Universidad Veracruzana*, Nueva época No. 91-93, Xalapa, Julio-Septiembre 2005.

El pachuco al igual que el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, no exhibe, como erróneamente señalara Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, esa preocupación permanente de un grupo que no encuentra los límites de sus identidades. No, por el contrario, el pachuco tiene muy clara la imagen de sí mismo que construye con su vestimenta, con sus gestos, con su argot y con su actitud y por lo tanto lejos de fragilizar su identidad la reafirma: es y no es mexicano, es y no es estadounidense, pero sobre todo es pachuco y así lo asume y así enfrenta la discriminación de una sociedad que los criminaliza.

De este modo y tal como hemos expuesto con anterioridad, ya desde los años treinta el mexicano que deja su patria por un mejor porvenir es visto con discriminación y tono peyorativo, y es en este contexto que se da un doble discurso, ya que si bien hay un fuerte embestida al personaje pachuco de *Tin Tan* por parte de sus críticos, paradójicamente el proceso de americanización que se atacaba, cada vez más se interioriza en diversos sectores urbanos y fronterizos del país. *Tin Tan* entonces, nos subraya Carlos Monsiváis:

(...) Se convierte en el gran ejemplo del “habla indocumentado”, pero que a final de cuentas termina enriqueciendo el idioma español de México. Sobre todo en sus primeras películas: El niño perdido, Calabacitas tiernas, Músico, poeta y loco, Tin Tan es gloriosamente impúdico y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial. Al vocabulario de Tin Tan ingresa el lenguaje de los presidiarios y, por otra parte, es el que durante medio siglo renueva el lenguaje muy mexicano. De las prisiones se va a la radio, al cine y a la televisión.<sup>298</sup>

*Tin Tan* entonces se arraiga en el público que acude gustoso a ver sus películas, tanto por su frescura, como por su fluidez y por resaltar un vocabulario que todavía hoy se mantiene en circulación, gracias a la notable influencia del cómico en el humor mexicano. Por esta razón, con *Tin Tan* el lenguaje popular se enriquece al intercambiar términos: el “jale” por “trabajo”; “cantón” por “casa”; “ya chántala”, de *chant*; “No forgetées a tus relativos”, por “no olvides a tus parientes”, “alivianarse” por “animarse”; “nel” por “no”, etcétera.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> Carlos Monsiváis, “Ahí está el detalle: el habla y el cine en México”. Ponencia leída en el *I Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas, abril de 1997.

<sup>299</sup> *Ibidem*.

#### 5.4.1. *Tin Tan* y los vocablos pachucos

Así, desde su primera irrupción fílmica en *Hotel de Verano* (1944) en la que *Tin Tan* aborda a su pareja cómica Marcelo Chávez con diálogos y frases *spanglish* que pronto definirán, no solamente un estilo cinematográfico, sino también un modo de hablar en los sectores urbanos y fronterizos (Véase *supra* Capítulo IV). Por lo tanto, su sello distintivo al inicio de su carrera cinematográfica es el personaje del pachuco, pero con una actitud muy distinta al arquetipo fronterizo que, desafiante, se opone a la discriminación de la sociedad estadounidense. Es decir, *Tin Tan* dota a su personaje el gusto y la conducta cosmopolita del ser que conoce las grandes ciudades de Estados Unidos, el gusto por la música, el baile y las mujeres, y el uso de un lenguaje híbrido con enunciación festiva.

De esta manera, en su primer película en plan estelar *El hijo desobediente* (1945), los productores de la cinta explotan al máximo novedosa y polémica figura de *Tin Tan* al presentarlo aparatosa y espectacularmente en su condición de estrella exclusiva: *AS Films S.A.* y *Producciones Grovas S.A. de C.V.* presentan al cómico pachuco *TIN TAN* (ver figuras 9 y 10)



Fig. 9



Fig. 10

La película con una trama bastante predecible y con actuaciones en muchos momentos acartonada, se salva por el humor contagioso de la pareja artística del momento *Tin Tan* y su carnal *Marcelo* y es el primero quien desde la primera escena del filme se muestra con la indumentaria y el léxico pachuco pero con una actitud festiva y despreocupada ante la vida y las adversidades y de inmediato desde sus primeros parlamentos explora, experimenta, fusiona, alarga y contrae las palabras para expresarse. Extraigo algunos de los diálogos más representativos en dicho filme:

- Rogaciano Rico (RR) padre de *Tin Tan*: ¿Quiobo tú?

- *Tin Tan*: Ese jefito ¿cómo le *babea*?
- RR: Ya te he dicho que me saludes en cristiano como debe ser.
- *Tin Tan*: Está suave jefe, está suave, nomas no se esponje ¿Cómo se ha *centígrado*?
- RR: ¡Bastante mal! Con sólo verte con este traje de foliador ya siento que la cara se me cae de vergüenza.
- *Tin Tan*: ¡Chale jefe! Pos usted tiene la culpa pos pa' que ordena que me escondan mis buenas *garras*.
- RR: Estoy dispuesto a devolvértelas si eres razonable y me acompañas ahora mismo a ver a Don Alfonso.
- *Tin Tan*: ¿Y eso pa' qué jefito?
- RR: Pa' que le ayudes en los trabajos de medición de los nuevos terrenos ¡I' jiñor!
- *Tin Tan*: ¿Medición? Pues si no soy pulque jefe... Yo a lo que le hago es a la buena cantada el "Tun-da, Tun-da, Tun-da".
- RR: ¡Cállate! Tunda, Tunda ¡Una buena tunda es lo que te hace falta! ¡No soporto oírte hacer gárgaras de ruido!
- *Tin Tan*: ¡Es que usted no apaña el *rhythm* jefe! ¡Usted ya nació con el *audífono* muy *durazno*!
- RR: ¡Pos sí, pero no tan *durazno* de la cabeza como tú! Bueno ¿qué pasa? ¿Me acompañas a ver a Don Alfonso? ¿Sí o no?
- *Tin Tan*: *I'm sorry*, jefe pero yo creo que por esta vez no lo voy a poder ayudar ¿ve?.. ¿Sabe? cuando usted me mandó para los *states* para estudiar la *carretera* de ingeniero yo le hice el *try* lo mas que pude ¿ve? Pero *chale* yo me convencí de que mi *raquet* es otro, la cantadita...
- RR: ¡Hacer *gorgoritos* ante el público! ¿No?
- *Tin Tan*: ¡*Anené!* Es un jale como cualquier otro jefe, usted nomas *cálmela* y lo *veredas tropicales*.
- RR: ¡Nunca! Un hijo de Rogaciano Rico tiene que ser cómo su padre: un hombre de campo ¡No una chachalaca de cabaret!
- *Tin Tan*: Mire jefe, más vale ni cotorrear el punto ¿ve? Yo ya le teoriqué que yo *serafín lo que mentolatum en ganancia*...
- RR: ¡Bueno! Pos si te empeñas a desobedecerme no cuentas más conmigo: ¡Tendrás que irte a México con ese traje y sin un centavo!
- *Tin Tan*: Pus de perdida le haré el *trail*. Yo también soy un Rico, de los Rico de Chihuahua cómo usted dice.
- RR: ¿Qué te atreves a desafiarme?
- *Tin Tan*: ¡*Nel carnal!* digo jefe. Eso sería faltarle al buen respetito ¿ve?, pero yo por derecho ¡que ya estoy pantalonudo jefe! Yo ya se *drivearme* solo.
- RR: ¿Esa es tu última palabra?
- *Tin Tan*: Pero ¡qué mene! La última jefe.
- RR: Bueno ¡Pues a ver si hay un tren en que puedas viajar sin un centavo y con esas enaguas!<sup>300</sup>

El diálogo anterior, expresa no solamente la brecha generacional del hacendado rico que quiere que su hijo siga su ejemplo, sino que expone la mirada antagónica al modo de ser de su primogénito que adopta la identidad pachuca que el padre equivocadamente

<sup>300</sup> *El hijo desobediente* (Humberto Gómez Landero, 1945).

asocia a la vagancia, a los burdeles, a la vulgaridad, e incluso en contra de su religiosidad, por ejemplo la frase “Ya te dije que me hables en cristiano “, subraya el descontento de quien reniega su origen y sus tradiciones (ver figura 11).



Fig. 11

*Tin Tan* entonces –tal como los pachucos angelinos– difunde también su propio lenguaje: el caló o tatacha, que vincula elementos de las dos culturas que lo rodeaban y que a través de este tipo de habla con códigos muy particulares, a diferencia del arquetipo pachuco que construye una identidad en su afán por diferenciarse de los estadounidenses y sujetarse, en lo que puede de su cultura original mexicana; *Tin Tan* no asume esta posición excluyente y sí trata de fusionar ambas culturas tanto en la moda, como en el lenguaje, como en sus aficiones musicales y no sólo eso, retoma e hibridiza géneros a través de la parodia para expresarse. Por ejemplo en la parte final de la cinta, sirve como pretexto para mostrar a *Tin Tan* y *Marcelo*, en el cabaret *El Patio* realizando un sketch cómico musical en los que la pareja interpretan la canción *Allá en el rancho grande*, en distintos géneros musicales: tango, flamenco, *swing* y ritmos cubanos (ver figura 12).



Fig. 12

Y es que este particular tipo de lenguaje que *Tin Tan* prodiga en sus primeros filmes y en sus espectáculos de radio y centro nocturno, será satanizado por distintos sectores, pero también alimentará la identidad de un personaje fílmico en permanente construcción y definición con rasgos muy particulares, ya que el estereotipo pachuco de los inicios del cómico, duran apenas un lustro con la dirección de sus primeras seis cintas (una con René Cardona y las cinco restantes con Humberto Gómez Landero).

El encuentro con el director Gilberto Martínez Solares, que gradualmente despojó a *Tin Tan* del estereotipo pachuco, más por una estrategia de ampliar la figura de un personaje que comenzaba a encasillarse, para investigadores de cultura chicana como Gary D. Keller las políticas culturales nacionalistas que privaron en el alemanismo y el ruizcortinismo, incidieron en la transformación del personaje fílmico de *Tin Tan*, que de pachuco se transformó en un pícaro urbano que hace de las suyas en el mundo arrabalero de la ciudad (Ver la cintas *El rey del barrio*, *El revoltoso*, *¡Ay amor cómo me has puesto!*).<sup>301</sup>

El obstáculo para el cine mexicano, que eventualmente atropelló y transformó la genialidad pachuca de carne y hueso de “Tin-Tan”, fue la política del nacionalismo cultural de sus gobiernos (...) con la intención de proteger a la república, incluyendo su zona fronteriza, de infiltraciones imperialistas. Esta política oficial ha llevado a grandes errores, incluyendo la creación de una atmósfera destructiva para la cultura fronteriza, representada por artistas como “Tin-Tan”, a quien no se le permitió desarrollar a fondo a su personaje.<sup>302</sup>

En este sentido, si bien en la década de los cuarenta fue evidente toda una política nacionalista en el ámbito cultural que impactó en el medio artístico, especialmente en la cinematografía, difiero de la idea de Keller en torno a que hubo presiones de los aparatos censores para destruir la cultura fronteriza, representada por artistas como *Tin Tan* “a quien no se le permitió desarrollar a fondo a su personaje”, ya que si bien *Tin Tan*, frenó la experimentación del caló pachuco de sus inicios, su personaje cinematográfico se amplió al construir nuevos vocablos propios de la barriadas citadinas.

En este sentido, Keller no cede y argumenta que la inexistencia de un cine chicano en la década de los cuarenta fue lamentablemente porque debido a ello *Tin Tan*, se vio

---

<sup>301</sup> Con esto se demuestra que en la transformación del personaje de *Tin Tan* incidió enormemente el director Martínez Solares.

<sup>302</sup> Gary D. Keller, *Cine chicano*, México, Cineteca Nacional, 1988, p.16.

orillado a dejar la faceta del pachuco para instalarse en la “comodidad” del cine cómico situado en las barriadas de la ciudad de México:

¡Qué deslumbrante estrella de la pantalla hubiera sido *Tin-Tan* de haber existido un cine chicano en su momento! Lástima de todos, especialmente, *avant la lettre*, para *Tin Tan*, quien se vio forzado a dejar su creación más original, el papel del pachuco, a cambio de un trabajo seguro reflejando los más modestos, pero fácilmente digeribles valores cómicos de la ciudad de México.

No comparto la opinión de Keller ya que el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, explora nuevos espacios, temáticas y matices que, más allá de la irregularidad en la calidad de sus trabajos fílmicos, enriquecieron su humor y su obra cinematográfica. Por lo antes señalado, me adhiero a la siguiente afirmación de Carlos Monsiváis en el sentido que:

(...) *Tin Tan* es la emanación más jubilosa de la barriada, alguien que se explica a la luz de las devastaciones que disemina, y que es a la vez contemporáneo en la actitud y anacrónico como las vecindades que pronto serán demolidas, como los transas en el billar y el estanquillo, como los métodos para infundirle actualidad al pasado y ritmo de pachanga a la ida al cine.<sup>303</sup>

#### **5.4.2. La modernidad como apertura en el hablar**

Más allá de la polémica generada en al inicio de su carrera, unos de los puntos más claros en el sentido de modernidad del discurso de *Tin Tan*, evaluado como una tarea de simultánea de apertura, ruptura y convivencia con otros discursos contemporáneos al suyo, se puede apreciar en la inserción de múltiples vocablos que *Tin Tan* legó al lenguaje popular de los barrios de la ciudad de México, y que puso en boga en varias de sus películas y discos grabados.

En este horizonte, diversos investigadores y analistas de la obra fílmica de *Tin Tan* como Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco, Carlos Monsiváis han mostrado –quizás sobredimensionando– que el actor cómico fue un antecedente de la contracultura en México, al mostrarse como un personaje que sin hacerlo premeditadamente, supo insertar su lenguaje y actitud basada en la americanización o en los “agringamientos” el panorama nacionalista que imperaba en la esfera cultural del país y que se reflejó también en la

---

<sup>303</sup> Monsiváis, “Es el pachuco”, 1992, p.12.

cinematografía, con personajes como *Tin Tan*, *Cantinflas* o Eulalio González *Piporro*, que en palabras de Carlos Monsiváis fueron auténticos agentes renovadores del habla popular en este país, en el espacio capitalino los dos primeros, y el ámbito norteño el tercero:

:

A *Tin Tan* lo denuncian periodistas y académicos de la lengua, se le pone sitio a su actitud precursora y, un tanto a la fuerza, productores y guionistas incorporan al cómico, al pachuco, a los ámbitos de la barriada capitalina. No suprimen por entero los “agringamientos” y el estilacho, pero sí desvanecen la experimentación lingüística. [...] *Tin Tan* elabora a la perfección el collage lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo, el español del campo cuajado de arcaísmos, y los dichos y expresiones de todo el país.<sup>304</sup>

En este escenario, la evolución del personaje de *Tin Tan*, hace que éste, en términos de la *Poética* de Aristóteles construya su relato (la *diégesis*) a partir de la imitación poética (*mímesis*) de la realidad; pero otra de las formas de acercarnos a esta última es a través de la representación directa de las acciones que se expongan o actúen ante el público.<sup>305</sup> Es así que en el cine de *Tin Tan*, la edificación de un espacio “diegético”, en términos aristotélicos, por parte del equipo fílmico de *Tin Tan*, que trabaja en favor de la generación de relaciones y límites en el que se insertan y se desenvuelven los personajes del relato y en el que emergen las problemáticas o conflictos que determinan el tipo de vínculo entre la representación, desde el género de la ficción que transmite la pantalla con el mundo del espectador en el que converge el horizonte de enunciación de éste último. Lo diegético entonces, implica establecer reglas del juego que pueden parecerse a la vida real, pero es un ámbito en el que los creadores del discurso del personaje (actor, guionista, director) ejecutan acciones y determinan el destino de éste último.

Así, se construye y se resignifica *Tin Tan* en tanto personaje cinematográfico y es este cúmulo de relaciones que se construyen entre los autores del personaje que en varias ocasiones al erigirse este modelo cinematográfico, ya sea desde la alcance de un arquetipo o de un estereotipo fílmico, con los debates y polémica que esto provoque, ayuda a generar en su representación a un cúmulo de interpretaciones y de relaciones que estimulan a los espectadores a refutar al personaje fílmico (en términos negativos); o por el contrario

---

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 9. .

<sup>305</sup> Aristóteles, *Arte Poética. Arte Retórica*, México, Porrúa, 2005.

encontrar virtudes que en conjunto pueden ser apreciadas como un aporte al análisis de la vida cultural de una época o hasta en patrimonio cultural de un colectivo.

Es así que en este espacio de lecturas, representaciones e interpretaciones que las películas de *Tin Tan* ofrecen subjetivamente para imitar la realidad (*mimesis*), ya sea como reflejo, como distorsión o como parodia (como sucedió con la obra fílmica del cómico), puede motivar en el público no solamente el deseo de consumo de una propuesta artística, sino también lograr una reflexión sobre la cotidianidad de una época, o el mundo cultural de un periodo y espacio históricos específicos.

Así, la posibilidad de imitar la realidad, de mimetizarse en la misma, desde diferentes estrategias, es lo que en muchos sentidos hace que, en términos del dramaturgo Bertolt Brecht,<sup>306</sup> la cinematografía asuma la analogía de una ventana o espejo para representar lo que ocurre y de esta manera provocar en el lector una respuesta de aprobación, rechazo o provocación pero no de indiferencia, es decir alentar en el espectador ideal un momento de reflexión sobre diversos tópicos que dicho discurso proyecte en distintos temas (argumento, ambientación, música, interpretaciones, etcétera).

Los personajes como *Tin Tan* pueden aparecer con distintas intensidades en esta ventana en a que transcurren imágenes en movimiento en espera de ser aprehendidas por los espectadores, y por ello en ocasiones en este marco de representaciones, *Tin Tan* aparece con todo su potencial humorístico dentro de la pantalla o “rompiendo” a la misma para interactuar de modo directo con su público como sucedió en *El rey del barrio* o en varios pasajes de sus películas.

Es en este escenario de símbolos que se resignifican, que personajes fílmicos como *Tin Tan* pueden suscitar en sus espectadores empatías y relaciones afectivas muy marcadas en el sentido de despojar a estos personajes de su lado ficticio y asumirlos como uno más del grupo social que el actor representa en la pantalla, y se le dé una condición material “de

---

<sup>306</sup> El dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956) revolucionó el ámbito teatral al privilegiar una nueva idea del arte como comprensión total y activa de la historia: el *efecto de distanciamiento*; es decir, la no contemplación lírica de las cosas y tampoco sumisión sobre la subjetividad, sino elecciones humanas y morales, verificación de los valores tradicionales y elaboración de una nueva presencia de la poesía en la sociedad. Véase Hugo Gutiérrez Vega, “Ocho momentos en la vida y la obra de Bertolt Brecht” en *La Jornada Semanal*, Núm. 592, México, 9 de julio de 2006.

carne y hueso”, lo que ocasiona que en muchas ocasiones, se gesten fenómenos de popularidad muy marcados en algunos personajes (*Tin Tan*, *Cantinflas* o Pedro Infante) o por el contrario, de fuerte antipatía y rechazo en los grandes villanos y villanas del cine nacional como Emma Roldán, Carlos López Moctezuma o Miguel Inclán, que en ocasiones fueron agredidos por su público debido a la veracidad de sus actuaciones.

Ahondando en lo anterior, este tipo de personajes ficticios se vuelven “reales”, en el momento que se opera en ellos toda una construcción mediática que incide en la imagen que proyecta desde las pantalla cinematográfica, pero también en el entorno que se construye fuera de ella (vida privada, entrevistas, mercadotecnia, películas, presentaciones en público, giras nacionales e internacionales). Por ello en el cine mexicano, la construcción de héroes y villanos de la pantalla se da profusamente, debido al tipo de historias que se llevan a las pantallas, de fuerte impacto afectivo que mueve a los espectadores a identificarse o rechazar (a veces hasta en grado de fanatismo) a los protagonistas de los discursos cinematográficos.

Por lo anterior, el punto de identificación en materia de actitud y de lenguaje de un personaje cinematográfico como *Tin Tan* y su público puede ser tan amplio, que varios de los vocablos del cómico son recuperados por sus receptores de sus filmes. Es así que desde los terrenos de la lingüística en tanto disciplina que examina el efecto del lenguaje en las sociedades que se puede apreciar en el cómico, no sólo de nuevos vocablos que se vuelven parte de una argot (*carnal* por hermano por ejemplo) sino a una serie de sinonimias que logra la asociación de término, por ejemplo la palabra policía, en términos *tintanescos* los describe como “los gendarmes”, la chota”, los “jenízaros”, “la ley”, “los azules”, “la tira”, (de tiranía) o “los tecolotitos”, como hace en la cinta *Calabacitas tiernas*.

Cabe señalar que esta diversidad de términos que hacen referencia a un sólo concepto, puede gestarse desde la condición de quien emite el discurso, ya sea desde su condición social, su situación específica como sujeto en una grupo social, o como parte de un espacio geográfico en específico, por lo tanto la variedad de adjetivos que asocian un mismo significado, no pasa sólo en la inventiva de un personaje como *Tin Tan*, sino a una serie de factores como los antes descritos.

El lenguaje entonces no es algo determinado, ni fijo, sino que está en permanente movimiento, por ello en *Tin Tan*, las variedades idiomáticas que traslada del norte del país,

las inserta en un entorno como la ciudad de México, ajeno a estas cosmovisiones y de inmediato el lenguaje pachuco, causa un notable impacto en el público que comienza a asumirlo y adaptarlo en los códigos de sus propios espacios. Sobre el tema rescato al actual director de la Academia Mexicana de la Lengua, José Guadalupe Moreno de Alba:

Ya no queda aparentemente nada del pachuco. Su moda desapareció con relativa rapidez (...) se tiene que recurrir a la arqueología cinematográfica y recuperar las películas (algunas ciertamente interesantes) de Germán Valdés (Tin Tan). Podría suponer que con el lenguaje sucedió algo semejante, esto es que no quedan hoy rastros del mismo. Debe recordarse que un número importante de vocablos y expresiones de origen pachuco, eran relativamente corrientes en la Ciudad de México a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta y no característico sólo a las clases bajas y marginadas, sino que no pocas veces podían escucharse en boca de los jóvenes de las clases medias, aunque siempre fueron considerados como vulgarismos por los más educados (...) curiosamente este tipo de léxico se introdujo (...) en el habla de las grandes ciudades, sobre todo en la capital.<sup>307</sup>

En este panorama, el lenguaje que se extiende y deriva en distintos tipos de enunciaciones en las sociedades (habla, lengua, argot, jerga, etcétera) que cumplen la función de comunicar y dotar de identidad a grupos específicos que comparten características sociales similares que algunos autores han definido como sociolectos, es decir, códigos lingüísticos en función de estratos sociales. Y este tipo de códigos en permanente interacción y dinamismo que se modifican, con la difusión que los medios de comunicación masivos como el cine logran extender el uso y el arraigo de nuevos vocablos que se vuelven de uso común en ciertas escalas sociales. Sobre la recepción de nuevos vocablos desde el horizonte de enunciación del personaje fílmico de *Tin Tan*, resulta oportuno recuperar el siguiente testimonio del escritor y activista político, José Revueltas:

Vino una época que tuvo gran importancia en México: el cine cómico; pero además un arrastre increíble, muy certero nuestro humorismo, me gusta mucho (...) el de *Tin Tan*, que es un género; Desde que establecí contacto con él me interesó vivamente a causa de un fenómeno de interculturización con el mexicano del otro lado. Como yo había visto eso con prejuicios (...) me sirvió para conocer mejor el problema idiomático, por lo cual me parecía muy bien la introducción de esa corriente, no debido a una actitud conservadora respecto a las tradiciones lingüísticas del español, sino porque me resultaba necesario hacer frente a esa psicología del idioma.<sup>308</sup>

---

<sup>307</sup> José Guadalupe Moreno de Alba, *La lengua española de México*, México, FCE, 2003, p.465.

<sup>308</sup> José Revueltas en Eugenia Meyer, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, Tomo 4, México, Cineteca Nacional-Secretaría de Gobernación, 1976, p. 104.

Rescato el testimonio de Revueltas porque pone de nueva cuenta en la mesa de debate el tema de los prejuicios en la lectura de la realidad, y cómo ésta lectura acotada de la misma ocasiona que lo que en un momento pueda ser valorado como adverso, prosaico, procaz, lépero, de mal gusto, soez –como se tachó al discurso de *Tin Tan* al inicio de su carrera–, con el paso del tiempo ese mismo discurso cobra nuevas significaciones que hace que hoy en día su figura sea reanalizada por miradas desde la academia o reivindicado como emblema juvenil por algunos grupos urbanos de la capital y de zonas fronterizas o hasta utilizado con fines comerciales, como marca registrada, por algunas empresas o por los hijos del finado artista.

Más allá de la multiplicidad de caminos que asume el lenguaje en el personaje de *Tin Tan*, en el ámbito de la modernidad, como inclusión y como apertura, un tema recurrente en el discurso humorístico del actor, es la intertextualidad, en el que la propuesta del personaje construye un diálogo consciente con obras cinematográficas nacionales y extranjeras a través de citas, alusiones e influencias, pero no solamente con trabajos fílmicos, sino también establece relaciones referenciales, no solamente hacia otras obras artísticas o medios de comunicación (música, teatro, literatura, televisión), sino a la realidad misma de su época como se examinará en el siguiente apartado.

#### **5.4.3. La intertextualidad como diálogo**

Si algo caracterizó al cine de *Tin Tan* fue la permanente alusión o citación a diversas obras (literarias, cinematográfica, radiales, musicales, etcétera) para construir la suya, en el proceso creativo que elaboró junto a su equipo de trabajo. Por ello, se establece una suerte de diálogos entre discursos que se comunican entre sí, en sentidos múltiples y no unidireccionales. Y tal como ocurre a menudo en el ámbito literario, el proceso de intertextualidad en el cine a través de la agregación de otros textos en el discurso que se elabora (película), normalmente es el resultado de una operación preconcebida, que puede adquirir las formas de homenaje, parodia, sátira, plagio, y que busca establecer una relación

de empatía o complicidad con el espectador a través de los guiños que la cinta expone y que son identificados por este último.<sup>309</sup>

En el mundo fílmico de *Tin Tan* la intertextualidad es evidente, y a través de varios discursos que provienen de distintos ámbitos, se puede comprobar cómo éstos inciden en la construcción de sus relatos cinematográficos. De esta manera, la combinación de textos se aprecia en los filmes en distintas oportunidades y con diferentes características: alusiones a la obra y figura de otros artistas nacionales e internacionales. Algunos ejemplos: Bing Crosby (*Simbad el mareado*); Robert Mitchum (*Calabacitas tiernas*), Víctor Mature o el propio *Tin Tan* (*El revoltoso*), Roberto Rossellini (*Me traes de un ala*), Emilio Fernández (*El rey del barrio*), Pedro Infante (*Lo que le pasó a Sansón*) o Jorge Negrete (*El hijo desobediente*).<sup>310</sup>

Así como asevera Gérard Genette, que “el intertexto es la percepción, por el lector, de una obra y otras que le han precedido” lo cual acumula más significados que pueden negarse con la lectura lineal o teleológica de dicho producto, se puede puntualizar que esta referencialidad involucra nuevas lecturas en la que operan, la memoria y el humor, y todo ello da como resultado que el espectador evalúe dicho texto fílmico desde la evocación y añoranza de discursos que previamente han sido observados. Cito a Carlos Monsiváis quien puntualiza que estrellas cómicas de la talla de Charles Chaplin, Los Hermanos Marx, Harold Lloyd o Buster Keaton son referencias intertextuales en la obra tintanesca:

---

<sup>309</sup> Gérard Gennette asevera que la transtextualidad se define como todo aquello a lo que se adiciona al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros discursos, por lo que dichas relaciones transtextuales parten, primeramente, de la intertextualidad entendida en términos prácticos como una relación de co-presencia entre dos o más textos”. Revítese Gérard Gennette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, Alfaguara, 1989, p. 9-11.

<sup>310</sup>.Sobre este tema, destaco la tesis de José Andrés Niquet, *Tin Tan y su trompabulario* en las que el autor señala que las parodias de las películas de *Tin Tan* nos remite a la literatura infantil: *El ceniciento, El bello durmiente, El gato sin botas*; a la literatura juvenil: *Simbad el mareado, Viaje a la luna, Las mil y una noches*; a la litúrgica: *Lo que le pasó a Sansón, El tesoro del rey Salomón*; sin olvidar a otros clásicos literarios: *El Vizconde de Montecristo, Tintansón Crusoe ó Los tres mosqueteros y medio*. Las referencias intertextuales alcanzaron a otros medios que, por rigor, dependen de un guión literario; un ejemplo –citado a medias en el capítulo anterior– se da en una secuencia de *Tin Tan y las modelos* (1959), cuando hace parodia –en un presunto programa de televisión– del temor que en 1938 ocasionó Orson Welles con su adaptación de radio de *La guerra de los mundos* –de H. G. Wells– y en el que anuncia “marcianos que saquean la ciudad, roban mujeres, convierten a los hombres en ratones y comen niños”; *Tin Tan*, también hace parodia del televisivo estadounidense *La ley del revólver*, a través del personaje “Marshall Nylon” –o sea Marshall Dillon– en al menos tres películas: *Los líos de Barba Azul* (1954), *Teatro del crimen* (1956) y *Ferías de México* (1958). Revítese José Andrés Niquet, *Tin Tan y su trompabulario*, México, Fes Acatlán, UNAM, 2008.

(...) a diferencia de los hermanos Marx, no arrasa con lo que le rodea por odio a las instituciones, ni convoca a la ruina universal como Buster Keaton. Sin embargo, a escala, los resultados son igualmente apocalípticos. *Tin Tan* pasa y nada queda en pie, (...) posee las características que afinará hasta el desbordamiento: la desfachatez, el cinismo, la frivolidad, el enamoramiento múltiple, la ineptitud que halla su punto de equilibrio en la eficacia destructiva.<sup>311</sup>

Esta irrupción del personaje que arrasa con todo lo que se atraviesa a su paso lo destruye al instante, se asocia al tipo de universo humorístico que en distintos momentos la propuesta cinematográfica de *Tin Tan* explota: el *non-sense*: el disparate, la exageración, la irrisión y el absurdo. Este es quizás uno de los elementos, en términos de modernidad más importantes y rescatables en *Tin Tan*, quien hace en varias ocasiones un verdadero acto creativo que lo hace moverse, jugar boliche o bailar *swing* como cavernícola (*El bello durmiente*); bailar colectivamente *chachachá* ataviado de filisteo (*Lo que le pasó a Sansón*) o a la usanza de la corte del imperio francés (en *Los tres mosqueteros y medio*); o hacer interpretaciones musicales realmente valorables como cantar muy cosmopolitamente melodías muy arraigadas en la cultura popular mexicana: *Ya vamos llegando a Pénjamo* (al estilo alemán en *Dios los cría*); *La Paloma* (con arreglos modernos y al estilo *jazz*), junto con sus esposa, Rosalía Julián en *La marca del zorrillo*; o la célebre escena que ataviado como “cantaor andaluz”, canta en ese estilo *La barca de oro* en *El rey del barrio*), etcétera.

Dicha elaboración de humor que innova, abre puentes e hibridiza géneros, enriquecieron y definieron en gran medida el estilo del personaje. Es así que la inclusión del absurdo, el mundo del *non-sense* (de los excesos o del comentario disparatado), en términos del muy puntual crítico de cine Jorge Ayala Blanco, *Tin Tan* revalora e inserta viejos y nuevos estilos y es así que se puede rescatar la relación, por un lado, del *non-sense* del personaje de *Tin Tan* y que se maneja profusamente en sus películas, es decir, tal como asevera Ayala Blanco “el *non-sense* es la introducción de lo absurdo en lo ya consagrado. Es la irreverencia... *Tin Tan* es el personaje más irreverente del cine mexicano por esto”.

312

---

<sup>311</sup> Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, 1992.

<sup>312</sup> Jorge Ayala Blanco entrevista Manuel Márquez, *Ni muy, muy, ni tan tan simplemente Tin Tan* (documental), México, 2005.

Esta irreverencia que detecta Ayala Blanco, se hace patente en *El ceniciento* cuando *Tin Tan* interpreta al chamula Valentín Gaytán, y denuncia los abusos sobre la comunidad indígena— y en un pasaje del filme *Tin Tan*, se mofa del *Himno Nacional Mexicano* al utilizar lo consagrado a favor del humor que lograr vencer los terrenos de la censura.

Aquí quiero hacer un paréntesis, ya que me intriga cómo *Tin Tan*, logró esquivar el ancho mundo de la censura en el cine mexicano de la segunda mitad del siglo pasado, aunque como bien cita el escritor Eduardo Mejía:

Las audacias de *Tin Tan* no son las únicas en el cine mexicano, y menos aún en el cine mundial, pero siguen sorprendiendo por la época en que se cometieron, por el ingenio para burlar la censura, y su elegancia, que contrasta con la rudeza y torpeza del cine de cabareteras, aunque muchas no carecieron de gracia, pero más debida a los actores que al guión o a la escena.<sup>313</sup>

En este ámbito, el tema de la censura, más allá de los análisis clásicos que versan sobre los actos de censura típicos del cine nacional (*supra* nota a pie de página número 21), no existen análisis de fondo sobre la operación de los órganos censores en materia de cine en nuestro país en los años cuarenta y cincuenta. Habría que estudiar (García Riera lo hizo de manera muy breve, sin ahondar), y es Eduardo Mejía quien a lo largo de varios años se ha dedicado a extraer pasajes fílmicos que eludieron la censura, no obstante aludir a temas controvertidos en materia moral o política. Ahondando en lo anterior, Mejía explica de la siguiente manera el estilo de trabajo de los equipos de censura, en los que destacaban figuras del ámbito literario, como Luis Spota o Guadalupe Dueñas:

Su labor consistía en ver una película, y dictaminar para qué público debía proyectarse (entonces la clasificación era A: niños; B, adolescentes y adultos; C, adultos, y D, mayores de 21 años; García Riera da cuenta de la calificación a cada cinta); si se decían palabras altisonantes, si se relataba una relación erótica, si había desnudos, si se insinuaban incestos, pederastia, si se hablaba mal de las autoridades, de la iglesia, de ciertos símbolos importantes, entre religiosos y militares, si se hacía apología de algún delito, los dictaminadores escribían, el mismo día, un informe de la trama de la cinta, en qué rollo había algo que perturbara o que ofendiera, y qué recomendación daban; con que una actriz mostrara el ligero bastaba para que fuera B; si las pantaletas, C; si había desnudos, C, o D.

---

<sup>313</sup> Eduardo Mejía en entrevista con el autor, el 7 de diciembre de 2011.

En este panorama, además de la censura gubernamental, existían grupos conservadores o de derecha, como *La liga de la decencia*, a quienes también se les encomendaba ese trabajo de revisión del guión, o del argumento, y ellos lo avalaban, lo aprobaban con reservas o lo rechazaban. Continúa Eduardo Mejía:

En épocas anteriores funcionaba más o menos de la misma forma; Guadalupe Dueñas, extraordinaria cuentista, repito, no era una mujer de ideas sociales muy avanzadas, aunque no se espantaba fácilmente. Pero no todos los censores eran tan abiertos como ella, aunque tampoco le gustaban las escenas de mal gusto, que hay que admitir que proliferaban en nuestro cine. Esas chambas recaían, supongo, en personas relacionadas con los funcionarios de Cinematografía; en una época la *Liga de la Decencia* tenía una influencia definitiva; aunque la presidía Luis Spota, en la vida privada cuidaba mucho las formas, es decir, la vida decente. Habría que hurgar en los archivos de Gobernación para ver quiénes ejercían el papel de censores.<sup>314</sup>

Pero además, señala Mejía, los censores no eran gente brillante para entender el doble sentido de las frases o las mofas de *Tin Tan* y de su equipo de trabajo:

Además del himno nacional en *El ceniciento* estoy seguro que los censores no entendieron la frase de Andrés Soler, "las hermanas Dávalos", ni "miado padrino", ni el "pasa güero" que le dice Marcelo a *Tin Tan*, en dicha película llena de referencias sexuales (el "pasa güero" era la invitación que hacían las prostitutas a los posibles clientes, en la incipiente zona roja; al final a *Tin Tan* da la dirección de un cabaret homosexual: *Los Eloínes*, en la calle de Perú 27). Al final de la cinta, se le pasó todo a la censura; pero ¿qué censor iba a ese cabaret?, ¿qué censor andaba en la zona roja?

Por fortuna, todos esos mensajes, se le pasaron a una censura ciega y torpe, pero lista sólo para cachar las groserías evidentes, pero no las audacias. Pero ¿Cómo culpar a la censura, si los críticos, más cultos e inteligentes, no lo notaron? ¿Veían las cintas con prejuicios? Sí. ¿Sin fijarse en los detalles, sólo en lo elemental? Sí. ¿Escribieron sin ver por segunda, tercera o cuarta vez una cinta? Seguramente. ¿Quién se ha dado cuenta de que *Tin Tan* interpretando al cavernícola *Triquitán* en *El bello durmiente* al presumir sus habilidades de cacería, el cómico asegura 'Yo prefiero casa chica y no grande?' (Es decir, tener una amante).<sup>315</sup>

Aunque puedo coincidir en muchos de los puntos del escritor y analista de cine mexicano, me sigue intrigando por qué la película *Música, poeta y loco*, de *Tin Tan* (por poner un ejemplo) las escenas de baile (con grandes *close ups*) encabezadas por mujeres con poca ropa que muestran generosas sus rollizas piernas y voluptuosos cuerpos (suéteres

---

<sup>314</sup> *Ibidem*

<sup>315</sup> *Ibidem*.

muy ceñidos que evidencian los senos grandes); en escenas que aludían abiertamente a la sexualidad contenida a medias del alocado profesor de música interpretado por *Tin Tan* y no entiendo por qué la censura de la época no cortó dichas escenas.

En mi opinión esto se debió a dos motivos centrales: uno, que se minimizaron las películas de *Tin Tan* por ser humorísticas y “no serias”, y por ello restaron importancia a su potencial disruptor; y segundo, creo que fue determinante el poder económico de los productores de los filmes de *Tin Tan* (Alberto Santander, Los Grovas, Mier y Brooks, etcétera) que sabían el potencial de taquilla del actor y no solamente le dieron libertad de acción de sus filmes, sino que quizá intercedieron para que las películas de *Tin Tan* (tal como se concebían) salieran al público ya que al final de cuentas el cine, además de arte; también es negocio, y por ello alusiones al tema político como en *El rey del barrio*, o en *El ceniciento*, fueron no sólo películas cómicas, sino discursos en sí mismo que muestran el grado de cultura política imperante en aquella época y su elementos de continuidad y ruptura que pueden verse en la realidad de hoy en día como a continuación evaluaré.

## 5.5 La cultura política desde el humor irreverente de *Tin Tan*

El humor resulta más revolucionario por su  
sentido antioleumne, desmitificador y crítico  
Sergio Pitol

En los ámbitos histórico e historiográfico, grafías alternas a las fuentes escriturísticas, como las imágenes estáticas (pintura, fotografía o caricatura) o en movimiento (cine, televisión y video), se constituyen en substanciales fuentes de expresión y difusión de la cultura política en un tiempo y espacio históricos determinados, que inciden en torno a la reflexión y evolución de este último concepto.<sup>316</sup>

En este horizonte, la cinematografía suministra múltiples posibilidades de significaciones que ayudan a relacionar este tipo de representación artística con la realidad política de una época histórica específica. Es decir, los discursos fílmicos pueden reflejar o

---

<sup>316</sup> En mi opinión la imagen debe ser vista como un discurso en sí, como un testimonio visual que representa a la sociedad del pasado. Sobre este tema José Ronzón asevera que las imágenes son representaciones que emiten una determinada temporalidad e inciden no solamente en el conocimiento de la sociedad de una época, sino también en la gestación de imaginarios. Véase José Ronzón. “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo. *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*. México, UAM, 2003, pp. 133-144.

aludir a la cultura política de distintas maneras, ya sea a través de la denuncia abierta de las formas de hacer política, o también a través del género de la comedia que no solamente divierte al espectador, sino también lo hace reflexionar.

Por lo antes citado, el humor, el relajo y la irreverencia, más allá de su condición de entretenimiento, pueden leerse como expresiones informales de resistencia pasiva, de catarsis o de crítica que se gestan, no solamente en la cotidianidad del ciudadano común y corriente, sino también son construcciones que se erigen desde los ámbitos estético y artístico. En este derrotero, el presente escrito pretende examinar cómo la cultura política mexicana puede leerse desde los distintos parámetros que ofrece la cinematografía.

Para ello, primeramente reflexionaré en torno a la noción de cultura política a través de su relación con el humor en diversos discursos artísticos (caricatura, teatro, carpa y cine). Posteriormente, con el telón de fondo del alemanismo, me detendré en el discurso cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan*, a través de su cinta más celebrada, *El rey del barrio* (1949), para escudriñar cómo a través de la risa, el descaro y el relajo que irradia la cinta, se puede hacer una particular lectura de la realidad política y social de la segunda mitad del siglo XX.

En los últimos años, una de las temáticas que para el mundo académico han resultado más difíciles de examinar es el humor en sus múltiples variantes. Y es que los esfuerzos por enlazar lo formal y estricto de lo científico con lo gracioso o divertido de lo cotidiano nos lleva a reflexionar cómo el análisis del humor, ha sido si no desdeñado, sí poco atendido por los distintos saberes insertos en las ciencias sociales.

En el caso que me ocupa, el humor visto y evaluado en función de la cultura política a través de una expresión artística como la cinematografía, me permite poner en el centro del debate cómo dos temas, en apariencia ajenos o lejanos, encuentran muchos puntos de intersección, especialmente cuando a través del humor político se puede desenmascarar los vicios y yerros del ejercicio del poder de los gobernantes.

Así por ejemplo, apelativos como “el quince uñas” a Antonio López de Santa Anna aludiendo a su extremidad inferior amputada; “el nopalito” a Pascual Ortiz Rubio por su debilidad ante Plutarco Elías Calles; “López Paseos” a Adolfo López Mateos por sus numerosas giras presidenciales al extranjero; los mote “mandril” y “hocicón” de los estudiantes de 1968 dirigidos a Gustavo Díaz Ordaz; los acrónimos *Jolopo* a José López

Portillo o *Fecal* a Felipe Calderón; o los numerosos chistes dedicados a diferentes presidentes de la República.<sup>317</sup>

Por lo anterior, se puede reflexionar por qué los mexicanos al reírse de la política, la desacralizan y con ello la vuelven más cercana y más objeto de crítica y de burla. En este orden de ideas, a lo largo de la historia las sociedades han tenido distintas formas de expresar la inconformidad, el disgusto y la oposición frente a los yerros y malos usos que del poder político hacen los gobernantes: desde sutiles exigencias de cambio con escasa repercusión, hasta explosiones violentas que buscan de modo expedito y radical cambiar el estado de cosas.

En este escenario me detengo en un tipo de prácticas e interpelaciones que contribuyen a configurar la cultura política mexicana en un periodo temporal específico: la utilización del humor, cuyo principal efecto es la risa, la diversión o el regodeo, al ridiculizar a personajes y acontecimientos de los más diversos temas, y la política no podía escapar a esta crítica, a través de distintos formatos como la parodia, la caricatura, la sátira, la ironía o del chiste. Y es que muchas veces se minimiza o se deja de lado a estos actos de inconformidad que emanan de la cotidianidad del humor y de la diversión de las sociedades, que si bien no necesariamente poseen gran impacto político, inmediato y tangible, culturalmente gozan de gran relevancia.

Sobre este tema, el escritor Juan Villoro señala que el humor nunca ha sido bien visto en un país como el nuestro dominado por la solemnidad e hipocresía. En este sentido, uno puede preguntarse por qué el humor, que generalmente se visualiza como mero divertimento, no se evalúa como un espacio de reflexión y de crítica, si el humor, como enfatiza el escritor Sergio Pitól, resulta en ocasiones más revolucionario por su sentido antisolemne, desmitificador y crítico.<sup>318</sup>

Empero, si bien la aseveración de Pitól vincula al humor como un mecanismo con elementos de resistencia, no necesariamente contiene rasgos subversivos o de rebelión que proponga derrocar gobiernos, o cambiar el estado de las cosas, sino la mayoría de las veces

---

<sup>317</sup> Sobre el tema del humor en México y chistes políticos, revítese el texto de Samuel Schmidt, *En la mira. El chiste político*, México, Taurus, 2006. Asimismo, existen varios estudios sobre el humor que pueden ahondar en el debate como los realizados por Henri-Louis Bergson, *La risa*, Madrid, Alianza, 2008; o Peter Berger, *Risa redentora*, Barcelona, Kairós, 1999.

<sup>318</sup> Cf., Sergio Pitól, "Jorge Ibarguengoitia", en Juan Villoro et al., (comps.) *Jorge Ibarguengoitia. El atentado/Los relámpagos de agosto*, Serie Col, Archivos (núm. 53), Francia, CONACULTA-FCE, 2004.

el humor no es más que una catarsis, protesta o desahogo de frustraciones políticas que el ciudadano tiene respecto a la actuación del gobierno y de los políticos.

Sin embargo, por sus características, también el humor en ocasiones colabora a simplificar o a banalizar situaciones que merecieran ser reflexionadas con mayor profundidad. En este horizonte de posibilidades y limitaciones, el humor político, más allá de que corra el peligro de tergiversar situaciones, ayuda a sus receptores a tener una visión alternativa para entender a la política o para cuestionar o arremeter en contra de los políticos, configurando con ello un percepción negativa de prácticas, valores y personajes de la política (en muchos casos justificada).<sup>319</sup>

De esta manera, pareciera que a mayores libertades democráticas, mayor apertura de críticas humorísticas a los políticos o a los gobernantes, pero muchas veces se ha comprobado que en condiciones de represión, autoritarismo, elecciones no competitivas o fraudulentas, etcétera; el humor y los chistes políticos, a través de diferentes expresiones artísticas (fotografía, pintura o cinematografía) quizás no contribuyan a generar una cultura política democrática entre la ciudadanía, pero sí al menos puede hacernos reflexionar cómo el humor o los chistes políticos, son resultado de una cultura política específica que a veces refuerzan la oposición y desafío a la imagen de los políticos, pero paradójicamente el humor muchas veces favorece la resignación ciudadana ante los vicios que no se pueden cortar de tajo.

Si bien el humor alienta la crítica hacia el sistema político y a quienes lo conforman, entonces también se convierte en una interesante forma de hacer política, ya que la participación de la sociedad a través de este talante de ingenio desacralizador, como es el humor, que permite apreciar cómo la sociedad no solamente percibe a la arena política, sino también cómo se visualiza a sí misma. En esta dirección, considero prudente escudriñar brevemente algunos de los elementos que hacen de la cultura política una categoría relevante en el análisis de la realidad social.

---

<sup>319</sup> Cabe señalar que muchas veces el humor implica una relación en el que el receptor al reírse de las situaciones graciosas que denuncian o de las que hace mofa, está a la vez reconociendo que es parte de ese mismo sistema con serias fallas.

### 5.5.1. Cultura política y humor en México

La política mexicana es una épica protagonizada por extras  
Juan Villoro

El concepto de cultura política en los últimos años ha cobrado una gran importancia en el medio académico. Su condición polisémica y multidimensional hace que dicha categoría posea más de una interpretación o uso y, por ende, puede analizarse desde diferentes horizontes. Es decir, más que noción o concepto, la cultura política alude a un amplio campo que se nutre de distintos saberes para la explicación de la realidad política de un espacio y tiempo determinados.

Así, más allá de los enfoques en que se pondera el término –culturalista o racionalista– la cultura política remite a la dicotomía continuidad-cambio y apunta a distintos campos de acción que pueden derivar en un campo nocional que expresa claramente su complejidad y flexibilidad.<sup>320</sup>

La cultura política entonces, es una construcción conceptual que puede derivar en distintos tipos de intencionalidades. Con ello, se edifican significaciones que inciden en el presente inmediato pero también éstas pueden trascender y tener modificaciones con el tiempo. En otras palabras, para escudriñar a esta categoría, se debe tener muy presente el concepto de historicidad, ya que la cultura política es un concepto que intenta superar la actualidad en que se analiza y en la que se hace historia.<sup>321</sup>

Desde esta perspectiva, la cultura política, además de estimular el debate de distintas disciplinas, se presenta también como un indicador que sugiere diversas formas de atender a lo histórico. Por lo anterior, resulta relevante no solamente examinar a la cultura política en sí misma, sino también a los discursos adjuntos, los contextos e intencionalidades que giran a su alrededor.

---

<sup>320</sup> Revítese Ronald Formisano, “The Concept of Political Culture”, en *Journal of Interdisciplinary History*, XXXI: 3 (Winter, 2001), pp. 393 – 426; Esteban Krotz, “La investigación sobre la cultura política en México: visión panorámica de un campo de estudio en construcción”, en Rosalía Winocur (coord.), *Algunos enfoques metodológicos para estudiar la cultura política en México*. México, IFE – FLACSO-Porrúa, 2002; José Antonio Crespo, “Comportamiento electoral: cultura política y racionalidad en los comicios de 1994”, en *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 50, México, 1996.

<sup>321</sup> Por historicidad entendemos la posibilidad, la condición y la necesidad para la constitución de lo histórico (Historia, historias, historiografía) con base en una tensión entre por lo menos dos tiempos: el presente y cualquier modalidad del pasado. Véase Silvia Pappel y María Luna, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, (Serie Libros de Posgrado) México, UAM-A, 2001.

En este orden de ideas, la relación Sociedad-Estado se puede apreciar también desde el vínculo existente entre dominador-dominado, en el que la participación política del gobernador, en muchos casos se limita solamente a procurar la llamada democracia mínima o procedimental, es decir, la participación política del ciudadano se confina al mero sufragio en procesos electorales, muchas veces cuestionados y cuestionables.

Sobre este particular, Guillermo O' Donnell y Phillippe Schmitter hicieron de la transición política el tema central de sus obras, y subrayaron que esta categoría es una práctica que consta de tres momentos, los cuales se concretan en los procesos de 1) Liberalización, que alude al proceso de redefinición y ampliación de los derechos de individuos y grupos. 2). Democratización, que describe las reglas del juego que aceleran la democracia electoral y 3). Socialización, cuyo objetivo es alcanzar la democracia en su sentido más amplio y para suministrar de iguales beneficios a la población.<sup>322</sup>

Precisamente, me detengo en los procesos de liberalización, en el que con frecuencia existen integrantes de la sociedad de los ámbitos periodístico, intelectual y artístico, que por lo general son los primeros en manifestar su oposición al régimen autoritario. Esta confrontación se realiza a través de un discurso antagónico forjado en una serie de críticas a la poca apertura política del sistema político, y esta lucha en muchos sentidos se materializa cuando varios actores de la sociedad civil, desde su particular trinchera, con sus alcances y contradicciones, luchan por la transformación valorativa del espacio público.

Muchas veces cuando se hace referencia a la participación política de las sociedades, generalmente se considera a actos masivos de carácter formal como pueden ser los procesos electorales que legitiman a un sistema, Sin embargo, también existe participación activa de otra índole, en contra de dicho aparato gubernamental o institución y que, en términos sociales y de cultura política, poseen un alto valor explicativo (movimientos sociales, huelgas, protestas, levantamientos, etcétera).<sup>323</sup>

Existen también, actos de resistencia individual o de menor escala, que si bien no pueden tener un impacto de corte político inmediato, sí tienen un peso cultural de mayor repercusión y a la larga pueden afectar lo político. Me refiero específicamente cuando el

---

<sup>322</sup> Guillermo O'Donnell y Philippe Schmitter, *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las Democracias Inciertas*, Tomo 4, Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 27-30.

<sup>323</sup> Samuel Schmidt, "Política y humor: chistes sobre el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari", en *Nueva Antropología*, UAM-I, México, Vol. XV, Núm. 50, Octubre de 199, pp. 49-70.

humor político se convierte en una importante expresión de cultura pasiva, ya sea a través de la elaboración de chistes, caricaturas o expresiones artísticas críticas que desacralizan a la política y a sus actores.

En el caso mexicano, las expresiones de inconformidad a sus autoridades y a sus prácticas políticas son vastas. Los chistes, las burlas o las alusiones críticas no solamente reflejan parte de la idiosincrasia nacional en un intento de revancha popular o de catarsis a sus nocivos gobernantes; sino también evidencia una más de las posibilidades de lectura que puede hacerse a la cultura política a través del humorismo.

En el campo de las artes, la música, la canción popular, el teatro, la carpa o el cine, desde el siglo XIX, se convirtieron en excelentes vehículos de crítica y de caricaturización. Ya fuera en versos musicalizados como *Adiós Mamá Carlota*, de Vicente Riva Palacio; las ácidas críticas de las caricaturas de *El hijo del Ahuizote*; los excelentes grabados de José Guadalupe Posada; o las notables caricaturas de Miguel *Chamaco* Covarrubias o del *Chango*, Ernesto García Cabral.

En la prensa escrita y periodística hubo importantes publicaciones que centraron sus críticas al sistema autoritario; que apostaron a la toma de conciencia de sus lectores y con ello abrieron paso al concepto de cultura política. Me refiero a publicaciones periódicas que en los años sesenta y setenta se atrevieron a denunciar los rasgos autoritarios y represivos del régimen. Cito como ejemplos las revistas de los primos Regino y José Pagés Llergo: *Hoy* (1937); *Rotofoto* (1939); *Mañana* (1943); y *Siempre* (1953); la *Revista de la Universidad de México* (1946); las revistas *Plural* (1971) y *Vuelta* (1976) dirigidas por Octavio Paz; la revista *Política* (1960) dirigida por Manuel Marcué Pardiñas; la revista independiente *¿Por qué?* (1968) de Mario Menéndez; el periódico *Excélsior* (1968) y *Proceso* (1976) dirigidos por Julio Scherer; así como los diarios *Uno más uno* y *La Jornada*, fundados en 1981 y 1984, respectivamente.

En este horizonte cultural crítico, sobresale también el esfuerzo de reconocidos caricaturistas que a través del humor retrataron con nitidez los vicios de una clase política corrupta y rapaz, además de denunciar lo que no les parece a través de la risa como Ernesto García Cabral (1890-1968); Gabriel Vargas (1915-2010); Abel Quezada (1920-1991); Eduardo del Río *Rius* (1934); Rogelio Naranjo (1937); Rafael Barajas *El Fisgón* (1956);

José Trinidad Camacho, *Trino* (1961); José Ignacio Solórzano, *Jis* (1963) y el monero de *La Jornada*, José Hernández, *Hernández* (1965).

En el ámbito teatral y de la carpa destaco los trabajos de los cómicos Leopoldo *El cuatezón* Beristaín (1875-1948); Roberto *el Panzón* Soto (1888-1960); Joaquín Pardavé (1900-1955) Amelia Wilhelmy (1900-1964); Delia Magaña (1903-1996); Jesús Martínez *Palillo* (1907-1994) o Mario Moreno *Cantinflas* (1911-1993) quienes desde la carpa o el teatro popular podían hacer fuertes burlas a los políticos y figuras consagradas de la época. En este orden de ideas, la carpa funcionaba como el espacio de la risa y esparcimiento para las clases más bajas y son estos lugares en donde el público asistente podía enterarse de las noticias políticas del momento, las cuales se parodiaban de manera muy crítica y humorística a la vez.<sup>324</sup>

Basta señalar como ejemplos a las obras *El país de la metralla* (1913) de Fernando Elizondo, que aborda el golpe de Estado de Victoriano Huerta contra Francisco I. Madero; las puestas en escena de la compañía de *El Panzón* Soto (en varias de ellas acompañado del notable cómico Joaquín Pardavé) como *El desmoronamiento de Morones* (1929) en la que se hace una aguda crítica a Luis Napoleón Morones, líder de la Confederación Regional Obrera de México (CROM); *El caníbal de Tabasco* (1935) que alude al polémico y anticlerical gobernador de dicha entidad, Tomás Garrido Canabal; *La resurrección de Lázaro* (1937) en lo que Roberto Soto, hace referencia a la cada vez más fortalecida figura del presidente Lázaro Cárdenas tras exiliar a Plutarco Elías Calles; o *El Máximo Pachuco* (1943), obra que hace mofa de Maximino Ávila Camacho, el primer hermano incómodo que tuvo un presidente de la República.<sup>325</sup>

En el ámbito cinematográfico, la apertura y crítica al régimen y con ello la toma de posición de la cultura política de aquellos años es a cuentagotas. De un cine con evocaciones revolucionarias muy críticas, como la propuesta fílmica del director Fernando de Fuentes, con cintas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935), se transitó a un cine campirano idílico y forjador de estereotipos culturales (en el que pulularon los charros, los mariachis y las chinas poblanas) con exitosas películas como *Allá en el rancho grande*

---

<sup>324</sup> Para un análisis amplio de las comicidad en México durante la primera mitad del siglo XX, en teatros y carpas Cf., Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, México, INHERM, 1956; y Miguel Ángel Morales *Cómicos de México*, México: Panorama Editorial, 1987.

<sup>325</sup> *Ibidem*.

(1936), que muchos críticos marcan como el inicio del auge del cine mexicano como industria de exportación en la llamada “época de oro”.

Poco después se exploró un cine con añoranzas porfiristas (destacan las cintas estelarizadas por Joaquín Pardavé y dirigidas por Juan Bustillo Oro; hasta llegar al cine preciosista y estético, extremadamente nacionalista y con pretensiones didácticas de Emilio Indio Fernández.<sup>326</sup> Todo lo anterior, configuró el escenario artístico cultural en que Germán Valdés *Tin Tan* pudo trazar su derrotero, como a continuación analizaré.

### 5.5.2. ¿Ton´s qué? Análisis de *El rey del barrio*<sup>327</sup>

En *El rey del barrio*, *Tin Tan* conoce su apogeo y su personaje es perfecto, indefenso como una catástrofe, con la elocuencia del que no tiene nada que perder  
Carlos Monsiváis

La propuesta fílmica de Germán Valdés *Tin Tan*, supo insertarse en el discurso hegemónico de la mitificada “Época de oro”, basado en el melodrama y en un nacionalismo a ultranza ambientado en el medio rural, que se significó como el espacio utópico que favorecía los valores morales, la familia y la identidad del ser mexicano, en contraposición del espacio urbano y la ciudad vista como lugar de perdición.<sup>328</sup>

En este horizonte, la cinematografía proporciona a los ámbitos histórico e historiográfico múltiples significaciones que este tipo de representaciones ofrece en relación con el contexto de una particular época histórica. El cine entonces, al ser un medio de comunicación de carácter lúdico y en general accesible, se convierte en un magnífico mecanismo de entretenimiento, pero también de aprehensión de algunos rasgos de la cultura política de aquellos años.

Sin hacer una detallada descripción de la obra fílmica de *Tin Tan*, sí quiero reparar en cómo su discurso ofrece una representación particular de la realidad histórica; en un primer momento, con el estereotipo que le daría fama y posteridad y, posteriormente, a través de la parodia de lo acreditado (historia, política, literatura). Es así que desde el inicio de su

---

<sup>326</sup>Sobre la obra de Emilio Fernández véase Julia Tuñón, *Los rostros de un mito*. México, Conaculta, 2000.

<sup>327</sup> *El Rey del barrio* (1949), cinta dirigida por Gilberto Martínez Solares, guión de Juan García *El Peralvillo* y protagonizada por Germán Valdés *Tin Tan*, Silvia Pinal, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman *Vitola*, René Ruiz *Tun Tun*, Joaquín García *Borolas* y Juan García *El Peralvillo*.

<sup>328</sup> Véase el ensayo de Álvaro Vázquez Mantecón, “La representación del espacio rural, en el cine de los años 40”, en *Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*, México UAM, 2000.

carrera, *Tin Tan* irrumpe con gran fuerza en la solemne y sentimental cinematografía de la época, y de inmediato causa enorme polémica por su uso del lenguaje, su estética corporal y su actitud, como puntualiza Carlos Monsiváis:

La sociedad tradicionalista (la única que entonces existe) ve en el guardarropa tan “desenfrenado” de *Tin Tan* una proclama incendiaria: sacos hasta la rodilla, solapas amplísimas, cadena que se acerca peligrosamente al piso, tirantes de fantasía, sombreros con plumas, camisas floreadas que se extienden hasta casi cubrir las manos, sentido de la combinación que incendia el recuerdo de la ropa decente...

*Tin Tan* asimismo elabora a la perfección el *collage* lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo (...) *Tin Tan* le pregunta a Marcelo: “Y el *jale* que conseguiste de *guachador*? ¿Y todavía te *forgetean* tus relativos? Y uno debe traducir en el acto que *jale* es empleo y *guachador* es velador, y los relativos que *forgetean* son los parientes que olvidan.”<sup>329</sup>

Pronto *Tin Tan* vivirá en carne propia lo que desde el porfiriato se comprobaba, “el mexicano que se ‘agringa’ es objeto de burla y desdén” y por ende en sus años de pachuquería fueron constantes las impugnaciones y agresiones a su personaje por parte de algunos sectores de las comunidades artística e intelectual que llegaron a pedir que censuraran al “peligroso” artista “por deformar el idioma y la imagen del mexicano”.<sup>330</sup>

En este horizonte y ya acompañado de su pareja cómica Marcelo Chávez, entre 1943 y 1952 *Tin Tan* actuó en 18 películas en plan estelar y aunado a su capacidad de desdoblarse en distintos personajes más allá del estereotipo, también es muy rescatable su posición burlona, irreverente y relajienta hacia los valores tradicionales, hacia las instituciones del Estado y hacia las formas corruptas de hacer política.<sup>331</sup>

*Tin Tan* y su equipo cinematográfico a través de la parodia, la ridiculización y el relajo se convirtieron en figuras notoriamente atípicas de la vida cultural de la primera mitad del siglo XX. Sobre este punto, el *Diccionario de la Real Academia Española* define el relajo como “desorden, falta de seriedad, barullo; holganza y laxitud en el cumplimiento de las normas”.<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> Carlos Monsiváis, “El pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.

<sup>330</sup> El caso más recordado son los ataques de José Vasconcelos quien profirió una serie de críticas al cómico, en un artículo publicado el 4 de junio de 1944 en el periódico *Novedades*.

<sup>331</sup> *Tin Tan* por sí solo no construye su personaje sino que a éste lo ayudaron a forjar un grupo de actores de apoyo, directores, guionistas, fotógrafos, ambientadores y productores.

<sup>332</sup> <http://www.rae.es/rae.html>

En las sociedades muy rígidas, el relajo es visto como un desfogue necesario y hay culturas que establecen tiempos y lugares para el relajamiento de las normas: La cultura mexicana del relajo tiene una larga tradición, pero sucintamente “quien es un desorden todo lo desordena y el que es un desmadre todo lo desmadra”. Desde hace años el llamado desmadre, desorden, despiporre o relajo, son vistos como una conducta nociva consustancial a los rasgos identitarios del mexicano y para muchos, el relajo está en el origen de muchos de los males del país.

Así, a mediados de los años cuarenta, el grupo *Hiperión* se preocupa por esclarecer la propia realidad y se propone dilucidar racionalmente la identidad del mexicano y lo mexicano. Uno de los representantes más célebres de este grupo fue Jorge Portilla, quien con su obra *Fenomenología del relajo* plantea que la importancia del relajo, esa forma de burla colectiva, reiterada y estruendosa que surge esporádicamente en la vida diaria de nuestro país, puede servir como clave para comprender los rasgos esenciales de la condición humana o para penetrar en la estructura espiritual de un pueblo.<sup>333</sup>

Con base en lo anterior, en su producción fílmica, *Tin Tan* hizo del relajo y el atrevimiento un sello característico de su particular humor cinematográfico, en el que de manera constante, criticó y se mofó de los modos de hacer del régimen alemanista. Por ejemplo, en la película *La Marca del Zorrillo* (1950), en una divertida secuencia *Tin Tan*, al ser torturado en un potro de castigo, implora: “No me estiren que no soy presupuesto”. Asimismo, destaco a la película *El ceniciento* (1951), en la que se alude al tema de la explotación del indígena. En una escena, tras ser alcanzado por un rayo, el chamula Valentín Gaytán (*Tin Tan*) se pone a orar con fervor e inserta entre sus rezos el hasta entonces sacralizado e “intocable” himno nacional (ver figuras 13 y 14).

---

<sup>333</sup> Jorge Portilla *Fenomenología del relajo*, México FCE, 1966, p. 13.



Figura 13



Figura 14

En este panorama, quiero detenerme en la cinta *El rey del barrio* (1949) que es considerada “la mejor película cómica del cine mexicano en toda su historia”.<sup>334</sup> El argumento de la cinta, como explica Gilberto Martínez Solares, director de la misma, es simple: “es la historia de un hombre bueno que desea ser malo” y en esta trama *Tin Tan* interpreta a un cúmulo de personajes heterogéneos: un ferrocarrilero que se convierte en un *gánster* “de Chicago Illinois” que explota a un grupo de delincuentes lerdos; un cantante español, *El niño de pecho*; un pintor francés; un maestro de opera italiano, y desembocar en el operador del trenecito de Chapultepec, con el típico final feliz.<sup>335</sup>

Sin embargo, las posibilidades de dicha película cinematográfica, son mayores a la de los elementos referidos. La lectura simplista que se podría hacer a las diferentes representaciones de personajes de culturas distintas a la mexicana que interpretó *Tin Tan*, podría parecer que está dirigida a ridiculizarlos y con ello reivindicar la mexicanidad y el nacionalismo reinantes.<sup>336</sup>

Quiero poner hincapié que la cinta misma y la actuación de Tin Tan, sobrepasan la intencionalidad primera de la película que es el entretenimiento. Por lo anterior, lo más relevante de *El Rey del barrio*, además de la propuesta humorística de la cinta de *Tin Tan* y su equipo de apoyo, radica en la fuerte dosis crítica e irreverencia a las instituciones

---

<sup>334</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Tomo IV, ERA, México, 1978.

<sup>335</sup> Sobre el análisis de esta cinta rescatamos algunos elementos de interpretación de John Mraz, en “Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista, en *La Jornada semanal*, México, 19 de febrero de 1995. y agregamos a la discusión otros referentes dignos de examinarse como los expuestos por Emilio García Riera en su obra póstuma *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara Cineteca Nacional, 2008, 240 pp.

<sup>336</sup> Mraz, “Lo gringo en el cine mexicano”, *op.cit.*, 1995.

(Estado y familia); al conservadurismo de la sociedad; a la doble moral de la misma o al nacionalismo hegemónico (*Tin Tan*, por ejemplo, parodia los títulos de las principales cintas de *El Indio Fernández*), etcétera.

Así, en *El rey del barrio*, el descaro de *Tin Tan* se expresa en dos direcciones, por una parte, desvirtuando al concepto de familia como factor unificador de la nación mexicana, tema repetido hasta el cansancio en el discurso moralizante de directores como Ismael Rodríguez y, por otro lado, da cuenta de la vulnerabilidad de un régimen político que fomentó como pocos, la corrupción y el tráfico de influencias.

Explicaré con mayor detenimiento: dentro de la trama *Tin Tan* hace referencia a las “faltas” en las que puede incurrir cualquier familia y ridiculiza a sus primas que “dieron un mal paso”. Asimismo, la figura materna, imagen hegemónica y venerada en numerosas películas mexicanas, en *El rey del barrio* está ausente (*Tin Tan* cumple las funciones de padre y madre). De igual manera, el concepto de familia no asume el rol tradicional, la cinta nos sugiere que el soporte “familiar” descansa en el barrio y, por lo tanto, la figura central es el “rey de dicho espacio”, quien procura el bienestar de sus vecinos o más bien de su guapa vecina (ver Figura 15).



Fig. 15

En cuanto a la crítica, en mi opinión inédita, el régimen alemanista y la cultura política en turno, se manifiesta en episodios significativos. Por ejemplo, John Mraz advierte con tino que contrario a la mayoría de películas que la aborda, la clase obrera no está

santificada o demonizada, se presenta tal cual, con su lado humano, con virtudes y defectos, pero tan pobre que está obligada a robar para aspirar una mejor vida,<sup>337</sup>

La trama también, hace varias alusiones a la corrupción, tráfico de influencias y desigualdad social imperante en el alemanismo, Por ejemplo: cuando *El niño de pecho* llega a una mansión, refiere cómo el sindicato ha corrompido al criado (cómplice suyo en realidad), que era una abierta crítica a los vicios del naciente sindicalismo. Asimismo, en otra simpática escena *Tin Tan* y sus secuaces intentan, sin éxito, dejar inconsciente a Marcelo, el policía infiltrado. Aturdido por los golpes, Marcelo le pide permiso a *Tin Tan* para descansar y éste lo reprende delante de su pandilla: “¿Qué les parece? Por eso está México como está con vagos como tú” (ver figura 16).



Fig. 16

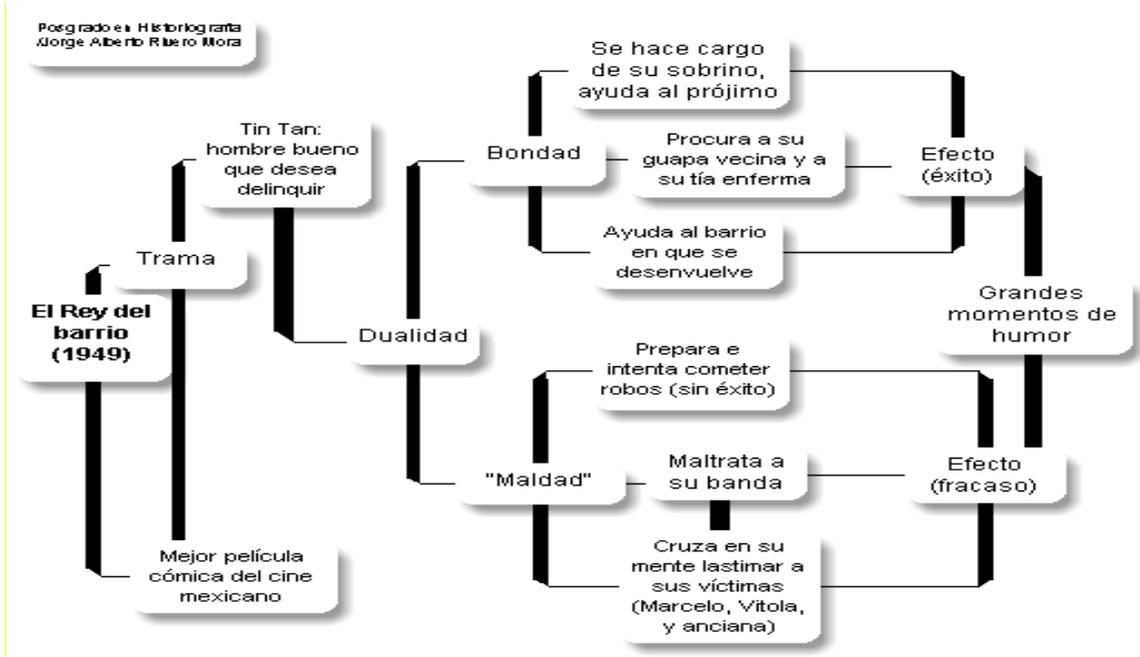
Por su parte, en la película, mientras los ricos no tienen ninguna preocupación más que divertirse en sus fiestas fatuas –una característica del alemanismo– los pobres necesitan ganarse el pan o comprar medicinas para un pariente enfermo. Todavía más, la película demuestra cómo los pobres tienen que delinquir para malvivir en medio del “milagro” del desarrollo alemanista. (Ver mapa conceptual 7)

---

<sup>337</sup> La trama hace varias alusiones, una significativa es la siguiente: cuando *El niño de pecho* llega a la casa a intentar robar, refiere cómo el sindicato ha corrompido al criado (cómplice suyo en realidad): “...estos gatos del sindicato como agüitan...” que era una abierta crítica a los vicios del naciente sindicalismo. Asimismo, en otra escena, la banda de *Tin Tan* intentan, sin éxito, dejar inconsciente a Marcelo que asume el papel de policía-espía para capturarlos. Aturdido por los golpes pide permiso para descansar y *Tin Tan* lo reprende delante de su pandilla: “¿Qué les parece? Por eso está México como está con vagos como tú”. *Ibid.*

## Mapa conceptual 7

### Análisis hermenéutico de *El Rey del Barrio*



Elaboración propia

Asimismo, existen dos episodios nodales en la película, el primero está referido al personaje del policía Marcelo, representante del orden y del gobierno: *Tin Tan* y Marcelo se emborrachan en la fiesta del hijo del primero (que en realidad es su sobrino) y el obeso policía confiesa a *Tin Tan* que lo ha querido capturar, pero ahora, “al verlo tan buen padre y tan buen ciudadano”, le da su autorización para que robe.

El anterior diálogo tiene una honda significación, ya que el representante de la ley reconocía la corrupción en México y cómo ésta se introyectaba en los valores políticos de los ciudadanos y, por lo tanto, sugería a *Tin Tan* a caer en ella. Consciente del peligro que corre Marcelo por sus críticas a un régimen autoritario y corrupto, *Tin Tan* mitiga las declaraciones del policía al afirmar que la corrupción es común en todas partes del mundo, pero Marcelo no cede y enfatiza: “*No, no, aquí más*”.

Y a continuación viene el elemento más innovador de la cinta: Marcelo mira directamente a la cámara y señala con el dedo al público y exclama: “*Mire nada más, ¡Cuánto ratero millonario anda por ahí suelto!*”. *Tin Tan* azorado por la acusación, pide su

compasión al borracho policía que ha hablado de más. Aquí resulta justo valorar la “interacción” de los personajes con los espectadores, a través del “rompimiento” con la barrera de la pantalla (algo común en el cine de *Tin Tan*), tal como señala Mraz, lo más loable es la inaudita denuncia a un régimen político.<sup>338</sup> (Ver figura 17).



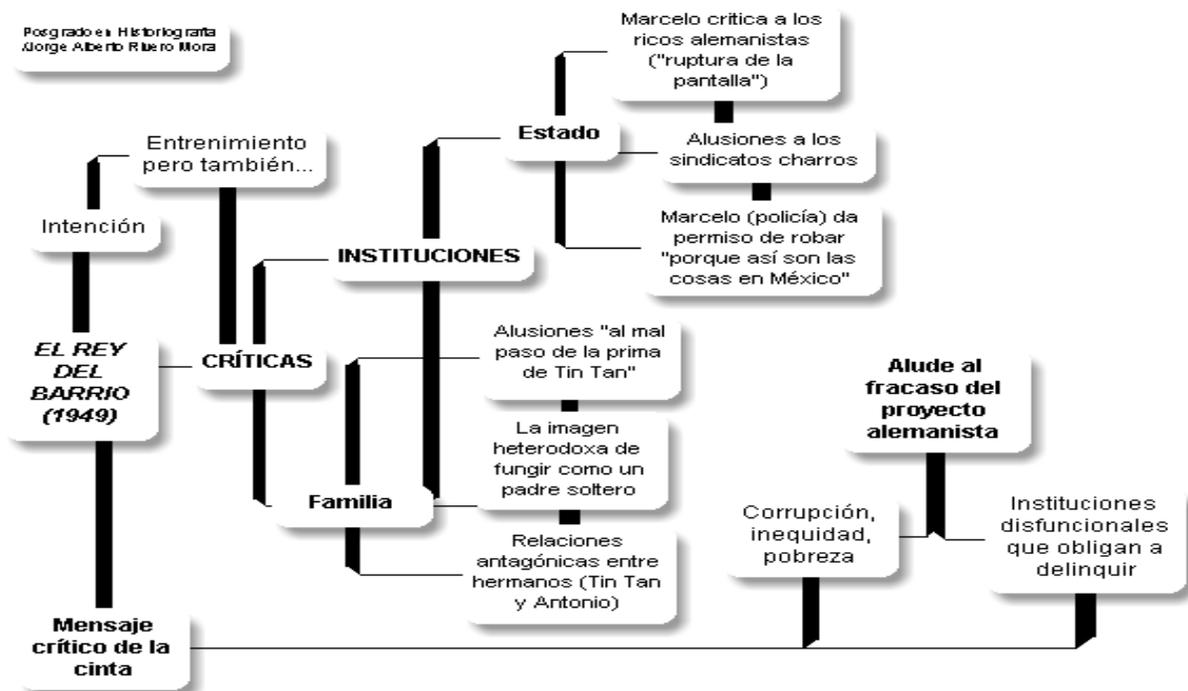
Fig. 17

En fin, esta suma de características, como advierte con mucha precisión John Mraz, puede hacernos cavilar si la crítica constante y tenaz hacia Germán Valdés *Tin Tan*, tanto en su persona como en su personaje por distintos sectores sociales, no se limitaba a la mera deformación del idioma sino también por su actitud fresca, antisolemne, crítica e irreverente hacia los valores morales y cívicos tradicionales y a las instituciones del Estado (ver mapa conceptual 8).

---

<sup>338</sup>*Ibidem.*

## Mapa conceptual 8 Mensaje crítico de *El Rey del barrio*



Elaboración propia

Así, con más de cuatro décadas de debate sobre la cultura política, entendida como un campo en permanente construcción, que encierra múltiples problemáticas y alcances, siguen existiendo carencias en torno a esta importante temática. Hoy en día, podemos percatarnos que diversos estudios nos muestran cómo la cultura política puede ser tanto causa como efecto de distintos fenómenos culturales y, a su vez, estos fenómenos culturales (como la cinematografía) pueden incidir en la reconfiguración de una determinada cultura política. En otras palabras, la cultura política puede ponderarse desde el plano de lo real, pero también de lo simbólico.

En el caso de la cinematografía pienso no solamente en la labor pionera de cintas críticas de denuncia social como *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel; también en películas que de manera abierta han combatido a la censura del régimen a través de críticas

abiertas a sus prácticas autoritarias, anquilosadas y corruptas, por ejemplo: *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho; *La rosa blanca* (1961) de Roberto Gavaldón; *La fórmula secreta* (1965) de Rubén Gámez; *Canoa* (1975) y *El Apando* (1975), de Felipe Cazals (la crudeza de la cinta sirvió para cerrar definitivamente el Penal de Lecumberri en 1976); *Rojo Amanecer* (1989), de Jorge Fons; *La ley de Herodes* (1999) y el *Infierno* (2010), de Luis Estrada; *El violín* (2006), de Francisco Vargas; o *Presunto Culpable* (2011), de Roberto Hernández.

Asimismo, la cultura política de un colectivo no es un elemento externo al sistema del que forma parte, sino que en muchos sentido funda a éste, en tanto que cumple la labor de ser un dispositivo generador de identidades. La cultura política entonces, se expresa de múltiples maneras y es precisamente el perfil crítico que le otorga a esta categoría, el enfoque de la historiografía, que permite examinar el fenómeno de la cultura política con mayor profundidad.

Si bien la cinematografía es un excelente espacio para la representación de la realidad, en este caso de la cultura política –o como parte de ésta–, también es un buen mecanismo para reflexionar en torno a lo mal que ésta puede funcionar, aunque generalmente no es a través del humor en donde se prefiera ponderarla sino en discursos cinematográficos más dramáticos o con perfiles de documental, como los antes citados. Sin embargo, soy partidario que a través del humor del cine irreverente de *Tin Tan* se puede vislumbrar con claridad, la representación chusca de la realidad de la época en distintos horizontes (político, económico, social o cultural).

No con ello le doto al cine de *Tin Tan* intencionalidades que el cómico nunca persiguió. Simplemente, rescato su posición lúdica y desenfadada de hacer cine y de representar la realidad a través de la actitud. En este sentido, tal como ha puntualizado el escritor Eduardo Mejía:

*Tin Tan* nunca fue un subversivo consciente, siempre fue involuntario. Si bien es cierto que *Tin Tan* desafía a la autoridad y se burla de la policía; o que califica a los políticos de corruptos y a los gendarmes de mordelones, de allí a que invocara a la toma de conciencia o

mensajes moralizantes hay mucha distancia; *Tin Tan* incita a la revuelta, pero sin tintes políticos, sino desde el relajo más descarado.<sup>339</sup>

Por lo tanto, en las cintas de *Tin Tan* no hay incitaciones a la rebelión ni a la disidencia, pero a lo que sí desafía fue a la censura al hacer menciones a la mariguana, a la virginidad o a los símbolos patrios, a un llamado velado al desenfreno y al relajo (pero no en el sentido de relajarse, sino en el de olvidarse de la seriedad, de hacer un paréntesis en la realidad y dejar entrar sino lo prohibido, a la sensualidad, a la informalidad). Y esa propuesta de cambio de actitud considero que puede resultar más provocadora y más influyente que cualquier llamado a rebelarse contra el gobierno.

Por ello, más allá de las grafías escriturísticas tradicionales, se debe tomar en cuenta a otras formas de huellas históricas que den elementos nuevos a este análisis, arriesgándose a nuevas miradas y lecturas las que se construyen desde el arte (literatura, cine, fotografía, *performance*, etcétera) que aunque no está directamente comprometido con la verdad histórica, sí pueden dar perspectivas de análisis para alcanzar a ésta.<sup>340</sup>

Así, desde la perspectiva de la historiografía crítica, esta vinculación del cine y personaje de *Tin Tan* resulta una buena oportunidad para abrir espacios y a la interlocución con otras disciplinas. Así en este capítulo pude asomarme a una ventana que muestra múltiples realidades y de este modo, repensar categorías importantes como modernidad que se debaten en los ámbitos histórico e historiográfico contemporáneos, a partir de las representaciones que el discurso tintaneco expresa en las imágenes, en el lenguaje, en la actitud, en la intertextualidad y en la introyecciones del humor y la irreverencia como denuncia política. Así, este debate no se cierra y la puerta queda abierta a nuevas interpretaciones y a constructivos diálogos transdisciplinarios.

---

<sup>339</sup> Eduardo Mejía, *Tin Tan subversivo*, en <http://errataspuntocom.blogspot.com/2008/06/tin-tan-subversivo.html>

<sup>340</sup> Carlos Mendiola expone que la verdad siempre conlleva un compromiso moral... “La verdad histórica no solo tiene sentido por lo que dice, sino también por la manera en que lo dice y en lugar que lo dice. Por eso el discurso histórico muestra que la verdad requiere reflexión”. Carlos Mendiola, “La historia como discurso crítico”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.) *Formatos, Géneros y discursos*, México, UAM-A, 2000, pp. 389-400.

## **CONCLUSIONES**

## CONCLUSIONES

Todo concluye, pero nada parece  
Séneca

El final es el lugar del que partimos  
Thomas S. Eliot

Construir conclusiones tajantes no sólo resulta un acto de soberbia, sino también es una salida estéril cuando se tiene claro que la realidad social es más extensa, compleja y heterogénea que cualquier perspectiva teórica. En este caso, la presente investigación es el resultado de un ejercicio historiográfico que estuvo siempre abierto al diálogo con otras disciplinas de análisis que alientan la construcción del conocimiento.

Así, la historiografía crítica me proporcionó el instrumental metodológico adecuado para examinar a mi objeto de estudio: recopilación acuciosa de fuentes de diverso tipo, el rigor empleado en su manejo, la peculiar narrativa expuesta en la investigación con herramientas de otras disciplinas, el uso de conceptos pertinentes para el análisis de mi objeto de estudio; las cuales integramos de manera exhaustiva dentro de las líneas argumentativas de la investigación.

De esta manera, la figura y las prácticas discursivas del personaje cinematográfico de Germán Valdés *Tin Tan*, me permitieron explorar y reconstruir un tramo específico de la historia contemporánea de nuestro país y de nuestro pasado inmediato. Así, a partir de su muy amplia trayectoria fílmica como actor cómico de enorme arraigo popular, me adentré en los rasgos, las contribuciones, las contradicciones y las tonalidades del discurso de un singular personaje, sin perder de vista el particular espacio en el que fue emitido y con ello recuperar las significaciones que dicha enunciación tuvo en su momento.

En este escenario, si en una palabra pudiese definirse al personaje cinematográfico de *Tin Tan* sería contradictorio, ya que en varios momentos de su trayectoria encarnó a una modernidad que procuró la apertura de los esquemas dominantes en el cine mexicano de la segunda mitad del siglo XX, en un medio marcadamente tradicional. Con base en lo anterior, la razón de la permanencia en el gusto del público se explica no solamente en el discurso y estilo humorístico de *Tin Tan*, sino también en las características del cine mexicano durante el periodo de 1944 a 1958; es decir, el actor en una lógica de contrastes

construyó su personaje cinematográfico en función de la inserción de un punto de vista humorístico particular que supo convivir con otros discursos fílmicos de la época. Por lo tanto, su enunciación discursiva, a diferencia de otros personajes se caracterizó por su evolución y transformación constante.

Por ello, la figura y el discurso de *Tin Tan* han logrado trascender a los distintos contextos sociopolíticos, principios dominantes e ideologías imperantes en el periodo cultural mexicano de la segunda mitad del siglo pasado. Por esta razón, tanto su personaje, como su propuesta artística y su discurso en sí, los exploré desde un horizonte más amplio que el mero análisis de sus palabras, gestos e imágenes. Es decir, ponderé no sólo a su discurso por sí mismo, sino a los que convergieron en éste y que sin duda le imprimieron un particular sentido y significación.

Es por eso que, en este estudio pude examinar que la intencionalidad del personaje de *Tin Tan* no fue otro que divertirse para con ello entretener a su público y este rasgo será lo que distinguirá su enunciación; así como alejarse del peligro latente de moralizar al espectador con historias sumamente populares que edulcoraran la pobreza o fomentaran el conformismo como aconteció con películas como *Nosotros los pobres* (1947) o *Ustedes los ricos* (1948) del director Ismael Rodríguez o las propias películas de Mario Moreno *Cantinflas*; o ensalzar el discurso nacionalista que favorecía las políticas culturales y educativas de un Estado corrupto y represor como sucede en la cinta *Río Escondido* (1950) de Emilio Fernández; o caer en el terreno de los juicios morales en contra de mujeres que se prostituyen por necesidades económicas o por alcanzar sus “mezquinos” intereses como aparece en el cine de las rumberas del director Alberto Gout.

Asimismo, a partir de la figura y el discurso de *Tin Tan*, se puso en evidencia cómo sus pautas, códigos y experiencias, están vinculados a la reivindicación del relajado, de la diversión y del desorden como una alternativa de humor distinta a la que se impuso y se practicó en el cine mexicano en la época de oro y previo a ésta. Con base en lo anterior, construí mi particular discurso, esto es, mi toma de posición, la cual se caracterizó por ser una perspectiva no concluyente, ni teleológica, ni predeterminada, sino abierta a diversas perspectivas de análisis y con ello a distintos modos de aprehender a un personaje multifacético como el que construyó *Tin Tan*.

Por consiguiente, pude comprobar que el discurso de *Tin Tan* no se erigió por sí solo, sino que éste se nutrió de una amplia sucesión de acontecimientos, temáticas, pronunciamientos, conceptos, tiempos, horizontes y actores que ofrecieron a mi objeto de estudio un cúmulo de posibilidades de análisis. Asimismo, al desarrollar este proyecto de tesis pude apreciar que las interrogantes trazadas como referentes para orientar su camino, se enriquecieron con nuevos cuestionamientos y perspectivas.

Es decir, desde el ámbito historiográfico y desde un diálogo incluyente con otros saberes, intenté posicionar en su justa dimensión no sólo a la personalidad y al discurso político de *Tin Tan*, sino también el tipo de enunciación de los distintos actores que, compartieron su entorno –a favor o en contra– o de analistas de su cinematografía que bien se han interesado en el recuento anecdótico o recopilación de datos de sus películas, que meramente en su relevancia artística y peso simbólico desde el terreno de la historiografía cultural que fue lo que se pretendió en este estudio.

Así, en este trabajo aprehendí a la cinematografía como una actividad artística de gran peso en la construcción de los imaginarios culturales de una sociedad como la nuestra, que en los años cuarenta y cincuenta fue partícipe de la introyección de un “*star system* a la mexicana” que la dotó de numerosos arquetipos y estereotipos fílmicos que nutrieron su percepción de lo que la realidad podría reflejar o retratar en sus vidas. Por ello, en el presente trabajo pretendí repensar el papel que juega un discurso lúdico como la cinematografía no sólo en función del análisis del personaje *Tin Tan*, sino también en la construcción del conocimiento que se puede extraer del contexto cultural de una época histórica determinada (1944-1958).

En esta lógica, esta investigación no solo dio espacio a la voz e imagen de *Tin Tan* sino también a la de distintos actores que compartieron su entorno. Así, de manera crítica y sin maniqueísmos de por medio, traté de ponderar y desmitificar a este personaje, como una estrategia que me permitiera evadir los juicios *a priori* y sin fundamento que pudieran desvirtuar este proyecto. Para ello me apoyé en una gran gama de fuentes: bibliográficas, hemerográficas, videográficas y testimoniales, que además de enriquecer la investigación y ponderar mi interpretación, también me ayudó a mostrar un coro de “voces” alternas que le brindan al lector un panorama más completo de los vaivenes de las políticas culturales que pueden motivar a nuevas investigaciones sobre el tema.

Desde este escenario, los objetivos trazados en la presente investigación se alcanzaron al comprobar en este recorrido que más que su lenguaje oral en sí, fueron las actitudes, conducta y humor sin cortapisas las que labraron el discurso del personaje *Tin Tan*, quien durante tres lustros construyó una perspectiva cinematográfica singular alejada del melodrama o actitudes moralizantes que imperaron en un número importante de película mexicanas de aquellos años. En este horizonte, el impacto de su discurso se irguió en función de su notable capacidad comunicativa y del arraigo que su comportamiento, expresiones y manera de ser imprimieron en su público.

Y, por otra parte, se pudo evidenciar que una de las razones del éxito y de la permanencia en el imaginario colectivo del discurso tintanesco fue que, más allá de transformar su personaje desde códigos e identidades distintas que lo hicieron evolucionar de un pachuco fronterizo, a un pícaro urbano de barriada, y de ahí a un parodiador de la realidad hasta finalmente llegar al declive con papeles de patíño.

Lo rescatable en el actor cómico es que en este lapso temporal en el que se circunscribe este proyecto, si bien modificó su tono discursivo y sus recursos retóricos para transformar su personaje, *Tin Tan* mantuvo inalterable su particular sentido del humor e irreverencia que permite que hoy en día el personaje sea revalorado y en muchos casos explotado comercialmente como sucede con la propia familia del actor que no ha dudado en hacer de un ícono popular, una marca registrada bastante lucrativa.

Examinar entonces, la clave del éxito de un personaje cinematográfico como *Tin Tan*, quizá no radica en los diversos temas que abordó en su vasta filmografía, sino en la peculiar manera de enfocar su propuesta (hablo de los años del auge de la popularidad del cómico) en función de un estilo humorístico que apostó por la modernidad (como apertura), el caos, el relajó, el erotismo, el sincretismo, la parodización y la intertextualidad, estilo que a su vez supo convivir con otras propuestas fílmicas caracterizadas por lo contrario: la tradición (como cerrazón), el orden, el melodrama, la moralidad, los mensajes edificantes y el rescate de los buenos valores.

Sabemos que las obras fílmicas, en tanto discurso visual, más allá de su sentido lúdico y de entretenimiento que pueden ofrecer, también otorgan métodos y propósitos encaminados a mostrar una particular representación del mundo. En el caso del cine de *Tin Tan*, destaca la ausencia de fines dogmáticos o pedagógicos o de prédicas morales de lo que

debía ser las diversiones de la época y que su personaje fílmico representó gozosamente en varias de sus películas. Sin embargo, en ocasiones la sobreactuación del cómico ocasionó que para algunos de sus opositores lo consideraran un artista vulgar y ramplón.

En este escenario, en este trabajo se pudo observar que las películas de *Tin Tan*, en tanto relatos narrados en formas cinematográficas, irradian diferentes aspectos de la realidad cultural y política de la época: por un lado las modificaciones de la vida social que se vive en la segunda mitad del siglo XX, a partir de la americanización de la realidad mexicana que se traduce en el uso de términos estadounidenses en el lenguaje, en la moda, en los hábitos y en la modernización de la vida a partir de la adquisición de satisfactores que no existían o que no era posible adquirirlos<sup>341</sup>; así como la influencia muy marcada de la cinematografía hollywoodense en la industria fílmica nacional, etcétera.

Y es que, *Tin Tan* al inicio de su carrera fílmica y a partir de una larga maduración de su personaje radial (*Topillo Tapas*) basado en el arquetipo pachuco –entendido como una especie de modelo básico, original y primario– ya como personaje cinematográfico, *Tin Tan* hizo de la representación de la identidad fronteriza que realizó en sus primeras películas, la gestación de un particular estereotipo –modelo preconstruido apreciado o aceptado de manera general por un determinado sector social– de dicha identidad fronteriza.<sup>342</sup>

Cabe señalar que al hacer un examen hermenéutico de grafías alternas a las tradicionales (escriturísticas), es decir, discursos visuales, implica observar y examinar de una manera diferente a este tipo de fuentes, en este caso las fuentes cinematográficas. En este sentido, si bien resulta útil encontrar los puntos en común como intentos de unificar rasgos o elementos reincidentes en dichos discursos en el afán de encontrar un sentido común, o una voz homogénea o análoga en las películas de un personaje cinematográfico

---

<sup>341</sup> La película *Una familia de tantas* (1947) del director Alejandro Galindo, ilustra en demasía las modificaciones de la vida cotidiana a través de las adquisiciones de nuevos enseres domésticos.

<sup>342</sup> Así por ejemplo, el cine de Buñuel o del propio Indio Fernández, si se examina a detalle se pueden encontrarse inconsistencias en las primeras cintas del director ibérico como *El gran calavera* (1948), en las que hacía sus trabajos por encargo, en comparación con las películas que lo consagrarían como *Los olvidados* (1950) o *Viridiana* (1961); algo parecido ocurre con las fallidas películas del Indio Fernández de los años setenta en comparación a sus obras más celebradas de los años cuarenta *María Candelaria* (1943); o cómo el cine de las rumberas se planteaban siempre discursos moralinos en los que las protagonistas (generalmente prostitutas o amantes) al final “pagan” las consecuencias de su vida indecente pero que, curiosamente, al momento de expresarse a través del baile y de sus contoneos con ajustados y breves atuendos, se alejan drásticamente del discurso conservador y sentimentaloides del grueso de la trama.

como *Tin Tan*, también en mi opinión resulta muy productivo encontrar aquellos puntos divergentes de las mismas y que también son dignas de análisis, en especial, cuando el personaje cinematográfico en cuestión tuvo un proceso de transformación de su caracterización fílmica a lo largo de su trayectoria.

En este sentido, en el ámbito cinematográfico la mayoría de las investigaciones sobre este tema se identifican porque han hecho análisis más descriptivos que hermenéuticos de las películas, es decir, en estos estudios prevalecen los grandes recuentos fílmicos de la obra de determinado director o actor o actriz principales, pero sin ir más allá en sus líneas de análisis específicas (tramas, imágenes, símbolos, temas, analogías, rupturas) y, por lo tanto sus ponderaciones resultan en ocasiones muy sesgadas.

Considero en cambio que resulta más edificante y constructivo dar una vuelta de tuerca a este marco de interpretación general y encontrar divergencias o nuevos sentidos o direcciones en los rasgos aparentemente homogéneos o unificadores de las cintas. Así, por ejemplo, a la par de encontrar rasgos reincidentes en mi objeto de estudio y que ya se citaron, resulta interesante ponerlos en relación con los elementos característicos de las obras de otros autores (por ejemplo el nacionalismo indígena del cine de Emilio Fernández; los tintes surrealistas de las películas de Luis Buñuel; o los avatares gozosos pero con finales moralinos de las cintas de las rumberas), y más aún: resulta también muy edificante examinar qué de estos rasgos se contradicen o se oponen a lo largo el mismo filme como se ponderó en la presente investigación.

En este escenario, la construcción del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, en la llamada época de oro, están directamente ligada a la particular personalidad del ser humano que lo hizo posible, Germán Valdés, ya que a través de sus vivencias personales, el dominio de un particular lenguaje y una desenvuelta y relajenta actitud en sus propuesta humorística, lo ayudaron a edificar a uno de los personajes con mayor presencia, no sólo en el ámbito cinematográfico de nuestro país, sino en la cultura popular urbana del mismo,

Con base en lo anterior, la adición de diversos elementos a su personaje cinematográfico (vestimenta, lenguaje, gestos, actitud lúdica y desenvuelta) le abrieron paso al interior de la industria fílmica nacional ya que su particular punto de vista cinematográfico le permitió gestar todo un universo fílmico con el apoyo de todo un

conjunto de creadores (productores, guionistas, directores, fotógrafos, actores de apoyo, músicos y cartelistas) en la construcción de sus relatos narrados en formas visuales (cintas).

Por esta razón, analizar la construcción, auge, transformación y declive del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, me permite no sólo escudriñar en torno a los rasgos y razones que determinan el tipo de argumentos de las historias de sus diferentes etapas fílmicas con toda sus modificaciones e incorporaciones a lo largo de tres décadas de trayectoria artística; sino también entender todo el panorama cultural y político que hicieron posible el tipo de cinematografía de la segunda mitad del siglo XX en México.

Es así que en el análisis del personaje cinematográfico de *Tin Tan* se puede apreciar a toda una gama de una serie de valoraciones, imágenes, representaciones y conceptos en torno a las fases por las que transitó la representación fílmica del cómico; en un primer momento desde el arquetipo-estereotipo del pachuco y la vida moderna (entendida como la adopción de patrones estadounidenses en la cotidianidad); posteriormente, convirtió su personaje en un tipo de pícaro urbano que competirá con mucho éxito con el cine de *Cantinflas*; posteriormente, lo centró en la parodización de distintos aspectos de la realidad de la época que a la larga desgastarán y sobreexpondrán al personaje y, finalmente, llegar al declive del mismo al volverse patíño o figura menor en producciones muy deficientes.<sup>343</sup>

Con base en lo anterior, este estudio ponderó a un singular personaje de la cultura popular nacional, quien desde la cinematografía pudo expresar su perspectiva humorística que fue y sigue siendo aceptada con notable éxito. Por lo tanto, a lo largo de los cinco capítulos de la investigación pude hacer el siguiente recorrido:

En el primer capítulo, realicé un gran esbozo historiográfico de la historia del cine mexicano a partir de etapas claves de dicho medio de entretenimiento. Con ello, además de explicar y situar el entorno en que se insertó mi objeto de estudio, se puso como tema de debate cómo y por qué en el ámbito académico, la cinematografía no se ha explorado con suficiencia, no obstante que por su importancia en los temas simbólicos y de las

---

<sup>343</sup> Si bien existe una marcada originalidad en el personaje de *Tin Tan*, obviamente el análisis puntual que el actor hizo de otras obras fílmicas y musicales de años previos a su incursión en el ámbito artístico, resultaron importantes soportes en la construcción de sus personajes, y que sin duda, influyeron en las temáticas, lenguaje, imágenes, argumento y problemáticas que abordó en sus filmes, pero también sus experiencias personales. Algunos ejemplos: la constitución del estereotipo pachuco de sus primeras cintas protagónicas; o las alusiones a oficios desempeñados en su juventud, como guía de turistas en la película *Simbad el mareado* (1950); o aprendiz de electricista *El revoltoso* (1951).

representaciones, el universo del cine y de sus protagonistas (actores sociales e instituciones que la integran) podría ser examinados con mayor profusión por los investigadores sociales que se interesen por este tipo de representaciones fílmicas.

En el segundo capítulo, una vez que puse en el escenario el escenario cinematográfico en el que se insertó mi objeto de estudio, elaboraré un minucioso estado de la cuestión o del arte de los diversos textos que han explicado o estudiado al personaje y su discurso fílmico y en donde pude comprobar que existe un escaso número de investigaciones sobre *Tin Tan*, no obstante la popularidad y el arraigo de un protagonista clave de la cultura popular mexicana y de la cinematografía nacional específicamente.

De este modo, en la recuperación y análisis de textos claves en el tratamiento de la obra y legado cinematográfico de *Tin Tan*, destacué el papel que juegan los prejuicios en dichos textos, desde el enfoque gadameriano, en la construcción e interpretación de un texto histórico para saber desde qué horizonte de enunciación se elaboran y con qué intencionalidad se difunden, y en la que por cierto, con muy contadas excepciones predominan los estudios apologeticos del personaje y su legado. Una vez examinado lo anterior, a través de la recuperación de la vida particular de Germán Valdés indagué en los rasgos y razones que el actor tuvo en la construcción de su personaje y con ello, problematicé las razones de la permanencia, arraigo y contradicciones de un discurso como el suyo a varias décadas de su emisión.

En el tercer y cuarto capítulos me adentré en el universo representacional del cine de *Tin Tan*, a través de las distintas posibilidades que puede brindar un personaje singular que con el paso de los años se convirtió, no solamente en una figura cinematográfica relevante, sino también en un ícono de la cultura popular. En este horizonte, además de que diseccioné al personaje por sí mismo, aislándolo de los referentes que lo gestaron, lo relacioné y ponderé con los elementos políticos y culturales (personajes, políticas y cotidianidad) que caracterizaron a una importante época histórica de nuestro país.

Es decir, en este trabajo se demostró que el examen hermenéutico del personaje y de sus películas más relevantes, quedará inconcluso sino se atiende el contexto en que se concibieron, el género cinematográfico en que se basaron y al público al cual estaban enfocadas. De esta manera, en esta investigación destacué los elementos característicos del personaje y cine de *Tin Tan*, pero ahora en función de las representaciones que su discurso

generó y sigue concibiendo; la recepción de su obra en su momento y décadas posteriores; los vínculos con la política cultural de una época; así como las posibilidades de conciliación, apertura o ruptura con los discursos cinematográficos dominantes. En este panorama, elaboré un ejercicio hermenéutico detallado de las películas más relevantes del cómico, en cada uno de los periodos en los que dividí la evolución del personaje.

Y, finalmente, en el último capítulo, detallé pormenorizadamente al personaje y discurso cinematográficos de *Tin Tan*, desde los múltiples dominios y campos de acción que la categoría de modernidad proyecta. Y es que dicha categoría, me ayudó a ponderar a *Tin Tan* como un emblema de la modernidad, en términos de sincretismo cultural y cuya propuesta evidenció los miedos que los sectores tradicionales tuvieron ante un personaje que nunca se propuso revolucionar al cine mexicano, sino simplemente alargar lo más posible su carrera cinematográfica ante el temor que pronto perdiera popularidad. Y es que una de las fragilidades mayores que encontré en el personaje y cine de *Tin Tan*, fue en su proclividad a repetirse en innumerables ocasiones, lo que en muchos sentidos desgastó su imagen y su humor y contribuyeron a desgastarse y perder protagonismo.

Por lo antes señalado, en esta investigación se ahondó en el examen de las películas del cómico, pero también en la búsqueda de distintas fuentes narrativas (culturales, políticas, ideológicas e incluso visuales) que incidieron en el imaginario y horizonte cultural de la época. Sin embargo, quiero destacar que el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, no obstante que escandalizó a algunos sectores conservadores, nunca rebasó los absurdos límites de la decencia con que los órganos censores designaban que sí y que no podría ser exhibido. Aquí lo interesante, es que la propuesta cinematográfica moderna de *Tin Tan*, tanto de su personaje como de su obra, consistió, sin proponérselo como meta, en abrir nuevas temáticas alejadas de los discursos predominantes en el cine mexicano.

Por ejemplo, en el discurso de *Tin Tan*, hay una insistencia permanente del personaje en improvisar y salirse de los guiones para manifestarse, a través de aperturas que estaban vedadas en el cine de aquellos años. En este horizonte, algo muy rescatable en *Tin Tan*, es que de un modo espontáneo y natural estampó un sentido gozoso y lúdico a su personaje y a su discurso en favor del placer y a la diversión sin caer en la siempre latente vulgaridad. Por ello y contrario a lo que afirman sus detractores, el personaje de *Tin Tan* no ofendió a nadie y sí satisfizo a muchos de sus espectadores.

Por otra parte, se pudo probar también cómo en el metadiscurso de *Tin Tan* (lenguaje, gestos e imagen) convergieron múltiples discursos pero sin que ninguno de éstos discursos se subordina el uno del otro. Es decir, si bien en cada uno de estos referentes existen diferencias retóricas y de enunciación, también poseen raíces comunes que los vinculan sin que antagonicen. Por lo tanto, el personaje cinematográfico de *Tin Tan* no puede sintetizarse como el mero reflejo o imitación de modelos (arquetipos o estereotipos), sino como parte de un proceso más complejo en el que se adicionan nuevos esquemas, intencionalidades y sentidos que lo complejizan aún más.

Aquí, entonces, el estudio de la recepción es un tema de nodal importancia (y el cual no se ahondó con suficiencia porque rebasaba los objetivos de la investigación) ya que el análisis de la percepción que el público tiene sobre un particular tipo de cinematografía o de sus personajes, estimula a analizar su propuesta o discurso, no solamente a partir del medio primigenio que originó la imagen fílmica de *Tin Tan*, sino ahondar en los nuevos sentidos que adquiere al evolucionar en dicho medio cinematográfico.

Con base en lo anterior, en el análisis del discurso del personaje *Tin Tan*, la fusión entre distintos tipos de lenguajes como el que se construyen entre las palabras y las imágenes inherentes en su figura, si bien resulta enriquecedora, también es cierto que es compleja y problemática, ya que la traslación de un discurso a otro –y con ello la interpretación de los mismos– no ofrece una lectura lineal o teleológica determinada, sino que ahora la confluencia entre este tipo de discursos, incrementan los nuevos sentidos en el momento que una imagen puede traducirse en palabras, o viceversa, cómo ciertos conceptos o categorías pueden traducirse o representarse a través de imágenes.

Por lo tanto, esta investigación puso énfasis en la relación comunicativa de los discursos de *Tin Tan*, como un acto de entretenimiento para con su público, pero también como una interesante oportunidad de recuperar y evaluar la historia de la sociedad en el momento en que fueron elaboradas las cintas, es decir, lo que intenté practicar fue lo que en términos de Hans Georg Gadamer denominó como historia de tipo efectual: un tipo de historia en que importa por igual tanto el efecto de la obra, al momento de ser interpretada, como la obra en sí misma.

Aquí es importante puntualizar que no es suficiente valorar a la cinematografía como parte de un discurso social integrado por el tipo de historia o ficción temática que

produce, sino también por los referentes de la realidad a los que alude. Ésta es una tarea que se debe hacer con cuidado ya que se puede caer fácilmente en la premisa que a través del cine o por medio de las películas, de manera inmediata y directa habla o se pronuncia la sociedad de una época determinada. Y esto no es así, la sociedad es la que consume un producto cultural como las películas y el grupo que edifica a éstas (productores, directores, actores, etcétera) exponen al público su representación particular de la realidad que exponen cinematográficamente.

Por lo tanto, se deben analizar las particulares circunstancias de enunciación de estos discursos o representaciones cinematográficas, ya que resulta erróneo pensar que por medio de las películas de *Tin Tan* “hablaba” la sociedad de su tiempo. El cine, más allá de sus aportaciones artísticas e históricas, antes que nada es un medio de expresión de un grupo social (productores y empresarios de clase alta) que generalmente antepone el aspecto económico que el artístico; y que invierte su dinero para financiar los filmes y contratar a todo un equipo fílmico para edificar películas que al final de cuentas, son formas de representación de la realidad, pero hasta ahí.<sup>344</sup>

De esta manera, las casas productoras solamente pedían a directores, argumentistas y actores a elaborar relatos que establecieran puentes de identidad entre los protagonistas de las cintas y el público (espacios representados, lenguaje, patrones culturales, etcétera). Con lo antes descrito, las empresas cinematográficas siempre ávidas de obtener recursos económicos con historias a modo, pagaban grandes salarios o contratos de exclusividad a las estrellas para que protagonizaran las historias, porque sabían que de manera rápida recuperarían la inversión.<sup>345</sup>

---

<sup>344</sup> En esta dirección, muchas veces el contenido de las cintas refleja la forma de pensar de quienes la realizaron, de sus preocupaciones y de su manera de ver la vida, sin embargo, en el caso que me ocupa la mancuerna del director Gilberto Martínez Solares y el actor *Tin Tan* (obviamente respaldada por un equipo fílmico) se desentendieron de esta circunstancia, ya que fueron buenos lectores del mercado potencial de las cintas y advirtieron con tino, que a mediados del siglo XX, el cine mexicano era un producto cultural consumido básicamente por los sectores populares que brindaban grandes ganancias a los productores y exhibidores de las películas del cómico, y motivados por los fuerte entrada de dineros que, productores como Felipe Mier y Óscar Brooks, Salvador Elizondo, Ismael Rodríguez e incluso el propio *Tin Tan* (cuando creó su propia productora) le dieron entera libertad al actor y a su equipo en la construcción de sus películas.

<sup>345</sup> A la larga, el deseo enfermizo de ganancias de los productores devino en la crisis y declive del cine mexicano en la década de los cincuenta, porque el nivel de calidad de los filmes se empezó a dejar de lado con tal de producir el mayor número de películas posible. *Tin Tan*, fue víctima y partícipe de esta situación y el exagerado número de cintas o participaciones espaciales que hacía al año, comenzó a repercutir negativamente en la calidad de sus productos y con ello abrió paso a su lastimoso declive.

En resumen, el análisis del personaje cinematográfico de *Tin Tan*, me llevó, en términos de Clifford Geertz, a trabajar en la densa urdimbre de significados, en “las tramas de significación” que irradiaron los distintos discursos que convergieron y que no necesariamente se anteponen en las narrativas fílmicas de sus películas. En esta dirección, el trabajo heurístico y hermenéutico desarrollado en esta investigación consistió en acercarse a esa urdimbre y dar una explicación a los diferentes tipos de representaciones que el personaje cinematográfico de *Tin Tan*, aportó en sus películas.

Por lo antes descrito, el análisis y examen de un personaje cinematográfico de las características de *Tin Tan*, que supo insertar su punto de vista humorístico y fílmico en el contexto de la época de oro del cine nacional, con todas sus virtudes y todos sus equívocos, implicó no solamente asomar al ámbito cinematográfico de la segunda mitad del siglo pasado, sino que también me permitió evaluar el contexto que hace inteligible los referentes culturales, económicos y políticos que subyacen en un tipo de sociedad como la existente en los años cuarenta y cincuenta. De este modo, la presente investigación, como cualquier estudio historiográfico, no establece conclusiones tajantes, simplemente ofrece una aportación al conocimiento de los valores de una época a partir de un personaje y su obra cinematográfica. En síntesis, esta tesis de posgrado me brindó la oportunidad de valorar nuestra historia inmediata y la posibilidad de reflexionar de qué pasado venimos.

Así, este trabajo no se asume como el punto final de una temática que ofrece distintas posibilidades, sino como un espacio abierto al diálogo y a la interlocución. En última instancia, deseo que esta investigación estimule a otros investigadores a asomarse a la ventana de la cultura popular y sus protagonistas que nos muestran múltiples y plurales realidades y a repensar problemáticas importantes que se debaten en los siempre interesantes ámbitos de la historia e historiografías contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- Acuña, Rodolfo, en “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”, en Alberto Betancourt, suplemento *La Jornada sin fronteras*, México, 2 de enero de 2003.
- Agencia de Promoción y Publicidad (APP), “Presentan producción de ‘El Chango’ en Galería del WTC”, 2007.
- Althusser, Louis, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1974, 95 pp.
- Aristóteles, *Arte Poética* (sobre la retórica) México, Porrúa, Col. Sepan cuantos, 1993, 239 pp.
- Atienza, Encarna, “Discurso e ideología en los libros de texto de ciencias sociales”, en *Discurso & Sociedad*, vol. 1(4), pp. 543-574, en [www.dissoc.org](http://www.dissoc.org).
- Aviña, Rafael, *Ya llegó su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*. México, Conaculta, 2009, 257 pp.
- \_\_\_\_\_, *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, México, Océano, 2004, 271 pp.
- \_\_\_\_\_, “Germán Valdés ‘Tin Tan’. De pachuco a Rey del barrio”, en *Somos*, México, Año 11, Núm. 205, 1º de marzo de 2001, p. 32, 34-35.
- Barajas, Rafael, *et. al., Homenaje a Ernesto El Chango García Cabral, maestro de la línea.*, México, Conaculta, 2008, p. 33.
- Berger, Peter, *Risa redentora*, Barcelona, Kairós, 1999, 343 pp.
- Bergson, Henri-Louis, *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza, 2008, 219 pp.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI, 1989, 386 pp.
- Berrueco, Adriana, *Nuevo régimen jurídico del cine mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, (Serie Estudios Jurídicos, Núm. 141), 2009, 152 pp.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, CNCA-Grijalbo (Los Noventa), 1990, 317.
- Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la Época de Felipe II*, 2 vols., México, FCE, 1992.

Brook, Paulita, “La verdad de *Tin Tan*”, en *México Cinema*, 1 de junio de 1950, pp. 19 y 20.

\_\_\_\_\_, en *Cinema Reporter*, México, junio de 1950.

Cervantes, Alejandro, “*Tin Tan* y Gilberto Martínez Solares, dupla insuperable en el cine cómico nacional” en *La Jornada Jalisco*, México, 1° de julio de 2008.

Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992, 276 pp.

Chilton, Paul y Schäffner, Christine, “Discurso y política”, en Teun Van Dijk, *El discurso como interacción social, Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 297-329.

*Cine voz*, 27 de noviembre de 1949, p. 3.

\_\_\_\_\_, 26 de junio de 1949, p. 3.

*Cinema Reporter*, 18 de agosto de 1951, p. 23. Véase <http://www.youtube.com/watch?v=3f9X-Zks938>

\_\_\_\_\_, 24 de junio de 1950, p. 12.

\_\_\_\_\_, colección de 1949.

\_\_\_\_\_, “Crítica”, en *Cinema Reporter*, 5 de junio de 1948, p. 32.

\_\_\_\_\_, 27 de septiembre de 1947, p. 40.

\_\_\_\_\_, “Crítica cinematográfica”, en *Cinema Reporter*, 1° de marzo de 1947, p. 6.

\_\_\_\_\_, “*Tin Tan* en exclusiva”, en *Cinema Reporter*, 8 de diciembre de 1945, p. 45.

\_\_\_\_\_, 28 de abril de 1944, p. 17.

\_\_\_\_\_, 22 de abril de 1944, p. 32.

\_\_\_\_\_, “Crítica cinematográfica”, en *Cinema Reporter*; 21 de noviembre de 1943. p.6.

Contreras, Jaime, *Tin Tan: Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, tesis de licenciatura (2 tomos), México, FCPyS, UNAM, 1984, 658 pp.

Cortés, Martha Elba, “*Tête a Tête* con *Tin Tan*”, en *Cinema Reporter*, 2 de septiembre de 1944, p. 11.

- Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, España, Paidós, 1997, p. 319.
- Crespo, José Antonio, “Comportamiento electoral: cultura política y racionalidad en los comicios de 1994”, en *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 50, México, 1996.
- Dávalos, Federico, *Albores del cine mexicano*, México, Clío, 1996, pp. 12-15, 70-71.
- De Certeau, Michel, “Tercera parte. Prácticas del espacio”, en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, México. Universidad Iberoamericana, 1996, pp.103-142 y 221-224.
- \_\_\_\_\_, *La escritura de la historia*, México, UIA, 1993, 334 pp.
- De Icaza, Alfonso, “Lo estrenado hasta el miércoles”, *Cinema Reporter*, 28 de septiembre de 1946, p. 30.
- \_\_\_\_\_, “Lo estrenado hasta el miércoles”, en *Cinema Reporter*, 24 de noviembre de 1945, p. 32.
- De la Colina, José, “Emilio García Riera, historiador de ‘México’”, en *Letras Libres*, México, Noviembre de 2002.
- De la Cruz, Fabián, “Los noticieros cinematográficos, el cine antes del cine”, en *Filmeweb*, 15 de diciembre de 2006, <http://www.filmeweb.net/magazine.asp?id=338>.
- De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007, pp. 392.
- \_\_\_\_\_, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987, 228 pp.
- \_\_\_\_\_, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Volumen I, vivir de sueños (1896-1920)*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, 1983, p. 34 y 116.
- De María y Campos, Armando, *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana*, México, INHERM, 1956, 439 pp.
- De Orellana, Margarita, *La mirada circular: el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, México, Joaquín Mortiz, 1991, 304 pp.
- Dondis, Donis A, *La sintaxis de la Imagen: introducción al alfabeto visual*, México, Gustavo Gili, 2007, 212 pp.
- Durán, Javier, “José Revueltas y el ‘México de afuera’”, en *La Jornada Semanal*, México, 1° de abril de 2001.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad: ensayos*, México, UNAM/El equilibrista, 1995, 200 pp.

- Elías, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1988, 674 pp.
- Excélsior, “*Tin Tan* el gran pachuco de la “tatacha” en la XEW”, en *Excélsior*; 26 de noviembre de 1943; p. 5-B.
- \_\_\_\_\_, 9 al 12 de noviembre de 1943.
- Formisano, Ronald, “The Concept of Political Culture”, en *Journal of Interdisciplinary History*, XXXI: 3 (Winter, 2001), pp. 393 – 426.
- Foucault, Michel, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1979, 280 pp.
- \_\_\_\_\_, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, 80 pp.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y Método*, Salamanca, Editorial Sígueme, 1987. (Parte II, Capítulo IX).
- García, Emma (coord.), *Semo: fotógrafo, 1894-1981*, México, INAH, 2001, 264 pp.
- García Riera, Emilio, *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional, 2008, 240 pp.
- \_\_\_\_\_, “Las películas de *Tin Tan*”, 5 de diciembre de 1999, *La Jornada Semanal*.
- \_\_\_\_\_, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo: 1897-1997*, México, Conaculta, 1998, 466.
- \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*, Tomos II, III y IV, ERA, México, 1978.
- Geertz, Clifford, *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1992, 387 pp.
- Gennette, Gérard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, Alfaguara, 1989, p. 9-11.
- Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza, 1993, 166 pp.
- Giménez, Gilberto, “Modernización, cultura e identidades en México” en *Revista Mexicana de Sociología*, Núm. 4/94, México, IIS-UNAM, Octubre-diciembre de 1994, pp. 256-257.
- Girola, Lidia, “Ni racionalistas ni desencantados. Peculiaridades socioculturales del proceso de modernización a la mexicana”, en *Sociológica*, año 8, núm. 22, Mayo-agosto de 1993, UAM-A, México, p. 174,

Glockner, Fritz, *Memoria Roja, Historia de la guerrilla en México 1943-1968*, México, Ediciones B, 2007, p. 14.

\_\_\_\_\_, *El barco de la ilusión*, México, Ediciones B, 2005, p. 142.

Goddard, Cliff y Wierzbicka, Anna, “Discurso y cultura”, en Van Dijk, *Op. cit.* pp. 331-365.

Gutiérrez Vega, Hugo, “Ocho momentos en la vida y la obra de Bertolt Brecht” en *La Jornada Semanal*, Núm. 592, México, 9 de julio de 2006.

Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente*, Porrúa, México, 1988, 532 pp.

Habermas, Jürgen, “Modernidad, un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo, (compilación) *El Debate Modernidad-Posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur Editores, 1989.

Haskell, Francis, *History and its images*, 1995. pp. 131-158.

Haw, Dora Luz, “Evoca el DF a *Tin Tan*” en *Reforma*, México, 7 de abril de 2009, p.18.

Herrerías, Lucía, “La meditación sobre el tiempo en Paul Ricoeur”, pp. 175-176.

<http://www.supermexicanos.com/tintan/5marcelo.html>

Hutcheon, Linda, texto de Noe Jitrik “Rehabilitación de la parodia”, en Roberto Ferro (comp.) *La parodia de la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993.

Jerónimo, Saúl y Levin, Danna (Coords.), *Horizontes y códigos culturales de la historiografía*, México, UAM-A, 2008.

\_\_\_\_\_ y Pappe, Silvia, *Teoría y análisis del discurso* Cuaderno de trabajo (Nivel doctorado), México, UAM-A, 2008.

Juan Dieguito, “Crítica”; en *Cinema Reporter*, 25 de agosto de 1951, p. 29.

\_\_\_\_\_; *Cinema Reporter*; 31 de marzo de 1951, p. 32.

Keller, Gary D., *Cine chicano*, México, Cineteca Nacional, 1988, p.16.

Koselleck, Reinhart, *Futuro Pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1993, 368 pp.

Krotz, Esteban, “La investigación sobre la cultura política en México: visión panorámica de un campo de estudio en construcción”, en Rosalía Winocur (coord.), *Algunos enfoques*

- metodológicos para estudiar la cultura política en México*. México, IFE – FLACSO-Porrúa, 2002.
- Kurnitzky, Horst, “¿Qué quiere decir modernidad?”, en *La Jornada Semanal*, México, Núm. 288, 18 de diciembre de 1994.
- Lozoya, Jorge Alberto, “*El mensaje fugaz del cartel cinematográfico*” 1995.
- Macotela, Catherine, “El sindicalismo en el cine” en Gustavo García y David Michel en *El cine mexicano a través de la crítica*”, México, UNAM-IMCINE-UACJ, 2001, pp.235-264.
- Martínez Assad, Carlos, texto leído durante la presentación del libro *El nacimiento de ¡Que viva México!* de Aurelio de los Reyes el 11 de febrero de 2008 en la Cineteca Nacional.
- Martínez Solares, Gilberto citado por Ligia Villaseñor, “Gilberto Martínez Solares. Un eje en la vida de *Tin Tan*” en *Somos*, México, Año 5, Núm. 96, 16 de mayo de 1994, p. 74.
- \_\_\_\_\_, Gilberto, entrevista, *Cuadernos de la Cineteca*, Tomo IV, México, 1976.
- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista: Ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Era, 1990, 207 pp.
- Medina, Luis, *Del cardenismo al avilacamachismo*, México, COLMEX, 2004, 410 pp.
- Mejía, Eduardo, en entrevista con el autor, el 7 de diciembre de 2011.
- \_\_\_\_\_, “*Tin Tan, ¿subversivo?*” en *Errataspuntocom* (blogspot), México, 30 de junio de 2008, en <http://errataspuntocom.blogspot.com/2008/06/tin-tan-subversivo.html>
- Mendiola, Carlos, “La historia como discurso crítico”, en José Ronzón y Saúl Jerónimo (coords.) *Formatos, Géneros y discursos*, México, UAM-A, 2000, pp. 389-400.
- Mendoza, Jorge, “Los pachucos” en *Jueves de Excelsior*, México, 31 de diciembre de 1942.
- Monsiváis, Carlos, en entrevista con Itzel Zúñiga, México, *DPA*, 26 de noviembre de 2008.
- \_\_\_\_\_, *Pedro Infante. Las leyes del querer*, México, Aguilar, 2008, 280 pp.
- \_\_\_\_\_, “El nuevo darwinismo: ‘El hombre desciende de la caricatura’”, 2006.
- \_\_\_\_\_, “Ahí está el detalle. El cine y el habla popular (II y última)”, en *La Jornada*, México, 18 de abril de 1997.
- \_\_\_\_\_, “Ahí está el detalle: el habla y el cine en México”. Ponencia leída en el *I Congreso Internacional de la Lengua Española*, Zacatecas, abril de 1997.

- \_\_\_\_\_, “Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano” en *México: Identidad y cultura nacional*, México, UAM, X, 1994, p. 41.
- \_\_\_\_\_, “El pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, Núm. 4, México, 1992.
- \_\_\_\_\_, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México” en *Cuadernos Políticos*, México, ERA, Núm. 30, Octubre-Diciembre de 1981, p. 46.
- \_\_\_\_\_, “Me fui de Comala porque mi padre vivía en Houston”, en *Literal Magazine*, <http://www.literalmagazine.com/es/archive-L09.php>
- Morales, Miguel Ángel, *Cómicos de México*, México, Panorama Editorial, 1987, 169 pp.
- Morales Ortiz, Fernando, “Cine de estreno”, en *Novelas de la pantalla*, 15 de diciembre de 1945, p. 18.
- Moreno de Alba, José Guadalupe, *La lengua española de México*, México, FCE, 2003, p.465.
- Mraz, John, “Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista, en *La Jornada semanal*, México, 19 de febrero de 1995.
- Niquet, José Andrés, *Tin Tan y su trompabulario*, México, Fes Acatlán, UNAM, 2008, 88 pp.
- Novo, Salvador, en *Mañana*, México, enero de 1944.
- O’Donnell, Guillermo y Schmitter, Philippe, *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre las Democracias Inciertas*, Tomo 4, Buenos Aires, Paidós, 1994, pp. 27-30.
- Pappe, Silvia, *et. al.*, “Teoría y análisis del discurso”, 2008, 13 pp.
- \_\_\_\_\_, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, México, UAM, 2006, p. 22.
- \_\_\_\_\_, y Luna, María, *Historiografía crítica. Una reflexión teórica*, (Serie Libros de Posgrado) México, UAM, 2001.
- \_\_\_\_\_, “¿La historia se puede escribir? (Itinerario y trayecto de una pregunta)”, en *Memoria del segundo Encuentro de Historiografía*, México, UAM, 2000, p. 406.
- \_\_\_\_\_, *et. al.*, *Metodología I. Discursos, temporalidad, y espacio en la historiografía crítica*, 2000, p. 68.

- \_\_\_\_\_, “Señales para un camino” en Saúl Jerónimo y Carmen Valdéz, *Memorias, Primer Encuentro de Historiografía*, México, UAM-A, 1998, pp. 375-393.
- \_\_\_\_\_ y Rivero, Martha (coords.), *Modernidad-Posmodernidad. Una discusión*, México, UAM, 1993.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, Colección Popular, 1992, 351 pp.
- Pérez Montfort, Ricardo, “Expresiones populares” y “Nacionalismo y regionalismo”, en *Expresiones culturales y estereotipos culturales en México*, México, Ciesas, 2006, 324 pp.
- Pérez Vega, Jorge, “El cartel, mensaje y respuesta”, en *México en el Tiempo*, Num. 32, México, Septiembre/Octubre 1999.
- Pitol, Sergio, “Jorge Ibarguengoitia”, en Juan Villoro et .al., (comps.) *Jorge Ibarguengoitia. El atentado/Los relámpagos de agosto*, Serie Col, Archivos (núm. 53), Francia, CONACULTA-FCE, 2004.
- Portilla, Jorge, *La Fenomenología del relajó*, México FCE, 1966, p. 13.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *Los nudos del tiempo. La modernidad desbordada*, México, UNAM/Siglo XXI, 2006. pp. 7-20.
- Quiroz, Teresita, *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edward*, México, UAM-A, 2006.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima primera edición, tomo II, Madrid, 1992, p. 1533.
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, en <http://www.rae.es/rae.html>
- Revueltas, Andrea, *México: Estado y Modernidad*, México, UAM, 1992, p. 52.
- Revueltas, José, en Eugenia Meyer, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, Tomo 4, México, Cineteca Nacional-Secretaría de Gobernación, 1976, p. 104.
- \_\_\_\_\_, *Testimonios del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1976.
- Ricoeur, Paul, *Historia y narratividad*, Paidós, Buenos Aires, 1999, 230 pp.
- \_\_\_\_\_, *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 1996, pp. 118-120.
- \_\_\_\_\_, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1995.

\_\_\_\_\_, “¿Qué es un texto?”, en *Historia y narratividad*, pp. 59-81.

Ritzer, Georg, *Teoría Sociológica Clásica*, Madrid, McGraw Hill, 1993, pp. 205-244.

Rivero, Jorge Alberto, *La búsqueda de una certeza. Análisis historiográfico sobre el discurso de Salvador Nava (1958–1992)*, Tesis de Maestría en Historiografía de México, México, UAM-A, 2004.

\_\_\_\_\_, *El movimiento navista. La perseverancia de una inconclusa*, Tesina de licenciatura en sociología, México, UAM-A, 1999.

Rodríguez, Ismael, en *Esto*, Sección de Espectáculos, México, 25 de marzo de 1949.

Ronzón, José y Jerónimo, Saúl (coord.), “La imagen como fuente para la historiografía. Construcción de sus significados”, en *Reflexiones en torno a la historiografía contemporánea*, México, UAM, 2003, pp. 133-144.

Rüsen, Jörn, “Burckhardt. “La posición política y la penetración histórica en las fronteras del postmodernismo”; y “Pensamiento histórico como Trabajo de duelo: la respuesta de Burckhardt a una pregunta de nuestra época”, *Estudios de Metahistoria*, México, UAM (en prensa).

Salazar Mallén, Rubén citado en Juan José Millán, *Jorge Negrete. Ser charro no basta* en <http://www.guanajuatofilmfestival.com/libros/SerCharroNoBasta.pdf>, p. 30.

San Agustín, *Confesiones*, Buenos Aires, Longseller, 2004, 240 pp.

Schmidt, Samuel, *En la mira. El chiste político*, México, Taurus, 2006, 398 pp.

\_\_\_\_\_, “Política y humor: chistes sobre el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari”, en *Nueva Antropología*, UAM-I, México, Vol. XV, Núm. 50, Octubre de 1999, pp. 49-70.

Simmel, Georg, “El problema del tiempo histórico”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 143-144.

Spiegel, Gabrielle, “Historia, historicismo y lógica social del texto en la edad media”, en Françoise Perus, *Historia y Literatura*, México, Instituto Mora, 1994, pp.123-161.

Starobinski, Jean, *Los emblemas de la razón, 1789*, Madrid, Taurus, 1988, 195 pp.

Tejera, Héctor, “La identidad cultural y el análisis regional”, en *Nueva Antropología*, Vol. XII, Núm. 41, México, UAM-I, Marzo de 1992, pp. 47-58.

Tilly, Charles, citado por Miriam Alfie, “Movimientos sociales y globalización”, en *Sociológica*, Núm. 27, año 10, México, UAM-A, enero-abril, 1995, pp. 195-210.

- Touraine, Alain, *Crítica de la modernidad*, México, FCE, 1995, 391 pp.
- Tuñón, Julia, *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*, México, Conaculta, 2003, p. 46.
- \_\_\_\_\_, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*, México, El Colegio de México e Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998.
- \_\_\_\_\_, *Historia de un sueño: El Hollywood tapatío*, México, UDG/UNAM, 1986, 216 pp.
- Valdés, Germán, citado por Patricia Dávalos, “Hace un cuarto de siglo se fue Germán Valdés, pero comenzó un culto multidisciplinario por *Tin Tan*” en *Crónica*, México. 29 de junio de 1998, p. 15.
- \_\_\_\_\_ en *Cinelandia*; cortesía PROCINEMEX; 29 de agosto de 1969, p.16.
- \_\_\_\_\_, en *Cinema Reporter*; 27 de septiembre de 1950; p. 40.
- Valdés, Rosalía, *La historia inédita de Tin Tan*, México, Planeta, 2003, 280 pp.
- Valenzuela, José Manuel, en Edith Escandón, “Entrevista a Manuel Valenzuela Arce. Las fronteras se atrincheran contra el hombre, mientras se esfuman para la cultura y el capital”, en *Gaceta. Universidad Veracruzana*, Nueva época No. 91-93, Xalapa, Julio-Septiembre 2005.
- Van Dijk, Teun A., (coord.), *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I*, Barcelona, Gedisa, 2000, 507 pp.
- \_\_\_\_\_ (comp.), en *El discurso como interacción social, Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 15-66.
- \_\_\_\_\_, “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.
- Vasconcelos, José, en *Novedades*, México, 4 de junio de 1944.
- Vaughan, Mary Kay, *La política cultural en la Revolución: maestros, campesinos y escuelas en México 1930-1940*, México, FCE/SEP, 2000, 405 pp.
- Vázquez, Álvaro, “Encuadre a la Revolución Mexicana”, en el Fascículo mensual *Proceso Bi-centenario*, Núm. 13, México, abril de 2010, pp. 26-34.
- \_\_\_\_\_, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa*, México, UAM, 2005, 137 pp.

\_\_\_\_\_, “La representación del espacio rural, en el cine de los años 40”, en *Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*, México UAM, 2000.

Vergara, Luis, *Paul Ricœur para historiadores*, México, UIA y Plaza y Valdés, 2006, 186 pp.

\_\_\_\_\_, “Historia, tiempo y relato en Paul Ricoeur” en *Historia y Grafía*, Núm. 4, México, UIA, 1995, pp. 211-244.

Villoro, Juan, “Revolución estate quieta ya te van a retratar”, en el Fascículo mensual *Proceso Bi-centenario*, Núm. 1, México, 1° de abril de 2009, pp. 4-21.

Vizcarra, Fernando, “De ‘Historia de un gran amor’ a ‘Amores perros’. El cartel en el cine mexicano”, en *Culturales*, México, UABC, Vol. I, Núm. 2 Julio/Diciembre 2005, pp. 146-151.

## **VIDEOGRAFÍA**

*Ni muy, muy, ni tan tan simplemente Tin Tan*, Director Manuel Márquez (documental), México, 2005.

*Tin Tan*, Director Francesco Taboada, (Documental), México, 2009.

\* Filmografía de Germán Valdés del periodo de 1944-1958 (ver anexos)

## **ENTREVISTAS**

Fritz Glockner en entrevista con el autor, el 22 de mayo de 2010.

Eduardo Mejía en entrevista con el autor, el 7 de diciembre de 2011.

## ANEXOS

### FILMOGRAFÍA (1943-1972)

1943

#### **EL QUE LA TRAGA LA PAGA (cortometraje)**

Director: Paco Miller

Protagonistas: Germán Valdés *La Chiva*, Marcelo Chávez, Carlos “Mezcal”.

#### **HOTEL DE VERANO**

Director: René Cardona

Protagonistas: Ramón Armengod, Janice Logan, *Tin Tan*, Marcelo Chávez.

1944

#### **SONG OF MEXICO (LA CANCIÓN DE MÉXICO)**

Director: James A. Fitzpatrick

Protagonistas: Adele Mara, Edgar Barrier, Jacqueline Dalya, *Tin Tan*,

1945

#### **EL HIJO DESOBEDIENTE**

Director: Humberto Gómez Landero

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Cuca Escobar, Marga López.

1946

#### **HAY MUERTOS QUE NO HACEN RUIDO**

Director: Humberto Gómez Landero

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Amanda del Llano, Tony Díaz

#### **CON LA MÚSICA POR DENTRO**

Director: Humberto Gómez Landero

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Marga López e Isabelita Blanch

1947

#### **EL NIÑO PERDIDO**

Director: Humberto Gómez Landero

Protagonistas: *Tin Tan*, Emilia Guiú, Marcelo Chávez, Maruja Grifell

#### **MUSICO, POETA Y LOCO**

Director: Humberto Gómez Landero

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Meche Barba, Beatriz Ramos

1948

#### **CALABACITAS TIERNAS**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rosita Quintana, Amalia Aguilar, Marcelo Chávez

**1949**

**SOY CHARRO DE LEVITA**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Rosita Quintana, Carmen Molina

**NO ME DEFIENDAS COMPADRE**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rosita Quintana, Marcelo Chávez, Wolf Ruvinskis

**EL REY DEL BARRIO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Silvia Pinal, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman Vitola, José René Ruiz Tun Tun

**DOS PERSONAJES FABULOSOS (*The Adventures of Ichabod and Mr. Toad*)**

Director: Jack Kinner, Clyde Geronimi y Bing Crosby

Protagonistas: *Tin Tan*, Jorge Che Reyes y Bing Crosby

**1950**

**LA MARCA DEL ZORRILLO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Silvia Pinal, Marcelo Chávez, Hermanitas Julián

**SIMBAD EL MAREADO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Telma Ferriño, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman Vitola.

**¡AY AMOR... COMO ME HAS PUESTO!**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rebeca Iturbide, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman Vitola.

**TAMBIEN DE DOLOR SE CANTA**

Director: René Cardona

Protagonistas: Pedro Infante, *Tin Tan*, Oscar Pulido, Fanny Kauffman Vitola

**CUANDO LAS MUJERES MANDAN (Cuba)**

Director: José González Prieto

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo, Francisco Piñeiro, Alberto Garrido, Xonia Bengurría

**1951**

**EL REVOLTOSO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rebeca Iturbide, Perla Aguilar, Marcelo Chávez, Wolf Ruvinskis

**¡MÁTENME PORQUE ME MUERO!**

Director: Ismael Rodríguez

Protagonistas: *Tin Tan*, Oscar Pulido, Yolanda Montes Tongolele, Marcelo Chávez, Joaquín García Borolas, José Ruiz Tun Tun

### **EL CENICIENTO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Andrés Soler, Alicia Caro

### **CHUCHO EL REMENDADO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Marcelo Chávez, Alicia Caro, Perla Aguilar

### **MI CAMPEON**

Director: Chano Urueta

Protagonistas: Joaquín Pardavé, Rosita Arenas, Libertad Lamarque, Agustín Lara, *Tin Tan*, Marcelo Chávez

### **LAS LOCURAS DE TIN TAN**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Carmelita González, Marcelo Chávez, Evangelina Elizondo

### **1952**

#### **EL BELLO DURMIENTE**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Lilia del Valle, Wolf Ruvinskis, Marcelo Chávez.

#### **ME TRAES DE UN ALA**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Silvia Pinal, Marcelo Chávez, Fernando Soto, Wolf Ruvinskis

#### **LA ISLA DE LAS MUJERES**

Director: Rafael Baledón

Protagonistas: *Tin Tan*, Lilia del Valle, Marcelo Chávez, Fernando Soto Mantequilla

### **1953**

#### **EL VAGABUNDO**

Director: Rogelio A. González

Protagonistas: *Tin Tan*, Leonor Llausás, Wolf Ruvinskis, Marcelo Chávez

#### **DIOS LOS CRÍA...**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Niní Marshall Catita, Marcelo Chávez, Tun Tun, Gloria Mestre

#### **REPORTAJE**

Director: Emilio Indio Fernández

Protagonistas: Arturo de Córdova, Dolores del Río, Jorge Negrete, María Félix, Pedro Armendáriz, Roberto Cañedo, Pedro Infante, Joaquín Pardavé, *Tin Tan*.

**EL MARIACHI DESCONOCIDO (TIN TAN EN LA HABANA)**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rosa de Castilla, Marcelo Chávez, Gloria Monge, Rosita Fornés

**1954**

**EL HOMBRE INQUIETO**

Director: Jaime Salvador

Protagonistas: *Tin Tan*, Joaquín Pardavé, Sara García, Martha Valdés, Marcelo Chávez

**EL VIZCONDE DE MONTECRISTO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Andrés Soler, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman Vitola

**LOS LIOS DE BARBA AZUL**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Amanda del Llano, Verónica Loyo, Joan Page, Lola Beltrán, Fanny Kauffman Vitola, Marcelo Chávez

**EL SULTAN DESCALZO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Yolanda Varela, Wolf Ruvinskis, Marcelo Chávez

**1955**

**LO QUE LE PASÓ A SANSON**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Yolanda Varela, Andrés Soler

**EL VIVIDOR**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Martha Mijares, Marcelo Chávez, Arturo Soto Rangel.

**EL MEDICO DE LAS LOCAS**

Director: Miguel Morayta

Protagonistas: *Tin Tan*, Rosita Arenas, Marcelo Chávez, Sonia Furió, Rosalía Julián.

**1956**

**LAS AVENTURAS DE PITO PEREZ**

Director: Juan Bustillo Oro

Protagonistas: *Tin Tan*, Annabelle Gutiérrez, Andrés Soler, Consuelo Guerrero de Luna

**EL GATO SIN BOTAS**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Martha Valdés, Nono Arsu, Wolf Ruvinskis, Marcelo Chávez

**MÚSICA DE SIEMPRE**

Director: Tito Davison

Protagonistas: Oscar Pulido, Manuel Loco Valdés, Miguel Manzano,  
Joaquín Cordero, Martha Valdés, *Tin Tan*

**LOS TRES MOSQUETEROS Y MEDIO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Rosita Arenas, Martha Valdés, Aurora Segura,  
Oscar Pulido, Wolf Ruvinskis

**EL TEATRO DEL CRIMEN**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: María Antonieta Pons, César del Campo, Manuel Medel,  
Rafael Banquells, *Tin Tan*

**ESCUELA PARA SUEGRAS**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Martha Mijares, Blanca de Castejón,  
Oscar Pulido, Prudencia Grifell

**EL CAMPEON CICLISTA**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Sonia Furió, Kitty de Hoyos, Marcelo Chávez,  
Manuel Loco Valdés

**RIFIFI ENTRE LAS MUJERES**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Sonia Furió, André Toffel, Andrés Soler, Marcelo Chávez

**1957**

**LOCOS PELIGROSOS**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Luis Aguilar, Yolanda Varela, Ariadne Welter

**PASO A LA JUVENTUD**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Joaquín Capilla, Wolf Ruvinskis

**LAS MIL Y UNA NOCHES**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, María Antonieta Pons, Martha Valdés, Mapy Cortés

**EL QUE CON NIÑOS SE ACUESTA**

Director: Rogelio A. González

Protagonistas: *Tin Tan*, Lilia Prado, Arturo Castro, Marcelo Chávez, Armando Sáenz

**VIAJE A LA LUNA**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: Kitty de Hoyos, Sergio Corona, Alfonso Arau, *Tin Tan*

**REBELDE SIN CASA**

Director: Benito Alazraki

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Oscar Ortiz de Pinedo, Carlos Riquelme, Marcelo Chávez

**LA ODALISCA NÚMERO 13**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, María Antonieta Pons, Marco Antonio Campos Viruta, Gaspar Henaine Capulina, Lorena Velázquez, Marcelo Chávez

**QUIERO SER ARTISTA (EL CARTERO DEL BARRIO)**

Director: Tito Davison

Protagonistas: Adalberto Martínez *Resortes*, Yolanda Varela, Kitty de Hoyos, *Tin Tan*.

**1958**

**EL COFRE DEL PIRATA**

Director: Fernando Méndez

Protagonistas: *Tin Tan*, Irma Dorantes, Sonio Furió, Oscar Ortiz de Pinedo

**TRES LECCIONES DE AMOR**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Mapy Cortés, Rosita Arenas, Tere Velázquez, Blanca de Castejón, Marcelo Chávez

**VAGABUNDO Y MILLONARIO**

Director: Miguel Morayta

Protagonistas: *Tin Tan*, Sonia Furió, Marcelo Chávez, Blanca de Castejón

**ESCUELA DE VERANO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Flor Silvestre, Mapy Cortés, Tito Novaro, Adriana Roel

**FERIAS DE MÉXICO**

Director: Rafael Portillo

Protagonistas: María Antonieta Pons, *Tin Tan*, Manuel Loco Valdés.

**LA TIJERA DE ORO**

Director: Benito Alazraki

Protagonistas: *Tin Tan*, Lilia Guízar, Leonor Llausás, Roberto Ramírez

**DOS FANTASMAS Y UNA MUCHACHA**

Director: Rogelio A. González

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Luis Peluffo, Manuel Loco Valdés, Miguel Manzano, Marcelo Chávez

**VIVIR DEL CUENTO**

Director: Rafael Baledón

Protagonistas: *Tin Tan*, Luz María Aguilar, Carlos Cores, Pancho Córdova

**1959**

**TIN TAN Y LAS MODELOS**

Director: Benito Alazraki

Protagonistas: *Tin Tan*, Lorena Velázquez, Marquesita Radel, Dacia González

**EL FANTASMA DE LA OPERETA**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Luisa Peluffo, Marcelo Chávez, Fanny Kauffman Vitola

**EL PANDILLERO**

Director: Rafael Baledón

Protagonistas: *Tin Tan*, Virma González, Tito Junco, José Gálvez

**UNA ESTRELLA Y DOS ESTRELLADOS**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, María Antonieta Pons, Marcelo Chávez, Oscar Ortiz de Pinedo.

**LA CASA DEL TERROR**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Yolanda Varela, Oscar Ortiz de Pinedo, Consuelo Guerrero.

**VARIEDADES DE MEDIA NOCHE**

Director: Fernando Cortés

Protagonistas: *Tin Tan*, Mapy Cortés, José Elías Moreno, Marcelo Chávez

**1960**

**EL DUENDE Y YO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Mary Esquivel, Tito Novaro, Marcelo Chávez, Alicia Montoya

**EL VIOLETERO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Marina Camacho, René Dumas,  
José René Ruiz Tun Tun, Martha Elena Cervantes

**¡SUICÍDATE MI AMOR!**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Tere Velázquez, Beto el Boticario, Eric del Castillo

**LOCURA DE TERROR**

Director: Julián Soler

Protagonistas: *Tin Tan*, Sonia Furió, Andrés Soler, David Silva, Elizabeth Dupeyrón

**1961**

**VIVA CHIHUAHUA**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Miguel Aceves Mejía, Marina Camacho, Marcelo Chávez.

**1962**

**PILOTOS DE LA MUERTE**

Director: Chano Urueta

Protagonistas: *Tin Tan*, Adalberto Martínez Resortes, Kitty de Hoyos,  
Tere y Lorena Velázquez, Marcelo Chávez

**¡EN PELIGRO DE MUERTE!**

Director: René Cardona

Protagonistas: Marco Antonio Campos Viruta, Gaspar Henaine Capulina,  
*Tin Tan*, Lorena y Tere Velázquez

**FUERTE, AUDAZ Y VALIENTE**

Director: René Cardona

Protagonistas: *Tin Tan*, Luz Márquez, Javier Solís, René Cardona,  
Ramón Valdés, Marcelo Chávez

**EL TESORO DEL REY SALOMON**

Director: Federico Curiel Pichirilo

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Ingrid Garbow

**TIN TAN EL HOMBRE MONO**

Director: Federico Curiel Pichirilo

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Bertha Lepe, Ingrid Garbow

**1964**

**LOS FANTASMAS BURLONES**

Director: Rafael Baledón

Protagonistas: Antonio Espino Clavillazo, *Tin Tan*, Adalberto Martínez Resortes, Manuel  
Loco Valdés, Marga López, Sonia Infante

**PUERTO RICO EN CARNAVAL**

Director: Tino Acosta

Protagonistas: Tino Acosta, Ofelia Acosta, Chucho Avellanet, *Tin Tan*

**TINTANSÓN CRUSOE**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Elvira Quintana, Lorena Velázquez, Vitola, Marcelo Chávez

**1965**

**ESPECIALISTAS EN CHAMACAS**

Director: Chano Urueta

Protagonistas: Enrique Guzmán, Javier Solís, *Tin Tan*, Miguel Ángel Ferriz

**LOCO POR ELLAS**

Director: Manuel de la Pedroza

Protagonistas: *Tin Tan*, Lorena Velázquez, Néstor Zavarce, Marcelo Chávez

**1966**

**EL ANGEL Y YO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Ana Martín, Alma Delia Fuentes, Marcelo Chávez

**SEIS DIAS PARA MORIR**

Director: Emilio Gómez Muriel

Protagonistas: David Reynoso, José Elías Moreno, Joaquín Cordero,  
*Tin Tan*, Adriana Roel

**DETECTIVES O LADRONES**

Director: Miguel Morayta

Protagonistas: Marco Antonio Campos Viruta, Capulina, Héctor Lechuga, Manuel Loco  
Valdés, *Tin Tan*, Luis Aguilar

**GREGORIO Y SU ANGEL**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Broderick Crawford, Connie Carroll, Evangelina Elizondo

**1967**

**EL LIBRO DE LA SELVA (Doblaje)**

Director: Wolfgang Reitherman

Protagonistas: *Tin Tan*, Luis Manuel Pelayo, Alfonso Arau

**1968**

**DUELO EN EL DORADO**

Director: René Cardona

Protagonistas: Lilia Prado, Lola Beltrán, Emilio Indio Fernández,  
Luis Aguilar, *Tin Tan*, Crox Alvarado

**LAS POSADAS (cortometraje)**

Director: Héctor González de la Barrera

Protagonistas: Mauricio Garcés, Irma Lozano, Isela Vega, *Tin Tan*.

**1969**

**EL CAPITAN MANTARRAYA**

Director: Germán Valdés  
Protagonistas: *Tin Tan*, Manuel Loco Valdés, Ramón Valdés, Rosalía Julián.

**EL QUELITE**

Director: Jorge Fons  
Protagonistas: Manuel López Ochoa, Lucha Villa, Héctor Suárez, Lupita Lara,  
Susana Cabrera, Delia Magaña, *Tin Tan*

**EL OGRO**

Director: Ismael Rodríguez  
Protagonistas: *Tin Tan*, Carolina Barret, Dolores Camarillo Fraustita

**TRAMPA PARA UNA NIÑA**

Director: Ismael Rodríguez  
Protagonistas: Maricruz Olivier, Enrique Rambal, Cuitláhuac Cui, *Tin Tan*

**LOS ARISTOGATOS (Doblaje)**

Director: Wolfgang Reitherman  
Protagonistas, *Tin Tan*, Flavio, Teresita Escobar

**1970**

**CAIN, ABEL Y EL OTRO**

Director: René Cardona, hijo  
Protagonistas: Alberto Vázquez, Enrique Guzmán, César Costa,  
Lorena Velázquez, *Tin Tan*

**CHANOC EN LAS GARRAS DE LAS FIERAS**

Director: Gilberto Martínez Solares  
Protagonistas: *Tin Tan*, Gregorio Cazals, René Cardona, Leticia Robles

**EN ESTAS CAMAS NADIE DUERME**

Director: Emilio Gómez Muriel  
Protagonistas: Julio Alemán, Zulma Faiad, Jacqueline Andere, Adalberto Martínez  
Resortes, *Tin Tan*, Ana Martín, Alfonso Pompín Iglesias

**1971**

**ACAPULCO 12-22**

Director: Aldo Monti  
Protagonistas: Jorge Rivero, Patricia Aspillaga, Alfredo Leal, Verónica Castro, *Tin Tan*,  
Dacia González

**LOS CACOS**

Director: José Estrada  
Protagonistas: Silvia Pinal, Milton Rodríguez, Adalberto Martínez Resortes, Lalo el Mimo,  
Joaquín García Borolas, *Tin Tan*, Mauricio Herrera

**CHANOC CONTRA EL TIGRE Y EL VAMPIRO**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Gregorio Cazals, Aurora Clavel, Lina Marín, Marisa, Raulito

**EL INCREIBLE PROFESOR ZOVEK**

Director: René Cardona

Protagonistas: Javier Chapa Zovek, Tere Velázquez, *Tin Tan*, José Gálvez, Nubia Marti

**LAS TARÁNTULAS**

Director: Gilberto Martínez Solares

Protagonistas: *Tin Tan*, Humberto Gurza, Fanny Kauffman Vitola, Anel, Miguel Gurza.

**1972**

**LA DISPUTA**

Director: René Cardona Jr.

Protagonistas: Héctor Lechuga, Alejandro Suárez, Olga Breeskin, *Tin Tan*

**NOCHE DE MUERTE**

Director: René Cardona Jr.

Protagonistas: *Blue Demon*, Armando Silvestre, Tere Velázquez,  
*Tin Tan*, Gina Romand, Polo Ortín.

**LA MAFIA AMARILLA**

Director: René Cardona Jr.

Protagonistas: *Blue Demon*, Armando Silvestre, Tere Velázquez,  
*Tin Tan*, Jorge Arvizu.