

CARLOS MONSIVÁIS

Con su habitual erudición, Monsiváis nos adentra en el apasionante mundo del chiste, del gesto exacto y singular, y del magnífico baile de Tin Tan, héroe del desencanto y de la marginalidad, pachuco por antonomasia, cómico por error, poseedor de la gracia por coincidencia. Tin Tan fue producto de una época contradictoria en el cine mexicano.

ES EL PACHUCO UN SUJETO SINGULAR TIN TAN



CARLOS MONSIVÁIS
ESCRITOR. HA PUBLICADO,
ENTRE OTROS LIBROS, *AMOR
PERDIDO Y ENTRADA LIBRE*. SU
ÚLTIMO TÍTULO ES *EL GÉNERO
EPISTOLAR* (MIGUEL ÁNGEL
PORRÚA). MIEMBRO DEL
CONSEJO EDITORIAL DE
INTERMEDIOS.

Según creo, el secreto de la permanencia de Tin Tan radica en la eficaz combinación de la actitud y del 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. En los años de estreno de sus películas Tin Tan fue un vislumbriamiento de la modernidad como variable de la transculturación y el relajo; 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.

Tin Tan: el gran actor cómico que una industria adocenada aceptó a fuerzas, entendió apenas y explotó sin medida. En 1943, cuando él hace su debut, nada hace prever una aparición tan radical. Cantinflas, preso en la cárcel de su único y magnífico hallazgo, domina el humor fílmico, más verbal que visual, y el resto son variantes y adaptaciones del teatro frívolo tradicional (véanse por ejemplo *Los millones de Chaflán* o *Lo que Palillo se llevó*). Tin Tan es un salto en el vacío, por decirlo de alguna manera: no es prófugo del circo, no es "peladito", no es el transa cobijado en la insignificancia de sus asaltos. Es, muy simplemente, un joven que camina, conversa y enamora como si trajese en la cabeza una sinfonía con *boogie-boogies* y boleros.

LOS CÓMICOS. *Hojas Petra y al amanecer café*

En el cine mexicano, los cómicos aceptados y consagrados se atienen a unas cuantas variantes. Entre sus obligaciones:

—Pertener a las clases populares y expresarlas en la palabra y en los movimientos (para ya no hablar de las facciones). El cómico debe ser simpático y obediente, lascivo y dominable, pícaro y honesto. No se concibe un cómico o un galán cómico de clases altas.

—Alejarse de cualquier idea de conflicto de clases y representar las limitaciones de los desposeídos, su timidez o su falsa arrogancia o su mitomanía. Lo propio de los cómicos es cambiar el resentimiento social y volverlo folclor agradecido, incorporar el humor a las técni-

cas de amortiguamiento de los impulsos rebeldes o levantiscos.

—Vivir un conflicto amoroso que transparente la "esencia de la comicidad" según la industria: la prolongación del sentimentalismo. Lágrimas y risas son finalmente lo mismo, y el chiste extiende y atempera la emotividad. Se ríe para no llorar, se llora porque a nadie se le ha ocurrido todavía, en este velorio, cancelar el llanto con buenos chistes.

—Mantener su capital de origen, es decir, la personalidad que lo llevó al cine. Si el cómico se transforma y pierde los tics y las técnicas probadísimas, los espectadores se llaman a desconcierto o fraude y, por eso, los recursos iniciales (expresiones, voz, modales) tienden a ser los recursos finales en un medio donde sólo cuenta la palabrería chistosa y el aprecio por el *gag* (el chiste visual) más simple.

—Permanecer, pase lo que pase, en el ámbito popular. El personaje podrá conocer el éxito inesperado, deambular en mansiones burguesas, viajar, ser famoso, pero en el último rollo volverá, vencido y vencedor, con los suyos, a la pobreza de la riqueza.

—Aceptar el uso abyecto de su talento. Cómicos muy notables (incluso los mejor dotados) sirven de "alivios del melodrama" o apuntalan a las Parejas Perfectas. Así lo hubiese querido, la industria de cine no podía generar a un Groucho Marx o, siquiera, a un Bob Hope. El humor, para la sociedad de los años cuarenta, es función degradada y el cine —instrumento que actualiza y modifica a sus espectadores— es magia atenta al melodrama, el único género al que se le concede significación, porque allí coinciden los recursos de la industria y del público.

—Ser vehículo de puerilidades idiomáticas que consagran, por métodos invertidos, la cultura del sometimiento (la reproducción del habla indígena, del habla campesina y, con frecuencia, del habla popular como expresiones del adulto-niño).

—Atender al dogma: en la diversión popular, el chiste memorizado y actuado es el reducto de los prestigios. Lo otro, la gracia verbal, el chispazo del momento que se ramifica en situaciones, apodos y gritos oportunos, se considera humor en su versión intrascendente de

relajo, la gana de divertirse con lo que sea. Esta disminución de la creatividad, al elevar a la rutina por sobre el ingenio entroniza el chiste, el reírse con algo que se declara, *en sí*, gracioso, porque está allí desde siempre, con las mismas palabras que ocupan el mismo tiempo.

—Resignarse a la falta de desarrollo humorístico de los personajes que impone la creencia laboral: a lo largo de su carrera, un cómico sólo desarrolla *un* personaje.

—Aceptar los límites "naturales": los niveles de producción de Hollywood y el mito de Cantinflas. Un cómico de éxito alcanzará la condición de ídolo pero no irá más allá en la mecánica identificatoria, porque lo suyo no es representar al Pueblo (la entidad con mayúsculas) sino a variantes de lo popular. A tal grado monopoliza Cantinflas la emblematicación del Pueblo que la gente se divierte por lo que ve y *por lo que sabe* del "ingenio proverbial" del ídolo, por los chistes que oye y *por los que se imagina*, por el humor que le consta en la película y por el que narrará extasiado al día siguiente. Es tal el peso de la leyenda que, en el recuerdo del espectador, películas deleznable se agigantan convirtiéndose en "sentido del humor" nacional.

What sumara con la balsa?

Es el pachuco un sujeto singular/ pero que nunca debiera camellar./ y que a las jainas las debe dominar/ para que se sientan verri fain para bailar.

Toda carnala que quiera ser feliz/ con un padrino que tenga su desliz./ vaya a su chante y agarre su veliz/ y luego a camellar pa' mantener al infeliz.

Canción rúbrica de Tin Tan,
letra de Marcelo Chávez.

Tin-Tan (Germán Genaro Cipriano Gómez Valdéz Castillo) nace el 19 de septiembre de 1915 en la ciudad de México. La familia se traslada en 1927 a Ciudad Juárez, donde el padre es vista aduanal y la madre es ama de casa. Tin Tan crece en el "barrio de los tñiles", que será bastión del pachuquismo, hace de todo, y aunque no lo incluya en sus recuerdos, es guía de turistas. Según su hermano Manuel, la gran influencia de Germán es la ciudad de Los Ángeles, pero los barrios de Ciudad Juárez y El Paso son tam-



bién muy formativos, con sus vatós locos alivianados de colas de pato, y sus andares rítmicos, con las manos en los bolsillos y los hombros caídos.

"Mi primer trabajo —declara Tin Tan en una entrevista— fue pegar etiquetas engomadas en cada disco de una radiodifusora, pero yo, para ahorrar saliva, conseguí un perro callejero; le enseñé a sacar la lengua y ahí humedecía las etiquetas. Luego fui mandadero y barrenero. Pero mi verdadera oportunidad se debe a que se descompuso un micrófono. Así fue: siempre me ha gustado hacer bromas y en la radiodifusora me gustaba imitar a mis cuates y a mis jefes. En aquel entonces (finales de los treinta) estaba de moda Agustín Lara, a quien yo también imitaba. Un día bendito se estropeó el micrófono. Lo arreglaron y el señor Meneses ordenó que se probara: me pasaron la orden. Entonces empecé a cantar imitando a Lara: el señor Meneses creyó que se trataba de un disco del gran jarocho. Y nada, que era yo, haciendo mis payasadas. A la semana yo trabajaba en un programa titulado Tin Tin Larará, con guión del señor Meneses. . . . Después quise ser cantate, pero terminé de locutor y de imitador. Imitaba a medio mundo y al parecer no lo hacía tan mal. Gracias a esta habilidad me gané mi

primer apodo: 'Topillo Tapas', y con este nombre artístico hice varias giras." Pronto, Germán Valdés es cómico (y cantante) en la compañía de Paco Miller que trabaja en México y en el sur de Estados Unidos. Con Paco Miller trabaja el cómico Donato cuyo "patiño" (el cómico alerno, el representante de la seriedad en la mesa de los pastelazos) es Marcelo Chávez, el Carnal de Tin Tan por más de veinte años. "Un día, como quien no quiere la cosa, empezamos a ensayar. Salimos esa misma noche a escena y gustamos mucho. Nos animamos a seguir juntos, montar canciones y a prepararnos más.

En el recuento habitual de Tin Tan suele faltar un dato: el deslumbramiento ante lo que ocurre en Los Ángeles. Entre 1938 y 1942, aproximadamente, en los barrios mexicano-americanos de Texas y, sobre todo de California, el pachuco es el primer gran resultado estético de las migraciones, el dandy de las afueras de la moda, el portador de un concepto de la elegancia nuevo y extremista que a los anglos (y a los padres de los pachucos) les resulta una enorme provocación. La audacia en la ropa y en la gesticulación le sirve al pachuco para marcar con señales móviles su nuevo territorio, y desafiarse de paso a la discriminación (como

su modelo, el *dude* de Harlem). 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 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. El pachuco es el "Tarzán", el cinturita, el padre del Arrabal, la criatura gozosa de la nueva masculinidad de barriada, como lo reiteran Víctor Parra en *El Suavecito* (1950, de Fernando Méndez), y Rodolfo Acosta en dos películas de Emilio el "Indio" Fernández: *Salón México* (1945) y *Víctimas del pecado* (1950). En *El Suavecito*, el padre del pachuco le dedica a su hijo la sorna que lo expulsa de la familia y de la sociedad: "¡Ése no es un hombre! Es un muestrario de peluquería". Y la sociedad tradicionalista (la única que entonces existe), ve en un guardarropa tan "desenfrenado" una proclama incendiaria: sacos hasta la rodilla, faldones de levita, solapas amplísimas, cadena que se acerca peligrosamente al piso, tirantes de fan-

El secreto de la permanencia de Tin Tan radica en la eficaz combinación de la actitud y del lenguaje

tasía, sombrero con plumas, camisas floreadas que se extienden hasta casi cubrir las manos, sentido de la combinación que incendia el recuerdo de la ropa decente. . .

Desde el porfiriato, el mexicano que se "agringa" es objeto de burla y desdén. Según esta cultura popular, quien renuncia a "la condición nacional" (el vestirse y moverse como padres y abuelos) se afantasma chistosamente. Así, Agustín Yáñez en su muy documentada novela *Al filo del agua*, situada en 1909, enumera las reacciones pueblerinas ante "los nor-teños", los que fueron a Norteamérica y volvieron:

"Pobre pueblo, pobre país." —"Los más sabios son ellos, los más valientes, por unas palabras que revuelven con lengua de cristianos, aunque no sepan leer, como cuando se fueron." —"Y porque traen dientes de oro, que andan pelando a toda hora." —"Porque vienen de zapatos trompudos, con sombreros de fieltro, con pantalones de globito y camisas de puño, con mancuernillas relumbrantes." —"Se hacen el pelo, como catrines, rasurados de atrás, melencidos." [. . .] —"¿Y dónde dejás el modo de hablar, que parece que se les olvidó el idioma que sus padres les enseñaron?" . . .

Con maravillosa impudicia, Tin Tan deshace, sin aparentar verlos, al repudio y a la incompreensión. Su atuendo y su estilo pregonan, por vez primera, la modernidad popular y anticipan el desbordamiento del *estilacho*.

LA CONCIENCIA CULPABLE

En la capital de los años cuarenta, Tin Tan, triunfalmente, se vuelve el arquetipo del pocho, categoría entonces demonizada en lo lingüístico y en lo social. El *pocho*: el descastado, el amnésico de Las Raíces, el que cambió el vigor de la idiosincracia por el plato de lentejas de la americanización superficial. En su columna del 20 de junio de 1944, Salvador Novo recuerda un artículo suyo sobre "La pureza del lenguaje":

Ciertamente, es un buen artículo. Me lo inspiraron los que menudean sobre Tin Tan, a quien acusan de estar corrompiendo el idioma con sus pochismos, que los chicos repiten. Claro está que no tuve espacio para desarrollar como debiera toda la teoría; pero en esencia, y los lectores inteligentes lo habrán comprendido, estaba en deparar a Cantinflas la representación de la subconciencia mexicana, en tanto que es fuerza reconocer que Tin Tan, cuando nos molesta, nos molesta porque encarna la culpable conciencia de nuestro voluntario o pasivo descastamiento.

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. No obstante lo anterior, Tin Tan no es el emblema del descastamiento, como se verá en los años siguientes; sólo interpreta el sincretismo que marcará la segunda mitad del siglo. Al *pocho* lo esperan todavía muchos regaños teatralizados en películas y obras de teatro y programas radiofónicos, y sermones y fulminaciones de los articulistas, pero la frecuencia de las migraciones aca-

bará *normalizándolo*. Son tantos que el uso del peyorativo se derrumba.

Tin Tan se hace cargo de un monólogo opuesto al conocido. Él es el *pachuco*, vocablo que en la capital oscila entre la ironía amistosa y el insulto. De los motivos de Los Ángeles a los salones de baile de la ciudad de México hay un salto considerable, y los pachucos capitalinos, que no agreden al *otro*, al norteamericano, sino al *otro*, el "hombre de respeto", le apuestan todo a la personalidad que da la intrepidez en el vestir, y la conversión del reto del inmigrante en fantasía urbana.

Turirurá tundā tundā tundā. Aun esto es demasiado. El clasismo que finge preocupaciones sintácticas y castizas rechaza las innovaciones a nombre de la pureza del idioma, y si se acepta a Cantinflas a nombre de la incoherencia propia de la gleba, se rechaza a Tin Tan por "atentar" contra el habla inmutable, propiedad ideal de la élite. 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 bariada capitalina. No suprimen por entero los "agringamientos" y el estilacho, pero sí desvanecen la experimentación lingüística.

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.



Quítese de aquí mi padre, que estoy más bravo que un león

El 5 de noviembre de 1943 Tin Tan debuta en el Teatro Iris de la ciudad de México con un sueldo de cuarenta pesos. La estrella del reparto es Cantinflas y Tin Tan gusta moderadamente. No es de extrañar. Sólo de modo paulatino se entenderán el ímpetu, la diversión y el agravio que se concentran en el revoltijo lingüístico, para de allí dispersarse. Su compañero, el Carnal Marcelo, es un cómico a la vieja usanza, el interlocutor que da pie a los chistes, el que cede al escarnio ritual algunas de sus características físicas (en su caso, la gordura y la calvicie; en el caso complementario del enano José René Ruiz *Tun Tun*, la cercanía con el suelo). Con las distancias guardadas, Marcelo es a Tin Tan lo que Margaret Dumont a Groucho Marx: la víctima ideal de chistes y situaciones cómicas, el recipiente de los golpes que van dirigidos hacia el cómico, la respetabilidad ofendida y ofendible a cada paso, el rostro agrandado por la sorpresa de la agresión gratuita, verbal o física.

Tin Tan y Marcelo obtienen contratos

en el teatro Follies, un centro nocturno de moda, El Patio, y en la XEW (un programa semanal). En *Hotel de verano*, de René Cardona, Tin Tan interviene mínimamente: "Por un número me pagaron 350 pesos, claro que fue muy barato, pero como estaba muy verde en el cine, pues ni modo". En *Hotel de verano* el reparto, un tanto extravagante, mezcla *crooners*, cantantes y cómicos de la farsa teatral: Ramón Armengod, Consuelo Guerrero de Luna, Jorge el *Che* Reyes, Enrique Herrera y Pedro Vargas.

Las primeras películas de Tin Tan son muy irregulares, y su éxito depende del juego del público con la identidad del pachuco, el porvenir que se rechaza, el porvenir como circo; el porvenir como la risa que ya en parte es aceptación del modelo transculturado. 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 *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), el brío de Tin Tan deja una impresión: él considera que físicamente, los espectadores lo rodean. Él, en su inmediatez humorística, actúa como si trasla-

dara al público a la pantalla.

Tin Tan no es humorista, aunque acuda al humor del *vaudeville* norteamericano en sus improvisaciones ofensivas; no tiene un repertorio de chistes graduados, ni ha cronometrado su ritmo de frases graciosas. Él alía la ferocidad del gesto, la agresividad de la palabra, el entusiasmo por el caos, el sentimentalismo disuelto por la ironía y la falta de respeto a la solemnidad y a su paisaje natural, el sentido de (la) propiedad. Desde el malabarismo y la pequeña catástrofe que siempre lo acompaña, él se burla del decoro y, 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, nadie escapa del atropello de toda índole. 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.

¡Qué mené, carnalita, qué mené!

Un habla urbana emancipada del Qué Dirán, tan ofensiva como solícita. Tin Tan no deja palabra alguna en paz, las retuerce, las alarga, les descubre sus parentescos sonoros.

En los filmes de Gómez Landeros el crédito por argumento y diálogo es de Guz Águila (Guzmán Aguilera). Pero Guz Águila, gran libretista del teatro frívolo de las dos décadas anteriores, ya es inadecuado para la vitalidad de Tin Tan, que es en primera instancia gracia del habla. En un parlamento como otros de *Músico, poeta y loco*, Tin Tan, empleado de una cristalería, se dirige a la clienta:

Orejas, sabe que estaba chompeta (oído) me falla un poquetín . . . Y su guaifo (*mari- do*) ¿cómo está por ahí? . . . (*Mirando su sa- co*) Usa muy buena garra. Fijón. ¡Qué mené, carnalita, qué mené! ¡Qué buena onda! . . . No, no, no, jainita (*honey*) . . .

Y Marcelo responde: "Se me hace que le pusiste de a feo a la yesca y te anda girando la chompeta." Y así sucesivamente. Tin Tan "jazzea" el habla, improvisa,

urde neologismos sobre la marcha, dinamita la rigidez idiomática.

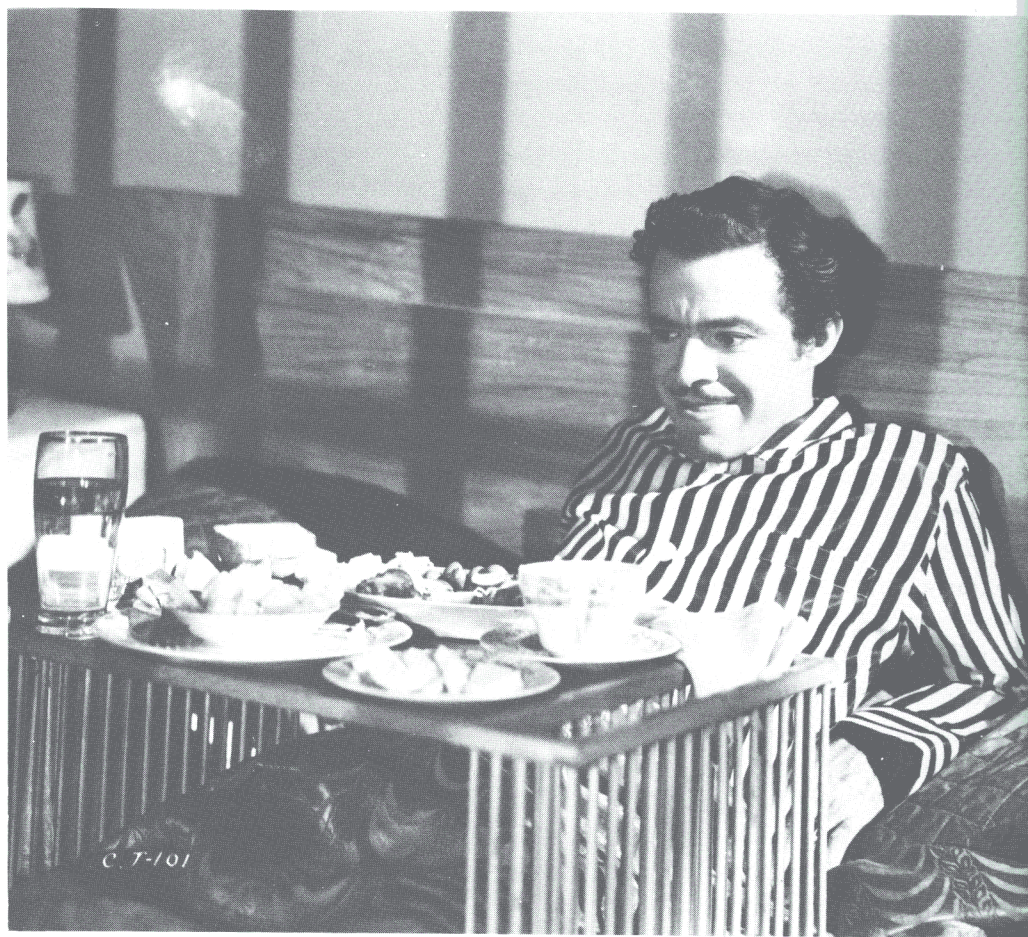
En 1948, Tin Tan inicia su colaboración con Gilberto Martínez Solares (director) y Juan García el *Peralvillo* (dialoguista). En su entrevista en *Cuadernos de la Cineteca* (4), Martínez Solares se muestra un tanto desdenoso:

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.

Calabacitas tiernas, la cinta que inaugura el trabajo de equipo de Tin Tan, Martínez Solares y Juan García, 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 relajado, mientras se sabe exitosamente condenado al fracaso. 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.

Óyeme Marcelino, tócate una que me haga llorar de aquí a la siguiente canción

El ámbito inevitable de Tin Tan es la picaresca, que defino con rapidez como el don de aprovecharse de todas las circunstancias menos de las verdaderamen-



te aprovechables. Él es un-bueno-para-nada, él no permite la justicia ni la injusticia, él no se deja de nadie y se deja de todos. Su personaje combina a la perfección los extremos: adulación y lujuria, sentimentalismo y depredación, solidaridad y saqueo. Y en este ir y venir del heroísmo al antiheroísmo (del fracaso radical a la victoria efímera), Tin Tan despliega la modernidad que no llegan a conocer, fieles a la resignación circular de la carpa, Cantinflas, Palillo, Manolín y Shillinsky, Polo Ortín, El Chaflán, el Chicote, Mantequilla, e incluso Resortes (que sólo es moderno cuando baila).

El Tin Tan que perdura y nos importa es el producto de quince años de filmación y grabaciones, de 1945 a 1959. Lo que sigue es la melancolía, la tristeza de ver a un gran actor cómico desperdiciado, incomprendido, abandonado por una industria que lo usó sin jamás reconocer su enorme brillantez. Pero de *El hijo desobediente* a *El Violetero* (1959), Tin Tan es la figura incontenible que marca a una generación (de modo sólo entendible mucho después), trasciende los *scripts* lamentables, democratiza la relación con el público, redime con improvisaciones escenas mal bosquejadas, y da entrada al humor moderno en donde se formará

una promoción de cómicos televisivos (Héctor Suárez, los Polivoces, Alejandro Suárez, obligadamente el Loco Valdés), y que afectará por su proyección mítica a los más recientes: Andrés Bustamente, Ausencio Cruz, Víctor Trujillo.

Tin Tan jamás se aleja en definitiva del teatro frívolo. Él es un cómico cinematográfico, sin duda, pletórico de reacciones veloces y aptitudes para la acrobacia, el baile, la extrema movilidad facial, el insulto como forma de relación. Y él es también criatura del *sketch* (al que vuelve siempre que se siente desamparado, carente de apoyos). En sus bataholas terríficas, en medio de la destrucción de una tienda o una casa, aparece el *sketch*:

—Ahora sí Marcelino, vas a tener que trabajar con UNESCO.

—¿Con UNESCO?

—Sí, con una escoba.

Por años se alabó la estrategia de Cantinflas de sólo hacer una película anual, mientras, en los años cincuenta, Tin Tan se extralimitó filmando cada dos o tres meses. Sin embargo, casi ninguna cinta de Cantinflas resiste hoy la contemplación (salvo, según creo, *Águila o sol*, *El signo de la muerte*, *Ahí está el detalle*, *El gendarme*

desconocido y Ni sangre ni arena). Y aun la más fallida de las películas de Tin Tan contiene secuencias memorables, canciones, actitudes, chistes inesperados. Esta vitalidad le permite a Tin Tan sobrevivir a las limitaciones que la industria le impone al personaje, a la ramplonería de los argumentos (cuando los hay), a la idea de que el cine es velocidad y olvido, a la ineptitud desarmante de las "damitas jóvenes" (una excepción: Silvia Pinal en *El rey del barrio*). Si el menosprecio de la crítica no cuenta demasiado, sí es agobiante la incompreensión parcial del público que lo festeja sin enterarse de la actualidad de su desenfado, que sólo dispone de apoyos parciales: las libertades que le permite Martínez Solares (que al verlo improvisar, según cuenta Wolf Ruvinskis, se ríe y sigue filmando sin querer detenerlo), la gran vena popular de Juan García el *Peralvillo*, la discreción y la eficacia de Marcelo, Vitola, Rubinskis, y el repertorio de "característicos" del cine mexicano.

Y no son escasos sus logros. En la "Edad de Oro del Cine Mexicano", sólo otro actor cómico rompe la barrera de la rigidez: Joaquín Pardavé, que preserva y transmite la enorme sabiduría de los actores de teatro frívolo cuya dicción pausada y ceremoniosa hace el papel de arquitectura de la ironía, y cuyas voces son, casi literalmente, decorados de época. Al decir esto no olvido las aportaciones de Resortes, Mantequilla, el Chaflán, el Chicote, Óscar Pulido, Amelia Wilhelmy y Delia Magaña, pero ninguno de ellos logró trascender satisfactoriamente la inercia de los argumentistas y la prisa de los directores. Pardavé lo consigue gracias a su comprensión habilísima de la sensibilidad tradicional, y Tin Tan mediante el desenfreno. Como después su hermano Manuel con la cámara de televisión, Germán no se doblega ante la cámara de cine, a la que vuelve su cómplice, su testigo, su aplauso inmediato, su paisaje remoto.

Tus besos se llegaron a recrear/aquí en mi boca

Creo que *El rey del barrio* de 1949 es la mejor película de Tin Tan. Al decir esto no olvido *Simbad el Mareado*, *El revoltoso*, *El Ceniciento*, *Ay amor... cómo me has puesto*, *El sultán descalzo*; pero en *El rey del barrio*, Tin

**Con las distancias
guardadas,
Marcelo es a Tin
Tan lo que
Margaret Dumont
fue a Groucho
Marx: la víctima
ideal de chistes y
situaciones
cómicas**

Tan 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 que es a la vez contemporáneo en la actitud y anacrónico como las vecindades que pronto serán demolidas, como las transas en el billar y el estanquillo, como los métodos para infundirle actualidad al pasado y ritmo de pachanga a la ida al cine. 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 en un "Cirivirivi" 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*.

En canciones cómicas, rancheras o boleros, Tin Tan es supremamente eficaz. Su estilo es naturalmente exagerado pero no distorsiona ni el sentido del chiste ni las virtudes de lo romántico. Al bailar, Tin Tan es el pachuco que ensalza el relajado coreográfico; al cantar es el dandy del arrabal. Y en el bolero, sin pretensiones ni excelencias vocales, celebra el espíritu ligador, el enamoramiento enloquecido que es la invasión del machismo por el lirismo. Y el estilo aporta el dejo transculturado que la censura persiguió en su habla. Tin Tan es el *crooner* y el *bolero*, el impregnado de las onomatopeyas del *boogie-woogie*, el que canta con toda la boca ("se me desparrama el hocico"). Si no puede ser solemne a lo Juan Arvizu o Emilio Tuero, ni sensual a lo Frank Sinatra, Tin Tan sí logra parodiar los estilos diversos unificándolos en el suyo, abiertamente cursi desde la perspectiva de la ironía, de la reticencia, del uso precavido de los dones vocales que nunca son para tanto. Como cantante, Tin Tan consigue lo insólito: ser al mismo tiempo paródico y ortodoxo.

EL CAOS DENTRO DEL CAOS

¿Cómo se arma una película de Tin Tan? La mayoría de las veces con distorsiones pobrísimas de clásicos o de éxitos de la actualidad. Desde sus nombres se marca la inmediatez del choteo: *La marca del zorrillo*, *Los tres mosqueteros y medio*, *El Ceniciento*, *Simbad el Mareado*, *Chucho el Remendado*, *El Bello Durmiente*, *El Vizconde de Montecristo*, *El Barba Azul*, *Lo que le pasó a Sansón*, *Rebelde sin casa*, *El gato sin botas*, *El fantasma de la opereta*. Incluso *El Violetero*, en parte, caricaturiza a *María Candelaria*, un venero humorístico de Tin Tan, feliz cuando imita el estilo indiofernandezco de hablar castilla en Xochimilco (para de allí de inmediato pasar al *spanglish*.)

A lo endeble de las tramas y a la irresponsabilidad de los productores, convencidos de que el cine es el arte de la recuperación inmediata de las inversiones, Tin Tan opone su obsesión paródica; el odio al aburrimiento. Para él la improvisación es el único método conocido para no vararse en esa antesala del tedio:



la memorización del *script*. Al costumbrismo, que abunda, se le encomienda la tarea de "nacionalizar" el delirio, y la realidad es aquello que ocurre antes o después de cada secuencia, justificada por la destilación cómica a que da lugar. En este cine, la parodia es algo más que la metamorfosis de situaciones en sí mismas grotescas o ridículas. La parodia es la invención continua y atropellada del mundo tal y como debe ser, en donde la sátira es la "maestra de ceremonias" de los tiempos históricos, las situaciones melodramáticas, los amores apasionados, las tramas incomprensibles. Nada es serio, salvo la muerte, que siempre sucede en la película de al lado.

En gran medida, Tin Tan es producto de su energía juvenil, desdoblada en bailes, saltos, irreverencias, huidas frenéticas de los perseguidores y de la falta de persecución. Tin Tan canta, le tupe al mambo y al cha-cha-chá, lanza requiebros, tira y destruye lo que está a su alcance, lleva serenatas, fracasa como si en ello le fuera la vida, y moviliza todo a su alrededor. Y la energía, con los años, se va congelando en el humor verbal. Falto de equipo competente, habituado al desgaste, Tin Tan, en sus películas finales se ve harto, desencantado, impotente ante la rutina (aunque siempre con instantes magníficos: véase *El Quelite*, por ejemplo). Se admira su desparpajo, se le festeja, se le contrata de manera frecuente, pero no se le considera perdurable. Es como es y no le dediquemos un minuto más al asunto, es o fue un pachuco frenado por la censura lingüística, es o fue un producto del teatro de revista apto para barriadas y poblachos, es o fue un cómico que no se dejó intimidar por el cine. A la distancia, no tiene caso querellarse con la estupidez de la industria, que también malgastó a Resortes y a Mantequilla, y sumergió en melodramas abominables a Pardavé, Pedro Armendáriz, Fernando y Andrés Soler, David Silva, Tito Junco, Roberto Cañedo y otros actores excelentes. A Tin Tan lo usó y lo tuvo en menos una industria en auge, pero también, y gracias a ello, Tin Tan actuó sin las intimidaciones de los sacralizados, hizo lo que quiso cuantas veces pudo y se convirtió, para las generaciones siguientes, en el emblema de esa vitalidad urbana que todavía hoy nos ilumina a la hora del relajo, y sus zonas libérrimas.