



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN MÚSICA

FACULTAD DE MÚSICA

**LA REINTERPRETACIÓN DEL PACHUCO A TRAVÉS DEL HUMOR: EL
CASO DE TIN TAN.**

UNA APROXIMACIÓN DESDE LAS DIMENSIONES AUDITIVA Y VISUAL.

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN MÚSICA
(ETNOMUSICOLOGÍA)**

PRESENTA:

MAURICIO ALEJANDRO DURÁN SERRANO

TUTOR:

M.C. GONZALO CAMACHO DÍAZ, FACULTAD DE MÚSICA-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2018.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de, o referencias a, la obra de otros autores aparecen debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante los recursos editoriales convencionales.

ATENTAMENTE



LIC. MAURICIO ALEJANDRO DURÁN SERRANO

Agradecimientos

La realización de este documento implicó un trabajo que se llevó a cabo entre los años 2008 y 2011. Estos años sirvieron para ver y sistematizar decenas de filmes y audios. Las circunstancias de la vida y el trabajo me llevaron a retrasar la redacción final de este texto. Hago esta alcaración puesto que muchas personas me brindaron su apoyo durante estos diez años. Espero tener la suficiente memoria para incluir cuando menos a las más importantes. Sin embargo, si usted, querido lector, recuerda haberme brindado su apoyo y no aparece mencionado en estos agradecimientos, siéntase con la libertad de incluirse, pues no es la mala intención la que pondera, sino la mala memoria.

A Gonzalo, mi querido maestro y tutor, por su visión amplia y su compartir inconmesurable para con sus alumnos. La guía principal para realizar este trabajo. Palabras faltan para mostrar el agradecimiento sincero, respeto y cariño.

A la Facultad de Música y la UNAM en general, por el regalo de la formación. Alma Mater.

A Fritz Glockner por su Barco de la Ilusión y su apoyo con la ciber-entrevista. Le torcimos el cuello a su libro, siguiendo los planteamientos de la doctora Tuñón, para tratar de tener otros elementos sobre la biografía de Tin Tan.

A la doctora Julia Tuñón por compartir, a través de sus seminarios, otras visiones sobre los filmes; por su lectura y presencia en el sínodo.

Al doctor Raúl Torres, la doctora Natalia Bieletto, la doctora Gabriela Vargas Cetina y al maestro Alejandro Villanueva, lectores de esta tesis y miembros del sínodo, por sus amables aportaciones desde diferentes perspectivas.

A Jesús Díaz y Roam León, por enseñarme el arte del *clown* y a partir de ello comprender el humor de una manera diferente. Sus aportaciones han sido importantes para este texto.

Al profesor Luis Guzmán (profesor de literatura y compañero de trabajo en el Instituto de Educación Media Superior). Seguidor acérrimo de Tin Tan. Gracias por toda la información y los audios compartidos

A Rodrigo, que desde los 4 años se convirtió en espectador de los filmes de Tin Tan, por acompañarme en esta aventura... No fueron todas las películas (tampoco era para tanto).

A Lucía, por ser el impulso hacia el final de este trabajo para retomar y concluir.

A mis padres: Amado y Lourdes. Por su apoyo incondicional. Gracias a mi padre conocí el humor de la época de oro del cine mexicano.

A mis hermanos: Patricia y Ricardo. Por su escucha y apoyo.

Índice

	pág.
Introducción	1
<i>El imaginario y los ejes de reflexión</i>	9
<i>El eje visual</i>	10
<i>El eje auditivo</i>	12
<i>La búsqueda</i>	14
<i>Estado del arte</i>	15
Capítulo 1. La construcción de la imagen del pachuco en el primer filme de Tin Tan	22
<i>Marco metodológico</i>	23
<i>Hacia las primeras reflexiones. La ficha filmográfica</i>	26
<i>Descripción y reflexiones en torno a la Banda de Imagen y Sonido. Secuencia 1. Planos 1 al 5</i>	27
<i>Descripción y reflexiones en torno a la Banda de Imagen y Sonido. Secuencia 2. Planos 6 al 47</i>	32
<i>La construcción de las imágenes sonoras del pachuquismo en el filme</i>	35
<i>El swing y el scat. La construcción metonímica de la imagen sonoro-musical del pachuquismo</i>	40
<i>Hacia los primeros elementos encontrados</i>	42
Capítulo 2. La construcción de las imágenes sonoro-musicales del pachuco en Tin Tan	44
<i>El swing y el scat en el imaginario del pachuco</i>	44
<i>Construcción de las imágenes sonoro-musicales</i>	48
<i>Sobre los datos arrojados</i>	73
Capítulo 3. La construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales del pachuco en Tin Tan	78
<i>Construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas</i>	79
<i>Construcción de la imagen visual</i>	88

<i>Hacia las primeras reflexiones en torno a las imágenes</i>	
<i>sonoro-lingüísticas y visuales</i>	104
Discusión y conclusiones	106
<i>Tin Tan. Su vida en el contexto del carnaval</i>	107
<i>Lo grotesco y el carnaval como referentes del humor</i> <i>en Tin Tan</i>	111
<i>Primeros indicios de la construcción del humor en Tin Tan</i> <i>y la reinterpretación de la imagen del pachuco</i>	113
<i>El desarrollo de las imágenes sonoro-musicales grotescas</i>	120
<i>Lo grotesco en las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales</i>	123
<i>Discusión final. Hacia una posible reconstrucción de la</i> <i>imagen del pachuco</i>	128
<i>Conclusiones</i>	131
Apéndice 1. Glosario del pachuco	136
Apéndice 2. Transcripciones de los momentos de <i>scat</i> de El hijo desobediente	138
Apéndice 3. Fotogramas (Imágenes visuales del <i>pachuquismo</i>)	143
Apéndice 4. Códigos QR y ligas para descarga de audios.	
Imágenes sonoro-musicales dentro de la discografía de Tin Tan	164
Apéndice 5. Códigos QR y ligas para descarga de videos y audios.	
Imágenes sonoro-musicales dentro de la filmografía de Tin Tan	171
Apéndice 6. Códigos QR y ligas para descarga de videos y audios.	
Imágenes sonoro-lingüísticas	187
Referencias	202

Introducción

Hacia finales del siglo XIX los empresarios estadounidenses necesitaron mano de obra barata, lo cual promovió la migración de mexicanos hacia el país vecino del norte. En los primeros años del siglo XX había una gran cantidad de mexicoamericanos laborando temporal o permanentemente en Estados Unidos de Norteamérica. Hacia 1930, Los Ángeles contaba con el mayor número de mexicanos agrupados en el país del norte. Esto generó el surgimiento de barrios integrados únicamente por inmigrantes procedentes de México, generalmente segregados de la sociedad.¹ De esta forma surgen tres términos para referirse a los mexicoamericanos: a) chicano que es el obrero mexicano recién llegado a Estados Unidos; b) pocho, hijo de migrantes mexicanos; y c) pachuco o *zoot suiter*, joven mexicano de traje peculiar y sombrero de ala ancha con pluma. Siguiendo a José Revueltas, probablemente la palabra pachuco proviene del surgimiento de estos personajes en la ciudad de El Paso, Texas, que algunos conocían como ‘El Chuco’ o ‘El Chueco’. Pareciera que esta palabra se fue corrompiendo hasta convertirse en pachuco, por aquellos que decían ‘vámonos pa’l Chuco’.²

En 1942 el periódico *Los Angeles Examiner* emprende una campaña contra la colonia mexicanoamericana que es parte del hostigamiento que continuaría en 1943 con los hechos violentos generados en Los Ángeles conocidos como *Zoot Suit Riots*, en donde se dieron disturbios entre pachucos y militares, quienes golpeaban a todo aquel joven que usara esa vestimenta. Los militares acusaban a una pandilla de pachucos de haberlos atacado. En ese mismo año el caso *Sleepy Lagoon* continúa con problemas vinculados a la comunidad mexicanoamericana. Se culpó del asesinato de un hombre a un grupo de pachucos. El proceso estuvo lleno de irregularidades. El caso fue llevado a una corte de apelaciones, con el apoyo

¹ Cf. Ramírez, Axel, “La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California”, *Fronteras* 5, No. 18 (otoño de 2000).

² Cf. Revueltas, José *Las evocaciones requeridas I (Memorias, diarios, correspondencia)*, México, Era, 2 vols., 1987. También véase Valdés, Rosalía, *La vida inédita de Tin Tan*, Editorial Planeta, México, 2006.

de un Comité de Defensa de hispanos, y concluyó con la liberación de los acusados en 1944.³

Estos hechos forman parte de la creación de un imaginario de la época que pareciera ir forjando una identidad estigmatizada⁴ en torno al pachuco. Este imaginario estigmatizador se ve reforzado por el periodismo, la literatura y el cine mexicanos, como se revisa a continuación. La problemática del pachuco está inmersa en una visión transnacional.

El 4 de Junio de 1944 José Vasconcelos⁵ publicó una crítica en el periódico *Novedades* en contra del *pochismo lingüístico* de Tin Tan, el cómico pachuco recién llegado a la capital mexicana en 1943 diciendo textualmente: “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 capital la que fomenta, aplaude y disfruta el pochismo!”.⁶

En el ámbito literario, Octavio Paz publica su obra *El Laberinto de la Soledad* en 1950. El primer ensayo de este texto está dedicado precisamente al pachuco. Algunos fragmentos hablan por si solos en torno a la estigmatización de la que se ha hecho mención:

Como es sabido, los ‘pachucos’ son bandas de jóvenes, generalmente de origen mexicano, que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje. Rebeldes instintivos, contra ellos se ha cebado más de una vez el racismo norteamericano. Pero los ‘pachucos’ no reivindican su raza ni la nacionalidad de sus antepasados[...]. Queramos o no, estos seres son mexicanos, uno de los extremos a que puede llegar el mexicano.⁷

Por otra parte, dentro del imaginario fílmico encontramos a Luis Buñuel (1953),⁸ que en un aparente *lapsus*⁹ a través de uno de sus personajes: ‘Papa Pinillos’ (Agustín Isunza),

³ Cf. Mazón, Mauricio, *The Zoot-Suit Riots. The psychology of symbolic annihilation*, University of Texas Press, United States of America, 2002, pp. 15-30

⁴ Entenderemos por identidad estigmatizada a aquella que tiene connotaciones negativas asignadas por un otro. Siguiendo a Erving Goffman, el estigma es la “situación del individuo inhabilitado para una plena aceptación social”. (Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2006, p. 7)

⁵ Quien fuese secretario de Educación Pública de 1921 a 1924 durante el gobierno de Álvaro Obregón, y miembro *correspondiente* de la Academia Mexicana de la Lengua desde el 8 de noviembre de 1943.

⁶ Aguilera Lozano, Guillermo, *Así era Tin Tan*, artículo en *Supermexicanos.com*, Ed. Guillermo Aguilera Lozano, Diciembre de 2009, texto en línea disponible en: [<http://www.supermexicanos.com/2009/12/13/asi-era-tin-tan/>], consulta realizada en enero de 2013.

⁷ Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 3.

⁸ Luis Buñuel, *La ilusión viaja en tranvía*, 1953.

acusa al ‘Caireles’ (Carlos Navarro) y al ‘Tarrajas’ (Fernando Soto ‘Mantequilla) de haberse robado el tranvía 133 en términos de: “*par de pachucos*”, haciendo clara alusión peyorativa del sustantivo que aquí se convierte en adjetivo calificativo.

Otra muestra del imaginario filmico se encuentra precisamente en una película donde participa Germán Valdés, bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares (1951).¹⁰ En otro posible *lapsus*, encontramos el siguiente diálogo entre dos parejas de aparente clase social alta que están a punto de entrar a un salón de baile llamado ‘El Huarachazo’:

Hombre 1. - Oye Paloma, ¿no habrá peligro de que entremos a un sitio de estos?
[dirigiéndose a su pareja]

Hombre 2.- A mí se me hace que este lugar está lleno de pachucos y de gangsters.

Es clara la connotación de una identidad estigmatizada con la que se le relaciona al pachuco en este diálogo.

Es en medio de este imaginario histórico-filmico-literario en donde se encuentra a los pachucos como una forma de expresión juvenil con una identidad estigmatizada por la sociedad. Sin embargo, el objetivo de este trabajo es mostrar la posibilidad de que esta imagen pareciera reconstruirse. Esta restauración pudiera darse a partir de un nuevo icono dentro del humorismo que surge del teatro de revista en México para consolidarse en la época de oro del cine del mismo país: Germán Valdés, Tin Tan. Es importante aclarar, sin embargo, que esa posible reconstrucción podría darse sólo en el ámbito del imaginario en México, ya que el presente documento es un estudio de caso desde ese ámbito. Así pues, el objetivo del trabajo es presentar los elementos que pudieron haber ayudado a la reinterpretación del imaginario del pachuco como identidad estigmatizada. No se tendrían los elementos suficientes para analizar los cambios históricos del pachuco estadounidense o mexicano, además de que no es el objetivo del trabajo, *per se*, al tratarse de un estudio de caso.

⁹ Marc Ferro (1974) afirma que “la cámara [...] desvela el secreto, [...] muestra el reverso de una sociedad, sus *lapsus*”, haciendo referencia a que el cine puede también ser una fuente de información que se desborda para el investigador, capaz de decir mucho más de aquello para lo que fue creado, es decir la diversión del público (Cf. Ferro, Marc, *El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?*, en Le Goff, Jacques y Nora, Pierre, *Hacer Historia Vol. III (Nuevos temas)*, Barcelona, Ed. Laia, 1974.

¹⁰ Gilberto Martínez Solares, *El revoltoso*, 1951.

La revista es un género mexicano de principios del siglo XX que consistió en dramatizar escénicamente hechos reales actuales o pretéritos de manera satírica y con tintes cómicos en forma de parodia. Las influencias que principalmente promovieron este género provienen de España con la zarzuela y las tonadillas; de Francia con el teatro de variedades; y de Estados Unidos con el *minstrel*. La revista en México tuvo algunos elementos bien definidos que permitían identificar el género, tales como:

1. La trama. De duración de alrededor de una hora con un tema central sin que necesariamente tuviera una continuidad.
2. La música. El 60% de las piezas tenía que ver con la trama y las cantaban los mismos actores. El 20% eran canciones de moda con letras ajustadas para que quedaran dentro de la trama. El 20% restante eran canciones que no tenían que ver con el argumento pero añadían el elemento musical estético, y eran interpretadas por los cantantes populares.
3. El baile. La presencia femenina era el elemento anatómico que lucía en las partes musicales para apoyar a los protagonistas o siendo las mismas damas bailarinas protagonistas del cuadro.
4. La picardía. El uso de modismos verbales tales como el albúr, el doble sentido el lenguaje coloquial; los personajes del pueblo como pregoneros, prostitutas, borrachos, mariguanas, entre otros; y la sátira a los personajes famosos de la vida pública fueron elementos constitutivos de la revista.

Por lo general, la pauta del fenómeno de la revista teatral fue marcada por la ciudad de México. No existen datos de que la provincia determinara corrientes o caminos en el escenario. Pablo Dueñas y Jesús Flores (1995) clasifican las revistas por su contenido en: costumbrista, político, frívolo, de evocación y musical.¹¹ Surge en 1927 con el empresario Juan Toledo que comenzó a montar obras al estilo *Broadway* con abundancia de música y bailables, relegando a un segundo plano la actuación. Este tipo de revista fue un auténtico desfile de cómicos y cantantes. En 1930, Agustín Lara encajó de manera directa con el estilo del teatro de revista, con lo cual se hizo popular rápidamente. Por estas épocas se puso de moda el crear un argumento basado en una canción popular. Para interpretar estas

¹¹Cf. Dueñas, P. y Flores, J., *Teatro Mexicano, historia y dramaturgia, Tomo XX Teatro de revista (1904-1936)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, pp. 11-21

obras el elenco era integrado por dos o tres orquestas junto con cuatro o cinco cantantes, hecho que promovía una real variedad musical. Poco más tarde, ya sin el Teatro Principal, fueron surgiendo diversos teatros como el Abreu o el Iris, entre otros, con sus propias variedades de cómicos y músicos, “con un éxito perduró hasta los años sesenta, hecho que confinó a la verdadera revista teatral a un plano muy inferior”.¹² Estos hechos, junto con el surgimiento del cine mudo, terminaron por opacar a la revista. La radio también fue un sustituto de la revista que informaba a la gente de los hechos de actualidad, aunado este hecho a que la gente podía disfrutar de la música desde la comodidad de su hogar.

Es de este contexto del teatro de revista que surge Tin Tan como una figura humorística que combina la música y la actuación. Pareciera ser que el humor en Tin Tan se convierte en un mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario en México sobre la identidad estigmatizada del pachuco a partir de su filmografía y discografía. Pero de aquí surge la pregunta de ¿cómo es posible que se de esta reinterpretación a partir del humor? Se tomará como referente, para reflexionar en torno al humor en Tin Tan, el trabajo de Mijail Bajtin (1987).¹³

Bajtin sugiere que sus estudios para descifrar la obra de François Rabelais permiten comprender mejor la cultura cómica popular de varios milenios. De esta forma, pareciera ser que si se comprende la cultura popular medieval y renacentista, siguiendo las huellas de Bajtin, pudiera encontrarse una luz para reflexionar en torno a la hipótesis que se presenta en este documento. ¿Es el humor en Tin Tan un mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario sobre la identidad del pachuco? La hipótesis de trabajo propone que el análisis de la producción audiovisual de Tin Tan vinculada al humor, es decir, su filmografía y discografía, permite reinterpretar el imaginario en México sobre la identidad estigmatizada del pachuco. Se comenzarán a armar las piezas de este rompecabezas partiendo de dos ejes de análisis de los filmes y la discografía de Tin Tan: el eje visual (*imágenes visuales*) y el eje auditivo (*imágenes sonoro-musicales e imágenes sonoro-lingüísticas*), como se podrá ver a detalle más adelante. Cabe mencionar que gran parte de la música vinculada al humor en Tin Tan se ha encontrado dentro de sus filmes. En cada uno de los capítulos de este trabajo se desglosarán los elementos que parecieran ir forjando las imágenes que

¹² Idem, p. 31

¹³ Bajtin, Mijail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Tercera Reimpresión, 2003, pp. 7-57.

construyen el humor en Tin Tan. Elementos, éstos, necesarios para sustentar la hipótesis de la reinterpretación de la imagen del pachuco. En la discusión y conclusiones, se retomarán las reflexiones siguiendo los planteamientos de Bajtin.

La risa popular y sus formas, afirma Bajtin, es lo que los especialistas del *folklore* y la historia literaria han estudiado menos. Pareciera ser que en etapas primitivas, dentro de una sociedad sin clases sociales ni Estado, el aspecto serio y cómico de lo divino, lo mundano y del hombre en general, eran igualmente bien vistos en los ámbitos ‘oficiales’. Sin embargo, cuando surgen el régimen de clases y el Estado, los derechos igualitarios de las formas cómicas y serias dejan de serlo, adquiriendo así, las primeras, un carácter no oficial. A pesar de ello, su sentido “se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares” (Bajtin, 1987, p. 9).

Al extrapolar la idea de que la cultura cómica popular medieval y renacentista permiten comprender la cultura cómica de varios milenios, pareciera ser posible encontrar en los filmes y la música de Tin Tan algunos de los elementos que Bajtin presenta en su estudio, tales como:

- a) El humor en la concepción del carnaval medieval ligado a los periodos de crisis (*Op. Cit.*, p. 11). Dado el contexto del imaginario de la época con la identidad estigmatizada del pachuco en su sociedad, pareciera ser que la respuesta humorística de Tin Tan dentro de esa sociedad se pudiera vincular a este aspecto.
- b) Los rasgos típicos de los espectáculos cómicos relacionados “con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (*Op. Cit.*, p. 9). Tin Tan surge originalmente de las carpas y del teatro de revista. Del mismo modo, este aspecto se puede vincular con los ejes de análisis de este trabajo, como se verá más adelante: las *imágenes visuales* y las *imágenes sonoras*.
- c) El lenguaje carnalesco creador de nuevas formas de comunicación entre las clases. Este elemento pareciera ser aplicable al uso del lenguaje que hace Tin

Tan y su forma de interactuar con diversos personajes (parte de las *imágenes sonoro-lingüísticas*).

- d) La risa del humor carnavalesco como un elemento ambivalente capaz de negar y de afirmar; de amortajar y resucitar. Es aquí precisamente donde radica la posibilidad fundamental de transformar y reconstruir la imagen del pachuco *tintanESCO*. El carnaval es “la llama única [...] llamada a renovar el mundo” (*Op. Cit.*, p.19)
- e) Las imágenes exageradas, herencia de la cultura cómica popular. La exacerbación en las *imágenes sonoras y visuales* de Tin Tan, pareciera ser un elemento constructor del humor en el mismo. Así, el realismo grotesco¹⁴ de Bajtin, aquel que forma parte del sistema de imágenes de la cultura cómica popular, pareciera ser un elemento que permite el análisis del tema de estudio del presente trabajo. Del mismo modo, las imágenes grotescas¹⁵ –así como la risa del humor carnavalesco- tienen un carácter ambivalente, capaz de transformar.
- f) La máscara carnavalesca. Esta máscara que para Bajtin expresa la negación de la identidad, la ruptura de las fronteras naturales, y que a fin de cuentas manifiesta la plenitud y la esencia de lo grotesco. ¿Es posible ver al *cómico pachuco tintanESCO* de los primeros años como una personificación completa de dicha máscara? Una máscara que en Tin Tan, pareciera desdibujarse poco a poco, y que sin embargo prevalece con ciertos guiños de resistencia a lo largo de los años.

Sobre el término *grotesco*, la historia del origen de la palabra narrada por Bajtin, se remonta a la época medieval. A finales del siglo XV fueron encontradas pinturas ornamentales a partir de unas excavaciones dentro de las *Termas de Tito* en Roma. El

¹⁴ Cabe mencionar que lo grotesco para Bajtin “es un principio profundamente positivo [...] Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo” (*Op. Cit.* p. 21). Es importante entender este aspecto de lo grotesco, y no vincularlo con una connotación peyorativa del término. En los siguientes párrafos se revisa más a fondo esta terminología.

¹⁵ Utilizaré el concepto de imágenes grotescas, para tener el referente de Bajtin. Sin embargo, es preciso mencionar que también el término exacerbación lo utilizo como un sinónimo de lo grotesco, que quizá para el lector tenga una connotación menos contaminada por la visión peyorativa del término grotesco, sin embargo estaré jugando con ambos términos de manera alternada, teniendo la claridad que el referente obligado es lo grotesco bajtiniano.

término '*grottesco*' fue utilizado para definir a estas pinturas. La raíz de este vocablo está en el sustantivo italiano *grotta* (gruta), por haberse encontrado dichas pinturas en la zona de las Termas conocidas como grutas. Las pinturas mezclaban imágenes con motivos vegetales, animales y humanos que impedían encontrar los límites que pudieran clasificar a cada figura de manera independiente. Las efigies dejaban de ser sólo humanas, sólo vegetales o sólo animales, fusionándose en algo totalmente nuevo y diferente. De esta forma, Bajtin afirma que en el ámbito de lo grotesco, las fronteras son superadas. Denomina realismo grotesco a las imágenes de la cultura cómica popular de la Edad Media que alcanzan su máxima manifestación en la literatura Renacentista. Los juegos de las imágenes descubiertas en las Termas, generan indicios de libertad, ligereza y fantasía artística. Bajtin sostiene que estas características asegurarían la vitalidad futura del término *grottesco*. La ampliación del sentido de la palabra se dio de manera paulatina. La cosmovisión del carnaval y el sistema de imágenes grotescas se traspola a la literatura Renacentista. El término *grottesco* se va degenerando al perder los lazos con la cultura popular de las plazas públicas. Sin embargo, subsiste en la *comedia del arte* italiana de los siglos XVII y XVIII.¹⁶

Con lo dicho anteriormente, es importante comprender que lo *grottesco* se distorsiona al no ser estudiado en el marco de la cosmovisión del carnaval. El grotesco sólo puede ser entendido dentro de su propio sistema. De esta forma, en este momento no se apartará más la mirada del grotesco medieval, para poder entender a cabalidad los planteamientos de este trabajo. Es posible, sin embargo, seguir el proceso histórico de lo grotesco planteado por Bajtin en su escrito, si es del interés del lector.

Ahora, es importante tener en mente dos planteamientos de Bajtin: Primero, sólo se puede entender lo grotesco y su esencia estética desde la cultura popular carnavalesca medieval y renacentista, a lo cual contribuye de manera importante la comprensión de Rabelais; segundo, el comprender a Rabelais permite entender mejor la cultura cómica popular de muchos milenios. Dicho de otra forma, si no se entiende la cosmovisión carnavalesca, lo grotesco se vuelve unilateral y débil; y por otro lado la comprensión de la

¹⁶ Véase Bajtin, 1987, pp. 31-32.

cosmovisión carnavalesca, permite alumbrar la cultura cómica y humorística popular que es tema de estudio del presente documento.¹⁷

Para Bajtin lo terrible se vuelve alegre en lo grotesco medieval, y la locura es una parodia feliz de la seriedad ‘oficial’. La realidad se transforma a partir de las concepciones carnavalescas. ¿Será posible que con Tin Tan nos encontremos en un escenario similar?

El imaginario y los ejes de reflexión

Se entenderá por imaginario a las “producciones, mentales o materializadas en obras, basadas en imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía)”¹⁸ “[...] y lingüísticas (metáforas, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica”¹⁹. Este concepto propuesto por Jean-Jacques Wunenburger (2003) se extrapola para el estudio de lo que se denominarán *imágenes sonoras e imágenes visuales*. Así, el imaginario del *pachuquismo tintanESCO* será forjado por esas *imágenes sonoras* que se producen a partir de la música de Tin Tan, su modo de hablar y de vestir, elementos que están íntimamente ligados al *pachuquismo*. Para fines de este estudio, los datos se dividen en dos ejes de análisis: a) el eje visual, que comprenderá las *imágenes visuales*; y b) el eje auditivo, que comprenderá las *imágenes sonoro-musicales y sonoro-lingüísticas*. La construcción de las *imágenes sonoro-musicales* se revisa en un capítulo, mientras que las *imágenes sonoro-lingüísticas y visuales* serán revisadas en otro, tal como se explica en los siguientes apartados.

Se propone realizar el estudio de este trabajo desde el ámbito del imaginario pues se considera que es éste el que crea las identidades. El imaginario social requiere de producciones simbólicas y significaciones para manifestarse. Las significaciones dan respuesta a las preguntas de los individuos que conforman la sociedad: ¿quién soy?, ¿quién

¹⁷ *Idem*, p. 49.

¹⁸ Cf. Wunenburger, 2003, citado en Banchs, María et al, *Imaginarios, Representaciones y Memoria Social*, artículo en Arruda, Ángela y de Alba, Martha (Coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, México: Anthropos/UAM-1, 2007, p. 50.

¹⁹ Wunenburger, Jean-Jacques, *Antropología del imaginario*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008, p. 15

soy para el otro?, ¿dónde estoy?, ¿qué necesito y deseo? Estas preguntas conforman las identidades.²⁰

A través de este documento se presentan reflexiones desde las dimensiones visual y auditiva en torno a lo que pareciera ser un nuevo momento en el imaginario mexicano del pachuco, aquel creado por las *imágenes visuales y sonoras* de Tin Tan. Ambas dimensiones se perciben como ejes constructores del humor en el personaje de Tin Tan.

El eje visual

Se considera que el cine es un territorio propicio para la generación de esquemas que fortalecen las narrativas y la imaginación sobre los pueblos, siguiendo a Tunico Amancio (2007),²¹ y entendiendo que los imaginarios son producciones que también se pueden materializar a través de los filmes. De esta forma las reflexiones en torno al eje visual se generan a partir de las metodologías propuestas por Jacques Aumont y Michele Marie (1990), en donde se hacen disecciones metodológicas del filme para abordarlo desde las siguientes perspectivas:

- a) Ficha filmográfica informativa;²²
- b) Descripción: de las imágenes y la banda sonora del filme; y
- c) *Découpage*: el guión, las secuencias y planos.²³

Es preciso recordar que los filmes que forman parte del cine de ficción, pueden ofrecer señales y evidencias (véase Tuñón, Julia, 2004).²⁴ Si bien estos filmes no fueron hechos para brindar información, siempre es posible encontrar en ellos los *lapses* a los que se refiere Marc Ferro (1974)²⁵ en donde el filme se desborda y termina hablando de una

²⁰ Cf. Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo I*, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 254.

²¹ Amancio, Tunico, *Imaginarios cinematográficos sobre Brasil* en Arruda, Ángela y de Alba, Martha (Coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Anthropos/UAM-1, México, 2007.

²² Se utilizó sólo en el primer filme analizado: *El Hijo desobediente* (1945).

²³ Sólo se hizo a detalle en el primer filme *El Hijo desobediente* (1945). Para los siguientes filmes sólo se rescatan algunos elementos del *découpage*.

²⁴ Tuñón, Julia, *Torciéndole el cuello al filme* en Camarena, Mario y Villafuerte, Lourdes, *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN-INAH, 2001.

²⁵ *Op. Cit.* Ferro, Marc, 1974.

sociedad y la propia percepción crítica de sí misma dentro de su contexto. El filme *per se* puede no dar los elementos suficientes, es entonces cuando la labor del investigador entra en funciones realizando las preguntas necesarias al filme. Al seguir una metodología con el debido rigor científico para encontrar lo que está contenido en esos nuevos textos, aparecen las respuestas vinculadas a los cuestionamientos de la investigación. Cabe aclarar que se entiende como textos a esos elementos semióticos que ayudan a construir una narratividad y consecuentemente una identidad (Cf. Camacho, Gonzalo 2006).²⁶

De esta forma, el eje visual se perfila como un elemento de análisis vinculado al humorismo de Tin Tan en donde su *pachuquismo* se transmina a través de la exacerbación de la imagen misma del pachuco, lo grotesco en la línea de Bajtin.

Se presentará el análisis filmico a profundidad del primer filme protagónico de Tin Tan: *El hijo desobediente* (1945), en donde se comienzan a construir las *imágenes visuales* y *sonoras* del pachuco, vinculadas al humor como elemento reconstructor de ese imaginario con la identidad estigmatizada de la que se ha hecho mención.

En el Capítulo 3 se presentan tanto la construcción de las *imágenes sonoro-lingüísticas* como de las *imágenes visuales*. Es importante mencionar que si bien el hecho de hablar de *imágenes sonoro-lingüísticas* correspondería más al ámbito del *eje auditivo*, se decidió incluir los datos de las mismas dentro del mismo Capítulo 3 en donde se revisan las *imágenes visuales*, ya que el grueso de las *imágenes sonoro-lingüísticas* están íntimamente ligadas a la filmografía de Tin Tan. El hecho mismo de que sean filmes, permite la intersección de los dos ejes: el auditivo y el visual. La construcción de las *imágenes lingüísticas* se da de manera diacrónica, siguiendo a Ferdinand Saussure (1945)²⁷, y pareciera ser que es el elemento que más perdura en la cronología de los filmes de Germán Valdés. Así, se presentarán los datos en torno a estas imágenes a través de tablas que recopilan una muestra de todos los momentos en donde aparecen tanto en la filmografía como en su discografía. Del mismo modo, en este capítulo se presenta una muestra de las

²⁶ Camacho, Gonzalo, *El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca*, en *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2006.

²⁷ Saussure, Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Vigésimacuarta Edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, p. 107, texto en línea disponible en: [<http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/saussure.pdf>] consulta realizada el 31 de marzo de 2013.

imágenes visuales que se van construyendo desde el primer filme de Tin Tan, y que poco a poco se van metonimizando. Es decir, la presencia de los elementos visuales que evocan la imagen del pachuco -a saber: la pluma, el traje o *zoot suit*, la cadena, entre otros- se van transformando en la manifestación mínima de dicha imagen. Así, la aparición de uno sólo de los elementos que aluden la imagen del pachuco en filmes posteriores, parecieran permitir al espectador recordar la imagen total del pachuco.

El eje auditivo

La propuesta de clasificación de las *imágenes sonoras* en *sonoro-lingüísticas* y *sonoro-musicales* tiene la finalidad de recabar una información más detallada en torno al Eje Auditivo. Sobre la forma de abordar las *imágenes sonoro-lingüísticas* se ha hecho ya mención en el apartado anterior. En cuanto a las *imágenes sonoro-musicales* hay que mencionar que se extraen del universo sonoro del pachuco. El imaginario del universo sonoro del pachuco está impregnado de los más variados ritmos latinos en donde bien pueden caber el swing, la guaracha, el son, el cha cha cha, el mambo y hasta la canción ranchera. En el presente trabajo se vincula al *swing* con el imaginario sonoro-musical del *pachuquismo tintanesco* en particular, y por extensión al *pachuquismo* en general, partiendo de algunas evidencias, de las cuales basten por el momento mencionar un texto de Raúl de la Rosa (2003)²⁸ y el filme de Luis Valdéz titulado *Zoot-Suit* (1982).²⁹ De esta forma, la música que compone y/o interpreta Tin Tan se convierte en un elemento capaz de generar una *imagen sonoro-musical* con una fuerte cantidad de representaciones y significados de lo que es la identidad del pachuco en México³⁰. Los datos del eje auditivo

²⁸ Rosa, Raúl de la, *Tiempo de Blues* en *La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003.

²⁹ Este filme de Luis Valdéz (1982) se basa en una obra teatral escrita por él mismo que representa el incidente de *Sleepy Lagoon*. Es necesario acotar que la cinta se encuentra en el ámbito del cine de ficción, es decir el autor presenta la realidad desde su punto de vista subjetivo, no es una reconstrucción ni un documental. Sin embargo, es buena referencia en cuanto a lo que Marc Ferro señala como *lapsus*. dado que la cinta se ve desbordada en su contenido, presentando la visión subjetiva del propio autor que es de origen *chicano*. Lo cual nos permite tener una visión *émica* desde cómo se perciben a sí mismos los mexicanoamericanos.

³⁰ Tin Tan representa al universo sonoro del pachuco en México, como lo hace Lalo Guerrero en Estados Unidos. Guerrero fue conocido como el padre de la música chicana. Cf. Redacción Proceso, *Lalo Guerrero: Padre de la música chicana*. en Proceso, 11 de abril de 2004. Texto en línea disponible en:

en lo concerniente a las *imágenes sonoro-musicales* se situarán, por tanto, en torno al *swing*. Se decidió hacer un corte metodológico del *corpus* de más de 150 canciones, a partir de las cuales se encontró un vínculo de este género con el humor. De la misma manera, dentro del *swing* es posible encontrar elementos de la exacerbación de estas *imágenes sonoras*, regresando a Bajtin nuevamente: lo grotesco, capaz de generar un humor ambivalente y transformador. De cualquier forma es preciso mencionar que si bien se tomó esta decisión para refinar la investigación, se han encontrado vínculos del género ranchero con el humor en las interpretaciones de Tin Tan, y algunos otros indicios menores en otros géneros que interpreta en su discografía.

De esta manera, en el Capítulo 2 (*La construcción de las imágenes sonoro-musicales del pachuco en Tin Tan*) se presentan los datos encontrados en torno al *swing* y al *scat*. Cuando se habla de *scat*, se hace referencia a los solos vocales en donde se emplean sílabas aleatorias carentes de un significado particular. Esta carencia de significado se da al menos en el *scat* formal como solo vocal de un cantante de *swing*, sin embargo, el *scat* humorístico de Tin Tan comienza a vincular el uso de estas sílabas, en ocasiones, con onomatopeyas como se verá en este trabajo, elementos que se prestan nuevamente al vínculo con la propuesta de Bajtin de las imágenes grotescas. Es menester brindar al lector una breve aproximación a lo grotesco, entendido desde el punto de vista de Bajtin, para tener las mínimas nociones del por qué se pueden vincular las imágenes tintanescas con la teoría del autor ruso. Lo grotesco está vinculado con aquellas pinturas encontradas en la zona conocida como las grutas de las *Termas de Tito* que tenían un aspecto humano-animal-vegetal. De esta forma, Bajtin propone que esta concepción pictórica muestra una estética diferente en donde los límites se desdibujan y se crean unos nuevos con su propia significación. Así, es posible entender las imágenes sonoro-musicales del *scat* de Tin Tan que desdibuja sus propios límites, redibujando unos nuevos con imágenes inéditas que se resignifican.

Los datos del eje auditivo que se pretenden mostrar en este documento, van más allá de un análisis musical ortodoxo o tradicional (análisis de partituras y del lenguaje musical).

[<http://www.proceso.com.mx/191400/lalo-guerrero-padre-de-la-musica-chicana>] consulta realizada el 15 de noviembre de 2017.

Si bien las reflexiones se generan inicialmente partiendo de la música, el universo sonoro del *pachuquismo tintanesco* desborda las ocasiones meramente musicales, llegando a estar vinculado con la misma gramática y sintaxis que usa el personaje. El análisis de los datos del eje auditivo, en lo que respecta a la música, se basará por tanto en la revisión de los momentos de *swing* y *scat* dentro del *corpus* de canciones de este trabajo. La metodología para acercarse a estos datos se muestra a detalle en el Capítulo 2. Dentro de este capítulo se mostrarán por medio de tablas elementos tales como: la instrumentación, la mezcla de los géneros musicales con elementos del *swing* y el *scat* y los usos que Tin Tan le da al registro vocal, entre otros elementos. Algunos de estos elementos, se encontrarán claramente vinculados al humor.

El universo sonoro en Tin Tan está lleno de significados, se convierte en esa huella Nattiezana³¹ que permite estudiar un contexto social de una época que en ocasiones pareciera no distar mucho de esta sociedad actual en la cual nos desenvolvemos. Es entonces cuando el humor que puede ser bien comprendido desde la concepción carnavalesca de Bajtin, pareciera ser un elemento catalizador y de crítica a una sociedad excluyente y marginal.

La búsqueda

De los 106 filmes de los cuales se tiene registro que Germán Valdés realizó, se revisaron 80 de ellos. Con relación al *corpus* de canciones de Tin Tan, se cuenta con 173 audios, de los cuales 97 forman parte de su material discográfico, el otro tanto restante corresponde a momentos musicales extraídos de las filmaciones. De esta forma, de los 97 audios de la discografía, el *corpus* seleccionado se redujo a 32. En el caso de los audios de los filmes, se seleccionaron 76 momentos musicales vinculados con el *swing*. Hay que recordar que el *corpus* se redujo al objeto de estudio: el *swing* y el *scat*.

El eje rector de la búsqueda de todas las imágenes de las cuales se ha hecho mención, es el hecho de encontrar aquellos elementos generadores del humor en el personaje de Tin

³¹ Véase Nattiez, Jean-Jacques, “Semiología musical: el caso de Debussy”, texto traducido por Mario Stern de la versión revisada por el autor del artículo: “De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L’Exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy”, Québec en *Protée*, vol. XXV, No.2, otoño 1997, pp. 7-20.

Tan, con la finalidad de intentar dar respuesta a la hipótesis de la reinterpretación del imaginario con la identidad estigmatizada del pachuco de los años 40's en México. En torno a estos momentos se realizan algunas reflexiones al terminar cada capítulo y se profundizará en la revisión de la discusión y las conclusiones.

Estado del Arte

Es posible encontrar en la actualidad una buena cantidad de estudios sobre chicanos y cultura chicana. De hecho, Marie-Claire Fischer de Figueroa³² del Colegio de México, en un artículo de 1987 hace un recuento detallado de una buena cantidad de materiales bibliográficos datados alrededor de los años 1960's, 1970's y 1980's. La consulta de este artículo, brinda una visión amplia sobre la situación mexicoamericana en los ámbitos histórico, político, social, laboral, económico, educativo, artístico-cultural, de lucha social y de la inmigración. La autora hace énfasis en que la intención del artículo es sobretodo informativa, con la finalidad de recopilar la información que en muchas ocasiones se encuentra dispersa.

En una revisión hecha por quien escribe este documento, fue posible encontrar una tesis de licenciatura del año 2000 de Javier Díaz: *Hijos de la Patria Perdida*. En ella, el autor trata temas como: la búsqueda de la identidad de los chicanos; la creación de literatura que fusiona las culturas de México y Estados Unidos a través de la cultura chicana; los escritores que en México retoman la identidad del chicano, tales como José Revueltas; el seguimiento de la cronología de la literatura chicana, y en menor medida expresiones como cine, teatro, música, artes plásticas, entre otras. El autor hace referencia al término chicano como aquel que permite la reivindicación de la imagen estigmatizada. El término chicano, es usado y abanderado por los mexicoamericanos como una forma de resistencia, en contra de la connotación peyorativa original (Díaz, 2000, p. 25).³³

³² Fischer de Figueroa, Marie-Claire, *Investigaciones en México sobre chicanos: revisión de literatura*, Foro internacional: México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales: v. 28, no. 2 (110) (oct.-dic. 1987), p. 261-286

³³ Díaz, Javier, *Hijos de la Patria perdida*, Tesis de Licenciatura no publicada, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, 148 pp.

Otra tesis encontrada, en este caso de maestría, fue la de Tomás Montes (s.a.): *Construcción, Reforzamiento y Reajuste de la Identidad Cultural Híbrida dentro del Cine Chicano*, cuyo tema central es la revisión de algunos filmes de origen chicano hechos en Estados Unidos. De nuevo se plantea en esta tesis el término chicano como “un contexto de lucha política, económica, social, étnica y cultural“ (Montes, [s.a.], p. 4).

Los trabajos encontrados que comienzan a enfocarse de manera más cercana al ámbito de estudio del presente documento fueron dos: *Identidad cultural y convencionalidad filmica en Zoot Suit* de Alejandro Cortázar (2003)³⁴ y *Tin Tan y su Trompabulario* de José Andrés Niquet (2008).³⁵ El primero de ellos es un artículo en *La Palabra y el Hombre*, revista de la Universidad Veracruzana, en donde Cortázar aborda el tema del estigma del pachuco en el filme de Luis Valdéz y la técnica que éste utiliza para catalizar la identidad del protagonista. El segundo trabajo se trata de una tesis de Licenciatura en donde se hace una recopilación del imaginario sonoro de Tin Tan vinculado a su lenguaje.

Un documento plenamente vinculado a la presente investigación, es el artículo de Javier Durán: *Nation and Translation: The “Pachuco” in Mexican Popular Culture: Germán Valdés Tin Tan*.³⁶ Durán plantea que la cultura del pachuco genera una presencia que intenta un camuflaje a partir de su vestimenta, pero que a la vez los hace más visibles y, por tanto, censurables. Pareciera ser que el artículo de Durán está basado fundamentalmente en textos sobre el cómico pachuco, porque, si bien hace algunas descripciones acertadas sobre el trabajo del humorista mexicano, otras de ellas, desde una opinión subjetiva de quien escribe el presente texto, parecieran alejarse mucho de lo encontrado en la presente investigación. Sea pues pertinente detenerse un momento para explorar más a fondo el texto de Javier Durán.

Las primeras impresiones que Durán presenta en torno a Tin Tan, están basadas en el texto introductorio de Carlos Monsiváis al libro *La otra cara de México: El pueblo*

³⁴ Cortázar, Alejandro, *Identidad cultural y convencionalidad filmica en Zoot Suit* artículo en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre 2003, no. 128, Universidad Veracruzana, 2003, p. 17-28

³⁵ Niquet, José Andrés, *Tin Tan y su Trompabulario*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, (2008).

³⁶ Durán, Javier, *Nation and Translation: The Pachuco in Mexican Popular Culture: German Valdez's Tin Tan*, artículo en *Journal of the Midwest Modern Language Association*. Volumen 35, Verano de 2002, pp. 41-49.

chicano.³⁷ Estas primeras impresiones presentan a Tin Tan como un estereotipo que llega al punto de la caricatura. Durán comienza a explorar la cultura de los pachucos, proponiendo que éstos se hacen visibles a partir de su lenguaje y su forma de vestir, en un intento de mimetismo que al final de cuentas los hace ser rechazados.

Javier Durán continúa reflexionando, en su texto, en torno al humorismo de Tin Tan sugiriendo que está sostenido únicamente en el atuendo y el habla (véase Durán, 2002, p. 43). En este punto, comienza a reflexionar sobre el pachuco de Tin Tan que es rechazado en ambos lados de la frontera, por su lenguaje que lo coloca fuera de la mexicanidad, pero que lo lleva a los barrios de la ciudad.

Quizá el punto más contrastante del trabajo de Durán, con relación a lo que se ha encontrado en la presente investigación, es cuando retoma a Monsiváis para hablar de la *despachuquización* de Tin Tan. Durán afirma que el cómico pachuco se transforma en lo que denomina un *pelado urbano* a partir de su filme de 1949: *El rey del barrio*. Con base en los datos obtenidos en el presente trabajo, hay una divergencia total con este planteamiento, que se podrá corroborar en el desarrollo del mismo. Pareciera haber una malinterpretación al texto de Monsiváis, cuando afirma que “Tin Tan muestra una modernidad que [...] ningún otro comediante [...] supo”,³⁸ puesto que Durán sugiere un vínculo con la campaña de modernización emprendida por Miguel Alemán en esa época. Ésta campaña, según Durán, pareciera ser sostenida de alguna forma a través de los melodramas del cine de esta época en México. Durán afirma que “la despachuquización, converge con la nueva y creciente sensibilidad melodramática de la época”.³⁹ Esta visión, puede y debe ser claramente articulada desde otra perspectiva simplemente siguiendo a Emilio García Riera.⁴⁰

En el cine mexicano tradicional, tan infectado de melodrama, abundan los personajes solemnes cargados de culpas o urgidos de cargárselas a los demás, y aún la mayoría de los actores cómicos de primer plano se dieron en algún momento al mensaje edificante y a la

³⁷ Monsiváis, Carlos, *De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza*, en *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Comp. David Maciel. Mexico, Ediciones El Caballito, 1977, pp. 1-19.

³⁸ Monsiváis, citado por Durán, *Op. Cit.*, p. 44

³⁹ *Op. Cit.*, p. 45

⁴⁰ Emilio García Riera fue un notable escritor, actor, historiador y crítico de cine. Entre sus textos más conocidos se encuentran: *Grandes Cineastas* (1988), con cinco volúmenes dedicados a diversos directores; *Historia documental del cine mexicano* (1992-1997), con dieciocho volúmenes; y *México visto por el cine extranjero* (1987-1990), con seis volúmenes.

lágrima piadosa. Tales fueron los casos de *Cantinflas*, *Resortes* o *Clavillazo*, pero no el de su contemporáneo *Tin Tan*.⁴¹

Es también en el texto de García Riera, donde es posible encontrar una cita de Monsiváis que es claramente divergente con la interpretación que hace Durán llevando al personaje de Germán Valdés al papel de *pelado urbano*:

[...] el secreto de la permanencia de *TinTan* radica en la eficaz combinación de la actitud y el lenguaje [...] *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.⁴²

Otro aspecto en el que es necesario plantear una divergencia con el texto de Durán es el planteamiento de que Tin Tan utiliza el *relajo*, tomado de la teoría de Roger Bartra, como un vehículo efectivo de expresión. Para Bartra “el uso del *relajo* es un dispositivo de enredo que se convierte en una trampa: una vez institucionalizado, el *relajo* también funciona como una diversión que refleja las protestas potenciales, así se asegura el equilibrio y permanencia de las relaciones de dominación”.⁴³ El planteamiento dista mucho del sentido carnavalesco renovador que propone Bajtin, y que se pretende retomar para el presente documento.

Es preciso mencionar también que cuando Durán retoma los planteamientos de Ybarra-Frausto sobre el *rascuachismo*⁴⁴ colocando a Tin Tan en el lugar de ‘*bajo rascuachismo*’, a diferencia de Cantinflas, quien es colocado en el peldaño del ‘*alto rascuachismo*’, pareciera ser palpable una visión más cercana al grotesco romántico de la propuesta de Bajtin. Un grotesco romántico que “pierde su fuerza regeneradora” (Bajtin, 1987, p. 38). De hecho, Durán cierra su artículo –previo a las conclusiones- afirmando que el pachuco ha permanecido en su laberinto. Ésto es una clara alusión a *El Laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, al cual, al inicio de su artículo califica de demonizante e infame.

⁴¹ García Riera, Emilio, *Las películas de Tin Tan*, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, México, 2008, p.15

⁴² Monsiváis, citado por García Riera, 2008

⁴³ Bartra, citado por Durán, p. 45.

⁴⁴ Tomás Ybarra-Frausto define *rascuachismo* como "una sensibilidad de la clase baja que utiliza la expresión paródica y tiene sus raíces en formas particulares de la cultura comunitaria". "Interview with Tomás Ybarra-Frausto," en *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, eds. George Yúdice, Jean Franco, and Juan Flores (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992), 214.

Las ‘(In)conclusiones’ de Durán, como él mismo las llama, terminan haciendo referencia a una probable no incorporación de los elementos fronterizos o chicanos a la cultura mexicana, afirmando que “el *pachuco*, el Chicano, y fronterizo del norte siguen siendo vistos como grotescas copias malas de mexicanos ‘reales’”. Esta acepción de la palabra *grotesco*, pareciera tener una clara connotación peyorativa, que choca con la concepción del *grotesco* renovador bajtiniano. También menciona un reemplazamiento del *pachuco* por el *pocho* en el México de los 1960’s. Un *pochismo* representado por el comediante Eulalio González *Piporro*. Pareciera ser que no es posible sostener los argumentos de Durán ante la posibilidad de resistencia del *pachuquismo tintanesco* que se muestran a partir de los datos que se han recabado para el presente documento.

Javier Durán muestra un panorama poco alentador y un tanto desesperanzador al encontrar datos del regreso del *pachuquismo* a través de los escritores de la generación de la Onda como José Agustín y Gustavo Sáinz. Durán ve más bien, en este posible regreso del *pachuquismo*, una aproximación lingüística derivada de la americanización de México, la clase media juvenil y el movimiento *hippie* de los 1960’s, lejos de un posible renacer del *pachuquismo*.

El trabajo de Durán intenta mostrar una aproximación diferente desde los datos que se mostrarán a continuación. A mi modo de ver, lejos de que el *pachuco* se desterritorialice de México y de Estados Unidos,⁴⁵ el *pachuco* es capaz de crear una nueva frontera semiótica, siguiendo a Iuri Lotman.⁴⁶ Durán termina sus conclusiones afirmando que “la cultura de la frontera y la frontera han fallado en capturar la atención de la comunidad imaginada de México”. Me atrevo a proponer un planteamiento que disienta de esta afirmación, y que converja más con la recepción merecida del *pachuco* en un nuevo milenio, con la que cierra su texto. Un nuevo milenio que inicia en los años 1940’s en México. Los planteamientos de Javier Durán parecieran intentos más cercano al *grotesco*

⁴⁵ Durán, 2002, p. 47

⁴⁶ Para entender el concepto de ‘nueva frontera semiótica’ es necesario abordar dos términos de Lotman: semiósfera y textos. Lotman define texto como un dispositivo complejo que guarda en sí mismo diversos códigos, “capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes”. (Véase Lotman, Iuri, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 56). La semiósfera es un sistema abstracto que representa un *continuum* semiótico fuera del cual no puede existir la semiósis. De esta manera, la frontera semiótica es una suma de traductores que permiten entender los textos de una semiósfera y ser explicados en otra semiósfera dada. En palabras de Lotman “La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiósfera y a la inversa.” (*Op. cit.* pp. 10-13).

romántico del que habla Bajtin, que no alcanza a repuntar hacia el lado positivo de la ambivalencia regeneradora. Pareciera ser posible conjuntar los datos suficientes para fundamentar lo contrario en este documento.

Por último, he de mencionar que durante la redacción de las conclusiones del presente trabajo, me fue posible localizar un texto que pareciera ser uno más de varios que contribuyen al anecdotario en torno a Tin Tan: *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos* de Fernando Muñoz Castillo (1999). Sin embargo, fue mucha mi sorpresa al encontrar en las páginas introductorias del texto referencias a Bajtin. En las primeras páginas del libro, el autor presenta un artículo escrito por Paulita Brook en 1950 para *México Cinema*. El artículo justamente se titula *Tin Tan o lo grotesco*, en un claro sentido peyorativo:

“Es verdaderamente lamentable el género del pachuco apochado y anti-mexicano que no sólo es ordinario, sino que parece complacerse en serlo [...] Inexplicablemente, al público de las galerías le gusta ‘Tin Tan’ tal como es, aplaude su agresiva leperada y ríe de sus gansadas mientras más grotescas son”.⁴⁷

Cuatro páginas más adelante, Muñoz Castillo pareciera esbozar una defensa de Tin Tan haciendo una referencia al grotesco bajtiniano, y comentando que Tin Tan es grotesco porque no es estático, y sus imágenes muestran dos polos: la muerte y el nacimiento. Un par de páginas más adelante, vuelve a vincular a Tin Tan con Bajtin:

“Los elementos *tintanescos* (el enredo, el disfraz, el doble sentido al hablar, la exageración, el travestismo, el golpe, la paliza, el caer y pararse de nuevo) son estadios de ese humor que florece en la Edad Media y el Renacimiento y que Mijail Bajtin desmenuza al hablar de las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais. Por su tono sencillo, el desglose de Bajtin sirve para entender el parangón que existe con “Tin Tan” y para situarlo como personaje en un contexto más universal, haciendo que su manejo de lo popular adquiriera una categoría muy diferente a la de la inconciencia [...]”.⁴⁸

Sirva pues la presente investigación para desarrollar más a fondo lo que Muñoz Castillo esboza de soslayo, casi a manera de guiño, para salvaguardar la imagen, en alguna

⁴⁷ Brook, Paulita, *Tin Tan o lo grotesco*, artículo en *México Cinema*, México, junio 1 de 1950; pp. 19-20, citada por Muñoz Castillo, Fernando, *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Nueva Época, Núm. 12, México, 1999, p. 8

⁴⁸ Muñoz Castillo, *Op. cit.*, pp. 15-16

época maltratada y vituperada de Tin Tan. Una imagen igual de maltratada que la identidad de muchos mexico-americanos, por el simple hecho de haber decidido vestir como pachucos.

Capítulo 1. La construcción de la imagen del pachuco en *El hijo desobediente*, el primer filme de Tin Tan.

Luego de revisar de manera general los 80 filmes que se tomaron como parte del *corpus* de esta investigación, se encontró que las dos primeras películas, cronológicamente hablando, arrojaban datos bastante contundentes en torno a la construcción de la imagen del pachuco a través de la exacerbación (lo grotesco,⁴⁹ recordando a Bajtin) de sus elementos tanto a nivel visual como sonoro-musical y sonoro-lingüístico. La exacerbación de estos elementos, pareciera no solamente generar el humor, sino arar el camino para la metonimización de los mismos que servirá para, más adelante, rememorar las imágenes completas del pachuco con tan sólo un guiño de alguno de esos elementos. En el presente capítulo, se optó por presentar los datos de un análisis bastante metódico de los elementos que construyen las imágenes: visuales, sonoro-lingüísticas y sonoro-musicales del segundo filme de Tin Tan. Se eligió el largometraje denominado *El hijo desobediente*, donde Germán Valdés aparece como personaje estelar en 1945, para ser revisado bajo una metodología adaptada del análisis de los filmes propuesta por Aumont y Marie (1990), ya que en el filme anterior de 1943, Germán Valdés aparece únicamente en un fragmento de la película.

Así pues, en este capítulo se presentan los primeros datos que permiten comenzar a articular la construcción de las imágenes exacerbadas, capaces de generar el humor, que parecieran ser la semilla que forjará la reinterpretación del imaginario que contiene a la identidad estigmatizada del pachuco, para posiblemente concebir un imaginario diferente en torno al pachuquismo en México.

⁴⁹ Es preciso recordar aquí al lector que lo grotesco para Bajtin no tiene una connotación peyorativa. Bajtin habla de lo grotesco al referirse a las imágenes exageradas e hipertrofiadas, vinculadas a la vida material y corporal cuando hace su estudio sobre la obra de François Rabelais. Estas imágenes “son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) [de la] cultura cómica popular” (*Op. Cit.* p. 20). El realismo grotesco que Bajtin propone, es un sistema de imágenes de la cultura cómica popular. En él, lo material y lo corporal se muestran bajo la forma universal de una fiesta utópica. “Lo cósmico, lo social y corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. Es un conjunto alegre y bienhechor” (*Idem*).

Marco metodológico

Entre los años 40's y 50's, pareciera que los pachucos tanto en México como en Estados Unidos se convierten en una identidad estigmatizada a partir del imaginario generado por publicaciones periodísticas y literarias en casos tales como los *Zoot Suit Riots*, *Sleepy Lagoon*⁵⁰ (Los Ángeles, E.U.) y aún *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz (México). Para poder dar sustento a la hipótesis de trabajo que se presentó al inicio de este documento: el humor en Tin Tan se convierte en un mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario del pachuco en México como identidad estigmatizada a partir de su filmografía y discografía, es necesario primero observar la construcción que Germán Valdés y Humberto Gómez Landero (director del filme y autor del argumento) hacen del pachuco. Pareciera ser que la *pachuquidad Tintanesca* se construye ladrillo a ladrillo, si se me permite la metáfora, a través de las primeras apariciones de Germán Valdés en la pantalla grande. En el presente capítulo se busca hacer un acercamiento a esta construcción desde la metonimia del *pachuquismo* en Tin Tan: la parte por el todo. La metonimia se refiere a aquellos elementos mínimos que parecieran contener la imagen total del pachuco tanto en el eje visual como en el auditivo.⁵¹ Se plantea este recurso, ya que pareciera ser que esos elementos metonímicos se van a estar presentando de manera reiterada a lo largo de la carrera filmográfica y discográfica de Tin Tan. De esta forma, en el eje visual elementos tales como la pluma, el 'tacuche' o traje *apachucado*, el zapato bicolor o la cadena, parecieran ser imágenes capaces de representar al *pachuco Tintanesco* en su totalidad. Por otro lado, en el eje auditivo, se plantea que la metonimia de las imágenes sonoro-musicales se da a partir del *scat* o de algunas sonoridades generadas por ciertos acordes usados en el *swing*, mientras que la metonimia de las imágenes sonoro-lingüísticas está representada por el *spanglish*, el vocabulario y la manera de expresarse del *pachuco tintanesco* que abarca diversas frases muy peculiares y relacionadas con el lenguaje de los barrios populares de la ciudad de México. Estas imágenes metonímicas, que más adelante se convertirán en

⁵⁰ Mazón (2002)

⁵¹ De acuerdo con Héctor Noriega, et al (2011), la carrera artística de Germán Valdés comenzó en 1933 en la XEJ, la radio de Ciudad Juárez, Chihuahua. Sin embargo, no hay indicios de su personaje como pachuco, sino hasta 1943. Y justo en ese mismo año, se filma la película *Hotel de Verano*, de la cual se da cuenta más adelante en este trabajo. Véase Noriega Mendoza, Héctor, Noriega Mendoza, Carlos, Noriega Sánchez, Héctor, *El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943)*. Nôesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades [en línea] 2011, 20 (Agosto-Diciembre) : [Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85921351006>> p. 99 y 114.

elementos paradigmáticos, se comienzan a desarrollar a partir del primer filme donde aparece Germán Valdés, Tin Tan, como protagonista.

El primer filme que protagoniza Tin Tan se trata de *El Hijo Desobediente* (1945), bajo la dirección de Humberto Gómez Landero. Si bien no es la primera aparición del cómico-pachuco en la pantalla grande, es una imagen representativa como se verá en el análisis y las reflexiones que se presentan a continuación. A este respecto, cabe mencionar que la primera aparición de Tin Tan y su carnal Marcelo en el celuloide es en la película *Hotel de Verano* (1943), de la cual se habla en otro capítulo de este trabajo. El análisis de *El Hijo Desobediente* está basado en algunas propuestas analíticas de Aumont y Marie (1990) que se han retomado y adaptado para ser aplicadas en una metodología propia. Ésto, con la finalidad de obtener los datos necesarios para las presentes reflexiones.

El primer elemento del filme que arrojó datos importantes proviene de la ficha filmográfica informativa, una pieza de análisis que según Aumont y Marie actualmente ya no es de gran utilidad para el análisis.⁵² Sin embargo se tomó la decisión de rescatar este elemento ya que, como más adelante se muestra, es parte importante del sustento de la construcción de la imagen del pachuco. La ficha filmográfica que se elaboró para el presente documento contiene la información de los créditos iniciales de la película y la descripción visual y auditiva de los elementos que aparecen en los ya citados créditos.

El grueso del análisis está soportado fundamentalmente por la descripción de las imágenes y la banda sonora del filme (los ejes visual y auditivo), siguiendo lo más rigurosamente posible el *découpage*.⁵³ Se elaboró un *découpage* que se ajustara a las necesidades del presente documento con la finalidad, nuevamente, de obtener los datos que arrojaran la información sobre la construcción de la imagen del pachuco en Tin Tan. En ocasiones la descripción a detalle pareciera ser ociosa, pues no siempre arrojó elementos significativos, sin embargo, con la idea de mantener la rigurosidad del trabajo se realizó una revisión exhaustiva en la descripción de algunos planos. Es por ello que habrá

⁵² Cf. Aumont y Marie (1990: 34)

⁵³ El término *découpage* proviene de la fase final de elaboración de un guión y de su puesta en escena. Contiene la división del filme por secuencias, planos numerados, indicaciones de la banda sonora y la banda de imagen (Véase Aumont y Marie, 1990: 57). Una secuencia, también llamada segmentación hoy día, es lo que en teatro es conocido como escena. Es una sucesión de planos que están relacionados por la narrativa del filme. (Véase Aumont y Marie, 1990: 63). El plano, por su parte, es la toma que realiza una cámara por un periodo de tiempo determinado, está definido por el comienzo y el final del proceso de captura de la toma. Un film de una duración media comprende de 400 a 600 planos (Cf. Aumont y Marie, 1990:55. Véase también: Aumont, Jacques, Bergala, Alain et al, *Estética del Cine*, Paidós Comunicación, Argentina, 2005, pp. 37-38)

elementos de las descripciones que se encuentren sin relevancia real, sin embargo también se encuentran otros que de origen parecían aparentemente irrelevantes y cobraron real importancia al finalizar la revisión meticulosa.

Es menester mencionar que las reflexiones para poder ‘torcerle el cuello al filme’⁵⁴ y obtener los *lapses*⁵⁵ se toma en cuenta el contexto socio-histórico ya presentado en los antecedentes que se han revisado para este trabajo.

En el ámbito de la banda sonora es de destacarse el énfasis que se le da al análisis de la voz, siguiendo a Michel Chion cuando afirma que “existen las voces y todo lo demás”,⁵⁶ este campo incluye el habla, la voz y los diálogos. Se presentarán referencias a todos aquellos momentos en el filme en el que la voz es un elemento constructor de la imagen del pachuco. Los diálogos y las imágenes, tanto visuales como sonoras, de las secuencias 1, 2 y 16, tienen elementos suficientes en sí mismos como para construir la imagen del pachuco. La música diegética necesariamente será parte de estas reflexiones, pues es ahí donde se dan los momentos de ejecución de la música de Tin Tan. La música diegética es aquella que forma parte de la historia del filme y los actores la pueden escuchar o ejecutar en el momento. En contraste con la extradiegética que es mejor conocida como música de fondo. Chion propone denominar a la música diegética ‘música de pantalla’, mientras que a la extradiegética la denomina ‘música de foso’.⁵⁷

El filme fue dividido en 16 secuencias con un total de 406 planos. Las secuencias que fueron analizadas a mayor profundidad son la primera, la segunda y la última, ya que se consideró que eran las que arrojaban mayores elementos para la investigación. Con respecto a las otras secuencias, se retoman los momentos en los que el eje visual o auditivo están construyendo la imagen del pachuco, y se presentarán a través de tablas. Cabe mencionar que las metodologías que utilizan el *découpage*, generalmente presentan el análisis de todas las secuencias, plano por plano con descripciones meticolosas. Para los fines de esta investigación, se consideró pertinente aplicar este análisis sólo para las primera y segunda secuencias, ya que fueron las que arrojaron más datos de manera tangible. De esta forma, es importante justificar el hecho de que la labor que aquí se

⁵⁴ Véase Tuñón, Julia, *Torciéndole el cuello al filme* en Camarena, Mario y Villafuerte, Lourdes, *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN-INAH, 2001

⁵⁵ Cf. Ferro (1974)

⁵⁶ Chion, Michel, *La voix au cinéma*, citado por Aumont y Marie (1990: 208).

⁵⁷ Véase Aumont y Marie 1990: 206.

desarrolla no se trata del análisis del filme en si mismo como objeto central de la investigación, sino de extraer aquellos elementos que dan sustento a la hipótesis aquí presentada y, por ello, se fundamenta la decisión de utilizar una metodología que finalmente tuvo que someterse a ciertas disecciones.

Hacia las primeras reflexiones. La ficha filmográfica.

Al inicio del filme se escucha una fanfarria estilizada que permite ver en los créditos la presentación del nombre de la casa productora, seguida inmediatamente por la presentación del nombre de TIN TAN [sic] en mayúsculas. Es interesante ver el juego que se presenta de la imagen con la música de fondo. Pareciera ser que una fanfarria pretendiera captar la atención del público. A este respecto, también es de recalcar que al actor principal se le presenta como GRAN CÓMICO PACHUCO. Cuando aparece el título del filme, se presenta también un dibujo o caricatura de Tin Tan claramente personificado como un pachuco.

En el momento en el que se presenta el nombre del director del filme, aparece la leyenda: “*Farsa Cinematográfica Original de: HUMBERTO GÓMEZ LANDERO*”. El hecho de presentar al filme desde un inicio como farsa, da elementos importantes para la reflexión. La farsa, siguiendo a Manuel Gómez (1997),⁵⁸ es una obra que se considera no necesariamente convincente o cercana a la realidad. En el teatro griego se caracterizaba por su carácter satírico y crítico. Pareciera ser que se advierte desde el inicio del filme el carácter que tendrá la obra. Este carácter, pudiera mostrar la posibilidad de un humor que no únicamente será aquel basado en la chabacanería y en la risa fácil. Es posible que el director deje un viso de apertura a la crítica de una sociedad que ve con ojos distintos a un grupo identitario como los pachucos. De acuerdo con los datos biográficos publicados por Manuel González y Virginia Medina (Eds., 2002),⁵⁹ Humberto Gómez Landero no sólo fue guionista y director cinematográfico, también daba clases de historia y publicaba artículos en el periódico *El Dictamen*. Es de suponer una mirada crítica de la sociedad de una persona con estas características.

⁵⁸ Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1997, p. 305.

⁵⁹ González, Manuel y Medina, Virginia (Editores), *Gómez Landero, Humberto*, artículo en *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, Octubre de 2002, texto en línea disponible en: [http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GOMEZ_landero_humberto/biografia.html], consulta realizada el 4 de febrero de 2013.

Teniendo ya los elementos de la presentación con fanfarria: la casa productora, el cómico pachuco, el título del filme y el director, la música se fusiona con un arreglo orquestal al *swing* que más adelante canta Tin Tan con Marcelo: *Somos dos chiflados*.⁶⁰ El *swing*: ese elemento que, a partir de los años 1940's, fue identificado como parte del imaginario del pachuco. No es para menos ni casual entonces, que aparezca desde los créditos iniciales. Al inicio de los créditos se menciona que todas las canciones son originales de Tin Tan y Marcelo. De esta forma, el espectador se enfrenta a un arreglo orquestal de una composición del mismo pachuco que estará viendo en pantalla, y es envuelto por la imagen sonora de un elemento que comenzará a ser parte de la metonimia sonora del pachuco: el *swing*.

Descripción y reflexiones en torno a la Banda de Imagen y Sonido. Secuencia 1. Planos 1 al 5.

Se observa un fundido de entrada. Aparece Tin Tan en un primer plano mayor (o plano de busto) viendo directamente a la cámara, cantando un *scat* dentro de un *swing*. Él mismo es quien se acompaña con su guitarra. Se encuentra parado delante de unas cortinas. Su vestimenta es un sombrero de ala ancha, de cuya parte posterior sale una larga pluma con dirección al techo que no alcanza a ser cubierta por la toma cerrada de la cámara; utiliza un saco, en cuyas solapas sobresalen a la vista una flor (al parecer un crisantemo -en la solapa izquierda-) y un prendedor que pareciera ser de un 'negrito' con gorra (en la solapa derecha), pudiera ser un prendedor de *Memín Pinguín*, ese personaje de las tiras cómicas mexicanas que es otro reflejo del lenguaje y el contexto popular. Tin Tan utiliza una camisa florida, cuyo cuello está superpuesto a la solapa del saco. Del cuello de Tin Tan cuelga una cadena con un dije en forma ovalada. En la mano derecha lleva una esclava. La guitarra tiene algo parecido a unas estampas sobre los trastes y la cabeza del mástil que brillan con el reflejo de la luz.

A Tin Tan se le observa cantando en todo momento con una sonrisa en el rostro. Se preocupa por voltear a ver los cambios de los acordes en la guitarra, que convergen perfectamente con la banda sonora. Su expresión facial muestra el goce y el juego que a la par va realizando con las inflexiones de su voz. Hay un momento en el que deja de tocar la

⁶⁰ Se colocarán nombres arbitrarios a los títulos de las canciones, ya que no son citados en el filme.

guitarra, mientras sigue cantando y moviéndose al ritmo del *scat* que realiza con su voz, moviendo las manos, cambiando la guitarra de mano a mano, y regresándola, para finalmente acercarse a la cámara, colocando los dedos de su mano derecha en 'pinza' como si fuera a pellizcar a alguien detrás de la cámara (generando una cierta empatía con el público), lo cual encaja perfectamente con el solo vocal que está haciendo, esto es conocido como sincrobufonía.⁶¹ Finalmente hace un gesto con el dedo índice como de 'picar un ojo' (la lente de la cámara) en conjunto con la expresión: '¡ándele!' que entremezcla con su *scat* (a manera de onomatopeya). Terminando de cantar, se escuchan aplausos como un efecto de sonido que juega con lo diegético y lo extradiegético. El espectador se puede percatar que son aplausos añadidos a la banda sonora, cuando no hay público alguno, pues, terminando la actuación de Tin Tan, el plano siguiente permite ver que fue una actuación dentro de su casa y en 'solitario'. Sin embargo pareciera ser un juego en el que Tin Tan proyecta su deseo de actuar en público, y al final agradece por los aplausos recibidos. Por tanto en primera instancia pareciera ser una representación de la imaginación del personaje (ante lo cual sería un sonido diegético, pues el personaje 'escucha' los aplausos, aún en su imaginación). Sin embargo, para el espectador, puede representar un juego engañoso, en el que pareciera que Tin Tan está en un escenario, por las cortinas detrás de él, y se esperaría que el público le aplaudiera. Sin embargo, al pasar la cámara al plano siguiente con una *panorámica horizontal* abriendo la toma, el espectador descubre que el personaje se encuentra en su casa, y en realidad, los aplausos provienen de un reproductor de discos, el cual apaga Tin Tan.

Toda esta imagen deja ver a un pachuco que exacerbadamente muestra todos los elementos de su identidad a través de su vestimenta: Una pluma exageradamente larga; un prendedor que busca mostrar su mexicanidad a través de un personaje de la cultura popular; estampas brillantes en su instrumento musical que lo muestran aparentemente irreverente y pueril; una camisa floreada que se sobrecarga con el crisantemo en la solapa

⁶¹ "La sincrobufonía son sonidos que animan las acciones, los movimientos y la gesticulación" (Aziz Gual, entrevista en Noticias MVS: Espectáculo de malabarismo y música: 'Humor en cubos', Lunes 1 de agosto de 2011. Texto en línea disponible en: [<http://ww2.noticiasmvs.com/noticias/capital/-espectaculo-de-malabarismo-y-musica-humor-en-cubos-758.html>], consulta realizada el 30 de Noviembre de 2012). La sincrobufonía, según el director de la compañía teatral *Género Menor* Roam León (entrevista personal, 18 de Abril de 2012) es un recurso de la técnica *clown excéntrico musical* que se utiliza para vincular los movimientos corporales al ritmo y melodía de una pieza, sincronizando con la mayor precisión, como el mismo término lo dice, el movimiento con el sonido, buscando generar de esta forma en el espectador la risa.

del saco. No es de soslayarse la imagen sonora en donde se presenta el *swing* cantado en todo su esplendor y adornado por el *scat* que resulta ser el único recurso vocal de esta canción inicial.

En la transición al plano 2, la cámara hace un paneo con un barrido en donde al fondo se alcanza a ver una cómoda, sobre de ella una estatuilla y sobre la estatuilla, pegado en la pared, un banderín en forma triangular que parece tener escrito con mayúsculas la palabra “PAU”. Cuando se queda la toma fija, se muestra una toma abierta en donde se ve de fondo quien representa al padre de Tin Tan ataviado con pantalón y camisa blanca, paliacate, sombrero y botas. Pareciera ser un hombre de campo. Está parado en el marco de la puerta que está abierta. De fondo, atrás del padre de Tin Tan, se pueden observar: el campo, árboles y cerros. La puerta se ve hecha de madera de amplio grosor, fuerte, con remaches. Pareciera ser que se encuentran en el cuarto de Tin Tan, en lo que pudiera ser una construcción de campo con paredes de concreto bien pintadas. Atrás de Tin Tan, se ve otro banderín triangular que dice “TEXAS”. En este plano, el espectador puede entender por fin de dónde provenía el sonido de los aplausos, como ya se ha comentado, cuando Tin Tan levanta la aguja del fonógrafo (un viejo reproductor de discos, que parece una caja con la tapa abierta). El fonógrafo está sobre una mesa, donde también coloca la guitarra cuando su padre entra a saludarlo. Al fondo, detrás de Tin Tan se ve una silla de madera tallada con cojines bien forrados; sobre los brazos de la silla descansa lo que parece ser el estuche de la guitarra de Tin Tan.

Las palabras utilizadas en los diálogos, y las imágenes de toda esta secuencia, permiten definir con claridad el contexto del personaje.⁶² Las cortinas que aparecen detrás de él, parecen ir del techo al piso y parecieran representar un escenario al cual pertenece este pachuco que busca ser un músico y humorista que divierta a un público, en contraste con la imagen violenta que trae cargando el imaginario del pachuco de la época. Esta imagen se ve reforzada cuando Tin Tan habla con su padre y lo visual de nuevo se vincula con el diálogo (lo auditivo-la voz). El padre que es un campesino de Chihuahua, quiere que su hijo siga sus pasos, sin embargo, éste decide regresar a ‘las cortinas’ (¿el escenario?) cuando comienza a hablar de sus intentos de hacer carrera de ingeniero, pero al no sentirse satisfecho, prefiere buscar suerte en ‘la cantada’.

⁶² Diríjase al **Apéndice 1** para revisión de las palabras del glosario a detalle.

De esta forma se presenta la imagen de un pachuco que crea su propio universo. Es un pachuco mexicano. Todo permite suponer que es hijo de padres mexicanos nacido en Chihuahua. Un joven hijo de campesinos, que probablemente tienen los suficientes recursos para mandar a su hijo a los Estados Unidos a estudiar una carrera de ingeniero; o quizá, simplemente una condición de la identidad de frontera en donde el tránsito entre México y Estados Unidos es más fluido. Al no tener éxito, su padre pretende involucrarlo con el campo. Es menester recordar que la comunidad de inmigrantes en Estados Unidos se encontraban, como aún hoy en día en muchas ocasiones, en una situación precaria de discriminación y exclusión.⁶³ Es en ese contexto que también puede estar enmarcada la deserción de la universidad de este joven inmigrante. Pero siendo un joven que vive en la frontera tiene afinidad con los pachucos, a grado tal que usa su vestimenta, toca la música que oyen y se comporta como uno de ellos, a la par de tener imágenes que refuerzan este contexto, como el banderín que dice ‘TEXAS’.

No se trata de un joven violento a simple vista, es el hijo de una familia acomodada: campesinos con tierras y recursos económicos. Por decisión propia, quizá influido por la frontera, su visita a los Estados Unidos y el contexto de la época, decide asumir la identidad de los pachucos de la época. El padre hace alusión a una molestia por la forma de hablar y de vestir de su hijo, Tin Tan, lo cual pudiera vincularse con ese imaginario estigmatizado del pachuco. Aunque en ningún momento hace alusión a la violencia con la cual también se estigmatiza al pachuco desde una perspectiva histórica. Otro elemento que es pertinente retomar para la reflexión es que el padre se refiere al uso del *scat* en la ‘cantada’ de su hijo como ‘gárgaras de ruido’, mientras que Tin Tan responde haciendo alusión a que su padre no capta el ritmo:

⁶³ De acuerdo con Horacio Mercado y Marisol Palmerín (2009) la institución del *Programa Bracero* se da entre el gobierno de México y el de Estados Unidos el 23 de agosto de 1942. El convenio buscaba llenar la mano de obra faltante en el país del norte, a consecuencia del reclutamiento de sus ciudadanos en la Segunda Guerra Mundial. Si bien se buscó un equilibrio para que los inmigrantes mexicanos pudieran trabajar legalmente y se pudieran cuidar sus derechos humanos, no siempre se consiguió. Es posible encontrar en este texto algunas relatorías de los migrantes que vivieron en esa época donde describen la discriminación que experimentaron (véase Mercado y Palmerín, 2009, pp. 109-111). En general, el texto de Mercado y Palmerín da cuenta, a través de un análisis minucioso de datos, de la situación de los migrantes a nivel socioeconómico tanto en Estados Unidos como en México desde el *Programa Bracero* que inicia en 1942 y se extendió a través de diversos acuerdos hasta 1968 (con los acuerdos para apoyar la agricultura en California y Arizona; véase *Op. cit.* p. 109). El libro da cuenta de la situación precaria histórica y actual del inmigrante mexicano en Estados Unidos y México (*Op. cit.*, pp. 52-53; 76-78; 104-105). Cf. Mercado Vargas, Horacio y Palmerín Cerna, Marisol. *Causas y consecuencias de la migración de mexicanos a los Estados Unidos de América*, Edición electrónica gratuita, 2009, texto en línea disponible en [www.eumed.net/libros/2009c/597/]

Tin Tan.- Medición (con rostro despectivo)... *pos* si no soy pulque *jefe*.⁶⁴ Yo ‘lo que le hago es a la buena cantada, usted sabe: *Tun Dá Tun Dá Tun Dá* (moviendo su cuerpo y sus manos con ritmo, con la derecha chasquea).

Padre.- ¡Cállate! *Tún da Tún da* (despectivamente). Una buena tunda es lo que te hace falta. No soporto oírte hacer esas gárgaras de ruido.

Tin Tan.- Es que usted no *apaña Rythm jefe*. Usted ya nació con el *audifono* muy *durazno*.

El *scat* desde el comienzo del filme se comienza a mostrar como elemento metonímico del *swing*, que como ya se ha dicho, forma parte del imaginario sonoro del pachuco. En este caso, pareciera ser minimizado despectivamente por el padre, como parte de ese desprecio por la *pachuqueidad*. Del mismo modo, el *scat* comienza a presentarse como un elemento humorístico, ese mecanismo capaz de catalizar la crítica del contexto estigmatizado del pachuco. El *scat* al ser vinculado desde las primeras tomas de este filme, con las gestualizaciones del rostro de Tin Tan, y el juego sincrobufónico con el pellizco al espectador a través de la cámara, vuelve a ser utilizado como elemento detonador del humor cuando el padre cambia el sentido del mismo haciendo referencia a la ‘tunda’, es decir, los golpes, la paliza que debiera darle al hijo por estar haciendo esas ‘gárgaras de ruido’ que no soporta.

En el plano 3 la imagen está íntimamente vinculada con el diálogo que sostiene Tin Tan con su padre, ya que el pachuco de nuevo se coloca por delante de las cortinas (que podría representar el escenario musical que está buscando) y se distancia de su padre, pareciera ser como esa distancia que marca con el campo, con lo rural a lo que lo está invitando su padre. Esta imagen se verá complementada en los diálogos en donde Tin Tan narra la historia de su personaje que fue enviado a estudiar a Estados Unidos una carrera de ingeniero, pero que descubrió que lo suyo era la música y renunció a su carrera. Aquí un fragmento del cierre de estos diálogos:

Padre.- Hacer gorgoritos ante el público ¿no?

⁶⁴ Se transcriben los diálogos, incluyendo en letras cursivas todas aquellas palabras que se consideren parte del imaginario sonoro del pachuco. La transcripción de palabras en inglés o ‘*spanGLISH*’ se transcriben en muchas ocasiones tal cual suenan fonéticamente, no como se escriben en inglés (sobre todo en momentos en los que no se distingue con claridad la palabra). Cuando se distingue el idioma con mayor claridad, se presentarán como se escriben en inglés literalmente.

Tin Tan.- *Ánene* (con voz aguda). Es un *jale* como cualquier otro *jefe*. Usted nomás cálmela y lo *veredas tropicales*.

Padre.- Nunca. Un hijo de Rogaciano Rico tiene que ser como su padre: un hombre de campo, no una chachalaca de *Cabaré*.

Tin Tan.- Mire *jefe* más vale ni *cotorrear* el punto ¿ve? Yo ya le *teoriqué* que yo *Serafin* lo que *mentolatum* en *ganancia*.

Padre.- Bueno, pos si te empeñas en desobedecerme, no cuentes más conmigo. Tendrás que irte a México con ese traje, y sin un centavo.

Tin Tan.- Pos de perdida le haré el *treil*. Yo también soy un Rico, de los Ricos de Chihuahua, como *usté* dice.

Padre.- ¡¿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 sé *draiviarme* (haciendo señas de mover un volante de auto) solo.

Padre.- ¿Esa es tu última palabra?

Tin Tan.- Pero *quemené*. La última *jefe*.

Padre.- Bueno. Pos a ver si hay un tren en que puedas viajar sin un centavo y con esas enaguas.

Con estos diálogos, se cierra la primera secuencia. Aquí el padre de Tin Tan pareciera tomar el papel de aquella familia de una sociedad de la época que decide dar la espalda a uno de sus miembros por la identidad que ha decidido asumir. Para el padre, Tin Tan se puede llegar a convertir en “una chachalaca de *Cabaré* [sic]” que no viste como el padre está acostumbrado a ver a los jóvenes de su entorno. Es por esta razón que el padre decide desheredar en vida al hijo y advertirle que probablemente no será recibido por una sociedad que se verá representada dentro del tren en el que va a viajar hacia la capital. Se trata de una actualización de la parábola bíblica del hijo pródigo. En ese sentido interpela al público católico.

Descripción y reflexiones en torno a la Banda de Imagen y Sonido. Secuencia 2. Planos 6 al 47

La secuencia inicia con un fundido de entrada. La escena se desarrolla dentro de un vagón de tren, en lo que parecerían asientos de primera clase. El vagón es amplio con asientos cómodos con pequeñas lámparas que alumbran las filas de 4 asientos encontrados uno frente a otro, además de los focos del pasillo. Sentados se encuentran hombres y mujeres bien vestidos. Todos los hombres visibles portan traje y corbata (de moño o de nudo), algunos portan sombrero y fuman. Las mujeres utilizan vestidos tipo traje sastre. En

general se ven personas leyendo el periódico, libros o simplemente charlando despreocupadas. Es significativa la reconstrucción que se hace de un estrato de la sociedad desde un vagón del tren. Las imágenes sonoras y visuales, parecieran reconstruir una parte de la sociedad de la época en donde hay un vagón repleto de coristas que han sido despedidos y por eso van de regreso a la Ciudad de México, no por ello dejan de vestir bien y todo pareciera indicar que viajan en primera clase. Por otro lado hay un pachuco que intenta entrar a esa sociedad (representada en el ‘universo’ del vagón), pues su padre le ha dejado marchar a la capital sin brindarle apoyo económico por no querer seguir sus pasos como campesino. La sociedad se ríe de ese pachuco por su vestimenta estafalaria, se le ve como un sujeto que no encaja en sus modales ni en su forma de hablar, sin embargo cuando canta y hace uso de sus recursos lúdico-humorísticos es bien recibido. El cierre de la secuencia, se da con una expulsión del pachuco fuera del tren (la sociedad), porque no puede pagar su pasaje, a pesar de que ha cantado con aceptación, como moneda de cambio para permanecer a bordo del tren. El dato curioso es que la sociedad de ese vagón, que se divierte con el pachuco que canta, es incapaz de retribuirle económicamente porque, aunque son músicos ‘cultos’, parecieran estar en las mismas condiciones económicas pues han sido despedidos. Todas estas imágenes se van develando desde el inicio cuando Tin Tan intenta entrar al vagón y se muestra dudoso, dando a entender que piensa que será rechazado por su vestimenta, pero al final decide entrar con tal de conseguir un poco de comida. La sospecha de Tin Tan se ve confirmada cuando al entrar al vagón, las primeras personas que le ven se ríen.

La secuencia continúa con un Tin Tan que contrasta frente a Modesto Rojas. Modesto es un hombre bien vestido, que está siendo muy bien atendido por un mesero. Tin Tan es el pachuco que viéndose en la necesidad de comer, envuelve a Modesto haciéndole creer que lo confunde con Rutilo, un conocido suyo, mientras aprovecha la oportunidad para comerse el pollo que le habían servido a Modesto. Pareciera estar dando pié a la construcción de la imagen del pachuco como una persona auténtica (y quizá vista por algunos, como una persona sin educación), que no le importa comer pollo con las manos y hablar con la boca llena. Se sigue mostrando ese contraste firme cuando algunos planos nos muestran a Modesto con cuchillo y tenedor en mano. La construcción del personaje del pachuco se sigue dando cuando escuchamos a Tin Tan hablar con su *spanglish* y algunas

palabras adjudicables únicamente al léxico del pachuco. A pesar de que no es bien aceptado el pachuco, cuando llega el boleterero del tren que observa ya una discusión con Modesto, Tin Tan pide una oportunidad para ganarse su boleto cantando y ‘pasando el sombrero’.

Con todos estos elementos, pareciera que el personaje del pachuco marginal se empieza a construir a partir de la oposición:

- A) Lo culto frente a lo popular. Los coristas que regresan a México, bien vestidos, frente a la música de *swing* y el *zoot suit* del pachuco. Esa sociedad de un estrato social diferente que no acepta al pachuco por su condición tanto física como económica, pero que a fin de cuentas se muestra en paridad pues también carece de los recursos económicos al estar en desempleo.
- B) Las apariencias: la forma de comer y de hablar con la boca llena y con las manos, frente a un comensal que utiliza los cubiertos y es cuidadoso y pulcro. De nuevo se muestran dos caras de una misma sociedad, en donde los modales pudieran representar educación-carencia de la misma o una posible máscara de las buenas costumbres frente a la autenticidad del pachuco.
- C) El malinchismo. Cuando parece que las cosas van peor en el diálogo con Modesto Tin Tan afirma: “¿Pus qué *you speak english* también? *I have been in Los Angeles*. Yo soy de *Los Angueles* [sic]”. En una sociedad mexicana en la que la formación en idiomas puede ser vista como un elemento más de la educación de los altos estratos sociales, a un pachuco se le facilita la labor y se muestra como competente en esa área. Además se muestra como un conocedor de sitios en el país de la frontera norte cuando menciona: “*I have been in Yale, in Harvard, in the Deport Empire State in New York, at the Tenampa, with the Mariachis. It’s a pleasure to...* ¡Cenar con usted Don Rutilo! *Very fine*. Yo soy cantante de la *radio*. Yo voy a la *Capirucha*, y voy a gustar, y le voy a regalar a usted un retrato mío AU-TO-GRA-FIADO. Tenga usted, para usted”.
- D) La serenidad frente al enojo: un pachuco que se muestra tranquilo y sereno, a pesar de la molestia del comensal que no soporta el ‘equivoco’ y que se estén comiendo sus alimentos. Lejos de mostrarse como un personaje violento

como se le representa en los documentos de la época, se muestra un pachuco contrastante y divertido, frente al desconcierto y molestia del personaje de Modesto.

Con relación a la construcción metonímica del pachuco en el aspecto sonoro, cabe resaltar los planos en los que se le da preponderancia al *swing* y al *scat* como elemento humorístico en el Tin Tan pachuco. Entre los planos 27 y 39, Tin Tan interpreta la canción *Sólo cuando viajo yo en ferrocarril*. Hay dos momentos en los que aparece el *scat* durante la canción: el plano 31 y el plano 36. En ambos, el plano permite un acercamiento al rostro de Tin Tan, que muestra claramente un vínculo del *scat* con su aspecto humorizado. Este elemento humorístico del *scat* es el que comenzará a arrojar los elementos para la metonimia del pachuquismo en el ámbito sonoro.

Las secuencias anteriores permiten contextualizar al pachuco en su interacción con una sociedad mexicana de un estrato social muy específico, así como los primeros visos de la construcción metonímica del pachuco. Esta construcción metonímica del pachuquismo se verá corroborada con otros filmes y canciones que se revisarán más adelante.

La construcción de las imágenes sonoras del pachuquismo en el filme

Dentro de la construcción de las imágenes sonoras del pachuquismo en el filme se harán dos clasificaciones: a) Las imágenes sonoro-lingüísticas; y b) Las imágenes sonoro-musicales. Comenzaré presentando una tabla con una muestra de los primeros planos del filme en donde Tin Tan comienza a construir las imágenes sonoro-lingüísticas del pachuquismo. A continuación se presenta la **Tabla 1.1** con las Secuencias (S) y Planos (P) del filme citados:

(S)	(P)	Voces
1	2	Tin Tan.- “Ese jefito. ¿Cómo le <i>babea</i> ?”; “ <i>Ta suave jefe, ta suave</i> . Nomás no se <i>esponje</i> . ¿Cómo se ha <i>centígrado</i> ?”; “ <i>Chale jefe pos</i> usted tiene la culpa. Para qué ordena que me escondan mis buenas <i>garras</i> ”; “ <i>pos</i> si no soy pulque <i>jefe</i> . Yo ‘lo que le hago es a la buena cantada, usted sabe: <i>Tun Dá Tun Dá Tun Dá (scateando)</i> ”; “Es que usted no <i>apaña Rythmm jefe</i> . Usted ya nació con el <i>audífono</i> muy <i>durazno</i> ”; “Pos. <i>I’m sorry jefe</i> pero yo por esta vez no lo voy a poder ayudar ¿ve?”.
1	3	Tin Tan.- “¿Sabe? Cuando uste’ me mandó para los <i>States</i> para estudiar la carretera de ingeniero, yo le hice el <i>trail</i> lo más que pude ¿ve? Pero <i>chale</i> , yo me convencí de que mi <i>racket</i> es otro... La cantadita”.
1	5	Tin Tan.- “ <i>Anene</i> (con voz aguda). Es un <i>jale</i> como cualquier otro <i>jefe</i> .”

		Usted nomás cálmela y lo <i>veredas tropicales</i> "; "Mire jefe más vale ni <i>cotorrear</i> el punto ¿ve? Yo ya le <i>teoriqué</i> que yo <i>Serafin</i> lo que <i>mentolatum</i> en <i>ganancia</i> "; "Pos de perdida le haré el <i>treil</i> . Yo también soy un Rico, de los Ricos de Chihuahua, como <i>usté dice</i> "; " <i>Nel carnal</i> . Digo... jefe. Eso sería faltarle al buen <i>respetito</i> ¿ve? Pero yo por <i>derecho</i> que ya estoy pantalonudo jefe. Yo ya sé <i>draivarme</i> (haciendo señas de mover un volante de auto) solo"; "Pero <i>quemené</i> . La última jefe".
2	12	Tin Tan.- "Calma "Don Rutilo". ¿Quién iba a decir que me lo iba a encontrar aquí en el <i>railroad</i> mi buen Rutilo! ¿Cómo sigue su <i>carnala</i> doña Ramona?"; "Yo nunca me equivoco. Se lo garantizo. A mí no se me olvida nunca una <i>fachada</i> "; "Pollo. <i>Chicken, chicken</i> aquí. <i>Chicken</i> en el parque. Yo nunca me equivoco, se lo garantizo hombre".
2	14	Tin Tan.- "¿Usted dice del <i>mal taste</i> ? <i>Chale carnal</i> , ¿si este pollito está más <i>suave</i> !".
2	15	Tin Tan.- " <i>Cálmela, cálmela, cálmela</i> . Así me dijo <i>usté</i> la última vez y por tantito se lo creo. Pero ahora no me vacila, si yo conozco su <i>secretito</i> ".
2	17	Tin Tan.- "¡Ajá! Luego tiene usted un <i>secretito</i> ¿eh? Pos ahí'stá el <i>treat</i> Don Rutilo ¿Qué no?".
2	18	Tin Tan.- " <i>Cálmela, cálmela</i> Don Rutilo. No la haga tan chillona. Ni se <i>escame</i> tan de a feo óigame"; "¿ <i>Did I understand you? ¿He kie! ¿Pus qué you speak english</i> también? <i>I have been in Los Angeles</i> . Yo soy de <i>Los Angeles [sic]. I have been in Yale, in Harvard, in the Deport Empire State in New York, at the Tenampa, with the Mariachis. It's a pleasure to...</i> ¿Cenar con usted Don Rutilo! <i>Very fine</i> . Yo soy cantante de la <i>radio</i> . Yo voy a la <i>Capirucha</i> , y voy a gustar, y le voy a regalar a usted un retrato mío AU-TO-GRA-FIADO. Tenga usted, para usted"; " <i>Cálmela, cálmela</i> por favor. Se le va a atravesar la cena".
2	19	Tin Tan.- "La que le van a servir <i>tomorrow</i> cuando yo <i>ahueque</i> de aquí. Y ahora cálmela. Sea buen <i>carnal</i> y tenga un retrato mío con todo y mi autógrafo".
2	23	Tin Tan.- "Es inútil. Yo conozco a ese <i>carnal...</i> "
2	24	Tin Tan.- "...hace un <i>chorro</i> de tiempo. Ese <i>bato</i> es uno de los que... (llega el boletero, Tin Tan lo ve y continúa, luego de atragantarse) ¡Mi madre! Me lo cambiaron".
2	25	Tin Tan.- " <i>Pus</i> yo digo que cualquiera confunde un <i>chivo</i> con otro ¿ve?"; " <i>Pus</i> así le decían a mi <i>carnal</i> Don Rutilo allá en el Rancho ¿ve? Y <i>usté</i> es igualito a él"; " <i>Nel carnal</i> . De <i>tapa</i> "; " <i>Cálmela, cálmela carnal</i> . ¿Sabe? Yo soy cantante del <i>alberio</i> ¿ve? Y voy a debutar a la <i>Capirucha</i> . Le propongo conseguir el valor del boleto, a cambio de una canción".
2	26	Tin Tan.- "Pero <i>quemené</i> , <i>pus</i> si tengo una <i>chanza</i> "; " <i>Silabario</i> "; " <i>Juega el pollo y se revuelca</i> ".
2	44	Tin Tan.- "Gracias señor. Adiós <i>carnales</i> ".

Tabla 1.1

Estas voces que se pueden escuchar en las primeras dos secuencias tendrán diversas apariciones a lo largo del filme con variables diversas pero siempre contribuyendo en la construcción de la imagen sonoro-lingüística del pachuquismo. A estas voces se les añaden en ocasiones las de los personajes del entorno de Tin Tan colaborando en la citada construcción. A continuación se presenta también una muestra de algunos planos en donde se pueden escuchar estas voces. Del mismo modo, a continuación en la **Tabla 1.2**, se presentan otras voces del pachuco que contribuyen a fortalecer ese imaginario relativo al contexto histórico de la época, a estas últimas se les añade en la tabla con un asterisco para diferenciarlas de las presentadas en la **Tabla 1.1**.

(S)	(P)	Voces
5	107	* Tin Tan. - “A mí me encanta el <i>borlote</i> y las dificultades”.
6	114	Cuca. - Ay, ay, pachuquito.
8	163	Marcelo. -¿Con que tiene cara de estúpido eh? Padre de la Casa. - Y con el mismo traje de pachuco.
10	220	Socorro. - <i>Silabario</i> ... ¿ya lo ve? Ya hasta hablo como él.
10	229	Marcelo. - Iremos a todos los cabarets. * Tin Tan. - Sí y luego vamos a todas las cárceles chiquito. Cuando nos presenten la cuenta.
11	233	* Tin Tan. - Oye Pascual... Pascualito ¿Tú nunca has estado en la cárcel Pascualito? Marcelo. - Ni siquiera eso, soy muy desgraciado.
12	266	Juez. - Silencio. 50 pesos más de multa por no hablar el idioma oficial.
15	306	Dadivosa. - ¿Y el pachuquito? ¿Qué hacemos de él cuando baje?
15	330	Angel. - El pachuquito. ¡¿Qué quiere usted?!
15	341	Tin Tan. - Pos <i>pa tumorrow</i> es tarde, ¿verdad <i>jainita</i> ? Socorro. - Sí <i>darlin</i> ’.
16	344	Socorro: Germán siempre me platica mucho de usted. Soy su <i>carnal</i> . Digo, su novia. Rogaciano: Sí ya se ve. Hasta el modito de hablar ya se le ha pega’o. Bueno señorita, pues mucho gusto.
16	345	Maestro de ceremonias: Encantadoras damas y muy gentiles caballeros. El Patio se complace en ofrecer a ustedes esta noche un suceso extraordinario. El debut del maravilloso cómico y pachuco: Tin Tan, con su carnal Marcelo.
16	405	Rogaciano: Tienes suerte muchacha. No sabes el ejemplar de mi fábrica que te llevas. <i>Made in United States of Mexico</i> .

Tabla 1.2

Las voces presentadas en la **Tabla 1.2**, permiten observar un reflejo de cómo se ve a sí mismo el Tin Tan-pachuco, dentro del contexto histórico de los pachucos, cuando hace referencia al gusto por las dificultades o al hecho de dar a entender que ha experimentado la estancia en la cárcel. Por otro lado, los personajes que le rodean, contribuyen a fijar en el filme la imagen del pachuco cuando hablan como él o cuando se refieren a él mismo como pachuco. El juez hace notorio el uso de un lenguaje diferente por parte del pachuco. Es muy interesante ver cómo el padre de Tin Tan en el filme (Rogaciano) hacia el final del mismo, pareciera contribuir a la generación de esa nueva semiósfera,⁶⁵ un nuevo lugar para los pachucos: *United States of Mexico*, que no es en realidad ni México, ni Estados Unidos. Sin embargo, esa nueva semiósfera, pareciera también generar conflictos al pachuco, un conflicto de identidad y de pertenencia. Henri Tajfel⁶⁶ define como identidad social a “aquella parte del autoconcepto de un individuo que se deriva del conocimiento de su pertenencia a un grupo o grupos sociales juntamente con el significado valorativo y emocional asociado a esta pertenencia”. Esta falta de pertenencia a un grupo social, pareciera mostrarse en otro *lapsus* del filme en el **plano 168**, de la **secuencia 8**.

Transcripción de la secuencia 8, plano 168:

Socorro.- Señor, señor.

Tin Tan.- No empuje conductor en la próxima estación me bajo.

Socorro.- Ya son las once señor.

Tin Tan.- ¿Eh? ¿*What happend, what happend?*

Socorro.- La señora me ordenó que lo despertara.

Tin Tan. ¿Cuál señora?

Socorro.- ¿Cuál ha de ser? La dueña de esta casa.

Tin Tan.- ¿De cuál casa?

Socorro.- De la casa de huéspedes la providencia.

Tin Tan.- Oye, a ver ven, siéntate ahí. Siéntate. Más *close to me*. Más. Más.

Socorro.- Ya.

Tin Tan.- Ahora pellízcame.

Socorro.- Ah qué señor tan guasón.

Tin Tan.- No, no, no. Si no estoy *joking*. Pellízcame y *really hard*.

Socorro.- Bueno, si usted se empeña.

Tin Tan.- Ay, ay, ay, ay. Chiquitita, te fuiste grande.

Socorro.- ¿Qué... lo lastimé?

⁶⁵ Véase Lotman, Iuri, 1996

⁶⁶ Tajfel, Henri (1981), citado por Pol, Enric y Valera, Sergi, *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental*, artículo en el portal de la Universidad de Barcelona, texto en línea disponible en: [<http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/identidad.pdf>], consulta realizada el 15 de enero de 2013

Tin Tan.- ¿Más mezcla maistro o le remojo los adobes? A ver ven, ahora dime. ¿Me estás viendo?

Socorro.- Sí señor.

Tin Tan.- ¿Y yo estoy aquí sentadito?

Socorro.- Sí señor.

Tin Tan.- A ver ¿qué estoy haciendo? (hace un juego con la lengua y con las manos, como asustando a alguien).

Socorro.- (Repite la misma expresión de asustar que acaba de hacer Tin Tan).

Tin Tan.- Así que tú crees que yo soy yo.

Socorro.- Ah qué señor. Qué preguntas. Si usted no es usted, entonces ¿quién es?

Tin Tan.- Es lo que no sé desde ayer. Hasta comienzo a sentirme distinto. Como si fuera otro. De veras ¿tú crees que yo soy yo de carne y hueso?

Socorro.- De carne y hueso tal vez. Pero diferente a los demás. Usted hace milagros.

Tin Tan.- ¿Tú crees que yo hago milagros?

Socorro.- ¡Seguro! No puede ser de otra manera. Desde que llegó usted a esta casa, todo ha cambiado. La señora está en la cocina; el señor se fue al mercado; el joven Ángel está en su cuarto ensayando sus oraciones. ¡Qué milagro más grande! ¡La Cuca ya se levantó!

Tin Tan.- Bueno, eso a mí me suena lo más lógico del mundo.

Socorro.- No se crea. Yo sé por qué se lo digo.

Tin Tan.- Bueno, calma. ¿Tú crees que un *carnal* que hace milagros consigue luego luego lo que *Querétaro las perinolas* qué no?

Socorro.- Sí señor.

Tin Tan.- Así es de que si por ejemplo yo grito: “¡Quiero mi desayuno!”

Dadivosa.- Aquí lo tiene usted.

Tin Tan.- *Yiwish. Mama. Quick service* y a la carta. Servicio rápido.

Dadivosa.- Yo misma lo he preparado todo. Si algo no le gusta, lo deja con toda confianza. Y tú Socorrito, ve a recoger a la tintorería el traje del señor.

Socorro.- Sí señora.

Tin Tan.- Eh, eh, eh... ¿mi tacuche se lo llevaron?

Dadivosa.- ¿Su qué?

Tin Tan.- ¿Mi traje?

Dadivosa.- Sí, no se preocupe. Dentro de un momento, volverá con él.

Tin Tan.- Bueno.

Dadivosa.- Ahora me retiro. No quisiera molestar.

Tin Tan.- Ah qué chavalota esta. Milagros. Milagros. ¿Yo hago... yo hago milagros? Mi desayuno... y luego luego. Ah. *Vo'a* hacer una prueba. A ver si me sale. “Yo quiero un tacuche, Quiero un traje, pero un traje bonito. Un tacuche quiero. Una, dos tres” (Con los ojos cerrados). ¡Ih! (Hace una expresión de sorpresa viendo sobre una mesa). Un tacuche... y apachucadito. Uy, uy, uy. Jijiji jiji.

Si bien el argumento del filme, permite contextualizar los diálogos anteriores en el marco de la trama en donde la familia confunde a Tin Tan con un personaje rico, la mirada de la situación desde la perspectiva del pachuco pareciera estar inmersa en otro contexto. Y

de nuevo, torciéndole el cuello al filme, pareciera que el contexto de este pachuco es aquel en donde no se encuentra a si mismo y no entiende qué está sucediendo en esa semiósfera de la sociedad en donde la frontera pareciera impedir un intercambio de textos con la del pachuco, y no entiende por qué está siendo aceptado cuando de *facto* ha sido rechazado.

Todos estos diálogos nos permiten ir conformando la construcción de la imagen sonoro-lingüística del pachuco, elemento importante que como se verá más adelante, prevalecerá en filmes de años muy posteriores a la realización de este.

El swing y el scat. La construcción metonímica de la imagen sonoro-musical del pachuquismo

Ya en la descripción de la ficha del filme se había mencionado la aparición del primer *swing* orquestado durante los créditos iniciales. Del mismo modo, también se había comentado que la primera imagen sonoro-musical que se presenta en el primer plano de la primera secuencia, justamente es la voz de Tin Tan cantando un *swing* acompañado por su guitarra, cuya letra es únicamente un solo vocal con *scat*: *Tarirulá tundá tundá tundá*. Difícilmente se puede imaginar un mejor escenario que represente desde los primeros momentos del filme a la imagen sonoro-musical del *pachuquismo*. Aún con estos elementos que parecieran ser contundentes, a lo largo del filme se encuentran varias alusiones al *scat* y al *swing* que van dando un mejor contorno a la construcción de la imagen sonoro-musical del pachuquismo. Ya se ha revisado, por ejemplo, en una sección previa de este capítulo (*Descripción y reflexiones en torno a la Banda de Imagen y Sonido. Secuencia 2. Planos 6 al 47*) cómo Tin Tan realiza juegos de sincrobufonía mientras utiliza el *scat*, al igual que sucedió durante la canción inicial del filme. En el plano 44 de la secuencia 2, Tin Tan hablando con el boleterero del tren, hace una clara referencia a la canción *Sólo cuando viajo yo en ferrocarril* que acaba de interpretar, pero la alusión la hace desde el *scat* en el uso onomatopéyico que será muy común para el cómico-pachuco:

Tin Tan.- No me lo explico. Creo que a todos les ha gustado la cancioncita del *chucu chucu chuc*.

La **Tabla 1.3** muestra las Secuencias (S) y Planos (P) donde el personaje de Tin Tan contribuye a la construcción de esta imagen sonoro-musical a través de las voces del *swing* o el *scat* de manera directa o indirecta.

(S)	(P)	Voces del <i>Swing/Scat</i>
7	121	Dadivosa.- Pues si no está usted muy cansado podemos hacer algo de música. Tin Tan.- Magnífica idea, yo tocaré la Cuca, digo, el piano. Hora lo van a ver ustedes, va a ser una fiestecita a todo dar. Es una cosa que me arrastra para el <i>rhythm</i> .
9	194	Marcelo.- Pascual señor. Tin Tan.- Tú eres Pascualito... eh... Pascual. Ese es tu nombre ¿verdad? Y a todo esto ¿quieres hacerle un poco de <i>rhythm</i> al asunto? Marcelo.- ¿Toca usted? Tin Tan.- Toco, bailo, canto y hasta chiflo. Me arrastra pa'l estilacho. Tú sabes el <i>Tududu dún Tiruru Li Pa Pa (scat)</i> . A mí me chifla la música.
9	197	Inicio del <i>Swing Somos dos chiflados</i>
9	207	Tin Tan hace un solo vocal de la canción con <i>Scat</i>
10	229	Tin Tan.- Ay Pascualito, tu estás más loco que una cafetera turca. Mira, ¿por qué no hacemos un poco de <i>Rhythm</i> ?
11	231	Tin Tan.- Ya está suave de bolitas, mejor vamos cantando Pascualito. Vamos a cantar esa que te enseñé. Dice: <i>Tririrurá tun dá, tun dá tun dá (scat)</i> . Tas loco, te estás yendo re-chueco hombre, mejor empiézala otra vez así: <i>Tiriru lá tun dá (scat)</i> .
12	266	Tin Tan.- Estábanos cantando ese. Estábanos cantando así: <i>Tirilin, tirilin tá (Scat)</i>
15	341	Tin Tan.- ¡Suave! Así seremos Tin Tan y su carnal Marcelo en el <i>olerolei oh, olerolei, tiriru la pam pam, ay ay ay (scat)</i>
16	347 al 403	Sketch del <i>Rancho Grande</i> con muchas alusiones (se revisará a detalle más adelante)

Tabla 1.3

Estas voces permiten delinear al *scat* como un elemento que será parte metonímica de la imagen sonoro-musical del *pachuquismo TintanESCO*. De esta forma, el *pachuquismo TintanESCO* se convierte en una imagen del pachuco que Germán Valdés se apropia y a la cual transforma y le da un nuevo significado. No es ya solamente un *pachuquismo* importado desde el inmigrante que llega a los Estados Unidos, es un rescate y una

transformación de ese texto, siguiendo a Lotman (1996)⁶⁷. El *pachuquismo TintanESCO* es esa exacerbación de la imagen del pachuco que lleva a la hilaridad y que permite que la crítica social, de manera conciente o inconciente, permee en la realidad que se está sucediendo en un México y un Estados Unidos donde el imaginario del pachuco violento se entroniza como una realidad única, difícilmente matizable. Es así que este *pachuquismo TintanESCO* cobra cabal importancia ante el ejercicio que se está realizando en el presente documento, para poder soportar la hipótesis de la reinterpretación del imaginario que contiene a la identidad estigmatizada del pachuco en México. En otro capítulo se presenta la revisión a fondo de los elementos musicales que conforman al *scat* y al *swing* dibujados por la música de Tin Tan.

Hacia los primeros elementos encontrados

La construcción de la imagen del pachuco en el filme analizado se forja, principalmente, a partir de los ejes visual y auditivo. Los elementos que comienzan a conformar la metonimia del pachuquismo en estos dos ejes, surgen a partir de la exacerbación de los recursos del pachuco tales como: el *zoot suit* (el *tacuche* o traje del pachuco) y el *scat*. Esta exacerbación grotesca bajtiniana del personaje del pachuco en Tin Tan, comienza a insertar la posibilidad de una ambivalencia capaz de transformar el imaginario construido dentro de la sociedad mexicana sobre la violencia del pachuco en una risa hilarante y quizá el inicio de una simpatía hacia el personaje. A niveles más amplios, la imagen del pachuco construida en el filme a través del personaje de Germán Valdés, Tin Tan, remite finalmente al imaginario de la época: una identidad estigmatizada⁶⁸ que pareciera cargar a costas su estigma cuando habla de situaciones de cárcel, del gusto por los *borlotes* [sic] o por el hecho de dudar para presentarse ante una sociedad representada por un vagón de tren, temiendo no ser aceptado por su vestimenta y comprobando su temor como real de manera inmediata. Sin embargo, volviendo de nueva cuenta a Bajtin, el personaje desparpajado de Tin Tan es capaz de moverse dentro del lenguaje carnavalesco. Este lenguaje del pachuco que es capaz de crear nuevas formas de comunicación entre clases, cuando se dirige a un *Rutilo* que se encuentra en un vagón, de una clase social aparentemente acomodada. Tin Tan le habla con toda familiaridad a aquel

⁶⁷ *Op. cit.*, p. 53.

⁶⁸ En este sentido, pareciera que de manera conciente o inconciente (no es posible saberlo), Germán Valdés recurre a lo que Goffman denomina el manejo de la información sobre la identidad estigmatizada para enfrentar el estigma sobre sí mismo. Desde esta perspectiva, existe la posibilidad de que el sujeto estigmatizado admita la posesión del estigma, haciendo un esfuerzo para que se convierta más bien en portador de una insignia o emblema que lo recoloca desde una perspectiva diferente dentro de la sociedad. Véase Garro, Lidieth, Estigmas y emblemas. La constitución de identidades juveniles en condiciones de pobreza, artículo en Revista Herencia, Vol. 21 (2), 2008, p.94.

que en primera instancia pareciera distante por el concepto de clase. Y qué decir sobre la máscara bajtiniana, que parece claramente tangible desde la primera escena del filme en donde se muestra a un pachuco en un primer plano. Esta máscara también ambivalente que a la vez expresa una negación y una afirmación de la identidad, que rompe las fronteras y se muestra como la plenitud y esencia de lo grotesco.

Los datos recopilados a partir del film *El hijo desobediente* permiten establecer a las imágenes sonoro-lingüísticas, sonoro-musicales y visuales que se forjan en esta primera película, como una constante que seguirá presentándose a lo largo del *corpus* de investigación. La reducción de estas imágenes a los elementos metonímicos que las componen servirá para el análisis de diversas imágenes encontradas a lo largo de la filmografía y parte de la discografía de Tin Tan.

Todas estas imágenes del pachuquismo creadas en los filmes de Tin Tan, permiten la inserción de la crítica, ya sea conciente o inconciente, de una sociedad que se construye a partir de la exclusión de algunas identidades que la conforman. ¿Es posible entonces que a través de los filmes de Tin Tan la sociedad de los años 40's se haya comenzado a cuestionar sobre su rechazo a un grupo identitario como el de los pachucos? ¿Es posible que desde la exacerbación grotesca convertida en humor se puedan generar los mecanismos críticos para la reinterpretación de una imagen estigmatizada? Será necesario estar regresando constantemente a los planteamientos carnavalescos de Bajtin y al emblema de Goffman.

Capítulo 2. La construcción de las imágenes sonoro-musicales del pachuco en Tin Tan

El *swing* es un género musical que está vinculado al imaginario sonoro de los pachucos tanto en México como en Estados Unidos. El propósito de este capítulo es profundizar en algunos elementos en torno a este supuesto que se acaba de comentar y presentar algunas características del *swing*. Del mismo modo, se revisa la forma como se van construyendo las imágenes sonoro-musicales en Tin Tan, uno de los dos aspectos que metodológicamente se ha vinculado al eje de análisis auditivo de este trabajo. El otro aspecto, las imágenes sonoro-lingüísticas, será revisado en el Capítulo 3.

Esta sistematización tiene por objetivo tratar de encontrar los elementos generadores del humor en las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo tintanESCO*, siguiendo la hipótesis presentada: el humor como mecanismo que ayuda a reinterpretar la imagen estigmatizada del pachuco. Lo que he denominado *imágenes sonoro-musicales*, son una de las piezas que comienzan a integrar el rompecabezas del imaginario del *pachuquismo tintanESCO*, que muy probablemente generará un sesgo en el imaginario estigmatizador del pachuco de los años 40's en México. Se explorará la posibilidad de vincular estas imágenes con los planteamientos carnalescos de Bajtin.

El swing y el scat en el imaginario del pachuco

El *swing* forma parte del imaginario sonoro del pachuco de los años 40's en Estados Unidos y México. Raúl de la Rosa en un artículo de 2003, a propósito de la edición del disco *Pachuco Boogie* que recopila música de la comunidad inmigrante del sur de Estados Unidos de los años 40's hace una revisión breve de la música generada por esta comunidad:

“El Boggie Wogie [sic] fue tomado y mezclado con otros géneros, como la guaracha, el mambo, el danzón y el blues, e inclusive el corrido, de lo que resultan varios híbridos musicales que interpretaban los conjuntos del otro lado de la frontera

[...] Los compositores de la época de los pachucos tendieron varios puentes entre swing, boggie [sic], blues y otros géneros caribeños.”⁶⁹

El disco *Pachuco Boogie* es una compilación de las grabaciones originales de grupos del suroeste de Estados Unidos de los años 40's realizada por Chris Strachwitz, productor y dueño de *Arhoolie Records*. La descripción del disco en la página de *Arhoolie Records* dice textualmente:

“¡Las grabaciones originales del hip, swinging, música Latina del sudoeste de los 1940's! Durante y después de la Segunda Guerra Mundial un nuevo sonido y una nueva forma evolucionó en la cultura Chicana en Los Angeles, caracterizada por músicaailable de alto dinamismo con raíces del Rythm & Blues y del Mambo, y zoot suits. Aquí están los pioneros de este fenómeno cultural, ¡Don Tosti, y Lalo Guerrero! Con raíces en la música Latina y Mexicana, así como en el Jazz de las Grandes Bandas, Rythm & Blues, y por supuesto, la manía del Boogie Woogie, ¡esta es música que Mueve!” (Traducción personal)⁷⁰

Otra muestra del imaginario sonoro del pachuco de la época es el filme de Luis Valdéz (1982) titulado *Zoot-Suit*. Si bien se filmó en el '82, el contexto de la película se da en los años 1940's. Se basa en una obra teatral escrita por el mismo Valdéz que representa el incidente de *Sleepy Lagoon*, en donde un grupo de pachucos es acusado de un asesinato de manera injusta y el proceso legal está plagado de irregularidades. Si bien la cinta se encuentra en el ámbito del cine de ficción y el autor presenta la realidad desde un punto de vista subjetivo, es buena referencia en cuanto a lo que Marc Ferro señala como *lapsus*.⁷¹ Valdéz es de origen *chicano*, lo cual permite tener una visión *émica*⁷² de los pachucos: cómo se perciben a sí mismos los mexicoamericanos. En la banda sonora de este filme se encuentran constantes alusiones a la música *swing* como una sonoridad familiar para los pachucos.

⁶⁹ Rosa, Raúl de la, *Tiempo de Blues: ¡Wacha vato! y II* en *La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003. Texto en línea disponible en: [http://www.jornada.unam.mx/2003/04/27/14an1esp.php?printver=1&fly=1]

⁷⁰ Pachuco Boogie –Various Artists, No. de Catálogo 7040, Texto en línea disponible en: [http://www.arhoolie.com/jazz/pachuco-boogie-various-artists.html?sl=EN], consulta realizada el 5 de febrero de 2013.

⁷¹ Cf. Ferro (1974)

⁷² Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, United States of America, 1990, p. 90

El *swing* es un género musical que surge en Estados Unidos en los 1930's. En él se adoptan patrones rítmicos con figuras de octavos *atresillados*, a pesar de que su escritura se da en bloques de octavos dentro de una subdivisión binaria (elemento que comparte con el *Boogie Woogie*, que surge unos años antes). El ejemplo más claro son aquellas partituras donde aparecen grupos de dos octavos que suenan como cuarto-octavo dentro de un tresillo de octavos.

Mucho de la música *jazz* de los 30's y 40's fue llamado 'música de *swing*' y a esta época se le conoce como la era del *swing*. A este tipo de música a menudo se le vincula con el entretenimiento para generar estados de ánimo alegres y frívolos.⁷³ Un elemento utilizado por los cantantes de este género fue el uso del *scat*. La palabra *scat* hace referencia a la improvisación vocal en la que se usan vocablos y sílabas al azar sin un sentido específico, vinculado muchas veces al humor, con intérpretes como Cab Calloway.⁷⁴ A este respecto, es necesario mencionar que de la Rosa (2003) hace un vínculo entre Calloway y la vestimenta de los pachucos:

“EN ESTADOS UNIDOS, la estrella negra del espectáculo, Cab Calloway, aparece en la película *Tiempo tormentoso (Stormy weather)* e influye notoriamente en los jóvenes chicanos que adaptan esa moda llevándola a niveles exagerados. Ese estilo del *zootsuit* se vuelve un símbolo de rebeldía y de notoriedad, por lo que son perseguidos, culpados de crímenes no cometidos y marcados como vagos y delincuentes (independientemente de que algunos delincuentes usaran esa moda)”⁷⁵.

Es en este marco que el *swing* se gesta como un elemento más del imaginario sonoro del pachuco. Es importante mencionar que para este documento se ha decidido enmarcar dentro de la denominación general de *swing* a las canciones o momentos musicales que podrían ser clasificadas específicamente como *Boogie Woogie*. La diferencia entre el *swing* y el *Boogie Woogie* reside principalmente en que en éste último se hace uso de lo que es llamado en el argot musical “octavos galopantes” o “*walking bass*” (bajo

⁷³ Cf. Gridley, Mark C., *Jazz styles. History and analysis*, Prentice-Hall, United States of America, 1994, pp. 80-81; 86

⁷⁴ Cf. Crowther, Bruce y Pinfold, Mike, *Singing Jazz*, London, Miller Freeman Books, 1997

⁷⁵ Cf. de la Rosa (2003)

caminante), que genera en las partituras lo que es llamado también el “*eight to the bar*” (ocho a la barra), como se muestra rítmicamente en el siguiente ejemplo:



Imagen 2.1 Eight to the bar.

La decisión de generalizar con el término del *swing* al *boogie woogie* es porque en general, como ya se mencionó anteriormente, a esta época se le conoce como la era del *swing*, y para fines de esta investigación las sonoridades rítmico-melódicas y armónicas generadas son muy parecidas. Otra razón importante para tomar esta decisión, es que en general al *swing* como género formal se le vincula con las texturas de las *Big Bands* (Grandes Bandas) y al *boogie woogie* con el piano. Sin embargo es posible encontrar ejemplos de *boogie woogie* para guitarra como el músico de los 1920's: Blind Blake. En el caso del objeto de estudio del presente documento: Tin Tan, encontramos las sonoridades del *swing* o del *boogie woogie* sienta tocadas por texturas indistintas que incluyen a la *Big Band*, la guitarra, el mariachi o en ocasiones, únicamente un ukelele y una armónica. De esta forma, se toma la decisión de englobar al *boogie* dentro del *swing*, teniendo la claridad y haciendo las anotaciones pertinentes cuando aparecen las “octavas galopantes”, pero no haciendo distinción con respecto a las texturas tímbricas. Aún así, se añaden observaciones de los instrumentos utilizados.

El *corpus* de canciones de Tin Tan con el que se cuenta es de 173 audios, de los cuales 97 corresponden a pistas contenidas en el material discográfico de Tin Tan, el otro tanto restante corresponde a momentos musicales extraídos de los filmes de Tin Tan. Los géneros que abarcan los audios de su discografía son vastos, por mencionar algunos podemos enumerar: “ranchero”,⁷⁶ “bolero”, “son cubano”, “vals”, “vals peruano”,

⁷⁶ Es importante mencionar que los géneros se colocan entre comillas ya que no necesariamente corresponden a los cánones musicales y formales de cada género. En ocasiones se le nombra así porque el mismo Tin Tan

“norteño”, “bolero cubano”, “cumbia”, “rock and roll”, “cha cha cha”, entre otros. Para la realización de esta investigación el *corpus* fue reducido únicamente al *swing* ya que se considera que es el género más pertinente para esta investigación. La hipótesis de trabajo que se presentó al inicio de este documento fue la siguiente: “el humor en Tin Tan se convierte en un mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario que contiene a la identidad estigmatizada del pachuco a partir de su filmografía y discografía”. El *swing* y el *scat* son elementos sonoros que se van construyendo como posibles detonadores del humor en el personaje de Tin Tan, así como en una huella de la *imagen sonoro-musical* del *pachuquismo TintanESCO* a lo largo de gran parte de su carrera artística. Si bien, por el momento no se puede afirmar categóricamente que sea la única *imagen sonoro-musical* del *pachuquismo TintanESCO*, era importante hacer un corte metodológico para observar a detalle y mayor profundidad los elementos que pudieran arrojar luz para la hipótesis. Queda abierta la posibilidad, de esta forma, para que en futuras investigaciones se rescate y se reflexione otra sección del amplio *corpus* sonoro-musical de Tin Tan. De esta forma, de los 97 audios contenidos en la discografía, sólo fueron seleccionados 32, y en el caso de los audios de los filmes, los 76 momentos musicales con los que se cuenta fueron únicamente aquellos vinculados con el *swing*. Es decir, el *corpus* de los momentos musicales de los filmes es más amplio aún, sin embargo, solo se extrajo aquello vinculado al objeto de estudio: el *swing*.

Construcción de las imágenes sonoro-musicales

En el capítulo *La construcción de la imagen del pachuco en el primer filme de Tin Tan* se presentaron tres tablas en donde se rescatan todos aquellos fragmentos del filme en los que se construyen las diversas imágenes de lo que se definió como *pachuquismo TintanESCO*. Si bien durante la realización de la presente investigación se creyó pertinente la aplicación del análisis musical para tratar de encontrar elementos paradigmáticos que ayudaran a la construcción metonímica del *scat*, se decidió dejar esta labor para ser retomada en una investigación futura. Esta decisión se debe a que el *corpus*, ya disectado,

dentro del filme o grabación discográfica da la pauta del nombre del género. Sin embargo, la información del género preciso no altera los resultados buscados dentro de la investigación.

de canciones contenidas tanto en la discografía como en los filmes revisados, es lo suficientemente amplio como para tratar de aplicar un criterio reduccionista a partir del cual se trataran de sacar conclusiones. Por el contrario, se cree que es muy importante mostrar el *corpus* total de esta investigación con todos aquellos audios que contienen el *swing* y el *scat Tintanescos*, como una primera aproximación a este material que por primera vez se reúnen en un solo documento. Estas primeras aproximaciones se realizarán por medio de dos tablas que se presentarán a continuación, las cuales permitirán también acercarse al material auditivo que se adjunta en el presente documento. Aún con esta decisión se presentan, como un aperitivo, en el **Apéndice 2** las transcripciones de los momentos de *scat* del filme *El hijo desobediente*, transcripciones realizadas *ex profeso* para el presente documento.

Con relación a la construcción de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo TintanESCO*, se encontraron algunos elementos que permiten una clasificación más clara y que además pueden ser vistos, en algunos casos, como constructores del humorismo. Los elementos son los siguientes:

- a) Uso del ***swing*** como ‘género puro’. **(S)**
- b) Uso del ***swing* y el *scat*** como ‘sonoridades puras’. **(SS)**
- c) Uso de la **onomatopeya**, independiente del *scat*, pero como un recurso extensivo o metonímico del mismo. Elemento constructor del humorismo. **(O)**
- d) ***Swing* y onomatopeya** como un recurso extensivo o metonímico del *scat*. El *scat* se transforma en onomatopeya Elemento constructor del humorismo. **(SO)**
- e) ***Scat* y cambio de sentido**, convirtiendo al *scat* en palabras del español como ‘ánene’ (án dele), ‘na’ (¿no?), entre otras. Elemento constructor del humorismo. **(SCS)**
- f) Juegos con el **registro vocal** que van de lo muy grave a lo muy agudo y viceversa. Elemento constructor del humorismo. **(RV)**
- g) Inserción del ***scat* en otros géneros** musicales. **(SCOG)**
- h) Sonoridades del ***swing* insertadas en otros géneros musicales**, tales como acordes con 6as o 9as, o un género que se convierte en el mismo *swing*. **(SWOG)**

-
- i) Uso del **scat aisladamente y fuera de contexto**. En este caso se presenta el scat en momentos de los filmes en los que pudiera ser prescindible. Elemento constructor del humorismo. **(SA)**
 - j) Uso de **instrumentos musicales** como elementos metonímicos del *swing*, tales como el ukelele, insertados aún en canciones de otros géneros musicales distintos al *swing*. Elemento constructor del humorismo. **(I)**

A continuación se presenta la **Tabla 2.1** que contiene la construcción de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo TintanESCO* dentro de la discografía⁷⁷ de Tin Tan con la sistematización de los elementos encontrados y observaciones en torno a la instrumentación usada y los “géneros” que se utilizan en cada pieza. Estos audios se presentan en orden alfabético ya que no se cuenta con el dato de los años en los que fueron grabados o compuestos, sin embargo, sí se incluye la información del nombre del material discográfico del cual fue extraído. En este sentido, cabe mencionar que algunas piezas aparecen en diferentes títulos o colecciones discográficas, pero se tratan exactamente de la misma versión. Existen otras piezas, las menos, que aparecen en diferentes títulos discográficos, pero la versión varía ya sea en instrumentación y/o en forma.

⁷⁷ Es posible escuchar los ejemplos descargándolos de las ligas o los códigos QR del **Apéndice 4**. Es necesario instalar un programa o aplicación que permita leer los códigos QR para abrir los enlaces a los audios o videos. Del mismo modo, es posible copiar las ligas en un navegador para ir directamente al enlace. Si está leyendo este documento en formato PDF, se puede dar clic directamente en las ligas para ser redirigido cuando tenga una conexión a internet disponible.

Numeral	Canción	Disco	Descripción	Instrumentación	Elemento
1	Adela	Tin Tan y su Carnal Marcelo Tesoros de Colección Vol. I	“Son cubano”. Utiliza el <i>scat</i> al inicio. Juega con una sección de la letra de la canción hacia el final convirtiéndola en un bostezo.	Guitarra.	(SCOG)
2	Alabama	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete)	<i>Swing</i> utiliza el <i>scat</i> . Juega con su registro vocal.	Guitarra, contrabajo, percusiones.	(SS) y (RV)
3	Besando el mundo se va a acabar	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. III	<i>Swing</i> en 4/4. Utiliza la onomatopeya “mmm” (haciendo referencia al placer de los besos). Breve <i>scat</i> al final.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS) y (O)
4	Bonita	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete)	<i>Swing</i> lento.	Guitarra, contrabajo, batería.	(S)
5	Bonita	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. I	<i>Swing</i> lento (a un tempo más rápido que la versión anterior). Se mezcla con un “ritmo latino” en las partes de la canción que dice “La sinceridad de tu espejo fiel puso vanidad en ti/sabes mi ansiedad y haces un placer de las	<i>Big Band</i> . Piano, guitarra eléctrica. Percusiones latinas.	(SWOG)

			penas que tu orgullo forja para mi” y regresa al <i>swing</i> .		
6	Cantando en el baño	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete 2)	<i>Swing</i> . Inicia con <i>scat</i> . Se convierte en “El corrido del caballo blanco”, “canción ranchera” en 3/4. Más adelante se convierte en un “bolero” imitando a Agustín Lara. Termina en el <i>swing</i> .	Guitarra, piano, batería, contrabajo. Metales.	(SS) (SWOG)
7	Dónde está mi gato	Tin Tan y su Carnal Marcelo Tesoros de Colección Vol. III	Inicia con diálogos humorísticos con Marcelo. Utiliza <i>imágenes sonoro-lingüísticas</i> del Pachuco. <i>Boogie Woogie/Swing</i> . ⁷⁸ Utiliza la onomatopeya del gato. Realiza un solo vocal de <i>scat</i> .	Violines, guitarra, contrabajo.	(SS) (O) (RV)
8	El Cavernmango	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. III	<i>Swing</i> lento. Se convierte en “ritmo latino”.	Piano.	(S)
9	El cíbulu	Tin Tan y su Carnal Marcelo	Utiliza el <i>scat</i> de “oro-lei”.	Guitarra y violín	(SCOG)

⁷⁸ El bajo por momentos marca las “octavas galopantes” del *Boogie Woogie*. Véase la discusión presentada previamente sobre *Boogie Woogie* y *Swing*.

		Tesoros de Colección Vol. II			
10	Enséñame	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete)	“Bolero”. Termina la melodía con una 7ª y 6ª.	Piano, metales, percusiones latinas.	(SWOG)
11	En un bosque de la China	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. I	<i>Swing</i> .	<i>Big Band</i>	(S)
12	Hogar dulce hogar	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. III	<i>Swing</i>	Piano y <i>Big Band</i> .	(S)
13	La burrita	Serie de Colección. 15 auténticos éxitos. Tin Tan y Marcelo.	“Tango”. “Música china”. <i>Swing/Boogie Woogie</i> . ⁷⁹ Utiliza el <i>scat</i> . Realiza la onomatopeya de un caballo y de una burra.	Guitarra, violines, contrabajo.	(SWOG) (SS) (O)
14	La cucaracha macabra	25 Aniversario Tin Tan	<i>Boogie Woogie</i> . ⁸⁰ Hace uso del <i>scat</i> .	Guitarra, piano, contrabajo.	(SS)
15	La chula Adela	Tin Tan y su	“Cumbia”. Hacia el final utiliza el	Guitarra,	(SWOG)

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Idem.

		Carnal Marcelo (Casete)	cambio de sentido de la letra de la canción para generar un bostezo. Luego de esto la canción se convierte en un <i>swing</i> . Comienza a sonar un arpa de boca. Al final concluye el <i>swing</i> con batería y con la letra siguiente: “Porque yo quiero a Adelita/La quiero yo/Tin Tan”. El “Tin Tan” lo utiliza como una conclusión musical.	contrabajo, percusiones. batería hacia el final.	(SS)
16	La hermana de Speedy	Tin Tan y su Carnal Marcelo (LP)	<i>Swing</i> . Utiliza el <i>scat</i> .	Guitarra, Piano, Bajo, Saxofón, Batería.	(SS)
17	La mujer de mis anhelos	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. II	<i>Swing</i> lento. <i>Boogie Woogie</i> . ⁸¹ En esta sección hace uso del <i>Scat</i> . Termina como “canción ranchera”.	Sintetizador. Orquesta. Piano. Batería, Contrabajo, Metales sintetizados.	(SS)
18	La nuez	Tin Tan y su	“Canción en 3/4”. Se convierte en	Guitarra,	(SWOG)

⁸¹ Idem.

		Carnal Marcelo (Casete 2)	<i>Swing</i> . Más adelante se convierte en un “Tango”. “Música española”.	Acordeón, Contrabajo, Tarola, Contratiempo (<i>Hi-Hat</i>), percusiones.	
19	Las posadas de Tin Tan	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete)	“Canción ranchera” en 2/4. “Canción ranchera” en 3/4. “Canción ranchera” en 2/4. “Canción ranchera” en 6/8. “Canción ranchera” en 2/4. Termina con un <i>swing</i> .	Mariachi.	(RV) y (SWOG)
20	Los agachados	Tin Tan y su Carnal Marcelo Tesoros de Colección Vol. I	<i>Boogie Woogie</i> . ⁸²	Guitarra, contrabajo, trompetas y violines.	(S) (RV)
21	Luces en el puerto	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. I	<i>Swing</i> lento.	<i>Big Band</i>	(S)
22	Luna de Texas	Tin Tan y su Carnal Marcelo	“Corrido” en 2/4. <i>Swing</i> utiliza el <i>scat</i> “olero-lei”. “Corrido” en 2/4.	Acordeón, guitarra,	(SWOG) (SS)

⁸² Idem.

		Tesoros de Colección Vol. I		contrabajo, piano.	
23	Mi jainita.	12 Grandes Temas	<i>Boogie Woogie</i> . ⁸³ Utiliza el <i>scat</i> .	Saxofón, batería, acordeón, bajo, piano.	(SS)
24	Músico, poeta	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. III	“Vals” en 3/4. Utiliza en dos ocasiones el <i>scat</i> . En la segunda ocasión juega con el registro vocal agudo.	Orquesta.	(SCOG) y (RV)
25	Palabras calladas	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. II	<i>Swing</i> lento. “Canción” en 4/4. <i>Swing</i> lento.	Sintetizador. Orquesta. Percusiones latinas sintetizadas.	(S)
26	Personalidad	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. I	<i>Swing</i> .	<i>Big Band</i> . Piano, guitarra eléctrica.	(S)
27	Piel canela	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. I	“Cha cha cha”. Termina con una 7a mayor-9a-7a mayor.	Orquesta con percusiones latinas.	(SWOG)

⁸³ Idem.

28	Pobre gente de París	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. III	<i>Swing</i> con momentos de <i>scat</i> .	Guitarra	(SS)
29	Quiero que me quieras tú	Canciones de sus películas. Tin Tan Vol. II		<i>Big Band</i> .	(SS)
30	Ting tung	Tin Tan y su Carnal Marcelo (LP)	“Bossa nova”. Varios momentos de la letra de la canción pueden ser considerados como <i>scat</i> .	Guitarra eléctrica, bajo, batería.	(SCOG)
31	Tiru Liru Lin	Tin Tan y su Carnal Marcelo (Casete).	“Canción ranchera en 3/4”. Varios momentos de la letra de la canción pueden ser considerados como <i>scat</i> .	Mariachi	(SCOG)
32	Watatina	Tin Tan y su Carnal Marcelo Tesoros de Colección Vol. I	<i>Swing</i> . Utiliza el <i>scat</i> con cambio de sentido, y con onomatopeya de gallina, gallo y puerco.	Guitarra, Violines, Guitarrón.	(SS) (RV) (SCS) y (SO)

Tabla 2.1

La **Tabla 2.2** contiene la construcción de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo Tintaneco* dentro de la filmografía⁸⁴ de Tin Tan con la sistematización de los elementos encontrados y observaciones en torno a los momentos musicales. Se ha decidido nombrarles momentos musicales, ya que no todos son canciones, hay momentos de *scat* aislados, como ya se ha mostrado en los elementos de la sistematización. Los nombres de las canciones que aparecen entre comillas, corresponden a nombres arbitrarios asignados durante esta investigación, ya que los filmes no contenían este dato. Los nombres de las canciones que aparecen sin comillas fueron tomados de la información de la ficha filmográfica. Los momentos musicales se presentan siguiendo la cronología de los filmes en los cuales están contenidos. En la columna de “Filme” aparece el nombre de la película seguida del año en el cual se presentó públicamente.

⁸⁴ Es posible escuchar los ejemplos descargándolos de las ligas o los códigos QR del **Apéndice 5**.

Pista	Canción	Filme	Descripción	Instrumentación	Elemento
1	Watatina	Hotel de verano (1943)	<i>Swing con scat.</i> Hay un momento en el que mete Marcelo una escala de medio oriente y sobre eso juega musicalmente Tin Tan.	Guitarra.	(SS) y (RV)
2	“Tarirulá”	El hijo desobediente (1945)	<i>Swing con scat.</i> De hecho toda la letra de la canción es sólo <i>scat.</i>	Guitarra.	(SS) (RV) y (SCS)
3	“Sólo cuando viajo yo en ferrocarril”		<i>Swing con scat.</i>	Orquesta de <i>Big Band.</i>	(SS) y (O)
4	Scat “me arrastra pa’l estilacho”		<i>Scat.</i>	<i>Scat a capella</i>	(SA)
5	“Somos dos chiflados”		<i>Swing.</i>	Orquesta de <i>Big Band.</i>	(SS) y (RV)
6	<i>Scat</i> “Tiriru lá tundá tundá tundá”		<i>Scat</i>	<i>Scat a capella</i>	(SA)
7	<i>Scat</i> “Tirilín tirilín tá”		<i>Scat.</i>	<i>Scat a capella</i>	(SA)
8	<i>Scat</i> “Olerolei”		<i>Scat.</i>	<i>Scat a capella</i>	(SA) (RV) y (SCS)

9	Allá en el rancho grande		Inicia como “canción ranchera” en 2/4. Hacen un arreglo a ritmo de “tango”, más adelante lo convierten en “son cubano”. Después generan una sonoridad “española”. Finalmente se convierte en un <i>swing</i> . Utiliza el <i>scat</i> para mezclarlo con el sentido de las palabras.	Orquesta y guitarra acústica.	(SWOG) (SCS) (SS)
10	“El amor de las diferentes épocas”	La música por dentro (1946)	Canta un <i>swing</i> y realiza sonidos onomatopéyicos representando a diversos animales: gallina, gallo, vaca, burro, oveja, puerco.	Orquesta y piano.	(SO)
11	“El pajarito azul”	Hay muertos que no hacen ruido (1946)	Inicia como un “vals” en 3/4. Mientras tararea en la canción utiliza la onomatopeya con sonidos de gallina. En la parte media se introduce un <i>Boogie Woogie</i> ⁸⁵ instrumental. Al final, regresa al vals.	Orquesta.	(RV) (SWOG) y (O)
12	“Beso es miel en		<i>Swing</i> utiliza el <i>scat</i> .	Orquesta.	(SS)

⁸⁵ Véase discusión presentada previamente sobre *Boogie Woogie* y *Swing*.

	unos labios”				
13	Bombón I	El niño perdido (1947)	“Canción lenta” en 12/8. Utiliza la onomatopeya representando el sonido de un pollito.	Piano.	(O)
14	“Le canto a mi papá”		<i>Swing con scat.</i>	Piano, orquesta y batería. Más adelante guitarra.	(SS) (SCS)
15	“ <i>Chick-re chick</i> ”		Inicia con un <i>swing</i> en el que utiliza el <i>scat</i> . Dado que es un sketch con varias canciones, la siguiente canción es la misma pero en español, sólo con guitarra. Tocaban un “son cubano” en la siguiente sección: “No, no, no, no”. Después tocan también a ritmo de “son”: “Se fue”, aquí utiliza el <i>scat</i> y la onomatopeya del perro. La siguiente sección está basada en el ritmo del “tango”. Más adelante tocan “Se va el caimán” a ritmo de “son”.	Orquesta y piano. Guitarra. Guitarra y orquesta. Guitarra.	(SS) (SCOG) (O)
16	Swing cristal	Músico, poeta y loco (1947)	<i>Swing.</i>	Orquesta de <i>Big Band.</i>	(S)

17	Músico poeta		“Vals” en 3/4. Utiliza en dos ocasiones el <i>scat</i> . En la segunda ocasión juega con el registro vocal agudo.	Orquesta.	(SCOG) y (RV)
18	Calabacitas tiernas	Calabacitas tiernas (1948)	<i>Swing</i> con <i>scat</i> .	Guitarra.	(SS) y (RV)
19	Calabacitas tiernas (Lupita)		<i>Swing</i> con <i>scat</i> . Utiliza el cambio del sentido con el <i>scat</i> .	Guitarra.	(SS) (RV) y (SCS)
20	<i>Sempre Libera</i>	El Rey del barrio (1949)	Aria interpretada por Vitola. En un momento casi al final del aria interviene Tin Tan. Al final utiliza la onomatopeya haciendo un sonido de gallo.	Piano.	(O)
21	Ojos tapatíos	Soy charro de levita (1949)	Inicia “canción <i>ad libitum</i> ”. Vals en 3/4. Después se transforma en un ritmo en 2/4. Más adelante se convierte en un <i>Swing</i> con <i>scat</i> . Pasa por una sección <i>ad libitum</i> para cerrar con un <i>Swing</i> .	Guitarra. Orquesta.	(RV) (SCOG) y (SWOG)
22	Scat “Olerolei”		Cantando un fragmento de canción <i>a capella</i> introduce <i>scat</i> .		
23	“Para vivir”		<i>Swing</i> . Durante la canción utiliza el <i>scat</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS)
24	Ichabot el profesor (Fragmento 1)	La leyenda de Sleepy Hollow (Walt	<i>Swing</i> .	Orquesta.	(S)

25	Ichabot el profesor (Fragmento 2)	Disney. 1950)	<i>Swing.</i>	Orquesta.	(S)
26	“En la noche de difuntos no hay que andar”		<i>Swing.</i>	Orquesta.	(S)
27	“Canción del jinete sin cabeza”		<i>Swing.</i>	Orquesta.	(S)
28	“Cuando salí de la Habana”	La marca del zorrillo (1950)	“Habenera instrumental”. “ <i>Swing-Tropical</i> ”, utiliza el <i>Scat</i> . “Mambo”. “Canción a ritmo lento”. “Cha cha cha” (<i>scat</i>).	Guitarra, violín y triángulo. Orquesta con percusiones latinas. Piano, contrabajo y trompeta con sordina. Orquesta con percusiones latinas.	(SCOG) (SWOG)
29	Scat	También de dolor se canta (1950)	<i>Scat</i> con acompañamiento de percusiones latinas.	Percusiones latinas.	(SA) y (SCOG)
30	Canción del ceniciento	El ceniciento (1951)	Comienza tarareando la canción. <i>Swing.</i>	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)
31	“Siento en los		Inicia con un <i>scat</i> . <i>Swing</i> . Se mezcla	Orquesta de <i>Big</i>	(SS)

	sentidos no sé qué”		con un “mambo”. Se transforma en un “bolero”, finaliza la melodía con una 6a.	<i>Band.</i>	(SWOG)
32	Nada te puedo dar	El revoltoso (1951)	<i>Swing</i> lento. Utiliza el <i>scat</i> .	Orquesta.	(SS)
33	Los aeroplanos	Mátenme porque me muero (1951)	Inicia con un <i>swing</i> en 4/4. Se convierte en una “canción ranchera” en 3/4. Termina con <i>swing</i> en 4/4	Guitarra, melódica, hi-hat (contratiempo).	(SCOG) y (SWOG)
34	Cavermango	El bello durmiente (1952)	Inicia con un “mambo” en 4/4. Se convierte en <i>swing</i> en 4/4.	Orquesta de metales.	(SWOG) y (SCOG)
35	Cavermango II		<i>Swing</i> lento. Se convierte en “ritmo latino”.	Piano.	(S)
36	Sun sun ba bae	La isla de las mujeres (1952)	“Rumba” en 4/4. Mezcla el <i>scat</i> .	Orquesta de metales con percusiones latinas.	(SCOG)
37	Enseñando a besar		<i>Swing</i> en 4/4. Utiliza la onomatopeya “mmm” (haciendo referencia al placer de los besos). Breve <i>scat</i> al final.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS) y (O)
38	El chorro de voz. Onomatopeya como gallo.		“Canción ranchera”. Cuando hace referencia al gallo, utiliza la onomatopeya.	Orquesta.	(O)
39	<i>Scat</i>	Tin Tan en La Habana (1953)	Canta un <i>scat</i> mientras se peina y se viste de pachuco.	<i>A capella</i> .	(SA)

40	Piel canela		“Bolero cubano”. Acaba en un 6° grado. La orquesta toca un acorde del VI descendido para concluir con el I.	Orquesta con percusiones latinas.	(SWOG)
41	Nochebuena	El vagabundo (1953)	Comienza con un acompañamiento casi <i>ad libitum</i> sobre todo rítmicamente. Inicia un <i>swing</i> en 4/4. Hay un fragmento en medio de la canción también <i>ad libitum</i> . Termina retomando el <i>swing</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)
42	El vagabundo alegre		Inicia un <i>swing</i> en 4/4. Se interrumpe por un diálogo de Tin Tan. Reinicia el <i>swing</i> con <i>scat</i> . Hay un fragmento en medio de la canción <i>ad libitum</i> Se retoma el <i>swing</i> . Utiliza su registro grave en un fragmento de la canción.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS) y (RV)
43	“Charleston-Mambo-Charleston”	El hombre inquieto (1954)	Comienza con un acompañamiento casi <i>ad libitum</i> sobre todo rítmicamente. Inicia un “ <i>charleston</i> ” en 2/4. Se convierte en mambo. Se retoma el <i>charleston</i> .	Orquesta de cuerdas al inicio. En el “ <i>charleston</i> ”: clarinete, banjo y metales. En el mambo: orquesta	(I)***

				de metales con alientos y percusiones latinas.	
44	Burundanga	El sultán descalzo (1954)	“Ritmo cubano”. Juega con su registro vocal hacia el final de la canción (de grave a agudo).	Orquesta con percusiones latinas.	(RV)
45	Luna de octubre.	Los líos de Barba Azul (1954)	Inicia como un vals en 3/4. Después toca algunos rasgueos en ukelele y comienza a tocar a ritmo de “Habanera”.	Orquesta. Después Ukelele.	(I)
46	Caro nome (Rigoletto)		Inicia como el aria. Se transforma en <i>swing</i> cuando canta Tin Tan y va alternándose.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SWOG) (SCOG)
47	Allá en el rancho grande en swing		Inicia como “canción ranchera” e inmediatamente se convierte en <i>Boogie Woogie</i> . ⁸⁶ Se fusiona con Las chiapanecas. Regresa a Allá en el rancho grande en su versión “ranchera”.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SWOG)
48	Pecos Bill		“ <i>Country</i> ”.	Acordeón, Ukelele,	(I)

⁸⁶ Idem.

				Violín.	
49	Dalila	Lo que le pasó a Sansón (1955)	Inicia con acompañamiento de ukelele y se inserta una orquesta, con acompañamiento <i>ad libitum</i> lento. Se convierte en un <i>swing</i> .	Ukelele, Orquesta de <i>Big Band</i> .	(I) (S)
50	Vacilón		Inicia con un ukelele dando un par de acordes introductorios. Comienza un “cha cha cha”.	Ukelele, Orquesta con percusiones latinas.	(I)
51	El gato viudo	El gato sin botas (1956)	Inicia con un “cha cha cha”. Se transforma en un <i>swing</i> , previo al inicio del <i>swing</i> , hay una onomatopeya del gato. Se convierte en un <i>Boogie Woogie</i> ⁸⁷ lento. Regresa al cha cha cha. Se da de nuevo la onomatopeya e inicia el <i>swing</i> . Termina la pieza con la onomatopeya del gato.	Orquesta con percusiones latinas. Orquesta de <i>Big Band</i>	(SWOG) (O)
52	La mujer de mis anhelos		Inicia como un “vals” en 3/4. Se convierte en “cha cha cha” en 4/4. Se convierte en <i>Boogie Woogie</i> . ⁸⁸ Después	Varía dependiendo de los géneros por los que va pasando.	(SWOG) (SS)

⁸⁷ Idem. En este ejemplo se pueden escuchar las “octavas galopantes”.

⁸⁸ Idem.

			se convierte en “marcha militar” en 2/4. Regresa al <i>Boogie Woogie</i> utiliza el <i>scat</i> . Se convierte en “canción ranchera” para finalizar.	Orquesta. Acordeón. Orquesta con percusiones latinas. Orquesta de <i>Big Band</i> . Trío de jazz: piano, contrabajo, batería. Orquesta.	
53	“Fragmento previo al maletero”	Escuela para suegras (1956)	“Canción” en 2/4.	Ukelele y armónica.	(I)
54	El maletero		Inicia cantando <i>ad libitum</i> con acompañamiento de un ukelele. Después se escucha un <i>swing</i> ⁸⁹ con armónica y ukelele. Se convierte en un “cha cha cha”. Regresa al <i>swing</i> . De nuevo regresa al “cha cha cha”. Regresa al <i>swing</i> . Por última vez regresa al “cha cha cha”. Termina con <i>swing</i> .	Ukelele, armónica y percusiones latinas.	(I) (SWOG) (S)
55	Pobre gente de París	Los tres mosqueteros	<i>Swing</i> con guitarra y momentos de <i>scat</i> .	Guitarra	(SS)

⁸⁹ Pareciera que la armónica hace la función de las “octavas galopantes” del bajo característico del *Boogie Woogie*. Véase discusión presentada previamente sobre *Boogie Woogie* y *Swing*.

56	Las clases del cha cha cha	y medio (1956)	“Cha cha cha”. Hay un dejo de <i>scat</i> hacia el final de la canción.	Orquesta con percusiones latinas.	(SCOG)
57	“Sir Valentine”	Refifi entre las mujeres (1956)	Inicia con una “marcha” en 2/4. Se convierte en una “canción ranchera” en 3/4. Más adelante se convierte en un <i>Boogie Woogie</i> ⁹⁰ en 4/4 y utiliza el <i>scat</i> . Después se convierte en una “rumba”.	Orquesta. Gaita.	(SWOG) (SS)
58	“Perdónenme sus mercedes”-“Soy cazador”		Inicia con una “danza lenta” en 2/4. Continúa con una “canción ranchera rápida” en 2/4. Utiliza la onomatopeya de los disparos.	Orquesta.	(O)
59	“Tengo hormigas en el pantalón”	Locos peligrosos (1957)	Inicia con un <i>swing</i> . Continúa con un <i>swing</i> lento: Dieciséis toneladas. Continúa con una canción ranchera en 3/4.	Metales, piano, guitarra, bajo y batería. Cuando entra la canción ranchera, se escucha el mariachi.	(SWOG)
60	Nocturno No. 3 de		Inicia con el nocturno. Se convierte en	Piano, cello y	(SWOG)

⁹⁰ Véase discusión presentada previamente sobre *Boogie Woogie* y *Swing*.

	Liszt		un <i>swing</i> . Utiliza el <i>scat</i> .	flauta. Cuando se transforma en <i>swing</i> : Piano, contrabajo, batería, metales.	(SCOG)
61	"Casanova"	Vagabundo y Millonario (1958)	<i>Swing</i> .	Orquesta y guitarra.	(S)
62	Corrido del gran campeón de billar	Vivir del cuento (1958/1960)	<i>Swing</i> ⁹¹ con <i>scat</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> , marimba, guitarra eléctrica.	(SS)
63	Personalidad	El violetero (1960)	<i>Swing</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)
64	La montaña		<i>Swing</i> lento.	Orquesta	(S)
65	Lucía	Locura de Terror (1960)	" <i>Rock and roll</i> " con <i>scat</i> .	Guitarra, bajo, batería, metales.	(SCOG)
66	Soy pescador	Tintansón Crusoe (1964)	<i>Swing</i> con un breve <i>scat</i> al final.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS)
67	Cantando en el baño		<i>Swing</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)

⁹¹ Hay momentos en que parecieran escucharse las "octavas galopantes" del bajo característico del *Boogie Woogie*. Véase discusión presentada previamente sobre *Boogie Woogie* y *Swing*.

68	Scat del diamante	Loco por ellas (1965)	<i>Swing</i> con <i>Scat</i> con acompañamiento de guitarra.	Guitarra.	(SA)
69	Go-go-frenetito	El ángel y yo (1966)	<i>Swing</i> lento.	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)
70	<i>Scat</i> Baloo	El libro de la selva (1967)	<i>Scat a capella</i> .	Sólo vocal	(SA)
71	Busca lo más vital		<i>Swing</i>	Piano, banjo, batería, metales, percusiones.	(S)
72	El fuego		<i>Swing</i> . Observación importante: casi todo el primer <i>scat</i> de Baloo, corresponde a la voz original de Phil Harris (quien dobló al personaje en inglés). Hacia el final se oye el <i>scat</i> de Tin Tan.	Piano, banjo, batería, metales, percusiones, contrabajo.	(SS)
73	Oye quedito te quiero decir.	El capitán Mantarraya (1969)	<i>Swing</i> . Utiliza el <i>scat</i> .	Guitarra, bajo.	(SS)
74	Wa wa		<i>Swing</i> . Nota: el título de la canción que aparece interpretado durante la misma, podría ser clasificado como <i>scat</i> .	Piano, bajo, flauta, batería.	(SS)
75	Canción de Tomas o'Mailey	Los aristogatos (1969)	<i>Swing</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(S)

76	El gato jazz		<i>Swing</i> lento. <i>Swing</i> . Se transforma en “ <i>Blues</i> ”. Termina en <i>Swing</i> .	Orquesta de <i>Big Band</i> .	(SS)
----	--------------	--	---	-------------------------------	------

Tabla 2.2

Sobre los datos arrojados

Pareciera ser que la interpretación cualitativa de los datos sistematizados pudiera arrojar más elementos para comenzar a comprender de qué forma se da la construcción del humor dentro de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo tintanESCO*. Es posible homologar el lenguaje carnavalesco de Bajtin, creador de nuevas formas de comunicación entre clases, con el lenguaje musical del *swing* que se imbrica con otros géneros que parecieran totalmente ajenos a éste. La exacerbación del uso del *swing* y el *scat* pareciera vincularse a todas luces con las imágenes grotescas ambivalentes y transformadoras, que señala Bajtin, como se mostrará a continuación.

De esta forma, se puede observar que la construcción de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo tintanESCO* vinculadas al humor de manera más clara, se hace tangible en 8 de los 10 elementos sistematizados, a saber: 1) El *Swing* insertado en Otros Géneros (SWOG); 2) *Scat* insertado en Otros Géneros (SCOG), 3) uso del Registro Vocal que va de muy grave a muy agudo y viceversa (RV); 4) las Onomatopeyas como recurso extensivo del *scat* (O); 5) el uso del *Scat* Aisladamente (SA); 6) el uso de Instrumentos que representan las sonoridades del *swing* como el ukelele o la armónica (I); 7) el uso del *Scat* con Cambio de Sentido (SC); y finalmente 8) el uso de la Onomatopeya dentro de un *swing* como recurso extensivo del *scat*, sin usar a éste último (SO). Estos elementos, a su vez pueden ser sistematizados por la forma como se vinculan con la teoría de Bajtin. De esta manera es posible encontrar lo siguiente:

- a) El lenguaje carnavalesco. Este lenguaje que interpela⁹² a todas las clases sociales en un único llamado, y que en este caso se extrapola hacia el lenguaje musical del *swing*, como un género típicamente estadounidense que se conecta de manera natural con otros géneros latinoamericanos en el imaginario del *pachuquismo*. Este aspecto se encuentra vinculado a los siguientes elementos de la sistematización: 1) *SWOG* (*Swing* insertado en Otros Géneros); 2) *SCOG* (*Scat* insertado en Otros Géneros);

⁹² Según la perspectiva de Pablo Vila, los procesos de identidad permiten que diversos sujetos con historias diferentes se puedan encontrar en una misma línea narrativa al ser interpelados por cierta música. (Cf. Vila, Pablo, Música e identidad. Artículo en Recepción artística y consumo cultural, Ediciones Casa Juan Pablos / CONACULTA-INBA, 2000, 1ª edición, p. 361)

-
- b) Las imágenes exageradas o el realismo grotesco de Bajtin. Aquí pudiera ser posible hacer una subdivisión de los elementos sistematizados, de tal forma que es posible hablar de la exacerbación del uso del *swing* y el *scat* (de lo cual se hizo mención en el apartado anterior), por un lado; y por otro lado sería posible hablar de la exacerbación *in situ*, las *imágenes sonoro-musicales* grotescas exacerbadas en si mismas. La exacerbación del *swing* estaría incluida nuevamente en los elementos siguientes: 1) *SWOG* (*Swing* en Otros Géneros) y 2) *SCOG* (*Scat* insertado en Otros Géneros). La exacerbación *in situ* estaría presente en los elementos restantes: 3) *RV* (uso del Registro Vocal de muy grave a muy agudo y viceversa); 4) *O* (Onomatopeyas como recurso extensivo del *scat*); 5) *SA* (uso del *Scat* Aisladamente); 6) *I* (uso de Instrumentos que representan las sonoridades del *swing*); 7) *SCS* (uso del *Scat* y Cambio de Sentido); y 8) *SO* (uso de la Onomatopeya como recurso extensivo del *scat*, sin hacer uso del mismo).

Sobre el realismo grotesco dentro de estas *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo*, el uso exacerbado de los momentos de *swing* y el *scat* imbricados en géneros diversos es una clara vinculación con la exageración de la que habla Bajtin. Asimismo, cabría hablar de la gestualidad y la vocalidad exacerbadas a través del canto de Tin Tan.

Con relación a la exacerbación *in situ*, es posible observar a detalle algunos aspectos. Si bien el uso del registro vocal (*RV*) pudiera ser algo natural en diversas interpretaciones musicales, es claro el uso exagerado de este recurso por parte de Tin Tan en algunas de las piezas presentadas dentro de los datos recabados. En ocasiones está también vinculado este elemento al *scat*, como se puede observar en las tablas. Las Onomatopeyas (*O*) en si mismas son una caricatura sonora, pero cobran mayor relevancia al ser llevadas a la exacerbación grotesca cuando se derivan del *scat* y cobran vida por si solas, como en el caso de las onomatopeyas sin vinculos *a priori* con el *scat* (*SO*). Lo mismo pareciera ocurrir con el uso del *scat* de manera aislada (*SA*) y en el *scat* y cambio de sentido (*SCS*), en musicales y en momentos no musicales, sino meramente escénicos. Pareciera que Tin Tan buscara generar la exacerbación grotesca y reiterada, ya sea de manera conciente o inconciente, de las imágenes sonoras vinculadas al *scat*. Por último, el

uso de un instrumento como el ukelele o la armónica, como elementos metonímicos del *swing*, también pudieran asociarse en este caso con las imágenes grotescas hipertrofiadas que siguen siendo parte de la herencia cómica popular (véase Bajtin, 2007, p. 20). Por ser instrumentos pequeños y aparentemente prestos para ser usados en forma de una guitarra ironizada a partir de su tamaño, o de un instrumento de viento capaz de generar sonidos armónicos y no sólo melódicos a pesar de su ínfimo tamaño.

Todos estos elementos se van construyendo de manera diacrónica, de tal forma que van cobrando un significado paulatinamente.

Los filmes parecieran contribuir de manera notable a esta construcción. De acuerdo con Rafael Aviña (2009),⁹³ biógrafo de Tin Tan, es entre 1940 y 1942 cuando por vez primera Tin Tan y Marcelo deciden montar la canción Watatina, la cual es presentada en el primer filme en el que participan de 1943. Durante esta filmación, Tin Tan hace uso en esta canción de los juegos con el Registro Vocal (RV) y del *Scat* (SS). En la grabación discográfica de esta misma canción, hace uso además del *Scat* y Cambio de Sentido (SCS) y la Onomatopeya dentro del *Swing* (SO).

Ya para 1945, Tin Tan integra en el primer filme que estelaliza, 5 de los 8 elementos: Juegos con el Registro Vocal (RV), *Scat* y Cambio de Sentido (SCS), onomatopeya como elemento mimetizado del *scat* (O), *Scat* Aislado del contexto musical (SA), y *Swing* vinculado a Otros Géneros musicales (SWOG).

En 1946 en los filmes *La música por dentro* y *Hay muertos que no hacen ruidos*, sólo aparecen 4 de los 8 elementos, pero uno de ellos es de gran significado. La inserción de la Onomatopeya dentro de un *Swing* (SO) con sonidos como la gallina, el gallo, la vaca, el burro, la oveja, y el puerco, comienzan a mostrarse como esos elementos significantes que representan a nivel simbólico el *scat*, ausente en ese número musical, pero a la vez presente en su simbolismo. Lo mismo ocurre con la canción *El pajarito azul* que no está vinculada *a priori* con el *swing*, ya que se trata de un vals, y sin embargo inserta en primera instancia la onomatopeya de la gallina (O) como ese elemento simbólico representativo del *scat*, y más adelante se fusiona con un *swing* (SWOG) dentro del cual el pachuco baila en la escena filmica y hace uso de *imágenes sonoro-lingüísticas* vinculadas al *spanGLISH*. El

⁹³ Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, p.17.

otro elemento insertado dentro de las *imágenes sonoro-musicales* de estos filmes es el uso del registro vocal (RV).

Hacia 1947 en las *imágenes sonoro-musicales* contenidas en los filmes *Músico, poeta y loco* y *El niño perdido* aparece el elemento del *Scat* insertado en otros Géneros (SCOG). La canción *Músico poeta* es un “vals” en el cual incluye al *scat*, y el fragmento de la canción *Chick-re chick* donde inserta el *scat* es un “son cubano”.

Es hasta 1954, dentro del filme *El hombre inquieto*, donde Tin Tan inserta un ukelele que se convierte en una *imagen sonora y visual* vinculada al *swing* (I). Esta imagen se presentará en al menos 6 ocasiones más dentro del *corpus* de esta investigación. De esta forma, la construcción del humor se da por medio de un instrumento que está íntimamente vinculado al *swing* y a la par pareciera ser una parodia de una ‘guitarrita’, como ya se ha mencionado. El contraste de lo pequeño con lo grande, esa hipertrofia de las imágenes grotescas bajtinianas, se hace patente.

De esta forma, se comienza a observar ya con mayor claridad que las imágenes grotescas exacerbadas son un recurso generador del humor en la música de Tin Tan, y claramente observable. Es posible por tanto, seguir la línea de los planteamientos de Bajtin, como se planteó originalmente.

El *swing* y el *scat* (S y SS) se convierten así en la columna vertebral de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo tintanESCO*, presentes desde 1943 hasta 1969; este período corresponde a la mayor parte de la carrera artística de Tin Tan (su muerte está fechada en 1973, y los inicios de su carrera cerca de 1940). La construcción de las imágenes exacerbadas generadoras del humor se va dando a lo largo de los años de la carrera artística del cómico pachuco y parecieran consolidarse de forma tal, que a partir de los filmes de 1956 y hasta 1969 se presentan en ocasiones sólo algunos guiños metonímicos que permiten observar la presencia de estos elementos. Aún así, basta con estos guiños para identificarlos como *imágenes sonoro-musicales* claras del *pachuquismo tintanESCO* generador del humor.

Sobra decir que es claro que en las *imágenes sonoro-musicales* contenidas en la discografía de Tin Tan no aparecen los elementos como el Instrumento (I) o el *Scat* Aislado (SA). Pareciera ser claro que estos elementos están íntimamente vinculados a las posibilidades que brinda la pantalla grande, ya que por un lado, el uso de un instrumento

como el ukelele, tiene un mayor impacto a nivel visual para generar el humorismo partiendo de la hipertrofia grotesca de Bajtin; por otro lado, el uso del (SA) está totalmente vinculado a la escena, en donde pareciera ser que el cómico pachuco se daba la oportunidad de improvisar, generando una nueva frontera semiótica dentro de la improvisación escénico-musical. Esta nueva frontera, se establece necesariamente en ese espacio donde la improvisación músico-vocal (el *scat*) queda inserta dentro de la improvisación escénica. Pareciera ser, de esta forma, que el cine es ese espacio capaz de promover nuevas fronteras. Por otra parte, la improvisación escénica del cómico pachuco, permite también enlazar a Bajtin (a quien, se ha dicho ya, es necesario retornar constantemente como hilo conductor del análisis del humor en este trabajo) cuando habla de uno de los rasgos típicos de los espectáculos cómicos, que están relacionados “con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral” (*Op. Cit.*, p. 9). El desparpajo escénico de Tin Tan, según varios datos biográficos, parecieran ser parte de su cotidianeidad. Tin Tan recrea la improvisación del espectáculo teatral para llevarlo a los filmes dejando en no pocas veces de lado el guión. Para Tin Tan, no parece haber guión obtuso que no sea capaz de renovar a través de la improvisación escénica.

Por lo demás, fuera del (*I –Instrumento-*) y el (*SA –scat aislado-*), los otros elementos son claramente identificables dentro de la discografía de Tin Tan y parecieran jugar un papel paralelo, y quizá de soporte, a la construcción de las imágenes que se iban gestando a través del cine.

Capítulo 3. La construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales del pachuco en Tin Tan

Las imágenes exacerbadas y humorísticas del *pachuquismo tintanesco*, parecieran ser capaces de generar un imaginario diferente a aquel construido por el contexto social, los discursos literarios y periodísticos, así como los filmes de los 1940's y 1950's en México y Estados Unidos, en el cual se estigmatizaba a los pachucos. Pareciera ser que los elementos que se mostrarán en este capítulo generan la intersección idónea de los dos ejes de análisis, ya que tanto las *imágenes sonoro-lingüísticas* como las *visuales*, forman parte del universo filmográfico, en su mayoría en el caso de las primeras, y en su totalidad –por obvias razones- en el caso de las segundas. Así pues, en este capítulo será posible sumergirse en el universo sonoro del *pachuquismo tintanesco* íntimamente ligado a las formas de habla, que al exacerbarse de nueva cuenta, parecieran ser capaces de generar el humor en el espectador, ese elemento buscado para confirmar la hipótesis del presente documento. Llega a tal grado la exacerbación de las voces del *pachuquismo tintanesco* que pareciera ser la única imagen más cercana a lo perenne en su filmografía. Así, lo grotesco exacerbado de Bajtin puede ser llevado al plano de lo sonoro. Del mismo modo, la exacerbación plena de la máscara grotesca personificada por la caracterización del *pachuco tintanesco*, que rayaría en lo absurdo pero hilarante, pareciera permitir no sólo la generación del humor sino también la metonimización de los elementos que generan dicha imagen. Esta metonimización también pareciera ser capaz de producir guiños humorísticos con hechos tales como mostrar una pluma en un sombrero muy mexicano, o una larga cadena de reloj en un traje de etiqueta.

Si bien las imágenes sonoro-musicales son una vertiente importante de la dimensión auditiva en la construcción del imaginario sonoro del *pachuquismo Tintanesco*, quizá las imágenes sonoro-lingüísticas son aquellas que permiten una aproximación más clara partiendo del eje diacrónico,⁹⁴ desde los inicios hasta el final de la carrera artística de

⁹⁴ “Es sincrónico todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia, y diacrónico todo lo que se relaciona con las evoluciones. Del mismo modo *sincronía* y *diacronía* designarán respectivamente un estado de lengua y una fase de evolución”. (Saussure, Ferdinand, Curso de Lingüística General, Vigesimacuarta Edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, p. 107, texto en línea disponible en: [<http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/saussure.pdf>] consulta realizada el 31 de marzo de 2013.

Germán Valdés, como se podrá observar más adelante. Por otro lado, en el presente capítulo, también se podrá observar el desarrollo y la construcción de la imagen del *pachuquismo TintanESCO* a partir de las imágenes visuales que poco a poco se van metonimizando hasta reducirse a expresiones mínimas como se verá dentro de esta sección.

De esta forma, la construcción de ambas imágenes (las *sonoro-lingüísticas* y las *visuales*), parecieran no solamente arrojar luz en torno a los elementos buscados en este trabajo para contribuir a esa reconstrucción del imaginario en torno a la identidad estigmatizada del pachuco de los 1940's y 1950's en México, sino también parecieran arrojar datos en torno a la generación de nuevas fronteras semióticas gracias a la aparición del cinematógrafo. Pareciera ser que los filmes crean una nueva semiósfera, siguiendo a Lotman (1996)⁹⁵ en donde lo *sonoro* y lo *visual* adquieren nuevos sentidos y significados, y generan nuevos textos.

Construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas

Dentro del capítulo 1 (*La construcción de la imagen del pachuco en el primer filme de Tin Tan*) se hacía referencia a las imágenes sonoro-lingüísticas como todas aquellas voces, siguiendo a Chion,⁹⁶ que contribuían a la construcción de la imagen del pachuco, incluidas las de los personajes del entorno de Tin Tan. Sin embargo, para el presente capítulo, se hará referencia únicamente a las voces generadas por el mismo Germán Valdés y, en este caso particular, se presenta únicamente una muestra representativa ya que esta construcción, como se comentó anteriormente, se da de manera diacrónica, y está presente a lo largo de casi toda su carrera filmográfica. Las voces que se presentan en este caso, corresponden a aquellos momentos en que Germán Valdés recurre a expresiones consideradas parte del universo sonoro del habla de los pachucos. El habla, siguiendo a Saussure, es:

[...] un acto individual de voluntad y de inteligencia, en el cual conviene distinguir: 1° las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar su pensamiento personal; 2° el mecanismo psicofísico que le permita exteriorizar esas combinaciones.⁹⁷

⁹⁵ Lotman, I. *Op. cit.* 1996, pp. 22 y 31.

⁹⁶ *Op. cit.* Chion, citado por Aumont y Marie, 1990: 208.

⁹⁷ *Op. cit.* Saussure, 1945, p. 41.

Para esto, se recurre de nueva cuenta a una tabla que permite tener una visión diacrónica de estos momentos de construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas a lo largo de diversos filmes. En los casos en los que se cuenta con el material filmográfico, se incluye la referencia para acercarse a los fragmentos que contienen dichas voces a través de los códigos QR y las ligas que se encuentran en el **Apéndice 6**. Para aquellos filmes de los que no se tiene una copia en formato electrónico, se incluye la transcripción de las voces.

Dado que el filme que fue analizado a mayor detalle fue *El hijo desobediente*, se retomarán algunos datos ya presentados previamente con sus respectivas referencias al material filmográfico y se incluyen otros más. Estos datos no contemplados en el capítulo anterior forman parte importante de la construcción de la imagen sonoro-lingüística del *pachuquismo TintanESCO*. Dado que fue el primer filme donde Germán Valdés aparece como actor principal, precisamente mostrando a su personaje Tin Tan, pareciera ser que es la raíz de lo que en otros filmes seguirá germinando y desarrollándose. Esta es la razón por la cual se considera importante mostrar todos esos momentos sonoro-lingüísticos, para en otros filmes retomarlos más como muestras representativas, ya que este material también es vasto.

Con relación a la construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas del *pachuquismo TintanESCO*, se encontraron tres elementos que permiten una sistematización y que también pueden ser vistos, dependiendo del contexto, como constructores del humorismo. Los elementos son:

- k) Uso del *spanglish*. (SP)
- l) Uso del **habla del pachuco** con diversas frases y palabras que se tomarán para esta investigación como un universo sonoro-lingüístico general.⁹⁸ (HP)
- m) **Referencia al pachuco**. (RP)

A continuación se presenta la **Tabla 3.1** con los elementos señalados de la construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas del *pachuquismo TintanESCO*.

⁹⁸ Este universo sonoro-lingüístico general del *pachuquismo TintanESCO* pareciera dejar elementos suficientes para ser estudiado, sistematizado y clasificado en una investigación futura.

No.	Voces/Observaciones	Filme	Elemento
1	Véase el corto “1 Hotel de verano” del Apéndice 6 . Este fragmento incluye además de las voces la imagen sonoro-musical de la canción Watatina. Imágenes: <i>¡Ese!, ese carnal, trola, antorcha, mecha, “Sabe que yo vengo de Los, ¿ve?”, chale, estilacho, near Los Angeles, “Chale vato usted no conejo por allá”, round, nel, “ora sí ya apañó lo que estoy diecisiete”, relativo, cintaritas, “Hágale el trail. A mí me laica mucho el sonido de la lira ese”, “Está re suavena ese”.</i>	Hotel de verano (1943)	(SP) y (HP)
2	Véase corto “2 El hijo desobediente 1”. Imágenes: véase tabla 1.1 del capítulo 1. Secuencia 1, Planos 2, 3 y 5.	El hijo desobediente (1945)	(SP) y (HP)
3	Véase corto “3 El hijo desobediente 2”. Imágenes: véase tabla 1.1 del capítulo 1. Secuencia 2, Planos 12 a 26.		(SP) y (HP)
4	Véase corto “4 El hijo desobediente 3”. Imágenes: véase tabla 1.1 del capítulo 1. Secuencia 2, Plano 44.		(HP)
5	Véase corto “5 El hijo desobediente 4”. Imágenes: <i>quemené, trineado, ya estoy cincho.</i>		(HP)
6	Véase corto “6 El hijo desobediente 5”. Imágenes: <i>sanabagán, waifa,</i>		(HP) y (SP)
7	Véase corto “7 El hijo desobediente 6”. Imágenes: <i>jainita, enjaulo, borlote.</i>		(HP)
8	Véase corto “8 El hijo desobediente 7”. Imágenes: <i>bosses, adetroit, ánene.</i>		(HP) y (SP)
9	Véase corto “9 El hijo desobediente 8”. Imágenes: <i>tacuchito, chante, “mejor me descuento”, lira, chanza, cantoneando, ambassador, family, “ya estaría de Diógenes”, chiwiz, bee hi, chale, nel, “no le rechina nada”, “a todo dar”, “me arrastra para el rythm”, very fine.</i>		(SP) y (HP)
10	Véase corto “10 El hijo desobediente 9”. Imágenes: véase la transcripción de la secuencia 8, plano 168 (después de la tabla 1.2, capítulo 1)		(SP) y (HP)
11	Véase corto “11 El hijo desobediente 10”. Imágenes: <i>nel, chante, me agüita, not exactly, silabario, cincho, “juega el chicken”.</i>		(SP) y (HP)
12	Véase corto “12 El hijo desobediente 11”. Imágenes: <i>chante, guy, “híjole mano a este le patina el</i>		(SP) y (HP)

	<i>coco</i> , “ <i>ay mi buen Diógenes</i> ”, <i>chaveta</i> , “ <i>yo creo por eso se te cayó el pasto ¿qué no?</i> ”, <i>me agüita</i> , <i>chanza</i> , <i>nel</i> , <i>pípoles</i> , <i>rythm</i> , “ <i>me arrastra pa’l estilacho</i> ”.		
13	Véase corto “13 El hijo desobediente 12”. Imágenes: “ <i>hijole guy qué tendida te diste</i> ”, <i>suavenas</i> , <i>picudo</i> , <i>Ambassador</i> , <i>chale</i> , “ <i>por derecho que él vendría a ser un pelo más para el trafique de los gastos ¿ve?</i> ”, <i>un resto</i> , <i>me descuento</i> , “ <i>si le da por ponerse furia</i> ”,		(SP) y (HP)
14	Véase corto “14 El hijo desobediente 13”. Imágenes: “ <i>quihubolé. Hijole mano, el deschavetado</i> ”, <i>nel</i> , <i>carnal</i> , <i>chale</i> , <i>vato</i> , <i>racle</i> , <i>esponjón</i> , “ <i>¿De veras tu crees que la Socorrito tenga canica por mí?</i> ”, <i>rythm</i> , <i>pestañadita</i> , “ <i>una buena roladita y te pones al alba</i> ”, <i>vivillo</i> , <i>chante</i> , <i>jaitones</i> , <i>azotar la marmaja</i> .		(SP) y (HP)
15	Véase corto “15 El hijo desobediente 14”. Imágenes: <i>suave</i> , <i>cintarazos</i> , <i>the greatest</i> .		(SP) y (HP)
16	Véase corto “16 El hijo desobediente 15” Este fragmento se trata del “corrido” de “El hijo desobediente” con un arreglo <i>apachucado</i> de la letra. Imágenes: “ <i>ta bueno que serruches el hociquieres, hombre, sino me voy chueco. Ves que se me pegó el claxon</i> ”.		(HP) y (RP)
17	Véase corto “17 El hijo desobediente 16”. Imágenes: “ <i>sacar a relucir el sol y azotar con trescientos de a peso cada uno</i> ”, <i>tanque</i> , “ <i>más vale que ni pierda su temporal</i> ”, <i>chota</i> .		(HP)
18	Véase corto “18 El hijo desobediente 17”. Imágenes: <i>carnal</i> , <i>silabario</i> , <i>cintarazos</i> , <i>Silberio</i> , “ <i>The head will be a sanabagan</i> ”		(SP) y (HP)
19	Véase corto “19 El hijo desobediente 18”. Imágenes: <i>carnal</i> , <i>estábanos</i> , <i>ese</i> .		(HP)
20	Véase corto “20 El hijo desobediente 19”. Imágenes: “ <i>Ahí vas otra vez carnal, tu por derecho que no escarmientas hombre</i> ”.		(HP)
21	Véase corto “21 El hijo desobediente 20”. Imágenes: <i>twitt</i> , “ <i>juega el chicken</i> ”, <i>wairo</i> , <i>pidro</i> , <i>kiss</i> , <i>trompita</i> .		(HP) y (SP)
22	Véase corto “22 El hijo desobediente 21”. Imágenes: “ <i>chiwizz, te patina y de a recio</i> ”.		(HP) y (SP)
23	Véase corto “23 El hijo desobediente 22”. Imágenes: “ <i>yo sé que estoy un poco zambutido con la marmaja con ustedes y no sé cómo faulearles</i> ”, “ <i>pos son ustedes muy escuadras</i> ”, <i>anyway</i> , <i>chante</i> ,		(HP) y (SP)

	<i>so long.</i>		
24	Véase corto “24 El hijo desobediente 23”. Imágenes: “ <i>pos nomás échele vidrio a este periódico</i> ”.		(HP)
25	Véase corto “25 El hijo desobediente 24”. Imágenes: <i>tomorrow, jainita, carnal, suave.</i>		(HP) y (SP)
26	Véase corto “26 El hijo desobediente 25” Este fragmento es la escena del Rancho Grande. En este fragmento se puede tener una aproximación a los dos ejes: el visual y el auditivo (tanto en las imágenes sonoro-musicales como en las sonoro-lingüísticas). Imágenes: <i>choyaca, mollera, boulevard, “never mind is a black hour my friend”, petarrillo, “¿y por eso estás esponjado?”, carnal, rythm, quemené, silabario, uncle Sam heredian, petarrito.</i>		(HP) y (SP)
27	Escúchese la pista 10 <i>El amor en las diferentes épocas (Apéndice 5)</i> . Imágenes: en el minuto 1.37, dice “ <i>Excuse please</i> ”.	La música por dentro (1946)	(SP)
28	Escúchese la pista 11 <i>El pajarito azul (Apéndice 5)</i> . Imágenes: en el minuto 2.55, dice “¿Y eso? Oh. <i>Yes sir. Boogie Woogie. Yes men. Come on. Shake it but not break it. Easy, easy. Yes sir.</i> ”.	Hay muertos que no hacen ruido (1946)	(SP)
29	Escúchese la pista 13 <i>Bombón I (Apéndice 5)</i> . Imágenes en el segundo 26. Tin Tan. -A ver, péguele al <i>dientón</i> [refiriéndose al piano]. Marcelo. - Esa canción no la conozco. Tin Tan. - A qué zonzo el <i>carnalito</i> .	El niño perdido (1947)	(HP)
30	Escúchese la pista 30 “ <i>Buenos días señores</i> ” (Apéndice 6). Imágenes del inicio al segundo 28: “ <i>lo mejor es descontarnos</i> ”, “ <i>maistro, ¿me presta la panzona por favor?</i> ”; del minuto 1.44 al 3.51: <i>buche, silabario, “aquí traigo una faral en la buchaca ¿ve?”, “pus usted eche agua por aquel cachete maistro, y yo echo agua por este laredo y nos aventamos un buche”, “juega”, “está lavado teacher”, choya, “¿Más mezcla maistro o le remojo los adobes?”, chiluca.</i>		(HP) y (SP)
31	Escúchese la pista 15 “ <i>Chick-re chick</i> ” (Apéndice 5). Imágenes del inicio al minuto 1: “ <i>como ustedes se habrán dado cuenta, el dueño del bululú este quiere que le azotemos con la marmaja de la beberecua</i> ”, <i>estilo ameriquequi, “a mí para ese estilo, bueno, me papalotea”, sentido figuerucho, chick-re chick-re Robin</i> ; del minuto 2.34 al 2.45: “ <i>me canso ganso, dijo un sancudo, cuando volar no</i>		(HP) y (SP)

	<i>pudo, una pata se le torció y la otra se le hizo nudo, luego le dio la aftosa y hasta se quedó mudo y ya mejor no le sigo porque luego yo sudo</i> "; del minuto 3.29 al 4.01: <i>"eso sí que está bota'o porque luego no le llega el acerrín a la azotea", "se cansa uno"</i> ; del minuto 8.23 al 9.14: <i>ameriquequi</i> .		
32	Escúchese la pista 16 <i>Swing cristal</i> (Apéndice 5). Imágenes en el inicio: <i>"Imagínate que estamos en un teatro bien picudo. Y que nos acompaña este orquestón"</i> .	Músico, poeta y loco (1947)	(HP)
33	Escúchese la pista 17 <i>Músico, poeta</i> (Apéndice 5). Imágenes en el segundo 40: <i>"Ya verán/ ya verán/ mis jainitas qué bien van a estar"</i> ; minuto 1.34: <i>"Ya verán/ ya verán/ cuántas cosas les voy a enseñar/ el francés, el inglés/ el pachuco y también alemán"</i> ; 2.16: <i>"Yo enseño, tu enseñas la panza carnal"</i> .		(HP) y (RP)
34	Véase corto "34 Calabacitas tiernas" (Apéndice 6). Imágenes: <i>escupe, vetarro, chutea, valedura, gacho, 'dar gallo'</i> .	Calabacitas tiernas (1948)	(HP)
35	Véase corto "35 Soy charro de levita" (Apéndice 6). Imágenes: <i>"Nosotros ya nos vamos a estirar el hule", quemené</i> .	Soy charro de levita (1949)	(HP)
36	Véase corto "36 Chucho el remendado". Imágenes: <i>gangters americanos, hands up</i> .	Chucho el remendado (1951)	(SP)
37	Véase corto "37 Chucho el remendado 2". Imágenes: <i>tacuche</i> .		(SP)
38	Véase corto "38 El revoltoso". Imágenes: <i>shine, jefe, un trapazo, "pa hacer la cruz"</i> .	El revoltoso (1951)	(SP) y (HP)
39	Véase corto "39 El revoltoso 2". Imágenes: <i>ladies first, are you speak english?</i>		(SP)
40	Véase corto "40 El revoltoso 3". Imágenes: <i>"creo que me entró una mosca en el ojal</i> .		(HP)
41	Véase corto "41 Las locuras de Tin Tan". Imágenes: <i>carnales, suavena</i> .	Las locuras de Tin Tan (1951)	(HP)
42	Véase corto "42 Las locuras de Tin Tan". Imágenes: <i>"hace mucho que no vamos a pasear el buen cayetano", juega el pollo, "ya me hace falta desentumirme del esqueleto con un buen huarachazo"</i> .		(HP)

43	Véase corto “43 El bello durmiente”. Imágenes: <i>excuse me</i> .	El bello durmiente (1952)	(SP)
44	Véase corto “44 El bello durmiente”. Imágenes: “ <i>es que a mí ya se me tuestan las habas</i> ”.		(HP)
45	Véase corto “45 La isla de las mujeres”. Imágenes: “ <i>we have bananas, today</i> ”.	La isla de las mujeres (1952)	(SP)
46	Véase corto “46 La isla de las mujeres”. Imágenes: “ <i>mira cómo serás hablador y chirinolero</i> ”.		(HP)
47	Véase corto “47 Me traes de un ala”. Imágenes: <i>carnal</i> .	Me traes de un ala (1952)	(HP)
48	Véase corto “48 Tin Tan en La Habana”. Imágenes: <i>stop please</i> .	Tin Tan en La Habana (1953)	(SP)
49	Véase corto “49 Tin Tan en La Habana 2”. Imágenes: <i>honey, beautiful</i> .		(SP)
50	Véase corto “50 Tin Tan en La Habana 3”. Imágenes: “ <i>to be or not to be that is the question</i> ”, “ <i>Chona, my atole please</i> ”, <i>she loves me</i> .		(SP)
51	Véase corto “51 Tin Tan en La Habana 4”. Imágenes: <i>Thank you, tatacha, no thank yous, “pos a quién no mister”, “ah, thank yous, thank yous very much”, “I like you honey”, “¿Que si quiero un drink?”, “¿bailamos honey?”</i> . Min 47		(SP) y (HP)
52	Véase corto “52 Tin Tan en La Habana 5”. Imágenes: <i>huarachazo, baby, “salud ladies and gentlemen”, “me canso ganso, nada más que necesito un poco de marmaja”, money, “entonces este lo guardamos para la seca</i> ”.		(SP) y (HP)
53	Véase corto “53 El vagabundo”. Imágenes: “ <i>Mientras pasa el invierno que es muy durazno</i> ”.	El vagabundo (1953)	(HP)
54	Véase corto “54 Reportaje”. Imágenes: “ <i>Un chorro de felicidad se anida en mi pechuga</i> ”, <i>carnal, “este tambote”, inspiration</i> .	Reportaje (1953)	(HP) y (SP)
55	Véase corto “55 El hombre inquieto”. Imágenes: <i>Ten o’clock, to be or not to be</i> .	“El hombre inquieto (1954)	(SP)
56	Véase corto “56 Los líos de Barba Azul”. Imágenes: “ <i>You Heard that honey?</i> ”	Los líos de Barba Azul	(SP)

		(1954)	
57	Véase corto “57 Lo que le pasó a Sansón”. Imágenes: “ <i>Tú quieres tu propela ¿no? Toma para que te compres tus chuchulucos</i> ”.	Lo que le pasó a Sansón (1955)	(HP)
58	Véase corto “58 Lo que le pasó a Sansón 2”. Imágenes: “ <i>Híjole carnalita</i> ”.		(HP)
59	Véase corto “59 Escuela para suegras”. Imágenes: <i>Vacilón, “híjole, ya van a ser las dos y del pipirín, naranjas agrias”, carnal</i>	Escuela para suegras (1956)	(HP)
60	Véase corto “60 Los tres mosqueteros y medio”. Imágenes. <i>Petarro, sifón, “No te preocupes manito”</i>	Los tres mosqueteros y medio (1956)	(HP)
61	Véase corto “61 Las mil y una noches” Imágenes: “ <i>Charros, charros</i> ”, “ <i>usted ya está re-cáncamo</i> ”.	Las mil y una noches (1957)	(HP)
62	Véase corto “62 Escuela de verano” Imágenes: <i>never</i>	Escuela de verano (1958)	(SP)
63	Véase corto “63 Escuela de verano 2” Imágenes: <i>you speak english, “No,no, yo no le hago a la tatacha. Nada más fui tres meses de brasero a Estados Unidos</i> ”.		(SP) y (HP)
64	Véase corto “64 Vagabundo y millonario” Imágenes: “ <i>Mexicano de los Angeles, California</i> ”, “ <i>¿Qué le parece este tacuchito que me aparé en Santa Mónica?</i> ”, <i>Hollywood, training, night club, abachobecho, “de perdis”. “thank you honey, y lástima que usted no jale</i> ”.	Vagabundo y millonario (1958)	(SP) y (HP)
65	Véase corto “65 La casa del terror” Imágenes: “ <i>Me acuesto nada más un ratoncito</i> ”, “ <i>se están haciendo las noches rete chiquitas</i> ”, “ <i>¿es una estuata nueva?</i> ”	La casa del terror (1959)	(HP)
66	Escúchese la pista “66 El hombre alegre”. Imágenes: En el minuto 2.52 dice “ <i>cambiarte yo por esa... never, de limón la never</i> ”	Una estrella y dos estrellados (1960)	(SP) y (HP)
67	Véase corto “67 El duende y yo”. Imágenes: <i>pelucos</i> .	El duende y yo (1961)	(HP)
68	Véase corto “68 Fuerte audaz y valiente”. Imágenes: “ <i>orejas de perro</i> ”	Fuerte, audaz y valiente (1962)	(HP)
69	Véase corto “69 El tesoro del rey Salomón”. Imágenes: <i>yes Darling</i> .	El tesoro del rey	(SP)

		Salomón (1963)	
70	Véase corto “70 Los fantasmas burlones”. Imágenes: “ <i>Me ser sir Ludovico Churchil. Church for my father, chill for my mother. Caballero de la mesa redonda. Amigo íntimo de Richard Corazón de León. Me ser cruzado</i> ”.	Los fantasmas burlones (1964)	(SP)
71	Véase corto “71 Loco por ellas”. Imágenes: <i>Oclayos</i> .	Loco por ellas (1965)	(HP)
72	Véase corto “72 El ángel y yo”. Imágenes: <i>pico de cera. Good bye</i>	El ángel y yo (1966)	(HP) y (SP)
73	Véase corto “73 El quelite”. Imágenes: <i>calmantes</i> .	El quelite (1969)	(HP)
74	Véase corto “74 Cain, Abel y el otro”. Imágenes. “ <i>Good bye baby</i> ”, “ <i>hi, hi</i> ” “ <i>hello, hello</i> ”.	Cain, Abel y el otro (1970)	(SP)
75	Véase corto “75 Chanoc en las garras de las fieras”. Imágenes: <i>What</i> .	Chanoc en las garras de las fieras (1970)	(SP)
76	(Sólo se cuenta con registro escrito) Imágenes: Tin Tan.- Dr. Yo tengo urgencia de llegar a un lugar, tengo que ir. Doctor. -De ninguna manera, usted no se mueve de aquí, es nuestra responsabilidad. Tin Tan.- <i>ok, ok... ok maguey</i> . Nota: Se cuenta con el registro escrito, realizado por el investigador cuando vio el filme, sin embargo no se ha podido recuperar el audio ni el video.	En estas camas nadie duerme (1970)	(SP) y (HP)
77	Véase corto “77 Acapulco 12-22”. Imágenes: “ <i>shine miss, shine miss, shoe shine miss. También doy pedicure. Belive me miss. Y otras thinis</i> ”. “ <i>A esos zapatitos yo les doy shine</i> ”. “ <i>Shine miss, shine madame. Madame, deme chance, le hago pedicure, le hago tru tru, madame, déjeme hacerle algo</i> ”.	Acapulco 12-22 (1971)	(SP) y (HP)
78	(Sólo se cuenta con registro escrito) ⁹⁹ Imágenes: Tzecub (Tin Tan).- Órale cachorro (dirigiéndose a Chanoc) échate un <i>coffee</i> pa que se te aplaquen los nervios. / Tzecub (Tin Tan).- Ahí boinas" (hacia el final de la película).	Las tarántulas (1971)	(SP) y (HP)

Tabla 3.1

⁹⁹ Se cuenta con el registro escrito, realizado por el investigador cuando vio el filme, sin embargo no se ha podido recuperar el audio ni el video.

Construcción de la imagen visual

De las tres clasificaciones que se han presentado de las imágenes, las visuales son probablemente las que sufren un proceso de transformación y metonimización más tangible. La descripción del pachuco o *zoot suiter* de los años 1940's es aquella que hace referencia a un joven que usaba un traje con amplios pantalones ajustados a la altura del pecho con gruesos tirantes, una larga cadena de reloj de bolsillo atada al pantalón, un corbatón y un sombrero de ala ancha con pluma de pavorreal en la cabeza. Pareciera ser que cada uno de estos elementos descritos anteriormente, son exacerbados por el personaje de Tin Tan, y a la par, les añade en ocasiones una flor en la solapa y/o un prendedor.

Con la revisión y sistematización de las imágenes visuales, se tendrá el panorama completo de la construcción de las imágenes que integran pieza por pieza el imaginario creado a partir del personaje de Tin Tan. A continuación se muestra la última pieza de este rompecabezas. En esta ocasión, la tabla que sirve para conjuntar y sistematizar la información, podrá ser revisada desde el fotograma y desde la imagen en movimiento. Para ello, se enumeran las imágenes presentadas para ser consultadas en un solo video en el que se integrarán los fragmentos extraídos de los filmes en donde se pueden observar las imágenes citadas. A la par, se puede observar una miniatura del fotograma.

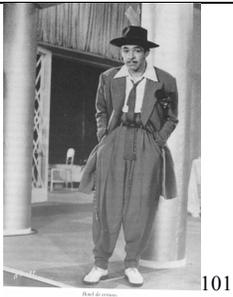
Los elementos que se sistematizarán son precisamente aquellos que forman parte de la imagen del pachuco de los 1940's, tal como se enumeran a continuación:

- a) **Traje *zoot suit*:** aquí se contempla el pantalón ajustado a la altura del pecho y el saco grande y amplio (**TZ**).
- b) **Sombrero** de ala ancha con **pluma (SP)**.
- c) **Cadena de reloj** atada al pantalón (**CR**).
- d) **Prendedor** o **flor** en la **solapa (PFS)**.
- e) **Pluma.** Como se verá más adelante, la pluma y la cadena, así como en ocasiones el saco, se convierten en elementos metonímicos de la imagen del *pachuquismo tintatesco* y la aparición de estos elementos, aunque sean aislados, parecieran ser capaces de detonar en el espectador la imagen completa del pachuco. (**P**)

-
- f) **Saco apachucado.** Como se explicó en el elemento anterior, el sólo uso del saco apachucado, pareciera ser un detonador de la imagen del pachuco en el espectador.
(SAp)

A continuación se presenta la **Tabla 3.2** con las imágenes, los elementos, el filme y el año de filmación.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Es posible consultar el **Apéndice 3** para observar los fotogramas ampliados. Asimismo al inicio de dicho apéndice, se ha colocado un código QR y una liga para descargar y ver el video donde se pueden observar los fragmentos de los filmes de donde se tomó cada fotograma.

Imagen	Fotograma	Filme	Elementos	Observaciones
1		Hotel de verano (1943)	(TZ), (SP), (PFS)	
2			(TZ), (SP), (PFS), (CR)	

¹⁰¹ Imagen tomada de Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, p. 227.

3		El hijo desobediente (1946)	(TZ), (SP), (CR), (PFS)	
4		Músico, poeta y loco (1947)	(TZ), (SP)	Hay una variación del saco de <i>zoot suit</i> , se trata de una levita, que más adelante se utilizará en la imagen del Charro de levita.
5		Calabacitas tiernas (1948)	(TZ), (SP)	

6			(SAp), (CR)	
7			(TZ), (PFS)	
8			(SAp), (CR)	

9			(CR)	
10			(CR)	Usa smoking.
11		El rey del barrio (1949)	(TZ)	

12		Soy charro de levita (1949)	(TZ), (SP)	
13			(P) y(SAp)	En este caso, pareciera que se usa la levita como una representación del saco apachucado.
14		No me defiendas compadre (1949)	(TZ) (SP)	

15			(P)	Utiliza una pluma sobre una gorra.
16			(SP)	
17			(CR)	

18			(P)	Utiliza una pluma sobre una gorra de recluso.
19			(TZ) (SP)	
20		Ay amor cómo me has puesto (1950)	(TZ)	

21		El ceniciento (1951)	(SAp)	En realidad parece ser un traje común, con el saco <i>apachucado</i> .
22			(SAp)	Smocking con saco <i>apachucado</i> .
23			(CR)	Se observa la cadena mientras lleva puesto un frac.

24		<p>Chucho el remendado (1951)</p>	(TZ) (CR)	<p>La toma del video permite apreciar el uso de tirantes y la cadena, que queda oculta, luego de colocarse el saco.</p>
25			(TZ) (PFS)	<p>Pareciera tratarse de un traje común con corbata, sin embargo, lo largo del saco lo hace <i>apachucarse</i>. Se alcanza a ver la flor en la solapa.</p>
26			(TZ)	

27			(SAp)	Se trata de un smocking con saco <i>apachucado</i> .
28		Las locuras de Tin Tan (1951)	(TZ)	
29		Mátenme porque me muero (1951)	(TZ) (PFS)	

30			(SAp)	Utiliza un smocking con saco <i>apachucado</i> .
31			(TZ)	
32		El revoltoso (1951)	(CR)	Usa la cadena del reloj mientras lleva puesto un frac.

33		Me traes de un ala (1953)	(TZ)	
34		Tin Tan en La Habana (1953)	(P)	Pluma sobre un sombrero “ranchero”.
35			(P)	Trae tres plumas sobre el mismo sombrero “ranchero”.

36			(TZ) (SP)	Trae un sombrero de ala ancha con tres plumas.
37		Reportaje (1953)	(TZ) (SP) (PFS)	
38		Los líos de Barba Azul (1954)	(P)	Sólo trae una pequeña pluma en un sombrero.

39		El médico de las locas (1955)	(TZ) (PFS)	Trae una flor grande en la solapa.
40		Escuela de verano (1958)	(SAp)	Aparece con una levita, que como se ha visto, pudiera verse como el saco <i>apachucado</i> .
41		El duende y yo (1961)	(P)	Aparece una pluma pequeña en el sombrero.

Tabla 3.2

Hacia las primeras reflexiones en torno a las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales

Pareciera ser que Tin Tan a partir de su habla como acto individual, siguiendo a Saussure (1945), utiliza, fusiona y combina varios códigos: a) el de la lengua del pachuco, b) el del mexicano de barrio y; c) el del *spanglish*, que pareciera darle vida independiente al habla del pachuco. Existe una lengua de los pachucos, que es producto de una convención social de esta identidad. Esta lengua *pachuca*, aún siguiendo a Saussure, se depositó a través del habla en los sujetos de la comunidad hispana en Estados Unidos, y forma parte de esa masa de individuos. Pareciera que las imágenes sonoras generadas por Tin Tan podrían dar elementos suficientes para estudiar esa lengua del pachuco a nivel individual (el habla, la fonación, los mecanismos psicofísicos utilizados por Tin Tan), y a nivel social (como un sistema establecido y también en evolución). Como una primera aproximación, hay indicios de que el habla del cómico pachuco (Tin Tan) se convierte en una imagen reiterada también a partir de la exacerbación, el uso constante y exagerado de esta habla, que poco a poco se va metonimizando hasta seguir mostrándose como guiños en los últimos años de su carrera, donde las cortas participaciones como actor secundario, se ven filtradas por esos guiños del habla impregnada de esas imágenes sonoro-lingüísticas del *pachuquismo tintanESCO*. Es posible que esta exacerbación y uso excesivo de estas imágenes sonoro-lingüísticas al inicio de su carrera, fueran parte de esta generación del humor en el espectador, al verse éste imposibilitado de entender con claridad esta nueva lengua que pareciera ser forjada desde una nueva frontera semiótica. Es precisamente esta generación del humor a partir de la exacerbación lo que ayuda a una posible reconstrucción de la imagen del pachuco violento. Sería pertinente dedicar una investigación más profunda para estudiar esa lengua del pachuco de Tin Tan a nivel individual (el habla, la fonación, los mecanismos psicofísicos), y a nivel social (como un sistema establecido y también en evolución) que genera un nuevo imaginario en la sociedad mexicana.

Por otro lado, las imágenes visuales pasan también por un proceso de metonimización en donde la exacerbación inicial juega un papel fundamental. Las imágenes de los primeros filmes como *Hotel de verano* y *El hijo desobediente*, muestran una clara exacerbación de los elementos de la vestimenta del pachuco, con el uso de una pluma claramente más grande (exagerada en tamaño) de lo común. En el filme *Músico*,

poeta y loco (1947), hace uso de una levita, que sugiere por lo largo de la parte posterior del saco, un saco *apachucado*. Para 1948 con *Calabacitas tiernas*, vuelve a mostrar la exacerbación a través de una pluma grande y cadena larga. La construcción de la imagen del traje *apachucado* o *zoot suit*, también se hace patente a lo largo de los diversos filmes. Con el filme *Soy charro de levita* (1949) se reafirma el uso de la levita como un elemento simbólico del saco *apachucado*. Es en este mismo filme donde por vez primera se lleva la pluma al extremo de colocarla sobre un sombrero ranchero. Ese mismo año, dentro del filme *No me defiendas compadre* utiliza la pluma sobre una gorra de beisbolista y sobre una gorra de reo. A partir de los siguientes años, comienzan a extrapolarse los elementos aislados, mostrando guiños como el uso de la cadena en un frac y el uso de un saco apachucado en un smokin (*El ceniciento*, 1951), éste último recurso lo repite en *Chucho el remendado* y *Mátenme porque me muero* (ambas de 1951). En este último filme, también vuelve a mostrar una flor en la solapa. La aparición de la cadena en un frac, vuelve a hacerse patente en *El revoltoso* (1951); y la pluma en un sombrero ranchero, se vuelve a mostrar en *Tin Tan en La Habana* (1953). Las siguientes imágenes visuales, comienzan a ser ya sólo guiños pequeños, como una pluma pequeña en un sombrero mientras toca un ukelele en *Los líos de Barba Azul* (1954). En 1958, aparece en el filme *Escuela de verano*, una vez más con una levita, que bien podría tomarse ya como un elemento simbólico del saco *apachucado*. El último guiño que se encontró en el *corpus* de la presente investigación, es una pluma pequeña en el filme *El duende y yo* (1961).

De esta forma, pareciera que hay una firme construcción de las imágenes visuales al inicio de su carrera, con una fuerte exacerbación de los elementos, de tal forma que va creando en el espectador la imagen del pachuquismo exacerbado, a grado tal que aparecen elementos de ese pachuquismo fuera de contexto, promoviendo de esta forma el humor, porque sólo un cómico pachuco, pareciera ser capaz de presentar una pluma en un sombrero de charro o en una gorra de beisbol, así como el uso de cadenas en trajes de etiqueta o sacos demasiado largos para el mismo tipo de vestimenta elegante. Pareciera que esta imagen visual, a diferencia de las imágenes sonoras (lingüísticas y musicales) tienen que parar en su trayectoria en un punto determinado. Pero también pareciera que dejaron una fuerte huella en el imaginario del *pachuquismo tintanesco*.

Discusión y conclusiones

Es pertinente en este momento hacer una breve recapitulación que permita tener una visión general de los datos que se recopilaron para la presente investigación. De esta forma, es preciso recordar lo realizado a lo largo del trabajo como se muestra a continuación:

- a) Se presentaron los datos y reflexiones en torno al primer filme que estelarizó Tin Tan: *El Hijo desobediente* (1945). Estos datos permiten comenzar a articular la construcción de las imágenes exacerbadas, grotescas para Bajtin, capaces de generar el humor. Es preciso recordar que este humor es el factor posiblemente transformador, siguiendo el planteamiento carnavalesco de Bajtin. Estas imágenes parecieran ser el punto de partida dentro de la reinterpretación del imaginario de la identidad estigmatizada del pachuco en México.
- b) Se revisaron los elementos que permiten vincular al *swing* con el imaginario sonoro del *pachuquismo*. Asimismo, se presentó la construcción de las *imágenes sonoro-musicales* en Tin Tan -uno de los dos aspectos del eje de análisis auditivo de este trabajo- tratando de encontrar los elementos exacerbados o grotescos generadores del humor.
- c) Se mostraron las *imágenes sonoro-lingüísticas* y las *visuales*, como parte del universo filmográfico de Tin Tan. La exploración del universo sonoro del *pachuquismo tintanesco* ligado a las formas de habla y la exacerbación de la máscara¹⁰² extrapolada a la caracterización del personaje del *pachuco tintanesco* se mostraron como elementos capaces de generar humor. La máscara del pachuco si bien se va metonimizando, parece subsistir hasta principios de los años 1960's. Las *imágenes sonoro-lingüísticas* dejan una huella más perenne en

¹⁰² “La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos [...]Lo grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de las máscaras [...]en el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros.”. (cf. Bajtin, 2003, pp. 38-39)

su filmografía, haciéndose tangibles hasta 1971, dos años antes de la muerte del cómico pachuco.

Tin Tan. Su vida en el contexto del carnaval

A lo largo de este trabajo, se colocó como columna vertebral metodológica la visión de Bajtin en torno a la cultura cómica popular. La concepción carnavalesca de Bajtin pareciera encajar a la perfección en el caso de Germán Valdés, Tin Tan. Es posible, según los datos biográficos que se han recabado, que el personaje del pachuco se desborda en la vida de Germán Valdés, y éste se convierte en un cómico pachuco que vive una vida muy similar a la de su personaje. Una vida en la que la libertad de ser, la creatividad, la autenticidad y el juego son elementos naturales de su personalidad. Esto, visto a través de la lente de Bajtin, es parte del carnaval. No es que los espectadores asistan al carnaval, es que lo viven y se integran a él. La fiesta se vive con base en la ley de la libertad, y los bufones/payasos son:

“[...] vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana [...] no eran actores que desempeñaban su papel sobre el escenario [...] ellos seguían siendo bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida. Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos ni actores cómicos” (*Véase* Bajtin, 1987, p. 11)

Tin Tan pareciera ser uno de estos bufones, no en un sentido peyorativo claro está, sino en el sentido bajtiniano. Baste con referirse a algunos aspectos representativos de su biografía para percibir en él, una cercanía a esta vida carnavalesca.

Se dice que cuando Germán Valdés trabajaba para la radiodifusora XEJ en Ciudad Juárez Chihuahua, su primera labor era la de pegar etiquetas engomadas para clasificar discos, labor que encontró fácil al adoptar como ayudante a un perro callejero, cuya lengua era utilizada por Germán para activar el pegamento de las etiquetas¹⁰³. Esta anécdota de la creatividad hilarante de Germán Valdés, es una de tantas que enmarcan su vida personal. Rafael Aviña,¹⁰⁴ biógrafo de Tin Tan, habla del gusto de Germán por olvidarse de los sets

¹⁰³ Véase García Riera, Emilio, *Las películas de Tin Tan*, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, México, 2008, p.24

¹⁰⁴ Véase Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo!* Una biografía de Germán Valdés, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, 257 pp.

de grabación para irse a Acapulco o Europa aunque fuera por una noche o un par de días, y regresar al estudio como si nada hubiera pasado con las más increíbles y divertidas excusas. Su biógrafo, habla de farras y relajos en su vida, pero también habla de jocosidades en *pro* de los que lo rodeaban. Para Tin Tan era lo mismo invitar los alimentos a todo el personal de un set de grabación, que quitarse los pantalones en plena calle de Acapulco para dárselos a un indigente de humildes harapos (véase Aviña, 2008, p. 157). La ironía exacerbada también fue parte de su vida cuando compró su primer yate y decidió llamarlo *Tintavento* en “burla-homenaje al yate del presidente Alemán, llamado Sotavento”, según Aviña (2008, p. 161). Los cuatro yates que adquirió Germán fueron nombrados igual. Cada uno lo perdió en diversos accidentes, pero esto nunca fue en detrimento de su sentido del humor, por el contrario, “se convirtieron en graciosas situaciones para este hombre de una increíble paciencia y humor, que disfrutó al máximo” (*Op. Cit.*, p. 164).

Son casi innumerables las referencias al buen humor, la alegría, la autenticidad, el juego y la diversión en la vida de Tin Tan, referencias carnalescas que se pueden encontrar en el texto de Fernando Muñoz (1999) cuando entrevista a buena parte de las actrices que trabajaron al lado de Tin Tan tanto en el teatro como en la pantalla grande. Marga López, Emilia Guiú, Amalia Aguilar, Yolanda Montez *Tongolele*, Alicia Caro, Ana Bertha Lepe, Ana Luisa Pelufo, Lorena Velázquez, son sólo algunas de las actrices que atestiguan el humor cotidiano de Tin Tan.¹⁰⁵ Evangelina Elizondo afirmó en entrevista con Muñoz:

“Era un hombre muy, muy, muy agradable, ¡muy simpático con la vida!, como era en la pantalla. Yo pienso que no hizo más que poner su persona como él era, no necesitaba hacer ningún esfuerzo ni pensar en ser cómico, porque él era eso en la vida real. Bromeaba mucho”. (Muñoz, 1999, p. 46)

Otro ejemplo de la biografía de Tin Tan se puede encontrar en *El barco de la ilusión* de Fritz Glockner¹⁰⁶. Glockner realiza una novela histórico-biográfica en donde la ficción y la realidad se entremezclan. Con fuentes diversas, entre ellas una entrevista¹⁰⁷ a Gilberto

¹⁰⁵ Cf. Muñoz Castillo, Fernando, *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Nueva Época, Núm. 12, México, 1999, pp. 30; 33-35; 40; 45-46; 51; 60; 61.

¹⁰⁶ Glockner, Fritz, *El barco de la ilusión*, Ediciones B, México, 2005, 332 pp.

¹⁰⁷ Esta información fue verificada el 9 y el 22 de Octubre de 2013. “Incluso sobre este dato [biográfico] fue muy gratificante la entrevista que le hizo el periódico Reforma al Loco Valdés, quien avaló los datos que doy en la novela, y como bien apuntas, evidentemente existe una recreación novelada de los datos biográficos” (Fritz Glockner, comunicación personal).

Martínez Solares¹⁰⁸, reconstruye la vida de Tin Tan. De esta manera también es posible percibir en Tin Tan una vida inmersa en el carnaval bajtiniano.

Pareciera, de este modo, que a Tin Tan se le puede situar en esa frontera entre la vida y el arte de la que habla Bajtin. Del mismo modo es menester recordar que Tin Tan surge del teatro de revista, y durante toda su vida artística no deja de hacerlo. En 1940 se integra a la compañía artística de Jorge Maulmer y Paco Miller en una gira por Estados Unidos. Para el año 1942 la compañía de Maulmer seguía su rumbo por el interior de la República Mexicana, y para noviembre de 1943 llegó al teatro Esperanza Iris de la Ciudad de México. Aviña, su biógrafo, comenta que “Germán Valdés desarrolló infinidad de revistas, varias de ellas por Centro y Sudamérica, Cuba, Puerto Rico, ciudades como Nueva York [...] En 1964 compartió de nuevo el escenario con Palillo”¹⁰⁹. Todo esto es de utilidad recordarlo para llevarlo de nueva cuenta al marco teórico de Bajtin. Los rasgos típicos y el modo de existencia de las formas rituales y de los espectáculos cómicos carnavalescos están relacionados con formas artísticas del espectáculo teatral que se convierten en “la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtin, 1987, p. 9). No hay que olvidar que también los datos biográficos de Tin Tan hacen alusiones constantes a la forma de trabajo de Germán en las filmaciones, abiertamente vinculada a la improvisación, elemento más teatral que filmico. Tomando como referencia de nuevo el texto de Muñoz Castillo (1999), Amalia Aguilar, Fanny Kaufman *Vitola*, Alicia Caro, Evangelina Elizondo, Rosita Fornés, Ana Bertha Lepe y Mapi Cortés, hacen referencia a la gran capacidad de improvisación de Germán. Tin Tan parecía tener autonomía en sus filmes. Martínez Solares, su director de cabecera, le daba manga ancha para ajustar lo que él decidiera cambiar. La línea argumental se seguía, no así los libretos:

“Él tenía un director porque tenía que tenerlo, pero el que hacía la película era él como cómico. El director le decía “Tu vas a salir corriendo de aquí”, pero él decía: “Sí, pero me voy a poner unos patines” [...] Martínez Solares [...] Siempre nos decía: ‘Hay que dejarlo hacer lo que él quiera’”¹¹⁰.

¹⁰⁸ Gilberto Martínez Solares fue director de 36 filmes de Germán Valdés, Tin Tan (*Véase* García Riera, 2008, p. 27).

¹⁰⁹ Cf. Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo!* Una biografía de Germán Valdés, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, pp. 11; 17; 33; 193-194.

¹¹⁰ Evangelina Elizondo entrevistada por Fernando Muñoz Castillo, Cf. Muñoz, *Op. Cit.* p. 48.

Rosita Fornés también es muy clara al mencionar que lo que Tin Tan hacía era rescatar el teatro de revista y llevarlo al cine:

“Siempre se hacía un ensayito antes de filmar, luego una o dos tomas para el momento del corte, así que en una Germán podía hacer una cosa y en la otra a lo mejor se le ocurría hacer otra. Siempre te sorprendía pues habíamos ensayado una cosa y a la hora de filmar hacía otra; [...] Yo estuve avezada en eso porque trabajé mucho tiempo en México con diferentes cómicos [...] yo no sabía trabajar como lo hacían aquí en el teatro de revista [...] Lo que tuve que aprender fue a improvisar, y a medida que hice más teatro de revista mi entrenamiento fue cada vez mejor. Así que cuando trabajé en Cuba con “Tin Tan”, él no me tomó por sorpresa, aunque como dije antes, él siempre te sorprendía”¹¹¹.

El mismo Muñoz Castillo en la introducción de su libro *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos*, menciona que Germán lleva el teatro de revista al cine y ese es, precisamente, el éxito de su trabajo. Llega a afirmar que Tin Tan es festivo y carnavalesco con la fuerza de los actores de la *comedia del arte*¹¹². Así pues, el teatro de revista visto como una forma íntimamente vinculada a lo cómico carnavalesco, es un elemento más que encaja fácilmente dentro de estas reflexiones a través de la lente de Bajtin. Este teatro de revista que a fin de cuentas, pareciera a todas luces ser llevado por Tin Tan a la pantalla grande.

Hay un elemento más a tomar en cuenta en la vida artística de Tin Tan, que si bien no abarca toda su vida ni su carrera filmográfica, es notable, según Emilio García Riera. A diferencia de cómicos de la época como Cantinflas, que según García Riera no permitía que nadie brillara a parte de él mismo, Tin Tan buscó hacerse de un equipo de trabajo para varios de sus filmes, rodeándose de lo que García Riera llamó ‘una heterogénea palomilla’. En este grupo heterogéneo se encontraban, no sólo su ‘carnal’ Marcelo Chávez, su pareja constante, sino también el hombre fuerte interpretado por Wolf Ruvinskis, la mujer alta y delgada interpretada por Vitola, el chaparro *Borolas*, el enano *Tun Tun*, y en diversos papeles: Juan García *El Peralvillo*, Tito Novaro, Ramón y Manuel Valdés (hermanos del

¹¹¹ Rosita Fornés entrevistada por Fernando Muñoz Castillo, Cf. Muñoz, *Op. Cit.* pp. 49-50.

¹¹² *Op. Cit.* p. 15. Al respecto sería importante dejar abierta una línea de investigación más amplia para analizar, no sólo a Tin Tan, sino a diversos cómicos de la época de oro del cine mexicano (Eulalio González “Piporro”, Antonio Espino “Clavillazo”, Viruta y Capulina, Manolín y Shilinsky, Adalberto Martínez “Resortes”, entre otros) que quizá, desde los arquetipos que generó la *comedia del arte* pudieran tener injerencia en los contextos sociales de la época y algún posible cambio en el imaginario desde su concepción del humor.

cómico pachuco)¹¹³. Conectando lo anterior, bajo la lente de Bajtín, es posible ver a través de ello parte de la naturaleza compleja del humor carnalesco. El humor carnalesco es, ante todo, un humor festivo patrimonio del pueblo, donde todos comparten la risa. Además tiene un carácter universal. Todas las cosas y la gente están contenidas en el carnaval. Todo el mundo parece cómico¹¹⁴. De esta forma, los personajes que invita Germán y que tienen brillo propio en los filmes de Tin Tan, comparten diferentes aspectos de la vida misma del cómico pachuco en escena y parecieran convertirse en personajes del carnaval de Tin Tan, en donde es posible encontrar otras caras del pueblo¹¹⁵. Muñoz Castillo también habla de ello, cuando se refiere al mecanismo interno de Germán Valdés y su *troupe* de actores, haciendo alusión a los antes mencionados. Todos los que trabajaron con él, afirma Muñoz Castillo, entendieron su juego escénico, creado más por Germán que por los directores, y que rompía con los cánones cinematográficos.

Desde esta perspectiva, parece pertinente insertar estos datos para la discusión en el marco teórico bajtiniano, no sólo por los elementos encontrados en esta investigación, sino por la vida misma de Germán Valdés.

Lo grotesco y el carnaval como referentes del humor en Tin Tan

De acuerdo con los datos obtenidos, todo pareciera indicar que el humor en Tin Tan está construido a partir de las imágenes grotescas bajtinianas, insertadas dentro del contexto carnalesco.

¹¹³ Véase García Riera, *Op. Cit.*, p. 16.

¹¹⁴ Cf. Bajtín, 1987, p. 14.

¹¹⁵ Es a partir de 1949, con el filme *No me defiendas compadre*, que estos actores se van incorporando a las filas carnalescas del cómico pachuco, alternando en ocasiones todos, y en ocasiones sólo algunos en los diversos filmes de los años venideros de Tin Tan. De hecho es posible encontrar a los hermanos Ramón y Manuel Valdés en el filme de 1970 *El capitán Mantarraya*, quizá por obvias razones familiares. En el caso de *Vitola*, la última participación con Tin Tan de la que se tiene registro es en *Tintansón Crusoe* (1964). En los casos de *Tun Tun* y Juan García, aparecen en *El Violetero* (1960) por última vez al lado de Tin Tan. Cabe recordar que Juan García, *El peralvillo*, escribió muchos de los libretos de Tin Tan al lado de Martínez Solares. Wolf Rubinskis, participó con Germán Valdés hasta 1957 con *Paso a la juventud*. En el caso de *Borolas* la última participación con Tin Tan se da en 1956 con *Escuela para suegras*. Tito Novaro con *El teatro del crimen* de 1956.

Para comprender la cosmovisión carnavalesca desde la mirada bajtiniana, es menester reconocer algunos elementos que ya se han esbozado en este trabajo, pero que es necesario precisar como se citan a continuación.¹¹⁶ En la cosmovisión carnavalesca:

- Los espectadores no asisten al carnaval, lo viven. Tal es el caso de Tin Tan, como se comentará más adelante.
- Las leyes de la libertad son el marco del carnaval, por tanto, el carnaval sólo se puede vivir en libertad. Libertad o liberación que se obtiene a partir del imaginario humorístico sobre el pachuco que plantea el personaje de Tin Tan, luego de que el imaginario histórico-fílmico-literario de los 1940's y 1950's en México y Estados Unidos generara un estigma sobre la identidad de los pachucos.
- Los bufones son vehículos del principio carnavalesco en la vida cotidiana, pues no son actores sobre un escenario solamente, sino que viven su papel en el día a día.
- El carnaval es el triunfo de la libertad, una libertad transitoria que es capaz de abolir jerarquías, reglas y tabúes.
- El carnaval genera nuevas formas de comunicación que aportan a la igualdad, aún entre individuos de diferentes jerarquías, sin constricciones, reglas de etiqueta o de conducta. Ésto es capaz de crear una comunicación ideal y real entre la gente, imposible de suceder en la vida ordinaria.
- El principio del carnaval es la lógica de las cosas al revés y contradictorias en una segunda vida o segundo mundo que parodia la vida ordinaria. Esta lógica de las cosas al revés, es la negación, pero a su vez la negación del carnaval es también afirmación, ya que lo que muere resucita, lo que se sepulta vuelve a resurgir (cabe aclarar que la negación *per se* es ajena a la cultura popular). El imaginario de los 1940's plantea un pachuco violento, el humor en Tin Tan (tanto en la imagen como en el sonido) vuelcan este imaginario convirtiéndolo en un personaje diferente a aquel violento.
- La risa carnavalesca es patrimonio del pueblo, y en ella todos pueden reír. Del mismo modo es ambivalente, como en la lógica de las cosas al revés. Así, la

¹¹⁶ *Idem*, pp. 10; 12-15, 17-19.

ambivalencia puede contener la alegría y la burla, el alborozo y el sarcasmo, la negación y la afirmación, la muerte y la resurrección, de nueva cuenta.

- El humor carnavalesco es universal, pues contiene a todas las cosas y a toda la gente. Todo el mundo es considerado jocoso y cómico.
- El lenguaje familiar del carnaval se puede convertir en un lenguaje obsceno con expresiones prohibidas o eliminadas de la comunicación oficial, pero que adquieren un tono cómico y se convierten en lo que Bajtin denomina las chispas de la llama única capaz de renovar el mundo.

Revisados ya los elementos que conforman la cosmovisión carnavalesca, es preciso retornar a la construcción del humor en Tin Tan a partir de las imágenes grotescas o exacerbadas. También será pertinente reflexionar en torno al humor de Tin Tan, teniendo siempre como referente lo cómico-carnavalesco.

Primeros indicios de la construcción del humor en Tin Tan y la reinterpretación de la imagen del pachuco

La revisión de los datos, comenzó por el primer filme estelarizado por Tin Tan en 1945, justamente tres años después de los hostigamientos contra los pachucos por parte del periódico estadounidense *Los Angeles Examiner*, y dos años después de las revueltas conocidas como *Zoot Suit Riots*, así como el caso de *Sleepy Lagoon* en donde los pachucos fueron los principales actores estigmatizados. Germán Valdés conocía bien la frontera con Ciudad Juárez y, a principios de los 1940's, realizó giras por el país del norte, ya con el personaje del pachuco, en ese entonces llamado *Topillo Tapas*¹¹⁷. Al respecto, Meche Barba (actriz que alternó con Tin Tan en los primeros años de sus giras por Estados Unidos) comenta:

“No sé si fue idea de Germán o del empresario la vestimenta de pachuco. Te diré que era una tontería, porque íbamos al otro lado y el asunto de los pachucos y los marines estaba feo”¹¹⁸.

¹¹⁷ Pedro Meneses le puso el nombre de Topillo Tapas, pues decía que quien mezclaba el inglés con el español en México, era un topillero o tramposo del habla, imitando a los mexicanos que vivían en la frontera. Cf. Valdés, Rosalía, *La vida inédita de Tin Tan*, Editorial Planeta, México, 2006, pp. 47-49

¹¹⁷ Cf. Bajtin, 1987, p. 49

¹¹⁸ Meche Barba entrevistada por Fernando Muñoz Castillo, Cf. Muñoz, *Op. Cit.* p. 27.

Está claro que el contexto no era el más favorable para alguien que decidiera utilizar como personaje del teatro de revista a un pachuco, sin embargo, hay que recordar nuevamente que las fiestas del carnaval siempre han estado ligadas a los periodos de crisis, y que el miedo en el carnaval siempre es vencido por la risa como elemento transformador¹¹⁹. Es en este contexto que Bajtin, pareciera más presente que nunca, con un carnaval ambivalente y transformador en Tin Tan. El pachuco, de manera consciente o inconsciente, se muestra como un humorista que se enfrenta al mundo hostil desde la risa.

El filme *El hijo desobediente* es un claro ejemplo de la libertad que se genera desde lo grotesco. Bajtin hablaría de una alegre osadía y un caos sonriente cuando Tin Tan aparece en primer plano vestido en traje de pachuco, un típico *zoot suit*, claramente exagerado como ya se ha descrito en el capítulo correspondiente. Es claro que esto también es una osadía más intensa, dado que el mismo pachuco con la misma imagen, ya había sido presentado en la pantalla grande dos años antes con la escena del *Hotel de verano* (1943). La diferencia de *El hijo desobediente* radica en la cercanía que Tin Tan genera con el público desde la primera secuencia, con un primer plano que rompe la cuarta pared del cine interactuando con el espectador. En ambos filmes están claras las *imágenes visuales* exacerbadas que por supuesto buscan generar el humor. En este caso el bufón renacentista de amplios atuendos es reemplazado por el pachuco de los 1940's de pantalón y saco amplios, larga pluma y cadena colgante. Si lo terrible se vuelve alegre en lo grotesco medieval, el pachuco grotesco pareciera cumplir a cabalidad la misma premisa. Un pachuco estigmatizado por la sociedad estadounidense, se convierte en un alegre personaje que aparece en la pantalla para hacer reír.

Las primeras *imágenes sonoras* con las que se presenta el pachuco del *Hotel de verano* (1943) y el de *El hijo desobediente* (1945) contrastan en la sistematización que he presentado (las primeras son *sonoro-lingüísticas* y las segundas son *sonoro-musicales*), pero concuerdan definitivamente en lo grotesco. En 1943, el pachuco aparece en la secuencia correspondiente del filme llamando a Marcelo (su patíño) de la siguiente forma: '¡Ese!... ¡Ese carnal!'. Esto es una clara *imagen sonoro-lingüística* del pachuquismo, que se ve totalmente exacerbada al continuar con un diálogo casi ininteligible para quien por vez primera escucha el *caló* o jerga de los pachucos. A tal grado es la exacerbación del

¹¹⁹ *Idem*, pp. 11 y 45

lenguaje utilizado por el pachuco, que Marcelo en su papel de patifño tiene que ir traduciendo lo que el pachuco está tratando de expresar, guiando al espectador por medio de preguntas a Tin Tan para corroborar que le ha entendido bien, y que éste a su vez va ratificando.¹²⁰ En contraparte, la primera secuencia del filme de 1945 presenta a un pachuco cantando un *scat*, lo que he denominado como la *imagen sonoro-musical* del *pachuquismo tintanESCO*. Los elementos que utiliza, de acuerdo a la sistematización presentada, son el uso del *Registro Vocal (RV)* y el *Scat con Cambio de Sentido (SCS)*. Estos elementos se han vinculado ya con lo que llamé en el capítulo 2 la exacerbación *in situ*. Lo grotesco se ve representado por el uso del registro vocal agudo y grave dentro del *scat* para generar humor, hasta llevarlo al cambio de sentido con la expresión: ‘*jándele!*’ que entremezcla con su *scat*. Es en este momento cuando se da el rompimiento de la cuarta pared, generándose así la imagen grotesca en plenitud, donde se fusionan los ejes visual y auditivo, rompiendo con toda frontera. Del mismo modo, el rompimiento de la cuarta pared, se puede vincular con aquello que afirma Bajtin: “los espectadores no asisten al carnaval, lo viven”. Si bien el efecto de romper la cuarta pared en el cine, no tiene un impacto tan relevante como pudiera serlo en el teatro de revista, es en definitiva un elemento tomado del lenguaje del carnaval.

Lo grotesco bajtiniano se empieza a conformar claramente en Tin Tan, el cómico-pachuco, desde sus primeras giras en el teatro de revista, como se ha visto en sus datos biográficos. Baste referirse a la **Imagen 4.1** que se presenta a continuación, en donde se ve a un pachuco muy similar al de los dos primeros filmes, que también se presentan a continuación.

¹²⁰ Véase el corto “1 Hotel de verano” del **Apéndice 5**.



MECHE BARBA Y GERMAN VALDES "TIN TAN" EN 1943,
DEBANTE LA TEMPORADA CON LA COMPAÑIA DE PACO MILLER.

Imagen 4.1. Meche Barba y Germán Valdés “Tin Tan” en 1943¹²¹.



Imagen 4.2. Hotel de verano (1943)¹²²

¹²¹ Muñoz, *Op. Cit.*, p. 28

¹²² Fotograma extraído del filme para esta investigación.



Hotel de verano.

Imagen 4.3 Hotel de verano (1943)¹²³



Imagen 4.4. El hijo desobediente (1946)¹²⁴

¹²³ Imagen tomada de Aviña, Rafael, *Op. Cit.*, p. 227.

Sin embargo, es posible hablar de imágenes grotescas de una mayor contundencia ya en el ámbito de los filmes en donde se encuentran con claridad las *imágenes sonoro-lingüísticas*, las *sonoro-musicales* y las *visuales*. Estas imágenes grotescas, exacerbadas, sirven también para comenzar a forjar la metonimia del pachuquismo en los ejes de análisis propuestos en este trabajo: el visual y el auditivo.

El primer filme de Tin Tan sirve también para enmarcar, torciéndole el cuello al filme como afirma Julia Tuñón (*Op. Cit.* 2004), el contexto del pachuco estigmatizado. De un modo parecido al que señala Muñoz Castillo cuando afirma: “el cine [mexicano] ha enseñado a la sociedad que pachuco es sinónimo de padrote, cinturita, vividor, vago de villar, mantenido. [...] la satanización es total y sólo le queda la hoguera” (*Op. Cit.*, 1999, p. 9). Sin embargo, como sostiene Sonia Furió en entrevista con Muñoz Castillo, Germán Valdés “trajo a los que ahora se llaman chicanos o “mexicanos de la frontera” al centro de la República y desde aquí los repartió por todo el mundo”¹²⁵. Como ya se ha revisado, el filme fue antecedido por una fuerte crítica de Vasconcelos al personaje de Tin Tan en 1944, cuando ya actuaba con su personaje en la capital de la República Mexicana. A pesar de todo, Tin Tan pareciera decidido a comenzar a abrir las puertas del carnaval. Esas puertas a una segunda vida paralela que se da en el carnaval, en donde la lógica es el principio de las cosas al revés, en una parodia de la vida real, en donde la negación del pachuco se convierte más bien en afirmación de sí mismo gracias a la ambivalencia del carnaval. Del mismo modo, Tin Tan abre nuevas formas de comunicación, desde la perspectiva del carnaval bajtiniano, rompiendo jerarquías, reglas y tabúes. Imposible pensar, quizá, que un joven provinciano en un entorno de campo se dirigiera de tal modo a su padre, como sucede en *El hijo desobediente*. Tin Tan habla del *jefe*, no del padre. Y si bien le habla de usted, se dirige a él de un modo que el mismo padre en el filme no aprueba. Llega a tal punto el grado de la ruptura que el padre lo deshereda y lo exilia de su familia. La muerte en vida del hijo para el padre, que a su vez, como contraparte, genera vida para Bajtin. Este desconocimiento del padre al hijo, que lo lleva a desheredarlo, a considerarlo muerto a sus ojos, le permite a Tin Tan salir a la vida, una vida que estaba buscando como cómico-pachuco. En este sentido, la figura del padre opera también como la autoridad ante la cual

¹²⁴ Fotograma extraído del filme para esta investigación.

¹²⁵ Véase *Op. Cit.* Muñoz Castillo, 1999, p. 53.

se rebela Tin Tan, una analogía con la rebelión de esa identidad de los pachucos ante los ideólogos nacionalistas como Vasconcelos: ese pachuco que decide no integrarse al proyecto para forjar una Nación Mexicana en ciernes, pues no es aceptado ni como mexicano ni como estadounidense. La sociedad lo mira con malos ojos, la familia lo extirpa de su vida. Empero, al pachuco estigmatizado no le importa porque vive su vida en el carnaval, y es capaz de resucitar ante la muerte, esa ambivalencia que sólo el carnaval permite. Y sí, el pachuco finalmente triunfa ante la muerte. El padre, hacia el final del filme, termina aceptando que el pachuco ha vencido y se ha convertido en una *chachalaca* de cabaret, de la cual el padre se siente orgulloso. El filme se cierra cuando el padre ficticio de Tin Tan, lo reconoce como su hijo en el cabaret, y lo reinserta en la sociedad mexicana, sin dejar de lado su origen pachuco:

“Rogaciano [padre ficticio de Tin Tan en el filme]: Tienes suerte muchacha [dirigiéndose a Socorro, la novia ficticia de Tin Tan]. No sabes el ejemplar de mi fábrica que te llevas. *Made in United States of Mexico*”.

El carnaval de Tin Tan, da la oportunidad al pachuco de comunicarse con su familia provinciana pero adinerada (representada por el padre –Rogaciano-) o con la ‘alta’ sociedad, representada por Modesto (Rutilo) –aquel personaje del filme que se encontraba en el vagón del tren, aparentemente en una sección de clase alta, pues era atendido por un camarero que le llevaba los alimentos-. Esta comunicación, como dice Bajtin, está lejos de suceder en la vida real. Sin embargo, en el carnaval todos ríen: como el padre en la escena final del cabaret; o como Modesto, los viajeros –coristas que perdieron ya su estatus de clase alta porque han sido despedidos de su empleo- y el boletero, que cuando Tin Tan canta en el vagón, no pueden evitar reír y disfrutar del carnaval *tintanesco*. El carnaval se rige por la libertad, y el carnaval *tintanesco*, no parece ser la excepción. Tin Tan sólo puede vivir en libertad, por ello decide apartarse del lazo familiar y probar suerte en la capital. El carnaval es el triunfo de la libertad, esa libertad que es capaz de romper con las jerarquías y generar nuevas formas de comunicación. Pareciera ser, contrario a quienes lo pudieron haber observado en su época con cierto recelo, que todo esto constituye el inicio de la reinterpretación de la imagen del pachuco a partir del humor, además de ser la simiente de

una imagen que con el pasar de los años pareciera metonimizarse, más que desaparecer como afirman muchos.

El desarrollo de las imágenes sonoro-musicales grotescas.

Como se ha visto, los primeros años en la carrera artística de Germán Valdés promovieron de manera natural la construcción de las imágenes exacerbadas del pachuco en todos los ámbitos de la sistematización que se propuso para este trabajo: *sonoro-lingüístico, sonoro-musical y visual*. Esta exacerbación grotesca, pareciera ser justamente el elemento generador del humor que es posible seguir encontrando a lo largo de su filmografía y discografía durante largo tiempo hasta irse metonimizando.

Para el caso del *swing* y el *scat*, lo grotesco es notable desde los inicios de la carrera de Tin Tan. Según Rafael Aviña¹²⁶, la primera canción que ensayaron Tin Tan y Marcelo durante la caravana de la compañía de Maulmer, fue *Watatina*¹²⁷. Este dato se puede corroborar tomando en cuenta que es la primera canción que graban para la pantalla grande en el filme *Hotel de Verano* (1943). El aspecto grotesco de esta *imagen sonoro-musical* se encuentra claramente vinculado al *scat*, siendo esta pieza un *swing per se*. De esta forma, es posible ver en el filme la imagen grotesca del *scat* a través del uso exacerbado del registro vocal en esta pieza. Sin embargo, en la grabación discográfica la exacerbación es llevada a grados más elevados al hacer uso no sólo del registro vocal, sino también del *Scat con Cambio de Sentido (SCS)* y del *Swing vinculado a la Onomatopeya (SO)*.

Como ya se mencionó en el capítulo 2, la exacerbación de las *imágenes sonoro-musicales* del *pachuquismo tintanESCO* se da en 8 de los 10 elementos de la sistematización propuesta:

- 1) El *Swing* insertado en Otros Géneros (SWOG);
- 2) *Scat* insertado en Otros Géneros (SCOG);
- 3) Uso del Registro Vocal que va de muy grave a muy agudo y viceversa (RV);
- 4) Las Onomatopeyas como recurso extensivo del *scat* (O);
- 5) el uso del *Scat* Aisladamente (SA);

¹²⁶ Cf. Aviña, *Op. Cit.* p. 17

¹²⁷ Composición de Ángel Castro según los registros de la Fonoteca Nacional de México, consulta realizada el 27 de mayo de 2013.

-
- 6) el uso de Instrumentos que representan las sonoridades del *swing* como el ukelele o la armónica (I);
 - 7) el uso del *Scat* con Cambio de Sentido (SC); y
 - 8) el uso de la Onomatopeya dentro de un *swing* como recurso extensivo del *scat*, sin usar a éste último (SO).

Es claro el uso exacerbado que Tin Tan le da a las *imágenes sonoro-musicales* del *swing* y del *scat*, llevándolas al grado grotesco en plenitud. De esta forma, el *scat* también se convierte en un carnaval *sonoro-musical* de Tin Tan cuando se le encuentra en un filme fuera del contexto musical. No es que el *scat* ‘asista’ a ese carnaval, sino que el *scat* vive y se retroalimenta del carnaval, y a la vez retroalimenta al carnaval personal de Tin Tan. En nueve ocasiones musicales es posible encontrar a este *Scat Aislado (SA)* dentro de sus filmes. El *swing* se convierte en ese género capaz de manifestarse libremente y de moverse con soltura, tal como se vive el carnaval, además de contrastar con los usos musicales nacionalistas de la época (como el género ranchero de Pedro Infante y Jorge Negrete). Para el *swing tintanesco* no hay límites, ya que puede convivir fácilmente con otros géneros, como el caso de las sonoridades del *swing* insertadas en otros géneros (*SWOG*). Esto a su vez permite insertar estos elementos en la discusión de Bajtin en donde se habla del triunfo de la libertad al abolir reglas y tabúes. ¿Es posible que dos géneros aparentemente contrastantes como la rumba y el *swing* (lo latino y lo estadounidense) puedan dialogar en un mismo espacio sonoro (tratándose ambos, además, de géneros racializados)? Sólo la libertad del carnaval pareciera poder llevar a estos extremos o polos opuestos a reencontrarse, y a la vez, generar esa risa libertadora y ambivalente. El pachuco que es estigmatizado, originalmente, en la sociedad estadounidense, se reconcilia con ella a través del *swing*. Lo gringo que mata al pachuco a través del estigma, a la vez, le da vida por medio del *swing*. Los géneros latinos y el *swing* generan a la vez una nueva forma de comunicación que es un aporte a la igualdad. Ninguno está por encima del otro a nivel musical, y genera la comunicación ideal que sólo se da en el carnaval bajtiniano. El humorismo que genera Tin Tan a través de sus *imágenes sonoro-musicales* es un humorismo que revive al pachuco muerto por la sociedad mexicana y estadounidense. Su música contiene a todas las músicas, ambas músicas, la de aquí y la de allá, y todo podría ser considerado cómico como en el carnaval. También es posible encontrar las expresiones

prohibidas y obscenas en estas *imágenes sonoro-musicales* que vistas a través de los ojos de la cultura carnavalesca, son válidas aún en su obsenidad: “*Oh pajarito azul que haces pipí*”, “Cuando hago así siempre me acuerdo de tu papá [haciendo como puerco, luego de llegar al cambio de sentido viniendo de un solo de *scat*]“¿Y eso? Oh. *Yes sir. Boogie Woogie. Yes men. Come on. Shake it but not break it. Easy, easy. Yes sir*”. Por un lado es posible encontrar expresiones dentro del rango escatológico, alusiones al padre de su patíño vinculándolo con un animal considerado como símbolo peyorativo, y por último el uso de los pochismos, que le llevaron a fuertes críticas, como ya se ha visto, en los medios periodísticos. Basten estos ejemplos como muestra para vincular los momentos musicales con las expresiones obsenas, válidas únicamente dentro del contexto del carnaval. Lo grotesco cobra vida plena en las *imágenes sonoro-musicales* de Tin Tan. Hay una clara vinculación a la cosmovisión carnavalesca, que permite generar esa risa ambivalente, capaz de reinterpretar la imagen estigmatizada del pachuco de la época. El *swing* tiene indicios de libertad, ligereza y fantasía artística, como diría Bajtin en torno a las imágenes grotescas de las *Termas* encontradas en el medievo. Dicho género es esa *imagen sonoro-musical* netamente grotesca cuando se fusiona con otros géneros. Ya no hay fronteras, desde una perspectiva bajtiniana. Desde la perspectiva lotmaniana, se generan nuevas fronteras semióticas, en donde lo gringo y lo latino abren nuevos espacios y se generan nuevos textos¹²⁸.

Por otro lado, el *scat tintanesco* se convierte en la expresión máxima de la libertad carnavalesca. Siendo capaz de ser insertado, al igual que el *swing*, dentro de cualquier otro género. Si bien no es posible valorar el *SCOG* (Scat dentro de Otros Géneros) desde el punto de vista cuantitativo, pues aparece en el 20% del total de los momentos musicales tanto filmicos como discográficos, la valoración cualitativa puede ser llevada nuevamente al campo bajtiniano. Pareciera ser que el *scat* encaja perfectamente en las leyes de la libertad carnavalesca, mostrando su capacidad de abolir tabúes. Si bien el *scat* pudiera ser visto como la parte vocal que requiere del mayor cuidado técnico del intérprete para realizar una ejecución impecable, Tin Tan se permite realizar dichas ejecuciones impecables en medio de la libertad que le permite jugar con el humor que rompe reglas y formas aún a nivel musical. Es notable la interpretación que hace de este solo vocal en el

¹²⁸ Lotman, *Op. Cit.*, 1996, pp. 22 y 31.

momento musical de la canción *Watatina* durante el filme *Hotel de Verano* utilizando no sólo el cambio de registro vocal de manera amplia (hasta tres octavas), sino también cromatismos ascendentes, cuya nota principal va descendiendo cada cuatro dieciseisavos. A nivel técnico, no es un solo vocal sencillo, sin embargo no deja de permanecer en la libertad del juego carnavalesco que le permite generar el humor, gracias al dominio vocal de Tin Tan. Este a su vez, como se ha venido reflexionado, pareciera convertirse en el elemento transformador de la imagen del pachuco, en este caso partiendo de las *imágenes sonoro-musicales*. Las rupturas consantes del *scat* hacia los cambios de sentido o hacia las onomatopeyas, generan *per se* rompimientos de las formas que derivan en el humor, permitiendo no sólo la libertad carnavalesca de la cual se ha venido hablando, sino también la inserción de elementos como las nuevas formas de comunicación sin etiquetas ni reglas, y la lógica de las cosas al revés, como una parodia de la forma misma del *scat*. Quizá para un cantante de jazz, el *scat* es el momento de lucir sus dotes musicales a nivel técnico, sin embargo el *scat tintanesco* pareciera convertirse en un lenguaje obsceno, como el lenguaje del carnaval, convirtiendo de esta forma al *scat* en esa imagen sonora capaz de renovar el mundo del pachuco a través del humor.

Lo grotesco en las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales.

Ya fue comentado en el apartado *Primeros indicios de la construcción del humor en Tin Tan y la reinterpretación de la imagen del pachuco* el uso exacerbado del *caló* del pachuco en el primer filme de Tin Tan. Éste uso reiterado y grotesco del lenguaje del pachuco, pareciera ser el elemento detonador del humor en los primeros filmes de Tin Tan. Edgar Ceballos (1999)¹²⁹ afirma que uno de los principios elementales del efecto cómico es conocido como el *gag* de repetición. El uso reiterado de un elemento, puede generar humor. Esta reiteración, es posible vincularla con lo grotesco bajtiniano, lo exacerbado, la exageración del uso de este recurso. Del mismo modo, el mismo Ceballos, más adelante hace mención de otro recurso de lo cómico vinculado con el lenguaje: el *grammelot*

“que es un lenguaje ficticio; un juego onomatopéyico de sonidos que imita lenguas extranjeras o dialectos, donde las palabras reales se limitan a un diez por ciento y el resto son fallellos

¹²⁹ Ceballos, Edgar, *El libro de Oro de los payasos*, Escenología A.C., México, 1999, pp. 29 y 30.

aparentemente sin sentido que por el contrario, hacen destacar el significado de las situaciones [...] que terminaban por destrozar el lenguaje. Ya hemos hablado que éste ha sido uno de los recursos más antiguos del arte del payaso”.

El uso de un lenguaje como el del pachuco que en ocasiones tenía que traducir Marcelo, pareciera ser un elemento también detonador del humor, muy parecido al *gammerlot*. El pachuco hace alarde de un alto porcentaje de palabras desconocidas para el espectador. Aquí se puede observar fragmentos de la transcripción del diálogo de Tin Tan con Marcelo en *Hotel de verano*¹³⁰:

”*¡Ese!, ese carnal. ¿No trae una trola? [...] una antorcha [...] pos una mecha carnal [...] Sabe que yo vengo de Los, ¿ve?, [...] chale si es el estilacho ¿ve?, [...] es near Los Angeles, yo vengo de Sanda Mónaca [...] Chale vato usted no conejo por allá [...] ¿usted se ha dado un round por Califa?, [...] nel pos si es el estilacho ¿ve?, ¿'hora sí ya apañó lo que estoy diecisiete?, [...] es un relativo mío [...] cintaritas. [...] Pues sabe que le traigo esta lira. [...] ¿Usted la toca? [...] Hágale el trail ¿quiere?. A mí me laica mucho el sonido de la lira, ¡ese!, [...] Está re suavena, ese”.*

En letra cursiva se pueden observar las palabras vinculadas con el *spanglish* y con el habla del pachuco. Esta exacerbación del uso de este lenguaje *gammerlotizado* que tiene que ir siendo decifrado por Marcelo para el espectador, es el elemento que se irá metonimizando en los siguientes filmes de Tin Tan de manera paulatina, como se puede observar en la **Tabla 3.1** del Capítulo 3 (*La construcción de las imágenes sonoro-lingüísticas y visuales del pachuco en Tin Tan*). La comunicación que se da entre Marcelo y Tin Tan, forma parte del carnaval bajtiniano. Es preciso recordar que sólo ahí se generan nuevas formas de comunicación. El pachuco estigmatizado por Vasconcelos por usar su propia *jerga* es aceptado y traducido por su propio patiño para que el público comience a comprenderlo. Este pachuco se toma todas las libertades, aquellas que triunfan en el carnaval, para hablar sin temor a ser rechazado. Ese pachuco que fue rechazado por Vasconcelos, cuando se presenta en la ciudad capital de México, sigue comunicándose, no obstante, con su público en su propia *jerga*. Es de nuevo el principio de las cosas al revés del carnaval. La negación de la sociedad le permite auto afirmarse como un ser con

¹³⁰ Véase el corto “1 Hotel de verano” del **Apéndice 6**. Este fragmento incluye además de las voces la imagen sonoro-musical de la canción Watatina

identidad propia. Quien intentara matar al pachuco por su *caló*, contrariamente a su creencia, le estaba dando más vida. La teoría planteada por Bajtin pareciera cobrar vida y darle la razón al cómico pachuco, revitalizando su propia identidad, aunque fuese rechazada por la sociedad estadounidense y la del México intelectual. El lenguaje pachuco que es considerado obsceno y grosero por Vasconcelos, un insulto para nuestro español, sólo puede acrisolarse y transformarse para ser aceptado por el público desde el humor del carnaval, la chispa única capaz de renovar al mundo, siguiendo con Bajtin.

Las imágenes sonoro-lingüísticas son un elemento muy importante en el universo sonoro del *pachuquismo tintanESCO*. El rastro de estas huellas sonoras, se puede encontrar hasta 1971, como elementos metonimizadas. Aquellos filmes en los que Germán Valdés deja de ser Tin Tan, se ven permeados por las imágenes *sonoro-lingüísticas* del pachuco. Estas imágenes, son ya tan sólo una metonimia de las originales; un pequeño guiño que representa al todo que es el pachuco. Gilberto Martínez Solares, tuvo la intención de arrancar al personaje del pachuco en Tin Tan desde el filme *Calabacitas tiernas* (1948), y llegó a afirmar que en *El rey del barrio* (1949), el pachuco comienza a desaparecer. Sin embargo, los datos que se han encontrado en esta investigación, arrojan los elementos mostrados en las tablas del capítulo 3, que parecieran contravenir los intentos de uno de los directores filmicos de cabecera de Germán. Si bien el lenguaje que maneja Tin Tan en *El rey del barrio*, comienza a estar más vinculado con el caló del mexicano ciudadano de la gran capital, lo que lo que Ybarra-Fraustro denomina *rascuachismo*, las *imágenes visuales* no logran desvincularlo del *pachuquismo*, como se comentará a continuación. De cualquier forma, en el siguiente filme de Tin Tan: *Soy charro de Levita* del mismo año, 1949, y también dirigido por Martínez Solares como *El rey del barrio*, Germán vuelve a retomar las imágenes sonoro-lingüísticas vinculadas al *pachuquismo*. Estas imágenes sonoras permanecen en gran cantidad de filmes de años posteriores, como ya se mostró en las tablas del capítulo citado. A partir de filmes como *Caín, Abel y el otro* (1970), en donde Germán aparece como personaje secundario, las imágenes *sonoro-lingüísticas* del *pachuquismo*, ya metonimizadas, están más vinculadas con el uso del *spanglish*. El dato interesante es que Germán, el actor, pareciera no poder ya desvincularse de su papel del pachuco. A fin de cuentas, se ha venido mencionando ya que Germán, siguiendo a Bajtin, era un bufón consagrado al principio carnalesco en su vida cotidiana. Germán seguía siendo ese

cómico-pachuco, aún a nivel metonímico. Los filmes citados en el capítulo correspondiente, y su contexto, no parecieran requerir del papel de Germán algún diálogo en inglés o *spanglish* y, sin embargo, este investigador se atreve a sugerir que Germán siguió con el principio de libertad del carnaval mostrando a aquel cómico-pachuco que sembró y construyó a lo largo de muchos años. Quizá fuese alguna forma de rebeldía inherente a nivel inconsciente, una forma de resistencia de su papel introyectado en su personalidad. Germán pareciera seguir encarnando una forma de vida especial vinculada al cómico-pachuco, real y a la vez ideal.

En cuanto a las *imágenes visuales del pachuquismo tintanesco*, sucede algo parecido a lo ya mencionado en torno a las *sonoro-lingüísticas*. La construcción fuerte y bien cimentada se da en los inicios de la carrera filmica de Germán, y la imagen se va metonimizando. Sin embargo, cuando Martínez Solares intenta transformar a Germán en otro personaje, pareciera ser que el inconsciente del Germán apachucado insiste en no desaparecer del todo. Al final de cuentas, como ya se ha mencionado, Germán es un hombre que encarna en su vida cotidiana al bufón del carnaval bajtiniano representado por el pachuco. Germán se rige por la visión del carnaval y, por encima de la dirección de Martínez Solares, pareciera predominar la libertad que le da el propio carnaval, esa libertad que rompe con las jerarquías, reglas y tabúes. Se ha hablado bastante ya en el presente trabajo de la construcción de la imagen exacerbada del pachuco y la forma como esta exacerbación pareciera ser la generadora del humor. Del mismo modo, la metonimia del pachuquismo se convierte en otro elemento detonador del humor. Citando, de nuevo, a Ceballos (1999), es preciso recordar en este momento otro de los principios elementales generadores del efecto cómico: “Un objeto puede ser divertido, pero no en el lugar indicado”¹³¹. Esto se refiere al uso de un objeto que dentro de su contexto se entiendo como algo normal y lógico, sin embargo, cuando al objeto se le coloca en un contexto diferente, puede generar el humor. De esta manera, es posible encontrar la metonimia de las *imágenes visuales del pachuquismo tintanesco* vinculadas a este principio generador del humor:

¹³¹ *Op. Cit.* Ceballos (1999, p. 26)

-
- *Calabacitas tiernas* (1948). La gran cadena del pachuco aparece visible mientras Tin Tan viste un *smocking*.
 - *Soy charro de levita* (1949). Tin Tan aparece usando un sombrero de copa con una pluma, vinculada a la *imagen visual* del pachuco. Del mismo modo, usa una levita que se asemeja al saco amplio del pachuco, y no bastando ello, la levita tiene adornos a la usanza de los mariachis.
 - *No me defiendas compadre* (1949). Utiliza una gorra de beisbolista con una pluma y una gorra de recluso con pluma.
 - *El ceniciento* (1951). Germán usa un frac con una larga cadena de pachuco. Esta misma imagen se repite en *El revoltoso*, del mismo año.
 - *Tin Tan en La Habana* (1953). Tin Tan hace uso de un sombrero ranchero con una pluma.

Estos, desde la perspectiva de quien escribe este documento, son los elementos más claramente vinculados a la metonimia y el principio generador del humor. Retomando una vez más los planteamientos bajtinianos, es posible encontrar la abolición de las jerarquías cuando el pachuco hace mofa del traje de etiqueta al romper la seriedad con una larga cadena. Del mismo modo, la gorra del deportista, el sombrero ranchero o el traje de mariachi son tomados como símbolos de un nuevo tipo de comunicación entre lo aceptado por un contexto y la ruptura que plantea el pachuco. Estas nuevas normas de conducta pareciera que sólo pueden ser aceptadas por la sociedad en el contexto del humor. Aquí también se ve reflejada la parodia de la vida ordinaria imbricada con el *pachuquismo* desmesurado, aunque sólo sea una muestra metonímica del mismo. Sólo la negación de sí mismo como pachuco, pareciera ser capaz de reivindicarlo en una sociedad que lo estigmatiza. Pero es a la vez una negación y una afirmación, tal como lo plantea Bajtin. Por un lado, es el hecho de aceptar las normas de etiqueta, la cultura popular mexicana o un uniforme de recluso que niegan la identidad del pachuco, reflejada en su *imagen visual* construida por el *zoot suite*, la pluma y la cadena. Sin embargo, por otro lado, el mostrar un elemento metonimizado del *pachuquismo* es el renacer ante una rebeldía que sólo se puede entender desde la ambivalencia del carnaval: el sarcasmo y el alborozo; la negación y la afirmación; y en este mundo aparentemente fantástico del humor, todo mundo puede reír, y

podría dar cabida a que más personas aceptasen al pachuco. Pareciera comenzar a gestarse, también, una nueva forma de comunicación visual con el público y con la sociedad, en donde el estigma podría, en un momento dado, quebrantarse y dejar paso al renacer de una nueva identidad o un nuevo imaginario en torno a dicha identidad.

Discusión final. Hacia una posible reconstrucción de la imagen del pachuco.

El *pachuco tintanESCO*, pareciera ser una nueva forma de manifestación de imaginario del pachuco históricamente estigmatizado. Es el mismo pachuco surgido de los barrios latinos de Los Ángeles, pero a la vez no es el mismo. Sólo la ambivalencia del carnaval es capaz de brindar la licencia para referirse al tema de esta forma. Es el mismo, pero renovado. El pachuco encarnado por Tin Tan es una caricatura de aquellos jóvenes rebeldes que fueron acusados en Estados Unidos de Norteamérica de los peores crímenes y fueron perseguidos por los marines estadounidenses. Pero no es una caricatura en términos peyorativos. Se trata de una caricatura grotesca desde la lente bajtiniana, capaz de reconstruir el imaginario que contiene la identidad estigmatizada a través del humor. Ya que el pachuco de Tin Tan, pareciera ser capaz de generar nuevos canales de comunicación entre la música gringa y la latina, entre una sociedad con reglas de etiqueta y normas de conducta que son transgredidas por la vestimenta y el habla del pachuco. Pero a la vez, todos estos elementos se convierten en una forma de resistencia, de resistencia del ser humano que ante la desolación del estigma, es capaz de volverse hacia sí mismo para negarse y autoafirmarse a través del humor. Las *imágenes visuales, sonoro-musicales y sonoro-lingüísticas* recabadas en este documento, parecieran dar cuentas claras de estas afirmaciones. ¿De qué otra forma, sino, es posible hoy día encontrar publicaciones periodísticas que hacen constantes referencias al “Pachuco de Oro”? Aún en años recientes, algunos escritores siguieron contribuyendo a aquel imaginario estigmatizador del pachuco de los años ‘40’s. Escritores como Adolfo Ortega (1977)¹³² que definía al pachuco en términos de “*un mal tipo, trajeado de zoot de los 1940’s*” o Tino Villanueva (1980)¹³³ que afirmaba ver un pachuco “*entrampado entre la telaraña de la violencia callejera*”. Y sin embargo, el imaginario del *pachuco tintanESCO* pareciera ser el que pudiera prevalecer. El

¹³² Ortega, Adolfo, *Caló Tampestry. A Brief Survey of Chicano Language*, Berkeley, Justa Publications, 1977, pp. 51, 63.

¹³³ Villanueva, Tino (comp.), *Chicanos. Antología histórica y literaria*, México, FCE, 1980, p. 19.

humor de Tin Tan construido desde una perspectiva que se ha intentado vincular en este documento con la teoría carnavalesca de Bajtin, pareciera ser el elemento clave para la transformación de ese imaginario con la identidad estigmatizada. El mecanismo capaz de reinterpretar la imagen del pachuco pareciera estar íntimamente ligado a la teoría esbozada por Bajtin. Lo grotesco es capaz de generar el humor, y a su vez, el humor es capaz de dar nueva vida a lo que parecía ya muerto. No en vano llegaron a surgir manifestaciones musicales como *La Maldita vecindad y los hijos del quinto patio* que rindieron un homenaje abierto a la rebeldía del *pachuco tintanESCO*, a través de su forma de vestir y de una de sus canciones en particular: *Pachuco*.

Probablemente el estigma histórico del pachuco no desaparece del todo, este investigador simplemente plantea una posible reconstrucción, un renacer a otro estatus del imaginario que contiene a la identidad del pachuco, a partir del humorismo generado por un personaje que decidió vivir una vida en el carnaval. Una vida que fue trastocada por el pachuco a grado tal que no se pudo separar del todo de su personaje aún en los últimos años de su carrera. Actualmente es posible encontrar tiendas que ponen a la venta en la ciudad de Los Ángeles *zoot suits* de diversos modelos. Y no es que se afirme en este documento que la influencia de Tin Tan haya llegado hasta allá. Sin embargo la sociedad se adapta y probablemente esta manifestación responde más a un aprovechamiento del mercado capitalista que puede encontrar un blanco de venta en una creciente población hispanoamericana. Los tiempos van cambiando, y la lucha de los chicanos en la actualidad, sigue siendo tema de estudios sociales y antropológicos. No obstante, el chicano se autoafirma a sí mismo con esa denominación. Chicano es signo de lucha y resistencia. ¿Podría ser posible hablar del *pachuquismo tintanESCO* como un sinónimo de lucha y resistencia de esa época también?

Bajo la mirada bajtiniana que afirma el hecho de que el carnaval es capaz de generar nuevas formas de comunicación, es posible también vincular esta visión con el planteamiento de Jean Molino (1995)¹³⁴ cuando habla de ‘músicas’. El swing y la guaracha, lo *gringo* y lo latino, cada una de ellas con sus riquezas culturales en las que encontramos contextos históricos, geográficos, tradiciones orales, escritas y bailes. Ya no es la música como un solo término unívoco, sino las músicas que comienzan a

¹³⁴ Molino, Jean, “Fait musical et Sémiologie de la musique”, *Musique en jeu* No. 17, 1995, pp. 37-62.

comunicarse. Pareciera ser que el pachuco es ese personaje capaz de derribar las fronteras, siguiendo a Iuri Lotman (1996)¹³⁵ y crear una multiculturalidad en su propia música. A fin de cuentas las fronteras son parte indispensable de la semiósfera, sin embargo la creación de las mismas está dada a partir de una cultura determinada. Es decir, el pachuco es visto desde el exterior como ese personaje ‘violento’, estigmatizado, «no organizado» (desde la perspectiva lotmaniana). Las culturas que han creado su propio tipo de desorganización externa (la gringa y la mexicana), sin querer han dado cabida a una nueva semiósfera.

Instrumentación (ukuleles y armónicas), géneros (o músicas como se mencionó recientemente), transformaciones de un género a otro en una misma canción, *scat*, *swing*, *boogie-woogie*, baile, gramáticas y sintáxis del personaje, todo esto forma parte de los elementos que al ser llevados al ámbito de lo grotesco, generan el humor. Pero más allá de la búsqueda del humor por sí mismo, Tin Tan logra generar un humor transformador, una risa que da nueva vida al pachuco muerto por el estigma de una sociedad. Todos estos elementos se ponen en juego para construir un nuevo imaginario sobre la identidad del pachuco. El humor deja de ser sólo una manera de divertir, para pasar a ser ese humor carnavalesco capaz de reivindicar y de hacer una crítica a la sociedad de una época y de muchas épocas que siguen estando presentes. La lucha no termina, porque la igualdad pareciera ser una utopía. El personaje de Tin Tan a través del *swing*, del *scat*, de las formas de habla y del *zoot-suit* es una forma de aceptación satírica de una cultura estadounidense. Al final, en la aceptación está el cambio verdadero y profundo del ser humano y de la sociedad. No hay que olvidar que los mexicoamericanos de hoy en día, alguna vez fueron mexicanos en su propio territorio, que un día fue vendido al país vecino del norte. ¿No tendrían esos primeros mexicanos más derecho sobre su territorio y sobre su cultura que los recién llegados estadounidenses luego de la venta del territorio? Quizá no se trate de la cuestión de ver quién tiene más derechos sobre algo, simplemente, valdría la pena recordar que ante la estigmatización y el destierro en su propia tierra, el pachuco surge como una forma de rebeldía, que bien encauzada se convierte en una forma de resistencia, en una forma de revalorarse y resignificarse, tal como sucedió con el caso de Germán Valdés, Tin Tan.

¹³⁵ Lotman, *Op. cit.*, 1996.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo se planteó la problemática de los pachucos como una identidad estigmatizada dentro de un imaginario histórico-filmico-literario de los años 1940's en México y Estados Unidos. La hipótesis planteada en esta investigación propone que el humor en Tin Tan se convierte en un mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario en México sobre la identidad estigmatizada del pachuco a partir de su filmografía y discografía. Se han ya descrito lo que parecieran ser los elementos detonadores del humorismo en los ámbitos visuales y auditivos. Las nociones presentadas en la discusión pudieran contener los elementos necesarios para afirmar que es posible comprobar la hipótesis propuesta. El humorismo y el carnaval encarnado dentro de la vida cotidiana de Germán Valdés se transminan más allá del personaje de Tin Tan. El cómico pachuco es un ser con vida propia que aparentemente le da un nuevo sentido al imaginario de la identidad estigmatizada. Quizá no en todos los ámbitos de la sociedad. Sin embargo hay un claro impacto aún a nivel de los *mass media* en la actualidad.

De acuerdo con los datos recabados en el estado del arte, a la fecha de la redacción de las conclusiones de este trabajo, no se había presentado una investigación formal en torno al tema de Tin Tan. Quizá el trabajo formal que más se aproxima a una investigación con el uso de un rigor científico es el documento de Javier Durán, discutido en la introducción del presente trabajo. Es cierto que existen muchos documentos de corte informativo en torno a la vida del cómico pachuco, anecdotarios en torno a sus filmes, y algunas reflexiones desde un ámbito menos riguroso. De esta forma el aporte del presente documento a la investigación pareciera ser de gran importancia. La aportación general del trabajo es en sí misma la recopilación y sistematización de las expresiones sonoras y visuales ligadas al pachuquismo grotesco en Tin Tan, que ya se han enumerado ampliamente en la discusión anterior.

En el ámbito de la etnomusicología, el aporte del presente trabajo está vinculado al estudio de los fenómenos sonoros relacionados con el humor. La recopilación y sistematización de 108 audios, de los cuales, 76 se extrajeron de 38 filmes diferentes, y 32 de la discografía de Tin Tan, permitieron generar el punto de reflexión más allá del análisis musical. No se han encontrado, a la fecha, trabajos que aborden de manera amplia y profunda el tema del humor vinculado al *swing* y específicamente al *scat*, como elemento

detonador del humor. En ocasiones se habla del *swing* como un género juguetón en el que grandes representantes del mismo como Cab Calloway o Louis Armstrong generaban humor a partir de sus interpretaciones. Sin embargo, pareciera ser que el presente estudio aporta elementos importantes para reflexionar en torno a las formas que utilizaba Tin Tan para generar el humor en el ámbito de las sonoridades del *swing* y del habla del pachuco. Y es necesario mencionar, en este sentido precisamente, que la muestra de las imágenes sonoro-lingüísticas del *pachuquismo tintanesco*, presentan un **universo sonoro del humor grotesco amplificado**. Es aquí donde se refuerzan todos los elementos del *pachuquismo* y, al mismo tiempo, cada uno de los elementos tiene fuerza en sí mismo. Dando énfasis en la música de Tin Tan, el *pachuquismo* que va construyendo el personaje tiene tanta fuerza que es capaz de producir el humor *per se*. Este humor se va construyendo de manera interactiva en un diálogo con las diversas dimensiones (las sonoras y las visuales), de tal modo que, a su vez, se refuerzan entre sí y cobran vida *per se*. El universo sonoro del *pachuquismo tintanesco*, es entonces uno más amplio, que el meramente musical, en donde se intersectan la música y las formas de habla, ambos elementos vinculados a la cultura popular carnavalesca. No debe olvidarse, también, que las forma generar el humor a nivel sonoro se intersectan con las *imágenes* visuales. De esta forma, las disecciones metodológicas realizadas a lo largo de este trabajo, en este momento se reconstruyen y cobran vida dentro de una sola imagen sonoro-visual en movimiento que sólo puede ser observable dentro del cinematógrafo.

A nivel del análisis del filme, el presente documento es una muestra más de la certeza en las palabras de Aumont y Marie, a quienes me permito parafrasear a continuación: el conjunto de metodologías utilizadas por diversos investigadores, deben ser adaptadas para los fines que el investigador en turno requiera. Así pues, es posible retomar el análisis del filme aquí presentado, a partir de la metodología que se ocupó, adaptando y tomando elementos de diversas metodologías que Aumont y Marie se dieron a la tarea de recopilar. Puede el lector, por tanto, fácilmente replicar la metodología expuesta por este investigador y descubrir quizá con otros ojos algunos elementos que pudieron haber escapado a esta mirada subjetiva. Sin embargo, gracias a estos datos, es posible encontrar una aportación más a la investigación vinculada al análisis de los filmes. El aporte está, no sólo en la mirada subjetiva de quien realizó esta investigación, sino también en la

aplicación de la mirada tomada de los documentos de Bajtin, para torcerle el cuello al filme, siguiendo a Julia Tuñón. Sirva pues el análisis presentado para entender el primer filme de Tin Tan como un todo que arrojó datos realmente trascendentes para la presente investigación, y posiblemente para futuras investigaciones. El primer filme de Tin Tan, que pudiera pasar desapercibido para muchos, arrojó los datos más contundentes para la construcción de las *imágenes sonoras y visuales* del *pachuquismo tintanESCO* que más adelante se irían metonimizando. La forma de generar el humor por parte del cómico pachuco a partir de ese filme, es un cierto tipo de constante que puede ser sistematizada y analizada hasta llegar a la metonimia de la misma.

Esta investigación, también es una aportación a la discusión en torno al fenómeno social de los mexicoamericanos en general. El término pachuco vinculado a Tin Tan, cobra relevancia en tanto se puede vincular con la resistencia de una comunidad estigmatizada, un fenómeno parecido al término chicano en la actualidad. Es un claro contraste a la perspectiva *etic* presentada por Javier Durán, en el artículo discutido al inicio de la presente investigación. En mi modo de ver, el presente documento es una forma de redimir el imaginario en torno al pachuco desde los datos encontrados. Y de esta forma es posible antiparfrasear a Javier Durán afirmando que “la cultura de la frontera y la frontera han capturado la atención de la comunidad imaginada de México”, gracias al humorismo del cómico pachuco. El imaginario del pachuco, muy probablemente, ha logrado cambiar de rumbo gracias a la aceptación generalizada del personaje de Tin Tan, un público que no siendo intelectual o ideólogo del nacionalismo lo recibe bien. El humor en Tin Tan pudiera convertirse en ese mecanismo capaz de reinterpretar el imaginario que contiene a la identidad estigmatizada del pachuco a partir de su filmografía y discografía, como dan cuenta algunos indicios encontrados en los artículos periodísticos más recientes, los eventos artísticos relacionados con los pachucos hoy día en la Ciudad de México o los grupos de Rock que han incluido a Tin Tan como parte de su repertorio en un disco que homenajea al cómico pachuco: “Viva Tin Tan”.¹³⁶ Algunos de los titulares y fragmentos de notas periodísticas que pudieran ser parte de ese nuevo imaginario se pueden leer de esta forma:

¹³⁶ En este disco participan “las bandas de rock más representativas de México y con gran influencia en Latinoamérica como: Jaguares, Café Tacuba, Botellita de Jerez, Maldita Vecindad, Moderatto, Natalia y la Forquetina, Elefante, Panteón Rococo, Los de abajo y otros más” (véase Aguilar Serrano, Mayra, *Bandas de rock rinden merecido homenaje a Tin Tan*, artículo en *Crónica*, 23 de noviembre de 2005, texto en línea

- Bailongo en el salón los ángeles. Los pachucos no deben morir (2013)¹³⁷
- Vestir de pachuco, sinónimo de elegancia y de buen vestir: Jesús Suárez.¹³⁸
- Ser pachuco, un orgullo que aún se transpira en el Salón Los Ángeles.¹³⁹
- “Salvador Novo dijo que si Cantinflas era la subconciencia de México, Tin Tan era su conciencia. Y José Revueltas confesó que gracias a sus películas se interesó en el fenómeno de la interculturización de los mexicanos que vivían del otro lado de la frontera”.¹⁴⁰
- El Pachuco de oro pervive como innovador del lenguaje. El mejor homenaje a un cómico es el hecho de que los jóvenes usen camisetas con su imagen: Rafael Aviña.¹⁴¹
- “[...] la cultura de los pachucos fue aceptada por el pueblo americano y por el pueblo mexicano, mas no por el gobierno americano” (Arturo, Primer lugar de los tarzanes en el Concurso pachucos, rumberas y tarzanes 2014).¹⁴²

Lo grotesco en Tin Tan genera el humorismo, el humor se percibe como un elemento susceptible de reconstruir el imaginario sobre la identidad estigmatizada del pachuco. El carnaval de Bajtin con su ambivalencia regeneradora es capaz de generar una risa renovadora que reedifica al pachuco. La imagen maltratada del pachuco, se convierte entonces en una imagen renovadora, capaz de generar humor y aceptación de la misma. Al

disponible en [<http://www.cronica.com.mx/notas/2005/213389.html>], consulta realizada el 18 de noviembre de 2017)

¹³⁷ Lucario, Sandra, *Bailongo en el salón los ángeles*, artículo en Chilango, 28 de abril de 2013, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en:

[<http://www.chilango.com/ciudad/tarzanes-pachucos-y-rumberas-en-los-angeles/>]

¹³⁸ Redacción de Notimex, *Vestir de pachuco, sinónimo de elegancia y de buen vestir: Jesús Suárez*, artículo en La Jornada en Línea, 7 de mayo de 2017, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<http://semanal.jornada.com.mx/ultimas/2017/05/07/vestir-de-pachuco-sinonimo-de-elegancia-y-de-buen-vestir-jesus-suarez/>].

¹³⁹ Redacción de Notimex, *Ser pachuco, un orgullo que aún se transpira en el Salón Los Ángeles*, artículo en Excelsior, 16 de abril de 2013, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/04/16/894261>]

¹⁴⁰ Zazueta, Oliver, *El Pachuco de oro pervive como innovador del lenguaje*, artículo en Reforma, 19 de septiembre de 2015, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=646003&md5=f4a222eb86b633407c15f8ffe414726a&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe]

¹⁴¹ Redacción El Debate, *El pachuco está de fiesta*, artículo en Debate, 18 de septiembre de 2015, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<https://www.debate.com.mx/cultura/El-Pachuco-de-oro-pervive-como-innovador-del-lenguaje-20150918-0205.html>]

¹⁴² *Pachucos, rumberas y tarzanes 2014*, Video de YouTube, 4:00, publicado por La Jornada, 7 de Junio de 2014, consulta en línea disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=4hivkXZ1194>]

final, esta transformación se puede interpretar desde una perspectiva más incluyente, como la lotmaniana, con la creación de una nueva semiósfera, un nuevo espacio semiótico para los pachucos con nuevos textos y nuevas formas de expresión, diferentes, pero no necesariamente estigmatizables.

Apéndice 1. Glosario del pachuco

Palabra/frase <i>pachuquizada</i>	Significado
¿Cómo le babea?	¿Cómo le va?
¿Cómo se ha centígrado?	¿Cómo se ha sentido?
¿Más mezcla maistro o le remojo los adobes?	¿Necesita más? ¿Necesita otra cosa?
Ánene	Ándele
Apaña	Agarra
Audífono	Oído
Bato	Joven, hermano.
Cálmela	Tranquilícese
Capirucha	Capital
Carnal	Hermano
Chale	Qué mal
Chanza	Oportunidad
Cotorrear	Platicar
Cualquiera confunde un chivo con otro	Cualquiera confunde un sujeto con otro
Cuando yo ahueque de aquí	Cuando me vaya
<i>Draiviarme</i>	Conducirme
Durazno	Duro
Estates o States	Estados Unidos
Fachada	Cara
Garras	Ropa
Jainita	Noviecita
Jale	Trabajo
Jefe	Padre
Jefito	Papacito
Juega el pollo y se revuelca	Estoy de acuerdo
Lo que mentolatum en ganacia	Lo que me dé la gana
Lo que <i>Querétaro las perinolas</i>	Lo que quiero/ Lo que quiera
Mal <i>taste</i>	Mal sabor
Me chifla	Me encanta
Mi <i>racket</i>	Mi camino
Nel	No
No estoy joking	No estoy bromeando

No la haga tan chillona	No lo haga más grande
No se escame	No tenga miedo
No se esponje	No se enoje
Pus	Pues
Quemené	Cómo no
<i>Railroad</i>	Tren
<i>Rythm</i>	Ritmo
Serafín	Seré
Silabario	Sí
Suave/"Ta suave	Está muy bien
Tacuche	Traje
Teoriqué	Platiqué
<i>Treat</i>	Trato
<i>Treil</i>	Intento
Usté	Usted
Veredas tropicales	Lo verá
Yo ya estoy pantalonudo	Yo ya estoy grande

Apéndice 2. Transcripciones de los momentos de *scat* de El hijo desobediente

Tariru la

Tin Tan

Tenor 
Ta-ri-ru - la tun - dá tun - dá tun-dá. Ta - ri - ru - la tun - dá tun -

T. 
dá tun-dá. Ta-ri-ru - la tun dá tun dá tun-dá. Te-ru-lu-ru-li-ru-lu-ru -

T. 
li Bap Bap Ti - ri - ru - lu - ri - lu - ru - ri Bop Bop

T. 
Ti-ri-ru-lu-i pi Ti-ru-ru-li-ru-li-ru ru-ru-lam-pa Ay ay

T. 
ay. Pi-ri-ru-lam-pa Na na na - na ra-na-na. Ay ay ay

T. 
Ta-ru-ru-li-ru-lu-ru - li-ru-lu-ru-la-pa pa. Ta-ri-ru-li-ru-li-ru -

T. 
la-pam.

Scat de "Solo cuando viajo yo en ferrocarril"

Tin Tan y Marcelo

Musical notation for the scat piece "Solo cuando viajo yo en ferrocarril". It consists of two staves. The first staff is labeled "Voice" and the second "Vo.". Both are in 4/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are: "Tu - ru - lu - ru - lu - ru - lu - ru Li-bap bap Si - cu - chu - cu Chu - cu - chu - cu" on the first staff, and "Chi - ca chau" on the second staff.

Scat "Me arrastra pa'l estilacho"

Tin Tan

Musical notation for the scat piece "Me arrastra pa'l estilacho". It is a single staff labeled "Tenor" in 4/4 time with a key signature of three sharps. The lyrics are: "Tu - ru - du - dún Ti - ru - ru - ri - bap bap."

Scat "Somos dos chiflados"

Tin Tan y Marcelo

Musical notation for the scat piece "Somos dos chiflados". It consists of two staves. The first staff is labeled "Tenor" and the second "T.". Both are in 4/4 time with a key signature of two flats. The lyrics are: "Ti-qu-ti-qui Ti-ri-li-ri la - bap Pi - ra Ta - ta-ra ta ta." on the first staff, and "Ti - ru - li - ru - li - ru - la - la Ti - ru - lu - ru La - la la-rap pa" on the second staff.

Scat Tiriru lá tundá tundá tundá

Tin Tan

Tenor Musical notation for the first piece, featuring a tenor line in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Ti-ri-ru la Tun-dá tun - dá tundá Ti-ri-ru la Tun-dá tun

Scat Tirulin tirulin tá

Tin Tan

Tenor Musical notation for the second piece, featuring a tenor line in 4/4 time with a key signature of one flat. The melody consists of quarter and eighth notes. The lyrics are: Ti - ru - lin - ti - ru - lin ta

Scat Olerolei

Tin Tan

Tenor Musical notation for the third piece, featuring a tenor line in 4/4 time with a key signature of three sharps. The melody is more complex, including sixteenth notes and triplets. The lyrics are: O-le-ro - le-i ro o le-i Ti-ri-ru - La pa pa Ay ay ay

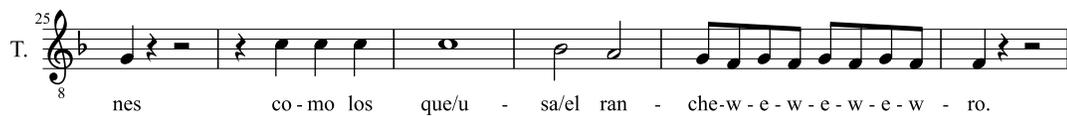
Allá en el rancho grande

Tenor 
8 A llá/en el ran - cho gran-de a - llá don - de vi - ví

T. 
8 pi - pi-rip pi - rip pi-pí - a. Ha - bia/u-na ran-che -

T. 
8 ri - ti-ri ti-ri ti - ti-ri ti-ri ti - a, que/a - le-gre me de - ci - ti-ri ti-ri

T. 
8 ti ti-ri ti-ri tí-a Te voy a/ha - cer tus cal - zo-o-o-o-o-o-o-o-o -

T. 
8 nes co-mo los que/u - sa/el ran - che-w-e-w-e-w-e-w - ro.

T. 
8 Te los co - mien - zo de la-w-a-w-a-w-a-w - na, te los a - ca -

T. 
8 bo de cue-ro Ta-ri-ru - li - pa - pi-ru-li-ru - li - pa - pi.

T. 
8 Ti - ru - li - ru - li - ru - li - ru - lá. Tu-ru li - ru - li - ru - li - ru - li - ru - li - ru Tra - li - la.

47
T. 8 Ta - ta-ra ta Ta - ta - ra - ta-ra-la ta. Ti-ru-

53
T. 8 li - ru - li - ru - li - ru - li - ru La - la - la Ti-ru - li - la - lu ti - ru - li - ti - ru

57
T. 8 li - ru - la - ru la - la la ay ay Te los a - ca - bo de cue-ro

64
T. 8 cue - ro cue - ro cue - ro Ah.

Apéndice 3. Fotogramas (Imágenes visuales del *pachuquismo*)¹⁴³

Fragmentos de los videos de donde se extrajeron los fotogramas:



https://drive.google.com/open?id=1rHcN0YqQhM-wwK988cX_e4x-oxSw75fC



1. Hotel de verano (1943)

¹⁴³ Todas las imágenes son fotogramas extraídos de los filmes *ex profeso* para esta investigación, a excepción de la **Imagen 2. Hotel de verano**, tomada de Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo! Una biografía de Germán Valdés*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009, p. 227.



Hotel de verano.

2. Hotel de verano (1943)



3. El hijo desobediente (1946)



4. Músico, poeta y loco (1947)



5. Calabacitas tiernas (1948)



6. Calabacitas tiernas (1948)



7. Calabacitas tiernas (1948)



8 Calabacitas tiernas (1948)



9. Calabacitas tiernas (1948)



10. Calabacitas tiernas (1948)



11. El rey del barrio (1949)



12. Soy charro de levita (1949)



13. Soy charro de levita (1949)



14. No me defiendas compadre (1949)



15. No me defiendas compadre (1949)



16. No me defiendas compadre (1949)



17. No me defiendas compadre (1949)



18. No me defiendas compadre (1949)



19. No me defiendas compadre (1949)



20. Ay amor cómo me has puesto (1950)



21. El ceniciento (1951)



22. El ceniciento (1951)



23. El ceniciento (1951)



24. Chucho el remendado (1951)



25. Chucho el remendado (1951)



26. Chucho el remendado (1951)



27. Chucho el remendado (1951)



28. Las locuras de Tin Tan (1951)



29. Mátenme porque me muero (1951)



30. Mátense porque me muero (1951)



31. Mátense porque me muero (1951)



32. El revoltoso (1951)



33. Me traes de un ala (1953)



34. Tin Tan en La Habana (1953)



35. Tin Tan en La Habana (1953)



36. Tin Tan en La Habana (1953)



37. Reportaje (1953)



38. Los líos de Barba Azul (1954)



39. El médico de las locas (1955)



40. Escuela de verano (1958)



41. El duende y yo (1961)

Apéndice 4. Códigos QR y ligas para descarga de audios. Imágenes sonoro-musicales dentro de la discografía de Tin Tan¹⁴⁴

1. Adela



https://drive.google.com/open?id=1NcEfM4l5Ug1tpuV_UaySB3F49hY0Upp9

2. Alabama



<https://drive.google.com/open?id=154DjiQ50DJT6VrISYuJ0Ohz89UwWLTyB>

3. Besando el mundo se va a acabar



https://drive.google.com/open?id=1e18aaxHg8mDJogzr8R_HU_ofLRZwoczj

4. Bonita



https://drive.google.com/open?id=1Mc0pftsSvrb_uGD2OJwlfHTutN-zmeq

¹⁴⁴ Si con el paso del tiempo las ligas de descarga o los códigos QR dejaran de funcionar, por cambios que llegan a darse en los servidores de internet, favor de dar aviso al siguiente correo electrónico: mauricioduran185@yahoo.com.mx para actualizarlos a través de otro servidor y hacerle llegar las correcciones a quien esté interesado.

5. Bonita



<https://drive.google.com/open?id=1o7MsNcWv7wZJ3M8ew8mmaxqqg7Jjsn5o>

6. Cantando en el baño



<https://drive.google.com/open?id=16zbD2H29dmh7fa2ATa2orWdEBdvPv1mp>

7. Dónde está mi gato



https://drive.google.com/open?id=19pID3gb1WqhaQQ_O85-nSHqgumsnYbof

8. El cavermango



https://drive.google.com/open?id=1wvkALGk_hpU_DMuB-4hDZ-NvWEsoUlsK

9. El cíbulu



<https://drive.google.com/open?id=1fbOHeTV8eUxhPsr7q37Hogz3437LkUUB>

10. Enseñame



<https://drive.google.com/open?id=1n5amLYIUmawjzZzpDs8osSp6tbKCaTQ>

11. En el bosque de la China



<https://drive.google.com/open?id=1ttHh-a7CvKkBKqKnNR7LygCC9ZGVwRzX>

12. Hogar dulce hogar



https://drive.google.com/open?id=14G_89PJhcXCRZTbQ7EFFsQ4SRo6_BQLf

13. La burrita



https://drive.google.com/open?id=1HHSCp_DcqhfOhoWPA51oxE88yLbC4Z-b

14. La cucaracha macabra



https://drive.google.com/open?id=1FEtL7JX7CIrsJJ4d_anf_ywZyMPtxdaD

15. La chula Adela



https://drive.google.com/open?id=1_3MxH2JDoGX615wFpRFsWtexVBmDLB0S

16. La hermana de Speedy



https://drive.google.com/open?id=1p_SBEhIj-bzGenkM309gKr_5-UHCyoPf

17. La mujer de mis anhelos



https://drive.google.com/open?id=165D6_vUvy1WnDA7INZW1zpNXD0sw4PVB

18. La nuez



https://drive.google.com/open?id=1LrQR0Qn_NGAoZMTkFq-9-7s03ud6AQJ8

19. Las posadas de Tin Tan



<https://drive.google.com/open?id=13oIC2w8je9t6rtfI2ZCBET-0s7GmoVbf>

20. Los agachados



<https://drive.google.com/open?id=1ILRamdiu5kXfersuYZWHpUT26wmytsS9>

21. Luces en el puerto



https://drive.google.com/open?id=183xQt88m2OoFh2rqrosHFq_M4lb7ompl

22. Luna de Texas



https://drive.google.com/open?id=10AE_KN-rRwW-DOzChMXCudkckbqBFvZ8

23. Mi Jainita



https://drive.google.com/open?id=1DZmXbs_xb8F_xXFbc26f6-Le6M2JtxJw

24. Músico poeta



<https://drive.google.com/open?id=1Xi1IbTr2tpoK3TWGS5q6zFVCbarIpuBT>

25. Palabras calladas



<https://drive.google.com/open?id=1XYJ8ue344QXUd6zdUjA08IgK0iIcqzn>

26. Personalidad



<https://drive.google.com/open?id=1vccD4s0wHWhZZG9qvSIT-sKBTfoifmzJ>

27. Piel canela



https://drive.google.com/open?id=1-6zxVEBoXsGqa923uF_6o80jVDCfCZJZ

28. Pobre gente de París



<https://drive.google.com/open?id=1L7WeEbc4Pml8Ni5dXK8aQIsKjYaKFp1j>

29. Quiero que me quieras tú



https://drive.google.com/open?id=1QQ5_qiQTgTn22gvBYkn0x1v356AfWzAL

30. Ting tung



<https://drive.google.com/open?id=1IHanvbWITB1Ih5CkxwqMAQVeyDqPhhiB>

31. Tiru Liru Lin



<https://drive.google.com/open?id=1wu1R0BjT9ewGfjXWfOWVavKgFXIMcqrL>

32. Watatina



https://drive.google.com/open?id=1GdWb9E92p_RriGiKLS-CPPUsNaipK4Tq

Apéndice 5. Códigos QR y ligas para descarga de videos y audios. Imágenes sonoro-musicales dentro de la filmografía de Tin Tan¹⁴⁵

1. Watatina dentro del corto ‘Hotel de verano’ (Audio)



<https://drive.google.com/open?id=1TLKzV056BpY8uxGGIMQ1kdNZzt6Hktxr>

2. “Tarirulá”



https://drive.google.com/open?id=1H3kyNUX3aZOKrE9PNl55RvWucVvTvUy_

3. “Sólo cuando viajo yo en ferrocarril”



https://drive.google.com/open?id=19O8dbLp9j_eP6XdokbT7s43oiyZpS0IJ

4. Scat me arrastra pa'l estilacho



https://drive.google.com/open?id=1AJAC0JZL_gJXwdPZNf9B-hx9L_GcbHSB

¹⁴⁵ Si con el paso del tiempo las ligas de descarga o los códigos QR dejaran de funcionar, por cambios que llegan a darse en los servidores de internet, favor de dar aviso al siguiente correo electrónico: mauricioduran185@yahoo.com.mx para actualizarlos a través de otro servidor y hacerle llegar las correcciones a quien esté interesado.

5. Somos dos chiflados



<https://drive.google.com/open?id=1gYfqHbnMz4tBObPGdOwsbJzeBOjTbLsG>

6. Scat tiriru lá tundá tundá tundá



<https://drive.google.com/open?id=1DQiwUM5Hc4jBl0RpMB0IQE32rGIXvRvE>

7. Scat Tirilín tirilín tá



<https://drive.google.com/open?id=1163c5dcrG5vnZxQX-fw5BBcgkC98OBD1>

8. Scat Olerolei



https://drive.google.com/open?id=1T7J2vQv8D90dMj1MLI2msEfe2ERM6T__

9. Allá en el rancho grande



https://drive.google.com/open?id=1-6dZU_P_emncLzNI8uF7PZE1aB0B9Vw_

10. El amor de las diferentes épocas



<https://drive.google.com/open?id=14bVjkLZQJVsGNHtqDZsI7dmu-O1Lvcqu>

11. El pajarito azul



<https://drive.google.com/open?id=1ntMrKW2y0kriIa0gRN8I56OrLRBOCHcw>

12. Beso es miel en unos labios



https://drive.google.com/open?id=1TR8BWgCs4YI23Nmvte6Rze_SN6-ywlQg

13. Bombón I



<https://drive.google.com/open?id=1LKa37TqAUm7Y2iNianvBj8Xr7gASC1z->

14. Le canto a mi papá



<https://drive.google.com/open?id=1UjGN3xyRBv48258i0ZWxuEbcE6Akrkn->

15. Chick-re chick



<https://drive.google.com/open?id=1CQPeeLFt5wozODjst19Y3BsszKeOOPu9>

16. Swing cristal



https://drive.google.com/open?id=1W1kigFspAUnhZtfB_CiIhaeiuvXyE_U9

17. Músico poeta



<https://drive.google.com/open?id=1xGO-MHVLDwEouFYs5Y04yIDIx86XnOvh>

18. Calabacitas tiernas



<https://drive.google.com/open?id=1zC4wTv65KIAIi9QSLc06KHmNHQavdcih>

19. Calabacitas tiernas (Lupita)



<https://drive.google.com/open?id=13TOqbKtwoB-MrgaW-JL89Zlla17s2wd6>

20 Sempre Libera (La traviata)



<https://drive.google.com/open?id=1csRVgAENNDVO13zlGXQddQeTnqQw1QNc>

21. Ojos tapatíos



https://drive.google.com/open?id=1qL1o8bQk34ROe6Ax0Bdj6R3J_ycEaP9c

22. Scat olerolei



<https://drive.google.com/open?id=13VJkojyKGvC3SbiiFgE2f-q23nBVBI6E>

23. Para vivir



https://drive.google.com/open?id=1ahgC1ycuNw3YDydoqhYOT6ETM_z7dNY2

24. Ichabot el profesor



https://drive.google.com/open?id=1L0i5CIMr5hAmp_I6-LC-FyX3ejbhUKYu

25. Ichabot el profesor 2



https://drive.google.com/open?id=1-wv3VkhI76JA6Dr_hGyF16Lu2VbWmE8k

26. En la noche de difuntos no hay que andar



<https://drive.google.com/open?id=1q3EoErkwoLqygChzUOypHktsk1c9ejEJ>

27. Canción del jinete sin cabeza



<https://drive.google.com/open?id=17sP6rE3vRCrM75Q4UfaDTXSDXRYBYWYi>

28. Cuando salí de La Habana



https://drive.google.com/open?id=1fsCEewKI3_YVWdMUJlrl-EVoTrOnqHDK

29. También de dolor se canta Scat



<https://drive.google.com/open?id=1pQKwcNnxVuYQEJ9EtTA6luhgdN4BqFqA>

30. Canción del ceniciento



<https://drive.google.com/open?id=1B-CFfPeYXtNdG98WxkeNMg6jEnigvCXt>

31. Siento en los sentidos no se qué



https://drive.google.com/open?id=1Ay07UOSS_ylCEzkrCbPRo9WbDVnQPP1

32. Nada te puedo dar



<https://drive.google.com/open?id=1BABwYqT26jUTGRoV-4KF84f8aTovnq1k>

33. Los aeroplanos



<https://drive.google.com/open?id=1StVimXcaFnNFdOuu7axb4Kr8ersftG5M>

34. Cavermango



<https://drive.google.com/open?id=1wnbevNcGDrMrHe3kHR7gIA1KRUPCmW4R>

35. Cavermango II



<https://drive.google.com/open?id=1XFj7frlPDu6YvqTgpTLTWM03EgFctUQX>

36. Sun sun ba bae



https://drive.google.com/open?id=1PDqyjpZ3LypFgMz5_9IN_D-tsYplfWCI

37. Enseñando a besar



<https://drive.google.com/open?id=1i1MPZAuPXBtBdFn5F7mIqSJI7E4yUhG1>

38. El chorro de voz



https://drive.google.com/open?id=1TspuOAHV_Yk8YhPFC4EWBJYGjL7S_BRL

39. Scat Tin Tan el La Habana



<https://drive.google.com/open?id=12hj5RhI5lk4M4zbmvfV2Yox6ZiV4cS6B>

40. Piel canela



<https://drive.google.com/open?id=168JVdo8NmKIntf4Ivdc5Vh1NUTsLFM4S>

41. Nochebuena



https://drive.google.com/open?id=1pkvtIW-QpGk5bLHadxFxI0vhP5lfi4_e

42. El vagabundo alegre



<https://drive.google.com/open?id=1TsYYEsb74qaFB6zUMqdqG0Koa3GLvi7->

43. Charleston-mambo-charleston



https://drive.google.com/open?id=1PoPcnfXqY3aavrJ_z_BnbnpNNxBsiYWS

44. Burundanga



<https://drive.google.com/open?id=1WvtfheSjzOctl3juBfogZc9mcxS14GOC>

45. Luna de octubre



<https://drive.google.com/open?id=1nMsiPzv3z9Pz1ZvbtrpVOiGencY9K0uN>

46. Caro nome (Rigoletto)



<https://drive.google.com/open?id=1uwaXAi2hh4xBmtvcwpwPh9RDosUa2avI>

47. Allá en el rancho grande



https://drive.google.com/open?id=1G_GdYNUGPpn1Q8V43rCJ0OEENd8KekvL

48. Pecos Bill



<https://drive.google.com/open?id=1BvnJdejwLMggkHd7z8nCDztX--oev17T>

49. Dalila



https://drive.google.com/open?id=1r_YxjfYypQQZ94Xb8IIudr64YWfp_a5R

50. Vacilón



https://drive.google.com/open?id=1jBi_1VRiV1XPAMpKW68uAaWOTKfJzC3V

51. El gato viudo



https://drive.google.com/open?id=1ca5eZYIEki3_Rhz-Hq-22hV2mGw9sFa-

52. La mujer de mis anhelos



https://drive.google.com/open?id=13Um_6fff_803UrWKmnUIVWBh3noz7At

53. Fragmento previo al maletero



<https://drive.google.com/open?id=1B9cZTtmni3VhXdPx3CigBLc3V0he95Mx>

54. El maletero



<https://drive.google.com/open?id=10mx1pfTAHbnfLhqXVmEaGJ3tjg6SpM6>

55. Pobre gente de París



<https://drive.google.com/open?id=1bRmhObnqx4n4hoivlmcmJtAnAauzllIS>

56. Las clases del cha cha cha



<https://drive.google.com/open?id=1VZadJLhPCdIY8kfab6nQH1ZeIap-trWg>

57. Sir Valentine



<https://drive.google.com/open?id=115S9yFnXjRFLBqoNnANihypm5trSkzSd>

58. Perdónenme sus mercedes - Soy cazador



https://drive.google.com/open?id=1ABGhg2LUXaRIWkS_2eboByyTTPf0KrxN

59. Tengo hormigas en el pantalón



<https://drive.google.com/open?id=1SMrS02yaiAnzc7AywTPIAI7334vOtHyd>

60. Nocturno No. 3 de Liszt



<https://drive.google.com/open?id=1VDqG3vHWoN15oRTX0HES0Pz6-2h4va6c>

61. Casanova



<https://drive.google.com/open?id=1ndXYYZwY-JfoW22M19STb1j78fNdxY9M>

62. Corrido del gran campeón de billar



<https://drive.google.com/open?id=1BJgg7YIJve6fjIWWw9gsWFA03FDQQsgf>

63. Personalidad



<https://drive.google.com/open?id=1jA8JSpYf4LJJvRIqzHrBcrz3U1abZigs>

64. La montaña



https://drive.google.com/open?id=1KuYR0kkjnFDTuIVY4BRpUpqDCq_Fynjo

65. Lucía



https://drive.google.com/open?id=1tL1gbThAbZ_0OxaKh66H04FKQTIB1hlf

66. Soy pescador



<https://drive.google.com/open?id=1Io5P1iubkorbdrUGlxJoAhR4OVIGenRu>

67. Cantando en el baño



<https://drive.google.com/open?id=1bDiTGW-s68DuG8LKDMMn9ELyHa-WT0Bf>

68. Scat del diamante



<https://drive.google.com/open?id=1BJUB7eaySaRjhfxmMcZP0tCqyPCUTjMH>

69. Go go frenetito



https://drive.google.com/open?id=1_y981q0Bh8Gb4hOYD4Zidd2A1EQ_b2L7

70. Scat Baloo



<https://drive.google.com/open?id=13h5sAYeWVcJyO46lTAbyRuzEmAJzlZ4l>

71. Busca lo más vital



https://drive.google.com/open?id=1S6cTWrwsom4a98jBBCkojd_wQ-PQ8yen

72. El fuego



<https://drive.google.com/open?id=1cCg5gW2iWoKhRRXdib8mpZBsP4Nmbi9J>

73. Oye quedito te quiero decir



https://drive.google.com/open?id=1GuleLmSPJVpl2tHZhaji_fedHTh49ROb

74. Wa wa



<https://drive.google.com/open?id=1qkLFzAWasqeYuOgLH1u-T7QdF4lp01P>

75. Canción de Tomas O'Mailey



<https://drive.google.com/open?id=1wzHUU43MVFSGzlwiyKLPxKT2YDhJciHL>

76. Gato jazz



https://drive.google.com/open?id=1iFyYsmbIt_2O3egP5l4EPW3hqJy7xw5y

Apéndice 6. Códigos QR y ligas para descarga de videos y audios. Imágenes sonoro-lingüísticas¹⁴⁶

1. Hotel de verano



https://drive.google.com/open?id=1WWM9L-Z4KXUwHztEQ8-HnFY2iEz1dW1_

2. El hijo desobediente 1



<https://drive.google.com/open?id=1-kvnfZrLWyh9hVflWCcChYnwMtu8mVvu>

3. El hijo desobediente 2



<https://drive.google.com/open?id=1ZbDo72bu0BbCodq9j6MfTOH74iJpJyPG>

4. El hijo desobediente 3



https://drive.google.com/open?id=1oDd0z58EmBWIMFG05RSPHJtce4R9Ks0_

¹⁴⁶ Si con el paso del tiempo las ligas de descarga o los códigos QR dejaran de funcionar, por cambios que llegan a darse en los servidores de internet, favor de dar aviso al siguiente correo electrónico: mauricioduran185@yahoo.com.mx para actualizarlos a través de otro servidor y hacerle llegar las correcciones a quien esté interesado.

5. El hijo desobediente 4



https://drive.google.com/open?id=1O9rO_jpw55WpnvQ5t7L-EfMPzSai8kma

6. El hijo desobediente 5



<https://drive.google.com/open?id=1thLWsMkN1ldXxkqhH1PppPvC8BXG4qJn>

7. El hijo desobediente 6



<https://drive.google.com/open?id=1ExnlNUXTdUoLogXaDPah459ITL-rhEfs>

8. El hijo desobediente 7



https://drive.google.com/open?id=1JPASjxxLA4CYZct2o_-5n6la2u4rjWdf

9. El hijo desobediente 8



https://drive.google.com/open?id=1ddaDzamnjb3__9odrRYFGwWekwKveKLH

10. El hijo desobediente 9



<https://drive.google.com/open?id=1n0TEecCwSGrQt35jS9KhJQe9taoOkg3H>

11. El hijo desobediente 10



<https://drive.google.com/open?id=1OSpYaJsdAr9EpEyYZZB1mvG1czJFV5IW>

12. El hijo desobediente 11



<https://drive.google.com/open?id=15Fegc0K1qb8sCNg2Mr9NSCYyHW0H04sr>

13. El hijo desobediente 12



<https://drive.google.com/open?id=1qKmJm5HbyaVp3xw1V4p9IAuZI4XW8hmf>

14. El hijo desobediente 13



<https://drive.google.com/open?id=1iA6MJOVVa4dnUP0d5gwukumNZds0863v>

15. El hijo desobediente 14



<https://drive.google.com/open?id=1DjyykhRnIZLzu9klxU6MV5FSUlgdprMI>

16. El hijo desobediente 15



https://drive.google.com/open?id=1At_C8hsjQiCPMFYZHUrYzWV2a5mr1Sng

17. El hijo desobediente 16



https://drive.google.com/open?id=1Czrh4Y52CsBLMBqTi7TnX5ENK_oyyqPt

18. El hijo desobediente 17



<https://drive.google.com/open?id=1z9VWoiRUKjXJuRrd8TOpvRn5JDVEXnJE>

19. El hijo desobediente 18



https://drive.google.com/open?id=1aG110pkXL-Bpa_0MLm1QY8L4X9L9ahwm

20. El hijo desobediente 19



<https://drive.google.com/open?id=14F2bhO4PYspi6zoP9EkFFJP8RBaWYij2>

21. El hijo desobediente 20



<https://drive.google.com/open?id=1iyICzFS8fT4fFaob-uFiNw0FnbJdjRxG>

22. El hijo desobediente 21



https://drive.google.com/open?id=1OLd33asZ8fMZbcBas_Jf1UXx_YE61hCs

23. El hijo desobediente 22



<https://drive.google.com/open?id=1NNPk-r1bQBa85hlsF116Haqec56b33m2>

24. El hijo desobediente 23



<https://drive.google.com/open?id=1XnfiDDqukt5q8AaUMCQdnhvqqOtwEiRc>

25. El hijo desobediente 24



https://drive.google.com/open?id=1Y2YvXUxHqpA_Jm1vfPmUY110-C8MeWfk

26. El hijo desobediente 25



https://drive.google.com/open?id=16_wbT_y1T1W_StBYCIsdN7Tf8xySLzKv

27-29. Véase el Apéndice A4 numerales 10, 11 y 13.

30. Buenos días señores



<https://drive.google.com/open?id=156szoEDUgF4a6SPEsvJJPwguWuuW8-Tl>

31-33 Véase el Apéndice A4 numerales 15, 16 y 17.

34. Calabacitas tiernas



<https://drive.google.com/open?id=1451SVmJh0viBXtz23DrPBHixvxboR-Jv>

35. Soy charro de levita



<https://drive.google.com/open?id=1e4p7V7YdVdeH3JzUmKWxKBYdKpQPROFI>

36. Chucho el remendado



<https://drive.google.com/open?id=1mcllNYCJZsoGu6wLiSns6063Dmdw6q3D>

37. Chucho el remendado 2



<https://drive.google.com/open?id=1cgVshjGgeh0XOnNdNvN0W9LYnTp2zCzQ>

38. El revoltoso



https://drive.google.com/open?id=1epGmmU_rznKbG4oTPvACx0A2OsSzt2N2

39. El revoltoso 2



https://drive.google.com/open?id=10jDtHWJ2LrxWa_NXc_BkeJa_esILO400

40. El revoltoso 3



<https://drive.google.com/open?id=1jy3hk1Xk1rM92x7IWLMcU1qnhNI8UJP1>

41. Las locuras de Tin Tan



https://drive.google.com/open?id=1ZOVr-8YoCkk1syc__E7Dl1dYg-npxUSt

42. Las locuras de Tin Tan 2



<https://drive.google.com/open?id=1zzL8i1qMCH8gLFrsNCc4Yvu8LURwYsvN>

43. El bello durmiente



<https://drive.google.com/open?id=1JAs-OTYJMJ0lw26LhnRdqqkSV11OWBoy>

44. El bello durmiente 2



<https://drive.google.com/open?id=179J7RP4EIUVSsSCoVSzZDdliqzH0sOLF>

45. La isla de las mujeres



<https://drive.google.com/open?id=1ihBWxzEKq6VzXKV2U0EowOV4EF3Bb5DB>

46. La isla de las mujeres 2



<https://drive.google.com/open?id=16jMSo-hBl6JfTstR-i41--aSSp0p3M1q>

47. Me traes de un ala



<https://drive.google.com/open?id=1Q6JXm0jkmaW70-7ytsn55ZbLi1kMXDiG>

48. Tin Tan en La Habana



<https://drive.google.com/open?id=1H26qLhPbL6ggIvn1H0kKWrrJ1vwrNE60c>

49. Tin Tan en La Habana 2



https://drive.google.com/open?id=1TfCap4y8uSW1XvxKFOXZsWBC_zOIwGph

50. Tin Tan en La Habana 3



<https://drive.google.com/open?id=1HGZ9TU7dIlatkC9xKsfjuEZnoz6HKwq4>

51. Tin Tan en La Habana 4



https://drive.google.com/open?id=1A0oaco0hcKHE1jWxYwA_KfzLoThUC8Qa

52. Tin Tan en La Habana 5



<https://drive.google.com/open?id=12eBHM8kP-5LPUNCNfcYqfSf-dbYD0HIA>

53. El vagabundo



https://drive.google.com/open?id=1XmUo6CUuxrzNh3_F6A8vTUUd8EO1HMPP

54. Reportaje



<https://drive.google.com/open?id=1Yvpo8dMSaCaXKnBCnBVeGPOIJpJ851ny>

55. El hombre inquieto



<https://drive.google.com/open?id=12XFkv034zGyCPLF7gb6l0Sh2HKIEORWs>

56. Los líos de barba azul



<https://drive.google.com/open?id=1khACUmPJ-DoNeZdhFfd45nzk5Oury40E>

57. Lo que le pasó a Sansón



<https://drive.google.com/open?id=1Cpxc-cidsPfQzfeW7tAilPM0iQbFBLYa>

58. Lo que le pasó a Sansón 2



<https://drive.google.com/open?id=12M9C-nMWIvupCHyQa5-zRklyhelwTszY>

59. Escuela para suegras



<https://drive.google.com/open?id=1I4t4kS1fKtZnOjJ4EovLwQSYhjAqoMoL>

60. Los tres mosqueteros y medio



<https://drive.google.com/open?id=1SncpmWbF-TLnauDm2tSnbi-A6kmWvRor>

61. Las mil y una noches



<https://drive.google.com/open?id=1aWiRbTpJRQtjatLSTZWJGUEVQ-2TH-h>

62. Escuela de verano



https://drive.google.com/open?id=1SwXLzY_-VoB9rY-tpqKQxc5oyRUGrXjc

63. Escuela de verano 2



<https://drive.google.com/open?id=1wbfYq0IewTbCEoU56hHcDGpUgXAw6fcf>

64. Vagabundo y millonario



https://drive.google.com/open?id=1sxZWclInlMAjcsEvWkQ5bhC7gMVY_nS9

65. La casa del terror



https://drive.google.com/open?id=1vPOkwoqRhO-A1HJSBmtBCCfRJmh_jawD

66. El hombre alegre



https://drive.google.com/open?id=1_FwBrQgp6dU31pPs7uQPou0jXiaCc4o0

67. El duende y yo



<https://drive.google.com/open?id=1zvWKJPItO3ksND8oXEg-GzWlW4-xta>

68. Fuerte, audaz y valiente



https://drive.google.com/open?id=19c5iFdA9623to98Qmo8_rY_hildKIYM4

69. El tesoro del rey Salomón



<https://drive.google.com/open?id=1eqItFp-wgajDTPuDS4cbnY23-sihcGI7>

70. Los fantasmas burlones



<https://drive.google.com/open?id=1TJ0q0PiT4kBJS6s36Fif3ixiZ8-8c-AA>

71. Loco por ellas



<https://drive.google.com/open?id=15R09oSn8i4-dEIIffT7zawWsA0yy17Cm>

72. El ángel y yo



https://drive.google.com/open?id=1AnuSfnozaYGJ9oD_MhpzQKilea9AEIz2

73. El quelite



<https://drive.google.com/open?id=1p5NplC3RoKJkwyYqlZk9ZOu4E9KdggMK>

74. Caín, Abel y el otro



<https://drive.google.com/open?id=1UoqCbmTawF7BlaOpl7ppvnd-mcS4Ba8r>

75. Chanoc en las garras de las fieras



https://drive.google.com/open?id=1ptwblGCxuPWcG0KRzLeUc4fjvNmcBbo_

76. Solo se cuenta con registro escrito.

77. Acapulco 12-22



<https://drive.google.com/open?id=1mgHzgiejnoToeLCncGGmGv-XDy2OA2J2>

Referencias

- Aguilera Lozano, Guillermo, *Así era Tin Tan*, artículo en *Supermexicanos.com*, Ed. Guillermo Aguilera Lozano, Diciembre de 2009, texto en línea disponible en: [<http://www.supermexicanos.com/2009/12/13/asi-era-tin-tan/>], consulta realizada en enero de 2013.
- Amancio, Tunico, *Imaginarios cinematográficos sobre Brasil* en Arruda, Ángela y de Alba, Martha (Coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Anthropos/UAM-1, México, 2007.
- Aumont y Marie, 1990:55. Véase también: Aumont, Jacques, Bergala, Alain et al, *Estética del Cine*, Paidós Comunicación, Argentina, 2005.
- Aviña, Rafael, *Aquí está su pachucote... ¡Noooo!* Una biografía de Germán Valdés, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2009.
- Aziz Gual, entrevista en Noticias MVS: Espectáculo de malabarismo y música: ‘Humor en cubos’, Lunes 1 de agosto de 2011. Texto en línea disponible en: [<http://ww2.noticiasmvs.com/noticias/capital/-espectaculo-de-malabarismo-y-musica-humor-en-cubos-758.html>], consulta realizada el 30 de Noviembre de 2012).
- Bajtin, Mijail, *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Editorial, Tercera Reimpresión, 1987.
- Banchs, María et al, *Imaginarios, Representaciones y Memoria Social*, artículo en Arruda, Ángela y de Alba, Martha (Coords.), *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, México: Anthropos/UAM-1, 2007.
- Brook, Paulita, *Tin Tan o lo grotesco*, artículo en *México Cinema*, México, junio 1 de 1950; pp. 19-20, citada por Muñoz Castillo, Fernando, *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Nueva Época, Núm. 12, México, 1999.
- Camacho, Gonzalo, *El vuelo de la golondrina. Música y migración en la Huasteca*, en *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, Consejo

Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2006.

- Castoriadis, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad. Tomo I*, Barcelona, Tusquets, 1983.
- Ceballos, Edgar, *El libro de Oro de los payasos*, Escenología A.C., México, 1999.
- Cortázar, Alejandro, *Identidad cultural y convencionalidad filmica en Zoot Suit* artículo en *La Palabra y el Hombre*, octubre-diciembre 2003, no. 128, Universidad Veracruzana, 2003.
- Crowther, Bruce y Pinfold, Mike, *Singing Jazz*, London, Miller Freeman Books, 1997.
- Díaz, Javier, *Hijos de la Patria perdida*, Tesis de Licenciatura no publicada, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, 148 pp.
- Durán, Javier, *Nation and Translation: The Pachuco in Mexican Popular Culture: German Valdez's Tin Tan*, artículo en *Journal of the Midwest Modern Language Association*. Volumen 35, Verano de 2002, pp. 41-49.
- Ferro, Marc, *El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?*, en Le Goff, Jacques y Nora, Pierre, *Hacer Historia Vol. III (Nuevos temas)*, Barcelona, Ed. Laia, 1974.
- Fischer de Figueroa, Marie-Claire, *Investigaciones en México sobre chicanos: revisión de literatura*, Foro internacional: México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales: v. 28, no. 2 (110) (oct.-dic. 1987).
- García Riera, Emilio, *Las películas de Tin Tan*, Universidad de Guadalajara, Cineteca Nacional, México, 2008.
- Garro, Lidieth, *Estigmas y emblemas. La constitución de identidades juveniles en condiciones de pobreza*, artículo en *Revista Herencia*, Vol. 21 (2), pp. 91-109, 2008.
- Gilberto Martínez Solares fue director de 36 filmes de Germán Valdés, Tin Tan (*Véase* García Riera, 2008, p. 27).
- Glockner, Fritz, *El barco de la ilusión*, Ediciones B, México, 2005.
- Glockner, Fritz, comunicación personal, 9 y el 22 de Octubre de 2013.
- Goffman, Erving, *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2006.
- Gómez García, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro*, Akal, Madrid, 1997.

-
- González, Manuel y Medina, Virginia (Editores), *Gómez Landero, Humberto*, artículo en *Escritores del Cine Mexicano Sonoro*, Octubre de 2002, texto en línea disponible en: [\[http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GOMEZ_landero_humberto/biografia.html\]](http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/G/GOMEZ_landero_humberto/biografia.html), consulta realizada el 4 de febrero de 2013.
 - Gridley, Mark C., *Jazz styles. History and analysis*, Prentice-Hall, United States of America, 1994.
 - Interview with Tomás Ybarra-Frausto, en *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, eds. George Yúdice, Jean Franco, and Juan Flores (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992).
 - León, Roam, entrevista personal, 18 de Abril de 2012.
 - Lotman, Iuri, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
 - Lucario, Sandra, Bailongo en el salón los ángeles, artículo en *Chilango*, 28 de abril de 2013, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [\[http://www.chilango.com/ciudad/tarzanes-pachucos-y-rumberas-en-los-angeles/\]](http://www.chilango.com/ciudad/tarzanes-pachucos-y-rumberas-en-los-angeles/)
 - Mazón, Mauricio, *The Zoot-Suit Riots. The psychology of symbolic annihilation*, University of Texas Press, United States of America, 2002.
 - Mercado Vargas, Horacio y Palmerín Cerna, Marisol. Causas y consecuencias de la migración de mexicanos a los Estados Unidos de América, Edición electrónica gratuita, 2009, texto en línea disponible en [\[www.eumed.net/libros/2009c/597/\]](http://www.eumed.net/libros/2009c/597/)
 - Molino, Jean, “Fait musical et Sémiologie de la musique”, *Musique en jeu* No. 17, 1995.
 - Monsiváis, Carlos, *De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza*, en *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Comp. David Maciel. Mexico, Ediciones El Caballito, 1977.
 - Muñoz Castillo, Fernando, *Las musas de Tin Tan. Crónicas y recuerdos*, Cuadernos de la Cineteca Nacional, Nueva Época, Núm. 12, México, 1999, pp. 30; 33-35; 40; 45-46; 51; 60; 61.

-
- Nattiez, Jean-Jacques, “Semiología musical: el caso de Debussy”, texto traducido por Mario Stern de la versión revisada por el autor del artículo: “De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L’Exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy”, Québec en *Protée*, vol. XXV, No.2, otoño 1997, pp. 7-20.
 - Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, United States of America, 1990, p. 90
 - Niquet, José Andrés, *Tin Tan y su Trompabulario*, Tesis de Licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, (2008).
 - Noriega Mendoza, Héctor, Noriega Mendoza, Carlos, Noriega Sánchez, Héctor, El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943). *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* [en línea] 2011, 20 (Agosto-Diciembre) : [Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2017] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=85921351006>>
 - Ortega, Adolfo, *Caló Tampestry. A Brief Survey of Chicano Language*, Berkeley, Justa Publications, 1977.
 - Pachuco Boogie –Various Artists, No. de Catálogo 7040, Texto en línea disponible en: [<http://www.arhoolie.com/jazz/pachuco-boogie-various-artists.html?sl=EN>], consulta realizada el 5 de febrero de 2013.
 - Pachucos, rumberas y tarzanes 2014, Video de YouTube, 4:00, publicado por La Jornada, 7 de Junio de 2014, consulta en línea disponible en: [<https://www.youtube.com/watch?v=4hivkXZ1194>].
 - Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 3.
 - Ramírez, Axel, “La cultura popular chicana y la celebración del 5 de mayo en Los Ángeles, California”, *Fronteras* 5, No. 18 (otoño de 2000).
 - Redacción El Debate, El pachuco está de fiesta, artículo en Debate, 18 de septiembre de 2015, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<https://www.debate.com.mx/cultura/El-Pachuco-de-oro-pervive-como-innovador-del-lenguaje-20150918-0205.html>].
 - Redacción de Notimex, Ser pachuco, un orgullo que aún se transpira en el Salón Los Ángeles, artículo en Excelsior, 16 de abril de 2013, consulta realizada el 17 de

-
- noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/04/16/894261>].
- Redacción de Notimex, Vestir de pachuco, sinónimo de elegancia y de buen vestir: Jesús Suárez, artículo en La Jornada en Línea, 7 de mayo de 2017, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [<http://semanal.jornada.com.mx/ultimas/2017/05/07/vestir-de-pachuco-sinonimo-de-elegancia-y-de-buen-vestir-jesus-suarez>].
 - Redacción Proceso, Lalo Guerrero: Padre de la música chicana. en Proceso, 11 de abril de 2004. Texto en línea disponible en: [<http://www.proceso.com.mx/191400/lalo-guerrero-padre-de-la-musica-chicana>] consulta realizada el 15 de noviembre de 2017.
 - Revueltas, José, *Las evocaciones requeridas I (Memorias, diarios, correspondencia)*, México, Era, 2 vols.,1987. También véase Valdés, Rosalía, *La vida inédita de Tin Tan*, Editorial Planeta, México, 2006.
 - Rosa, Raúl de la, *Tiempo de Blues* en *La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003.
 - Rosa, Raúl de la, *Tiempo de Blues: ¡Wacha vato! y II* en *La Jornada*, México, D.F.: Demos, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V., 27 de abril de 2003. Texto en línea disponible en: [<http://www.jornada.unam.mx/2003/04/27/14an1esp.php?printver=1&fly=1>], consulta realizada el 20 de marzo de 2013.
 - Saussure, Ferdinand, Curso de Lingüística General, Vigésimacuarta Edición, Editorial Losada, Buenos Aires, 1945, p. 107, texto en línea disponible en: [<http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/saussure.pdf>] consulta realizada el 31 de marzo de 2013.
 - Tajfel, Henri (1981), citado por Pol, Enric y Valera, Sergi, *El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la psicología social y la psicología ambiental*, artículo en el portal de la Universidad de Barcelona, texto en línea disponible en: [<http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/identidad.pdf>], consulta realizada el 15 de enero de 2013.

-
- Tuñón, Julia, *Torciéndole el cuello al filme* en Camarena, Mario y Villafuerte, Lourdes, *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, AGN-INAH, 2001.
 - Valdés, Rosalía, *La vida inédita de Tin Tan*, Editorial Planeta, México, 2006.
 - Vila, Pablo, Música e identidad. Artículo en *Recepción artística y consumo cultural*, Ediciones Casa Juan Pablos / CONACULTA-INBA, 2000, 1ª edición, p. 361
 - Villanueva, Tino (comp.), *Chicanos. Antología histórica y literaria*, México, FCE, 1980.
 - Wunenburger, Jean-Jacques, *Antropología del imaginario*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 2008.
 - Zazueta, Oliver, El Pachuco de oro pervive como innovador del lenguaje, artículo en *Reforma*, 19 de septiembre de 2015, consulta realizada el 17 de noviembre de 2017, texto en línea disponible en: [www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=646003&md5=f4a222eb86b633407c15f8ffe414726a&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe].