



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA



EL HUMOR DE LA SOCIEDAD MEXICANA (1940-1950) VISTO A TRAVÉS DEL CINÉ CÓMICO Y SUS HÉROES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

PAOLA VIRGINIA SUÁREZ AVILA

ASESOR DE TESIS:

MTRO. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN



CIUDAD UNIVERSITARIA

2005

m 341209



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Dedicatoria

A mis padres Virginia y Abad, que me han llenado de alegría, amor y valor

A mis hermanos Beto, Ari y Andrés que me han acompañado en los caminos de la vida

A Luca, por su amor y compañía y, sobretodo, por inspirarme la risa y alegría en mi trabajo

A mis abuelos Paula, Andrés y Carmen que me heredaron su lucha por vivir

A mis tías Quena, Andrés, Rosi, Tere y Pati por su apoyo, amor y comprensión

A mis Maes Vale, Dani, Hse, Natalia, Ana y Maru que me han acompañado en mi lúdica vida

A Paulina, Anel y Alejandra Urdain por su amistad

A mis amigas de Historia Yokoyani y Claudia Curriel con quienes sufrí y viví esta Facultad

A mis amigas de Danza, Alejandra y Claudia Lora con quienes desperté el sueño de lo imposible

A mis maestras María Elena Guerra Treviño y Mireya Lamonedá por su fuerza y apoyo

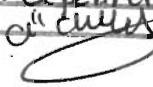
Y a Zapichi que siempre me acompaña

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Paola Virginia

Acúvez Quiro

FECHA: 27 de febrero de 2009

FIRMA: 

INDICE

Introducción	5
1. De la zarzuela al cine	17
1.1 La ópera, la opereta y la zarzuela	21
1.2 El teatro de revista	26
1.3 Las carpas	35
2. El cine cómico en México	41
2.1 El cine cómico en la época silente	42
2.2 El cine cómico sonoro	53
2.2.1. <i>Chaflán y el Chato</i> : las estrellas cómicas del cine de los treinta	57
2.2.2 La comedia ranchera	62
2.2.3 La comedia como género	64
3. Cantinflas: un modelo de comicidad urbana	66
3.1 Mario Moreno Reyes <i>Cantinflas</i>	66
3.1.1. <i>Cantinflas y Chupamirto</i>	69
3.1.2 El éxito del peladito en los años treinta	75
3.1.3. Cantinflas en las carpas	77
3.1.4. El peladito y su cantinfléo	79
3.2 La incursión de <i>Cantinflas</i> en el cine cómico	86
3.2.1. No te engañes corazón	86
3.2.2 ¡Así es mi tierra!	88
3.2.3. Águila o Sol	94

3.2.4.	El signo de la muerte	98
3.3	Juan Bustillo Oro	101
3.4.	¿Dónde está el detalle?	104
4.4.1.	El arte de cantinflear	106
4.3.1.	El peladito y su detalle	110
4.	Un pícaro de la cinematografía mexicana: Pito Pérez	115
4.1.	Manuel Medel: pionero del cine cómico mexicano	115
5.1.1	Medel y el cine	116
4.2.	Medelerías	118
4.2.1.	Procopio	119
4.2.2.	Carmelo Águila	121
4.2.3.	El inspector Medel	123
4.2.4.	¿Medel y Cantinflas: la pareja cómica del momento?	124
4.3.	<i>Pito Pérez</i> : un pícaro de la literatura	127
4.4.	<i>Pito Pérez</i> : pícaro de la cinematografía	133
4.4.1.	<i>La vida inútil de Pito Pérez</i>	136
4.4.2	El pitoperismo	136
5.	<i>Tin Tan</i>: ya llegó su pachucote	143
5.1.	Germán Valdés <i>Tin Tan</i>	143
5.2.	<i>Tin Tan</i> el pachuco	149
5.3.	Las películas de <i>Tin Tan</i>	155
5.3.1.	Hotel de verano	156
5.3.2.	El hijo desobediente	157

5.3.3.	Hay muertos que no hablan	159
5.3.4.	Con la música por dentro	161
5.3.5.	El niño perdido	162
5.3.6.	Músico, poeta y loco	163
5.3.7.	Calabacitas tiernas	164
5.4.	El Rey del Barrio	168
5.5.	El Rey de la comedia	171
Conclusiones		176
Fuentes		183

Introducción

La investigación titulada *El humor en la sociedad mexicana (1900-1950) vista a través del cine cómico y sus héroes* ha surgido de mi interés por estudiar los mecanismos y manifestaciones de la cultura cotidiana por medio de las fuentes cinematográficas, puesto que ellas nos ofrecen una riqueza en los contenidos de la cultura, en las representaciones sociales, en el pensamiento e imaginario colectivos y en las relaciones sociales.

Dicho interés radica en contribuir con un esfuerzo investigativo enfocado en el análisis de las estructuras y manifestaciones humorísticas para conformar un modelo teórico-metodológico que ayude y aporte material para futuras investigaciones; porque el humor nos abre las puertas para la comprensión de las relaciones sociales y la organización de la sociedad, a partir de mecanismos de subversión y resistencia de las subculturas de una sociedad expresados en el humor.

El objetivo central es analizar la construcción de los sistemas humorísticos de la sociedad mexicana durante la primera mitad del siglo XX, a través del estudio del cine cómico de la época y la construcción de ídolos-héroes cómicos que en ellas aparecen y, se relacionan íntimamente con la sociedad del momento.

Los sistemas humorísticos se constituyen por el uso, la función y la historicidad que determina modelos de conducta y de relaciones sociales dentro de una cultura, que en un tiempo y circunstancia determinada los construye, los consume, así como

también los censura y los reproduce. Para el análisis de las variables que determinan a un sistema dentro de un proceso histórico, es eje fundamental inquirir sobre lo que es cómico en una sociedad, cual es la función, desarrollo y uso de los sistemas humorísticos dentro de ella, así como comprender las relaciones entre el creador (o creadores) y su público.

Se tiene una óptica de las estructuras humorísticas que heredó el cine cómico mexicano de la década de los cuarenta, así como de la experimentación en la industria cinematográfica incipiente mexicana (1895-1936), en la cual se conjugaron los modelos de comicidad de la época.

A través de la revisión de las tradiciones humorísticas del pueblo mexicano expresada en el teatro de carpas, el teatro de revista, la zarzuela y las tiras cómicas que se desarrollaron desde principios de finales del siglo XIX, se contempla el problema de la transformación y permanencia de estructuras humorísticas en la época estudiada.

La década de los cuarenta se caracterizó porque dichas tradiciones sufrieron un colapso y, entraron en un nuevo período de construcción cuando los espacios vitales y sociales del humor de los primeros años del siglo XX perdieron su fuerza e inspiraron a la industria cultural de masas: el cine.

La importancia de investigar dicho proceso en el período histórico de 1940 a 1950, reside en que durante la década de los cuarenta se desarrolló el cine mexicano como una industria de cultura de masas y logró introducirse en la mentalidad y en la generación de la cultura mexicana, colaborando en la transformación de los anteriores sistemas y estructuras de relaciones sociales.

Por otro lado, en la investigación se da un corte cronológico en el año de 1950 cuando la televisión se introduce en la sociedad mexicana y transforma la industria del cine y se convierte en el elemento fundamental de la nueva cultura de masas, quitando

el sitio privilegiado que había ocupado la producción cinematográfica, hasta entonces, al construir sistemas humorísticos diversos a los creados en el cine.

Se pretende analizar las manifestaciones humorísticas cotidianas que expresan contenidos sobre la concepción de la realidad, el imaginario colectivo, la creación de discursos ocultos y subversivos, así como la resistencia de los grupos dominados que se enfrentan al poder en espacios públicos a través del humor.

El humor es un producto social que nos otorga, tras su lectura, una fuente imprescindible para la comprensión de la cultura puesto que se observa la generación y transformación de nuevos códigos humorísticos y cómicos, que se construyen y destruyen a lo largo de los procesos históricos que vive una sociedad y que muestran la transformación de las relaciones de poder y de la lucha de clases.

En el humor, podemos encontrar sujetos que lo construyen y lo reciben, adquiriendo una función social de suma importancia, puesto que plantea la dinámica y las relaciones sociales a partir de un metalenguaje conocido como lo cómico y lo humorístico, y que se muestra discreto y subversivo ante las estructuras políticas, económicas y sociales que la hegemonía y los grupos en el poder proponen e implantan en una sociedad multicultural, como la mexicana de la primera mitad del siglo XX.

Para una mejor comprensión del término humor y el uso empleado en esta investigación, es necesario realizar un estudio sobre él, y comprender el bagaje y la amplitud del término dentro de nuestra sociedad.

Las connotaciones del término humor varían dependiendo precisamente de los *humores* que se produzcan en el cuerpo humano, las alteraciones a la psique y sus manifestaciones en las relaciones sociales. El término *humor* surge con la medicina

humorística en la época de la Grecia Arcaica, la cual sostenía que la salud depende del equilibrio de los cuatro humores: bilis amarilla, bilis negra, sangre y flema.¹

La noción de humor, tal como la conocemos actualmente, es relativamente nueva y data de finales del siglo XVII, cuando el término francés *humeur* que hacía referencia a la medicina humorística y a los humores que se producen en el cuerpo humano y transforman el estado de ánimo del hombre. Se transformó al inglés como *humour*, que hace referencia a la preponderancia del bienestar anímico que genera un discurso distinto al coloquial y produce la risa.

Su acepción moderna se empleó por vez primera en la obra de Lord Shaftesbury, escritor inglés del siglo XVIII *Sensus communis: an essay on the freedom of wit and humour*. En el cual, se hace un análisis del ingenio y del humor como fórmula de liberación de las almas, utilizando la concepción del humor como algo divertido que trasciende al ingenio.

..., fue uno de los primeros escritos en usarla con la acepción que la conocemos, es decir, según la definición del Concise Oxford Dictionary: 'facetiousness, comicality... less intellectual and more symphatic than wit' (gracioso, divertido... algo menos intelectual pero más simpático que el ingenio).²

El término inglés *humour*, ha sido utilizado en la lengua castellana como humor con el mismo significado, apropiándose de la característica de lo gracioso y lo divertido que genera y provoca la risa en el hombre. Pero se le ha dado también otras

¹ Cada uno de los humores corresponde a los que se consideraban los elementos: tierra, agua, aire y fuego. Así, la bilis amarilla corresponde al fuego; la negra a la tierra; la sangre al aire y la flema al agua. El carácter, estado de ánimo, o, en fin, el humor, de la persona depende, pues, del predominio de alguno de ellos: los flemáticos, como su nombre lo indica, son aquellos en quienes predomina la flema, el agua; los biliosos son de mal carácter, porque en ellos domina la bilis amarilla, que es fuego; la bilis negra es de los melancólicos, que vienen de la tierra; y los sanguíneos son simpáticos, tienen la sangre liviana, porque son de aire.

² Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, *Una historia cultural del humor, Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Sequitur, Madrid, 1999, p.1

connotaciones que implican el uso y la función social que el humor representa y tienen en las sociedades de habla castellana. En el *Diccionario de uso del Español* de María Moliner, se habla de diversas connotaciones que puede tener el término *humor*:

(del lat. <humor-oris> In1. Cualquier líquido del cuerpo animal. 2 (<Estar de>) Con <buen, mal> o cualquier adjetivo o especificación, estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y poco amable: 'le hemos encontrado de excelente humor y nos ha dicho a todo que sí'. 'No estoy de humor para aguantar bromas'. 3. Buen HUMOR. 4. Con referencia a las personas y a lo que dicen, escriben, dibujan, etc., cualidad consistente en descubrir o mostrar lo que hay de ridículo o de cómico en las cosas o en las personas, con o sin malevolencia. 5. Sentido del HUMOR. Buen humor. 1. estado de ánimo del que está satisfecho y dispuesto a encontrar las cosas bien. 2. cualidad de la persona bromista o burlona. 3. Alegría o regocijo en una reunión de personas³

Para la presente investigación se va a hacer uso del término humor, a partir de su connotación positiva, o sea, del buen humor que promueve en el individuo un estado de ánimo óptimo y alegre frente a las circunstancias, a través de representaciones o el uso de un lenguaje que permiten transformar la realidad, fomentan la creación y recreación de nuevos códigos culturales y, la generación de la risa.

El término del sentido del humor nos habla de aquellas personas y/o sociedades que gozan y desarrollan una forma cómica o ridícula de recrear a la sociedad, y a la vez, promueve la creación de espacios públicos y sociales donde se relacionan por medio del lenguaje cómico.

La risa es el acto que proviene del hombre, después de que ha hecho un proceso de absorción de lo ridículo, lo estúpido o lo mecánico; ella es el objetivo final del humor, conseguir el estallido del alma a través de la liberación y de la enajenación de un

³ Moliner, María, *Diccionario de uso del Español*, T.1, Gredos, Barcelona, 1999, p. 1517

ser que transfigura y desordena la realidad. Henri Louis Bergson⁴ en su obra *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* dice acerca de ella:

Igual que esta espuma nace la risa. Acusa en lo externo de la vida social las revoluciones superficiales. Ella es también una espuma a base de sal. Clispea como la espuma del licor. Es alegría. Pero el filósofo que la recoge para saborearla, encontrara algunas veces, por una exigua cantidad de materia, una cierta dosis de amargura.⁵

El humor ha sido objeto de análisis de las relaciones sociales y económicas del hombre, del imaginario social y de las representaciones sociales y colectivas en espacios públicos y privados desde la época de los griegos hasta nuestra época. Diversos filósofos, psicólogos, estudiosos de la lengua y la literatura, del teatro y del arte, teólogos, antropólogos, entre otros científicos e investigadores sociales, han buscado e indagado al humor como una manifestación y un fenómeno *sui generis*, es decir, una manifestación social fuera de lo común.

Son y han sido pocos los historiadores que se han enfrentado al metalenguaje cómico y humorístico, puesto que en él se presenta un problema fundamental que es la concentración de un discurso oculto e histórico que debe ser entendido a través de un disfraz que es su esencia, e interpretado a través de la vida cotidiana y un metalenguaje ajeno al investigador.

Desde Freud o Bergson hasta Mary Douglas, psicólogos, filósofos, sociólogos y antropólogos se han esforzado en dar una teoría general del humor y de la risa. Pero todos los intentos han

⁴ Henri-Louis Bergson. Nació en París, el 18 de octubre de 1859, de madre inglesa y padre exiliado polaco de origen judío. Cuando era joven demostró aptitudes tanto para las disciplinas humanísticas como para las científicas, cursó estudios en la École Normale Supérieure y la Universidad de París. Fue docente en varias escuelas de 1881 hasta 1898, en que fue profesor en la École Normale Supérieure. Dos años más adelante fue catedrático de filosofía occidental en el Collège de France. Publicó *Tiempo y libre albedrío* (1889) donde plantea teorías sobre la libertad de la conciencia y del tiempo. A continuación se editó *Materia y memoria* (1896), donde subraya la selectividad del cerebro humano, *La risa* (1900) y *La evolución creadora* (1907). Falleció el 4 de enero de 1941 en París.

⁵ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1962, p. 12

cometido la misma equivocación: partir de la premisa implícita de que existe algo semejante a la ontología del humor, que el humor y la risa son transculturales y a-históricos, cuando se trata en realidad de fenómenos culturalmente determinados⁶

La investigación sobre el humor desde sus inicios en la Grecia antigua hasta nuestros días, se ha centrado en la literatura, en la tradición oral y en el estudio de los mecanismos de la mente humana (posteriormente llamada psicología); pero no ha sido objeto de estudio para comprender la realidad y la circunstancia histórica del hombre.

La introducción de la temática del humor y sus sujetos históricos no ha sido uno de los campos centrales de la Historia y esa nueva investigación e interpretación de los procesos históricos del hombre, es un pilar fundamental para comprender la realidad y la subversión de las sociedades a través de sus representaciones y creaciones humorísticas colectivas y cotidianas.

Comprender el humor como un fenómeno histórico social es el objetivo principal de la presente investigación, alejado de las viejas concepciones y las teorías de la comicidad que conciben al humor como una manifestación humana ahistórica y sin trascendencia en el pasado colectivo y la transformación de la cultura humana.

Los diversos estudios emprendidos para conformar un análisis sistemático del humor han intentado como mayor empresa construir teorías generales del humor que han comprendido el problema del humor en sí y en el hombre, pero no se han introducido en la problemática del humor y en la conformación de la cultura de sociedades e individuos que a través de él, expresan una realidad que les resulta imposible de transformar y que, tras la creación de un lenguaje y nuevos códigos, les permite alterar en la imaginación y la recreación social el orden del cosmos humano y universal, y transgredir las estructuras de la sociedad.

⁶ Jan Bremner y Hermann Roodenburg, una historia cultural del humor, desde la antigüedad hasta nuestros días, sequitur, Madrid, 1999, p. 3

Se han señalado al humor y a la risa como dos manifestaciones propiamente humanas, y debido a esto, como características del ser humano. Uno de los principales teóricos del humor y de la risa del siglo XX, Henri Bergson, : “No me explico que un hecho tan importante (la risa) dentro de su sencillez no haya fijado más la atención de los filósofos. Muchos han definido al hombre como un animal que ríe”.⁷

Más adelante analizaremos las principales propuestas del ensayo de Henri Louis Bergson, pero aquí sólo señalaremos la insistencia del autor por transformar el acto cotidiano de la risa y de la creación del humor, en un objeto de análisis para la comprensión del hombre y las sociedades.

Una de las fuentes bibliográficas básicas para la investigación es *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad hasta nuestros días*, compilación a cargo de Jan Bremmer y Herman Roodenburg donde se presentan diversos artículos basados en el estudio del humor en sociedades. En la introducción, dicen que el objetivo fundamental de la obra es: “ampliar el análisis de la cultura a través del humor que podía ser una clave para desentrañar los códigos culturales y las sensibilidades del pasado.”⁸

Los diversos análisis sobre el humor y su relación con el pasado histórico de las sociedades son base fundamental en mi estudio, puesto que se presentan una serie de metodologías y teorías para abordar el problema del humor. Cabe destacar, que la riqueza de esta obra permite contraponer diversas teorías sobre el humor en su dimensión socio-histórica.

Una de las fuentes centrales de mi estudio es el libro *Los dominados y el arte de la resistencia* de James C. Scott, donde el autor hace una propuesta teórica sobre el

⁷ Henri Bergson, *La risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, p. 12

⁸ Jan Bremner y Herman Roodenburg, *Op. Cit.*, p. 1

análisis de los procesos históricos y sociales a través de los discursos ocultos que se generan en la sociedad, entre ellos el humor.

La obra presenta diversas problemáticas sobre la creación de discursos ocultos que se manifiestan en las culturas para hacer frente del poder y coerción que impone la hegemonía, o los grupos dominantes sobre los dominados. La referencia al humor, se instala en la generalidad del discurso oculto, por lo cual, la propuesta teórica debe ser analizada con minucia para comprender los campos del humor en el discurso oculto: función, uso, praxis y teoría.

Henri-Louis Bergson en el mencionado ensayo *La Risa. Un ensayo sobre lo cómico* (publicado en 1900) hace un estudio profundo sobre la comicidad, la risa y el humor en las sociedades humanas como fuentes fundamentales del conocimiento histórico y de las relaciones sociales. Inspira a los investigadores sociales a indagar en el humor las relaciones sociales y la creación de los imaginarios sociales.

Sigmund Freud en su obra *El chiste* pretende construir una teoría social sobre los procesos mentales que conllevan al desencadenamiento de la risa como última acción del proceso humorístico.⁹ Por su parte el texto, *El malestar en la cultura*, posibilita el análisis de la importancia de estas acciones en la mente de los individuos y de las sociedades; así como los problemas fundamentales de la producción de la cultura.

Milan Kundera en sus novelas *El libro de la risa y del olvido* y *La broma* hace aportaciones al problema del humor como mecanismo de crítica y de subversión a y contienen una crítica sobre la función y uso del humor y de la risa en la sociedad. Sus personajes encarnan héroes-antihéroes, que liberan su energía, su pesadez mental, su

⁹ “ La representación indirecta, la sustitución de la idea del sueño por una alusión, una nimiedad o un simbolismo análogo a la comparación, es aquello que diferencia la forma expresiva de los sueños de la nuestra ideación despierta. Una tan amplia conciencia como la que existe entre los medios de la elaboración del chiste y los de la del sueño, no creemos pueda ser tan casual. Demostrar detalladamente esta coincidencia e investigar sus fundamentos, será uno de los objetos de nuestra futura labor”. Sigmund Freud, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Iztaccihuatl, México, 1986, p. 99

odio, su repudio a la sociedad a través de la risa, y así subvertir el orden social impuesto o establecido por una sociedad en conflicto.

Considero que las obras anteriormente mencionadas enfocan su estudio y análisis a un segundo problema ya planteado como es: el uso y función del humor en las sociedades comprendidas históricamente.

En la investigación se revisan un gran número de películas cómicas mexicanas que van desde 1916 hasta 1949 pero se hace énfasis en tres películas cómicas de la década de los cuarenta puesto que en ellas se estructura el género de la comedia a través de personajes que se van a convertir en héroes cómicos. Las películas son las siguientes: *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro (1940), *La vida imitil de Pito Pérez*, Miguel de Contreras Torres (1943) y *El rey del Barrio* de Humberto Gómez Landero (1949).

Sabiendo que la producción de películas cómicas de la época es vasta, la elección de las tres películas se vincula con la relación e identificación que presentan la cultura de la sociedad mexicana con los héroes-personajes (*Cantinflas*: el peladito, *Tin Tan*: el pachuco y *Pito Pérez*: el pícaro) que se encarnan en ellas, los conflictos que se plantean como espejo de las relaciones sociales que viven, y que por su planteamiento suponen la continuidad de las tradiciones humorísticas, de diversión y de entretenimiento, y que a la vez, están siendo transformada por un nuevo lenguaje que captura las tradiciones, las asimila, las descodifica y las codifica con un nuevo sentido, uso y función social.

En la década de los cuarenta, aparecen las películas cómicas del cine mexicano que habrán de ser recordadas por varias generaciones de mexicanos, en donde aparecen historias y cómicos que se convertirán en leyendas y héroes en la mentalidad del mexicano. Por ello, los capítulos posteriores a esta historia del cine cómico se destinan solo a tres cómicos de la década de los cuarenta, Mario Moreno *Cantinflas*, Manuel Medel y Germán Valdés *Tin Tan* quienes en sus películas al lado de un grupo de

creadores lograron la conformación de héroes populares con los cuales se identificó un grupo social de la sociedad mexicana y que trazaron y marcaron pautas para la construcción de una cinematografía cómica.

Las fuentes principales para el análisis de los mecanismos y construcciones humorísticas de la época son películas de género cómico que se realizaron en la década de los cuarenta, y en las cuales se construyen tramas humorísticas que rescatan el espíritu cómico de los años precedentes y que cambian a través de la censura en la industria cinematográfica, el abandono del diálogo entre el público y el actor que había en los teatros, la desaparición de espacios sociales de crítica y la creación de nuevos mecanismos de subversión humorística.

Cabe destacar, que estas fuentes primarias y básicas son películas del género cómico realizadas en la época dorada del cine mexicano; y, que en ellas recae el análisis principal pues concentran un conjunto de ideas que promueven el discurso del humor a través del lenguaje cómico y humorístico que se recrean en ellas, y las recibe un público en particular en un espacio creado para ello.

El análisis realizado sobre los sistemas humorísticos de la sociedad mexicana en la primera mitad del siglo XX por medio de la revisión del cine cómico deja brechas abiertas para la investigación como el estudio de la transición de los sistemas y el análisis acerca de los signos y símbolos que está construyendo la sociedad mexicana de la época.

La discusión sobre la validez del lenguaje cómico como objeto de análisis histórico y social, ha abierto en la actualidad un debate sobre la posibilidad de su interpretación y su investigación para comprender a la sociedad y los diversos grupos y subculturas, que cohabitan en ellas y, que generan transformaciones cotidianas en las relaciones sociales. Sin embargo, las distintas propuestas metodológico interpretativas aún se encuentran en

formación y abiertas a nuevas teorías de comprensión del humor en su dimensión histórico-social.

1. De la zarzuela al cine

Las tradiciones humorísticas y culturales que se desarrollaron en México durante los siglos XIX y XX fueron fundamentales para la creación de un nuevo lenguaje artístico y cómico que se instauró en la filmografía cómica en la década de los cuarenta del pasado siglo.

Para efectos de esta investigación, considero pertinente establecer los antecedentes del cine cómico de la Época de Oro del cine mexicano (1940-1950), en las décadas que la preceden, puesto que en ellos encontramos los mecanismos de producción y reproducción de la cultura y el humor que, en el período estudiado se desarrollaron como herencias culturales que contribuyeron al lenguaje cinematográfico cómico como elementos culturales, mecanismos y estructuras de la lógica humorística histórica.

El humor y la comicidad de la sociedad mexicana se vieron transformados de manera precipitada a partir del siglo XX, tanto por la transformación social nacional surgida por la Revolución Mexicana en la primera década del siglo XX, como por la inmersión e introducción en los procesos internacionales que llevaron a México a un nuevo camino hacia la industrialización y urbanización que concentró y generó nuevos problemas en la sociedad mexicana, y sus estructuras sociales, políticas y económicas.

Al cambio de siglo, tanto gobernantes como grupos particulares se esforzaron por transformar la organización política, la economía, la sociedad, la fisonomía y el espacio de la ciudad de México, así como las ideas, la sociabilidad, las costumbres, los hábitos e incluso la vestimenta de sus habitantes. En otras palabras, la urbe se convirtió en el blanco de los anhelos modernizadores o en el sitio que eligieron para implementar las instituciones, las experiencias y

las prácticas que consideraban como modernas, pues deseaban que la capital se convirtiera en escaparate del progreso de la nación.¹⁰

En el siglo XX las transformaciones en las estructuras sociales en la Ciudad de México fueron factores fundamentales para la generación y creación de nuevos mecanismos de comicidad, por lo cual aparecieron nuevos espacios públicos donde se generó la crítica social y se construyeron diversas relaciones sociales, las cuales tuvieron una forma específica como el fenómeno histórico social que va a suceder en el teatro de carpas y el teatro de revista.

Durante el México decimonónico y hasta bien entrado el siglo XX, la ópera, la zarzuela y la opereta eran de las principales actividades artísticas del país, el público más relacionado con estas manifestaciones teatrales eran españoles residentes o transeúntes, y lograron capturar a un público amplio de las clases medias y la élite nacional.

En la época del Porfiriato (1877-1911), en México se inició un proceso de transformación de la producción cultural y material a través de la implantación del modelo liberal que se había arraigado como tradición en las altas y medianas esferas del país.

Se inició la conformación del México moderno con la importación de capitales extranjeros, la implantación de la industria, la concentración de la población en zonas urbanas, la formación de una clase media consumidora, el establecimiento de redes ferroviarias, por mencionar solo algunas características de la época.

La tradición liberal promovió la acción del individuo como medio del progreso nacional; así el Estado debía cumplir la función de mediador entre individuo y sociedad creando las condiciones propicias para el desarrollo de los ciudadanos, los individuos y

¹⁰ Claudia Agostoni y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, UNAM, México, 2001, p. 5

sus bienes de producción. El individualismo y la intromisión de capitales extranjeros promovieron la producción industrial y capitalista en el país; transformando las relaciones económicas y sociales desde su seno.

Las condiciones de la clase trabajadora se transformaron, se creó una nueva clase social: el proletariado y con ella nuevas formas de relaciones económicas y sociales que se caracterizaron por la represión, el abuso y la explotación de las industrias de capital extranjero y nacional, generando un clima de tensión, subversión y crítica contra el régimen de Porfirio Díaz, que explotó en 1910 al iniciarse la Revolución Mexicana.

Durante los primeros diez años del siglo XX, los trabajadores lograron conformar una postura de resistencia, de nacionalismo y de conciencia de clase que perturbó la llamada *paz porfiriana*. Se inició un proceso de unificación y concientización sobre los problemas de la clase trabajadora, así como la lucha en contra de la estructura social, política y económica del Porfirismo. Al respecto Daniel Cosío Villegas afirma: “Así el capitalismo extranjero, que ayudó a consolidar la paz militar del porfiriato, fue causa de que perturbara la paz social al crear un obrero con conciencia de clase y sentimientos nacionalistas”.¹¹

Cabe destacar que las primeras décadas del siglo XX en nuestro país, fueron importantes para la creación de una nueva cultura asentada en el nacionalismo y en el progreso social. Fue una época de transición en las estructuras políticas, económicas y sociales motivadas por los distintos movimientos que dieron como resultado la Revolución Mexicana (1910-1921) y el proyecto revolucionario nacional que se instauró una vez concluida ésta, a partir de la década de los veinte, dando paso a nuevas formas culturales y de recreación también:

¹¹ Daniel Cosío Villegas, *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, Hermes, México, 1957, p. XXIV

Muchas cosas habrían de suceder en México cuando la alborada del día primero de enero anunció la llegada del siglo XX. Dijimos antes, que el siglo XIX histórica y socialmente se prolongaría entre nosotros diez años más. Este fenómeno (la ópera) que tuvo su antecedente en el siglo XVIII implica la demostración subjetiva que la vida social, en términos generales no sufrió un cambio. Esto llegaría con las consecuencias del movimiento revolucionario iniciado en 1910.¹²

Siendo pues, que en el segundo cuarto del siglo XX, la sociedad mexicana entró en un nuevo proceso de conformación social y cultural motivado por las políticas culturales instauradas por el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que a la postre se transformaría en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), se buscó principalmente la creación de una cultura nacional. Las tradiciones artísticas de la ópera, la opereta y la zarzuela continuaron presentes en la vida cultural del país, pero se gestaron nuevas manifestaciones artísticas y culturales en espacios sociales distintos como el teatro de carpas y el teatro de revista, haciendo una transformación en la convivencia y comunicación de la sociedad, y formando nuevos códigos humorísticos propios de esa cultura.

Se conformó la identidad nacional con base en la recreación de una cultura en la cual el nacionalismo integraría al país, lo uniformaría y se trataría de hegemonizar la diversidad de la cultura mexicana, en una sola cultura nacional.

En las tradiciones culturales y artísticas del país se reflejó el nacionalismo, por ello vemos la construcción de obras de los grandes muralistas donde hacen referencia en todo momento a la nación mexicana, y esto sucede también en la literatura, el teatro y la música.

¹² Francisco Pulido Granata, *La tradición operística en México*, UNAM, México, 1981 p. 7

1.1. Antecedentes

En este estudio se hace necesario introducir las representaciones artísticas de la ópera, la opereta y la zarzuela tanto por su inmersión en los códigos humorísticos en el lenguaje cinematográfico como por su importancia en la conformación de una cultura y creación de un arte nacional, representaciones de cultura, y de espacios públicos y colectivos que perdurarán hasta nuestros días.

Por ello, considero que la principal importancia de estas tradiciones artísticas y humorísticas fue el espacio público que crearon y que, a la postre, generaron otras formas de divertimento y la concepción de los mecanismos y la lógica del humor dentro del teatro de carpas y el teatro de revista, depositadas años después en el cine cómico y en los programas humorísticos de la televisión.

Las formas de diversión y de recreación de la sociedad mexicana durante el siglo XIX y principios del XX, habían sido principalmente tradiciones culturales traídas desde España, que al introducirse a los escenarios de los grandes teatros de México resultaban accesibles sólo para las clases de élite y, una minoría de las clases trabajadoras que no compartían los mismos valores estéticos ni culturales de lo que se representaba en ellos.

Los géneros de la ópera, la opereta y la zarzuela se introdujeron en la segunda mitad del siglo XIX, y la tradición de la comedia de enredos y la picaresca continuaban siendo los principales divertimentos y distracciones en las ciudades del México decimonónico.

En este marco social podemos adentrarnos a iniciar nuestra crónica de las actividades operísticas.

Actividades que desde luego, fueron resultado de la asimilación cultural europea que tan unida se

encontraba la vida social de los sectores más identificados con el régimen operante (el Porfirismo).¹³

Las características principales de los géneros teatrales de la ópera, la opereta y la zarzuela, así como la recepción del público en la época y la cultura que en torno a ellas se desarrollaron son materia de estudio en la investigación.

La ópera es un género lírico, una obra dramática cantada con acompañamiento orquestal y de considerable extensión, perteneciente a la tradición musical culta. La forma de representación es sobria y generalmente relata una historia dramática que se desarrolla de forma lineal.¹⁴ Su estructura está bien consolidada y su lenguaje es rígido; por lo cual es difícil realizar alteraciones profundas a la estructura formal.

La ópera constituyó un divertimento de la clase alta y la élite, por ser una actividad artística que se limitaba a la recreación de obras procedentes de países europeos; y con las cuáles sólo estos sectores se identificaban. Marcaba las diferencias entre los grupos sociales y las clases inspiradas por el proyecto modernizador e interesadas por una europeización en el gusto y la cultura. Dice Cosío Villegas en la obra anteriormente citada: “A los toros acudieron pobres y ricos; la clase media fue el primer sostén del teatro y la aristocracia y la nueva burguesía consideraron mantener su prestigio social asistiendo a la ópera”.¹⁵

La opereta es también un género lírico que proviene directamente de la ópera, ella conserva las estructuras y formas originales de su antecesor cultural, la diferencia principal radica en el contenido y en la conformación del discurso de la obra, es una obra teatral cantada toda ella como la ópera, pero de historia y música frívolos.

¹³ Cosío Villegas, *Op. Cit.* p. 8

¹⁴ Véase Francisco Pulido Granata, *Op.Cit.*

¹⁵ Daniel Cosío Villegas, *Op.Cit.*, p. 749

También tiene estructuras muy definidas que le hace ser inflexible a las alteraciones de las nuevas culturas que la reciben, impidiendo la aculturación se representa tal como es, sin cambios en la estructura y en la forma.

La zarzuela es una obra teatral, generalmente de asunto ligero, en que se declama y se canta alternativamente. De lo tres géneros líricos mencionados anteriormente, la zarzuela es el más ligero y flexible para los espectadores puesto que en ella la intensidad del lenguaje se convierte en un artefacto de desenvolvimiento teatral más que musical.¹⁶

De la zarzuela, el teatro de revista, tradición humorística que analizaremos más adelante, heredó la estructura, dice Socorro Merlín: “La Revista Mexicana, ampliamente documentada por Armando de María y Campos –quien la llamo género chico político por adoptar la estructura de la zarzuela y porque el contenido textual satirizaba la política del momento”.¹⁷

La soltura de la zarzuela, permitió que distintos grupos sociales se interesaran en ella y, que se produjeran y consumieran estas manifestaciones artísticas en los grandes teatros de las ciudades de México.

El canto popular, los usos y las costumbres, los bailes y las ropas tradicionales fueron los elementos fundamentales que atrajeron al público en busca de lo propio en la zarzuela. Aún no encontraba su propio espacio, puesto que a pesar de que esas tradiciones y costumbres españolas se asemejaban a las mexicanas, no eran precisamente éstas las que se representaban sino la vida y folclore de la lejana España.

Al introducirse en los escenarios de México, la ópera, la opereta y la zarzuela conservaron sus formas, su estructura y fueron pocas las transformaciones que se

¹⁶ Véase Emilio Casares Rodicio, *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002 ,

¹⁷ Socorro Merlín, *Vida y milagros en las carpas. La carpa en México (1930-1950)*, INBA, México, 1991 p. 17

hicieron para encontrar un público más amplio que la élite, la clase media y los españoles residentes en el país.

El público que conservaba la tradición de la picaresca y la comedia de enredos, entraba con expectativas a la zarzuela, pero era poca la comunicación entre los espectadores y la obra, no había un diálogo y no todos eran receptores en amplitud para esos signos:

Por eso los espectáculos, cualesquiera que fueran, constituían solo un pretexto para llevar un teatro colectivo, que tenía lugar en el propio teatro. La gente no iba a ver los espectáculos, sino a divertirse con ellos, a entablar un diálogo con los asistentes y a circular socialmente por ese espacio. Los teatros grandes eran edificios con localidades para todos los bolsillos, lo que quiere decir que era para todas las clases sociales; permitía a los pobres asistir a él por unos centavos y dominar el ambiente y el espacio de tiempo del espectáculo. Al situarse las localidades baratas en la parte superior del teatro, el escenario y las lunetas quedaban a merced de la voluntad de palcos segundos y galerías. De este modo los **pelados** ejercían su recién adquirida libertad, tomando como objeto de su diversión a los que en ese momento estaban abajo. La trama de lo que se representaba no importaba; el público increpaba a los actores, pedía **repises** de personajes o de equivocaciones de los actores, gozaba sus apuros para salir del paso ante los gritos y burlas de que eran objeto y a la menor provocación aventaban desde arriba lo que tenían a la mano desde papeles, sombreros, cáscaras de fruta, hasta escupitajos y otros líquidos. Se ejercía un poder por el pago del boleto o por la localidad ocupada: los de luneta y plateas en un diálogo social y los de arriba utilizaban el poder momentáneo de la localización espacial, para hacer burla y mofa de los de abajo.¹⁸

Los espacios sociales y las creaciones colectivas que se habían desarrollado en México desde el siglo XIX a través de tradiciones como la ópera, la opereta, la zarzuela, la novela picaresca, la comedia de enredos y las tiras cómicas atravesaron una profunda

¹⁸ Socorro Merlín, *Op.Cit.*, p. 18

crisis de construcción y relación con un público que se ahora buscaba nuevos ideales acordes con el nacionalismo, la industrialización y el desarrollo de las ciudades en contraposición con la desintegración de la cultura y sociedad rural.

Por ello, las tradiciones españolas humorísticas y culturales no dieron una respuesta propia a sus necesidades de representación de la cultura y tuvieron que buscar nuevos mecanismos de interpretación y relación social que se adaptaran a las transformaciones sociales, económicas y políticas de esa sociedad cambiante. “Lo que se representaba en los teatros de entonces: ópera, opereta, zarzuela y dramas españoles, no correspondía a los intereses de la mayoría de los mexicanos de aquel tiempo, del pueblo obrero cuyos parámetros estéticos no correspondían a los eurocentristas”.¹⁹

Las representaciones que se llevaban a cabo en los grandes teatros eran producciones culturales que contenían un lenguaje y una lógica propia de la tradición culta española, pero que no representaban a una gran parte de la clase media y la clase trabajadora.

Los espectáculos para la sociedad urbana de la época carecían de la búsqueda de la identidad nacional, por ello, a partir de los últimos años del siglo decimonónico y principalmente en el siglo XX se conformaron tradiciones artísticas que satisficieran el nacionalismo.

1.2 El teatro de revista

El teatro de revista fue un modelo importado a México desde España en 1870 y tuvo una larga vida en nuestro país hasta los años treinta del siglo XX, se le denomina género chico político por apropiarse de la estructura de la zarzuela y porque el

¹⁹ Socorro Merlin, *Op. Cit.* p. 13

contenido textual principalmente ridiculizaba y satirizaba la política del momento y sus personajes.

El género revisteril en México se realizó a la manera madrileña, con textos y canciones de España, pero paulatinamente fue convirtiéndose en una tradición mexicana, se convirtió en uno de los principales divertimentos populares y a partir de 1900, en un espacio de generación y de creación de cultura colectiva, donde el humor se convierte en el elemento principal.

El género chico mexicano es hijo legítimo del género chico español. Si algunos géneros teatrales no pueden desconocer su origen, éste es el conocido por género chico. Con la revolución española de 1868 nació en España el género chico dominante en los últimos treinta años del siglo anterior y muerto hacia 1910. Mezcla híbrida del género chico y del género ínfimo es la revista de espectáculo. Entre unos y otros nace, triunfa y decrece, la revista musical con argumento. Tan curioso, natural y a la vez complicado fenómeno, se refleja en el medio teatral mexicano, -desde luego también en Cuba y menos, por la lejanía, en la Argentina- que no solo se inspiraba en la vida teatral madrileña, sino que se nutría y vivía de ella.²⁰

La Revista Mexicana tuvo su influencia principal en las tradiciones artísticas españolas, recuperó la estructura del sainete y la zarzuela, utilizó los elementos cómicos de la tonadilla escénica²¹, del apropósito y del astracán.

El apropósito y el astracán contribuyeron en la conformación del teatro de revista, siendo que “el primero es una escenificación breve de algún suceso

²⁰ Armando de María y Campos, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Cien de México, México, 1996, p. 1

²¹ La tonadilla escénica surgida desde el siglo XVIII en España, era un género que consistía en una breve representación teatral de cantos y bailes populares alternados con breves diálogos de tipo costumbrista que se interpretaban como un intermedio entre los distintos actos de comedia.

determinado; el segundo, considerado de baja ralea, es una especie de comedia cómica, abundante en chistes y juegos de palabras”.²²

La zarzuela, género musical determinante para la historia de la Revista Mexicana le aportó el uso de canciones populares, bailes y estilos de moda que eran importantes en la época.

En México, así como también en España, proliferó pronto la zarzuela debido a la austeridad en su producción, y se le pudo introducir elementos propios de la cultura como las representaciones tipos y canciones populares del país.

Dentro de la Revista Mexicana, se va a hacer uso de las manifestaciones artísticas utilizando y mezclando elementos de cada una de ellas, y llegando a conformar un nuevo estilo o género teatral denominado “género chico político”, al cual se le llamó teatro de revista siendo que sus creadores se nombraron a sí mismos para distinguirse *revisteros*.

A través de la recuperación de dichas tradiciones se conformó una esencia, un significado, una manifestación artística en la cual se recuperaron las formas culturales y las tradiciones y costumbres artísticas de la sociedad mexicana.

El término *revista* se introdujo por primera vez en Francia al crearse el teatro de variedades, que posteriormente se transformó en el teatro de revista porque se encargaba de hacer una revisión de las tradiciones y las modas de la sociedad de la época.

Acerca del concepto general de revista dicen Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante en su libro *Teatro de revista (1904-1936)*: “El término de revista se refiere al género cuya principal particularidad consistió en llevar a escena una serie de dramatizaciones basados en hechos reales, actuales o pretéritos, de manera satírica, por lo general cómic, y en forma de parodia.”²³

²² Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, *Teatro de Revista (1904-1936)*, CONACULTA, México, 1995, p. 13

²³ *Ibidem*, p. 11

El concepto general de revista tanto en España como en México, retoma esta idea de revisión y se refiere al género que en escena representó un conjunto de espectáculos basado en dramatizaciones, generalmente de tipo cómico y pícaro, a través de la sátira y la visión cómica. Su estructura principalmente se basó en el género teatral de la zarzuela, la cual establecía una relación entre el guión crítico de forma cómica y la música para crear un ambiente relajado, de sátira y alegría ante la realidad agobiante.

Las obras que se representaban en el teatro de variedades fueron llamadas revistas desde 1898 puesto que representaban en escena algún suceso de actualidad o de interés social; aunque sus antecesoras directas fueron las obras de autores italianos que habían adoptado este término desde 1886 para denominar sus obras.

Esa mezcla híbrida a la que se refiere Armando de María y Campos en su obra *El teatro del género chico en la Revolución Mexicana* resulta ser el género chico que se va a representar y manifestar a través del teatro de revista y que tiene como principales características ser una obra de bajo contenido dramático, alto contenido cómico y el uso del teatro como una mezcla entre música y drama.

El teatro de revista en México tuvo características propias retomando las tradiciones populares costumbristas y nacionalistas, aunque su conformación recibió el influjo de otras tradiciones del teatro de revista asentadas en países europeos y americanos: Francia, España, Estados Unidos y Cuba.

La condición de colonia española, marcó la vida cultural del país y el influjo continuo de sus tradiciones y creaciones artísticas. La mayoría de las innovaciones culturales de España tanto artísticas como teatrales influyeron y marcaron los espacios de creación y esparcimiento de la cultura mexicana. No obstante, a México el teatro de revista llega muy pronto desde 1870 y se vuelven contemporáneos las representaciones

en España y nuestro país. Al principio, los elementos del teatro de revista van a ser similares y se van a representar en México como si el público fuese español, se van a reproducir las obras y guiones españoles y van a capturar un público amplio.

Sábado a sábado subía a los escenarios de los teatros dedicados al género chico el último éxito de Madrid y permanecían en el cartel las zarzuelas o las revistas españolas que por diversas circunstancias eran consideradas como de repertorio. Con harta frecuencia y de acuerdo con la vida teatral española, los empresarios que regenteaban los teatros en México montaban revistas con escenas de la política española en general. El público integrado en gran parte por españoles residentes o de paso en México, estaba habituado a las características de la vida política o de los políticos en España por las alusiones que abundaban en las revistas que abrían los repertorios de los teatros de la capital de la república.²⁴

México recibió influencias de la abundante creación teatral que se estaba gestando en París. Principalmente porque en la época del Porfiriato lo francés se puso de moda y constituyó parte de la cultura mexicana, la cual adoptó galicismos a su producción cultural y material.

De esta manera, en Francia se había cultivado un teatro de variedades en el cual se presentaban distintos actos que se alternaban: desde bailes de mujeres semidesnudas hasta cuadros cómicos y canciones donde predominaban los modismos de barrio y el juego de palabras.

El abundante quehacer teatral parisino, la libertad sexual en escena y el carácter alegre de las grandes ciudades dio como resultado el surgimiento de óperas bufas y operetas cuyo principal aporte fue el desenfrenado baile del cancan, el cual llegó a México –vía España y Cuba- en 1869,

²⁴ Armando de María y Campos, *Op.Cit.*, p. 15-16

causando asombro e indignación, primero y luego una fiebre de imitadoras en todos los teatros capitalinos, que no cedió sino hasta los años veinte del siglo actual.²⁵

En los Estados Unidos había una influencia fuerte de las manifestaciones artísticas europeas, pero lograron conformar nuevos espectáculos y géneros teatrales que se introdujeron en el teatro de revista en México. Se bautizaron a las obras musicales que armonizaban cuadros cómicos, bailables y acrobacias como revista o entretenimientos (*follies*).

Dicha fórmula fue utilizada por los *revisteros* en México durante los años treinta, década en la cual la Revista Mexicana cedió el espacio a la música y cercenó a la trama, conformada por *sketchs* o cuadros aislados donde la improvisación fue la herramienta fundamental.

La tradición del género revisteril en México logró captar las influencias del teatro cubano, siendo que éste estaba apoyado por las tradiciones teatrales españolas. En especial por la estructura de la zarzuela española, se caracterizó por el uso de tipos y costumbres populares así como de la música de la región, vitalizando sus creaciones e introduciendo los signos y símbolos del pueblo cubano como sus bailes, canciones y tipos cómicos.

Como ya se mencionó, la ópera, la opereta y la zarzuela fueron tradiciones que arraigaron en la vida cultural del país durante el siglo XIX y sufrieron una crisis profunda después del triunfo de la Revolución Mexicana y la creación y fomentación del nacionalismo cultural mexicano.

Pero en la época del surgimiento y desarrollo del género revisteril (1870-1910) aún no se consolidaba la resistencia social y el revisionismo de las manifestaciones y costumbres populares mexicanas, sino que se encontraban en gestación y conformación.

²⁵ *Ibidem*, p. 19

Se creó conciencia de la necesidad de un rescate cultural y artístico a través de la propuesta del teatro de revista cubano; y por ello, se comenzaron a anexas a las obras teatrales de género revisteril los bailes populares, modismos, personajes cotidianos a finales del siglo XIX.

A continuación un guión presentado en el teatro de Revista:

EUFRASIA Y LADISLAO

LADISLAO: ¿Ya te cansates?

EUFRASIA: N, si estas banquetas están regüenas. Yo ni los callos siento.

L: Pos jálale

E: Pero...siempre vains haciendo aquí una posita pa tomar aigre (*Eufrasia mira a todos lados*)

L: Vente pa acá, no andes bobiando. Que te vaya a llevar un robachicos. ¡Ah, chispas! Cómo se va la plata aquí güera. ¿Ya vites que traiba cien pesos? Pos mira; no me queda más que éste da veinte. Y aquí traigo mi listita, no creas que me han tanteado. (*Sacando la lista*) Mira: ocho días en el mesón...

E: Es hotel, tú

L: Bueno, allá se llaman mesones. Ocho días, a tres pesos diarios, con dos camas, veinticuatro pesos.

E: ¿Y pa qué quieres lotra cama? Que te quiten una

L: (*Leyendo*) Una chorreada en la chaqueta, por limpieza, un peso. Veinte del jarano galonio. Cinco del freno pa don Chon y cinco del aparejo pa la mula de su mujer, y veinte de los tápalos.

E: Por esos tápalos arrugaos ¿veinte pesos? ¡Hum qué Ladislao!

L: Bueno, son setenta y cinco; y el mugroso este da veinte, pos son noventa y cinco y... ¡ah, que caray! Pos me faltan cinco, tú.

E: ¿Cinco pesos? Yo ya se de que son. ¡Defeitoso! Ésos los gastaste aquel día que llegaste oliendo a pachulí.

L: ¡Hum, que tú!... Pachulí... ¿No sería el coriloquis que me puse pa la jaqueca?

E: No señor; era pachulí

L: Bueno, pos onque. ¿A qué viene que me estés sacando los olores después de ocho días?

E: Pa que veas que tengo olfato

L: EL caso es que la hemos gozao y...

E: Eso sí; yo he mirado cosas retechulas.

L: ¿A qué no sabes que me ha gustado más?

E: La cama...

L: ¡Ah, qué tú! ¡La cama!... ¡El caballito! ¡Ah, qué diablo de animal tan bien hecho! ¡Si no le falta más que hablar!

E: Eso sí. Y ¿sabes a quién le da un aigre? A la autoridad de allá

L: Pero ¿en qué?

E: Pos en que siempre va con la pata alzada, pa ver a quien pisa

L: ¡Ay, ja, ja, ay!... ¡Qué Eufrasia tan chistosa!... ¡Cómo mi haces rir!... (Pausa)

E: Diablo de catrinas: nomás te ando insolentando, y luego yo la pago... con tu geño.

L: Ya te están poniendo muy densa. Ándale, camina, que tovia nos falta lo del canal.

E: ¿Qué cosa?

L: Pos eso que nos dijo el mozo que había que tomar pa ir a Xochimilco. ¿Como dijo que se llaman?

E: Plumanes

L: ¡Plumanes!... ¡Ah, qué mujer tan burra! ¡Todo se te olvida!... Ya me acordé. ¡Las tinajeras! Anda pa las tinajeras. (*Eufrasia hace medio mutis corriendo*). ¡Mía, que mujer tan terca! No vayas corriendo que te va a machucar un eletrico, de esos que andan solos, que parece que lo sva jalando el diablo. Empresta la mano, mujer. Mía, por allá viene uno. ¡Corre, que nos machuca!²⁶

En la Revista Mexicana se dio libre expresión también a los autores, a las tiples, los cantantes y los actores. Las tiples²⁷ accedían al juego y a la picardía mexicana, al reto del público, al diálogo con los espectadores. Ahora los autores dramáticos podían crear nuevos personajes:

suben a la escena los indios aculturados como los criados o pequeños comerciantes de frutas, verduras u otras vituallas, los terratenientes, los generales de la Revolución, los burócratas y los

²⁶ Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, *op.cit.*, p. 47

²⁷ Persona, particularmente mujer cantante, que tiene una voz más aguda que lo común

lambiscones, los tipos cotidianos de la vida urbana: el policía, la “gata”, los “rotos”, la prostituta, las comadres o los compadres, los borrachos...”²⁸

En el teatro de revista se capturaron las tradiciones y costumbres populares, se manifestaron las tensiones sociales, la crítica político-social, se construyó un lenguaje que generó nuevos mecanismos del humor.

La revista teatral desde su consolidación utilizó elementos populares desdeñados por las altas esferas sociales, como el uso de modismos verbales (albur, doble sentido, lenguaje corporal y coloquial), tipos populares (pregoneros, prostitutas, mariguanas, payos, pueblerinos, etcétera) y la sátira de personajes famosos, como políticos, periodistas, literatos y hombres prominentes, ya que estos no estaban siempre dispuestos a soportar las críticas y caricaturizaciones de que eran objeto.²⁹

La Revista Mexicana adquirió connotaciones sociales ya que convivían dentro de un mismo teatro distintos grupos sociales, que se confrontaban y encaraban por medio de una representación que tenía su foco en el escenario.

En los primeros años del siglo XX, la tradición de la Revista había encontrado su forma típicamente mexicana creando sus personajes y situaciones de diversión. Así, emergiendo el imaginario social de las butacas y de la creatividad de los actores se fue construyendo un arte. “La revista de los años diez a los treinta, bastantes para un movimiento teatral, conservó su frescura como agente de réplica; no había hecho político o artístico que no fuera ridiculizado”³⁰

Junto a los grandes teatros comenzaron a emerger otros centros de diversión en los cuales confluían individuos de diferentes niveles socioeconómicos, la carpa (1930-

²⁸ Socorro Merlín, *Op.Cit.*, p. 18

²⁹ *Ibidem*, p. 11

³⁰ Socorro Merlín, *Op.Cit.*, p. 19

1950). En estos lugares la gente creó una nueva forma de expresión, donde se criticaban y ridiculizaban los sucesos cotidianos de la ciudad de México en construcción.

La imposibilidad de mantener los grandes teatros debido al alto capital que exigían para su funcionamiento y la realización de producciones, determinó a las carpas donde se dio preferencia a la variedad, como un modelo importado de los Estados Unidos, y se fue diluyendo la tradición de la revista y las comedias.

Además se agregaron actores que venían de Estados Unidos después de la crisis de 1929, introduciendo nuevos elementos cómicos como el *sketch*, uno de los recursos que cambió la estructura espectacular de la carpa. Los actores del teatro de Revista encontraron cabida en las carpas, pero se fue destruyendo su forma original, hasta llegar a una forma distinta de diversión donde continuaban realizando burlas de los sucesos cotidianos pero con otros recursos y símbolos.

1.3 Las carpas

El teatro de carpas fue un espacio cultural que se creó en las zonas marginadas de la ciudad de México que surgieron por la migración constante de los sectores rurales de los estados de México hacia la capital de la República, los cuáles necesitaban espacios de comunicación y de generación de una comicidad más afin a su visión del mundo. En otras palabras, en la ciudad de México, se conformaron grupos sociales que en la búsqueda de una integración social encontraron espacios alternativos para la generación de su propia cultura, retomando los elementos de sus tradiciones culturales y artísticas las van a contraponer a una nueva realidad social.

Viene la paz, el pueblo harto de sangre y matanza, pero también harto de necesidad, retorna a la plazuela, a su barrio...a convivir con su miseria y su mugre, pero al no tener donde explayarse, lo hacen en las calles de su querido barrio, donde se lanzan a cantar corridos y sus canciones de

amor. Ahí se forma el crisol de de los primeros netamente artistas mexicanos, los carperos pioneros del teatro mexicano.³¹

El desarrollo de la carpa comenzó a principios de los años treinta y tuvo su declive en los años cincuenta. En ella, los nuevos grupos sociales que se integra a la gran urbe de México encuentran un espacio de “libertad” íntimo en el cual pueden expresar su sentimiento de repudio y odio ante las condiciones adversas en las que tienen que vivir, “fue un lugar propicio para ejercitar ese derecho, un espacio de interpelación a la política del momento, refugio de artistas y del sujeto urbano con un imaginario complejo”³²

Los espacios en que se desarrollaron las carpas fueron los barrios populares donde se van congregando estos nuevos sectores, formando una subcultura que se identifica por la dominación y la segregación que sufren dentro de la ciudad. El nombre del teatro de las carpas tiene su origen precisamente por la conformación espacial en la que se desarrolló, en lotes baldíos abandonados se montaban escenarios resguardados por grandes carpas que protegían a los espectadores de las inclemencias del tiempo.

El surgimiento de la carpa tiene como principales motivos de su desenvolvimiento, la consolidación de nuevos grupos sociales dentro de una sociedad urbana; para lo cual, en la carpa se crean nuevos personajes y temas cómicos propios de la urbe de México.

Es fácil comprender que el pueblo, que abandonó el cine mudo y que no aceptaba aún las películas habladas en inglés con títulos en español, porque además no sabía leer, buscara la diversión en la CARPA, espectáculo que si estaba hecho a su gusto y medida. Por eso proliferaron estos teatritos que, como los circos pobres, encontraban asiento en cualquier lote

³¹ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*, Universo, México, 1984, p. 25

³²Socorro Merlín, *Op.Cit* , p. 16.

baldío de los que había muchos en los lotes baldíos, o aún en zonas céntricas donde la remodelación urbana había derruido viejas construcciones.³³

En este sentido, es importante decir que el teatro de carpas tuvo su origen en la juglería de la Edad Media y en los tablados que se creaban para sus representaciones en medio de las plazas o en corrales. Además, heredó elementos del teatro ambulante del Renacimiento en donde, se comenzó la tradición circense, que proponía la mudanza constante de las compañías teatrales para llegar a distintos espacios con una producción y escenografía baratas, aparte de que la infraestructura del espacio era móvil y bastante accesible para su movimiento.

Se antoja pensar- y así las definimos nosotros- en los tablados de la Edad Media, colocados en las plazas y los corrales; en los teatros ambulantes del Renacimiento que recorrían villas y ciudades; en la primitiva escena que dio vida a los “pasos” y “entremeses” de los preclásicos castellanos, ignorados o conocidos por nosotros como Lope de Rueda; pero sobretodo no pueden dejar de pensarse en la Comedia dell’Arte italiana, y en su derivada la francesa, éstas y aquellos forjadores en los pueblos de la vieja Europa, de un verdadero teatro nacional con profunda raigambre popular.³⁴

Por otro lado, la Revolución Mexicana fue el detonador principal que ayudó a la consolidación de una cultura nacional, misma que el Partido Nacional Revolucionario instauró una vez asentado en el poder. Por lo cual, el proceso histórico que se dio en México lleva a Pedro Granados, a afirmar que las raíces de la carpa en México están precisamente en la Revolución Mexicana.

³³ Pedro Granados, *op.cit.*, , p. 14

³⁴ Julio Bracho, *La Carpa*, en; Pedro Granados, *op.cit.*, p. 273

Doctos investigadores de nuestro acontecer socio-económico deriva a la carpa del Mester de Juglaría medieval, otros encuentran sus raíces en los “Misterios” que importaron los frailes hispanos misioneros. Nosotros aceptamos su autorizada opinión, pero preferimos creer que las raíces de LA CARPA están en la Revolución Mexicana.³⁵

Fue, precisamente, el proceso de creación de una cultura mexicana avalada por el Estado Mexicano lo que permitió retomar las tradiciones y costumbres, y capturarlas para que la sociedad mexicana comenzara la representación de un teatro popular, primero en el teatro de revista y luego en las carpas.

Así, en la carpa de los años diez y veinte, se representan en un solo programa distintas manifestaciones artísticas como la zarzuela, la revista, la comedia y el cine, con fines de diversión popular. En la siguiente década, conviven estas mismas tradiciones pero también se gesta el desarrollo de la comedia y el drama, las cuales mantienen una estrecha relación con las estructuras españolas de la literatura y el teatro.

Ya entrados los años cuarenta, el espectáculo de las carpas cambia su formato de presentación y se vuelve independiente, aunque su estructura continúa siendo la misma, es decir, el diálogo entre los espectadores y los actores se mantiene vivo y es la herramienta fundamental para la construcción de sus obras. Sin embargo, en la década de los cuarenta, con la inmersión de los medios masivos de comunicación, principalmente la radio y el cine, el teatro de carpas pierde su encanto y empiezan a desmantelarse los escenarios de la carpa, ya transformándose en espacios para el cine o simplemente desapareciendo.

Durante la década de los treinta, principalmente en el sexenio de Lázaro Cárdenas, la vida cultural del país y sobre todo, de la ciudad de México, se revitalizó y

³⁵ Pedro Granados, *Op.Cit.*, p. 14

promovió la creación de nuevas manifestaciones sociales y culturales para la generación de un nacionalismo e identidad social, pero también de la industrialización.

Al mismo tiempo que Lázaro Cárdenas realizaba su política de acercamiento a las masas y de nacionalización petrolera, por otro lado, se favorecía a la industria privada, como ya se ha mencionado, y el intercambio comercial con el país vecino. Así tanto en la vida cotidiana como en la carpa convivían las dos tendencias, de nacionalización y extranjerización.³⁶

Precisamente fue la carpa parte integral del movimiento nacionalista que ayudó a la construcción de una cultura popular y sobretodo, a la creación constante de los signos y símbolos que van a dar identidad a la sociedad mexicana del momento y hasta nuestros días: los grandes músicos, los cómicos, los actores, las divas, las vedettes, etc.

Retomando la práctica del teatro de revista, utilizaron elementos similares a ella como la creación de personajes propios de la cultura que fueran objetos de culto y de identificación dentro de la realidad social, la música y el teatro popular, las modas y las tradiciones y costumbres del país.

La sátira y la crítica de las relaciones sociales, económicas y políticas que vivían los *pelados*³⁷ en la ciudad de México fueron los elementos principales para la construcción de una lógica del humor propia de la subcultura citadina que se reflejó en las carpas. En las que se desarrollaba un ambiente de animosidad, juego y sátira en donde los creadores y los espectadores disfrutaban de las ocurrencias que les nacía en el momento.

Para rememorar el ambiente carpero, presento la siguiente remembranza en una de las puestas de las tandas, donde en escena aparecían Mario Moreno *Cantinflas*, uno

³⁶ Socorro Merlín, *Op. Cit.*, p. 32

³⁷ Término despectivo aplicado a los individuos de la nueva clase social emergente de la ciudad de México que se enfrentaba a la pobreza y al rechazo social de las clases dominantes y que tendrá su mejor representación en el personaje de Mario Moreno *Cantinflas*, emergido del teatro de carpas. Ver Samuel Ramos, *Psicoanálisis del Mexicano*.

de los cómicos más famosos del teatro de carpas y sus compañeros Schilinsky, Valentina y Lupe Inclán:

Se abre el telón: Aparece Valentina vestida de calle, portando en la mano un periódico, de pronto aparece Drácula de frac y cubierto con una capa dragona negra. Ella le inquiera si es el castillo y sanatorio de Drácula... a Schillinsky le brillan los ojos y se relame los labios.

-¿Es aquí donde se necesita una secretaria?

Drácula meloso, pero muy serio, da los pormenores del empleo. Valita hace mutis... Cantinflas aparece en escena, también porta un diario. Sorprende a Drácula por la espalda, quien mira alelado a Valentina.

-Mi joven, ¿es aquí el castillo del conde Drácula? ... ¿Solicitan un velador?

-Aquí es –responde Drácula semiespantado...

Queda empleado Cantinflas, le asignan una mesa y junto a ella una silla para que desde ahí cuide y repose mientras tanto.

Drácula hace mutis, Cantinflas toma asiento y se pone a leer... De pronto, sale Lupe Inclán haciendo ruido con la boca a guisa del escape de una moto, rodea a Mario como si fuera manejando la moto... para y le pide un litro de gasolina... Mario entra en onda, vacilador y le da por su lado, finge servirle. Pide que le pague, lo hace fingido y se aleja con el escape abierto. Aparece Miguel Inclán con las ropas hechas jirones, todo demacrado, se dirige a Mario y le dice: "¿Eres bombero?" Mario: "No soy bombero". Y así repetidas veces; comienza una especie de baile desacompasado con la música de "A la voz del fuego se va Covadonga". Parán y ahora Mario pregunta a Inclán: ¿Eres bombero? Inclán: "Sí soy bombero", Mario: "Échame agua que me muero". Saca Miguel una pistolita de agua y rocia a Cantinflas con el agua; Inclán hace mutis riendo y bailando "A la voz del fuego se va Covadonga".

La gente ríe a carcajadas viendo los visajes que hace Mario.³⁸

En las carpas había una continua comunicación entre los actores y los espectadores, lo cual expone la euforia y la libertad de diálogo entre los dos grupos. De

³⁸ Pedro Granados, *op.cit.*, p. 287

esta manera, la posibilidad histriónica del actor se limita en cuanto al gusto de un público presente que aplaude o renuncia al evento si no le convence. La situación se media en la realización del acto mismo, se deja llevar por la espontaneidad y los deseos desesperados de recrear una fantasía.

En resumen, en las carpas se podía hacer una representación irónica sobre su condición social, en donde los sujetos y las relaciones que se mantienen en la vida cotidiana eran punto esencial de sus críticas y sentimientos que se subliman por medio del humor.

2.El cine cómico en México

En las primeras décadas del siglo veinte (1910-1930) se jugó con los espíritus creadores de los diversos autores que constituían la incipiente industria filmica; ellos encontraron en el humor una fórmula de divertimento propia de México, en la cual el cine cómico aún no se independizaba de las tramas dramáticas.

El cine cómico en México se desarrolló desde la década de los treinta ya que la experimentación y la creación de los autores que buscan el levantamiento de una industria filmica a través de la construcción de un cine nacional con sus propios géneros.

Es precisamente en los últimos años de la década de los treinta, con la aparición de la comedia ranchera *Allá en el rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes y otras obras de género cómico que le sucedieron cuando se logró conformar el género y estilo cinematográfico de la comedia.

Aún en esta etapa, el género cómico se encuentra en una fase de investigación y de generación de sus propios héroes, historias, tramas y tipos para hacer de la comicidad un provecho de las audiencias mexicanas y latinas.

Su gran impulso fue hasta la década de los cuarenta, en donde el género cómico obtuvo su independencia y se convirtió en uno de los géneros cinematográficos más gustados por el público y con una estructura y humor propio de la sociedad mexicana.

2.1 El cine cómico en la época silente

El cinematógrafo se inventó en Francia el 28 de diciembre de 1895, y a partir de ese momento los hermanos Lumière, creadores del aparato, iniciaron las exhibiciones en el *Grand Café de Paris* ubicado en el Boulevard des Capuchines.

En México, ya se había conocido una forma de exhibición de imágenes tomadas en movimiento, el kinetoscopio, un invento del estadounidense Thomas Alva Edison que llevó prontamente a la exposición y distribución de sus creaciones en los países latinoamericanos y a México había de llegar en enero de 1896.

El kinetoscopio era “un aparato que sólo admitía la visión individual: había que inclinarse ante él pegando los ojos a la lente para advertir unas figuras, filmadas en un estudio, que representaban por lo general breves proezas de bailarinas, cirqueros y luchadores, o el estornudo de un boxeador”.³⁹

En México, el espectáculo del kinetoscopio generó interés en la gente, que admirada por las imágenes en movimiento que observaba a través de un agujero, les causaba la impresión de estar en el momento de la acción; aun cuando ellos estuvieran en un espacio distinto. “El procedimiento del cinematográfico es del todo semejante al del kinetoscopio solo que en aquel las figuras son casi de tamaño natural, de suerte que resultan con una vida intensa y sugestiva”.⁴⁰

La primera exhibición del cinematógrafo en México, se llevó a cabo en agosto de 1896, apenas ocho meses después de su invención se proyectaron las “vistas” que eran películas de corta duración y que sólo mostraban acciones de la vida cotidiana, de eventos importantes o de algún *gag*.

³⁹ Emilio García Riera, *Breve Historia del Cine Mexicano*, CONACULTA-IMCINE, México, 1998, p. 18

⁴⁰ Felipe Garrido, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, CONACULTA, México, 1997, p. 45

Los encargados de promocionar el invento de los hermanos Lumière en México fueron Fernand Bon Bernard y Gabriel Veyre, quienes realizaron las proyecciones en espacios burgueses y de la élite. Por otro lado, realizaron una serie de filmaciones de los personajes famosos de la política mexicana, por ejemplo *El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*, de tradiciones y folclore mexicano como *Danza mexicana* y *Lazamiento de caballo*, y de otras muchas cosas más. “El 6 de agosto daban una exhibición privada en Chapultepec a Porfirio Díaz, a la familia Romero Rubio, y a un grupo de amigos, quienes, como era de esperar fueron cautivados por la reproducción del movimiento”⁴¹

Precisamente una de las películas que se filmarían en los primeros años del cine, realizada y producida por los hermanos Lumière en 1895, fue la primer película cómica de la historia del cine: *L'arroseur arrosé*. En México se tituló a esta película como *El regador regado* y resultó ser una vista cómica para el público, aparte se exhibieron otras películas como *La salida de la fábrica (La sortie des usines)* *La comida del bebé (Le déjeuner de bébé)* y *La llegada del tren a la estación (L'arrivée d'un train)*.

La película de *El regador regado* es, según una crónica de la época “una escena chusca. El regador con una culebra de caucho irriga el jardín; el muchacho pisa la culebra para que no salga el agua y al observar la boca del tubo, el regador, el muchacho levanta el pie y sale el agua con fuerza, bañando la cara del regador”⁴²

Esta escena doméstica, sin intentarlo, descubrió el *gag* o efecto visual cómico del cine, que pronto se habría de utilizar en las películas de larga duración propiamente cómicas y también en aquellas que utilizaban un elemento burlesco para suavizar la trama.

⁴¹ Aurelio de los Reyes, *Cine y Sociedad en México (1890-1930)*, v.1., UNAM-IIE, México, 1996, p. 21

⁴² *El Monitor Republicano*, 16 de agosto de 1896, en; Felipe Garrido, *Op.Cit*, p. 45

Este tipo de escenas donde se muestra la insolencia de un personaje hacia otro, se habrá de representar innumerables veces en las primeras películas con tintes cómicos y humorísticos, puesto que generaban la risa de los espectadores que no imaginaban la travesura que habría de llegar en la secuencia de imágenes.

Una vez que el tema del regador fue bastante usado en las primeras películas, se descubrió otra forma de comicidad, más elaborada y que implicaba el uso de trucos en una serie de imágenes. La película que impulsó esta nueva comicidad, se llamó *Charcuterie mécanique*, donde se introducía a un cerdo en una máquina y en la siguiente escena aparecía convertido en salchichas.

Una vez multiplicados los regadores mojados, surgió un segundo tema en honor a la comicidad, o de lo que así se consideraba: *Charcuterie mécanique*, donde el cinematógrafo puso su magia al servicio de la risa mostrando la introducción de un cerdo en una máquina de la que salía convertido en salchichas; un pequeño truco que causaba hilaridad a encopetadas damas y bigotudos espectadores.⁴³

Así, el cinematógrafo en sus primeros años se puso al servicio del humor y del entretenimiento también, utilizando trucos y pequeñas historias como las anteriores mencionadas, para provocar la risa de los espectadores, que de forma teatral contemplan la exhibición de las películas.

Entre las vistas “más aplaudidas” estuvo una que habían tomado Veyre y Bon Bernard al presidente de la República: *El señor presidente Díaz y sus ministros*, *Una corrida de toros en Madrid* y *El sombrero cómico*. Curiosamente en este programa se distinguen las tres clases de

⁴³ Jaime Contreras, *Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, Tesis de Licenciatura, UNAM, México, p. 124

vistas que más atraerían la atención en los tiempos primeros del cine en México: las consagradas a Don Porfirio, las dedicadas a las corridas de toros y las cómicas.⁴⁴

Las películas cómicas que causaban risa al público mexicano se repetían constantemente, ya sea por falta de otras producciones y también por el gusto hacia ellas. Así películas como *El regador regado*, *El patinador grotesco*, *Un ratero afortunado*, *El sombrero cómico*, *Jugando a la manta*, *El hombre perro* y otros, se exhibieron continuamente en las pantallas de los cines creados recientemente.

Sin embargo, el cine de esta época tenía poco que ver con el cine actual puesto que sus intenciones y propósitos aun estaban enfocados al arte de la fotografía y, será en los años subsecuentes cuando se creará un lenguaje cinematográfico.

Si el lenguaje cinematográfico en general tardó aún más en desarrollarse, el del cine cómico como tal lo superó, no obstante la buena acogida que le dieron los primeros espectadores. De hecho, va a ser en Estados Unidos donde las cintas cómicas conseguirán su independencia como género, sin olvidar la fecunda tarea realizada por sus antecesores franceses cuando el cine todavía no hablaba.⁴⁵

En México, se desarrolló tardíamente el género cómico, con la influencia del cine cómico francés y estadounidense, ya que las producciones en nuestro país generalmente se relacionaron con argumentos de drama, de evocación y del ambiente ranchero, donde se introducían algunas escenas cómicas.

Desde 1906 se había comenzado con la producción de películas de argumento, la primera película *El grito de Dolores* producida por The American Amusement Company, Lilo García y Compañía, y dirigida por Felipe de Jesús Haro, es un filme

⁴⁴ Juan Felipe Leal, et al, *Anales del cine en México. 1895-1911*, Ediciones y Gráficos Eón, México, 2003, p. 59

⁴⁵ Jaime Contreras, *Op.Cit.*, p. 18

hagiográfico y conmemorativo de la Independencia de México con una trama de desarrollo lento. “Es una de las pocas cintas de argumento del período de la que sabemos por reseñas periodísticas el nombre de protagonista, Felipe de Jesús Haro, bien conocido en el mundo de la actuación quien interpretó al cura Miguel Hidalgo”.⁴⁶

El año siguiente se filmó un corto, *Aventuras de Tip-Top*, con el cual se inauguraría la historia del cine cómico mexicano, aunque distaba mucho del lenguaje cinematográfico cómico que se desarrolló en los años treinta y cuarenta en México, y desde las primeras décadas del siglo XX en Europa y Estados Unidos.

...En julio de 1907, un mes antes de esa película, la misma firma había presentado el corto (se supone) “Aventuras de Tip-Top” en Chapultepec, con el cómico Tip-Top y Felipe de Jesús Haro. Se puede dar a esa cinta por la primera mexicana de uno de los géneros triunfantes del cine de ficción en todo el mundo: la comedia burlesca.⁴⁷

En la primera década del siglo XX, se vislumbra un nuevo personaje en la escena cómica del cine, Max Linder, a quien se denominará el primer genio de la comicidad en el cine y quien tuvo sus adeptos en México.

Max Linder realizó las primeras películas cómicas provistas de un lenguaje cinematográfico estructurado, en donde hacía gala de su virtud teatral y del uso de los gestos del cuerpo para dar vida a un personaje cómico en obras filmicas de mediana duración.

Uno de los directores más famosos de los gloriosos años del cine mexicano, Juan Bustillo Oro, hace una remembranza de Max Linder y su relación con el público, en su libro *Lo cómico en el cine mudo*:

⁴⁶ Felipe Garrido, *Op.Cit.*, p. 21

⁴⁷ Emilio García Riera, *Op.Cit.*, p. 27

Max Linder fue la primera auténtica estrella nacida en el albedo argentado de la fotografía en movimiento. Su popularidad no había tenido, ni tuvo en su tiempo, paralelo. Para todos era inagotable manantial de regocijo; para las mujeres, también de seducción, a pesar de su físico un tanto desmedrado. Fue así el cómico más gracioso como el galán más atractivo, aunque su presencia distase de corresponder la del Don Juan convencional.⁴⁸

La primera cinta de Max Linder exhibida en México fue *Max, callista por amor* en 1908, pero conseguirá el éxito mundial y en nuestro país hasta 1912 cuando se hacen innumerables filas en los cines para acudir a ver los estrenos del cómico de cine y se esperan con ansia.

México cruzaba un época difícil al comenzar la Revolución Mexicana, por ello, el cine de Max Linder resulto ser un paliativo de los conflictos sociales y políticos que se desarrollaban en el país que sencillamente se desvanecían en una exhibición de *Max Linder enamorado de su vecina, El primer cigarro de Max, Max, víctima de la quinina, Max quiere crecer, Max recupera su libertad* y otras. Por otro lado, el éxito de Max Linder generó una oleada de otros filmes cómicos y del llamado de actores para realizarlos aunque no tuvieron el mismo éxito. Algunas de estas películas son las siguientes: *La pelucas de Salustiano, Bebé casa a su criada, Rabinet contra un grifo*, entre otras. En 1913, las cintas del cómico francés gozan de gran popularidad en nuestro país, pero también se empiezan a generar expectativas de un cine nacional que retrata la realidad mexicana y que recrea la vida y la cultura.

En medio de la revolución social que se estaba desarrollando, los realizadores del cine trabajaban con dificultades y rezagos tecnológicos, luchando por la creación de un cine nacional y una industria cinematográfica.

⁴⁸ Juan Bustillo Oro, *Lo cómico en el cine mudo*, Cuadernos de lectura popular, México, 1970, p. 8

Al extenderse por todo el país la revolución maderista iniciada el 20 de noviembre de 1910 la Revolución, Madero y los demás caudillos pasaron a ser la noticia del momento y el centro de la acción del incipiente cine mexicano. Las exhibiciones de las primeras películas que mostraban los combates revolucionarios tuvieron un gran éxito entre el público, ávido de saber de la lucha que ocurría en el país.⁴⁹

Unos de los más famosos realizadores de la época, los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Eduardo y Carlos) producían constantemente filmes de carácter documental donde narraban los hechos y los sucesos de la Revolución Mexicana. Sin embargo, su realización documental no los desvió de la experimentación con otros géneros. En 1912 realizaron la cinta *Aniversario de la muerte de la suegra de Enhart*, la primera película mexicana donde el protagonista era un cómico, Vincent Enhart acompañado de Alegria, otro autor proveniente del teatro Lírico.

Los Alva ya tenían fama en el campo del documental. Al emprender esta empresa los alentó más bien el éxito, superior sin duda, de Max Linder. Recuérdese que la risa es un medio fácil de evasión: el país necesitaba esa evasión y el cine ayudaba, por eso los cómicos se repetían una y otra vez.⁵⁰

La película trata de lo siguiente: El payaso Enhart se encuentra enfermo y su esposa lo obliga a levantarse para llevarle flores a su suegra que ha muerto el año anterior. En el recorrido hacia el cementerio tiene una serie de altercados: se emborracha en la tumba; desentierra a su suegra y se duerme en el pozo; la sociedad se escandaliza y lo encierran en la cárcel. Esa misma noche, tiene que asistir al teatro a realizar su tanda, pero el policía de la comisaría le niega la salida; en ese momento,

⁴⁹ Federico Dávalos Orozco, *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1996, p. 20

⁵⁰ Jaime Contreras, *Op.Cit.*, p. 24

intercede por Enhart un empresario (Alegría) y convence a la autoridad para que lo liberen, finalmente puede actuar.⁵¹

A lo largo de la trama, se utilizan diversos trucos cinematográficos para ocasionar la risa de los espectadores; por otro lado, se aprovecha la experiencia histriónica de los cómicos prestados del teatro de revista para dar vida a dos personajes en una cinta muda.

La importancia del filme fue la introducción y experimentación de los hermanos Alva con un tipo distinto de producción, la comicidad en el cine; aunque, propiamente dicho, no hubo una continuación ni un seguimiento de otros realizadores cinematográficos por estas cintas hasta 1919.

En este año se realizó la película *Viaje redondo*, una cinta cómica dirigida por José Manuel Ramos, escrita por Silvestre Bonnard y producida por Agustín Elías Martínez. En esta película, el protagonista lo tiene Leopoldo Beristáin *Cuatezón*, famoso cómico del teatro de carpas, interpretando a un ingenuo provinciano que llega a la ciudad y se enfrenta a una serie de problemas y humillaciones mismas que resuelve a través de cómicas situaciones que ponen en evidencia la incompreensión total del medio al que ha llegado. Finalmente, emprende el viaje de regreso, asegurando que es muy difícil trascender el origen de uno.

Durante la filmación de *Viaje Redondo* se hizo una entrevista a Beristáin:

“No vayas a creer que me estoy haciendo pato, te aseguro que no se todavía el nombre de la película que estoy filmando. Ello es algo así como ¡viaje redondo!; ida y vuelta al pueblo con permanencia no voluntaria, entre las avenidas de esta ciudad... por cierto hay un tío que asegura

⁵¹ Federico Dávalos Orozco, *Op.cit.*, p. 24

seré ¡el Chaplin mexicano! Pero no manito, yo no quiero ser eso. Quiero crear en la pantalla tipos nacionales cómicos, sin llegar a saltimbanquis bufos.”⁵²

Con el testimonio de este cómico, podemos comprender la necesidad de los actores de comedia en México de crear sus propios tipos de comicidad, años después lo conseguirían ya sea instaurado en el cine retomando las tradiciones carperas, del teatro de revista o de la literatura de los tipos cómicos mexicanos y la picardía mexicana.

Por el momento, sólo se logró conjugar un nuevo tipo cómico en el cine mexicano, que también se había dado en el extranjero. Fue precisamente el ranchero o provinciano que llega a la ciudad y que, al no comprender lo que sucede ni el ritmo social, acaba metiéndose en situaciones difíciles que sólo el espectador comprenderá como algo cómico y bufonesco.

Los espectadores entraban a los cinematógrafos para soñar con las italianas o para imitarlas, las alababan, y las amaban para, en cierta medida, hacerlas suyas. Pero había otros soñadores, los que soñaban con fundar una industria cinematográfica para que México no quedará relegado de las naciones “cultas y civilizadas”. Como el arquetipo francés había muerto, anhelaban hacer películas a la italiana, pero sobre asuntos nacionales.⁵³

La película es considerada por autores como Emilio García Riera, una vertiente del futuro cine cómico ranchero, o mejor dicho, la comedia ranchera que se desarrolló en la década de los treinta y que tendrá como su máximo exponente la película *Allá en el Rancho grande* (1936).

Interesante es saber que la publicidad de este filme, se basó en marcar las diferencias entre los cómicos extranjeros como Chaplin y Linder y, el nuevo cómico del

⁵² *Ibidem*, p. 26

⁵³ Aurelio de los Reyes, *Op.Cit.*, p. 259

cine mexicano *Cuatezón* quien, por nada, era comparable con ellos. Decía la leyenda de publicidad: “Es una película mexicana y si usted es mexicano debe verla”.⁵⁴

Otras dos películas de género humorístico fueron filmadas también en 1919: *Una novia caprichosa*, con Consuelo Mayendía y Ricardo Beltri dirigidos por Francisco de Lavillete, y *El rompecabezas de Juanillo*, dirigida e interpretada por Juan Arthenack.

Esas comedias no parecieron acogerse a prestigios folclóricos y merecieron muy escasa atención. Sin el mínimo apoyo de unos antecedentes teatrales propios, el cine cómico mexicano debió correr el riesgo de ser muy desventajosamente comparado con el extranjero de Charles Chaplin o de Max Linder aún dentro de un común menosprecio por el cine cómico en general, visto con frecuencia como menor y como halagador de gustos vulgares.⁵⁵

Por otro lado, se utilizó en esta época otra fórmula de la comicidad en el cine: el uso de los patiños que acompañan siempre a los protagonistas de la historia, y que tienen la función de relajar las tramas dramáticas a partir de los *gags* o *sketches* cómicos que realizan.

La película *La banda del automóvil* (1919) producida por Germán Camus y dirigida por Ernesto Vollrath fue la primera película en donde se introdujo a un personaje cómico que fungiría como escudero del protagonista y relajaría la tensión del drama.

Roberto Soto *El Panzón*, actor procedente del teatro de carpas y famoso por sus críticas políticas, debutó en el cine con su personaje del *detective Maclovio* en la cinta anteriormente mencionada. Sobresale de las actuaciones de los otros personajes por su rostro burlesco, su complexión física y su sonrisa fácil; y por darle a la película un cáliz de comicidad en medio de una trama de complots y riesgos mortales.

⁵⁴ Jaime Salgado, *Op.Cit.*, p. 148

⁵⁵ Emilio García Riera, *Op. Cit.*, p. 48

En la época del cine mudo, las últimas películas cómicas que fueron filmadas son: *Del rancho a la capital* (1926) realizada por Eduardo Urriola, comedia costumbrista con historia similar al de *Viaje Redondo*. “*Del rancho a la capital*, explota el mismo recurso cómico: dos provincianos ingenuos que por primera vez visitan la gran ciudad “caen en manos de dos peloncitas que los dejan como el gallo de Morones (sin plumas y cacareando)”.⁵⁶

Terrible Pesadilla (1927) realizada y actuada por Charles Amador, quien imitaba los *gags* y la comicidad de Chaplin, y su obra estaba enfocado a un público de clase media. Este filme, sumamente criticado en la época, precisamente porque copiaba el estilo y tipo cómico de Charles Chaplin, así como los conflictos que recrea en sus películas. A la postre, heredó algunos elementos a la comicidad mexicana en el cine como la búsqueda del público de clase media, alejado del contexto del campo y del recuerdo de la provincia, se introduce en los conflictos de las sociedades urbanizadas.

Así pues, en este año de producción filmica se generaron dos grandes elementos de la comicidad en el cine mexicano: uno, el papel protagónico de Leopoldo Beristáin *Cuatezón* en una cinta propiamente cómica; otro, el papel secundario de Roberto Soto *El Panzón*, en una trama dramática con tintes humorísticos.

La segunda fórmula será la que se desarrollará en el cine mexicano a partir de este momento, hasta finales de los años treinta cuando el género cómico se emancipa y retoma a los cómicos como los protagonistas de las historias basadas en un argumento cómico.

⁵⁶ Federico Dávalos, *Op.Cit.*, p. 40

2.2 El cine sonoro en México

Los comienzos del cine sonoro en México se marcan a partir de la filmación de la nueva versión de *Santa* en 1931, con ello iniciará también la euforia de una época del cine que habrá de transformar el lenguaje cinematográfico, sus recursos, sus usos y sus fines.

El género del cine cómico aún no se conforma en este periodo de iniciación del cine sonoro, pero será entonces cuando comenzarán a realizarse experimentaciones y creaciones que conformarán los tipos, subgéneros y el género, en sí, en la historia del cine cómico mexicano.

El cine cómico se conformó como género a partir de la creación y éxito apabullante de la película *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, pero en los años anteriores, es decir de 1933 a 1936, se hizo una investigación cinematográfica exhaustiva que ayudó a la conformación del género de la comedia y sus subgéneros: la comedia de enredos, la comedia ranchera y la comedia urbana.

En 1933, se filman dos películas de género dramático pero con tintes humorísticos, son: *La Mujer del Puerto* de Arcady Boytler y *El compadre Mendoza* de Fernando de Fuentes; películas de gran importancia porque introducen nuevas fórmulas y tipos en la cinematografía nacional.

En el caso de la primera película, *La mujer del puerto* fue realizada por Arcady Boytler, y estelarizada por Andrea Palma quien protagoniza a *Rosario*, una mujer que al caer en la desgracia y en la prostitución tiene un final dramático que hace mención al incesto.

Emilio García Riera en su *Historia Documental* agrega una sinopsis de Salvador Elizondo, él dice acerca de la experimentación y la aportación del filme al cine mexicano lo siguiente:

Temas que más tarde habrían de convertirse en característicos, no sólo del cine, sino de la vida intelectual mexicana, se encontraban ya conjugados aquí, aunque precariamente: la muerte, la prostitución triste y desprovista de *glamour* y, finalmente la subversión moral estropeada, por desgracia por una moraleja del tipo “él que la hace la paga” y que en el film retomaba la forma de un incesto fatídico no sin reminiscencias del drama clásico.⁵⁷

Acompañada *Rosario* en uno de sus pasajes en el puerto por dos simpáticos marineros encarnados en los cómicos Arturo Manrique *Panseco* y Jorge Treviño *Panque*, quienes servirán “de referencia a las truculencias y desajustes sentimentales de los personajes de la cinta”⁵⁸ y sobretodo, para que la vida de *Rosario* sea menos dramática al espectador.

El compadre Mendoza dirigida por Fernando de Fuentes, es una película que aborda el tema de la Revolución Mexicana. El director, quien filmará posteriormente la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* (1936), en esta película comienza la experimentación con los personajes cómicos rancheros que revelan una parte del folclorismo y del habla popular de los campiranos para generar la hilaridad.

La trama se centra principalmente en la vida de un terrateniente, *el compadre Rosalío Mendoza* (Alfredo del Diestro) quien para resistir la Revolución, siempre busca quedar bien con las dos facciones en pugna: los revolucionarios liderados por *Felipe Nieto* (Antonio R. Frausto), su compadre, y los federales. Al verse envuelto en una crisis tiene que aceptar la oferta del grupo de los huertistas para que asesinen a Felipe.

En la trama aparecen tres personajes que tienen motes cómicos: Tenógenes (Luis G. Barreiro), la muda (Emma Roldán) y una aparición de Carlos López *Chaflán*. Aparece el típico ranchero pícaro que trata de salir de los problemas a través de

⁵⁷ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, t.1, p. 54

⁵⁸ Salgado Contreras, *Op.Cit.*, p. 45

argucias, es *Tenógenes* quien dice a su jefe, *el compadre Mendoza*: “Sí a mí ni me gusta el cognac”, y que ridiculiza los valores de los hombres: la hombría y su machismo.

En las dos películas, las cuales tienen tema diverso y que distan mucho de ser una comedia, aparece un elemento en común: la introducción de personajes cómicos para aligerar la trama y la tragedia, fórmula que se utilizará posteriormente en la comedia ranchera.

Asimismo, el uso de patifños que acompañan a los protagonistas y los personajes en sus andanzas y, que transforman lo complicado de la trama en algo más sencillo y trivial que despeja la mente del espectador y lo hace mirar hacia la argucia y la picardía en la desgracia.

En 1934, se filmó *¿Quién mató a Eva?* realizada por José Bohr, actuada por él mismo como el protagonista de la historia *José Roldán*. Es una película en la que se mezclan los géneros de la comedia y el melodrama:

El simpático y estridente Bohr fundía en uno solo varios de sus géneros favoritos: la comedia mundana (un poco al estilo de Jardiel Poncela), el melodrama truculento y el cine de misterio al modo norteamericano. Así alcanzaba una síntesis muy confusa en la que las rupturas de tono se producían como fruto de una alegre improvisación y al servicio del exhibicionismo histriónico del propio Bohr.⁵⁹

La película tiene una veta cómica bastante interesante porque explota los talentos de tres cómicos de carpas de la época: Arturo Manrique *Panseco*, Jorge Treviño *Panque* y Carlos López *Chaflán*. Los tres cómicos han tenido apariciones anteriores en el cine, y como lo hemos mencionado, su papel se restringe a hacer personajes secundarios que den un cáliz de alegría en las tramas de los melodramas de la época.

⁵⁹ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, t.1, p. 73

Las caracterizaciones de los *detectives* interpretados por *Panseco* y *Panque* quienes van a asediar en todo momento al abogado *José Roldán* en la búsqueda del asesino, los lleva a caer en la ridiculez y la estupidez de quienes, al investigar, se embrollan más en el problema que en lo que resuelven.

El papel de Carlos López *Chaflán* es menor, aparece en una escena como borracho haciendo las gracias de la falta de tino, estilo y de verbo, pero sobretodo, luciendo la ridiculez de los vicios. La película va a gustar al público, y va a tener dos secuelas aprovechando a los actores cómicos y el mismo tipo de comicidad, son: *Luponini de Chicago*(1935) y *Mariguana* (1936) .

Por otro lado, se filmó en el mismo año la película *Payasadas de la vida* (1934) dirigida por Miguel Zacarías, y en donde haría su debut Manuel Medel, en compañía de otros cómicos y actores como Luis G. Barreiro, Dolores Camarillo, Manuel Tamés y Antonio R. Frausto.

En esta película, que unía el melodrama y la comedia, se narra la historia de un payaso, interpretado por Manuel Medel, y su hija. En la historia se utilizan recursos cómicos provenientes de las carpas, del teatro de revista y del circo, pero la fórmula no resultó lo suficientemente sólida en el cine, puesto que perdió su vitalidad y con ello, acalló la risa de los espectadores.

2.2.1. *Chaflán* y *el Chato*: las estrellas cómicas de los treinta

En los años treinta, cuando el firmamento de estrellas del cine mexicano aún no se consolidaba, había una movilidad en los estilos de la comedia y la conformación de tipos y actores cómicos; la solidez de las estructuras en este período no era fundamental

pues la experimentación era la veta para la creación de las historias y la compenetración de estilos y nuevas ideas que dieran vida al cine cómico mexicano.

Carlos López *Chaflán* fue uno de los primeros cómicos de carpas que arribaron al cine, haciendo gala de sus virtudes histriónicas en los teatros populares y buscando el éxito en un nuevo espectáculo, el cine. Este medio, cada día ofrecía más oportunidades a los cómicos de carpas para integrarse a sus filas.

El primer filme de éxito en el que aparece Carlos López *Chaflán* será el ya mencionado *El compadre Mendoza* (1933) donde aparece como un peón, socarrón por supuesto que hace en todo momento burla a los presentes, es pícaro, con saña y con una risa profunda campirana.

A partir de este filme, participó en varias películas como actor secundario y con un personaje parecido al de *El compadre Mendoza*. Las películas en las que aparece serán: *Corazón bandolero* (1934) de Raphael Sevilla, *Mujeres sin alma* (1934) de Ramón Peón, *Cruz Diablo* (1934) de Fernando de Fuentes, entre otras.

Fernando de Fuentes trabajó en muchas películas dirigiendo al cómico *Chaflán*, una vez más lo invita a participar en un filme pero en esta ocasión el personaje tendrá importancia, la película es *¡Vámonos con Pancho Villa!* realizada en el año de 1935.

La participación de *Chaflán* junto con los *Leones de San Pablo* en esta cinta será motivo de sorpresa, pues es la primera vez que un cómico actúa al lado de una cuadrilla de actores dramáticos con el mismo peso en la escena. Con esta película, *Chaflán* alcanzó el éxito más grande para un cómico de la época: ser co-protagonista en el reparto de un filme.

Los leones de San Pablo personajes que al principio parecen esquemáticos, se van revelando en situaciones límite, en momentos en que el hombre se hace hostil. Como para probar al hombre. Y

entonces se da toda la riqueza, la ambigüedad, la condición humana del personaje: Perea, excelentemente actuado por el *Chaflán*, muere con una mueca sonriente en los labios.⁶⁰

Realizará después participaciones en otras películas, en las cuales su personaje llama la atención por ser el oasis de la comedia en medio del melodrama. Siempre otorga las chispas de alegría a las cintas y a las vidas dramáticas de hombres y mujeres. En 1936 aparece en otra película de Fernando de Fuentes, *Allá en el Rancho Grande*, película que analizaremos más adelante por ser la primera que se ha conformado como comedia ranchera.

En esta película, Carlos López *Chaflán* es el borrachín *Florentino*, quien cría al protagonista *José Francisco Ruelas* (Tito Guízar). Divertidas son las secuencias donde aparece este personaje porque se hace burla del macho mexicano y su hombría a través del alcoholismo.



Finalmente, se filma *Los millones de Chaflán* en 1938, bajo la dirección de Rolando Aguilar e interpretado por tres cómicos de la época: *Chaflán*, Emma Roldán y Joaquín Pardavé.

Chaflán estelariza una comedia típica: el ranchero que se convierte por fortuna en un millonario y, su ignorancia y falta de clase lo hace

⁶⁰ *Ibidem*, p. 96

un sujeto risible en las esferas altas de la sociedad.

Cartel de *Los millones de Chaflán*⁶¹

Es la primera película, en la que el cómico encabeza el elenco de los protagonistas, en una época donde la comedia ya exigía sus espacios propios y la aparición de cómicos como héroes⁷ y no ya sólo como patíños, que alegraran la trama. Dice Emilio García Riera con referencia a esto:

Al conceder el cine nacional, presionado por las exigencias del público, un primer plano a los actores cómicos, el Chaflán aprovechó muy bien su oportunidad pese a la torpe dirección de Aguilar. El buen actor resultó muy convincente en su encarnación del rancharo sencillo convertido en millonario y que experimenta en carne propia el clásico contraste entre la bondad de la vida simple y la falsedad del mundo moderno. Sin forzar los rasgos humorísticos de su personaje, el Chaflán demostró por su simple, sencilla y humilde actitud, una inadecuación básica a los elevadores (donde se marea), al teléfono (que no sabe contestar), al golf, a la etiqueta (toma al mayordomo por un general), y a los bailes de alta sociedad, donde logra seguir teniendo cara de rancharo a pesar de su atuendo con peluca del siglo XVIII.⁶²

El gusto por la comedia en estos años (finales de los años treinta) se consolida en el público mexicano, quien ha dejado de lado el sentimiento de que la comedia es algo de segunda clase. Así llama a sus cómicos a las pantallas, y son los directores quienes conforman un nuevo estilo de la comicidad mexicana en el cine.

En 1935, surge otro de los grandes cómicos del cine mexicano que filmará diversas películas con un éxito considerable, el peruano Leopoldo Ortín *El Chato* quien iniciará su carrera en la cinta titulada *Martín Garatuza*, en donde se daba prioridad al personaje cómico de la historia encabezando el elenco de la película. En la película, el *Chato*

⁶¹ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, t.1, p. 267

⁶² Emilio García Riera, *op.cit.*, p. 187

estelarizó al pícaro literario *Martín Garatuza*, basado en la obra de Riva Palacio titulada bajo el mismo nombre. El humor del cómico se inserta en una tradición del teatro español, alejada de los espacios de carpas y de la Revista Mexicana.

Ese mismo año, va a realizar el argumento y la actuación principal de la película *¿Qué hago con la criatura?* (1935), donde se realiza una combinación del humor chapliniano, del teatro frívolo del siglo XIX y la comedia de enredos. Es un experimento valioso de la comicidad cinematográfica aunque no tiene mucha coherencia el guión.

La primera imagen del cómico mexicano cinematográfico es la del *Chato* Ortín, quien aparece en 1935 en *¿Qué hago con la criatura?* de Ramón Peón. La imagen del cómico aparece aquí como ya después aparecerá casi siempre. Como una especie de descendiente del *gracioso* del teatro español; imagen cómica y distorsionada del héroe. Si este es alto, delgado y guapo, el cómico será chaparro, gordo y feo. Siempre cobarde, ridículo y ridiculizable, torpe compañero de un héroe a quien precisamente por su torpeza, cobardía y fealdad y comicidad señala por contraste exaltándole.⁶³

Es el primer cómico que se convierte en una figura central en las comedias, por lo cual muchos investigadores de historia del cine mexicano como Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes y Jorge Ayala Blanco lo consideran “la primera imagen del cómico mexicano”.⁶⁴ En él se sienta las bases para la traza de personajes cómicos protagónicos y la proliferación de comedias de enredos y de índole diversa a la comedia ranchera, donde participan actores que hacen comedia o son cómicos, aunque en ellos no se centra toda la acción.

⁶³ Aurelio de los Reyes, *80 años de cine mexicano*, UNAM, México, 1976, p. 113

⁶⁴ Cfr. Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, pp. 125-129

Carlos López *Chaflán* será el representante de la comedia ranchera, por lo cual sus papeles serán secundarios y centra su drama en el protagonista, hasta verlo en *Los millones de Chaflán*. En cambio en las películas tempranas del *Chato* Ortín, el protagonista de la historia y la trama de la película es el cómico, modelo que habrán de aprovechar otros cómicos posteriores, especialmente Mario Moreno *Cantinflas*.

En 1936, aparece *¡Ora Ponciano!* dirigida por Gabriel Soria y estelarizada por los dos cómicos del momento, Carlos López *Chaflán* y Leopoldo Ortín *El Chato* quienes se reúnen para hacer esta comedia bufa. Cada uno de ellos, expondrá su tipo humorístico: el ranchero y el pícaro.

El *Chato* Ortín realizará *Los enredos de papá* (1938) donde se hace burla de la hombría y de la masculinidad del hombre y, exagera en todo momento el machismo, caerá en los absurdos.

Ortín cultivó en películas como las ya mencionadas de Bustillo Oro y de De Fuentes su personaje de bruto corpulento, pícaro y vulgar. Esas características del actor fueron capitalizadas por el productor y director Miguel Zacarías en una comedia, *Los enredos de papá* (1938) que llamó la atención por su procacidad. Animado por el éxito de la película, Zacarías realizó de ella tres secuelas en 1940: *Papá se desenreda*, *Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá*.⁶⁵

Después del gran éxito, hubo tres secuelas en 1940: *Papá se desenreda*, *Papá se enreda otra vez* y *Las tres viudas de papá* de Miguel Zacarías.

⁶⁵ Emilio García Riera, *OpCit.*, p. 109

2.2.3. La comedia ranchera

La primera película del género cómico que se realizó en los estudios filmicos mexicanos fue *Allá en el rancho grande* (1936), una comedia ranchera que tuvo gran éxito puesto que recrea la vida rural y plantea la fórmula de comicidad que se habrá de representar innumerables veces en el cine mexicano.

La comedia ranchera surgida desde 1936 evoca la vida del campo, traza las relaciones de los personajes a través de situaciones de hilaridad pero con una trama dramática, siendo que el elemento de relajación para el espectador será precisamente la risa.



Escena de la película *Allá en el Rancho Grande*⁶⁶

Este género fue fundamental para la construcción del cine con miras nacionalistas, donde se enaltece lo mexicano y principalmente, la picardía y el humor mexicano a

⁶⁶ Emilio García Riera, *Historia Documental.*, t. 1, p. 345

través de diversas manifestaciones artísticas como el teatro de Revista, la zarzuela, la literatura y el costumbrismo.

Allá en el Rancho Grande, la suma y síntesis de corrientes literarias llegadas a México desde el siglo pasado o antes, es sainete, revista musical, zarzuela, teatro de variedades, parodia costumbrista, es teatro de género mexicano llevado a la pantalla con las características del nacionalismo mexicano de la Revolución, aunque sin el sentido político de la revista mexicana de 1920, no obstante ser obra de un mismo autor.⁶⁷

En la comedia ranchera, los personajes cómicos no son los principales en la historia, sino que son las camarillas de los protagonistas, y ellos darán un toque de humor a las tramas de amor o de drama que se representarán en la pantalla.

Sin embargo, su comicidad se basa en ridiculizar a los protagonistas y demás personajes, principalmente en sus valores y en sus acciones. Por ejemplo, de los charros se ridiculizará su hombría y se pondrá en juicio la voluntad de los personajes a través de las debilidades humanas como el amor, el cinismo y la hipocresía.

2.2.4. La comedia como género

En el año de 1936 se filmó, *No te engañes corazón* dirigida por Miguel Contreras Torres, una película en la que Mario Moreno *Cantinflas* inició su carrera que no contiene mucho interés en nuestro análisis puesto que la participación del actor es muy breve.

En 1937, realizarán dos películas Mario Moreno *Cantinflas* y Manuel Medel y dirigidas por Arcady Boytler, *¡Así es mi tierra!* y *Águila o sol*; y finalmente, filmarán en

⁶⁷ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, p. 142

1939 la película *El signo de la muerte* dirigidos por Chano Ureta y con un guión de Salvador Novo.

Las dos últimas serán los inicios de una investigación para conformar el subgénero de la comedia urbana que se llegará a conformar en la película *Ahi está el detalle* (1940) protagonizada por Mario Moreno *Cantinflas*.

En México, el desarrollo de la comedia urbana tendrá un ritmo distinto y más lento, puesto que en la década de los treinta y de los cuarenta se privilegiaron los temas del campo y del rancho sobre los de la ciudad, y por ende, la comedia ranchera, quizás por evocación de los habitantes de la ciudad, quizás por la búsqueda de una identidad nacional en el cine.

Hasta 1947, la atención del cine mexicano se dirigió exclusivamente hacia la provincia, la comedia ranchera y el melodrama pueblerino dominan. La ciudad existe solamente de manera excepcional. Es sintomático que, para tener un mínimo éxito comercial las películas de ínfima calidad deben titularse "Rancho Alegre", "Allá en el Bajío", "Fantasía Ranchera", "El Rancho de mis recuerdos" o "Recuerdos de mi valle".⁶⁸

El género cómico se conformó precisamente a finales de los años treinta, la comedia ranchera tenía gran éxito entre el público mexicano, y ya, en los años cuarenta se desarrolló otro estilo cómico que permitió una nueva experimentación con el lenguaje filmico humorístico: la comedia urbana.

En 1940, se estrenará la película *Ahi está el detalle* con la que iniciará un nuevo proceso del cine cómico, principalmente porque los cómicos encabezaran los repartos y las cintas cómicos se independizan del drama. Ahora, el cine ha concretado un nuevo género anteriormente nulificado y negado, el cómico.

⁶⁸ Jorge Ayala Blanco, *Op. cit.*, p. 117

3. Cantinflas: amo de las carpas o amo del cine

Mario Moreno nació en la ciudad de México El 12 de agosto de 1911, inició su carrera artística en los paupérrimos teatros de carpas y en las compañías ambulantes, primero como bailarín y cantante y, después como cómico donde construye a su famoso personaje *Cantinflas* que se consagrará en el cine con la película *Ahí está el detalle* (1940) dirigida por Juan Bustillo Oro.

3.1 Mario Moreno Reyes

Mario Moreno Reyes fue hijo de Soledad Reyes Guízar y Pedro Moreno Esquivel, procedentes de Cotija, Michoacán y San Luis Potosí respectivamente, familia de la clase media popular de la ciudad de México. El lugar donde nació Mario Moreno, el barrio popular de Santa María la Redonda se había empezado a poblar desde 1873 tras la construcción de la estación de ferrocarriles de Buenavista y la actividad había generado la proliferación de viviendas que en su mayoría eran casas grandes y vecindades que se rentaban por unos cuantos pesos al mes. Había una gran cantidad de centros nocturnos, espacios para teatros ambulantes y de carpa y espacios de reunión de los pioneros del teatro de género chico como cafés y restaurantes.

Nací en Santa María la Redonda, prolongación de San Juan de Letrán, a unas cuantas cuerdas de donde estaba el Follies-Bergere. Debimos habernos cambiado cuando era muy pequeño porque no recuerdo el lugar. Tengo en cambio vago recuerdos de otra casa en la que vivimos, en Zarco y Sol. Zona muy pobre; era una barriada con patio común, mi origen es muy humilde.⁶⁹

Mario Moreno tuvo una infancia y juventud llena de privaciones económicas pero su familia no vivió nunca en una forma miserable; su padre quien era agente postal

⁶⁹Martha Anaya, *Cantinflear: hablar sin decir*, *Excélsior*, 17 de octubre 1979

y viajaba frecuentemente en tren, era severo en la educación de sus hijos pero siempre abasteció las necesidades básicas familiares a pesar de los apuros económicos. Desde muy joven, Mario Moreno, participó en los bailes públicos organizados a la salida de las funciones del cine Goya y del Mundial, y también era asiduo a los salones donde demostró su habilidad para el baile, precisamente la primera vocación que mostrará en las carpas : bailarín y cómico.

En 1927, a los 16 años ingresó en forma voluntaria al 27 Batallón de la 3ª. Compañía en Guadalajara, luego de fugarse de la casa y del cuidado de su padre en un viaje de trabajo. Falseando la información, declaró tener 21 años para entrar a los reclutamientos militares de esa provincia y luego fue remitido a Ciudad Juárez, Chihuahua donde organizó y escenificó una pequeña obrilla al lado de sus compañeros titulada y escrita por él mismo *Las travesuras de Marte*.

El día del onomástico del coronel se acercaba. Mario expuso a sus compañeros, que ya eran “sus artistas”, un bonito programa: mañanitas, cantos, alocución de circunstancias, eso al alba; luego a las once, en el gran patio del cuartel, un partido de football, dos peleas de box y, finalmente, una comedia, “las travesuras de Marte” que el había ideado atando cabitos y espigando en campo ajeno.⁷⁰

Fue precisamente en esta ciudad fronteriza donde tuvo su primer acercamiento con un teatro ambulante, al cual asistía asiduamente y empezó a desarrollar su gusto por la vida artística en las carpas y teatros ambulantes que viajaban por toda la República Mexicana.

⁷⁰ Dranoell, *¿Quién es Cantinflas?*, Editora de periódicos SCL, México, (s.f.), p. 38

En una entrevista realizada al cómico de carpas y del cine donde narra sus primeros acercamientos con los teatros de carpa dice: “y todavía de escuintle baboso, me pelé de mosca hasta la mera Ciudad Juárez donde comencé a vacilar en una carpa.”⁷¹

Poco tiempo después, Mario Moreno es dado de baja del Batallón de Ciudad Juárez al descubrirse, por la inferencia de su padre, que era menor de edad y que había falseado información para ingresar a las fuerzas.

De vuelta a la capital, se instaló una vez más con sus padres, y comenzó una carrera como boxeador profesional bajo la dirección de Carlos Pavón, buscando en este deporte la fama y el dinero, se dará cuenta que el camino de pugilista no era el mejor para su vida después de haber sido vencido innumerables veces en el ring. Lo último que había obtenido en las arenas era precisamente la fama y la fortuna que tanto buscaba.

Mario Moreno dice sobre su paso por las lonas de boxeo: “Tuve algunas peleas pero lo que es boxeando no fui muy popular entre la gente... nunca me vio parado. Desde que entraba ya me estaban contando los diez.”⁷²

El padre buscó alejarlo de este medio popular, le consiguió un empleo en una oficina postal de Oaxaca, de ahí fue trasladado a Veracruz y finalmente a Jalapa, donde comenzó su vida como carpero en un pequeño teatro ambulante haciendo gala de sus virtudes para el baile, pero parece no haber durado mucho tiempo en el mismo debido a conflictos de amores con una tiple. Cantinflas hace referencia del momento cuando debutó como cómico y actor en la carpa de Jalapa, dice: “Esa noche estude una parodia que no recuerdo. Canté y bailé con mucho éxito. Ahí me entró el gusanito. Me gustó

⁷¹ Ricardo Bonfil, *Águila o Sol*, CONACULTA, México, 1993, p. 17

⁷² Martha Anaya, artículo citado.

hacer reír a la gente. Empecé a crear, a imaginar. Pero ahí no nació *Cantinflas*. Esa fue otra experiencia”.⁷³

Mario Moreno comenzó su vida artística como bailarín y cómico de las carpas, en estas primeras compañías donde trabajó conoció mucha gente, muchos estilos de comicidad y entretenimiento; su vida en las carpas lo llevará a la construcción de nuevos tipos cómicos y a la formulación de personajes, hasta que se instala en la representación del personaje *Cantinflas*.

3.1.1. *Cantinflas y Chupamirto*

A partir de este momento, Mario Moreno comenzó su carrera en las carpas, sus primeras intervenciones serán como bailarín y después como cómico, que según el propio actor será un hecho de casualidad y azar al descubrir el personaje de *Cantinflas* en una noche de nervios y vacilación.

Al llegar a la ciudad de México comenzó a trabajar en la carpa Novel, que dirigía el padre de Manuel Medel, Félix Medel. Aquí participaba haciendo de *partiquino*⁷⁴ y bailando, generalmente al final del evento. Un buen día, el director le pidió hacer un anuncio y comenzó la vacilada. Según el testimonio de Mario Moreno sobre este evento azaroso:

Al poco tiempo me fui con la compañía Novel, haciendo papelitos de partiquino y bailando en el fin de fiesta después de la función, y así recorrí la república de pueblo en pueblo, hasta que un día el director me dijo que saliera a anunciarle al público una función de beneficio que se preparaba y, antes de que tuviera yo tiempo de pensar en lo que iba a decir, me empujó y ¡zas! me vi en medio de la escena y sin saber que decir. Pero ¡que va!, yo no me quedé callado y empecé a hablar. No sé lo que dije, el público no entendió una palabra, pero antes de que yo

⁷³ Miguel Ángel Morales, “Arriba el telón”, *El Nacional*, 5 de septiembre de 1991

⁷⁴ Cantante que ejecuta en las óperas una parte muy breve o de poca importancia. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1998

acabará de hablar –yo seguía hablando sin cesar porque no sabía como acabar, y además estaba seguro de que no había dicho nada-, fui interrumpido por una gran ovación... ¡El público creyó que yo hacía aquello a propósito y le hizo mucha gracia esta “vacilada”! Al día siguiente repetí el asunto y... ¡de allí p’adelante! ⁷⁵

Al mismo tiempo que protagonizaba en el teatro de carpas a *Cantinflas*, continuaba con la experimentación de otros personajes y tipos cómicos dentro de las funciones de los teatros de carpa, pero fue precisamente este personaje el que concentró la atención y la risa de los espectadores que se identificaban con el peladito mexicano de las carpas.

Cantinflas, como personaje cómico de las carpas, comenzó su popularidad en 1930 cuando las personas seguían con interés los *sketches* que representaba en los teatros de carpa ubicados en zonas populares. Nacido de un evento azaroso fue construido y transformado a lo largo de los años que trabajó en las carpas y se convirtió en una estrella del show carpero.

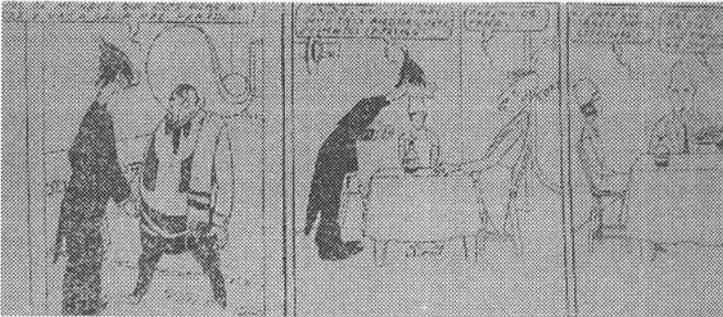
Fue precisamente en esa época de experimentación artística y de trabajo en las carpas por diversas regiones de la República Mexicana, cuando Mario Moreno adoptó a su personaje cómico *Cantinflas* y le otorgó la indumentaria de *Chupamirto*.

Todos lo percibimos. De repente, él cambio de personalidad. En la carpa Rosete , allá por San Antonio Tomatlán, actuaba en un sketch junto a la Yoly-Yoly, una vedette muy popular en la época. Ella lo ayudo mucho, le enseñó a maquillarse e hizo que Cantinflas usará los pantalones a punto de caer, la camiseta de tres botones y el sombrero clásico del peladito de barriada, o sea, al estilo Chupamirto, que era una tira cómica creada por José de Jesús Acosta en el diario El Universal. ⁷⁶

⁷⁵Ricardo Bonfil, *Op.Cit.*, p. 18

⁷⁶ Ricardo Bonfil, *Op.cit.*, p. 134

Chupamirto era un personaje cómico salido de una historieta creada por José de Jesús Acosta y publicada en el diario *El Universal* desde 1927, el personaje representaba al peladito mexicano y se satirizaba la figura de este personaje popular a través de aventuras en las cuales se escapaba por medio de la picardía y el uso de un lenguaje indescifrable.



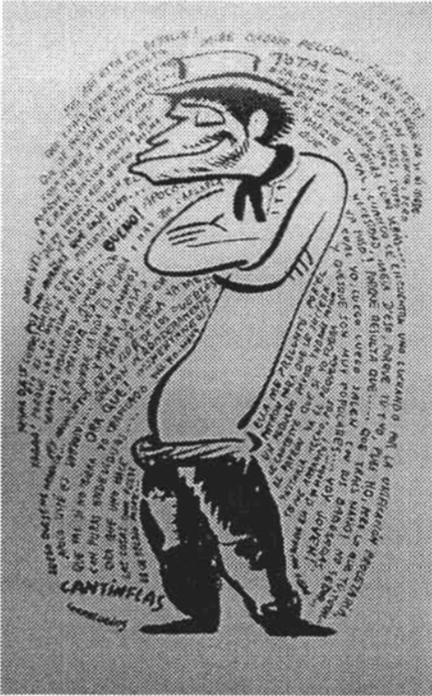
Tira cómica de *Las aventuras de Chupamirto*⁷⁷

Mario Moreno logró conjugar al personaje vacilante, *Cantinflas*, creado en los primeros momentos de su carrera como cómico de carpas y a un *Chupamirto*, que tenía vida en las hojas del periódico, pero que ahora saltaba a los escenarios carperos con una interpretación teatral y cómica.

El Cantinflas original, el más puro, él que se identifica con ese tiempo candoroso, representa a un peladito que parece inspirarse en el personaje “Chupamirto” de la historieta cómica de un diario: sobre una peluca rojiza, trae puesto un sombrerito como mecapalero, se anuda al cuello un paliacate de colores chillantes; usa gastada sudadera, sobre la que un hilacho recibe del cómico el pomposo nombre de “gabardina”, y él se queja constantemente –ante las risas generales- de que “se la vuelan” junto con una invisible pluma fuente. Los parchados pantalones apenas se le detienen con un mecate ungido como cinturón. Y cuando se le caen para dejar al descubierto sus

⁷⁷ José de Jesús Acosta, “*Las aventuras de Chupamirto*” en: *El Universal*, viernes 5 de junio de 1927, México

ridículos calzones de lunares rojos y olancitos, él explica graciosamente el accidente diciendo "que es de cadera caída".⁷⁸



Póster *Cantinflas*.⁸⁰

Cabe destacar que en esta época, debido al influjo que recibió México de las tiras cómicas estadounidenses, la prensa había empezado a crear sus propios tipos cómicos y situaciones para buscar una mayor población interesada en las historietas publicadas en los diarios mexicanos como *El Heraldo de México* y *El Universal*, quienes promocionaron la creación de historietas mexicanas para no depender de la producción estadounidense.⁷⁹

Fue precisamente en esta época cuando tiras cómicas como *Chupamirto*, *Mamerto y sus conocencias*, *Don Catarino*, *Adelaido el Conquistador*, *Don Prudencio y su familia*, *Rocamble*, *Segundo I*, *Rey de Moscavia*, entre otras, introdujeron nuevos tipos cómicos relacionados con la realidad y el humorismo mexicano. Importante es

⁷⁸ *Ibidem*, p. 14

⁷⁹ En los años veinte México se encontraba entre los clientes de las agencias norteamericanas distribuidoras de material periodístico. Se importaban historietas, que frecuentemente llegaban con retraso lo que ocasionaba serios problemas a los editores mexicanos. Esta situación fue la que los motivó a adoptar una política de sustitución de los materiales. En 1921 se realiza la primera producción de esta clase de material en el antiguo *Heraldo de México* y *El Universal*, que fueron los que impulsaron la realización de historietas mexicanas que se ajustaban más a la idiosincracia del mexicano. Las primeras que aparecieron fueron *Don Catarino*, de Salvador Pruneda; *Mamerto y sus conocencias*, de Hugo Tighman; *Don Prudencio y su familia* y *Adelaido el Conquistador*, de Juan Arthenac; *Chupamirto*, de Jesús Acosta; *Rocamble* y *Segundo I*, *Rey de Moscavia*, de Carlos Neve. Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM- Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 20

⁸⁰ Miguel Morales, *Cantinflas: amo de las carpas*, p. 12

destacar que los moneros mexicanos de la segunda década del siglo XX se nutrieron del espectáculo carpero para crear un estilo mexicano en las historietas.

La historieta mexicana moderna que aparece en la segunda década de este siglo, es otra cosa. Sus autores están más cerca del cómic norteamericano que de la tradición vernácula de caricatura política, pero en su esfuerzo por naturalizar el humor echan mano del único material disponible: la comicidad carpera.⁸¹

Chupamirto era un personaje que interesó a otros cómicos de carpa: Arturo Copel *El cuate Chon*, Armando Soto la Marina *El Chicote* y José Muñoz *Chupamirto* para utilizar su indumentaria y su tipo cómico: el *peladito* que se escapa siempre por la tangente de situaciones difíciles y anima al público de las carpas que se identifica con este personaje pícaro.

De alguna forma la repentina muerte de este cómico (José Muñoz *Chupamirto*) deslucido y sin grandes pretensiones y alcances (apenas lo registran unas breves notas periodísticas de la época), le dio la oportunidad de continuar empleando una exclusiva vestimenta que explotó durante algunos años el mal logrado *Chupamirto*, sacado obviamente de la popular tira *Vaciladas de Chupamirto*. Aunque otros cómicos continuaron alegremente explotando a diestra y siniestra el nombre artístico de *Chupamirto*, *Cantinflas* sólo adoptó como propia la indumentaria de mecapanero y le agregó lo más característico del personaje: su graciosa y enredada retahíla. De no haber empleado el ropaje de esta figura marginal, de todos modos hubiera sobresalido por su habilidad, agudeza y precisión para la recreación de tipos urbanos.⁸²

Surgido en el seno de teatro de carpas, la representación de *Cantinflas* se marcó por la improvisación, el juego lúdico, el diálogo con los cómicos que lo acompañaban y

⁸¹ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México 1934-1950*, T.II, CONACULTA-Grijalbo, México, 1993, p. 220-221

⁸² Miguel Ángel Morales, *Cantinflas en el VEA*, Uno más uno, Suplemento del sábado, 3 de julio de 1992

la relación con un público que interactuaba y participaba activamente en el espectáculo desde sus sillas; “el talento de la comicidad, siempre a la delantera del guión rutinario y el diálogo con un público proletario, revigora la propuesta humorística del teatro frívolo”.⁸³

La frescura de su humor, marcado principalmente por el uso de un lenguaje entreversado, en el cual ocultaba sus verdaderas intenciones a los interlocutores con los que se relacionaba -generalmente: policías, militares, gente de poder, políticos y miembros de la élite-, provocaba la risa de los espectadores de las carpas que miraban con interés y diversión las peripecias y argucias de este personaje pícaro y, lo incitaban a la pillería.

Precisamente, las características del personaje urbano de *Chupamirto* que retoma Mario Moreno *Cantinflas* para construir a su personaje, son las que van a otorgar una mejor introducción de este tipo cómico dentro de las carpas: el lenguaje del peladito, y la combinación con movimientos propios de una cultura en formación y resistencia.

3.1.2. El éxito del peladito en los años treinta

En los primeros años de la década de los treinta, Mario Moreno *Cantinflas* trabajó en las carpas Mayab y Valentina. La carpa *Valentina* ubicada en Tacuba, fue uno de los mejores salones⁸⁴ de la época propiedad de los bielorrusos Gregorio Ivanoff y Ana Zukova (Zubareva en el medio artístico).

En esta carpa la estrella principal del espectáculo era Valentina Zubareff, hija de los propietarios, la cual ejecutaba bailes típicos de su tierra natal junto con su hermana Olga. Mario Moreno estableció una relación amorosa con Valentina y posteriormente se casó con ella en el año de 1935, relación que duró toda la vida.

⁸³ Ricardo Bonfil, *Op.Cit.*, p. 22

⁸⁴ Salón era el término con el que se denominaba a una carpa que se encontraba en un lugar fijo y acondicionada permanentemente para los espectáculos.

Nuestro cómico entró a esta carpa, alternó las funciones con el cómico Estanislao Schillinsky, quien se convertirá en su gran amigo y compañero de tandas: él era el elegante magnate con quien el peladito se enfrentaba a diario.

En esta época, Mario Moreno *Cantinflas* de 23 años, empezó a interpretar a su personaje *Cantinflitas* que desde muy temprano adquirió gran fama, por lo cual logró actuar al lado de la estrella, Valentina y con el artista y cómico excéntrico Estanislao Schilinsky.

El cómico de la carpa era en aquellos momentos como el payaso del circo, en el se encendía la llama del espectáculo puesto que cuando llegaba su aparición en el escenario el ambiente de las carpas se encendía y se daba el clímax del evento.

El testimonio de un compañero de carpas de Mario Moreno *Cantinflas*, Alberto Marín Real, habla precisamente de la importancia del cómico de carpa y la forma en que consiguió el estallido de las risas de los espectadores de carpas:

Así como el payaso era el alma del circo, el cómico se volvió el imán que atrajo al pueblo para oír, de labios de alguien igual a él, las bromas cáusticas que criticaban a la sociedad que detentaba el poder. No podemos, ni queremos hacer historia en una entrevista, no es el caso, pero si algún antepasado tienen los cómicos nacidos en la carpa, habrá de remontarse al *Negrito Poeta*, al *Periquillo Sarmiento* y a *Pito Pérez*, sin olvidar a José María Aycardo, aquél payaso mexicano que fustigaba a la sociedad mexicana hace más de un siglo, y de él habrá de llegar, entre otros, hasta *Cantinflas*, el más alto cómico surgido de los teatros de carpa, estos teatros portátiles que seguirán vivos mientras un artista trabaje para el pueblo, bajo el cobijo de un toldo y una lona.⁸⁵

⁸⁵ Waldemar Verdugo Fuentes, "Mario Moreno Cantinflas", Vogue, México, 1983, p. 3

Cantinflas y Schilinsky “hacían los consabidos números de boxeo estilo circo con esos guantes planos, se cacheteaban y el público reía a carcajadas cuando Cantinflas se tambaleaba al recibir el cachetazo del fortachón Schilinsky”.⁸⁶

Además de este espectáculo, junto con Schilinsky hacían parodias de las películas más famosas de la época como *Drácula*, *Frankenstein* y *El hombre invisible* donde la bella del cuento siempre era Valentina, bailaban tap y cantaban acompañados con guitarras en son de burla.

La transformación de *Cantinflas*, se dio después del debut del artista en el Salón Mayab, donde profesionalizó a su personaje y, según el testimonio del propio Estanislao Schilinsky fue aquí también donde desarrolló su forma de hablar. Intercambiara el escenario con un sinnúmero de artistas y cómicos que harán uso de sus mejores argucias para convencer al público.

En las páginas de una de las famosas revistas de espectáculo de la época, VEA, apareció por primera vez un reportaje sobre Mario Moreno *Cantinflas* y sus tandas en el Salón Mayab al lado de Schilinsky. El artículo de Marcos Cadena escrito en 1935 dice acerca de *Cantinflas*:

Los sketches son puestos entre él y Schilinsky, su inseparable amigo, ruso de origen pero mexicano de alma. Generalmente son cuentos colorados los que se escenifican, dulcificando todo lo que es posible su picardía. Pero sobre todo, Cantinflas improvisa. Cuando lo llaman a escena todavía no sabe lo que va a decir. Allí no hay apuntador. Lleva sí una idea general de lo que va a decir pero nada en concreto. Y la improvisación se impone más que nada porque la actuación de *Cantinflas* no es un diálogo con Schilinsky exclusivamente sino, sobre todo, con el público de la primera fila y los curiosos pegados como estampillas a la pequeña pasarela. Desde esos lugares,

⁸⁶ *Ibidem*, p. 2

el artista tiene que sufrir noche a noche y tanda a tanda, el aguacero formidable de críticas soeces, trompetillas, alusiones familiares, calambures y cascarazos.⁸⁷

Es precisamente, el ambiente de las carpas, la intuición y la improvisación del actor, lo que fomenta el desparpajo dentro de estos lugares, conjugando un espacio de libertad donde todos gritan, todos hablan y todos actúan en un momento efímero.

3.1.3 Cantinflas en las carpas

Las carpas son el espacio donde entrada la noche se comparte el ambiente descansado que inspira a la diversión y al relajo, al despabilamiento de las preocupaciones; los habitantes de los barrios populares de la Ciudad de México han encontrado sus centros de reunión en pequeños lugares deshabitados donde se realiza un espectáculo fuera de serie.

En ellas se ha entrado al sueño y a la realidad que nos incita a reconocer otras dimensiones de nuestra propia vida y que recrea la vida humana a través de situaciones peculiares en un ambiente de risa y de fiesta.

Estamos en uno de esos teatros, el escenario se abre, sale la estrella de la noche, Mario Moreno *Cantinflas*, es un *peladito* el que ha salido a las tablas y se enfrenta a otros peladitos, a las changas, y a todos los espectadores que han acudido al centro.

Entre rechiflas, insultos, gritos y un aire de fervor y entusiasmo, se congela el momento y en medio de todo el furor estalla la risa, *Cantinflas* ha iniciado su *sketch*⁸⁸ y enseguida aparece otro cómico, que también tiene gran fama entre el público carpero, Manuel Medel.

⁸⁷ Miguel Ángel Morales, "La primer entrevista a Cantinflas", *El Nacional*, 25 de junio de 1992

⁸⁸ "El sketch tiene características muy precisas, como su título lo indica es una situación de trazo rápido. Es el equivalente a un apunte. En sentido dramático esa situación debe tener en primerísimo lugar un enredo. El sketch viene como variado directo del sainete. Es una pequeña situación de enredo con personajes populares prototípicos que a través de un lenguaje cifrado: albur, calambur, van a expresar su inconformidad con el poder". Hugo Argüelles, "Variaciones sobre el tema del humor", en: *Humor y comicidad de México*, p. 35

La gente espera con ansia la actuación y el diálogo entre los personajes: ¿qué ocurrencias habrán de salir en esta noche a estos cómicos?, ¿quién será el ganador de la batalla entre estos pícaros?, ¿a quién habrá de animar el público?, ¿a quién habrá de molestar y chiflar?

El diálogo entre los dos cómicos se desarrolla, se hacen chistes, se enfrentan, utilizan diversas argucias para convencer o vencer al otro, el lenguaje y el movimiento corporal son elementos esenciales pero también lo son el sonido de la gente, la crítica y la risa que suena constantemente. Entonces *Cantinflas* parece estar convenciendo al público, y dice:

Cantinflas: Son cosas de nuestro criado

Manuel Medel: ¿No lo eres tú?

*Cantinflas: No... sabe usted... el otro... somos dos pero yo soy el de las confianzas... el otro es... quien sabe que será... pero más bien... como él me tiene confianza yo también... es buena gente... pero el otro es más bien el que es... porque yo soy el que le dije*⁸⁹

El peladito ha ganado la batalla de las carpas, utilizando las artimañas del lenguaje entreversado y deformado, ha sabido encontrar la salida para el problema de entendimiento que tiene con Medel, que enfrenta a través de un lenguaje sin coherencia pero ha sido comprendido por una mayoría de los presentes, se ha entendido la profundidad de la situación y la necesidad de *Cantinflas* de huir de la realidad.

Pero ¿quién es el peladito, qué es un pelado y por qué tiene su representación tanto éxito en el público de las carpas y, después, en el cine?

⁸⁹ Carlos Bonfil, Op.Cit., p. 34

3.1.4. El peladito y su cantinfleo

Las condiciones de marginalidad marcan la vida del peladito que interpreta *Cantinflas* en las carpas. Representa al personaje que tiene por características ser habitante de la ciudad y encontrarse en estado de segregación por la sociedad urbana, aún cuando ha creado sus propios centros de reunión y divertimento social donde subvierte su discurso oculto, alejado del discurso público.

El *pelado* es uno de los personajes de la fauna citadina, de la nueva cultura de las grandes urbes de México, en las que se insertan los ciudadanos migrantes a un proyecto modernizador y nacionalista donde se habrá de presentir las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales.

Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* hace un estudio, él lo denomina psicoanálisis sobre el mexicano y su postura frente a la vida; uno de los sujetos de la cultura y la sociedad mexicana que llamó su atención fue precisamente el *pelado* que interpreta *Cantinflas*, dicen sobre él lo siguiente:

Es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El "pelado" pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un nuevo sentido. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndoles creer que es fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda.⁹⁰

⁹⁰ Samuel Ramos, *El perfil del hombre en la cultura en México*, Espasa-Calpe, México, 1976, p. 73-74

La visión de Samuel Ramos sobre el *peladito* nos enfrenta a una postura interesante sobre las condiciones de marginalidad y clasismo que surgen en todo momento en la cultura mexicana de esta época, la cual no acepta a esos individuos que se insertan a la sociedad urbana pero que a la vez, saben representan un tipo de cultura particular en ella.

La ferocidad con la que actúa el *peladito* en todo momento, según Ramos, es aquella que se reviste de un lenguaje en el cual se esconden las verdaderas intenciones de ese grupo social que lucha en todo momento para lograr la inserción a la sociedad y que sin embargo, no encuentra los espacios ni los medios para integrarse. Debido a ello, su presencia y relación con otros grupos de la sociedad lo hacen parecer feroz y sobretodo, un elemento amenazante en la sociedad.

Jorge Carrión en 1952 presenta otra visión sobre el *peladito*, él dice:

Se ha hablado también, por bocas autorizadas de los síntomas de inferioridad que exhibe el *peladito*: procacidad, fanfarronería, machismo. No se puede pensar que ello demuestre un complejo de inferioridad. Todo lo más, esos síntomas son expresiones de los lugares de menos resistencia por donde se hace manifiesta en nuestra estructura colectiva, la lucha mediante la que tratan de integrarse definitivamente los diversos planos de aquélla.⁹¹

Precisamente, esa lucha por la integración a la sociedad del *peladito* que plantea Jorge Carrión es la que va a resultar molesta y hasta ofensiva en los sectores medios y altos de la sociedad, ya que presiente una resistencia frente a los proyectos nacionalistas, no tanto por la negación sino por la introducción de una cultura distinta en la modernización.

⁹¹ Jorge Carrión, *Mito y magia sobre el mexicano*, 6ªed., Nuestro Tiempo, México, 1980, p. 18

El miedo, la angustia, la desesperanza y el desajuste de los sujetos de la ciudad de México que no logran integrarse al ritmo de la ciudad, pero que, a la vez, se han instalado en ella y han conformado nuevos núcleos sociales en donde establecen sus propias formas de comunicación y relación social, alejados de la esfera pública, harán que el *pelado* se convierta en un sujeto risible al entrar en contacto con otros sectores de la población.

El personaje de *Cantinflas*, el *pelado* mexicano, tuvo gran éxito en las carpas desde 1930 puesto que logró relacionarse y mantenerse en contacto con un público, principalmente de clase baja, recrear su imaginario y preocupación social a través de un lenguaje cómico lleno de códigos y signos pertenecientes a la cultura popular urbana de la Ciudad de México como el discurso oculto, las situaciones que vive el personaje y sobre todo, la lógica de defensa que aplica ante cualquier peligro.

Cantinflas representa al *pelado* mexicano, en el que se afianza la cultura pos-revolucionaria de la época representada a través de la modernización y el nacionalismo, del abandono de los campos y la migración hacia la ciudad, de la construcción de una cultura nacional.

Logra la creación de un personaje que se relaciona con un público de clase media y baja que vive en los barrios populares de la ciudad de México y se dan cita en las carpas para liberar sus tensiones y sus represalias contra una sociedad que a la que le cuesta trabajo integrarse en su ritmo natural.

El lenguaje es uno de los elementos principales para la construcción del personaje de *Cantinflas* en las carpas, tiene una gran importancia ya que mantiene vigente la relación del pícaro con el grupo social que lo creó, y ahora, lo convierte en héroe.

• Mario Moreno *Cantinflas* en la entrevista realizada por Martha Anaya y publicada en el *Excélsior*, que ya se ha citado habla precisamente sobre el *cantifleo*, la forma de habla del peladito:

Fue ahí cuando me di cuenta de todo. Mucha gente habla así y vi lo que yo creo que es el *cantinflear*: un arte de defenderse. El *cantinflear* es un poder. No decir nada y no confesar que uno no lo sabe. *Cantinflas* es eso, gente que no es preparada, que no es culta y sin embargo habla. El personaje por ello es tan humano, tan real. Es esa gente de buena fe, constructiva que quiere ayudar, que quiere ser importante, que quiere ser algo en la vida. Ese soy yo, y ese es *Cantinflas*.⁹²

Cantinflear, es ahora un verbo dentro del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se refiere precisamente a la forma del habla que no tiene una retórica ni una lógica establecida, que el fin último es confundir al destinatario y, más que un diálogo es una trampa de monólogos.⁹³

El arte de defenderse a través del lenguaje es precisamente, una de las armas de los grupos en resistencia que no logran afianzarse a una nueva cultura que poco los entiende y no los comprende pero en la que hay que actuar para la sobrevivencia y la convivencia social.

El lenguaje en el cine cómico mexicano es uno de los elementos principales para la construcción de la lógica humorística, el peladito *Cantinflas* difunde y propone en el cine mexicano el habla del peladito capitalino según Aurelio de los Reyes:

Cantinflas difundió en el país el habla del peladito capitalino y durante algún tiempo se escuchaba a menudo en las conversaciones callejeras, en los camiones o entre amigos, frases o

⁹² Martha Anaya, *op.cit.*

⁹³ “**Cantinflear**: (de <Cantinflas>, famoso personaje del cine mejicano) 1. Hablar de forma incongruente y sin decir nada 2. Actuar de forma disparatada.” María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1998

exclamaciones popularizadas por sus películas, de la misma manera que Tin Tan impuso sus expresiones...⁹⁴

Indispensable, es rescatar la lógica del lenguaje que nos lleva a la risa y que nos seduce como espectadores del cine de *Cantinflas*, y que nos hace relacionar todo un mundo complejo de estructuras sociales, políticas y económicas que hacen al peladito un personaje exclusivo del México contemporáneo.

Acerca del lenguaje que utiliza el peladito y el mexicano en general, Jorge Carrión tiene una hipótesis interesante, dice:

La ansiedad perenne y la búsqueda incesante de lo inminentemente dado sin intermedio alguno introducen al movimiento de huida y elusión de la realidad que en el idioma del mexicano se manifiesta claramente. Las perifrasis, las reticencias, las elipsis, medios con los que interpone una barrera ante sí mismo y el asedio del mundo, pueblan su lenguaje y le hacen escurridizo cuando no confuso y enmarañado.⁹⁵

Continúa Carrión diciendo que, “Nuestro lenguaje es un tanto incoherente, fragmentario, inconexo. Es la voz de la conciencia todavía muy distante del inconsciente. Los silencios, las contradicciones, las sugerencias, adquieren en ella mayor valor de comunicación que la expresión directa”.⁹⁶

Precisamente es el lenguaje de la inversión, de la confusión y de lo escurridizo lo que manifiesta la inestabilidad emocional y la desazón social del peladito que, día a día, se enfrenta a un mundo que no lo entiende y que tampoco comprende.

⁹⁴ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, p. 165

⁹⁵ Jorge Carrión, *Op.Cit.*, p. 56

⁹⁶ *Ibidem*, p. 17

La polémica que sucede en el año de 1937 cuando Luis N. Morones, líder de la CROM, ataca a Lombardo Toledano, líder de la CTM; y éste le reta diciendo: “Si Morones se propone demostrar su capacidad dialéctica, que discuta con Cantinflas”⁹⁷. La polémica va a provocar una ola de discusiones acerca de la propuesta lingüística del cómico. Mario Moreno *Cantinflas* va a aceptar el reto de Lombardo Toledano y enfrentara a Morones a través de un escrito que dice:

Lo primero que hice fue pensar en ir a ver a Lombardo para preguntarle que con qué objeto...pero luego pensé... ¡pues no!, porqué pensándolo bien, verdad, a nadie pudo escoger mejor el licenciado que a mí para solucionar la solución del problema...porque como digo, naturalmente, ya que si él no puede arreglar nada y dice mucho, a mí me pasa lo mismo y nuca llego a un acuerdo... ¡Ah!, pero que conste que yo tengo momentos de lucidez, y hablo muy claro... ¡Camaradas! , hay momentos en la vida que son realmente momentáneos... Y no es que uno diga, sino que ¡hay que ver!. ¿Qué vemos?, es lo que hay que ver... porque, qué casualidad, camaradas, que poniéndose en el caso –no digamos que pueda ser- pero si hay que reflexionar y comprender la fisiología de la vida para analogar la síntesis de la humanidad... ¿verdad?, pues, ¡ahí está el detalle!

Por eso yo creo, compañeros, en lo que estarán ustedes de acuerdo, que si esto llega...porque puede llegar... y es muy feo devolverlo... que hay que demostrarse como dice el dicho (¡ojalá me acordara como dice el dicho!), por lo tanto, espero que así como yo estoy de acuerdo en algo que no me acuerdo, debemos estar todos unidos por la unificación de la ideología emancipada de la lucha...¿por qué lucha, camaradas?... si nomás ahí que ver... ustedes recordarán el 15 de septiembre... que hasta cierto punto no tiene nada que ver aquí... pero ahí que preparase, porque ya se acerca... y así es la vida, y así soy yo... ¿ Y cómo soy yo, compañeros? ¡Obrero!, proletario por la causa del trabajo que cuesta encauzar la misma causa... Y ahora que hay que ver la causa por la que estamos aquí. ¿Por qué han subido los víveres? Porque todo ser viviente tiene que vivir, o sea el principio de la gravitación, que viene a ser lo más grave del asunto... ahora que yo ahí ni me meto, porque de por sí ya estoy metido... y ahí estuvo ¿verdad? Pero eso sí: lo que

⁹⁷ “La polémica del siglo: Cantinflas vs. Morones” en *Todo*, 12 de agosto de 1937

antes dije ¡lo sostengo!, ora que, camaradas, compañeros, amigos míos, les suplico que me expliquen que dije...⁹⁸

La burla constante que hace *Cantinflas* en este discurso a los políticos y a la oratoria que utilizan para hacerse presente en la sociedad en general, demuestra la incapacidad de los sectores sociales de esta época por establecer un vínculo de comunicación. *Cantinflas* lo descubre, lo hace evidente, se divierte con ello, pero también muestra el pesar de una sociedad donde no hay comunicación, sino discurso de clases.

De hecho, *Cantinflas*, en sus múltiples representaciones carperas hará constantes críticas al discurso público al que se revela y que para los sujetos del grupo que representa no contienen un significado específico, a través de simple verborrea que se derrama.

3.2 La incursión de Cantinflas en el cine cómico mexicano

En el año de 1936, Mario Moreno *Cantinflas* tuvo dos nuevas oportunidades para su carrera como cómico: la primera fue un ofrecimiento para trabajar en el Salón *Mayab*, en el cual se había remodelado un espacio que albergaría al teatro *Follies Bergere*, se solicitaba que nuestro cómico participara dentro del espectáculo.

Y la segunda, fue la invitación de Miguel Contreras Torres, director de cine, a participar en una película, *No te engañes corazón*, en compañía de otro cómico procedente del teatro de carpa, Eusebio Torres Pirrín, *Don Catarino*.

Es precisamente en este año, que Mario Moreno incursiona en el cine cómico mexicano con papeles co-protagónicos y secundarios, pero que no roban la atención de

⁹⁸ Carlos Bonfil, *Op.Cit.*, 42

éste en su labor en las carpas y el teatro puesto que continuará su labor artística en estos centros hasta los inicios de la década de los cuarenta.

El arribo de Mario Moreno Reyes *Cantinflas* al cine, después de haber triunfado en el teatro de carpas y de revista, no fue un suceso peculiar puesto que otros cómicos como Manuel Medel, Leopoldo Ortín *El Chato*, Carlos López *Chaflán*, Roberto Soto *El Panzón*, Eusebio Torres Pirrín *Don Catarino*, entre otros tantos, ya habían ingresado al cine con sus personajes creados para acompañar a los protagonistas de las historias y en el menor de los casos, para hacer gala de su comicidad en los protagónicos de películas cómicas; pero su éxito no había sido grande.

3.2.1 *No te engañes corazón*

La fama de Mario Moreno *Cantinflas* en el Salón Mayab llegó a oídos del director de cine Miguel Contreras Torres, quien lo invitó a participar en la película *No te engañes corazón* al lado del cómico Eusebio Torres Pirrín *Don Catarino*.

Mario Moreno construyó a su personaje en el teatro de carpas, en donde tuvo un gran éxito y posteriormente, lo trasladó al cine en su primera película *No te engañes corazón* al lado de Eusebio Torres Pirrín *Don Catarino*, Carlos Orellana y Sara García como actores y dirigida por Miguel Contreras Torres.

En 1936 el cómico Cantinflas tenía 25 años y era un joven capitalino de origen humilde que había demostrado, primero en las carpas y después en los teatros de revista, un asombroso don de improvisación verbal en su caracterización del típico pelado, o sea, del miembro de un lumpen cuya ascendencia indígena subrayaba la ubicación de un escaso bigote en las comisuras de la boca. Contreras Torres lo hizo debutar en el cine al lado de otro cómico, *Don Catarino* también salido del teatro de revista pero de un registro humorístico más rural.⁹⁹

⁹⁹ Emilio García Riera, , *Historia documental del cine mexicano*, p. 274

Miguel Contreras Torres ex – oficial revolucionario, guionista, actor y director, es uno de los pioneros y grandes realizadores del cine nacional. Desde 1921 incursiona en el cine mexicano produciendo y dirigiendo cintas mudas como *De raza Azteca* (1921) y *El caporal* (1921); para después introducirse también en la historia del cine sonoro en México. La línea que va a seguir a lo largo de su carrera será el filme histórico y nacionalista, rescatando del pueblo historias, melodramas rancheros, amores y vida.

La película que marcó el debut de Mario Moreno *Cantinflas*, *No te engañes corazón*, “era una tragicomedia –más trágica que cómica- con amor sublime de madre, villano adulator, buen viejo tenido falsamente por tenorio (Carlos Orellana, personaje central de la cinta), chismosas mal intencionadas y sentimentalismo a raudales”.¹⁰⁰

En esta película, Mario Moreno *Cantinflas* tiene un papel secundario acompañado en sus andanzas y peripecias cómicas por Eusebio Torres Pirrín *Don Catarino*.

Este último, asentado en esta obra con un personaje de las carpas, lograba captar el humorismo y la forma de habla de los campesinos mexicano. *Cantinflas* no correrá con la misma suerte a quien se le despojan de su personaje urbano de las carpas dentro de la película. En la obra filmica, la cual expresa una comicidad rural más que urbana, *Cantinflas* se mostró distinto a sus personajes de carpas pues no representó al peladito urbano, sino al pícaro campirano.

Mario Moreno *Cantinflas* no logró conformar a su personaje el peladito en esta cinta con temática rural, puesto que se encontraba desvinculado del medio de carpas y del ambiente urbano que le daba sentido a su personaje *Cantinflas*.

¹⁰⁰ Emilio García Riera, , *Historia documental...*, p. 274

El 20 de mayo de 1936 fue estrenada en el cine Palacio la película *No te engañes corazón*; tanto el debut cinematográfico de Mario Moreno *Cantinflas* como la película no tuvieron el éxito esperado debido a que aún se encuentra el cine en una etapa de experimentación donde los personajes e historias no están definidos aún. *Cantinflas* logró captar la atención de otros directores quienes llamaron al actor a formar parte del elenco en otras películas. Así comenzó la carrera en el cine del cómico de carpas, quien tardará cuatro años en conformar a su personaje filmico y no ya el carpero.

3.2.2 ¡Así es mi tierra!

Después del fracaso taquillero de la película *No te engañes corazón*, Mario Moreno comenzó una nueva etapa en el cine bajo la dirección de Arcady Boytler¹⁰¹, con quien filmó dos películas: *¡Así es mi tierra!* y *Águila o Sol* en el año de 1937, en donde aparece acompañado por Manuel Medel, su antiguo compañero de carpas.

Desaprovechado por el productor y director Miguel Contreras Torres, Cantinflas realizará tres películas con la compañía Cinematográfica Internacional (CISA): *¡Así es mi tierra!*, y *Águila o Sol* ambas dirigidas por el soviético Arcady Boytler, y *El signo de la muerte* de Chano Urueta. Las tres fueron filmadas al vapor y estrenadas en aproximadamente tres meses.¹⁰²

El 13 de junio de 1937 comenzó el rodaje de *¡Así es mi tierra!*, bajo la dirección de Arcady Boytler e interpretada por Mario Moreno y Manuel Medel, quienes repetirán la fórmula cómica en la película *Águila o Sol*.

¹⁰¹ Arcady Boytler nació en 1893 en Rusia, su formación primera fue en el teatro pero comenzó su trabajo en el cine como director y actor de comedias en la época anterior a la Revolución Rusa de 1917. Antes de llegar a México, trabajó en Alemania también en comedias y luego se fue a Chile y a Estados Unidos. Es hasta 1923 donde comienza su trabajo en México haciendo una breve aparición en la película *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, momento en el que iniciará su carrera cinematográfica en el cine mexicano.

¹⁰² Ricardo Bonfil, *Op.Cit.*, p. 87

Aprovechando el éxito taquillero de la comedia ranchera *Allá en el Rancho Grande*, Arcady Boytler intentó utilizar el éxito de ese género lanzando *¡Así es mi tierra!*, otra comedia recreada en un ambiente ranchero que se basa en capturar el folclore popular como el baile, la música y los jaripeos, y la alegría campirana a través del habla pintoresca de los campesinos.

Los protagonistas de la película son *Tejón* (Mario Moreno) y *Procopio* (Manuel Medel) quienes realizan a lo largo de esta cinta, rica en imágenes más que en diálogos, y aparece un forcejeo verbal que cae en lo cómico al pelearse el amor de una rancherita (Amelia Wilhelmy).

Desde la primera secuencia de la película, se hace un juego de imágenes donde lo que prevalece es el cuadro de costumbres y de paisajes propios del campo mexicano, con los magueyes, las grandes llanuras y los bellos cielos. Convirtiéndose el paisaje en un personaje independiente de la película según Aurelio de los Reyes quien dice:

Los paisajes tuvieron el mismo sentido que en la etapa muda, era un personaje independiente; en *Allá en el Rancho Grande* o *Así es mi tierra*. Por ejemplo, irrumpe de pronto, corta la continuidad de la narración; es acompañada además por una melodía ranchera, pegajosa, para hacerlo más sensual, más grato a la vista; es como una vista fotográfica de la “hermosa campiña mexicana” inserta en la película.¹⁰³

Al estilo de Sergei Eisenstein donde los campos mexicanos demuestran su imponente belleza y ruralidad frente a la modernidad avasalladora, Arcady Boytler desnuda los bellos parajes mexicanos y los acompaña en todo con música típica del México ranchero que dice: “Así es mi tierra, tiene el pecho adolorido, ¡ahí tierra mía!, así es mi tierra.”

¹⁰³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, p. 131

Una de las secuencias más interesantes de la película, es precisamente la fiesta que se da en la casa del *General Antonio*, quien es un revolucionario que ha llegado a su rancho para descansar de la lucha, pero se encuentra que el pueblo también es un hervidero de emociones, movimiento y sentimiento. Sin embargo, siendo un general revolucionario, en todo momento actúa como el mejor de los hacendados de la época porfiriana, con derechos sobre toda la población y todos los terruños de la comunidad.

En la escena de la fiesta, se usan los cuadros costumbristas y humorísticos al estilo de la zarzuela, pero con la tipología de lo mexicano: hay bailes, chistes, música, coqueteo y mucha alegría. Aparecen en medio de un ambiente festivo los grupos de música ranchera con cantantes vestido de charros, decorado todo con papel picado de china, luego viene la rica comida en enormes ollas de barro donde se sirve el pulque, el mole, el arroz y las ricas tortillas que en todo momento se muestran como una imagen de lo mexicano.

Aparecen los charros, las mujeres utilizando vestimenta de indígena con grandes faldas y bellas blusas bordadas. Conviven todos los de la comunidad: el patrón, las familias adineradas, los peones y el pueblo; todos son bienvenidos en la fiesta en honor al General revolucionario que lucha por el bienestar de todos.

En esta escena primera, los dos protagonistas de la historia: *Tejón* (Mario Moreno) y *Procopio* (Manuel Medel) tienen rasgos característicos de un humor rural, y a los cuales se fuerzan para el enfrentamiento constante.

Mario Moreno *Cantinflas* en su interpretación como *Tejón*, se despoja de su típica vestimenta de pantalón caído y gabardina sobre el hombro, y aparece vestido como un peón: todo de blanco con una guayabera, un pantalón para el trabajo y un sombrero que se contrapone al hermoso sombrero del general mostrándolo ridículo.



Cantinflas, Amelia Wilhelmy y Manuel Medel ¹⁰⁴

Tejón es un peón que, emocionado en todo momento por la llegada del *General*, hace gala de sus travesuras y sus pillerías, y precisamente es él quien da la bienvenida a la fiesta al espectador en donde cuenta chistes, y luego se pierde en medio de la escena hasta que se le recupera en otra, donde el *Tejón* tiene un pleito con *Procopio* debido a un lío de faldas. Los dos se

pelean y al final del pleito, *Tejón* amenazado por *Procopio* con una pistola, hace uso del lenguaje del *peladito* para salvarse del problema.

Procopio: Vamos

Tejón: ¿a dónde?

P: A la calle, vamos

T: Pa' que vamos

P: Pa' que vamos (en murmullos)

T: No dices que pa' que vamos ... Bueno pos con quien es el pleito, pues

P: ¿Usted, qué hace aquí?

T: Es lo que yo digo, si debía estar allá

P: ¿Pues, porqué no se va para allá?

T: Es lo que voy a hacer

Suenan las carcajadas de todos los personajes

¹⁰⁴ Miguel Ángel Morales, *Cantinflas: Amo de las carpas*, p. 123

Sin embargo, el personaje de *Tejón* tiene una construcción distinta a la del *peladito*, aunque en medio del ambiente rural aparece el actor bastante fresco en la actuación. Contando chistes como nunca se le verá en las siguientes películas, utilizando el lenguaje desgarrado y sin coherencia del *peladito* pero más acentuado es el movimiento corporal que el propio uso del idioma; y finalmente, la camarería con Procopio con quien siempre está buscando la victoria en los juegos y desafíos que ellos mismos se imponen, como en la maravillosa escena del ruedo: los dos frente al toro resultan ridículos y torpes ante la belleza del torear del general.

La actuación de los dos cómicos dentro de la película, ayudo a matizar las imágenes que aparecían y que hacían que el guión apareciera desapercibido frente a esa riqueza popular y folclórica. Acerca de ese folklorismo en la escenografía, dice Aurelio de los Reyes:

La escenografía es artificial, como artificial se ve el pueblillo en el que se filmaron los *pick ups* por el adorno exagerado de sus calles con tiras de banderitas de papel de china picado para el recibimiento triunfal de los que regresaban victoriosos; así mismo artificial se siente la indumentaria típica lucida por la gran mayoría de los actores y comparsas de la película; no se que tienen los sarapes, los rebozos, las blusas bordadas, las enaguas y vestidos, los aretes, los collares, las peinetas y las trenzas con enormes moños de las mujeres que a pesar de ser auténticos parecen artificiales, quizá será que la escenografía, la artificialidad, es lo demás, es lo que une y da coherencia a la trama argumental, que se desarrolla la mayor parte del tiempo en el patio de una casa y en unas cuantas otras dependencias.¹⁰⁵

La crítica realizada por Aurelio de los Reyes presiente un interés particular por las intenciones de la comedia, que ensalza más los aspectos de la ruralidad en la

¹⁰⁵ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine en México*, p. 159-160

escenografía y que no favorece en ningún momento las dotes histriónicas de los protagonistas. Especialmente se refiere a Cantinflas, cuando menciona que “en medio de tal exceso resulta fuera de cuadro la indumentaria de “peladito” urbano de Cantinflas; pero así es”.¹⁰⁶

Las críticas se centran en la actuación de Mario Moreno *Cantinflas* sin dejar espacio a la actuación de Manuel Medel, quien también desarrolla a su personaje pero sirve más como catapulta de los chistes de *Tejón* que para los suyos propios. Una crítica escrita por Xavier Villaurrutia en la Revista *Hoy* señala:

Me refiero a que el argumento tal y como está expuesto no sólo carece de originalidad sino que esta relegado a un segundo término... La actuación de Cantinflas es de tal importancia y en manos de Arcady Boytler alcanza tal fuerza y naturalidad que se convierte en el núcleo de la obra.¹⁰⁷

Mario Moreno a pesar de la limitación con la que se encuentra nuevamente con un personaje centrado en el ambiente rural, logra darle vida al *Tejón* y adecuar a su personaje el peladito de la ciudad de México en un pícaro del campo, a través del ingenio verbal del cual logra librarse de los ataques de su compañero *Procopio*.

La película es considerada una genialidad en cuanto a la fotografía, pero dista mucho de tener un gran contenido guionístico y sobre todo, originalidad en la comicidad basada en el ambiente rural. Sin embargo, en estas primeras películas que va a realizar Mario Moreno *Cantinflas* comienza a dibujar el perfil del *peladito* de *Ahí está el detalle* (1940), con quien se identificara el público mexicano. A pesar de que las dos cintas primeras que realiza, se centran en un ambiente rural y no le permiten explotar a su personaje dentro del lenguaje filmico.

¹⁰⁶ Miguel Morales, *Cantinflas : amo de las carpas*, p. 160

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 37

3.2.3 *Águila o Sol*

Águila o Sol realizada en 1937, es la primera comedia urbana que realiza nuestro cómico en el cine, en compañía de Manuel Medel bajo la dirección de Arcady Boytler, en donde aparece la frescura de los cómicos en su espacio original: los teatros de carpas.

El filme narra la historia de tres niños huérfanos, *Adriana* (Marina Tamayo), *Polito Sol* (Mario Moreno *Cantinflas*) y *Carmelo Águila* (Manuel Medel), que al intentar separarlos en el orfanatorio huyen y se dedican a la vida en la calle, primero vendiendo boletos de lotería, después actuando, bailando y tocando en las calles. En la película se da un salto en el tiempo, encontrando que los niños ya son jóvenes y trabajan en un teatro de carpa conformando el trío *Águila o Sol*, en donde *Polito* y *Carmelo* se dedican a ser cómicos y *Adriana* a cantar. Hay una serie de complicaciones en la trama que se desarrolla en el ambiente carpero.

En *Águila o Sol*, una de sus primeras películas interpreta al peladito de las carpas con elementos propios de ella como la improvisación y la frescura del personaje, el uso de un lenguaje enrevesado y de una mímica peculiar que lo relaciona con el peladito que interpreta.

La necesidad de mantener un contacto directo con el público, una de las esenciales características de la carpa aparece en todo momento: cuando el público aplaude, cuando la toma abierta muestra a la gente aplaudiendo y gritando, cuando un espectador dice “otro tanguito”.

En todo momento de la película, el público de las carpas se convierte en un personaje importante, en medio de las milongas, los tangos y flamencos que aparecen mostrando mujeres bellas y a nuestros dos cómicos.

De esta manera, los cómicos carperos, ahora filmicos, se comunican con los espectadores a través de las formas de la carpa, la tradición se combina con nuevos elementos que se vivifican en el cine. Ya no se puede tener una relación directa entre actor y espectador pero se trata de sublimar por medio de un llamado atento a la cámara, que revive la mirada directa entre los dos grupos para no separarlos.

En una de las primeras escenas de la película cuando *Polito Sol* y *Carmelo Águila* son llamados a dar su función en las carpas, aparece la forma de actuar y la improvisación dentro del escenario. A continuación transcribo el diálogo:



Trabajador: Prevenidos, ustedes siguen

Polito Sol: Pues avísanos a tiempo baboso

Carmelo Águila: Cállate hombre, vamos a trabajar

P.S: Lo agarran a uno desprevenido y luego lo multan a uno. Vente vamos

C.A: ¿Cuál hacemos?

P.S: Hacemos... Tú... A ver que hacemos, tu vente

Manuel Medel y *Cantinflas* en *Águila o Sol*¹⁰⁸

¹⁰⁸ Miguel Ángel Morales, *Cantinflas: amo de las carpas*, p. 87

Esta escena nos dibuja el ambiente de las carpas: la improvisación. Es el elemento fundamental para la construcción de un lenguaje cómico, que se desarrolla a través de las argucias entre uno y otro cómico; como si fuese un debate político, se convierte en una retórica plegada de juegos y artimañas que llevan al vencedor a ganar los aplausos del público.

En esta película, que sirve como testimonio del trabajo artístico en las carpas, aparece la forma de creación de los artistas y sobre todo de los cómicos, la improvisación, la relación con el público, la pillería y la invitación del público a burlar a la autoridad.

El camino recorrido anteriormente fueron los inicios de una investigación del público y de los creadores por conformar al personaje a través de un lenguaje cinematográfico, y esta película va a ser fundamental para construir al *Cantinflas* del cine.

El espíritu creativo del director permiten corregir el error de Contreras Torres, “sus despliegues formales, de ánimo experimental y creativo, no siempre logrados y justificados, pueden observarse en muy diversos momentos de su obra: destaca la secuencia onírica con *Cantinflas* en la ya mencionada cinta *Águila o Sol*”.¹⁰⁹

Águila o Sol sigue conservando el encanto del *Cantinflas* de los primeros años, cargados de nostalgia por los teatros de carpas, sitios de creación cultural hoy extintos, pero que fueron los cimientos para la creación de una cultura popular y un discurso oculto del mexicano.

En unos cuantos años, *Cantinflas* institucionaliza el relajo, y lo vuelve referente cultural imprescindible. Si el peladito no consigue ser abiertamente subversivo (empresa que ni siquiera le interesa) al menos desolemniza instituciones hasta entonces intocables (el Lenguaje y la

¹⁰⁹ Federico Dávalos, *Op.Cit.*, p. 73

Relación entre Desiguales). Y lo que de ellas se desprende –la ampulosidad satisfecha de los políticos y las buenas costumbres no resiste al humor disolvente de *Cantinflas*. El peladito no desperdicia ocasión alguna para jugar con la ambigüedad sexual y prologar irreverencia frente a los guardianes de las tradiciones.¹¹⁰

En relación al personaje *Polito Sol* que interpreto Mario Moreno en esta película, es importante mencionar que para trabajarlo hasta el punto de la escena, ha pasado por las carpas y posteriormente al cine. La facilidad de recrear los espacios de carpas ayuda al actor a la caracterización de su personaje dando una significación especial y relacionándolo con *Cantinflas*, el amo de las carpas.

Los personajes que se representan en las carpas y los enredos que se generan se consumen en el cine, pues la gente aún sigue manteniendo las relaciones de poder que los motiva a realizar estas críticas humorísticas. De hecho, las situaciones de dominio poco se transforman y las representaciones tienen las mismas características, son esenciales.

¿El peladito de la carpa y el peladito del cine son el mismo personaje?, ¿cómo se transformó?

Las diferencias fundamentales entre los dos momentos del personaje son: la vitalidad, la espontaneidad, la improvisación y el diálogo con el público, que existe en las carpas y que en el cine se van a restringir al máximo, pero que, a la vez, va a crear nuevos canales de comunicación.

¹¹⁰ Carlos Bonfil, *Op.Cit.*, p. 37-39

3.2.4. *El signo de la muerte*

Mario Moreno Cantinflas filmó en 1939 la película *El signo de la muerte* basada en un guión de Salvador Novo, dirigida por Chano Urueta y con música de Silvestre Revueltas.

El signo de la muerte es una historia de superstición, intriga y misterio en donde los ritos aztecas ocurren en pleno siglo XX, cuando el hijo de Quetzalcoátl desafía a los hombres blancos y pone en peligro a la civilización al asesinar a dos doncellas e intentar matar a otras dos, propiciando el retorno del poder de los dioses.

Mario Moreno *Cantinflas* y Manuel Medel se reúnen una vez más en el cine para dar vida a un guía de turistas y a un inspector, respectivamente. Personajes que parecen salidos de un *thriller* cómico estadounidense puesto que la historia hace uso y abuso de sus arquetipos.

Una escena digna de mención en esta trama de suspenso, es con la que abre la película, cuando *Cantinflas*, quien es el guía de turistas del Museo de Antropología, viste



un traje bombacho con un sombrero, alejado de su vestuario de *peladito* pero actuando como tal.

Burlando en todo momento a los turistas extranjeros, explica la historia de la piedra de los sacrificios siempre entre la

vacilación y el enredo lingüístico, explicando de forma chusca lo que no sabe ni entiende. Así habla

Cantinflas: Esta piedra, como ustedes verán, a según cuentan los arqueólogos, es la piedra del sacrificio. En esta piedra las doncellas venían, verdad, es decir, las traían y las agarraban así (señalando con su cuerpo un ahorcamiento). Quedando, completamente sacrificadas y, entonces, por la ranura que está ahí, que es como un canal, corría la sangre.

Según Checaspier, parece, verdad, yo no estoy muy seguro de eso, porque cuentan, son, verdad, anécdotas, verdad. Y una vez, en cierto detalle, una doncella, verdad, no se dio cuenta. Bueno pues cosas así. Pero yo creo que esta piedra no es de sacrificios, pero es de los sacrificios, verdad, porque ha de haber costado mucho sacrificio traerla hasta aquí.

Turista: ¿Y cuanto pesas esta piedra?

Cantinflas: Esta piedra pesa..., según, según como la cargue usted así pesa, le voy a enseñar otra piedra.

Otra escena interesante, es cuando *Cantinflas* aparece arreglado como mujer, con un bello vestido entallado y escotado que le hace relucir unos grandes senos. Se ha vestido así, con el fin de entrar con el brujo quien sólo atiende mujeres, y al negársele el derecho a entrar hace una interesante reflexión sobre los piropos que recibió en la calle: un debate interno entre la ofensa y el halago.

Pero más allá de lo cómico, lo onírico que refleja el pensamiento de Salvador Novo, está siempre presente en la película. Sobretudo en aquella secuencia donde nuestros cómicos hacen una farsa burlesca, encarnando a Carlota, quien es *Cantinflas* vestido de mujer, y Maximiliano, Medel, quienes muy románticamente suben a una carroza imperial. La imagen es graciosa y contiene en sí grandes críticas a la sociedad machista de la época, y la homosexualidad.

La película no gustó al público de la época, quien no encontró en esta comedia trágica y misteriosa la dimensión para la risa. Dice Carlos Bonfil en su libro *Cantinflas. Águila o Sol* acerca de esta película: "Huelga señalar que la trama es (voluntariamente o

no, poco importa) tan incoherente como el habla cantinflasca y, aquí, como sucederá luego, el disparate argumental le lleva la delantera al cómico”.¹¹¹

Encerrada en la fantasía, la recreación de los espacios y la insistencia en la arqueología doblaron los esfuerzos de la verborrea de Cantinflas quien cedió espacio para lo onírico del filme.

3.3. Juan Bustillo Oro

Juan Bustillo Oro fue uno de los principales directores del cine sonoro mexicano y a él, se consagran películas de evocación porfiriana, teniendo como características de su dirección el uso del lenguaje y la recargada escenografía.

Su formación se encuentra vinculada con el teatro de género y una larga tradición aproximada a la literatura, siendo una persona de formación académica compleja. En el *Diccionario de Directores Mexicanos* realizado por Perla Ciuk, se hace una breve sinopsis de la vida del director y argumentista:

Aunque termina la carrera de Leyes se inclina por la literatura dramática y el cine, por lo que toma un curso por correspondencia para guión, argumento y adaptación cinematográfica en contra de la opinión familiar. Se emplea como periodista, al tiempo que escribe obras de teatro, actividad que desarrolla hasta 1927, cuando dirige su primera cinta: *Yo soy tu padre*, película silente.¹¹²

El conocimiento del autor por el cine cómico, y su investigación cinematográfica y literaria, lo llevó a conformar no sólo obras cinematográficas sobre la comicidad sino que también realizó obras referentes al cine cómico como su obra, *Lo cómico en el cine*

¹¹¹ Carlos Bonfil, *Op.Cit.*, p. 67

¹¹² Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000, p. 101

mudo, donde analiza las figuras de cuatro principales cómicos del cine mudo: Max Linder, Charles Chaplin, Harold Lloyd y Busto Keaton.

El director conjuga sus conocimientos de literatura y teatro para dar vida a una comedia de enredos, *Ahi está el detalle*, en la cual el lenguaje es el recurso principal para la comicidad, y en un segundo término, la actuación gesticuladora de los intérpretes que dan viva voz a los diálogos:

En el artificioso mundo humorístico de Bustillo Oro, mundo habitado por catrines prosopopéyicos y maniáticos del equívoco verbal, la irrupción de "Cantinflas" tuvo el efecto de una bomba. Y lo que no habían podido lograr los directores de las anteriores películas del cómico lo consiguió Bustillo gracias al contraste violento que se estableció entre su propio humor convencional y el de un humor popular, ácido y subversivo, que todavía tenía en el personaje de "Cantinflas".¹¹³

Es necesario establecer que esta película es la primera de género humorístico que realiza el director y en el cual entraran en juego muchos de los elementos antes mencionados; principalmente, el uso del lenguaje para construir el personaje de *Cantinflas* y establecer las relaciones con otros personajes.

Menciona Emilio García Riera en el comentario de la película de *Ahi está el detalle* en su *Historia documental*, el contraste violento entre el lenguaje culto del director y el lenguaje popular y ácido de Mario Moreno *Cantinflas*, el elemento principal de la obra será precisamente el uso del lenguaje y la mímica.

En el libro *Vida cinematográfica* de Juan Bustillo Oro¹¹⁴ menciona la experiencia que tuvo al realizar la película *Ahi está el detalle*, y lo primero que salta a la vista es la resistencia del director para trabajar con *Cantinflas*, a pesar de que el

¹¹³ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, p. 274

¹¹⁴ Cfr. Juan Bustillo Oro, *Vida Cinematográfica*, CINETECA, México, 1988

productor Juan Grovas insistiera en la experimentación con este personaje para la creación de una comedia relajada y popular.

La insistencia del productor trajo consigo el diálogo entre Cantinflas y Bustillo Oro, quien hasta muy entrada la producción encontró la fórmula para relacionarse con este cómico “carpero”. Ideó la escena del juzgado, en la que confronta sus conocimientos de abogacía para referirse a la ineficacia de las estructuras institucionales que no logran capturar a todos los miembros de la sociedad; pero no de manera crítica, sino con tono bastante irónico de los pelados que no acceden a la comunicación con las instituciones. Introduzco el diálogo final de dicha escena:

Cantinflas: Lo que yo decía señor juez, ahí está el detalle. Como yo dije, qué casualidad, por un perro, que a la mejor era gato, y ahí se lo traiba, y ahora de que no y que sí y que a lo mejor, y ahora ya llego y total, pues yo creo que no.

Abogado: Claro y ya llego, a poco yo iba y luego el prestigio profesional, y luego el perro y el gato y el loro, y yo, ni modo, siempre lo he dicho: ahí está el detalle, y luego el toro que riñaron y quien mató, y no que está aquí, el verdadero Leonardo y no este es inocente, el otro Leonardo también y yo ni modo, siempre lo he dicho y ya está y claro y ahí está el golpe o no.

Fiscal: Ahí está el detalle señor Juez, y estos que dijeron, porque total usted, yo, nosotros, y no, no señor, las cosas por su propio peso, la justicia viene para acá, nosotros allá, y ellos acá, además, usted, viejito, nunca se raja.

Juez: Ahí mira como eres, pero y yo que verdad que no o a que sí, nomás una tanteada, ahí está el detalle de veras, quiero ley y identificación o los dos van siendo Leonardos, y porque no lo dijo antes, porque arreglado aquel, desde el principio, porque nosotros, verdad, el punto que decíamos, con razón decía que perro, o no.

Cantinflas: Ahora sí, lo ve todo aclarado. Si hablando en cristiano se entiende la gente.

Se ríe de los pelados, de los cómicos de carpas, de la gente que no encuentra los espacios en las instituciones; y al encontrarse con *Cantinflas*, no celebra en él la virtud

histriónica sino la obediencia y cierta inteligencia. En la película aparecen dos risas: una es la de las clases acomodadas que disfrutan de esa desesperación del *pelado* por introducirse a una cultura; la otra, la de los *pelados* que disfrutan de sus argucias en un mundo que no les permite ser.

Como una comedia de enredos, se hace referencia a una tradición y a un gusto popular que viene desde el siglo XIX y que se inserta en el cine con nuevos elementos pero teniendo una dramatización que nos remite al teatro.

Regresando a las herencias del teatro dentro de la película, podemos observar que los diálogos son sonorizados y vocalizados al estilo teatral, y para el caso particular de esta película, es necesaria una exageración y gesticulación que se relacione con los patrones cómicos y generen en el espectador el humor y la risa.

Dice Hugo Argüelles acerca de la tradición de la literatura en el siglo XIX, cuando se construyó en México una nueva comicidad inspirada en el personaje del peladito:

Lizardi dice todo el tiempo que su personaje no es un pícaro, estos se encuentran dentro de la tradición española: "Mi personaje es un pelado mexicano que crece en el barrio y sobrevive en el barrio".¹¹⁵

El peladito, que nos remite a las tradiciones de la picaresca española, construirá en el cine cómico una lógica de la resistencia disfrazada a través de la subordinación de los *pelados* por medio del humor, y el enfrentamiento hacia las estructuras de poder a través de la ironía, la vigilancia, el miedo y la burla.

¹¹⁵ Hugo Argüelles, *Op.Cit.*, p. 29

3.4 *Ahí esta el detalle, ¿y cómo no?*

Filmada a partir del 24 de junio de 1940 en los estudios CLASA, dirigida por Juan Bustillo Oro, el argumento y adaptación a cargo de Humberto Gómez Landero y el propio director; la fotografía por Jack Draper e interpretada por Mario Moreno (*Cantinflas*), Joaquín Pardavé (*Cayetano Lastre*), Sara García (*Clotilde Regalado*), Dolores Camarillo (*Pacita*), entre otros.

En la película *Ahí esta el detalle* dirigida por Juan Bustillo Oro e interpretada por dos cómicos famosos de la época, Joaquín Pardavé perteneciente a la tradición del teatro de revista y Mario Moreno "*Cantinflas*" a la carpa; desarrollan una obra en donde se exhalan diversas corrientes del humor, conjugándose en una comedia de enredos en la cual se presiente una fuerte vinculación con el teatro y la literatura.

La película *Ahí está el detalle* se desarrolla de la siguiente manera:

La criada *Pacita* pide a su novio *Cantinflas* que mate a *Bobby*, el perro rabioso que no permite que salgan sus patrones. *Dolores* y su celoso esposo *Cayetano*, los patrones de la casa, pelean mientras se escuchan unos disparos. *Cayetano* por sus celos planea un supuesto viaje para vigilar en su ausencia ficticia a *Dolores*. *Cantinflas* ha matado a un perro apodado el *Bobby*, quien lleva el mismo nombre de un criminal llamado *el Fox Terrier*, el cual entra a la casa para chantajear a *Dolores* con unas cartas de su hermano. En ese momento, comienzan los enredos de la comedia.

Llega *Cayetano* con la policía para sorprender a su esposa y *Pacita* esconde al *Bobby* y a *Cantinflas* en una despensa. *Cantinflas* sin entender la situación, aprovecha el momento y bebe y fuma un puro. Al ser descubierto, *Dolores* explicando la presencia de éste, mintiendo lo hace pasar como su hermano *Leonardo*, quien es buscado para cobrar una herencia. *Cantinflas* aprovecha la situación pero llega *Clotilde*, la esposa de

Leonardo con su “marimba chiapaneca, o sea sus ocho hijos para amargarle la vida. *Cayetano* conmovido por la mujer abandonada exige a *Cantinflas* que se case con ella, pero cuando la boda se está llevando a cabo se interrumpe porque entra la policía a la casa en busca de *Leonardo*, quien está acusado de asesinar al *Bobby*. En el juicio, *Cantinflas* acepta su culpabilidad por asesinar a *Bobby*, pero él piensa que se habla del perro, y por ello, desmiente los argumentos de su defensor. Finalmente, es condenado a muerte, pero en ese momento aparece *Leonardo*, quien confiesa su crimen.

La anterior sinopsis sólo nos habla de la trama que se sigue en esta comedia de enredos, nos anuncia el papel de cada uno de los personajes, las condiciones y las relaciones que se mantienen entre ellos a lo largo de la película. Pero para efecto de esta investigación, es necesario analizar la entramada de relaciones que se desarrollan a través de los diálogos y la comunicación gestual de los personajes.

3.4.1 El arte de cantinflar

En la película *Ahí está el detalle* hay una serie de secuencias que pueden ayudar a la comprensión del personaje cinematográfico del pelado *Cantinflas* puesto que en ella nos encontramos con la mejor conformación de éste.

Las relaciones que mantiene *Cantinflas* con los distintos personajes de la película varían dependiendo de la escala jerárquica a la que representen sus interlocutores. Por ello, las relaciones sociales se transforman entre un locutor y otro, quien recibirá un mensaje distinto del protagonista de la historia.

La primera escena sujeta a investigación, es con la que inicia la cinta donde aparece *Pacita* presionando a *Cantinflas* para que mate al perro *Bobby*, éste utilizando un lenguaje entendible y bien estructurado se comunica con la muchacha, pero eso sí la

desfachatez con la que coordina el cuerpo siempre se relaciona con las argucias que hace para obtener lo que quiere: su pollo, su cognac y su puro.

El lenguaje que utiliza en la mayor parte de la cinta denota a una persona de bajo nivel cultural que se encuentra en choque al estar en contacto con otras personas de nivel cultural y económico más alto. Sin embargo, con su *changa*, *Cantinflas*, mantiene a toda hora el decoro del habla, con un discurso comprensible y que no oculta sus verdaderos sentimientos o pensamientos.

Para poner un ejemplo, en esta película *Cayetano Lastre*, el personaje que interpreta Joaquín Pardavé, ilustra a un hombre con una amplia cultura y una buena utilización del lenguaje llegando incluso al estilo barroco en el uso del habla.

Las relaciones entre *Cayetano Lastre* y *Cantinflas* se verán entorpecidas por la diferencia de lenguajes, creando un vacío entre la comunicación que genera la desesperación del interlocutor y mantiene a salvo al protagonista de los problemas a los que se tiene que enfrentar; por un lado, no encuentran un vínculo de comunicación y por el otro, se hace gala de una necesidad de mantener el orden para comprenderse.

A continuación, aparece uno de los diálogos más cómicos de la película, en donde *Cantinflas* es cachado por *Cayetano Lastre* en su casa, tomando finos licores y sus puros en la alacena después de ser escondido por *Pacita*, para no generar problemas con sus patrones. Por lo tanto, *Cayetano*, pide explicaciones de la situación a *Cantinflas*, y este, sin más comienza, el juego de palabras para confundir a su interlocutor y salir del problemas por la tangente.



Don Cayetano Lastre y Cantinflas en Ahi está el detalle¹¹⁶

Don Cayetano: Conteste pronto

Cantinflas: No puedo

D.C.: ¿Por qué?

C: Porque todavía no me pregunta usted nada

D.C.: Vea. ¿Qué hace usted aquí?

C: No, pos usted me dijo que me parara aquí

D.C.: Le pregunto a usted ¿qué hace usted en mi casa?

C: Pues es lo que yo digo. De manera que aclarado el punto, con permiso, me retiro

D.C.: ¡Ay!

C.: Otra vez va a estar jugando

D.C.: No se burle y conteste antes de que le de un balazo

C: Será mejor antes

D.C.: ¿Qué hace usted aquí?

¹¹⁶ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>

C: ¿Y usted?

D.C.: Eso a usted no le importa

C: Con usted no puede uno entenderse. Si a mí no me importa, porqué a usted si le importa lo que a mí no me importa

D.C.: ¿No se da cuenta de que soy el marido?

C: ¿Cuál marido?

D.C: Su marido

C: ¿Mi marido?

D.C: ¡Ay!

C: ¡Ay chirrión! Oiga usted, no diga usted así las cosas, que a lo mejor lo están oyendo. ¡Y mi reputación!

La relación entre los dos personajes, se basa en el uso de un lenguaje que presiente la falta de comunicación de uno y otro, la ruptura entre los grupos sociales y las relaciones de poder que alteran la comunicación humana. El elemento primordial que va a usar *Cantinflas* para la crítica y la subversión, será precisamente el lenguaje y lo relacionara con una mímica que lo mantendrá en el vilo entre el humor, el desconcierto y la fantasía.

Su lenguaje está basado en la construcciones de desvariados monólogos, entreversados, embarrullados, flujo de una delirante verborrea con una inusitada fluidez y terminaba en balbuceos, mientras acompañaba su cuerpo con el movimiento de caderas y de las manos que contagiaban al nerviosismo y a la intranquilidad del personaje.

En la escena final de la película, construida por Bustillo Oro, se concentra una visión muy interesante del *peladito*. En el momento del juicio cuando se condena a pena de muerte a *Cantinflas* por haber matado al *Bobby* (el peligroso criminal) y él por la confusión cree que es el perro Bobby al que ha matado, acepta su culpa y niega la ayuda

del defensor. Pero al final, cuando todo el caso se resuelve tanto el juez, como el fiscal y el abogado defensor hacen lo a lenguaje de Cantinflas y comienzan a hablar como él, en forma desarticulada y diciendo mucho pero a la vez nada.

3.4.2. *El peladito y su detalle*

Hablar de la película *Ahí está el detalle* (1940), nos adentra desde el título mismo de la película en un mundo inmenso de riqueza del lenguaje y de las formas retóricas del habla de las clases subordinadas, así como también de una mímica y lenguaje gestual propio de una clase dominada que se va a sentir identificada a través de la lógica del lenguaje filmico cómico.

Además, nos invita a la reflexión de un fenómeno humorístico que por ser cultural y cotidiano no deja de ser histórico, puesto que en su haber plantea una serie de problemática sobre las relaciones sociales y las transformaciones del imaginario social de una sociedad en conformación: la ciudad de México y sus sujetos sociales.

La representación de un cuadro urbano en el filme, nos mantiene en la relación constante de una generación del humor con nuevos mecanismos y estructuras de conformación, que van a hacer amplio el campo de estudio al que nos enfocaremos en el presente apartado.

Jorge Ayala Blanco, nos anuncia en su libro *Aventura del cine mexicano* la llegada del cómico Cantinflas a las pantallas y el fenómeno que planteó el éxito de su película *Ahí está el detalle*:

Quizá Mario Moreno deba su éxito a que incorporó a la tipología del cine mexicano una diferente y citadina: el peladito. Por supuesto, Cantinflas cuyos aciertos deben rastrear en los cortometrajes que interpretó antes de ser una institución popular, nunca llegó a cristalizar el

espíritu de la capital de la república en un ambiente burlesco. Sus chistes verbales, desesperadamente verbales, eluden el *gag* y añoran la carpa original.¹¹⁷

Por otro lado, nos enfrenta al *peladito* que va a ser el ídolo-héroe representante de toda una clase social de la ciudad de México, principalmente y de otras entidades de la República Mexicana; en donde se va encarnar el imaginario social de un colectivo y las necesidades de expresión, de manifestación y de resistencia de los grupos segregados de las sociedades urbanas.

El *peladito*, es pues un personaje de la vida cultural de la ciudad de México desde principios del siglo, pero tenemos como su ícono principal al *peladito* encarnado en *Cantinflas* que se dibujara constantemente en el lenguaje cinematográfico retomando las características de las tradiciones humorísticas que le anteceden.

Aquí viene a colación un personaje fundamental dentro del humor, el pícaro, gracioso:

“Bueno, al pícaro lo producen la miseria y el abuso del poder de los altos jefes. Y aparece como tal en la picaresca española. El pícaro va a sobrevivir a pesar de ser un marginado y perseguido. ¿Por qué? Porque es un listo. Un hábil, porque logra imponer su humor y sobrevive gracias a él.”¹¹⁸

La cita anterior nos puede adentrar en los terrenos de la función social del humor en las sociedades, específicamente en el trazo de pícaros con los cuales se identifica un núcleo de la sociedad y que plantea los problemas de comunicación y adaptación de este en una sociedad compleja.

¹¹⁷ Jorge Ayala Blanco, *Op.cit.*, p. 110

¹¹⁸ Hugo Argüelles, *Variaciones sobre el tema del humor en: Humor y comicidad en México*, p. 29

Para plantear la función social del humor en la sociedad mexicana de los años cuarenta a través del cine, es necesario considerar una de las principales hipótesis de Henry Bergson en su libro *La risa*, acerca de los mecanismos y estructuras que se implantan en una sociedad para darle uso y sentido a una de sus manifestaciones culturales: el humor.

Para comprender la risa hay que reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social. Está será, digámoslo ahora, la idea que ha de prescindir a todas nuestras investigaciones. La risa debe responder a ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social.¹¹⁹

La película sujeta a análisis en la investigación: *Ahi está el detalle*, es un filme de comedia urbana que va a servir de modelo para la construcción de otras tramas cómicas en el cine mexicano de la década de los cuarenta, y que mantiene una estrecha relación con las tradiciones humorísticas de la sociedad mexicana, planteadas ya en capítulos anteriores como en el teatro de carpas, la zarzuela, el sainete y el teatro de revista.

Por otro lado, es precisamente en esta obra donde se muestra mejor estructurado el personaje del peladito de *Cantinflas*, puesto que se le incluye en un ambiente propiamente urbano donde el personaje puede explotar sus recursos humorísticos y plantear un nuevo tipo de humorismo que va a conformar una tradición de la comicidad urbana en México.

El personaje del peladito inspira no sólo a la construcción de un personaje, sino a la creación de un héroe “nacional” que en todo momento se vincula con su grupo social

¹¹⁹ Henry Bergson, *Op.Cit.*, p. 15

y que denuncia el imaginario y las fantasías del colectivo a través de un lenguaje oculto, que también es subversivo.

Cantinflas es un personaje que, a través de la película, entra en relación con distintos sectores de la sociedad y de ahí la importancia de este, puesto que es *Cantinflas* quien deposita una crítica y sobre todo una subversión, sobre lo que sus ojos ven y miran desde sus orígenes más humildes.

La película *Ahí está el detalle* pone de manifiesto los conflictos de un pelado, que se relaciona con miembros de otras clases sociales y con lo cual delata las relaciones sociales que mantendrá con los de su propia condición social y económica, y con los de otros grupos, sean pues los dominadores.

La importancia de la película radica en la función social que mantiene en un grupo específico y una cultura que recibe estos signos y símbolos, los reconstruye y los entiende y a la vez, formula una nueva cultura basada en el humor.

El humor enuncia ya, una crítica subversiva contra la estructura social que deposita a los *pelados* en una posición desventajosa frente al poder, sea ya el patrón, la policía y el juzgado a los que se enfrenta *Cantinflas*, y tendrá que salir por la tangente para liberarse de sus problemas.

Su popularidad se basa en el desvarío del habla, integrando nuevos significados a las palabras comunes, manifiesta su necesidad de no ser entendido por la clase dominante y mantener la ambigüedad para escapar de las situaciones peligrosas, sean comunes o de ocasión.

James C. Scott nos acerca a una teoría sobre la interpretación de los sujetos en resistencia que crean un lenguaje especial para no hacer frente a los dominados y que a la vez oculta su malestar social.

El discurso oculto, por definición, representa el lenguaje –gestos, habla, actos- que normalmente el ejercicio del poder excluye del discurso público de los subordinados. La práctica de la dominación, entonces, crea el discurso oculto. Si la dominación es particularmente severa, lo más probable es que produzca un discurso oculto de una riqueza equivalente. El discurso oculto de los subordinados, a su vez, reacciona frente al discurso público creando una subcultura y oponiendo su propia versión de la dominación social a la de la élite dominante. Ambos son espacios de poder y de intereses.¹²⁰

El lenguaje sin coerción, ingenuo, desfachatado que emplea Mario Moreno para la construcción de su personaje *Cantinflas* nos recuerda el discurso oculto con el cual las clases subordinadas pretenden burlar a la élite dominante, dominar sus sentimientos y maquillar los odios.

Desgraciadamente, el lenguaje del “pelado” es de un realismo tan crudo, que es imposible transcribir muchas de sus frases características. No podemos omitir, sin embargo, ciertas expresiones típicas.¹²¹

La creación de un lenguaje torpe donde se demuestre la conformidad y la obediencia a los dirigentes de la sociedad, pero que a su vez, sea una destrucción en las comunicaciones sociales entre clases distintas.

¹²⁰ James C. Scott, *Op.Cit.*, p. 53

¹²¹ Samuel Ramos, *Op.Cit.*, p. 74

4. Un pícaro de la cinematografía mexicana: Pito Pérez

El presente capítulo se centra en el estudio del actor y cómico Manuel Medel, uno de los mejores cómicos del teatro de carpa y de Revista Mexicana, en la segunda y tercera década del siglo XX, y posteriormente, a finales de los treinta, actor del cine cómico de México hasta finales de los años cincuenta.

Manuel Medel fue uno de los mejores cómicos y actores del teatro de carpa y la Revista, se desarrolló en ella e hizo su transición interpretativa al introducirse en el humorismo y comicidad cinematográfica.

Al centrarnos en esa transición de espacio e interpretación, considero esencial hacer un esbozo de su vida en las carpas y la manera en que se inserta al cine, hasta la conformación de su mejor personaje cinematográfico: *Pito Pérez*.

4.1 Manuel Medel: pionero del cine cómico mexicano

Aparece Manuel Medel como un personaje de la cinematografía mexicana que tuvo su formación en las carpas y el teatro de revista, característica de la mayoría de los cómicos de la Época Dorada del Cine Mexicana, quienes sufren esa transformación en los personajes y creaciones propias del teatro al cine. Los cómicos del cine mexicano tales como Mario Moreno *Cantinflas*, David T. Bamberg *Fu Man Chu*, Fernando Soto *Mantequilla*, Manuel Medel, entre muchos otros actores, músicos y cómicos, son, quienes de la misma manera hacen la transición de las carpas y el teatro de revista al cine.

Manuel Medel nació el 5 de enero de 1906 en Monterrey, Nuevo León, pero creció en la ciudad de México en el barrio de Santa Catarina de Coyoacán; vivió desde

pequeño en el seno de los ambientes artísticos de la carpa y el teatro de revista, siendo hijo de Félix Medel, jefe de una compañía ambulante llamada *Novel*, y de Concepción Ruiz, cantante de ópera.

Desde pequeño mostró interés por las artes escénicas y, sobretodo descubrió su facilidad para captar lo absurdo y deleznable de la sociedad citadina, que se encuentra en construcción a través de sus múltiples personajes cómicos creados en los teatros y los grandes salones.

Según el testimonio de Manuel Medel en el libro *Cómicos de México* de Miguel Ángel Morales, comenzó su carrera debido a una gran admiración por su padre y su talento innato para la comicidad:

El teatro siempre me gustó por el hecho de que estaba cerca de mi padre y porque él fue muy bueno, y no lo digo porque sea mi padre, pero sentó escuela, a pesar de los pequeños papeles que me daban, la gente aplaudía y ovacionaba. Advirtieron en la compañía que tenía gracia natural, pero no me esforzaba entre más serio me ponía, la gente se reía. Entonces mi padre dijo: Dios te ha dado vena cómica, y hay que explotarla. Posteriormente, me dieron otros papeles y después interpreté dramas, género chico, operetas y zarzuela.¹²²

Manuel Medel debuta en diciembre de 1922 en el programa del Conde de Luxemburgo, es contratado como primer cómico de la Compañía de Zarzuela de Género Granda, y actúa en el teatro principal de Guadalajara; dos años después, participando en la misma compañía actúa en el Teatro Hidalgo de Los Ángeles, en Estados Unidos.

Regresa a la ciudad de México a probar suerte en las carpas y teatros de la ciudad, conoce a Esperanza Iris (dueña del Teatro Iris) quien lo contrata como cómico

¹²² Miguel Ángel Morales, *Los cómicos de México*, Panorama, México, 1987

de su compañía; poco tiempo después cambia su residencia al teatro Politeama, antes cine Palatino.

Realiza algunas funciones en las que aparecen otras personalidades como Toña *La Negra*, Pedro Vargas y Agustín Lara, además se dedica a escribir algunos guiones para los programas y él mismo se considera el primero en importar de los Estados Unidos un nuevo estilo cómico, el *sketch*. Acerca de esta aportación a los foros mexicanos de la comicidad, nos dice:

Gracias a un amigo mexicano que radicaba en los Ángeles, “un pocho a quien apodábamos el *Randal*, tradujo unos sketches y con ellos se presentó finalmente en la ciudad de México el último día de 1932. “Traje varios sketches. Todos eran graciosos, traje treinta...treinta y tantos. Ese género no se conocía en México: lo traje”.¹²³

Su carrera como cómico en las carpas y en los teatros se consolida, llegando a ser uno de los cómicos más famosos de la época en la ciudad de México; interpreta a distintos personajes que él mismo crea. Conviviendo con otros cómicos se instala en el gusto de los espectadores carperos al participar en distintas revistas y programas de carpa y pisando todos los teatros de esta ciudad de los años treinta.

La primera caracterización que hace en el teatro popular se basa en la historieta de *Don Mamerto y sus conocencias*¹²⁴, famosa historieta de los años treinta publicada en el periódico *El Universal*. Según Medel, “un muñequito de las caricaturas que traía sombrero, pistolas y resultaba chistoso”.¹²⁵

¹²³ *Ibidem*, p. 132

¹²⁵ Arturo García Hernández, *Op.Cit.*



En los años de su labor artística en el teatro de carpas, Manuel Medel recreó a un sin fin de personajes cómicos e introdujo también tipos cómicos como el *peladito*, el *catrín*, entre otros. En la foto¹²⁶ que aparece al lado, se muestra precisamente el personaje de *catrín* que interpretó Medel en las carpas.

La construcción del personaje que lo llevará a la fama, no se hizo dentro del ámbito carpero puesto que aquí jugó con diversos personajes pero no creó uno solo con el cual el público lo relacionara y lo adoptara, como sucedió en el caso de Mario Moreno quien trasladó a su personaje *Cantinflas* de las carpas al cine.

Manuel Medel tuvo una trayectoria larga en los teatros de carpas, y será precisamente en este lugar donde consigue sus mejores triunfos artísticos; en el cine será recordado como *Pito Pérez*, sin embargo no fue creación original de él sino del novelista José Rubén Romero.

La experiencia que tendrá dentro del cine marcó su vida artística, porque en ella tuvo que introducir su conocimiento del teatro dentro de un nuevo espacio de creación artística que seducía a las mayorías, pero que también cortaba las tradiciones humorísticas propias de las carpas de los arrabales.

4.2. Medelerías

Manuel Medel ingresa como cómico del cine mexicano en la primera mitad de la década de los años treinta, haciendo su primera aparición en la película *Payasadas de la vida* en el año de 1933.

¹²⁶ Miguel Morales, *Cantinflas: Amo de las carpas*, p. 9

Filme dirigido por Miguel Zacarías, en donde se narra la historia de un payaso, interpretado por Manuel Medel, y su hija (Gloria Morel). La película marca el debut del cómico en el cine, sin embargo este primer trabajo sólo le servirá para comenzar una ardua carrera en los foros cinematográficos.

La crítica de la época no hace mayor referencia sobre dicho filme, aunque es uno de los primeros propiamente cómicos y uno de los que inicia el género cómico en el cine, influido por el cine estadounidense y la moda de los *clowns* (*payasos*).

4.2.1. Procopio

La primera aparición de Manuel Medel en una película de comedia ranchera fue en *Así es mi tierra* (1937) dirigida por Arcady Boytler, compartiendo el protagónico con Mario Moreno *Cantinflas*.

En *Así es mi tierra*, Arcady Boytler intenta aprovechar el éxito de la comedia ranchera, consagrada un año antes con la película *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, y reúne a dos famosos cómicos de carpas: Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas*. La película captura en sus escenas la fotogenia del folklore local; y el humor lo basa en el habla pintoresca de los campesinos, quienes en esta ocasión son *Tejón* (*Cantinflas*) y *Procopio* (Manuel Medel).

Al pícaro *Tejón* que encarna *Cantinflas* lo acompaña el cómico Manuel Medel (*Procopio*) imagen de bonhomía rural determinada por el apetito voraz y las ganas de bañarse en pulque. El forcejeo verbal de la pareja que se disputa los favores de una rancherita, culmina en un mano a mano taurino y la reconciliación bufa antes de partir de nuevo al combate.¹²⁷

¹²⁷ Carlos Bonfil, *Op.Cit.*, p. 67

Manuel Medel interpreta a *Procopio*, el fiel acompañante del *General Antonio* en todos los momentos. A su servicio siempre, cuida por todos lados las pertenencias y los intereses del jefe. Lo gracioso de él se muestra cuando realiza pillerías con su novia (Amelia Wilhelmy), se esconde de todos para coquetear de forma cómica con la pueblerina, para que en actitud burlesca del macho le exija la comida, para platicar y seducirla.

Y por otro lado *Tejón* en cada momento lo saca de quicio cuando le roba a su pareja en el baile, cuando se entromete en una plática de amor de *Procopio* y su amada, que persigue a su novia y le pide un vaso de agua del cántaro que lleva. En todas estas escenas, el personaje de *Procopio* siempre se muestra cómico por el enojo más que por la pillería, por las rabietas y el mal humor que en combinación con el buen humor y la fanfarronería de *Tejón* (*Cantinflas*) lo exalta.

Al final se reconcilian para irse con la bola revolucionaria y, en uno de los diálogos últimos de la película entre *Tejón* y *Procopio* se recrea esa habla pintoresca de los campesinos:

Procopio: ¿Y a poco me voy a ir con mula a la Revolución?

Tejón: ¿Y a poco no voy yo con usted?¹²⁸

Los diálogos entre *Tejón* y *Procopio* son lo más rescatable en esta comedia ranchera, que abusando de la fotografía folclórica deja poco espacio para el desarrollo de la trama y de los personajes.

La película se apoyará del humor campirano envuelto en una trama sin lógica, donde parece que el personaje central de toda acción es el paisaje y lo folclórico, lo bello del campo. Las críticas de la época se enfocan, principalmente al personaje

¹²⁸ *Así es mi tierra*, dirigida por Arcady Boytler, México, 1937

cómico de Mario Moreno, haciendo poco caso y a veces omisión a la participación e interpretación artística de Manuel Medel, quien se muestra deslucido y desaprovechado por el director.

Xavier Villaurrutia escribió lo siguiente:

Todas las actuaciones aparecen borrosas al lado de la suya (refiriéndose a Cantinflas), enfatizada por el director que parece deleitarse gozando con el descubrimiento de las posibilidades y de las realidades que para el cinematógrafo nacional representa un actor que, a pesar de haber salido de sus terrenos teatrales, no pierde en la pantalla soltura ni genio cómico.¹²⁹

Aunque no lo mencione Xavier Villaurrutia en su escrito, el tipo cómico de Manuel Medel también se adentrará en esta investigación cinematográfica para construir un personaje cómico. Aún así, se desaprovecha la vis cómica de Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas* quienes no encuentran el espacio para desarrollar a sus personajes limitados por la comicidad rural, puesto que los tipos que ellos habían construido en las carpas eran completamente urbanos.

4.2.2. Carmelo Águila

Convirtiéndose en la pareja cómica del momento, realizaron bajo la dirección de Arcady Boytler una película más: *Águila o Sol* (1937). Su gran interpretación la hace en esta película, acompañado por Mario Moreno *Cantinflas*.¹³⁰ En el ambiente urbano de *Águila o Sol*, Manuel Medel y Cantinflas tienen la oportunidad de recrear a sus personajes carperos, de hacer viva la tradición de las carpas en el espectáculo del cine donde se invoca en todo momento las formas maravillosas de creación de ellas.

¹²⁹ Xavier Villaurrutia, "Vamos", en; Miguel Morales, *Cantinflas: amo de las carpas*, Clío, México, 1996, p. 87

¹³⁰ Revisar *Así es mi tierra* y *El signo de la muerte* p. 112

En *Águila o Sol* filmada el mismo año, Arcady Boytler decide de nuevo juntar a Cantinflas y a Medel, la pareja cómica del momento, y prolongar en la pantalla el impacto de sus presentaciones diarias en el teatro de revista.¹³¹

La historia de tres niños abandonados que al crecer encuentran refugio en las carpas, tiene secuencias interesantes donde se rescata el sketch carpero en su forma original mediante la improvisación y la relación con el público como los elementos esenciales.

La película permite disfrutar los *gags* y los *sketches* de los dos cómicos quienes entre la camarería y la pillería desarrollaron a estupendos personajes como lo son: *Polito Sol* (Cantinflas) y *Carmelo Águila* (Manuel Medel).

Una de las escenas más interesantes donde se recrea la vida en las carpas, es precisamente cuando *Polito Sol* y *Carmelo Águila* entran a escena en el teatro de carpas, acompañando a su hermana, y luego se mantiene la escena en un sketch cómico donde aparece todo el tiempo la gente riendo y gritando, vociferando como otro personaje de la escena. El diálogo que se desarrolla es el siguiente:

Carmelo Águila: ¿Dónde están las llaves?

Polito Sol: ¿Cuáles llaves, señor?

C.A: Las llaves de la casa

P. S: No me dirija la palabra, se acabó

C.A: Eso le digo yo a usted

P. S: Por eso, cada quien por su lado y se acabó

C.A: Ojalá y así fuera.

¹³¹ Miguel Ángel Morales, *Cantinflas...*, p. 37

P.S: Yo no tengo necesidad de andar con usted, en lugar de que me ayude usted, pase usted a amolarme

C.A: ¿Por qué? Porque cuando usted y yo hicimos la Sociedad Anónima del Hambre que hemos formado, ¿qué dijimos?

P.S: Desde que...

C.A. El uno para el otro

P.S: No queme (accidentalmente Carmelo quema a Polito)

C.A: Pues no atraviése la mano

P.S: Pues no atraviése la mano (en tono de queja) Desde que yo ando con usted me ha ido más mal que cuando yo andaba solo

C.A: Pues a ver quien anda mejor vestido

P.S: Pues a ver

C.A: Y se acabó

P.S: Pues se acabó ¿Qué necesidad tenía yo del pleito ese?

C.A: ¿Y yo qué? El pleito lo tuvo usted porque usted es muy peleonero y siempre le han de pegar

P.S: ¿Yo soy peleonero? Si estábamos cantando un corrido.

C.A: Porque entonces, cuando estaba cantando un corrido, señor, usted, arráncate un bolero, pues me arranca el bolero.

Risas en el público

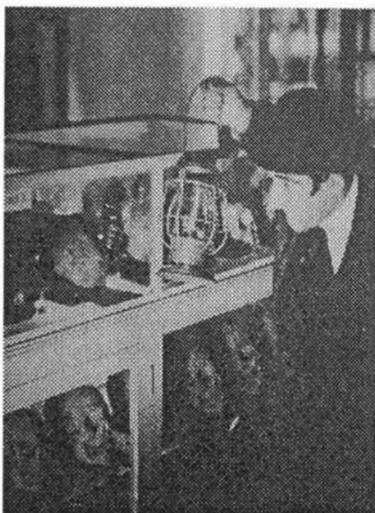
La película *Águila o Sol* es considerada como una de las mejores películas de la Época Dorada del cine mexicano, por lo cual sabemos que la transición del espacio vital de estos cómicos no fue un impedimento para que su interpretación resultara aceptable al público y continuaran con una trayectoria de cómicos del cine mexicano.

4.2.3. *El inspector Medel*

La película *El signo de la muerte* realizada en 1939 bajo la dirección de Chano Urueta resultó ser una comedia con aires de terror donde lo macabro se convierte en la

fórmula maravillosa para el espectador: ritos misteriosos, apariciones y desapariciones, inspectores, inocentes, sospechosos y unas gotas de sangre.

Manuel Medel interpreta a *el inspector*, quien con un traje al estilo de Charles Chaplin también va a responder a este tipo cómico, ya que en sus persecuciones lo que da risa en la actuación es la forma de hurgar y esconderse tan absurdamente. En ninguna de las escenas es el lenguaje lo que da un sentido al humor, haciendo un fuerte nexo con la comicidad de la época del cine mudo.



Manuel Medel es el detective que sigue los pasos a Cantinflas en todo momento, quien a su vez se divierte confundiendo a sus interlocutores. Los dos cómicos se mostrarán distantes en la obra, que no logró congeniar a los dos en un guión con secuencia lógica, y cada uno rondó en campos de la comicidad muy distantes: *Cantinflas* instaurado en el lenguaje y Medel en la actuación y gestualización.

Manuel Medel en *El signo de la muerte*¹³²

En esta película Medel hace gala de sus movimientos y expresiones gestuales cómicas, y donde se descubre a un gran actor.

4.2.4 ¿Medel y Cantinflas, la pareja cómica del momento?

En las tres películas que realizaron juntos Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas*: *Así es mi tierra*, *Águila o Sol* y *El signo de la muerte*, los dos actores hacen

¹³² Miguel Morales, *Cantinflas: el amo de las carpas*, p. 34

gala de su virtud humorística pero se enfrentan a distintos problemas interpretativos, ya que sus personajes no gozan de esa vitalidad y espontaneidad que en la carpa se manifiesta y no encuentran esa relación directa con el público detrás de cámaras.

Ambos cómicos salidos de los teatros de las carpas y del teatro, tuvieron una trayectoria que los identificará con el público del cine. Manuel Medel será más conocido en las primeras épocas por el público del teatro que ajeno a las carpas, desconocía las novedades que ahí ocurrían, como a actores como a *Cantinflas* también quien hasta 1936 se introdujo en estos escenarios.

En sus inicios, los cómicos favoritos de la época eran *El chato Ortín* y Carlos López *El Chaflán*. Medel, a pesar de haber participado en una película *Payasadas de la vida*, no tuvo éxito y *Cantinflas* había participado de manera secundaria en el filme *No te engañes corazón*.

Para el público teatral, que por lo regular jamás asistía a las carpas, los nombres de *Cantinflas* y Schilinsky eran totalmente desconocidos, sus cómicos preferidos en escena eran Roberto *El Panzón* Soto, empresario y cómico legendario desde la década de los veinte; Joaquín Pardavé también empresario; *Don Catarino*, Manuel Medel y Amelia Wilhelmy. En el cine estaban *Chaflán* y *El Chato Ortín* despuntaba, a pesar de interpretar algunos paneles dramáticos

En *Así es mi tierra*, los dos cómicos conforman una pareja de enfrentamiento, aunque se muestran ajenos a sus personajes de carpa. Sin embargo, *Cantinflas* aprovecha el espacio para hacer muestra de su *peladito* en una comedia ranchera; mientras que Manuel Medel, se sitúa en una personificación basada en el chiste campirano, forzada por el director Boytler quien no aprovecha el talento del actor.

En *Águila o Sol*, Medel y *Cantinflas* son dirigidos por Arcady Boytler en una cinta que los aprovecha y agota sus virtudes artísticas: en medio de la carpa desarrollan

un papel estupendo y logran congeniar, conformando una real pareja cómica. Pero más que una pareja cómica en el cine, se muestra la pareja de las carpas quienes saben como se trabaja en este medio del espectáculo y aprovechan sus talentos apoyándose el uno del otro.

En *El signo de la muerte* se perfilan dos modelos cómicos en los personajes: Cantinflas y su *peladito* que aún no está del todo conformado, y Manuel Medel, el *inspector* que aprovecha más el chiste visual que el verbal. En esta película, se marcan claramente los tipos cómicos que habrán de distinguir a los cómicos, y por lo cual su trabajo se separará a partir de este filme: *Cantinflas* se convertirá en una estrella del *star system* mexicano y, Medel tendrá dificultades para conformar personajes que se adecuen a su humor y comicidad.

Manuel Medel en una entrevista realizada a sus ochenta y tres años dice acerca del trabajo que realizó con *Cantinflas* en el cine y sus películas:

“Las dos primeras gustaron, la otra ya no”, asegura: “nunca más volvimos a trabajar en el cine Cantinflas y yo porque después ya le hablaban a él solo y a mí también; entonces cada quien agarro su rumbo. Es muy raro que las parejas se sostengan; además yo no era pareja: trabajábamos juntos, pero no éramos pareja. Él tiene una forma de trabajar muy distinta a la mía”. La forma de trabajar de *Cantinflas*, explica, “es hablar mucho y no decir nada: habla mucho y no se le entienden muchas cosas”. Su forma de trabajar, en cambio “es distinta”, aclara: “yo, sobre todo hago más la tragicomedia”, y cita como ejemplos su interpretación –que habría de reiterar durante años a lo largo de casi 86 películas- del Pito Pérez de José Rubén Romero.¹³³

Manuel Medel, incómodo en la entrevista por la relación con la que se le asocia con *Cantinflas* en todo momento, nos habla pues de sus talentos histriónicos y de su

¹³³ Héctor Rivera J., *Manuel Medel: Amar a Dios*, en: *Tinta sangre del corazón*, CONACULTA, México, p. 128.

veta cómica: la tragicomedia. Por medio de la cual tendrá su gran éxito en la película *La vida inútil de Pito Pérez*.

Manuel Medel realiza su mejor interpretación cinematográfica en la película *La vida inútil de Pito Pérez (1943)* filmada bajo la dirección de Miguel Contreras Torres con el personaje de *Pito Pérez*.

4.3 Pito Pérez: un pícaro de la literatura

La obra literaria *La vida inútil de Pito Pérez* escrita por el michoacano José Rubén Romero pertenece a la tradición mexicana de la picaresca heredera de la literatura española de los Siglos de Oro.

José Rubén Romero¹³⁴ nació el 25 de septiembre de 1890 en la villa de Cotija de la Paz, Michoacán. Desde muy pequeño comenzó su labor como escritor, publicando por primera vez un libro de poesías a la corta edad de 17 años. Entre 1908 y 1922 escribió ocho libros de poesía y dos pequeños libros de prosa, iniciando su trayectoria. Como novelista incursiona en el estilo de la picaresca siendo que sus poemas retratan cuadros cómicos y costumbristas de los pueblos michoacanos. Además, el proceso revolucionario que vive la nación entera y la región michoacana, inspira al escritor para retratar los problemas sociales a través de los cuadros de costumbre que se plasman en cada una de sus novelas y poesías.

A partir de 1930, empieza una nueva época publicando sus trabajos en periódicos y trasladándose a la ciudad de México, donde comenzó su vida como funcionario público y diplomático en distintas embajadas. En 1938, es nombrado embajador de Brasil; y es precisamente alejado de su nación donde comienza a narrar

¹³⁴ William Owen Cord, *José Rubén Romero. "The voice of Mexico"*, Tesis de doctorado, University of Colorado, 1979

las historias de Pito Pérez en su novela publicada ese mismo año bajo el nombre de *La vida inútil de Pito Pérez*.

La vida inútil de Pito Pérez es una novela costumbrista de carácter picaresco que recibe la influencia del proceso posrevolucionario de México, en la que se cuestiona la modernidad, el traspaso de valores y la transformación de las costumbres.

La historia se basa en las andanzas de *Pito Pérez*, un pícaro mexicano que en un campanario cuenta a un abogado su vida a cambio de unos licores. Vagabundo y alcohólico sin fe ni ley, a quien la vida no le ha hecho favores y sí dado muchos sufrimientos por ello, lanza en todo momento maldiciones a Dios y condolencias al Diablo: “¡Pobrecito del diablo, qué lástima le tengo!”¹³⁵ En medio de sus peripecias, dice en forma de crítica al destino de los hombres:

¿Qué favor le debo al sol
por haberme calentado,
si de chico fui a la escuela,
si de grande fui soldado,
si de casado fui cabrón.,
y de muerto condenado?
¿Qué favor le debo al sol
por haberme calentado?¹³⁶

Pito Pérez, el pícaro, es el personaje central de esta obra que al narrar su vida desgraciada muestra a través de su profunda, amarga y crítica mirada las condiciones morales y sociales de su época, de sus tradiciones y la hipocresía de los valores.

¹³⁵ José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez*, Porrúa, México, 2004, p. 9

¹³⁶ *Ibidem*, p. 113

La vida inútil de Pito Pérez resultó ser una joya literaria de las letras mexicanas puesto que crea, aunque no por primera vez, a un pícaro típicamente mexicano con una trama digna del humor tétrico.

El pícaro *Pito Pérez* tiene un tipo mexicano, recordando a lo largo de sus peripecias el pensamiento de la clase media michoacana que a través de cuadros costumbristas y de personajes propios de la región logra conformar una historia de gran comicidad y aguda crítica.

José Rubén Romero habla acerca de *Pito Pérez* y su tipo mexicano en una entrevista, arguyendo a los ataques de que su obra es parecida a la picaresca española: “No debemos confundir las malas artes de los pícaros con la tristeza de un solo pícaro”¹³⁷

Precisamente, esta obra es la que logra acomodar a José Rubén Romero como uno de los escritores mexicanos que logra capturar la filosofía campirana del mexicano a través de una mirada perspicaz, irónica y trágica del acontecer nacional y del espíritu social.

Lo que más resalta a la vista en las novelas de don José Rubén Romero es un humorismo campirano que aparece en cada línea, en cada frase, en las alusiones a cada personaje. Pero este carácter no puede tomarse en su simpleza aparente, como un simple juego de ingenio ejercitado para divertir, para entretener. Porque si bien es cierto que ningún humorista puede serlo sin una raíz amarga, sin un fondo de tristeza o de fatalidad, en Rubén Romero es una risa filosófica la que se oculta bajo ese lenguaje gracioso y picante con que se reviste su prosa.¹³⁸

A pesar de que la estructura del libro nos refiere constantemente a la tradición literaria de la picaresca española, Romero marca diferencias fundamentales entre sus

¹³⁷ Raúl Arriola Cortés et al. , *José Rubén Romero. Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Hispanic Institute, New York, 1946.p. 175

¹³⁸ *Ibidem*, p. 16

obras y las obras españolas: la mirada social en su obra se impone sobre el individualismo.

El humor es tan central en la obra como el pícaro que determina la trama del texto, porque es precisamente quien destaca y agudiza los rencores y la vista humana crítica de las sociedades. En este caso, es *Pito Pérez* quien denuncia el imaginario colectivo de un grupo, al cual critica desde su postura segregacionista y del rechazo que hace a los sistemas de convivencia y vida social.

Pito Pérez, en su vida inútil, establece la dialéctica de la vida a través de un esquema social que se resiste a cambiar la convivencia material y moral que limita los caminos y el acontecer de la sociedad y los individuos. La mirada del pícaro, como tantos otros, resulta ser la voz de los callados y deseosos que a través de una obra fantasiosa y cómica no logra poner el mundo al revés, sino que lo estructura de manera tan real que se convierte en algo ridículo.

El autor busca la manera de censurar colocándose dentro del círculo en el cual desea que estalle la bomba que lleva oculta debajo de su camisa de ranchero; el efecto es magnífico, la bomba estalla y aquí tenemos al descubierto esa fauna de seres pedantes, sin dinero, imbéciles, que departen con refinada elegancia en la vida, acomodados en ella como en una confortable butaca ociosos e inútiles; ofrecen un contraste escandaloso con la que Romero llamo "vida inútil" de *Pito Pérez*.¹³⁹

Las andanzas de *Pito Pérez* nos recuerda en todo momento su mirada por trascender y encontrarse perdido en el mundo a través de los viajes, a través del alcohol, pero su retorno a la tierra natal lo hace saber que no hay más allá, sino siempre un

¹³⁹ *Íbidem*, p. 37

presente que marca el ritmo de la vida porque las distintas realidades sociales no transforman las estructuras.

La narración de este libro tiene su climax cuando *Pito* lega el testamento a la humanidad, en el cual dice:

“Lego a la Humanidad todo el caudal de mi amargura.

“Para los ricos sedientos de oro, dejo la mierda de mi vida.

“Para los pobres, por cobardes, mi desprecio, porque no se alzan y lo toman todo en un arranque de suprema justicia. ¡Miserables esclavos de una iglesia que les predica resignación y de un gobierno que les pide sumisión sin darles nada en cambio!

“No creí en nadie. No respeté a nadie ¿Por qué? Porque nadie creyó en mí, porque nadie me respetó.

“Solamente los tontos o los enamorados se entregan sin condición.

¡Libertad, Igualdad, Fraternidad!

“¡Qué farsa más ridícula! A la Libertad la asesinan todos los que ejercen algún mando; la Igualdad la destruyen con el dinero, y la Fraternidad muere a manos de nuestro despiadado egoísmo.

“Esclavo miserable si todavía alientas alguna esperanza, no te pares a escuchar la voz de los apóstoles: su idea es subir y permanecer en lo alto, aún aplastando tu cabeza.

“Si Jesús no quiso renunciar a ser Dios, ¿qué puedes esperar de los hombres? ...

¡Humanidad, te conozco; he sido una de tus víctimas!

“De niño me robaste la escuela para que mis hermanos tuvieran profesión; de joven me quitaste el amor, y en la edad madura, la fe y la confianza en mí mismo. ¡Hasta de mi nombre me despojaste para convertirlo en un apodo estrafalario y mezquino: Hilo Lacre!

“Dije mis palabras y otros las hicieron correr como suyas; hice algún bien y otros recibieron el premio.

No pocas veces sufrí castigos por delitos ajenos.

“Tuve amigos que me buscaron en sus días de hambre, y me desconocieron en sus horas de abundancia.

“Cercáronme las personas, como a un payaso, para que las hiciera reír con el relato de mis aventuras, ¡pero nunca enjuagaron una sola de mis lágrimas!

“Humanidad, yo te robé unas monedas; hice burla de ti, y mis vicios te escarnecieron. No me arrepiento, y al morir, quisiera tener fuerzas para escupirte en la faz todo mi desprecio.

“Fui Pito Pérez: ¡una sombra que paso sin comer, de cárcel en cárcel! Hilo Lacre: un dolor hecho alegría de campanas!

"Fui un borracho: ¡nadie! Una verdad en pie: ¡que locura! Y caminando en la otra acera, enfrente de mí, paseó la Honestidad su decoro y la Cordura su prudencia. El pleito ha sido desigual, lo comprendo; pero del coraje de los humildes surgirá un día el terremoto, y entonces, no quedará piedra sobre piedra.

"¡Humanidad pronto cobraré lo que me debes...!

Jesús Pérez Gaona

Morelia, a...¹⁴⁰

El pícaro mexicano brinda a la humanidad, el testamento de la verdad en la que vivimos los hombres y en las que aun sin estar ciegos, nos comportamos como si no existiese esa posibilidad de transformación. Su testamento lleno de injurias y desazón causa la risa, pero de preocupación y enojo, el nerviosismo de los hombres por entender un mundo y no transformarlo.

En mencionada tesis doctoral de filosofía de William Owen Cord en la Universidad de Colorado se hace una extensa investigación sobre el concepto de *mexicanidad* que se aborda en todo momento en las diversas obras de José Rubén Romero.

The protests against society wich Pito Pérez voiced were really the protest of the Mexican people. The anxieties and insecurity Pito experienced were those common to the people. The confusion within society, the inadequacies of existing, political and economical systems and the distruts within humanity were not merely Pito's personal protests. Pito Pérez was the symbol of a people. His life was a symbol of national life. When Pito spoke, it was Mexico speaking.¹⁴¹

¹⁴⁰ José Rubén Romero, *Op. Cit.*, p.182-185. Considero pertinente la inclusión de esta cita, a pesar de la extensión, porque ayuda a la comprensión del personaje literario y la obra en sí.

¹⁴¹ "Las protestas contra la sociedad que Pito Pérez vocifera son realmente las protestas del pueblo mexicano. Las ansiedades e inseguridades que experimenta Pito son igualmente comunes a las personas. La confusión dentro la sociedad, las impertinencias del existir, sistemas político y económicos y las destrucciones que no agradecen las protestas de Pito. Pito Pérez fue el símbolo de las personas. Su vida un símbolo de la vida nacional. Cuando Pito habló era México quien hablaba.

En esa *mexicanidad* que habla Cord, es necesario resaltar que se plantea una filosofía del espíritu social de los mexicanos que se apartan de la realidad que agobia a todo ser humano; y por lo cual, la obra de dicho autor se leerá en diversos países de habla hispana y no hispana.

Pito Pérez condenado por él mismo y por la sociedad al fracaso y a la libertad, enuncia en cada momento el imaginario de un colectivo de las sociedades, y es porque él y su vida inútil se convierten en fenómenos históricos constantes, dignos del hombre que transforma realidades pero no logra cambios profundos en las estructuras sociales.

4.4. La vida inútil de Pito Pérez

Manuel Medel realiza su gran interpretación con el personaje central del pícaro en la película *La vida inútil de Pito Pérez* filmada en 1943 y dirigida por Miguel Contreras Torres. El inicio de la filmación empieza desde el 14 de diciembre de 1943 en los estudios Azteca; y es estrenada 3 meses después, el 2 de marzo de 1944 en el famoso cine Palacio.

La película *La vida inútil de Pito Pérez* basada en la obra homónima de José Rubén Romero, fue dirigida por Miguel Contreras Torres e interpretada por Manuel Medel. Marcó la consolidación del personaje con que se ha recordado a Medel y popularizó en el cine a un clásico de la literatura costumbrista mexicana

La primera escena de la película comienza con la imagen de Pito Pérez (Manuel Medel) quien al regresar a Santa Clara del Cobre, su amado pueblo natal michoacano con una vestimenta digna de un vagabundo: pantalones anchos y malgastados y una chaqueta que le sienta estrecha se siente gozoso de felicidad por regresar al lugar de nacimiento. Saluda a la gente que se encuentra a su paso, y llega por fin al campanario

de la Iglesia para repicar las campanas y anunciar su regreso glorioso a tan bello pueblecillo.

La primera reacción de la gente del pueblo es escandalizarse, por lo que, enseguida *Pito* es llevado a la cárcel, en donde por azares del destino el poeta *Daniel Román* (Manuel Arvide) se muestra interesado por los conocimientos de aquel vagabundo, al que considera un filósofo de la verdad.

Román y *Pito Pérez* hacen un trato e inician en el campanario una serie de entrevistas. El pacto mutuo es conveniente para ambos; *Pito* narrará las historias de su vida al poeta a cambio de botellas de licor. Así, comenzará a narrar su historia a través de su lenguaje colorido: “Usted viene a forjar imágenes en la fragua del crepúsculo... Y yo a pescar recuerdos en el cebo del paisaje”; y continúa la narración diciendo los motivos de su regreso “Dos cosas me han hecho volver a mi pueblo: el recuerdo de mi madre y el sonido de las campanas”¹⁴²

La historia de su vida comienza con su primer infortunio: compartir la leche materna con un niño desafortunado que no tiene madre propia. Continúa su mala suerte cuando de niño es pescado como un ladrón por robar las limosnas de la iglesia del Señor del Encendimiento inducido por el perverso sacristán y condenado por las voces del pueblo como ladrón; y abandona el pueblo con deseos de volver siendo un hombre de bien, triunfador y admirado y, que el pueblo anuncie su llegada con el repique de las campanas.

Tres mujeres son las que cruzan por su camino y se unen a la historia del infortunio: la primera fue la pequeña *Chucha* (Elvia Salcedo) quien se crió con él pero su amor se lo arrebató otro galán, hermano; la segunda, fue la esposa del boticario (Dolores Tinoco) quien *Pito Pérez* sin intenciones de seducir a la mujer accede a la

¹⁴² *La vida inútil de Pito Pérez*, dirigida por Miguel Contreras Torres, México, 1943

conquista iniciada por la mujer gorda y descuidada por el marido que se supone impotente; y la tercera fue *Soledad* (Katy Jurado) la que realmente amó Pito, que lo despreció por ser un vagabundo y lo reemplazó por un hombre rico.

Al salir del último pueblo de sus aventuras donde jura no regresar, llega a un lugar donde encuentra al padre Pureco, párroco de su pueblo, quien le ofrece alojamiento y pan pero *Pito* iniciado ya en el vicio del alcohol aprovecha el vino para consagrar. Huye una vez más, pero se lleva el hábito de los sacerdotes con el que logra comer por un buen tiempo hasta ser capturado y apresado en la cárcel, donde decide convertirse en un hombre de bien a través de su filosofía: “El hombre, no es hombre... es hambre”

Ahora la regeneración marca sus nuevos pasos en la vida, comienza a trabajar como empleado en una tienda y allí conoce a la última mujer en la que va encontrar salvación por un momento: *Soledad* (Katy Jurado), hija del dueño. Pero su mala fortuna lo llevara ser engañado por un viejo rico que le roba a la mujer y lo hace desesperar del buen camino.

En su largo andar, se encuentra con la Revolución, y *Pito* debe sobrevivir. Encuentra en un pueblo un empleo como sacamuelas al lado de un dentista hasta que un día casi hace desmayar de dolor a un paciente. Abandona el trabajo ahogado en alcohol pero se lleva consigo un esqueleto humano femenino que el doctor guardaba. En medio de copas y decepción la transforma en su esposa y amante. Se convierte en un vendedor de dulces y pequeños adornos para mujeres con una canasta de mercancía que adorna y alegra la vista del espectador.

En una escena más se encuentra de nuevo con el poeta, al cual anuncia que su apodo inocente de *Pito Pérez* ha sido abandonado y le han nombrado *Hilo Lacre*. En la última y dramática escena se ve a *Pito Pérez* escondido en un su pequeña habitación

acompañado por *La Caneca*, su novia y amante, y por el alcohol. Denuncia su vida de desconsuelo y desamor. Muere en esta escena trágica y al final. El poeta rescata el testamento en donde dice “Lego a la humanidad todo el caudal de mi amargura...”

Los pasajes de la película anuncian la subversión del personaje: las causas que lo hacen huir de su medio social, y buscar fortuna en otros lugares, así como el comienzo de su vida de trotamundos y su tragedia al no lograr instalarse en la sociedad o integrarse con algún grupo.

Huyendo de la represión, del dominio espiritual y material encuentra como único refugio el alcohol, el cual lo libera de su realidad y lo hace conspirar contra ese mundo que no lo quiere entender. La muerte es su salvación. Su destino lo lleva a convertirse en un asiduo de la verdad de la revelación de su verdad, la de una subcultura frente al mundo, al que lo condena la vida misma.

Pito Pérez sufrió una vida de infortunios pero su boca no ha callado la verdad, es la única luz que queda de su vida y que rescata su interlocutor, el poeta, en las reuniones del campanario.

4.4.1. El *pitoperismo*

En la película, *La vida inútil de Pito Pérez*, Medel encarna a un héroe de la picaresca literaria, y es la manifestación de este gusto por los pícaros lo que garantizará el éxito de la película. Así de esta manera, la adaptación realizada por Miguel Contreras Torres del *Pito Pérez* literario al cine, y la excelente interpretación del cómico, hacen que esta figura se convierta en uno de los íconos de los personajes y tipos cómicos del cine mexicano.

En la historia del cine cómico mexicano anterior a esta película se habían realizado ya diversas adaptaciones de obras literarias al cine, debido a que se habían desarrollado personajes propiamente mexicanos y de carácter costumbrista que ayudaban al cine nacionalista de la época.

El costumbrismo notablemente enriquecido por la aportación de la literatura, el teatro, la música y las canciones, sería la fuente del folklorismo. Quizá sea el género que domina la época, sobre todo a partir del éxito de *Allá en el Rancho de Grande* (1936), de Fernando de Fuentes. La aportación literaria proviene de la revaloración de los autores mexicanos del siglo XIX, de ahí la adaptación de varias obras, como *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, *La Calandria* de Rafael Delgado, *Los bandidos del Río Frio* de Manuel Payno, *Martín Garatuza y Monja y casada, virgen y mártir* de Vicente Riva Palacio, *La Parcela* de José López Portillo y Rojas, *Santa, La Ilaga y Suprema Ley* de Federico Gamboa, etcétera.¹⁴³

Los distintos grupos segregados tienen una ideología y una fantasía muy distinta a la que se observa en la gente de poder, para lo cual llegan a la construcción de héroes que otorgan a su clase la dignidad, el revés de la situación, la venganza y la humillación de los poderosos.

Dice James C. Scott en su obra citada *Los dominados y el arte de la resistencia* acerca de los héroes colectivos que “el héroe más común de los grupos subordinados ha sido históricamente la figura del pícaro, quien se las arregla para ser más ingenioso que sus adversarios y escapar ileso.”¹⁴⁴

La continuidad en esas manifestaciones de las clases dominadas nos hace pensar en cada uno de los personajes que se desarrollan en la película, en ellos repercuten las acciones de un héroe que denuncia la fantasía de todo un colectivo: el vagabundo que encarna *Pito Pérez*.

¹⁴³ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano*, p. 133.

¹⁴⁴ James C. Scott, *Op.Cit.*, p. 66

El héroe manifiesta el deseo por consignar la verdad de una realidad social que ahoga a sus miembros. Ellos la expresan también en espacios íntimos pero una vez descubierta; la sentencia es parecida a la vida inútil de *Pito Pérez*, una vida de humillación, de segregación y de olvido.

En esta obra filmica se observa el ingenio que inspira a los personajes pícaros de la literatura, que buscando la salida de los problemas sin dar soluciones lógicas, salen por la tangente de ellos y creando un espacio en el cual solo ellos pueden denunciar las verdades.

El *pitoperismo* se convierte en un símbolo del pobre diablo que sólo encuentra su salvación en la consignación de una verdad develada en medio de su alcoholismo, que lo hace cómico. Es el filósofo pueblerino quien

nos revela la hipocresía de una sociedad y la falta de amor hacia el prójimo, agudizada por la crueldad de los sacerdotes y sacristanes que aparecen en la vida de Pito Pérez. Preservada su integridad, el personaje representará un héroe ejemplar, consumaría el triunfo de lo auténtico sobre lo falso.¹⁴⁵

La vida inútil de Pito Pérez consigue un éxito inesperado, se convierte en una de las películas cómicas pioneras del cine mexicano, ya que en la búsqueda de nuevos modelos del género, el director Contreras Torres se encontró con la importante figura del pícaro de la literatura como héroe de la sociedad, el cual denuncia ese imaginario colectivo y la represión revestida de un discurso oculto en una época donde la población mexicana que comienza a llegar a las grandes ciudades aún tiene un vínculo muy profundo con la vida pueblerina y sus problemas.

¹⁴⁵ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, ERA, México, 1968, p. 230

El personaje de *Pito Pérez* interpretado por Manuel Medel, es el héroe de la sociedad pueblerina que se encuentra absorbido por las costumbres y el cuadro social. Huye de la represión, del dominio espiritual y material y encuentra como único refugio el alcohol, el cual lo libera de su realidad y lo hace conspirar contra ese mundo. La muerte es su salvación, y su destino lo lleva a convertirse en un asiduo de la verdad, la revelación de su verdad, la de una cultura frente al mundo, le condena la vida misma.

Pito Pérez vive una vida de infortunios pero su boca no ha callado la verdad, es la única luz que queda de su vida y que rescata su interlocutor, el poeta, en las reuniones del campanario. En la primera secuencia de la película, se descubre al personaje de *Pito Pérez* como un pobre diablo que después de su eterno viaje ha regresado a su pueblo, al que juró regresar siendo un gran hombre pero la realidad confirma su pobrediblismo:

Pito Pérez, vagabundo de la legua, llega con su estrafalario atavio de anchos y rotos pantalones, chaqueta corta y pajilla, al risueño pueblecito michoacano que le vio nacer; y aunque para todos es un lustre desconocido, Pito saluda con una sonrisa y una caravana a cuantos vecinos salen al paso. Con un violento repique de campanas, el pueblo se entera del retorno de uno de sus hijos más adictos, quien se ha brindado un autohomenaje tañendo las campanas por su propia mano.¹⁴⁶

La interpretación de Manuel Medel, se basa en la gesticulación de la cara ya que la mayoría de las escenas que concentran al personaje lo encierran en un *close up*, donde hace uso de la expresión facial más que de la corporal. Además, detendrá su atención en la representación de un lenguaje bastante elaborado y construido para la crónica de sus aventuras.

La película tiene dos funciones que se contraponen, por una lado alienta la fantasía de los oprimidos de resistir ante la hegemonía intelectual y social por medio de

¹⁴⁶ Emilio García Riera, *Historia documental...*, p. 195

un discurso oculto; por otro lado, como moraleja de la historia queda el testamento de *Pito Pérez*. En la secuencia última de la película al morir el personaje se lee en su testamento: “Lego a la humanidad todo el caudal de mi amargura...”¹⁴⁷.

Con ello, se comprende el lenguaje de esta obra, que inspirado en una novela picaresca encuentra reductos de los cuadros de costumbre, el manejo de las emociones y una lección final, que concede una imposibilidad al cambio.

Desde su juventud hasta su vejez, *Pito Pérez* se muestra tan inestable e individualista como lo fueron los héroes clásicos de la picaresca. Presenta rasgos fundamentales del humor, el rechazo a la vida normal, desapego y burla de los valores sociales, cinismo, amoralidad y gusto por la aventura ridícula.

La película en su época tuvo gran éxito, vinculada con la vida rural, pero años más tarde pierde vinculación con todo público hasta perderse en los anales del cine mexicano, a pesar de que varios críticos mencionan que es una de las pocas comedias originales mexicanas. Considerada como una película cómica, años más tarde parece una tragedia con tintes de humor negro.

La vida inútil de Pito Pérez aborda todas sus oportunidades de película cómica en aras del sentimentalismo. Ante tal ausencia de gracia, ligereza y frescura, sólo los testimonios de la época logran convencernos de que algún día se le vio como comedia. Nadie puede reír hoy ante los suplicios faciales de Pito Pérez.¹⁴⁸

La transformación del humor se vincula principalmente a que las siguientes generaciones ya no encontraron respuesta a su insatisfacción en este héroe, debido a que el ámbito rural y su relación con los hombres de ciudad, que consumían el cine, se encontraban ya alejadas.

¹⁴⁷ *La vida inútil de Pito Pérez*, Miguel Contreras Torres, México, 1943

¹⁴⁸ Jorge Ayala Blanco, *Op.Cit.*, p. 232

La vinculación más profunda de la obra se relaciona con un pasado literario que la construyó y le dio su significación; que con un futuro que ya no comprendió sus códigos, debido a la desvinculación de la urbe con el ámbito rural.

Finalmente en la ciudad esos grupos rurales pueden destruir las costumbres y los valores que anteriormente los identificaba, a la vez que el Estado lo promueve, para eliminar sus antiguos sistemas de dominio, pero instalándose en nuevos.

A partir del éxito de la película, Contreras Torres y Medel realizan un trabajo conjunto que buscaba la prolongación del personaje de *Pito Pérez* en nuevas películas; sin embargo, no se logra el éxito de la primera película, ya que la construcción de los pícaros posteriores no tuvieron la misma integración y definición del *Pito Pérez* al estilo Medel. “Pero Contreras Torres y Medel, empeñados en repetir el éxito de Pito Pérez, no consiguieron imaginar sino un pobre diablo cuyo final triunfo consiste en hacer al mundo que le rodea a su imagen y semejanza: es decir, un mundo de pobres diablos”.¹⁴⁹

En la búsqueda por reproducir el éxito de *La vida inútil de Pito Pérez*, Medel y Contreras realizan las siguientes películas: *Bartola toca la flauta* (1944), *Rancho de mis recuerdos* (1945), *El hijo de nadie* (1945) y *Loco y vagabundo* (1945) producida por Miguel Contreras Torres y dirigida por Carlos de Orellana; pero ninguna captura la atención del público. No se logra conformar un personaje cómico con el cual se identifique la sociedad y, mucho menos, después de que el director perpetúa a Manuel Medel en un *pitoperismo*.

Aún con su larga trayectoria como director, Miguel Contreras Torres no logra reanimar el espíritu de Medel en su interpretación de *Pito Pérez*, y sus personajes cómicos posteriores se encuentran en una especie de ambivalencia sin recuperar la fuerza del pícaro de José Rubén Romero. La interpretación de Manuel Medel ya no

¹⁴⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, vol. III, p. 47.

encuentra el espacio humorístico dentro del cine, y su carrera comienza una franca decadencia.

Finalmente, nuestro cómico realiza otra película en la cual se pretende rescatar al personaje de Pito Pérez, *Pito Pérez se va de bracero* (antes, *El emigrante*) filmada en 1947, escrita por José Rubén Romero y dirigida por Alfonso Patiño López.

Esta tragicómica secuela de *La vida inútil de Pito Pérez*, imaginada especialmente para el cine por el novelista michoacano Romero, resultó totalmente frustrada, no sólo por la incompetencia manifiesta del director Patiño Gómez, sino por la ubicación del personaje en la frontera que separaba a dos cines anteriores: el anterior y posterior al sexenio alemanista.¹⁵⁰

Posteriormente, se realiza otra película inspirada en la novela de José Rubén Romero, en este caso será Germán Valdés *Tin Tan* quien interpreta a *Pito Pérez*, en la película *Las aventuras de Pito Pérez* (1956) dirigida por Juan Bustillo Oro; sin embargo, el personaje se le escapa de las manos al no poder converger con los estrechos límites del cine ultraverbalizado de Bustillo Oro.

Así, el *pitoperismo* continuaría por más de 10 años dentro del espíritu del humor mexicano inspirando a la creación de nuevas películas encarnadas en otros cómicos de gran talento.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 210

5. *Tin Tan: Ya llegó su pachucote*

Germán Valdés *Tin Tan*, conocido como uno de los mejores cómicos del cine mexicano se formó en la radio y en los teatros de carpa, donde alternará su trabajo con otros famosos cómicos de la época como Manuel Medel y Mario Moreno *Cantinflas*.

En este capítulo, se hace referencia a las construcciones humorísticas que legó al público mexicano a través de su genial personaje cómico, *Tin Tan*. Quien con su tipo introdujo al cine la problemática e identidad cultural de los pachucos.

A continuación, presentamos una breve biografía que ilustran algunos pasajes de la vida de Germán Valdés hasta la construcción en el teatro de carpas de su personaje *Tin Tan*, que se convertirá en uno de los favoritos del público mexicano.

5.1. Germán Valdés *Tin Tan*

Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, conocido en el medio artístico como Germán Valdés *Tin Tan*, nació el 19 de septiembre de 1915 en la ciudad de México. Sus padres fueron Rafael Gómez Valdés Angelini, “hijo de una italiana, que nació en los Estados Unidos, siempre estuvo influido por la cultura anglosajona”¹⁵¹ y, su madre Guadalupe Castillo de origen mexicano. La pareja constituida por Rafael Gómez Valdés Angelini y Guadalupe Castillo, padres de Tin Tan nos explican en parte el porqué de la clara tendencia de éste hacia la mezcla de culturas. O, como decía el mismo, “a matrimoniar a los americanos con los mexicanos”.¹⁵²

¹⁵¹ Rosalía Valdés Julián, *La Historia inédita de Tin Tan*, Planeta, México, 2003, p. 11

¹⁵² *Op. cit.*, p. 23

Su padre se encargaba de las vistas aduanales por lo cual, cuando Germán Valdés concluyó sus estudios de primaria en el Distrito Federal, la familia Valdés se mudó primero a Veracruz y después a Ciudad Juárez, ciudad fronteriza del norte de la República Mexicana. En esta ciudad, concluyó sus estudios de secundaria, y ahí mismo nació el más pequeño de sus hermanos, quien también va a ser un cómico famoso pero de la televisión, Manuel *El Loco* Valdés. Por otro lado, la vida en la ciudad fronteriza transformó su carácter y destino, quien pronto se hizo parte de la cultura *pachuca*, convivió con jóvenes pachucos y chicanos, y se colocó entre las dos culturas: la mexicana y la estadounidense.

Para Germán, el hecho de que su padre trabajara como vista de aduanas entre El Paso y Juárez le creaba una actitud positiva, diferente a la de los juarenses, para quienes cruzar la frontera era un desafío. Él se veía a sí mismo como alguien con permiso para ser del lado que quisiera, pues finalmente su padre decidía que cosas pasaban la frontera y que cosas no.¹⁵³

El padre había mantenido una relación muy estrecha con su compañero de aduanas, Pedro Meneses Hoyos, quien fue uno de los pioneros de la radio hispanohablante en Ciudad Juárez al fundar la primera radiodifusora de la región, la XEJ. En 1934, Germán Valdés comenzó a trabajar en la radiodifusora de Meneses Hoyos a petición del padre quien ya no quería ver a su hijo cruzar la frontera para conseguir unos dólares. Primero, se dedicó a ser mandadero y barrendero, y después, probó suerte como locutor y cómico en un programa titulado *Tin Tin Larará* donde él se encargaba de parodiar a Agustín Lara.

El primer espacio cultural y artístico donde Germán Valdés va a desplegar su capacidad de imitación y de divertimento va a ser precisamente el de los micrófonos de

¹⁵³ *Ibidem*, p. 27

la radio XEJ, y aquí también desarrolló a su personaje del pachuco, pero dedicándose principalmente al canto, al baile y a la locución.

Cuando alguien toca el tema de Germán Valdés “Tin Tan”, generalmente comienza por desmenuzar las películas y los personajes de su obra cinematográfica. Sin embargo habría que recordar que este fabuloso comediante primero bregó por los caminos de la música y de la comicidad radiofónica.¹⁵⁴

El éxito de su programa cómico musical le abrió las puertas a Germán Valdés, a quien se le apodaba *la Chiva* por las barbas locas que llevaba y el modo de actuar, y continuó su carrera como locutor en un programa bilingüe al lado de un estadounidense, Carl Gregory. Los guiones de estos programas estaban escritos por Meneses Hoyos, pero siempre dejaba un espacio para la improvisación de los locutores, misma que Germán aprovechó para hacer gala de su ingenio cómico, de la parodia y de sus virtudes como cantante.

En 1938, cuando Pedro Meneses en compañía de Juan B. Leonardo, un compositor, iniciaron un programa de radio en vivo que era en realidad una temporada de teatro musical. Germán Valdés también participó en el proyecto con el personaje de *Topillo Tapas*, tipo cómico que representaba al “manito” del otro lado de la frontera, que usaba un lenguaje mezclado entre inglés y español y que usaba el traje de los negros, el *zoot suit*.

Esto de incluir palabras en inglés, como práctica común de Germán, provocó que Don Pedro le pusiera un nombre, Topillo Tapas. Decía Pedro que esa manera de hablar era común en la frontera, sobretodo en El Paso, donde los trabajadores de origen mexicano adoptaban esa forma de hablar para referirse a las cosas por su nombre en inglés pero sin dejar de entenderse entre

¹⁵⁴ Jesús Flores y Escalante y Pablo Dueñas, “Germán Valdés *Tin Tan*” en *Mi antología*, textos históricos, p. 2

ellos. El que mezclaba los idiomas en el lado mexicano sin necesidad de hacerlo, era un topillero, o lo que era lo mismo, un tramposo del habla.¹⁵⁵

Al cumplir catorce años de existencia la XEJ de Ciudad Juárez fueron invitados al festejo la compañía musical de Jorge Maulmer y Paco Miller, compañía en la que participaban distintos actores, cantantes y bailarines. El cómico de la compañía apodado *Don Nato*, tuvo un incidente en la frontera al ser descubierta su nacionalidad estadounidense y con posesión de marihuana, no pudo continuar las funciones y fue Germán Valdés quien lo sustituyó invitado por Paco Miller.

Cuando Paco Miller conoció a Germán Valdés en la emisora XEJ, éste cubría un espacio de la programación con todo tipo de vaciladas, retruécanos y albures, utilizando a diestra el caló México-americano (espanglish); saliendo al aire con el nombre de "la Chiva". Después, cuando aceptó formar parte de la caravana artística de Miller, adoptó el sobrenombre de "Topillo Tapas", mismo que nunca fue del gusto de Germán Valdés.¹⁵⁶

A partir de este momento, Germán Valdés va a tomar en serio su carrera de cómico en el teatro de carpas y va a continuar la gira con la compañía Miller por la zona fronteriza de los Estados Unidos pasando por el centro de la República Mexicana hasta Aguascalientes donde va a adoptar el nombre de *Tin Tan*.

Esto sucedió, al saber que iba a hacer su debut en uno de los grandes teatros de carpa de la ciudad de México, el *Iris*, y alguien le mencionó que no podía aparecerse con el nombre de *Topillo Tapas* porque ya había otro cómico llamado así. Entonces,

Edmundo Hernández Gijón, -mejor conocido como Paco Miller- le dijo a Jorge Maulmer, su medio hermano: "Tu y yo somos hijos de cirquera y sabemos que un nombre cualquiera muy

¹⁵⁵ Rosalía Valdés, *Op.Cit.*, p. 49

¹⁵⁶ Jesús Flores y Escalante, *Op.Cit.*, p. 3

repetido se convierte en moneda corriente. Los grandes payasos se pueden llamar Pin Pin, Pon Pon, Ti Ti, To Ti, Tan Tan, Ton Ton, Tin Tan...

-Ese me suena, exclamó Maulmer, además me recuerda el nombre de un mal cómico, ¿te acuerdas?, allá en el Ecuador; y dijo señalando a Germán: Debutarás en México con el nombre de "Tin Tan"; y así nació el nombre que después a través del cine, cubriría todo el continente.¹⁵⁷



En ese mismo tiempo, *Tin Tan*, conoce a su inseparable compañero y patíño Marcelo Chávez (1911-1970) mejor conocido en el medio artístico como *el carnal Marcelo*. Marcelo en estos momentos ya había sido el patíño de otros cómicos en los teatros de carpa, al lado de su guitarra había favorecido a *Don Catarino*, *Don Nato* y a *Cantinflas*. Y también había participado en el cine en las películas *Maravillas del Toreo* y en *Canto de las Américas* en el año de 1942.

Tin Tan y su carnal Marcelo ¹⁵⁸

Precisamente en Aguascalientes, la pareja cómica inició su trabajo en las carpas y después continuará trabajando junta en el cine. Uno de los *sketches* que hizo famosa a la pareja en los teatros se transcribe a continuación:

Tin Tan: Aquí nació mi madre, Marcelo

Marcelo: O sea que tu madre es hidrocálida

T: Hidro...¿qué?

M: Hidrocálida, de Aguascalientes. ¿No dices que ella es de aquí?

¹⁵⁷ Jaime Contreras, *op. cit.*, p. 103

¹⁵⁸ <http://lagunafilms.com>

T: Mira carnal, yo no me meto con tu *family*, si ella es... mmm... eso... *Anyway*, yo no pedí venir al mundo, así que mejor vamos a darle a otro *chapter* con una cancioncita, a ver si le gusta aquí a los aguascalienteños y olvidar a mi jefecita por *one moment*, ¿qué te parece?¹⁵⁹

Germán Valdés debutó junto con Marcelo el 5 de noviembre de 1943 en el teatro Iris bajo el nombre de “*Tin Tan* y su *carnal* Marcelo: el cómico que no se parece a nadie, nuevo “As” del teatro en México”.¹⁶⁰

El 12 de noviembre de ese mismo año, Mario Moreno *Cantinflas* se incorporó a la compañía y trabajo junto a *Tin Tan* y otras estrellas encabezando las figuras de Paco Miller. El éxito de *Cantinflas* hacía que se llenaran las funciones en el Iris y que se duplicara el precio del boleto, así mismo *Tin Tan* comenzó a adquirir fama entre el público carpero con su personaje del pachuco. En uno de los testimonios que dejó Germán Valdés sobre su paso por la carpa Iris y el éxito de su personaje dice:

La gente tenía que presenciar mi actuación con Marcelo, en el personaje del pachuco *Tin Tan*, y fue introduciéndose ese tipo –que era yo- en el interés del espectador. Gustaban los números, las gentes se divertían y hasta llegó a crearse, sobre todo en las barriadas, la tintineada.¹⁶¹

Al mismo tiempo que creció su éxito en el teatro de carpas Iris, Germán Valdés *Tin Tan* y su *carnal* Marcelo firmaron un contrato para realizar un programa cómico llamado *Bocadillos de Buen Humor* transmitido por la XEW de la ciudad de México. Poco tiempo después, el 12 de diciembre terminó la temporada de *Cantinflas*, y por ello también la publicidad del cómico *Tin Tan*. Sin embargo, al salir de la compañía el cómico junto con su carnal, fueron contratados en el teatro *Follies- Bergere* y en uno de

¹⁵⁹ Rosalía Valdés Julián, *Op.Cit.*, p. 49

¹⁶⁰ Contreras Salgado, *Op. Cit.*, p. 74

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 84

los centros nocturnos más famosos de los años cuarenta, *El Patio*; a la vez que continuaban con su programa estereofónico en la XEW.

Y precisamente, en ese año de 1943, Germán Valdés *Tin Tan* comienza su trabajo en el cine, al ser invitado por el director René Cardona a formar parte del elenco de la película *Hotel de Verano*¹⁶², la cual se encontraba ya en rodaje.

5.2. *Tin Tan* el pachuco

El personaje que construyó Germán Valdés, *Tin Tan*, representa al *pachuco*. Habitante de la zona fronteriza entre los Estados Unidos y México de origen mexicano que se ha introducido a la cultura norteamericana pero que, en forma de subversión, construye una personalidad ataviada con un disfraz y usa un lenguaje específico, situación que lo aleja de sus orígenes y de su presente cultural y social.

En el pachuco se contempla el problema de un hombre que no se puede asimilar, ni quiere asimilarse a una cultura extraña pero que tampoco busca salvarse a través de la propia, por lo cual crea nuevos valores y códigos culturales que lo comunican con su grupo social y lo margina del resto de la sociedad. Generalmente, los pachucos son gente joven, hijos de inmigrantes mexicanos en Estados Unidos que a través de la creación de una cultura, más allá de lo binacional (México-Estados Unidos), han creado una tercera cultura, en el seno mismo de la subversión y resistencia cultural.

Octavio Paz en su famoso libro *El laberinto de la soledad* habla precisamente de la entidad cultural del pachuco y dice: “Lo que me parece distinguirlos del resto de la población (refiriéndose a los estadounidenses) es su aire furtivo e inquieto, de seres que

¹⁶² *Hotel de Verano*, dirigida por René Cardona, México, 1943

se disfrazan, de seres que tienen la mirada ajena, capaz de desnudarlos y dejarlos en cueros”.¹⁶³

El pachuco, actualmente es revalorado como una alternativa y una postura social frente a la invasión cultural y económica de los Estados Unidos, pero en la época de los treinta y los cuarenta el fenómeno del *pachuquismo* se presentó como violento y creador de una postura agresiva y reaccionaria frente al intercambio cultural con los Estados Unidos, y principalmente, poco transformadora de las condiciones de los migrantes y su descendencia en el país vecino.

El movimiento migratorio hacia los Estados Unidos que hubo durante estas décadas desde distintas regiones y ciudades de México, fue impulsado por el requerimiento del país vecino para obtener mano de obra barata en los sectores agrícola e industrial.

En 1920, el suroeste comprendía una gran extensión de tierra en la que la irrigación vino a ser el motor que generó la bonanza representada por una agricultura intensiva de altos rendimientos. La distribución de la población mexicana se efectuó en relación directa a las tierras irrigadas que llegaron a convertirse en un gran imperio económico. La mano del jornalero mexicano fue haciéndose necesaria cada vez más, y de 1919 hasta 1930 se notó un incremento considerable en el aumento de la población.¹⁶⁴

El fenómeno histórico de los pachucos comenzó en los años veinte y tuvo su auge en la década de los treinta y de los cuarenta del siglo XX, en la zona fronteriza entre Estados Unidos y México, y principalmente se generó en las ciudades vecinas de El Paso, Texas, y Ciudad Juárez, Chihuahua.

¹⁶³ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1993, p. 15

¹⁶⁴ Axel M. Ramírez, “*El folklore sociolingüístico de los chicanos como aglutinante en los años veinte*”, en: Luis Hernández Palacios, *et.al, Chicanos, pachucos y cholos*, UAM, México, 1989, p. 528

El nombre de pachuco se les dio unas décadas después y fue resultado de la malformación del lenguaje, pues lo que quiere decir pachuco se refiere al paso de la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso.

En la obra biográfica de *Tin Tan*, escrita por su hija Rosalía Valdés se hace mención del supuesto origen y significado de esta palabra y cómo lo descubrió el cómico con sus propias vivencias:

Descubrió nuevas conexiones “chuecas”, y mientras buscaba donde había gente en casa para entrar en arreglos, reparó en que de la palabra “chueco” había nacido el término “chuco”, y entendió por qué le decían así a El Paso los que cruzaban sin pasaporte y sin permiso para trabajar (cosa que él estaba haciendo). ¡Vamonos pa’l Chuco! oía que decían. Ahora sabía que esto significaba tratar de hacer dinero en El Paso. Más tarde, el término “palchuco” dio origen a “pachuco” y aunque pasaría tiempo para que los pachucos se dieran a conocer, Germán comprendió entonces que era el “Chuco”.¹⁶⁵

Sin embargo, para saber el significado propio de esta expresión es necesario realizar una investigación profunda sobre el tema en el que se inquiera no sólo el contenido lingüístico sino también las connotaciones de éste; para ello se necesitaría una investigación aparte del tema que nos interesa.

Los pachucos, según el pensamiento de Octavio Paz, “a través de un dandismo grotesco y de una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad de seguir siendo distintos.”¹⁶⁶

La incompreensión señalada por Octavio Paz, quien ve en la cultura pachuca la destrucción de la identidad nacional, es cuestionada por Salvador Novo quien anuncia

¹⁶⁵ Rosalía Valdés Julián, *Op.Cit.*, p. 31

¹⁶⁶ Octavio Paz, *Op.Cit.*, p. 17

una nueva visión del pachuco incluyéndolo en la realidad de la nación mexicana. Dice Salvador Novo:

Yo no he visto aún a Tin Tan. Apenas escuché un programa suyo de radio; pero aunque su éxito tiene, como el de sus predecesores en el favor del público, buenas razones de situación psicológica. Responde a una excelente *timely* formula de catarsis nacional antiyanqui como en su época Beristáin protestaba por la risa contra los payos de la primera revolución o Soto la liberación grotesca de los líderes gordos, o Cantinflas, por fin, condensa una época no liquidada aún de dislalia demagógica.¹⁶⁷

Interesante es el planteamiento de estos dos autores contemporáneos que tienen una visión completamente abyecta el uno del otro sobre el *pachuco*: Novo lo acepta como una realidad cultural del país y una crítica frente a un proceso cultural inminente de la nación mexicana; Paz en cambio lo ridiculiza y hasta lo caricaturiza como una bestia, como un personaje corrompido de la sociedad mexicana que busca la incorporación de dos nación a través de la negación de las mismas.

Será precisamente en Ciudad Juárez donde Germán Valdés tendrá contacto con jóvenes pertenecientes a esta cultura, la pachuca, y de donde retomará tanto el discurso, el lenguaje, los movimientos y el típico traje de los pachucos, el *zoot suit*, para sus personajes cómicos, primero *Topillo Tapas* y después *Tin Tan*.

En las carpas y en los programas radiofónicos que va a realizar, así como también en algunas de sus películas, Germán Valdés ya como *Tin Tan*, va a hacer uso del lenguaje típico de los pachucos conocido en la época como el *tatachá*, lenguaje que sirve de fuerza unificadora cultural para los chicanos y los pachucos.

Los problemas profundos de la sociedad fronteriza, como antes se había mencionado, generaron nuevos elementos culturales y uno de ellos fue precisamente el

¹⁶⁷ Miguel Ángel Morales, *Salvador Novo descubre a Tin Tan*, *El Nacional*, Jueves 2 de julio de 1992

uso de un lenguaje que mezclaba el idioma inglés y el español, formando un nuevo lenguaje conocido actualmente como el *espanglish*.

Los pachucos van a hacer suya esta forma de comunicación, así como también otros migrantes mexicanos en los Estados Unidos, conocidos como los chicanos, van a utilizar el lenguaje como parte de la resistencia idiomática y cultural.

Fuenfrios define al chicano como un hombre "pluralístico" que vivió y vive en el exilio en la tierra que perteneció a sus abuelos. A pesar de moverse dentro del binomio mexican-americano, es indudable que en un intento de búsqueda de su propia identidad ha rechazado prácticamente el lenguaje dominante para adoptar el *spanglish* como símbolo de pertenencia de grupo.¹⁶⁸

A pesar de que el lenguaje utilizado por los pachucos no fue específico de este grupo, sino de una amplia colectividad pero ellos van a hacer un uso exagerado de este y van a relacionarse en todos los momentos a través de esta lógica idiomática.

Tin Tan en la etapa de locutor y cómico de carpas va a hacer uso de este lenguaje y lo va a volver popular en los centros de espectáculo y la radio -y después en el cine aunque de una manera más sutil- de las ciudades de México alejadas de la realidad de la frontera.

Sin embargo, el uso de este lenguaje va a generar diversas reacciones entre la sociedad mexicana, por un lado se va a acusar a *Tin Tan* por deformar la lengua, y otros, van a hacer frente a la realidad en la frontera mexicana con los Estados Unidos y la creación de una nueva cultura.

En uno de los programas de *Tin Tan*, *Bocadillos de buen humor* transmitido por la XEW, se va a leer la siguiente carta escrita por el cómico y dirigida a su carnal Marcelo:

¹⁶⁸ Axel M. Ramírez, *op. cit.*, p. 533-534

Sabe qué carnal:

Físico que aquí en Mexicalpan las jainas no se ponen al alba ve, siempre que las wareo en las barañas, logo logo les pongo date para dar un round por S. Jony de Letrán, y como no apañan nada de Tatacha (sic) me tiran a crazy y me dejan spiquiando soliman.

Por la deriva yo estoy thinqiando que voy a retachar a Los. Ya sábanas que por aquel laredo si se tira bute swing, todas las tirilis apañan calichi y no se escaman cuando falta la rondana porque logo logo apoquinan money pa' los drinquis.

También las chotas son medio largas de quijas, y de este bisnes voy a tirotearte bicoca.

Lotro day fui a un dance y desde que me licaron que tiré anclas, se pusieron muy albacea y toda la night me traiban de la peritita head. Eran como las cuatro de la baraña cuando exitié de aquel room para el chante y al llegar a la corna de una strita me apañaron dos baticanos que se me pusieron al brincove, y tuve que brillar la chaiba como pa' que comprendieran que ahí lomas y de repente ¡pum! Sonó un uper cout y fui a dar cerca de una window, nel por derecho que me arrisque un escantito y me hice el que estaba para que no me tupieran ve. En eso llegó un chola bute chori y me dijo: sabe que carnívoro, o me pasas par de bolas o llamo a la chillona pa que lo lleven al tanque.

Chale le dije, pos si no me explainea juai un le paso ni un penny ese. Nel pos me quitaron dos lanas y de todos modos me metieron taris. Por eso le writeo estas words pa que me mande poca pastilla pa salir de aquí porque ya tengo bute bulgaros y el stomach ya lo tengo pegado al espinazo.

Bueno carnal ahí lo Washington¹⁶⁹

El uso del *espanglish* acompañó a *Tin Tan* desde su debut en el teatro Iris hasta los centros de espectáculo y los programas radiofónicos que va a realizar, por otro lado también va a hacer uso de la vestimenta del pachuco, retomada del traje de los negros americanos conocido como el *zoot suit*.

¹⁶⁹ Salgado, *Op.Ccit.*, p. 86-87



*Tin Tan*¹⁷¹

La vestimenta que va a usar *Tin Tan* en muchas de sus películas, se reconoce porque lo asimilaba con el hábito de los pachucos: “al traje le sobraba tela por todos lados: pantalones amplísimos con valencianas muy altas; solapas enormes; el saco demasiado largo, tanto que parecía abrigo; sombrero de alas muy anchas con una pluma enorme de pavo real; colores chillantes que alternaban del amarillo al negro.”¹⁷⁰

Es precisamente a ese dandismo grotesco al que se refiere Octavio Paz, el sello distintivo de

los pachucos, que van a utilizar una vestimenta muy específica relacionada más con la moda de Estados Unidos que con la de México, sin embargo se ridiculiza esa forma de vestir de los estadounidenses. Y son la vestimenta y el lenguaje de los pachucos los elementos que van a dar a *Tin Tan* la identidad de pachuco, como un nuevo tipo cómico tanto en las carpas como en el cine.

5.3 Las películas de Tin Tan

El ingreso de Germán Valdés *Tin Tan* al mundo de la cinematografía cómica marcó el camino de las perspectivas del cine nacional al introducir a un nuevo tipo cómico, el pachuco. Personaje poco conocido en las ciudades alejadas de la frontera entre Estados

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 73

¹⁷¹ <http://lagunafilms.com>

Unidos y México, y también temido por el uso de un lenguaje mixto entre inglés y español y un “disfraz” transgresor.

5.3.1. *Hotel de Verano*

El debut cinematográfico de *Tin Tan* fue en la película *Hotel de Verano* donde hizo una actuación especial al lado de su carnal Marcelo, quien lo acompañara a lo largo de su carrera cinematográfica.

La filmación de la película había comenzado el 14 de octubre de 1943 dirigida por René Cardona¹⁷² quien decidió invitar ya comenzado el rodaje a *Tin Tan* a la filmación para realizar una actuación especial en esta comedia musical. Al respecto de la comedia *Hotel de Verano*, Emilio García Riera en su *Historia Documental* dice: “De esta comedia musical a la gloria del panamericanismo (cuya apoteosis señalaba una marcha marcial cantada por Pedro Vargas) resultó lo más interesante el debut de un nuevo cómico, Tin Tan...”¹⁷³

Acerca de la incursión del pachuco *Tin Tan* en el cine fueron diversos los artículos publicados en la época donde se hace mención de los hábitos, de las maneras y de las excentricidades de este cómico en las pantallas y también en los centros de grabaciones. Inquietos por este tipo cómico, dedicaron unas palabras el 27 de noviembre de 1943 en el *Diario Filmico Mexicano*: “Resulta que apareció enfrente del hotel

¹⁷² Nacido en la Habana, Cuba, el 8 de octubre de 1905, miembro de una familia opositora al dictador Machado, abandona sus estudios de medicina al verse obligado a emigrar a los EE.UU., en 1926. En Hollywood se inicia en el mundo del cine como actor secundario, asesor técnico, segundo asistente y primer ayudante de director. En 1929 produce y protagoniza *Sombras habaneras* / Cliff Wheeler, considerada como la primer cinta hispana en el vecino país del norte. Viaja a México con la compañía de Ernesto Vilches y en 1932 debuta en el cine mexicano con *Mano a Mano* / Arcady Boytler. Un año más tarde incursiona como director y guionista con *Don Juan Tenorio*. A partir de entonces, el cineasta desarrolla una de las carreras con mayor producción dentro de la cinematografía nacional con la realización de 140 películas, en las que abarca todos los géneros.” Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 112

¹⁷³ Emilio García Riera, *O p. cit.*, p. 345

referido un individuo con facha estrafalaria, vestido al más puro estilo de los, es decir de los Ángeles, y mascando un idioma al que llamaba tatachá”.¹⁷⁴

La primera participación de *Tin Tan* en el cine, no distrajo su atención ya que continuó sus proyectos y presentaciones en el teatro de carpas y en su programa *Bocadillos de buen Humor* de la XEW no sólo como cómico sino también como cantante y bailarín.

5.3.2 *El hijo desobediente*

Pasaron dos años para que Germán Valdés volviera a aparecer en una película, pero esta vez su actuación sería la del protagonista de la historia filmica *El hijo desobediente* (1935) dirigida por Humberto Gómez Landero, con quien filmara otras cuatro películas.

La película que aprovechaba al tipo cómico del pachuco, fue el primer gran éxito de *Tin Tan* entre el público utilizando la vestimenta y caracterización propia del pachuco y, haciendo uso y abuso de sus propias argucias histriónicas para darle vida a ese personaje.

La caracterización del “pachuco” partía de un atuendo en el que todo era excesivo: el sombrero de anchas alas adornado de descomunal pluma, pantalones anchísimos, el saco con grandes solapas y mayores hombreras, la cadena que describía un arco desde la cintura hasta la rodilla. Esa hipertrofia de la moda correspondía bien en un principio con los desbordamientos temperamentales de **Tin Tan**.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Jaime Salgado Contreras, *Op.Cit.*, p. 215

¹⁷⁵ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, p. 49

Aunque la crítica de cine del momento dividió sus opiniones acerca del trabajo del cómico y la obra de Humberto Gómez Landero, Alfonso de Icaza, crítico de *Cinema Reporter* escribió la siguiente reseña crítica de la película y sus creadores:

La primera mitad de esta cinta nos hizo temer el fracaso de *Tin Tan* en la pantalla; pero después se enderezan las cosas, precisamente cuando el cómico fronterizo se enchueca (...) Detalle importantísimo: la gente ha acudido a ver a *Tin Tan* casi con la misma profusión que a *Cantinflas*.¹⁷⁶

Fernando Morales en *Novelas de la pantalla* acerca de la película lo siguiente:

En un momento de franca debilidad ¡casi de anemia aguda! Lumière hilvanó una serie de tonterías, bautizándole con el socorrido motecito de El hijo desobediente... No sabemos pues a quien atribuir en mayor grado "los brochazos gordos y los actos de circo" de El hijo desobediente; si al atildado y vivillo columnista o al simpático y dicharachero Gómez Landero. El caso es que entre los dos reunieron la mayor cantidad de vulgaridades y pesadeces para ofrecerle al público algo que difícilmente nos atreveríamos a llamar película.

Esto reconociendo que el público no escatima las carcajadas a lo largo del filme. Pero no por lo gracioso de las situaciones o por el valor humorístico de la trama, sino única y exclusivamente porque *Tin Tan* es a veces *Tin Tan* y a base de sus "silabarlos", "Carnal" y "términos" tan divertidos anima el velorio.¹⁷⁷

El mérito de *Tin Tan* en esta película, es que logro salvar de la mediocridad a la historia cómica a través del uso y su propia creación del personaje que se separaba de la construcción del personaje pachuco otorgado por Humberto Gómez Landero y el guionista *Lumière*, escritor y columnista de periódico.

¹⁷⁶ Alfonso de Icaza, *Lo estrenado hasta el miércoles*, en *Cinema Reporter*, 28 de abril de 1944, p. 32.

¹⁷⁷ Fernando Ortiz Morales, *Cine de estreno*, en, *Novelas de la pantalla*, 15 de diciembre de 1945, p. 18.

Además, el monopolio de *Cantinflas* en el cine cómico de la época por primera vez era desafiado a través de la figura del pachuco *Tin Tan*, quien “desde una posición mucho más modesta, enfrentaría noblemente y con buenas armas el poder hegemónico del deificado *Cantinflas*.”¹⁷⁸

En ese mismo año de 1945, Germán Valdés va a fundar su propia productora filmica *Tin Tan Films, S. de R.L.*, al lado de Carlos Salazar y Antonio Fuentes; con el fin de independizarse para buscar el impulso de su obra y los apoyos económicos. Pero dicha productora no corrió con buena suerte, al quedar en estado de quiebra poco tiempo después.

5.3.3 *Hay muertos que no hacen ruido*

En el año de 1946, va a filmar dos películas más *Hay muertos que no hacen ruido* y *Con la música por dentro* dirigidas también por Humberto Gómez Landero. La película *Hay muertos que hacen ruido* es “la historia de Santos en el día de los Santos Inocentes”¹⁷⁹, un inocente que se inmiscuye por casualidad en un caso policíaco y se enreda en medio de situaciones peligrosos que se convierten en vivencias humorísticas y prosaicas del protagonista acompañado de su *carnal Marcelo* quien es el policía de la historia.

Marcelo Chávez va a actuar al lado de *Tin Tan* en la mayoría de sus películas, desde esta primera en donde va a encarnar al policía que descubre y escarmienta en todo momento a *Santos (Tin Tan)*, apoyando la revelación del actor cómico para que pueda dar rienda suelta a sus propios talentos histriónicos.

¹⁷⁸ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, p. 49

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 49

Marcelo acompañó en el cine a *Tin Tan* no como su patíño ni su compañero de pillerías como había sucedido en el teatro de carpas, sino que ayuda al lucimiento del cómico a través de acciones que poco tienen que ver con un patíño dispuesto a ser maltratado y humillado en frente del público, sino como un enjuiciador de sus acciones y un detonador de los chistes de *Tin Tan* que no son usados en su contra.

En el cine *Tin Tan* no utilizó nunca a su escudero en calidad de cómplice; por el contrario *Tin Tan* se mostraba celoso de su personaje y designaba a Marcelo papeles que nada tenían que ver con esa suerte de función matrimonial que cumplía, por ejemplo Bud Abbot con respecto a Lou Costello en el cine norteamericano.¹⁸⁰

La película *Hay muertos que hacen ruido* hace una mezcla de los géneros del horror y la comedia a la usanza del cine estadounidense; pero aunque busca que del horror surja lo ridículo y de ahí la risa, los diálogos no logran cumplir con su objetivo y el personaje del pachuco se ahoga en el guión demasiado forzado y poco vinculado con la propuesta humorística de *Tin Tan*. Alfonso de Icaza en el *Cinema Reporter* escribió lo siguiente: “Hay muertos que no hacen ruido hace reír al público de principio a fin, así la película adolezca de algunos defectos, entre ellos, ya lo hemos dicho el ser demasiado larga, con la consiguiente insistencia en determinados temas”.¹⁸¹

5.3.4. Con la música por dentro

En ese mismo año, la dupla Gómez Landero- *Tin Tan* inicia la filmación de la película *Con la música por dentro*, en un intento por recuperar el éxito de *Tin Tan*, de

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 110

¹⁸¹ Alfonso de Icaza, *Lo estrenado hasta el miércoles*, en *Cinema Reporter*, 28 de septiembre de 1949, p. 30

hacer honor a sus virtudes musicales y de parodia; y por recuperar la fama de las producciones.

En esta ocasión, *Tin Tan* se convierte en un *travesti* que, con tal de conquistar a su amada, tiene que transformarse en la aristócrata cocinera *condesa de Tallarini*, y Marcelo, el señor de la casa, tendrá que proteger a sus hijas y esposa de los ataques de este hombre encarnado en una bella señorita.

Emilio García Riera en su *Historia Documental* dice:

Las clásicas situaciones humorísticas se repetían (recuérdese *La tía de las muchachas*, por ejemplo), esta vez en detrimento de un actor lleno de inventiva y de vitalidad como lo era Tin Tan: su personaje se asfixiaba en los estrechos límites de una óptica pequeño-burguesa al modo porfiriano más insostenible.¹⁸²

La falta de comunicación entre Humberto Gómez Landero y Germán Valdés *Tin Tan* propiciaron que las películas realizadas por este equipo, no reconocieran el talento histriónico del actor, a la vez, que no se combinaban los espacios aristócratas con el personaje pachuco, que muy lejos de la burguesía, ansiaba regresar a espacios públicos más abiertos como en su trabajo de las carpas.

Precisamente, es el personaje del pachuco el que se muestra alejado de su centro social, y por lo cual resiste a los embates de una idea de lo que es el pachuco, idea creada por el director y los argumentistas, y con pocas señas de que *Tin Tan* haya ejercido un papel creador dentro del personaje. “Además, *Tin Tan* no salva en esta cinta ni los números musicales perdidos en el lenguaje pachuco menos original y más vulgar posible.”¹⁸³

¹⁸² Emilio García Riera, *Historia documental...*, p. 129

¹⁸³ Salgado Contreras, *Op. Cit.*, p. 100

5.3.5. *El niño perdido*

En el año de 1947, se van a filmar dos películas con Germán Valdés *Tin Tan* como protagonista: *El niño perdido* y *Músico, poeta y loco*, dirigidas también por



Gómez Landero. *El niño perdido* resulto continuar con la tradición del personaje pachuco, caricaturizado por el director y por los guionistas, que en un intento por llevar al cine mexicano el tipo del *pocho*, no concibieron la realidad de la frontera y dejaron que éste, entrara a desazón en escenarios lejos de esa realidad.

Tin Tan en Niño perdido ¹⁸⁴

En esta película, *Tin Tan* interpreta a *Agustincito*, un niño que ha sido abandonado por su abuelo en la casa porfiriana de sus tías solteronas, y que al ser seducido por la criada *Segunda* (Lupe Inclán), se desata toda una comedia de enredos en la cual el triunfador va a ser el amor. La personificación va a caer en lo absurdo, al ser disfrazado como niño y al imponerle la inocencia como disfraz de comicidad va a resultar una obra cinematográfica que cae en lo ridículo y en la fantasía sexual del niño-adulto abandonado a su suerte entre una pléyade de féminas. Dice García Riera al respecto: “El resultado era grotesco: Tin Tan se convertía en un monstruo con traje de marinerito que a las siete de la noche daba alaridos tarzanescos ante la presencia de Emilia Guiú, quizás como protesta de tener que intervenir en comedia tan deplorable”.¹⁸⁵

¹⁸⁴ <http://www.supermexicanos.com/tintan/>

¹⁸⁵ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, p. 181

5.3.6. *Músico, poeta y loco*

La experiencia de *Tin Tan* en el cine desde su debut en la película *Hotel de Verano* hasta su última película filmada bajo la dirección de Humberto Gómez Landero *Músico, poeta y loco*, va a marcar una época en la vida del cómico del cine mexicano.

Sabía que haber llegado del norte con un estilo diferente, había tenido mucho que ver con que la gente lo aceptará desde el principio, pero pensaba que eso, sin Marcelo, no hubiera sido posible. Lo de haber entrado al cine con el pie derecho se lo achacaba a la novedad de ser pachuco, pues de eso habían tratado los guiones de sus primeras películas: *El hijo desobediente*, *El niño perdido* y *Músico, poeta y loco*, y gracias a estos filmes le habían ofrecido otros papeles, ya como consecuencia de su trabajo actoral.¹⁸⁶

La última película filmada bajo la dirección de Humberto Gómez Landero, *Músico, poeta y loco* va a ser otro comicidio, basado en un guión de Antonio Guzmán Aguilera *Guz Águila*, quien pretende rescatar al cómico a través del lirismo y la parodia, pero no logrará que el cómico encuentre el espacio necesario para desarrollar a su personaje.

La película es otra comedia de enredos en donde *Tin Tan* y su *carnal* Marcelo son llevados a la cárcel por ser denunciados como farsantes, al entrar a la cárcel hay un incidente que hace creer a las autoridades que son el médico y su secretario y, entonces, conoce a *Mercedes* (Meche Barba) quien ha caído en el reformatorio por obra de su malvado tío que quiere quedarse con la herencia. Mercedes se enamora del doctor, quien cantando alegra la vida de los internos, hasta que se descubre la identidad de éste y al huir descubre la verdad sobre la vida de Mercedes. Los conflictos se arreglan al intervenir la policía, y poner los enredos en su lugar.

¹⁸⁶ Rosalía Valdés Julián, *Op Cit.*, p. 102

La película se va a narrar en espacios y con personajes porfirianos propios del director, por lo cual *Tin Tan* a pesar de los esfuerzos de librarse de la rigidez del personaje no va a conseguir la vivacidad y la espontaneidad que lo caracteriza, por lo menos en los teatros de carpas.

Original de Guz Águila, que por esta vez escapaba del ámbito rural, el argumento de *Músico, poeta y loco* volvería al cómico un poco más coherente consigo mismo; a lo único que hubo de enfrentarse era a Gómez Landero quien lo dirigió y adoptó nuevamente.¹⁸⁷

Por último, el personaje del pachuco no encontró cabida, una vez más, en esta comedia de enredos que mantiene al espectador con la risa en la boca, pero siempre en espera del destape de un *Tin Tan* que no despierta en los aires cinematográficos.

5.3.7. *Calabacitas tiernas*

El personaje de Germán Valdés *Tin Tan*, el pachuco, durante la etapa de los filmes por Humberto Gómez Landero fue de real sobrevivencia, a pesar de ser en donde el pachuco se presentaba como tal, no tuvo el espacio necesario para desarrollarlo a través de las líneas del argumento que mataban la vivacidad y el estado catártico del cómico.

Una nueva etapa va a iniciar bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares, quien al no imponer líneas de argumento tan estrictas para el cómico, éste pudo aprovechar el espacio para crear nuevos códigos de humor en el lenguaje cinematográfico.

¹⁸⁷ Contreras Salgado, *Op. Cit.*, p. 106

Gilberto Martínez Solares¹⁸⁸ nacido el 19 de enero de 1906 en la Ciudad de México, va a debutar en el año de 1935 como director de fotografía en el cine mexicano con la película *Rosario*, dirigida por Miguel Zacarías. Va a seguir fotografiando películas hasta 1938, cuando dirige su primera película *El señor Alcalde*, con guión realizado en compañía de Emilio *El Indio* Fernández. Filma y dirige varias películas como *Hombres en el aire* (1939), *La Locura de Don Juan* (1939), *La casa del rencor* (1941), *Yo bailé con Don Porfirio* (1942) y *El Globo de Cantolla* (1943), ésta última considerada una de las mejores películas del director.

En 1948, va a comenzar la filmación de *Calabacitas Tiernas*, primera película que realiza con Germán Valdés *Tin Tan* y, de ahí, van a venir las siguientes películas filmadas por esta compañía: *El rey del Barrio* (1949), *La marca del Zorrillo* (1950), *El Ceniciento* (1951) y su secuela, *Chucho el remendado* (1951).

Precisamente, son estas películas protagonizadas por Germán Valdés *Tin Tan*, filmadas bajo la dirección de Gilberto Martínez Solares y con guión de Juan García, consideradas como las mejores del cómico. El testimonio del propio Martínez Solares, habla sobre su trabajo con el cómico y las primeras experiencias de sus proyectos:

Tin Tan fue un cómico extraordinario, yo al principio no le tenía mucha confianza ni grandes deseos de trabajar con él, porque era un poco corriente tanto en los personajes que representaba como en los lugares donde trabajaba ¿no? ¡Carpas, teatros! (...) Yo escribía historias aunque nunca he tenido la capacidad para el lenguaje de la calle, sobretodo del barrio, que era el fuerte de mi colaborador Juan García.¹⁸⁹

Fundamental, para las películas de *Tin Tan* en esta época, va a ser que el guión lo haya realizado Juan García mejor conocido como *El Peralvillo*, puesto que su gran

¹⁸⁸ Cfr. Perla Ciuk, *Op. Cit.*, p. 404

¹⁸⁹ *Cuadernos de la Cineteca*, v.4, Intermedios p. 11.

conocimiento de la cultura y el habla popular va a centrar al cómico en espacios y situaciones propias para la exaltación de las cualidades del actor: el baile, la parodia, la actuación y la mímica, así como el lenguaje y uso de disfraces múltiples, alejándose cada vez más de la indumentaria *pachuca*.

Calabacitas tiernas es la primera cinta que va a realizar el equipo Martínez Solares, *Tin Tan* y Juan García; y en ella, sorprende el personaje de *Tin Tan*, que ha abandonado su traje pachuco pero no su estilo y su forma de actuar y vacilar, las cuales logra desarrollar mejor al encontrarse en un medio popular parecido a las carpas.

Comienza la primera escena cuando *Tin Tan* es rechazado en un cabaret para trabajar como músico y se va aun bosque con la intención de suicidarse, pero con los nervios deja escapar una bala de su pistola y pocos segundos después cae un cuerpo, sale corriendo y es atropellado por *Reyes* (Jorge Reyes) y *Nelly* (Nelly Montiel). Ellos lo recogen y le dan atención en su casa atendido por *Lupe* (Rosita Quintana) y finge amnesia. Lo hacen pasar como un empresario frente a una artista brasileña (Rosina Pagán), aunque el empresario real es *Reyes*. *Tin Tan* se encarga de la organización del cabaret y contrata a distintas mujeres artistas para la gran reinauguración del cabaret. Pero se endeuda y al pagar con cheques falsos, es acusado ante la policía y detenido. Al estar en la cárcel, el confiesa su crimen de haber matado a un hombre, pero en ese momento aparece *el muerto* y declara que él lo ha salvado de la muerte, y lo recompensa con dinero, con ello paga las deudas del cabaret y se casa con *Lupe*, y continua la alegría en el cabaret.

El principio de la película es bastante simbólico, como lo menciona Emilio García Riera, “se diría que el comienzo de la película es simbólico. En vista de que no lo dejan dar rienda suelta a su vocación histriónica, excéntrica y musical, Tin Tan se va

a suicidar pero las circunstancias lo sitúan, ¡al fin!, en el medio más propicio a las explosiones de su temperamento.”¹⁹⁰

La película se desarrolla en un medio de cabaret y de espectáculo, fórmula que va a servir a nuestro cómico para que haga gala de sus cualidades histriónicas y artísticas, y también para que se encuentre en un medio más propicio para desarrollar su humor en un espacio parecido al teatro de carpa y al radio. El espacio que le otorga tanto el guionista como el director el que va a aprovechar para conformar a su personaje: vivaz, audaz, excéntrico, nervioso. El *Tin Tan* que va a resurgir después de las limitaciones argumentales impuestas por Humberto Gómez Landero.

Además, la reunión de los talentos hispanos, las bailarinas y cantantes que aparecen en la película, hace más vivo el espectáculo del cabaret, y anima a los espectadores del cine para que se crean dentro de él. Ésta va a ser una de las fórmulas utilizadas en la películas de *Tin Tan*, donde va a compartir el espacio filmico para acompañarse de un gran número de actores, cómicos y bailarines que van a hacer más vivo el espectáculo recreado en las películas.

Mientras que él primero no permitía que nadie, aparte de él mismo, brillara en sus películas (refiriéndose a Mario Moreno Cantinflas), Tin Tan se rodea de una heterogénea palomilla que se divertía tanto como él en sus cintas: su rollizo y calvo “carnal” Marcelo Chávez, el forzudo Wolf Ruvinski, la delgadísima Vitola, el chaparro Borolas, el enano Tun Tun, Juan García El Peralvillo, Tito Novaro y dos hermanos cómicos: Ramón y Manuel (o sea, el muy original y divertido Loco Valdés, destinado a jugar en la televisión un papel tan importante como el de Germán).¹⁹¹

¹⁹⁰ Emilio García Riera, *Historia Documental...*, p. 319

¹⁹¹ <http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991205/sem-tintan.html>

Y *Tin Tan* también se siente con ellos, y anima la conversación, alentado por las bellas piernas de las señoritas pero sobretodo por la vitalidad de las escenas, siente al público y lo divierte.

5.4. *El Rey del Barrio*

La película *El Rey del Barrio* considerada por la crítica una de las mejores películas en la trayectoria artística de Germán Valdés *Tin Tan* fue filmada en los estudios CLASA a partir del 29 de agosto de 1949 y estrenada en el cine Metropolitan el 4 de febrero de 1950.

CLASA Films fue una empresa cinematográfica poderosa, encargó a Gilberto Martínez Solares, el director de comedias musicales, a dar un giro en la carrera del Germán Valdés *Tin Tan*. Con ello, el camino iniciado en las películas anteriores a *El Rey del Barrio*, transformarían al personaje de Germán Valdés y lo insertarían en una nueva fase cinematográfica.

Las aventuras del *Rey del Barrio* son las de un maleante frustrado que nunca puede concluir sus planes, a pesar de que su palomilla, su banda, lo ayuda para que se lleven a cabo los crímenes. *Marcelo*, (Marcelo Chávez) el policía, sospecha de las andanzas de *Tin Tan*, y lo persigue para dar con su doble identidad. Mientras tanto *Tin Tan* y *El Peralvillo* organizan un robo en la casa de una mujer aristocrática. Caída la noche, entran en acción los pillos quienes golpean a *El niño en pecho*, un cantante español para que *Tin Tan* lo sustituya en la fiesta que se va a dar en aquella casa.

La anfitriona de la casa, se enamora de el supuesto *Niño en pecho*, pero llega Virginia a robarle su conquista, piden que cante y comienza al estilo de Tin Tan a cantar la canción flamenca *La barca de oro*. Al terminar la canción, *Virginia* lo llama y lo

lleva al balcón donde lo seduce mientras que *Tin Tan* le roba sus joyas pero su bolsillo está roto, por lo cual cae al piso y se salva de ser atrapado, pero lo vuelve a intentar mientras ésta lo besa. La anfitriona, enojada por el robo del amante, corre a *Tin Tan* pero este le cobra 100 pesos, se los da pero se le vuelven a caer y sale acompañado con *Virginia*. La anfitriona desolada le grita “Usted, al corral por mansa”. Mientras *el Peralvillo* se ha encargado de meter en la caja de guitarra todas las joyas y utensilios de plata que pueda, pero al salir *Tin Tan* se descuida y deja caer en medio de toda la gente lo robado, así que llaman a la policía y salen corriendo los pillos. En la vecindad, entra corriendo y sin querer, atropella a *Carmelita* y la tira junto con el medicamento para su tía, esta hace un berrinche y exige que le repongan la medicina. *Tin Tan* sale corriendo de nuevo hacia la boticaria, pero se da cuenta de que no trae dinero, así que el boticario lo persigue hasta que se toma con *Marcelo* y le pide 10 pesos dandóselos a este. Entra a la casa de *Carmelita* y tratando de ayudar comete muchos errores, ésta lo corre de la casa después de que destruye todo a su paso. La palomilla se enoja con *Tin Tan* y planean un contragolpe, o por lo menos no volver a trabajar con él, se encuentran en el cabaret y no le hacen caso. Así que él se va a bailar con *Tongolele* y para su sorpresa se encuentra con *Carmelita* quien está de fichera en el cabaret. *Tin Tan* la saca del lugar y la contrata para que cuide a su hijo. Se organiza una fiesta para *Pepito*, y en ella se emborrachan *Tin Tan* y *Marcelo*, quien al final le da oportunidad para que se dedique a robar puesto que es una persona decente, como el *Robin Hood* mexicano. Al final de la fiesta, acompaña a *Carmelita* a su casa y le confiesa que es ratero y que la quiere y comienza a cantar la canción *Contigo*. Al otro día, *Pepito* le pregunta que si sus amigos son rateros y le prohíbe verlos porque, dice él, “en la escuela me dijeron que eso era malo y que un ratero es un enemigo de la sociedad.” Se presenta a la casa de *La Nena*, una mujer vieja, flaca y rica que desea aprender a cantar, *Tin Tan* como profesor italiano

de canto le roba sus joyas, pero recuerda las palabras que le ha dicho *Pepito*, devuelve las joyas.



Tin Tan y sus secuaces en el *Rey del Barrio* ¹⁹²

Al regresar a la vecindad se encuentra con *Carmelita*, quien angustiada por la salud de su tía no tiene dinero para el medicamento, así que regresa con *la Nena* quien lo ha convertido en su héroe enamorado y le pide que pague el medico para la tía. Regresan a la vecindad en un Mercedes, y sus cómplices lo miran y se arrepienten de haberlo traicionado, y le piden perdón.

En ese momento, *Tin Tan* se entera que *Pepito* ha sido secuestrado por su hermano para que venda chicles, pero es rescatado con la ayuda de *Tin Tan* y sus secuaces, incluido *Marcelo*. Llega en el último momento *Carmelita*, y lo besa.

¹⁹² <http://www.supermexicanos.com/tintan/>

Tin Tan se regenera convirtiéndose en conductor de ferrocarriles para niños en Chapultepec, y la última escena aparece *Carmelita* y *Tin Tan* muy felices con sus hijos y Pepito.

5.4.1. El rey de la comedia

En las películas de Germán Valdés *Tin Tan* filmadas bajo la dirección de Humberto Gómez Landero, a pesar de que el personaje del *pachuco* aparece como tal, no se puede rescatar dentro de los argumentos la vivacidad de este gran cómico de carpas, que se encuentra ahogado entre los guiones y la dirección teatral del jefe de filmación.

El uso de diálogos tan restringidos en las películas, dejó muy poco campo de acción para que el cómico desarrollara sus capacidades histriónicas, y se conformara un personaje alejado del *pachuco* de carpas y de la radio.

El cómico vagaba en la incompreensión con el humor de sus diversos argumentistas... La constante explicación en los diálogos dejaba poco o casi nada para la imaginación; bajo esta fórmula, el público no participaba de ninguna manera y se complacía al escuchar una y otra vez al comediante reiterando su actitud *pachuqueril*.¹⁹³

Es precisamente, la incompreensión de los guionistas, lo que va a hacer de las primeras obras filmicas donde aparece Germán Valdés *Tin Tan* un concierto humorístico sin ton ni son, puesto que a pesar de que el cómico mantiene su propuesta del tipo cómico del *pachuco*, no logra transformar los espacios para animar a carcajadas al público a través de su obra.

¹⁹³ Contreras Salgado, *Op. Cit.*, p. 109

Nuestro héroe el pachuco, interpretado por Germán Valdés *Tin Tan*, que sólo hasta épocas recientes ha logrado un gran éxito y distintos homenajes en la radio y la televisión ; debido a la vinculación actual de grupos inmigrantes y su aceptación por la sociedad mexicana, que ha descubierto al personaje –héroe varias décadas después.

La comprensión del personaje, incluyendo el ludismo del propio actor Germán Valdés, estuvo muy lejos de ser comprendido en su época ya que las circunstancias sociales no lo beneficiaban.

Los directores con los que trabajo Germán Valdés *Tin Tan* hasta la película *El Rey del Barrio*, no comprendieron a su personaje pachuco ni su tipo cómico, por lo cual en ocasiones lograron mutilarlo y quitar la esencia del pachuco que no era del agrado del público en general.

En la película *El Rey del Barrio*, *Tin Tan* representa al tipo buenazo del barrio que ayuda a las personas de su vecindad a través de las pillerías que idea pero como un fracasado ladrón nunca consume sus planes a pesar de su supuesta experiencia en Chicago.

Las características del personaje *Tin Tan* del teatro de carpa, de los programas radiofónicos y de sus primeras películas ¹⁹⁴ desaparecen en la obra *El Rey del Barrio*, entrando en nuevos terrenos de la comicidad en el que se exalta la figura del *peladito* que busca el bienestar a través de la pillería y la burla contra la autoridad.

Las películas de *Tin Tan* donde hace gala de su *pachuquismo* como problema social, “la figura del pachuco podía personalizar la complejidad de la dificultad para asimilarse a una cultura que no sea la propia, así como la crítica a cualquier manifestación cultural que fuera sospechosa de no ser muy mexicana y la comparación de valores tradicionales”¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ver en *Tin Tan y sus películas : El hijo desobediente, Músico, poeta y loco y Hotel de Verano*

¹⁹⁵ Luis Hernández Palacios y Juan Manuel Sandoval, *Chicanos, pachucos y cholos*, UAM, México, 1989, p. 509.

El problema social existente en la frontera, donde los grupos inmigrantes debían encontrar una identidad y al mismo tiempo salvar su cultura para no perder su vinculación con un pasado y una identificación que los soporta como grupo social, se descontextualizo en el cine.

Haciendo que la figura del pachuco se convirtiera en una forma exótica del pocho, intoxicado de la cultura norteamericana y de imitación a su modo de vida y lenguaje.

En la época de los cuarenta, cuando se conforma un nacionalismo, sólo se muestra a éstos personajes pachucos y *pochos* como una caricaturización que rompe las barreras de una identidad nacional.

Tin Tan, logra salirse de los mitos del nacionalismo y convertirse en un héroe de los que ya no tienen una identidad y conformación nacional, sino se encuentran identificados por una simbiosis de culturas que los aleja de las sociedades de las dos naciones.

La poca vinculación con las condiciones de vida y los grupos sociales fronterizos, son motivos importantes para que la sociedad de la época y los consumidores de ese cine no comprendieran el personaje de *Tin Tan*, sus símbolos, signos y lenguaje.

La comprensión del lenguaje *pachuco* del cual hace uso *Tin Tan* en sus películas no será comprendida por las sociedades urbanas del centro de México, lenguaje que lo identifica con una subcultura que aun no encuentra su espacio en los cines de la ciudad de México.

Y que es interpretado años después hasta que algunos sectores de inmigrantes conforman la identidad del *pocho* y; las vinculaciones entre este grupo con la nación

mexicana se vuelven más fuertes debido a la problemática internacional que suscita y a la influencia de los Estados Unidos en México.

En el periódico *Novedades*, aparece el siguiente pensamiento de Salvador Novo: "Los deturpadores de *Tin Tan* yerran el tiro. El buen señor es un efecto, no una causa de una corrupción más grave que la simplemente lingüística. Nos molesta porque mientras *Cantinflas* es la subconciencia de México, *Tin Tan* es su incómoda conciencia"

Según el pensamiento de Salvador Novo, muy distante a la idea de Octavio Paz, será precisamente *Tin Tan*, *el pachuco*, quien enmarque los conflictos de la sociedad mexicana con plena conciencia, puesto que *Cantinflas* enfrenta en el lenguaje ese discurso oculto que lo hunde en la subconciencia y que no permite encararlo con la realidad.

Tin Tan se enfrenta al mundo, ese mundo donde México ya no es el único integrante de la realidad sino que ahora se inserta en el proceso internacional, del imperialismo estadounidense donde el hombre mexicano tiene que transformar su realidad y su concepción de sí mismo.

El cómico en sus personajes demuestra que tiene un conocimiento amplio sobre el mundo, sus críticas se refieren más a un contexto binacional, las relaciones entre los grupos inmigrantes que se insertan a una cultura distinta a la propia y buscar la sobrevivencia.

Es *Tin Tan* quien plantea el problema de la globalización y de la crítica a una realidad social del país: el pochismo y la segregación de una cultura binacional que ha construido ya hasta un lenguaje propio: el *spanglish*. El cómico, representará en el filme *El rey del Barrio* la resistencia de la cultura nacional de creer en esa cultura binacional:

la mexico-estadounidense, como parte de la realidad mexicana al tener que transformar al pachuco en un pelado del barrio.

En la época se pretende hegemonizar la vida cultura, implantar moldes y trazar un perfil único en la cultura; época del nacionalismo, significa eliminación de las minorías y precisamente es *Tin Tan* y sus películas en las que se resiente esta política cultural de México de los años cuarenta.

Consideraciones finales

El análisis sobre el humor de la sociedad mexicana (1900-1940) visto a través del cine cómico y sus héroes es un esfuerzo investigativo empeñado en analizar los mecanismos y estructuras dentro de los sistemas humorísticos que se gestaron, se destruyeron y se mantuvieron en esta época. Para el análisis de los sistemas humorísticos en las sociedades humanas es necesario contemplar las manifestaciones cómicas para plantear una idea sobre lo qué es el humor y lo que representa dentro de una sociedad.

Considero que el humor es una de las manifestaciones sociales más importantes de la cultura humana puesto que en ella recae un metalenguaje riquísimo que se muestra cotidianamente, se mantiene en la memoria colectiva y la comunicación social. De esta manera, la significación y el uso del humor en una sociedad va a depender de su circunstancia histórica, porque ella dará sentido a los signos y símbolos que se produzcan a raíz de ese metalenguaje.

En el presente estudio, planteo la idea de que el humor es un producto social, por ello es cambiante y a la vez continuo, manteniendo una tradición histórica y social que se va deformando pero conservando elementos que los relaciona siempre con un pasado histórico en donde el hombre ríe ya, por situaciones irónicas, banales, audaces, prosaicas, donde el humor se identifica con un grupo social, una cultura en una circunstancia y tiempo definido.

En la comedia, el lenguaje, los signos y la lógica que construye una sociedad para resistir ante la dominación son retomados de la cotidianeidad y exacerbados los rasgos de ésta, ironizados y sublimados por la fantasía de invertir el mundo, de burlar el poder, de engañar a los grupos poderosos se transfigura el lenguaje. La manifestación

del humor de una sociedad es un acto subversivo que por medio de una liberación espontánea e ingeniosa logra que el individuo se abstraiga de una realidad, sublime su odio, y de salida a todo aquello que le resulta absurdo pero a la vez indestructible e impenetrable de la estructura social.

Cabe mencionar que algunos sistemas humorísticos no están determinados por su circunstancia histórica puesto que se manifiestan en la mayoría de las sociedades humanas y en distintas épocas. Principalmente, serán aquellas manifestaciones de humor blanco que se mofan del acto estúpido y mecánico del hombre por ejemplo cuando alguien cae o golpea a otro sin querer, etc.

El análisis de los sistemas humorísticos de la sociedad mexicana vistos a través del cine cómico de los años cuarenta nos llevó a una investigación exhaustiva sobre las manifestaciones y estructuras del humor en las tradiciones culturales anteriores al cine como el teatro, la prensa y la literatura. De ahí partimos en esta investigación, que nos llevó a contemplar la historicidad del fenómeno humorístico en su dimensión social y sobretodo, en la esfera de las manifestaciones económicas, políticas, sociales y culturales.

Al basar la investigación en un estudio de las tradiciones humorísticas y culturales de finales del siglo XIX hasta los últimos años de la década de los cuarenta del siglo XX cuando se crea un lenguaje humorístico cinematográfico, es posible comprender el trasfondo histórico de la comicidad y el humorismo de la sociedad mexicana.

Sabiendo que el traslado y transformación del sistema político mexicano porfirista a una nueva etapa marcada por el movimiento de la Revolución Mexicana y su institucionalización con el Partido Revolucionario Institucional, se marcaron nuevos problemas para la construcción de una cultura y sociedad mexicana integrada a través de una conformación radical de las estructuras sociales, políticas y económicas.

Para matizar estas transformaciones, el estudio realizado sobre las principales manifestaciones culturales y humorísticas en México desde fines del siglo XIX hasta la década de los cuarenta nos ayuda a comprender las tradiciones y vanguardias en el humor mexicano de la década de los cuarenta y analizar a profundidad los elementos y sus esquemas dentro de películas cómicas, en donde se captura ese humor y se construye un lenguaje que se debate entre la modernidad y la tradición.

El análisis no recae exclusivamente en el problema de la comicidad y el humorismo que en las tradiciones humorísticas se representa y se genera, sino también en la creación de una cultura popular en donde se van a gestar modos, modelos y héroes de la cultura nacional mexicana, que a la postre, van a ayudar a la industria cinematográfica mexicana a la creación de personajes, historias y tipos propiamente mexicanos.

Refiriéndonos específicamente a estas tradiciones artísticas, concluyo que los espectáculos que se desarrollaron en México en la época porfiriana, la ópera, la opereta y la zarzuela fueron parte de una tradición y culto a las manifestaciones artísticas de España.

En el sentido amplio, la zarzuela fue la primera tradición teatral traída de España a México, que logró su transformación adueñándose en sus representaciones del sentir, la preocupación y el humor del pueblo mexicano, quien comienza a experimentar y a generar sus propias obras creadas bajo la organización estructural de la zarzuela española pero con temas y tipos propiamente mexicanas.

Precisamente es la zarzuela y otros géneros del teatro los que van a heredar su estructura al teatro de Revista. Acto seguido, esta *mute* para conseguir su propio estilo basado en cuadros costumbristas y bailables típicos de México logró que fuera uno de los espectáculos más gustados por el público mexicano desde la época porfiriana hasta los primeros días del México revolucionario.

En el teatro de revista, así como también en las carpas, esa primera intención que se dio en la zarzuela de crear historias, tramas, modelos y tipos mexicanos se consolida; siendo que estas manifestaciones van a ser las principales fuentes de creación del humor mexicano en las primeras décadas del siglo XX (1900-1940).

El teatro de carpas va a ser el principal centro de diversión y entretenimiento de las clases urbanas asentadas en las grandes ciudades de México; en ellas, el humor se va a expresar por medio de un discurso y diálogo profundo entre el público y los creadores, así como también por la creación continua de tipos cómicos y propuestas humorísticas basadas en el proceso de urbanización y modernización del país.

El estudio del género cómico en nuestro país, desde las primeras proyecciones de vistas cómicas francesas hasta la creación y conformación del género cómico en la cinematografía nacional se basa tanto en la recepción como en la creación de modelos y tipos cómicos que ayudaron a la conformación de un humor cinematográfico, en el cual se heredaron las tradiciones humorísticas y cómicas de la zarzuela, el teatro de carpas, las tiras cómicas, etc.

La historia del cine cómico en México tiene distintas etapas de evolución en las cuales se jugó con los ánimos creadores de los distintos autores que participaron en estas creaciones colectivas para conformar tipos, historias y héroes cómicos que mantuvieron una relación con la sociedad mexicana y, que en nuestra época aún mantienen vigencia.

Desde principios del siglo XX, en México se buscó crear una filmografía inspirada en los arquetipos, las tradiciones y costumbres mexicanas. El trabajo de los creadores del cine cómico siguió el esquema del costumbrismo y la recreación de espacios rancheros durante la década de los treinta. Por ello, aunque en la misma época aparecieron filmes cómicos de otras temáticas fue la comedia ranchera la que se

consagró como la representante del cine cómico mexicano con la aparición de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes.

La historia del cine cómico como género se marca con la producción de esta película, la cual logró la conformación de una cinta con trama cómica con personajes e historias que se zambullían de humor en todo momento. Desde la creación de *Allá en el Rancho Grande* la historia del género cómico va a tener un desarrollo distinto; recuperando las tradiciones del humor de otras actividades artísticas conformará arquetipos, héroes, tramas e historias cómicas que se insertarán en la memoria de los mexicanos desde su creación hasta nuestros días.

La conformación humorística del cine cómico mexicano necesitó de la utilización de la lógica y las tradiciones artísticas históricas de la sociedad mexicana para conformar un nuevo lenguaje, el cinematográfico. La conformación del lenguaje cinematográfico estuvo íntimamente ligado a las manifestaciones culturales que se desarrollaron en tiempos pasados, así el lenguaje cómico del cine también recupera las manifestaciones y los sistemas humorísticos de la zarzuela, el teatro de carpas y la literatura.

En la investigación se revisaron películas cómicas mexicanas desde 1916 hasta 1949 pero se hace énfasis en las películas cómicas de la década de los cuarenta, ya que en esta época es cuando se estructura el género de la comedia a través de personajes que se van a convertir en héroes cómicos. Son tres películas en específico las que marcan una nueva estructura de la comedia cinematográfica, son las siguientes: *Ahí está el detalle* de Juan Bustillo Oro (interpretada por Mario Moreno *Cantinflas*), *La vida inútil de Pito Pérez* de Miguel Contreras Torres (interpretada por Manuel Medel) y *El Rey del Barrio* de (interpretada por Germán Valdés *Tin Tan*).

Por ello, el análisis posterior se destinó a tres grandes cómicos de la década de los cuarenta, Mario Moreno *Cantinflas*, Manuel Medel y Germán Valdés *Tin Tan* quienes

en sus películas al lado de un grupo de creadores lograron la conformación de héroes populares con los cuales se trazaron y marcaron pautas para la construcción de una cinematografía cómica. Precisamente, el peladito, el vagabundo y el pachuco son tres personajes que se construyeron en otras tradiciones humorísticas: en la carpa y en la literatura picaresca, pero que se insertaron en el gusto de la gente a través del cine.

Las diferencias fundamentales que van a tener estos héroes va a ser precisamente la relación con el público y el proceso creador que va a hacer de una película cómica, un referente cultural para la sociedad mexicana y que se va a instaurar en la memoria del mexicano del siglo XXI.

La continuidad con esas manifestaciones, nos hace pensar en cada uno de los personajes que se desarrollan en las películas, donde se encarna a un héroe el cual denuncia la fantasía de todo un colectivo: el vagabundo que encarna *Pito Pérez*, el peladito de *Cantinflas* y el pachuco de *Tin Tan*.

El análisis de la figura de *Cantinflas* como héroe cómico de la filmografía se enfatiza principalmente en la transformación del personaje de carpas y el paso hacia un personaje cinematográfico, en esta transformación se contemplan los diversos problemas de un autor de carpas para insertarse a un nuevo medio artístico y la necesidad por transformar su personaje por necesidad y urgencia de un cambio de lenguaje en el cine. Y cabe destacar que el personaje de carpas Cantinflas no permanece en la memoria como sí lo hace el cinematográfico.

La transformación que se da en el personaje de *Cantinflas*, también sucede en los otros dos cómicos que se analizan en la investigación: en el *Pito Pérez* de Medel y en el *Tin Tan* de Germán Valdés. Por ello, en la investigación se hace énfasis en ese cambio de personajes literarios y teatrales al cine y las transformaciones del lenguaje.

La respuesta del público con *Tin Tan* transformará ese personaje del pachuco por un peladito a la usanza de los mejores tiempos de *Cantinflas*, sin embargo la tradición de este actor permitió que su personaje conservara siempre el ludismo y el chiste gestual sobre el verbal.

El vagabundo, héroe del campo y de la sociedad mexicana en transición a la modernidad, permitirá que se inserte en el gusto del público para que al encuentro con la actualidad pierda su vigencia, puesto que el héroe no encuentra un espacio de recreación.

Fuentes

1. Bibliografía

1.1. Teórica

Agostoni, Claudia y Elisa Speckman, *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, UNAM, México, 2001

Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, *Una historia cultural del humor, Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Sequitur, Madrid, 1999

Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Losada, Buenos Aires, 1962

Chartier, Roger, *El orden de los libros: lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XVI y XVII*, Gedisa, Barcelona, 1994

Freud, Sigmund, *El chiste y su relación con el inconsciente*, Iztaccihuatl, México, 1983

Hernández Palacios, Luis y Juan Manuel Sandoval, *Chicanos, pachucos y cholos*, UAM, México, 1989

Kundera, Milan, *El libro de la risa y el olvido*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997

_____, *La broma*, Tusquets Editores, Barcelona 1993

Merlín, Socorro, *Vida y milagro en las carpas. La carpa en México (1930- 1950)*, INBA, México, 1995

Morales, Miguel Ángel, *Los cómicos de México*, Panorama, México, 1987

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 1993

Ramos, Samuel, *El perfil del hombre en la cultura en México*, Espasa-Calpe, México, 1976

Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, ERA, México, 2000

1.2. Historia de las tradiciones culturales

Aurrecoechea, Juan Manuel y Armando Bartra, *Puros cuentos. Historia de la historieta en México. 1934-1950*, CONACULTA-Grijalbo, México, 1993

Agostoni, Claudia y Elisa Speckman (editoras), *Modernidad, tradición y alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)*, UNAM, México, 2001

Cosío Villegas, Daniel, *Historia Moderna de México. El Porfiriato. La vida social*, Hermes, México, 1957

Carrión, Jorge, *Mito y magia sobre el mexicano*, Nuestro tiempo, México, 1980

Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante, *Teatro de Revista (1904-1936)*, CONACULTA, México, 1995

Granados, Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*, Universo, México, 1984

Herner, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM- Editorial Nueva Imagen, 1979

María y Campos, Armando de, *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*, Cien de México, México, 1996

Pulido Granata, Francisco, *La tradición operística en México*, UNAM, México, 1981

Casares Rodicio, Emilio, *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2002

Ramírez, Axel M., "El Folklore sociolingüístico de los chicanos como aglutinante en los años veinte", en; Luis Hernández Palacios, et.al, *Chicanos, Pachucos y cholos*, UAM, México, 1989

1.3. *Historia del cine mexicano*

Arriola Cortés, Raul, et.al, *José Ruben Romero. Vida y obra. Bibliografía. Antología*, Hispanic Institute, New York, 1946

Ayala Blanco, Jorge, *Aventura del cine mexicano*, ERA, México, 1979

Bonfil, Carlos, *Águila o Sol*, CONACULTA, México, 1993

Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, CINETECA, México, 1988

_____, *Lo cómico en el cine mudo*, Cuadernos de lectura popular, México, 1970

Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CONACULTA-Cineteca Nacional, México, 2000

Dávalos Orozco, Felipe, *Albores del cine mexicano*, Clío, México, 1976

Dranoell, *¿Quién es Cantinflas?*, Editora de periódicos SCC, México, [s.f]

Dueñas, Pablo y Jesús Flores Escalante, *Germán Valdés Tin Tan*, en; *Mi antología*, textos históricos, Polygram, México, 2001

Garrido, Felipe, *Luz y sombra. Los inicios del cine en la prensa de la ciudad de México*, CONACULTA, México, 1997

García Riera, Emilio, *Breve Historia del Cine Mexicano*, CONACULTA-IMCINE, México, 1998

Leal, Juan Felipe, et al, *Anales del cine en México. 1895-1911*, Ediciones y gráficos Eón, México, 2003

M. Pilcher, Jeffrey, *Cantinflas and the chaos of Mexican Modernity*, SRBooks, Estados Unidos, 2000

Magaña Figueroa, David, *Humor y comicidad en México*, Universidad Nacional Pedagógica, 1991

- Moliner, María, *Diccionario de uso del Español*, T.1, Gredos, Barcelona, 1999
- Morales, Miguel, *Cantinflas: Amo de las carpas*, Clío, México, 1996
- Reyes, Aurelio de los, *Cine y sociedad en México (1890-1930)*, UNAM-III, México, 1996
- _____, *80 años del cine mexicano*, UNAM, México, 1976
- _____, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987
- Rivera J., Héctor, *Manuel Medel: amar a Dios*, en; *Tinta sangre del corazón*, CONACULTA, México, 1996
- Romero, José Rubén, *La vida inútil de Pito Pérez*, Porrúa, México, 2004
- Valdés Julián, Rosalía, *La historia inédita de Tin Tan*, Planeta, México, 2003

2. Hemerografía

- Anaya, Martha, *Cantinflear: hablar sin decir*, México, Excélsior, 17 de octubre de 1979.
- Morales, Miguel Ángel, *Arriba el telón*, El Nacional, 5 de septiembre
- _____, *Cantinflas en el VEA*, Uno más uno, suplemento del sábado, 3 de julio de 1992
- _____, *La primera entrevista a Cantinflas*, El Nacional, 25 de junio de 1992
- _____, *Salvador Novo descubre a Tin Tan*, El Nacional, Jueves 2 de julio de 1992
- Verdugo Fuentes, Waldemar, *Mario Moreno Cantinflas*, Vogue, México, enero 1983
- La polémica del siglo: Cantinflas vs. Morones*, Todo, 12 de agosto de 1937

3. *Filmografía*

- La mujer del puerto*, Arcady Boytler, México, 1933
- El compadre Mendoza*, Fernando de Fuentes, México, 1933
- Payasadas de la vida*, Miguel Zacarías, México, 1934
- ¡Vámonos con Pancho Villa!*, Fernando de Fuentes, México, 1935
- ¡Ora Ponciano!*, Gabriel Soria, México, 1936
- Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes, México, 1936
- No te engañes corazón*, Miguel Contreras Torres, México, 1936
- ¡Así es mi tierra!*, Arcady Boytler, México, 1937
- Águila o Sol*, Arcady Boytler, México, 1937
- Los millones de Chaflán*, Rolando Aguilar, México, 1938
- El signo de la muerte*, Chano Urueta, México, 1939
- Ahí está el detalle*, Juan Bustillo Oro, México, 1940
- La vida inútil de Pito Pérez*, Miguel Contreras Torres, México, 1943
- Hotel de verano*, René Cardona, México, 1943
- El hijo desobediente*, Humberto Gómez Landero, México, 1945
- Hay muertos que no hacen ruido*, Humberto Gómez Landero, México, 1946
- Con la música por dentro*, Humberto Gómez Landero, México, 1946
- El niño perdido*, Humberto Gómez Landero, México, 1947
- Músico, poeta y loco*, Humberto Gómez Landero, México, 1947
- Calabacitas tiernas*, Gilberto Martínez Solares, México, 1948
- El rey del Barrio*, Gilberto Martínez Solares, México, 1949

4. Redes de informática

<http://www.jornada.unam.mx/1999/dic99/991205/sem-tintan.html>

<http://www.supermexicanos.com/tintan/>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>

<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/cantinflas.html>

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cantinflas.htm>

<http://lagunafilms.com>

<http://www.canal22.org.mx/galeria/>

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/luces_de_la_ciudad/CineClub/vidainutil.htm

<http://famosos.tripod.com.mx/loscomediantes/id111.html>

<http://www.conaculta.gob.mx/memorias/q198.htm>

4. Tesis

Contreras, Jaime, *Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, Tesis de Licenciatura en Sociología, UNAM, México, 1984

Cord, William Owen, *José Rubén Romero. The voice of Mexico*, Tesis de doctorado, University of Colorado, Colorado, 1979

Enciso Landero, María Angélica, *Estudio crítico de la cultura popular y la cultura de masas*, Tesis de licenciatura en Ciencias de la comunicación, UNAM, México, 1978