Infancia, patria y revolución en Tin Tan

Martín Rodríguez (UNA - CONICET)

RESUMEN

Partiendo de dos modelos de periodización aternativos (el Modelo Estético y el Modelo Revolucionario de Periodización) se aborda la actuación en cine de Tin Tan, sin dudas el actor cómico más relevante de la historia de México junto con Cantinflas. Los ejes del título atraviesan toda su producción y permiten analizar los modos en que Tin Tan se vincula con diferentes de directores, “es puesto” en escena o “pone” en escena el mismo, dando vida a objetos y decorados y abriendo el juego a los otros actores, en una dinámica que propone modos alternativos de vivir y de hacer, de pensarse dentro de un territorio nacional y de generar formas revolucionarias que trasciendan la idea e impacten más allá del campo artístico.

PALABRAS CLAVE

Tin Tan – actuación en cine – actor cómico relevante- generar formas revolucionarias

SUMMARY

Starting from two models of alternative periodization (the Aesthetic Model and the Revolutionary Model of Periodization) the film performance of Tin Tan is tackled, undoubtedly the most important comic actor in the history of Mexico together with Cantinflas. The axes of the title go through all their production and allow us to analyze the ways in which Tin Tan is linked to different directors, "is put" on stage or "puts" on stage, giving life to objects and decorations and opening the game to the other actors, in a dynamic that proposes alternative ways of living and doing, of thinking within a national territory and of generating revolutionary forms that transcend the idea and impact beyond the artistic field.

KEYWORDS

Tin Tan - acting in cinema - relevant comic actor - generating revolutionary forms

Sin lugar a dudas, Cantinflas y Tin Tan son las figuras excluyentes de la segunda fase del actor cómico popular mexicano dentro de lo que denominamos Modelo Estético de Periodización (MEP).[1] En este trabajo nos detendremos en algunos aspectos referidos al segundo de estos cómicos para lo cual debemos primero aclarar en qué consiste el modelo mencionado. El Modelo Estético de Periodización (MEP) se fundamenta en la idea de que la evolución del sistema de la actuación popular atraviesa por distintas fases que van de una primera fase ingenua a una tercera fase en donde comienzan a aparecer formas que hacen un uso experimental de la caricatura y del reservorio de procedimientos y usos heredado. El punto de partida para la concreción de un modelo de periodización estético es estudiar la evolución de los diversos usos de la caricatura, verdadero principio constructivo del actor popular. Podemos señalar tres fases en la evolución del actor popular -siempre a partir de los modos en que utiliza la caricatura-: una primera fase ingenua más cercana al costumbrismo, una segunda fase en la que lo caricaturesco deviene en principio constructivo y una tercera fase en la que asistimos a un uso experimental de la caricatura. La categoría de “uso experimental” se opone a la de “uso tradicional”, y parte de los estudios realizados por Gombrich (2002) referidos al lugar de la caricatura en la historia de las artes plásticas, por Michel de Certeau (1996), especialmente las ideas de uso, táctica y desvío.[2] En el marco de este modelo de periodización “uso experimental” es la apropiación por parte de un actor individual de los procedimientos de una forma actoral tradicional con el fin de desarticular y poner en crisis los límites de esa forma en función de una poética propia.

Como alternativa y complemento de este modelo proponemos el Modelo Revolucionario de Periodización (MRP). Este segundo modelo renuncia deliberadamente a toda cronología aunque no a pensar las relaciones entre producción de sentido actoral y contexto. Implica establecer un modelo de periodización alternativo que consiste en abordar la totalidad de la producción de los actores populares mexicanos y argentinos (en una primera etapa nos centraremos en la actuación en cine) segmentándola en secuencias actorales que permitan describir una línea evolutiva no cronológica, una trayectoria mítica (no historicista) que iría de los momentos de dominación más pura a los momentos más intensamente revolucionarios de esos actores, pasando por una serie de estados intermedios.[3] Estos momentos revolucionarios suelen coincidir con las formas más experimentales pero a veces se corresponden con prácticas actorales propias de la fase ingenua porque la potencia revolucionaria no se encuentra en la complejidad sino en la intensidad del gesto. Se trataría entonces de contar ya no la historia efectiva de los actores populares mexicanos y argentinos sino la de un proceso simbólico de liberación tomando como referencia a los dos momentos políticos simbólicamente más liberadores de la historia de cada uno de esos países: la Revolución Mexicana y la irrupción del peronismo. Esta periodización comparada es el punto de partida para un estudio que abarque la totalidad de los actores populares latinoamericanos.

Producto eminentemente cinematográfico, el peculiar “cocoliche” de Tin Tan, el “collage lingüístico” en el que participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar lo nuevo, el español rural plagado de arcaísmos y los dichos y expresiones de “todo el país” son los materiales verbales con los que compone su célebre “pachuco”[4] (Monsivais, 1992) durante la breve pero intensa primera etapa en la que es dirigido por Humberto Gómez Landero, guionista habitual de Juan Bustillo Oro. A diferencia de lo que ocurre con Cantinflas, cuyo momento de mayor libertad actoral coincide con dos de sus primeras películas -*Así es mi tierra* (1937) y *Aguila o sol*(1937), ambas dirigidas por el director ruso Arcady Boytler-[5] Tin Tan recién alcanzará su plenitud como actor cuando abandone a Humberto Gómez Landero y sus guiones que todavía remiten a formas superadas de la comedia de enredos[6] que alcanzará su plenitud como actor. En *El hijo desobediente* (Gómez Landero, 1945), película en la que trabaja junto a actores notables como Delia Magaña y el propio Marcelo Chávez -su carnal Marcelo, su “patiño”, su eterno partener-, todavía no ha adquirido esa conciencia de las cámaras y del set que serán su marca, aunque en ella ya comienzan a aparecer sus rasgos futuros, desde las burlas a Marcelo por ser “pelón” -“vámonos pa’ la nuca -le dice un piojo a otro luego de resbalarse- porque aquí ya están pavimentando” hasta el desparpajo exhibido en su interpretación desviada de la canción ranchera *Allá en el rancho grande* que deviene ora sonido de bombardero, ora “tango llorón”, son cubano o paso doble devenido en “cante jondo” cantado mientras torea un toro imaginario que la mímica va achicando hasta que por su tamaño minúsculo puede patearlo. Estos desplazamientos y alternancias que se producen al compás de la música -o mejor dicho, saliendo de ese compás en un fraseo constante- van proponiendo ritmos, modos, estilos interpretativos que Tin Tan no dejará que se pierdan. Si en Cantinflas la lengua -parodiada, bastardeada pero siempre mexicana- es la casa del ser -mexicano-, en Tin Tan, la casa del ser es la mezcla, un decir que no reconoce fronteras.

Agotada tempranamente la fórmula del pachuco y de las imitaciones, Tin Tan va a desarrollar un personaje marginal “a lo Cantinflas” pero lo va a dotar de unos rasgos particulares que lo hacen único: en Tin Tan conviven el sigilo con el desparpajo y con la ferocidad de un gesto y de una palabra cuya ironía disuelve todo sentimentalismo al tiempo que lo perpetúa y lo incluye en la lógica del puro deseo. Estos rasgos novedosos, lejos de dejar de lado la fórmula anterior, la incorporan como cita constante en una neta operación de acumulación de procedimientos: en medio de la interpretación de un hombre de campo o de un “pelado”[7] pueden aparecer el spanglish o una imitación de Agustín Lara. Si le toca hacer de Tin Tan haciendo de cantaor andaluz, la letra que se filtra en su “cante jondo” es la de *La barca de oro* de Pedro Infante. La combinación “cante jondo”/Pedro Infante es similar a la analizada con relación a *El hijo desobediente*, pero en este caso el canto sale de la lógica del cabaret -el actuar para un público- e ingresa en la de la simulación –el hacer que se actúa en pos de otros fines-: se actúa que se canta, se finge ser lo que no se es, en este caso para robar joyas en una fiesta de la aristocracia.

Para entender esta evolución que se produce en el interior del set, es necesario referirse a su encuentro con Gilberto Martínez Solares, quien comienza a dirigirlo en *Calabacitas tiernas*. Es Martínez Solares quien comprende la necesidad de poner el set -todo lo que lo integra, actores, decorados, guiones,

vestuario, objetos, luces, cámaras- al servicio de su actuación y no a la inversa como hacía Gómez Landero. Las escenas tienen un ritmo, una duración, unos textos que son los que proporciona el actor: es Tin Tan quién se dirige a sí mismo y dirige a los otros actores, monta la escena durante la filmación, organiza y desorganiza objetos y decorados, da vida a todo lo que parece inerte frente a una cámara que se pone a su disposición. Su desparpajo infantil y sensual, su desfachatez, su capacidad para tomar lo que es de otros pero también para dar y para darse -sus pertenencias y su cuerpo siempre están ahí para quien desee tomarlos- nos hablan de una generosidad actoral y personal que se hacen visibles en la alegría real que transmiten sus películas. A diferencia de lo que ocurre con Cantinflas y su cada vez mayor "culto de sí mismo", la vitalidad de Tin Tan, sus gestos, sus acciones, dan vida a un entorno que de ese modo nunca es mero telón de fondo. En la citada escena de *El rey del barrio* en la que interpreta *La barca de oro*estilo flamenco, antes de subir a la tarima alguien le alcanza una guitarra que él da a su vez a un mozo que lo va a acompañar, que a su vez le da una bandeja con copas que Tin Tan le da a una señora con la que coquetea que la sostiene un tiempo, algo incómoda por su inesperado rol, hasta que se la da a otro mozo. Son acciones sin contenido cuya simpleza y el modo en que debilitan las relaciones causa-efecto crean un entorno vivo en el que el deseo circula junto con los objetos que el actor manipula integrándose a ellos. Y mientras canta y manipila objetos, una mujer a la que había intentado seducir -robarle las pulseras-, sus amigas y la señora de la bandeja, se integran orgánicamente con sus "oles" a las pausas que Tin Tan deja en su actuación. Esas exclamaciones perfectamente acopladas al ritmo de la escena están impregnadas de deseo real, de ese mismo deseo que contagia a los extras que están más al fondo y a la misma platea. De este modo, con Tin Tan, el set -pero también la sala cinematográfica- deviene organismo. Objetos como por ejemplo la lámpara a la que examina con un monóculo mientras hace una pausa en su canto, como si de diamantes estuviera hecha, adquieren protagonismo con sus acciones y se integran orgánicamente a la escena. Esa organicidad va acompañada de una exacerbada sensualidad que le valió la condena de muchos críticos que lo acusaban de "lépero"[8]: pocoantes de la escena mencionada, Tin Tan toca a una señora mayor que en ese acto se descubre sensual al tiempo que el público la descubre sensual, excitada por las potencias desatadas de la actuación –no importa que el objeto del actor sea robarle las joyas.

Vemos que la actuación de Tin Tan va develando la vida del mundo, animando lo inerte o lo vetusto, sexualizando el entorno. Como Olmedo, Tin Tan lleva la parodia a su extremo, avanza sobre el otro violando toda proxemia y toda decencia, exhibe impunemente su deseo -real o simulado- y se deja desear. Posee al decir de David Viñas y con las enormes diferencias del caso, esa "perversa ingenuidad" que caracterizó a Florencio Parravicini en la escena y en la vida.

Una síntesis parcial de lo dicho nos permite observar que Tin Tan juega con el lenguaje, con su cuerpo y su entorno: es en este punto "lúdico" en donde su deseo se acerca al universo infantil. No es a nuestro entender casual que sus películas estén plagadas de referencias a la infancia ni que *El capitán Mantarraya* (1970) -la única película dirigida por él mismo, realizada casi sin presupuesto y con su yate como escenario excluyente- sea una película para niños. Ese universo infantil casi nunca adquiere la forma del recuerdo o la rememoración nostálgica: más bien se aproxima a lo que Deleuze y Guattari denominan "bloque de infancia". "Los bloques de infancia –nos dicen los autores- no sólo como realidades sino como método y disciplina, no dejan de desplazarse en el tiempo, inyectando niñez en el adulto o inyectando supuesta madurez en el verdadero niño" (1998: 115). Y poco antes: "Por supuesto, el niño no deja de reterritorializarse en sus padres (la foto): es que tiene necesidad de intensidades bajas. Pero en sus actividades, como en sus pasiones, el niño es al mismo tiempo el más desterritorializado y el más desterritorializante, el Huérfano" (1998: 114).

La película *El vagabundo*(1953, Rogelio A. González) ayuda a esclarecer este aspecto, aunque desde la dirección la experiencia infantil funcione como elemento que obtura el deseo adulto. La Chiva, interpretado por Tin Tan, es el vagabundo del título y durante una nochebuena busca infructuosamente algo para comer. Lo intenta todo, hasta que lo metan preso para que le den de cenar, hasta que finalmente logra darse un atracón en un restaurante en medio de una batahola provocada por él mismo. Feliz y con la panza llena, baila y canta bajo la lluvia y festeja esa libertad que un rato antes estaba dispuesto a perder a cambio de un plato de comida. Poco después y de manera algo inesperada, la Chiva entra en una iglesia atraído por las campanas que dan las doce –ya es Navidad-, se moja los dedos en agua bendita, se persigna y le cuenta sus pesares a un Cristo que está sobre un pesebre. En ese momento de confesión nos enteramos de que alguna vez tuvo una madre, amigos, ambiciones y hasta el amor infantil de una niña a la que besó. Pero todo eso acabó cuando murió su "mamacita" y se quedó solo, con el recuerdo de "unas manos blancas y unos ojos color ternura". Y concluye: "yo era feliz y era niño, yo nunca debía haber crecido aunque me quedara enano".

En esta secuencia Tin Tan apela a un recurso poco habitual en él: la mueca al límite de lo patético[9], tomada en un primerísimo primer plano y fundida con imágenes en negativo en las que sus recuerdos se hacen presentes -imágenes del beso con la niña, imágenes de las manos y los ojos de su madre-. Verdadero ejemplo de lo que Deleuze llama "imagen afección"[10], la mirada triste se fija en el Cristo, pero también en ese más allá evocado mientras que la sonrisa expresa la felicidad y el dolor de la pérdida: sus ojos, su sonrisa y su voz se refugian en el recuerdo, en las manos y los ojos de su madre. La orfandad liberadora del principio de la película deviene repentinamente en una explicación del vagabundeo del protagonista que se reduce a la pérdida de su madre. Así la religión y la lógica causal del recuerdo infantil neutralizan el deseo y transforman narrativamente la experimentación y la apertura hacia nuevas conexiones en pura impotencia.

Lo llamativo de este caso es que el vagabundeo ya no está vinculado al despojamiento de la tierra como ocurre por ejemplo en ciertas películas de Manuel Medel o de Resortes.[11] Arrancado de su lugar de origen, el vagabundo suele caer en la melancolía y en el patetismo, pero al mismo tiempo convierte a su patria en el territorio de una reflexión interminable para la que, por otra parte, cuenta con tiempo suficiente. No es este el caso de Tin Tan, ya que para él la patria no es la tierra, no es algo que está en un pasado a recuperar. El México de Tin Tan es siempre el de la mezcla y de los deseos bajos -aquello que los mexicanos nacionalistas y bien pensantes detestan de ellos mismos- pero también es el México que se construye en el encuentro con el otro -aún con su propio otro, niño o animal-. El furioso ataque que Paulita Brook (*México Cinema* 33, 1950) lanza sobre Tin Tan es esclarecedor:

Es verdaderamente lamentable el género del pachuco apochado y antimexicano que no sólo es ordinario, sino que parece complacerse en serlo. Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta de estarse quieto, puesto que son léperas sus actitudes. Si el amigo lector hace un esfuerzo por representarse de memoria a Tin Tan, acudirá a su mente una imagen que trataré de describir: un hombre con una indumentaria más que estrafalaria, antipática –tal vez porque es la que usa el cinturita de barrio-, encorvado simiescamente, con las rodillas dobladas y separadas a la parte superior de su humanidad proyectada como pidiendo a gritos puntapiés bien propinados. En el rostro una expresión entre estúpida y pervertida, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante.

Si en el vagabundeo de Medel el caminar se encuentra con el cavilar, con la melancolía y el gesto patético, en Tin Tan vagabundear es lanzarse al encuentro de nuevas oportunidades de conexión con otros órdenes de experiencia. La patria ya no es espacio de cavilación como en Medel sino de juego y de encuentro con el otro. La introducción de la madre y de la religión por parte de Rogelio A. González no resultan lo suficientemente poderosas como para encauzar desde la narración las potencias desatadas de la actuación y esto se debe a que en Tin Tan la infancia no es recuerdo o añoranza sino más bien bloque: es simplemente la llave que abre las puertas a la experimentación sobre el territorio nacional.

La secuencia que abre el film *Tin Tan en la Habana* (1953, Gilberto Martínez Solares, también conocido como *El mariachi desconocido*) es esclarecedora en este sentido. Comienza con un plano cercano de Tin Tan y su novia Rosita (la enorme Rosa de Castilla) cabalgando e interpretando *El Jinete* de José Alfredo Jiménez cuya letra es la siguiente:

Por la lejana montaña

va cabalgando un jinete

anda solito en el mundo

y va deseando la muerte.

Lleva en su pecho una herida

va con su alma destrozada

quisiera perder la vida

y reunirse con su amada.

La quería más que a su vida

y la perdió para siempre

por eso lleva una herida

por eso busca la muerte.

En su guitarra cantando

se pasa noches enteras

hombre y guitarra llorando

a la luz de las estrellas.

Después se pierde en la noche

y aunque la noche es muy bella

él va pidiéndole a Dios

que se lo lleve con ella.

Caballo y canción, todo en la escena remite a la patria y apela genuinamente al sentimiento patriótico del espectador. Con unos impactantes arreglos de Manuel Esperón que saturan sonoramente la escena, todo parece serio al comienzo de no ser porque la acción mencionada se desarrolla en un parque de atracciones pueblerino y los caballos que ambos montan son los de una calesita: es en este caso el entorno el que concreta la parodia en una secuencia en la que la muerte y el amor -en la letra de la canción, el tono llorado, los gestos, las miradas entre los protagonistas, los acercamientos entre ellos, el momento en que cantan a dos voces- se conjugan con la infancia. Ambos están jugando, pero ese juego es asumido con seriedad: son tan serios, tan sobrios la conmoción por la muerte y el amor que existe entre ellos mientras Tin Tan azota suavemente a su caballito de madera y es tan fuerte el contraste, que la escena no puede menos que provocar risa. Pero se trata de una risa que va acompañada de emoción. El girar de la calesita, como una rueda de la fortuna, un los momentos de la vida -infancia, amor y muerte- provoca risa y conmueve, junta los extremos de lo popular hasta que la risa franca estalla cuando Tin Tan comienza a hablar como un campesino –la referencia es Armando Soto la Marina, el "Chicote"-, mezclando palabras en inglés –acaba de llegar del país del norte, en donde trabajó como bracero- y mareándose por las vueltas del juego mecánico.

Resulta indudable la atracción que Tin Tan siente por el universo infantil, que aparece de manera recurrente en sus películas. De algún modo el enano Tun Tun, excelente actor, bailarín e imitador de Tin Tan, es la corporización de ese niño que Tin Tan lleva adentro: ya desde *El rey del barrio*, mientras Tin Tan "juega" a ser un "gangster", Tun Tun hace de niño que se pasea en su bicicleta y choca contra una mesa delante de la banda de ineficaces delincuentes. Al final de *Calabacitas tiernas*, la pareja integrada por Tin Tan y Rosita Quintana tienen por hijos a varios pequeños Tin Tanes. En *Las mil y una noches*(1957), Marcelo se regodea leyendo cuentos infantiles como "La bruja Pirulí", mientras uno de sus cuatro guardias es un niño con barba postiza, el mismo niño que al final de la película desenvuelve un rollo que dice fin. En la misma película, cuando el califa grita "¡Hora del recreo!", sus "odalisconas" comienzan a jugar al yoyo.

Esos bloques de infancia se conjugan con una serie de ideas vinculadas a la amistad y al compartir aún a riesgo de quedarse sin nada, un compartir que se aleja de la lógica de la inversión e ingresa en la del despilfarro. Hay en Tin Tan una disposición a perderlo todo de la que el cine se hace eco. Al comienzo de *Las mil y una noches* (1957), producida y adaptada por Fernando de Fuentes y dirigida por Fernando Cortés, Ben Aquí (Tin Tan), narrador de historias, es echado de su casa por deber cuatro años de alquiler en una Bagdag que es una suerte de Tepito entre mexicano y oriental en el que los puestos de "gorditas" y "agua de Jamaica" alternan con la venta de "alfombras de propulsión a chorro". Sin dudas, en la película Oriente es México y la corte, el espacio de convivencia de un grupo de amigos, más allá de lo que se esté narrando.[12]

Nacionalización de lo exótico, lo oriental -la patria- deviene en el espacio ideal del despilfarro y de los desbordes imaginativos. Unos niños lo rodean pidiéndole que les cuente un cuento y él les dice -dando muestras de su notable capacidad para vincularse con ellos- que sabe uno de un perico que "les queda demasiado grande". Un viejo tuerto y con muletas (Ramón Valdéz) se acerca y le dice: "Lo ves Ben Aquí, es el resultado de tus despilfarros". Poco tiempo después, Ben Aquí es apresado por el califa por intentar llevarse a una de sus esclavas (Ben Acá, María Antonieta Pons). A punto de ser ejecutado, la promesa de un relato posterga su muerte: Al Raschid, el Califa, no puede resistirse al influjo de la narración y se sienta en el suelo como un niño dispuesto a oír el relato de sus padres. Ben Aquí cuenta entonces la *Historia de la viuda de su viudo*, la historia de Selim (nuevamente Tin Tan) y Gota de Miel (nuevamente María Antonieta Pons). Dice el narrador que introduce ese episodio: "como la como la juventud es derrochadora, Selim y Gota de Miel amanecieron sin un dinar y cargados de deudas", deudas contraídas por ejemplo por la compra de un elefante o el alquiler de unos esquíes acuáticos que salieron "sesenta dinares la hora" y esta introducción incluye la propia vida de Tin Tan en lo que constituye un verdadero juego de cajas chinas. El relato dentro del relato copia al relato marco y ambos a su vez copian a la vida –son numerosas las anécdotas acerca de la vida disipada y signada por el despilfarro que llevaba el actor-: vemos que la lógica del despilfarro regula la vida real, pero también la ficción y la ficción dentro de la ficción.

Frente a esta situación, Selim y Gota de Miel - favoritos del califa y de su esposa- urden un engaño: van a decirle a sus protectores que su respectiva pareja ha muerto. Cuando la esposa del califa y sus esclavas se enteran de la muerte de Selim entran en llanto, lo cual hace sospechar a Gota de Miel de que hay algo entre su marido y todas ellas. "Se me hace que aquí hay movida chueca", dice, lo cual se confirma cuando las esclavas recuerdan con tristeza cómo besaba -clara ilusión al mito de Tin Tan como el galán que más mujeres besó en México-. Lo mismo sucede cuando Selim informa al Califa y sus camaristas. En ambas escenas, montadas de manera alternada se canta una canción cuyo estribillo dice:

No hay por qué llorar,

no hay por qué gemir,

sólo hay que saber

los secretos del vivir.

No hay por qué llorar,

no hay por qué gemir,

sólo hay que encontrar

medios para ser feliz.

Una vez obtenido el dinero, Selim y Gota de Miel se acusan mutuamente de infidelidad. De pronto llegan el califa y su esposa y ellos fingen estar muertos, pero el engaño se descubre. El amor genuino que el califa y su esposa sienten por ellos –amor que no excluye la atracción sexual- hace que sean perdonados. En la escena musical final de este episodio todos cantan el estribillo de la canción, mientras Gota de Miel se abraza al Califa y Selim a la reina, para finalmente abrazarse entre ellos amorosamente. Así, cada uno acepta las "movidas chuecas" del otro demostrando que el llanto parece no tener sentido si se encuentran los "medios para ser feliz". Medios que no excluyen a las drogas a las cuales se alude abiertamente cuando la esposa le pregunta al Califa: "¿De cuál fumaste señor?", o cuando en la escena previa, Ben Aquí saca una cajita y aspira algo por ambas fosas nasales –diríase rapé, de no ser por la reacción posterior- antes de ser ejecutado. "Cuanto menos dejen despedirme…", dice.

El final de la película es casi un espejo de esta escena: luego de dos números musicales, Ben Aquí es perdonado y designado Contador de Cuentos Oficial del Reino y el Califa le pregunta si le permite que Ben Acá le enseñe a bailar Cha Cha Chá. "Qué cuentos se sabe, qué cuentos" dice el Califa y cuando uno de los guardas le pregunta por su honor responde: "Un tigre, manchadito, pero ¿qué importa?" La letra de la canción interpretada por María Antonieta Pons dice llamativamente lo siguiente:

Nos alegra que al morirnos,

estaremos con Alá,

ya sabemos que en el cielo,

ya les gusta el cha cha cha.

Cuando el Califa saca a bailar a Ben Acá diciéndole: "¿Me permite?", ella le responde: "Yo te permito todo, mi gordo lindo". El tema de cierre es el que da cierre al primer relato:

No hay por qué llorar,

no hay por qué gemir,

sólo hay que saber

los secretos del vivir.

No hay por qué llorar,

no hay por qué gemir,

sólo hay que encontrar

medios para ser feliz.

Verdadera moraleja, en la canción final se configura una ética personal, pero también una patria que se vuelve posible en la medida de que exista la disposición de encontrase con lo otro y con el otro. Con cualquier otro, claro está y sin que medien límites: esa disposición coincide con la voluntad de tomarlo todo y darlo todo porque todo es de uno y lo de uno es de todos: en *El vagabundo* (1953), luego de vagar muerto de hambre, consigue dinero para comprar un pequeño taco. Para disfrutarlo plenamente, se sienta en un umbral, coloca un paño sobre sus piernas como servilleta y se lo acerca a una boca que se mueve en torno al taco disfrutando la próxima ingesta. Todo es deseo en él: esa boca, su mirada, sus tripas que rugen de hambre, casi como si hablaran, él dialogando con sus tripas y llamándolas a sosiego. Cuando está por comerlo, un niño harapiento se sienta a su lado a mirarlo comer. Sin poder evitarlo, Tin Tan le da su taco al niño en un acto de entrega total y en ese dar lo está dando todo, ese taco es su única posesión en el mundo, el punto de encuentro entre el reino de la necesidad y el reino de la libertad, de esa libertad que está dispuesto a ceder a cambio de un plato de comida.

Aquí se impone la comparación con Cantinflas: en la película *Así es mi tierra* –mencionada al inicio de este trabajo- el Tejón (Cantinflas) y Procofio (Medel) se disputan dos amores: el amor del General y el amor de Rosita. Están en plena revolución y en un momento determinado, el Tejón asimila el espíritu revolucionario y sus otros deseos (beber, comer, las mujeres) se subordinan a ese deseo mayor que lo arrastra, esa fuerza irresistible para quienes comparten los sentimientos del pueblo y se compadecen de su sufrimiento: la fuerza que ejerce la "bola".[13] Finalmente decidirá acercarse a Procofio y juntos partirán gozosamente con la revolución, hacia un destino incierto, hacia una amistad futura en donde todo se comparte y por la cual se brinda "porque no nos den un trancazo ni a usted ni a mí". Una amistad que se forja en el proceso revolucionario y que los hermana hasta volver insensato pelearse por una mujer, porque en el proceso revolucionario todo se comparte, hasta la mujer, porque la máquina revolucionaria une los cuerpos hasta disolver las distinciones sexuales. Así, se insinúa el deseo del Tejón por el general, por Procofio, por el licenciado, al que le toca la pierna y le dice que su cara le recuerda a una novia suya. Lo que se destaca es la evidente cercanía entre esa sensación de libertad que se transmite desde el guion y la libertad actoral que experimentan los actores, a los que el director "deja hacer" y cuyo devenir escénico propone como ejemplo del modo revolucionario de vivir la vida. [14]

Cantinflas irá poco a poco alejándose de Medel y del ideario contenido en este final. Le quedan algunas pocas incursiones con "patiños" como el Chino Herrera y con Mantequilla, antes de abandonarse a esa soledad estelar de la que ya no descenderá. Cantinflas elige ser siempre el centro de la escena, trabaja solo y, más allá de su enorme talento, limita de ese modo sus posibilidades actorales, a diferencia de un Tin Tan que solo puede ser el mismo en la medida de que otro le permita ser. Así, la monumental obra de Tin Tan puede leerse como una realización de una parte de las energías contenidas en el final de *Así es mi tierra*, al menos de aquellas vinculadas al juego, al compartir y al saber que el encuentro entre patria y revolución sólo es posible en el encuentro pleno con lo otro y con el otro.

BIBLIOGRAFÍA

Aviña, Rafael, 2009. *Aquí está su pachucote... ¡Noooo!. Una biografía de Germán Valdéz*. México: Conaculta.

Bustillo Oro, Juan, 1984. *Vida cinematográfica*. México: Cineteca Nacional.

De Certeau, Michel, 1996. *La invención de cotidiano. Artes de hacer*, Mexico: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnologico y de Estudios Superiores de Occidente / Centro Frances de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

De Certeau, Michel, 1999. *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Deleuza, Gilles, 2013. *La imagen movimiento.* Buenos Aires, Paidós.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari, 1998. *Kafka por una literatura menor*.México: Era.

García Riera, Emilio, 2008. *Las películas de Tin Tan*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Gombrich, E.H., *Arte e ilusión*. Editorial Debate: 2002.

Gramsci, Antonio, 1986. *Cuadernos de la cárcel 4. Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos.

Jiménez, Armando, 1958. *Picardía Mexicana*. México: Diana.

Meldolesi, Claudio, 2006. "El actor, sus fuentes y horizontes, en *Teatro XXI. Revista del GETEA*, 22, Año 4, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Monsivais, Carlos, 2011. "Mario Moreno, 1911-1993- La Imagen Perdurable y los Momentos Momentáneos". *Los ídolos a nado*. Debate: 2011.

Monsiváis, Carlos, 1992. "Es el pachuco un sujeto singular: Tin Tan", en *Inter medios*, 4, octubre de 1992.

Morales, Miguel Ángel, 1987. *Cómicos de México*. México: Panorama Editorial.

Morales, Miguel Ángel, 1996. *Cantinflas: Amo de las carpas (3 tomos)*. México: Clío.

Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*, La Habana: Casa de las Américas.

Paz, Octavio, 1959. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Pellettieri, Osvaldo (Director), 2001. *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Buenos Aires: Galerna.

Pérez Medina, Edmundo, 1999. "Tin Tan". En *Cine Confidencial*, México: Mina Editores.

Pilcher, Jeffrey, 2000. *Cantinflas and the chaos of mexican modernity*, Wilmington: SR Books.

Rutiaga, Luis, 2005. *Los grandes: Mario Moreno Cantinflas*. México: Editorial Tomo.

Rodríguez, Martín Gonzalo, 2015. "El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización". *Representations esthétiques en Argentine et dans le Río de la Plata XIX°, XX°, XXI° siècle. Politique, fêtes et excès*(Sylvie Sureda-Cagliani dir.). Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

Rodríguez, Martín Gonzalo, 2013."Usos revolucionarios de las técnicas del actor popular en los inicios del cine mexicano: Cantinflas y Medel en las películas de Arcady Boytler". *Representaciones y acontecimientos* (Marina Sikora y Martín Rodríguez eds.). Buenos Aires: Galerna.

Stavans, Ilan, 1998. "The riddle of Cantinflas".*Essays of hispanic popular culture*. Albuquerque: University of New MexicoPress.

Valdéz Julián, Rosalía, 2003. *La historia inédita de Tin Tan*. México: Editorial Planeta.

Viñas, David, 1996. "El teatro popular: Vaccarezza y Parravicini. Morcillas, lapsus, y traición", en Vázquez-Rial, Horacio (Director) *Buenos Aires (1880-1930). La capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza: 353-361.

Viñas, Moisés, 2005. *Indice general del cine mexicano*. México: UNAM, Instituto Mexicano de Cinematografía.

NOTAS

[1] Un mayor desarrollo del Modelo Estético de Periodización (MEP) y del Modelo Revolucionario de Periodización (MRP) puede encontrarse en mi artículo "El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización". *Representations esthétiques en Argentine et dans le Río de la Plata XIX°, XX°, XXI° siècle. Politique, fêtes et excès*(Sylvie Sureda-Cagliani dir.). Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2015.

[2] En su libro*Arte e ilusión*(2002), Gombrich va a señalar que la caricatura implica una "emancipación" del arte "respecto del estudio de la naturaleza, que se ensayó primero en los vedados territorios del humorismo y se explicó en los experimentos de Töpffer". Para Gombrich "el método de Töpffer, el de garabatear y ver qué pasa, se ha implementado efectivamente como uno de los medios reconocidos para ampliar el lenguaje del arte". Es decir que la caricatura, con su simplificación que garantiza la ausencia de indicios contradictorios y su desinterés por "imitar la naturaleza", facilitó la experimentación con las formas. Dice Gombrich que "la licencia permitida al arte humorístico, su carencia de trabas, permitió a los maestros de la sátira grotesca experimentar con la fisonomía hasta un grado del todo vedado al artista serio". Para él, la evolución del arte moderno, especialmente del expresionismo, se encuentra directamente vinculada a esta experimentación. Entendemos que el teatro popular ha generado, al igual que el teatro culto, formas que sólo pueden ser comprendidas en el marco de la modernidad, que son modernas ellas mismas y que, con sus particularidades, evolucionan, del mismo modo en que lo hacen las formas cultas: esta hipótesis se opone a la mirada de las elites culturales que desde una perspectiva legitimista y aún miserabilista (Grignon y Passeron, 1991) piensan lo popular como un espacio deshistorizado, el espacio de la barbarie, de la ignorancia o de la pura carencia.

[3] Partimos en este punto de la distinción entre historia y tradición desarrollada por Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la historia*.

[4] Inicialmenteel pachuco es un joven de origen mexicano, de clase social baja, que vivía en las ciudades del sur de Estados Unidos de América en la década del cincuenta y que se caracterizaba por defender su identidad como grupo social frente a las costumbres estadounidenses. Esta figura pronto trasciende la frontera y los pachucos comienzan a aparecer en el territorio mexicano, más vinculados a una moda pero sin perder las características antes señaladas. El atuendo propio del pachuco es un gran sombrero, "tacuche" (traje) largo y pantalón (drapes) arriba del ombligo. Solían tener un reloj de bolsillo con larga cadena y tiradores. Tin Tan toma de esta figura la indumentaria y el uso de una lengua fronteriza (el spanglish). Buena parte de las palabras usadas actualmente en México encuentran su procedencia en el pachuco.

[5] Para un desarrollo más pormenorizado del trabajo de Cantinflas y Medel en las películas de Arcady Boytler ver Rodríguez, Martín, “Usos revolucionarios de las técnicas del actor popular en los inicios del cine mexicano: Cantinflas y Medel en las películas de Arcady Boytler”. *Representaciones y acontecimientos* (Marina Sikora y Martín Rodríguez eds.). Buenos Aires: Galerna, 2013.

[6] No casualmente el propio Gómez Landero denomina a *El hijo desobediente*“farsa cinematográfica original”.

[7] Pobre, marginal, vagabundo.

[8] Grosero

[9] La mueca siempre va acompañada de un tono peculiar que es el tono llorado y presenta dos modalidades: en primer lugar, la mueca sentimental, en la que confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida del mundo evocado: la sonrisa hace presente ese mundo mientras que la mirada llorosa señala lo irremediable de la pérdida. Es la mueca propia del cantante de tango y de la mayor parte de los actores populares. En segundo lugar encontramos la mueca patética, resultado de una exageración de lo sentimental: es una contorsión triste pero payasesca del rostro propia de un personaje ridículo que no puede soportar la realidad y en la que la risa y el llanto han quedado cristalizados, asociados a una angustia existencial. Esta mueca puede verse por ejemplo en actores argentinos como el propio Sandrini, Enrique Santos Discépolo, Luis Arata o mexicanos como Manuel Medel, Joaquín Pardavé o el propio Resortes.

[10] ParaDeleuze (2013: 131-132): “La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano no es otra cosa que el rostro (…). La definición bergsoniana del afecto destacaba exactamente estas dos características: una tendencia motriz sobre un nervio sensible. En otros términos, una serie de micromovimientos sobre una placa nerviosa inmovilizada. Cuando una parte del cuerpo ha debido sacrificar lo esencial de su motricidad para convertirse en soporte de órganos de recepción, estos solo tendrían principalmente tendencias al movimiento o micromovimientos capaces, para un mismo órgano o de un órgano a otro, de entrar en series intensivas. El móvil ha perdido su movimiento de extensión, y el movimiento ha pasado a ser movimiento de expresión. Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensos expresivos constituye el afecto. Pero ¿no es esto lo mismo que un Rostro en persona? El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados”.

[11] No es posible pensar el vagabundeo sin referirnos, aunque sea brevemente, a la historia de México: durante el gobierno de Porfirio Díaz el avance brutal de las grandes haciendas por sobre las tierras de los pequeños propietarios dejó a una enorme masa de campesinos sin un espacio propio. En ese despojamiento masivo está el origen del vagabundo, de esos “peladitos” que empiezan a llenar las calles de México y que van a dar lugar a la aparición de infinidad de personajes populares como los interpretados por Cantinflas, Resortes o el propio Manuel Medel en las carpas, el teatro y el cine.

[12] En buenaparte de sus películas Tin Tan trabaja con un equipo integrado por su carnal Marcelo Chávez, Juan García Garza (Peralvillo), Wolf Ruvinskis, Famie Kauffman (Vitola), René Ruiz Martínez (Tun Tun), Joaquín García Vargas (Borolas), José Ortega (El Sapo), sus hermanos, especialmente Ramón Valdez y las actrices que más lo acompañaron: Rosita Quintana, Tongolele, Silvia Pinal, Ana Bertha Lepe y María Antonieta Pons. SI ser todos ellos necesariamente sus amigos, resulta indudable que lo que más se parece al vínculo que los une es la amistad.

[13] Se trata de una escena notable que se abre con imágenes de campesinos realizando tareas rurales en un plano general con un cielo que recuerda a los cielos de Qué viva México (1932), el film de Eisenstein en el que Boytler participó como extra y que transcurre con el bello fondo musical de la canción Así es mi tierra, que habla del dolor y los padecimientos de quienes la trabajan. Estas escenas rurales alternan con un diálogo entre el Tejón y el Licenciado, en el que el primero recurre al tono del lamento y trata de explicar infructuosamente lo que siente recurriendo al cantinfleo. En un círculo perfecto y de notable manejo del tiempo y del ritmo, la escena cierra con imágenes del campo y el final de la canción. Muestra el amor del Tejón por su tierra, sus deseos de libertad y su profunda comprensión de una realidad profunda que no puede poner en palabras pero que está en sus tonos y en sus gestos. Vemos en esta escena una íntima coincidencia entre los sentimientos del Tejón y del General: de ahí su deseo de acercarse a él.

[14] El costumbrismo viene así a cumplir la función de mostrar un pueblo liberado por el proceso revolucionario, en el cual reinan la felicidad y la abundancia y en el que no existen las diferencias sociales. Y la exacerbación del costumbrismo que practican Frausto, Cantinflas y Medel, tiene por función mostrar la amplitud de límites de esa libertad: es memorable la escena en la que Procofio y Cholita se van juntos a comer y a beber pulque en la paja y el primero, desafiado por Cholita, se baña de pulque, arrojándose la jarra completa encima (acción que se suma a otras acciones que recuerdan las reflexiones de Artaud respecto de las películas de los hermanos Marx).