

Tin Tan y Oscarito:

humor y política en el cine de México y Brasil



Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva*/Universidad Federal Fluminense, Niterói, Río de Janeiro, Brasil

RESUMEN: En gran parte del cine latinoamericano producido entre 1930 y 1960 se trató de imitar el paradigma hollywoodense, pero también se produjeron otras películas que se burlaban de este cine a través de parodias. Este artículo trata sobre una película hollywoodense, *Samson and Delilah* (1949), dirigida por Cecil B. DeMille, y dos parodias de la misma, producidas poco después en Latinoamérica: *Nem Sansão Nem Dalila* (1954), protagonizada por el comediante brasileño Oscarito, y *Lo que le pasó a Sansón* (1955), estelarizada por el comediante mexicano Tin Tan. Ambas comedias dirigen una mirada crítica al contexto político de sus países en la época de su producción y ofrecen la oportunidad de iniciar una nueva línea de investigación en los estudios sobre el cine latinoamericano, precisamente los estudios comparativos entre el cine regional y el cine hollywoodense clásico.

PALABRAS CLAVE: comedia mexicana, comedia brasileña, péplum, Hollywood, comparatística.

ABSTRACT: Most Latin American cinema between the 1930s and the 1960s tried to imitate the Hollywood paradigm, but there were other films that mocked it in parodies. This paper is about a Hollywood film, *Samson and Delilah* (1949), directed by Cecil B. DeMille, and two parodies of it, produced in Latin America: *Nem Sansão Nem Dalila* (1954) was starred by the Brazilian comedian Oscarito, and *Lo que le pasó a Sansón* (1955) was starred by the Mexican comedian Tin Tan. Both these comedies, with a political twist to them, offer an opportunity to start a new trend of research, that comparative studies in Latin American cinema, as well as that of a comparison between Latin American cinema and classical Hollywood.

KEY WORDS: Mexican comedy, Brazilian comedy, peplum film, Hollywood, comparative studies.

Tin Tan and Oscarito: humor and politics in Mexican and Brazilian cinema

Pp. 11-19, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*

Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

EN EL PRÓLOGO A SU LIBRO *Tradición y modernidad en el cine de América Latina* (2003), Paulo Paranaguá llamó la atención sobre la posibilidad de elaborar un estudio comparativo entre las cinematografías latinoamericanas. Esta perspectiva me es seductora, en la medida en que podría ser detallada en el estudio de modos de producción, movimientos, directores y obras, caracterizando mejor la noción difusa de “cinematografías” y operativizando de manera clara las relaciones de acercamiento o distancia que hay entre diferentes modos de representación fílmica en el subcontinente.

Muchas películas de Brasil y México cuestionaron el discurso hegemónico cinematográfico dominante en la década de 1950: utilizaron el humor, la parodia y la carnavalización como estrategias para enfrentar el discurso que ocupaba el mercado, con el fin de mostrar las desigualdades producidas por los recientes cambios económicos y simbólicos. Al analizarlas comparativamente, algunas comedias populares de los dos países revelan rasgos de una misma estrategia de confrontación con el cine de Hollywood. A pesar de ser un trabajo de carácter especulativo, considerando la dificultad para realizar una verificación exhaustiva, en lo que sigue quiero presentar algunas evidencias de esas intertextualidades y señalar nuevos ejes de investigación.

La perspectiva panorámica

A fines de la década de 1970, Jean-Claude Bernardet habló de una polarización que caracteriza gran parte de la producción cinematográfica en Brasil: el mimetismo y la diferenciación nacionalista, los cuales a su vez podrían quedar sintetizados en una tercera vía (1979, p. 70).

En el lado del mimetismo se encuentran las producciones que se esfuerzan por satisfacer las expectativas del público cinematográfico procurando imitar el modelo hegemónico estadounidense. En estas películas se reproduce el producto importado y se valora el modelo narrativo considerado por los productores brasileños como “el buen cine”, es decir, se pone en juego un sistema de valores perfectamente asimilado al discurso dominante.

En el otro extremo de la polarización están las películas que presentan lo que el cine extranjero no puede representar: una especificidad nacional; valores e imágenes culturales particulares de cada región. Tales películas constituyen una respuesta frente al mundo industrial, urbano y cosmopolita, y en ellas se valoran los elementos rurales, interiores, artesanales y folclóricos. Este enfoque evolucionó hacia un cine crítico, que mostró una perspectiva sociológica. Por supuesto, hablo del Cinema Novo en Brasil.

Al considerar el cine mimético, pude observar que se trata de un proyecto casi imposible, pues se intenta relacionar una forma artesanal de cine (la nuestra) con una forma industrial (la canónica), lo cual hace inviable la

posibilidad de que la primera haga una copia perfecta de la segunda. Siendo imposible copiarla, la forma industrial se acultura, se disloca, y lo que puede ser imitado escapa de la estructura dramática restringiéndose a la ambientación y la puesta en escena. Entonces, y ésta es la tesis central de mi trabajo, se refugia en la parodia. Entre nosotros es muy común el género de las *chanchadas*, que debe parte de su herencia a la comedia estadounidense.

La idea de lo nacional cubre una parte significativa de la producción cinematográfica latinoamericana y se intensifica en los momentos en que la independencia de los países está en riesgo frente a fuerzas externas o cuando un proyecto interno de cuño integrador, generalmente de carácter autoritario, intenta imponerse. Tanto internamente como en el discurso sobre las obras se constata la exacerbación de un sentimiento cívico que busca exaltar y difundir una serie de valores asociados a lo típico, lo popular, lo específico de cada cultura. Se produce con la intención de generar rasgos distintivos que permitan establecer diferencias con naciones vecinas.

Es así como por una parte, hay una fuerza agregadora que se opone al modelo “institucional” de hacer cine, donde se valora al héroe individual, al gesto noble, al discurso de la civilización que presupone una “lección de moral” sustentada en determinados presupuestos ideológicos; y, por otra parte, el discurso de lo “nacional”, construido a partir de un sistema de clichés, de transgresiones a la norma narrativa y a la potencia de la civilización del cine como arte de integración social.

El recurso más eficaz para unir ambas tendencias contradictorias es la comedia. La comedia está amparada por una risa que establece un campo de insensibilidad e indiferencia. Según Bergson, la comedia es un género que se define como opuesto a las grandes emociones del melodrama, porque la risa “esconde una segunda intención... casi de complicidad con otras alegrías, reales o imaginarias” (Bergson, 2001, p. 5). Y es por ello que la risa ejerce su función social, su significado, sustentado en una “anestesia momentánea del corazón”, es decir, por estar sometido a la inteligencia pura (ibídem, p. 4).

Para este autor, la risa es una especie de gesto social que vuelve flexible todo aquello que tiene una rigidez mecánica; y se produce al tratar de eliminar todo aquello que al ser humano le gustaría eliminar (ibídem, p. 15). A fin de lograr tal efecto, se recurre a la exageración como una estrategia de la caricatura, que es una estrategia para expresar la desarmonía existente en la naturaleza.

En este punto es conveniente recurrir a la idea del dialogismo, expresada por Mijaíl Bajtín en sus estudios sobre el discurso, asociada al concepto de intertextualidad de Julia Kristeva, como se encuentra en los estudios de Alexandre Guerreiro (2007) sobre el cine brasileño contemporáneo.

En ellos se trata de delimitar el campo del dialogismo como el proceso de incorporación del discurso del Otro (también llamado interdiscursividad), y la

intertextualidad como la incorporación de un texto en otro, por un procedimiento de citación, alusión o estilización (Guerreiro, 2007, p. 19). Lo que conduce a añadir la parodia, ese canto paralelo de “voces superpuestas, funcionando como contracanto a la voz anterior” (ibídem, p. 23). La parodia esencialmente funciona como una profusión de voces que son imposibles de ser fundidas, por lo que son transformadas, relativizadas y negadas (ibídem, p. 24). El término carnavalización, aportado por Bajtin, resulta igualmente útil –entendiendo carnaval como una mentalidad y no como un acontecimiento–, se refiere a la creación de un mundo alejado del mundo oficial, como producto de un movimiento de circularidad que simultáneamente absorbe y niega el juego de efectos de clase y de culturas distintas, en contraste y retroalimentación permanente. Por eso el carnaval no es considerado un acontecimiento, sino una cosmovisión, un tratamiento “profano” de los temas nobles, que se produce cuando se disuelven las fronteras entre lo correcto y lo incorrecto, el derecho y el revés, lo erudito y lo popular. Entonces, carnavalizar el mundo es pensarlo en términos de una profunda transgresión que promueve el tránsito entre diferentes modos de representación, voces ideológicas y jerarquías sociales.

Estos conceptos permiten estudiar algunos casos de la producción cinematográfica de México y Brasil, que a su vez dialogan con cierto tipo de cine de calidad, y analizar la forma en que se desarrollan los efectos de inversión, rechazo y dislocamiento de las distintas perspectivas nacionales.

Las películas

En 1949 Cecil B. DeMille dirige en los Estados Unidos el drama bíblico *Samson and Delilah* (*Sansón y Dalila*) para Paramount Pictures, donde cuenta la historia palestina del gigante de gran cabellera. En 1954 Carlos Manga dirige en Brasil, para Atlântida Cinematográfica, *Nem Sansão Nem Dalila* (*Ni Sansón ni Dalila*), donde parodia el original estadounidense y añade una buena dosis de ironía y crítica social con la participación del comediante Oscarito en el papel principal. En 1955 Gilberto Martínez Solares dirige en México *Lo que le pasó a Sansón*, teniendo a Tin Tan (Germán Valdés) en el papel protagónico, utiliza los mismos criterios que la *chanchada* brasileña, pero con un acento totalmente mexicano, a ritmo de chachachá.

Carlos Manga y Gilberto Martínez Solares hacen lecturas muy específicas del imaginario de sus respectivas sociedades, y serán presentados aquí desde una perspectiva comparativa, sugiriendo que el humor es un arma de crítica social y confrontación frente al sistema hegemónico hollywoodense.

El vehículo

En Brasil la *chanchada* ha sido debidamente historiografiada e inscrita como parte de las fórmulas de entretenimiento popular que evolucionan a partir de una “comedia popular, en general apresurada y descuidada, con extrapolaciones musicales” (Augusto, 1989, p. 17), desde la época de su apogeo hasta que terminan siendo objeto de culto. Los trabajos seminales de Afrânio Catani y José Ignacio de Mello e Souza (1983), João Luiz Vieira (1983 y 1987), Sergio Augusto (1989) y otros no dejan duda con respecto a su importancia en la constitución de una vertiente singular de nuestra cinematografía, por sus aspectos económicos (considerando sus condiciones de producción, distribución y exhibición) y por su naturaleza dramaturgica, que produjo un intenso diálogo con el público (considerando el proceso de desaparición de los rasgos originales que la relacionaban con el circo, la radio y el teatro popular) y que evolucionó hacia su forma cinematográfica.

Según João Luiz Vieira, en sus orígenes es clara la ascendencia europea de la *chanchada*, derivada de la italiana *cianciata*, “un discurso sin sentido, una especie de remedo vulgar, un argumento falso” (Vieira en Augusto, 1989, p. 17). Esta influencia llegó a Portugal a través de España alrededor del siglo XVI, cuando llegó la *chanza*, una modalidad de habla caricaturesca creada con la finalidad de recrear el espíritu y ejercitar la creatividad, basada en la falsedad y la mentira (ídem).

Éstos son elementos fundamentales que permiten definir a la *chanchada*, en el contexto brasileño, como una especie de comedia burlona con elementos musicales a los que se suma un carácter paródico, irónico y carnavalesco. Tales elementos son importantes cuando se compara la *chanchada* con la comedia popular mexicana, pues el periodo dorado de las dos ocurrió de 1930 a 1960, y fueron registradas bajo el nombre genérico de *comedias*. La tipificación brasileña permite observar los lineamientos específicos con más nitidez, y a partir de ellos se puede hacer una comparación con los lineamientos mexicanos.

Curiosamente, a pesar de que la *chanchada* brasileña puede ser comparada con la comedia mexicana en muchos de sus procedimientos retóricos, esta denominación no fue utilizada para referirse a las comedias que contribuyeron al éxito de Cantinflas y Tin Tan en la Época de Oro del cine mexicano, donde los géneros más destacados fueron la comedia ranchera y la de arrabal, es decir, la comedia rural y la comedia urbana.

Francisco Sánchez (2002, p. 61), historiador, guionista y crítico de cine, afirma que México no es un país musical sino un país ruidoso, y llama la atención sobre el hecho de que la última obra muda que se filmó bajo el amparo del Partido Revolucionario Institucional (que gobernó de 1929 a 2000 y actualmente ocupa el poder) fue *Que viva México*, en 1931, dirigida por Sergei Eisenstein. Ese mismo año se produjo *Santa*, la primera película

sonora en el país, dirigida por Antonio Moreno. Es decir, la Época de Oro del cine mexicano se inicia entre las lecturas de la revolución y las lágrimas domésticas de los melodramas, con el empujón inicial que Lázaro Cárdenas dio a la industria cinematográfica desde 1934; es en ese momento cuando también se desarrolla la comedia en el cine mexicano.

En Brasil la música siempre ha estado asociada al carácter nacional del país, y no es casual que las películas de las primeras productoras de cine fueran musicales, siguiendo el camino de los éxitos de la radio o del carnaval, potenciadas, naturalmente, gracias al sentido del humor; de ahí a los contenidos burlones de la *chanchada* no hubo más que un paso. La *chanchada* surge y tiene su época de apogeo y declinación entre los gobiernos de Getúlio Vargas (1930) y Juscelino Kubitschek (1961).

Ésta es una época de prosperidad para la nación, donde se consolida un proyecto de identidad nacional, y las comedias de ambos países van a reaccionar ante tales esfuerzos de modernización, criticándolos o apoyándolos a su manera.

Los cómicos

En Brasil la *chanchada* produjo una galería de astros de gran popularidad. Entre ellos, Grande Otelo y Oscarito formaron un dúo que marcó la historia de la comedia en el cine con algunos de los mejores momentos del humor nacional. Grande Otelo (1915-1993) continuó su carrera en cine, teatro y televisión durante muchos años después del auge de la *chanchada*. Oscarito, fallecido en 1975, es considerado el más grande cómico que ha producido el cine brasileño. Su colaboración fue immortalizada en algunas películas que han sido consideradas como clásicas del cine brasileño.

Oscarito, Óscar Lorenzo Jacinto de la Inmaculada Concepción Teresa Díaz, nació en el año de 1906, en Málaga, dentro del seno de una familia circense compuesta por padre alemán y madre portuguesa, que lo llevó a Brasil cuando tenía un año de edad. A los cinco años empezó a trabajar en el circo, fue payaso, trapecista, actor y acróbata, lo que facilitó más tarde la versatilidad de su trabajo en el cine. Su estreno cinematográfico ocurrió en 1935, actuó en casi cincuenta películas. Su nombre está relacionado directamente con las *chanchadas*, entre las más reconocidas se encuentran *Nem Sansão Nem Dalila*, *Matar ou correr* (ambas de 1954), *Carnaval Atlântida* (1952), *Esse milhão é meu* y *O Homem del Sputnik* (1958).

Según Emilio García Riera (2008), Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo, Germán Valdés, Topillo Tapas o simplemente Tin Tan, nació en 1915 en la ciudad de México. Fue el segundo de nueve hermanos, uno de los cuales también sería actor, entre otras cosas, de la futura serie infantil *El Chavo del Ocho*, donde interpretaría el papel de Don Ramón, con gran éxito. Germán juega béisbol,

es imitador (especialmente de Agustín Lara), trabaja en la radio, hace parodias, patina, incluso crea para el teatro la imagen del personaje que le daría el triunfo: el *pachuco*, un mexicano de la frontera norte, que utiliza un dialecto propio (el *caló*) y viste estilo *zoot suit*: traje suelto grande, reloj de cadena, sombrero con pluma y zapatos de dos colores; una imagen del exceso. Tin Tan comienza a trabajar con Marcelo Chávez, con quien debuta en el cine en 1943. A partir de entonces participará en 99 películas. Entre ellas destacan *chanchadescos* como *Tintanson Crusoe* (1965), *El fantasma de la opereta* (1960), *Rebelde sin casa* (1960), *Simbad el mareado* (1950), *Viaje a la Luna* (1958), *Los tres mosqueteros y medio* (1957), *El Visconde de Montecristo* (1954), *El bello durmiente* (1952) y muchos otros.

Oscarito y Tin Tan tienen en común una vasta producción cinematográfica. Ambos trabajan durante gran parte de su vida artística en pareja con otro artista, con un exuberante desempeño físico y verbal. Ambos son considerados comediantes inimitables en sus respectivas sociedades.

Conflictos en la vieja Gaza

A partir de Hollywood

Cecil B. DeMille se especializó en dramas bíblicos e históricos, de hecho, realizó algunos de los más representativos y espectaculares ejemplos del género: *Rey de reyes* (1927), *La señal de la Cruz* (1932), *Cleopatra* (1934), *Sansón y Dalila* (1949) y *Los diez mandamientos* (1956). Todas ellas fueron películas caras, pretenciosas y exuberantes.

Sansón y Dalila tuvo como actores principales a Hedy Lamarr (Dalila), Victor Mature (Sansón), Georges Sanders (Sarán de Gaza), Angela Lansbury (Semadar) y Henry Wilcoxon (Atur). Fue rodada en California, Argelia y Marruecos utilizando multitud de extras y sofisticados escenarios, lo que le valió en 1951 el Óscar a la Mejor Dirección de Arte.

La película fue un éxito de taquilla, lo cual confirmó el prestigio de las narrativas bíblicas y su transposición moralista a la pantalla grande. Cuenta la aventura de Sansón, el hombre más fuerte de la tribu de Dan, quien mientras los filisteos esclavizan a su pueblo (Israel), se enamora de la filisteo Semadar. Ella, a su vez, lo traiciona al luchar al lado de su verdadero amor, el príncipe Atur. Semadar muere y su hermana Dalila, que ama a Sansón en secreto, jura venganza. Planea seducirlo para revelar el secreto de su fuerza y decírselo a Sarán el líder filisteo. Sansón pierde sus cabellos y con ello su fuerza, cuando logra recuperarlos utiliza su poder para romper las columnas del templo, lo que provoca la muerte de todos.

Cuenta la leyenda que durante el estreno DeMille le pidió al comediante Groucho Marx su opinión sobre la película, y que éste le respondió: "Bueno, sólo hay un problema, C. B. Ninguna película me interesa si los pechos del actor principal son más grandes que los de la actriz

protagonista”. La broma reveló el trato que se le dio al actor, que parecía ser necesario de acuerdo con el tipo de papel exigido. No es casual que las dos parodias latinoamericanas hayan dialogado con tal referencia.

A partir de Brasil

Carlos Manga confesó que a los 22 años, cuando dirigió *Ni Sansón ni Dalila*, la dictadura de Vargas lo enfurecía, y que por esta razón aprovechó la película para criticar también a la compañía de cine Vera Cruz, la cual había sido fundada en Sao Paulo (1949) para convertirse en la gran empresa del cine brasileño, con técnicos internacionales y capital de la burguesía paulista, que sólo produjo películas al estilo suizo o sueco. Cuenta que los escenarios se construyeron en tres estudios; que la música de Luiz Bonfá fue creada al estilo de la banda sonora original de una película estadounidense; y que, aun cuando fue despreciada por la crítica, el público la convirtió en un éxito comercial (Manga, 1983, p. 30).

Espada y sandalia

Las películas de “espada y sandalia” o también llamadas “péplum”¹ fueron películas bíblicas o ubicadas en la Antigüedad Clásica, de carácter histórico o mitológico. Pero en sentido opuesto a las grandes producciones épicas con la misma temática, realizadas entre 1958 y 1964 (*Ben Hur*, *Los diez mandamientos*, *Cleopatra*, *El rey Arturo*, etc.), son largometrajes de presupuesto bastante limitado, con héroes fisicoculturistas, normalmente filmadas en Italia antes de que Cinecittá se rindiese a los “spaghetti-western”. Las *chanchadas* brasileñas y las comedias mexicanas se parecen más a esta clase de películas, pero con un humor devastador, canciones ocasionales y crítica social.

A través de un fenómeno de hibridación, canibalismo y apropiación los péplum hollywoodenses se transformaron en *chanchadas* o comedias baratas. Incluso el mismo cine de Hollywood aprovechó *Sansón y Dalila* para producir otra película crítica, *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), de Billy Wilder, donde el director Cecil B. DeMille aparece rodando una escena de *Sansón y Dalila*, interpretando su propio papel. El elemento intertextual ya estaba presente, atenuado por la seriedad de la trama y el tratamiento respetuoso que las versiones latinoamericanas habrían de colapsar.

A partir de México

Lo que le pasó a Sansón fue dirigida por Gilberto Martínez Solares, quien también participó en la producción de 172 películas como director, fotógrafo y guionista.²

El papel de Dalila había sido considerado para la italiana Silvana Pampanini, a quien en aquel entonces se le asociaba con películas históricas de la vieja Europa, sin embargo fue interpretado por la mexicana Ana Bertha

Lepe. Según Emilio García Riera (2008, p. 104), era evidente que el argumento de esta parodia podía imaginarse sin consultar en absoluto la fuente bíblica.

Cabe destacar que Tin Tan compuso, especialmente para esta película, la *Canción del monstruo y Dalila* e interpretó el chachachá *Rico vacilón*,³ de Rosendo Ruiz, y el célebre tango *Uno*, de Discépolo y Mores. Demuestra, como en otras tantas películas, su gran versatilidad: compone, canta, baila, actúa. A la vez, la multiplicidad y la relevancia de los géneros y de las canciones empleadas son indicadores del importante papel de la industria fonográfica y radiofónica de entonces.

A la versión que fue conservada le cortaron las primeras secuencias, la parte en que Tin Tan y su novia celosa van al cine a ver *Sansón y Dalila*, y Tin Tan sueña que ambos son los protagonistas de la misma; por lo cual, dicha versión comienza en la Antigüedad y la acción se reduce a su parte “bíblica”. Este detalle es importante, porque también la historia de *Ni Sansón ni Dalila* comienza en el presente.

Cotejo de las tres películas

Sansón y Dalila es un modelo de representación hollywoodense del texto bíblico que se encuentra en Jueces 13:16. La película se organiza a partir de las acciones allí descritas, y condensa y minimiza algunos hechos sin alejarse mucho del original.

De ellos, los que aquí interesan son el encuentro de Sansón con Semadar, prometida del príncipe Atur, y el empleo de las lanzas, cuando Sansón salta el muro para ver a las mujeres que bailan. De allí sale la sugerencia de matar al león en las montañas, lo que él hace sin problema. En esta secuencia Sansón propone un enigma. Semadar encuentra la respuesta y lo traiciona antes de la boda, se casa con otro hombre. El padre de ésta le ofrece su otra hija, Dalila, quien está enamorada de Sansón. Semadar es asesinada en una pelea donde Sansón demuestra toda su fuerza. Sansón se esconde en el campo, es descubierto y se enfrenta al ejército con una quijada de burro. Convencida de que sólo así podrá salvar su vida, Dalila entrega a Sansón. Junto con los filisteos arma una trampa. Dentro de la carpa ambos tienen un momento romántico, que culmina cuando Sansón le pide que sea su esposa. Miriam llega de su pueblo con Saúl, y se sabe que ella está enamorada de Sansón. Dalila lo emborracha y le corta el cabello. Los soldados lo ciegan. Sin su fuerza, Sansón es llevado a un molino donde empuja la rueda. El tiempo pasa. Dalila tiene visiones y le pide al dios de Sansón que le devuelva la vista. Él se recupera. En el templo hay una fiesta donde Sansón es humillado. Al final, le pide a Dalila que lo coloque estratégicamente entre las columnas para tirarlas, lo que también provoca la caída de los muros y de la escultura del dios pagano Dagón sobre la multitud.

Ni Sansón ni Dalila parte del principio dramático de que todo es un sueño. Esta *chanchada* de la productora

Atlántida trabaja con dos temas esenciales de la modernidad de entonces: la expectativa de una tecnología eficiente (la máquina del tiempo) y el alcance de los medios de comunicación de masas. La narración adopta el tono de una comedia loca.

En la peluquería donde trabajan las manicuristas Miriam y Dalila, donde Atur es el gerente que coquetea con las chicas, llega el gorila humano Chico Sansón con su enorme cabellera, dejando en la puerta el carro de la compañía de fuegos artificiales. Horacio (Oscarito), el barbero, al cortarle el cabello, se da cuenta de que se trata de una peluca, y allí comienza una persecución que acaba con un accidente de carro, con fuegos artificiales, invadiendo el lugar donde se lleva a cabo una demostración de la máquina del tiempo. Horacio, Helio (el galán) y el científico Profesor Incógnito Von Tiempo son trasladados al año 1130 a. C., a tierras filisteas, donde son apresados mientras Horacio se comunica con Sansón. En el presente, es el mismo Chico Sansón quien cambia su peluca por un encendedor.

Con respecto a este punto, João Luiz Vieira llama la atención sobre el dislocamiento de la narrativa: al estar la fuerza en la peluca y no en el cabello, se trata de una metáfora de la relación de fuerza entre un sistema económico dominante y la fuerza simulada de un sistema imitativo, una relación que opone el cine hollywoodense al cine brasileño (Vieira, 1983, p. 22). Es aquí donde se presenta la parodia –procedimiento retórico común en nuestros dos ejemplos latinoamericanos– como un proceso de transformación que busca imitar un objeto artístico original de forma cómica. Una imitación que da la impresión de ser algo grosero, de segunda mano, que muestra elementos de humor, *nonsense* y ridículo. “Como una de las formas de la sátira, la parodia se coloca en una posición siempre crítica frente al discurso al cual se dirige” (ídem). Finalmente, este autor señala que en el caso de la película brasileña su intención original es mucho más la capitalización de los residuos del modelo original que la crítica a su discurso, pues la parodia se transforma en una sátira de sí misma, criticando al mismo cine brasileño (ídem).

Volviendo a la Gaza de cartón de la productora Atlántida, Horacio descubre que la fuerza de Sansón está en la peluca, y será testigo de la danza de Dalila, como en la película original. El poder de Sansón es considerado más fuerte que la fuerza de la bomba atómica, calificación totalmente extemporánea. Él recibe como regalo las dos hijas del rey Tubal, Dalila y Miriam. Después de mucho desorden, los fuegos artificiales explotan provocando “el fin del mundo”. Aun cuando la peluca es robada y casi quemada Sansón la rescata y logra recuperar su fuerza. El rey, asustado, le propone ser gobernador de aquel *bochinche*, otra señalización irónica. Con ayuda del inventor Sansón va a mejorar una serie de cosas: radio, televisión, ascensor y teléfono gigante, y va a imponer medidas que parodian las reivindicaciones laborales de la época. Así

surge el lema “Todos los días serán feriados, menos el día del trabajo”, en una clara inversión del código dominante. Bajo el eslogan “¡Vote por Sansón, un hombre de acción!”, Sansón moraliza frente a la comunidad, propone castigos y multas, emite su discurso imitando al dictador Getúlio Vargas, con sus gestos y estribillo favoritos. En este sentido, la película asume un aspecto inusitado de sátira social, mostrando la falsedad de algunos procedimientos políticos por medio de la exacerbación de su puesta en escena. Sansón no se detiene y declara: “¡Voy a crear la industria del cine!”.

Todas estas actitudes de Sansón hacen que el rey quiera matarlo. Intenta hacerlo con veneno, pero fracasa. Dalila se rehúsa a colaborar, pero cuando amenazan con torturar a Helio, su amado, acepta. Sansón confía en ella, le roban la peluca y Atur asume el poder. Los inventos son abolidos, ¡Sansón será ejecutado en la boda de Dalila!

Miriam le roba la peluca a Atur y libera a los tres de la prisión. En la boda la cabellera se quema. Finalmente, los tres escapan, el jeep ocupa el escenario, el ídolo pagano cae, todo se oscurece y se retorna al presente. Al ver que los enfermeros que lo persiguen son los mismos de la época de Cristo, Horacio sale disparado.

La película utiliza un modelo de narrativa conocido: simplifica la representación disminuyendo su espectacularidad y agrega comentarios sobre la sociedad de aquella época, con lo que se convierte en un ejercicio irónico de crítica social. Todo se hace de un modo ridículo, risible e inesperado. La risa se produce cuando el espectador compara la película con el cine convencional y pomposo, que se hace serio por la ceremonia cultural de creer en sí mismo. *Ni Sansón ni Dalila* establece su propia norma a partir del referente del cine hollywoodense, pero su mirada es, si no de burla, al menos de descalificación, tanto del modo de representación como de la sociedad que pone en escena.

Hasta cierto punto *Lo que le pasó a Sansón* repite esta misma fórmula, apoyándose en el carisma de su protagonista. La historia comienza en el pasado, las partes que corresponden al presente, con inesperada semejanza con la obra brasileña, se toman de las versiones existentes, a pesar de que constan en las sinopsis publicadas en la época de su estreno.

De cualquier manera, el registro cómico será el mismo. Y si el orden de los acontecimientos está ligeramente alterado, esto en nada compromete la estructura narrativa, que comienza con el Gran Sarán contando lo que le pasó a Sansón. Hay un *flashback* sobre una bomba atómica que Sansón tiró debajo del templo diez años antes. La amenaza atómica aquí también se tematiza, como en la película brasileña. El Gran Sarán, de inusitados lentes oscuros, cuenta que reconstruyó todo con el auxilio de las Naciones Unidas, y que los cuerpos de Sansón y Dalila han desaparecido. Como en la película brasileña (cuando Sansón dicta un texto a Dalila que ella inscribe

en la piedra y él elogia en cuanto a caligrafía), el Sarán le pide a la secretaria Arpagona que taquígrafe la crónica de los hechos que terminaron con la destrucción del templo. Hay un regreso en el tiempo, se observa que a Sansón le cortan el cabello, paga con un puerco y recibe a cambio un pollo, que acaba por entregar a un niño de la calle como propina. Un guardia empuja a otro chico, y Sansón le enseña a usar la resortera, gracias a lo cual el niño derrumba al guardia. Se trata de David, el clima *nonsense* está establecido, porque el público reconoce en él al personaje que derrotará al gigante Goliat en otro episodio bíblico. La asociación de esos tiempos y relatos distintos permite establecer un territorio ahistórico para el desarrollo de la trama.

Sansón escala por el muro y ve a las bailarinas (como ocurre en la película estadounidense y en la brasileña). En medio de ellas aparece Semadar haciendo ejercicios con flechas para participar en los Juegos Olímpicos. El saludo que la gente le hace es muy bizarro, pues se trata de golpecitos en cabeza y quijada con las dos manos. Lo cual será un gag reiterado, de efecto inmediato. El príncipe Atur se pone celoso de los coqueteos entre Sansón y Semadar. Cuando Sansón tira su lanza, la cámara reproduce su movimiento en una inusitada operación reflexiva.

Sansón explica que su fuerza se debe a su dieta: avena, huevos, leche y chile relleno, contrariando cómicamente el precepto bíblico de la naturaleza divina. Al ver a Dalila, percibe inmediatamente su actitud, diciendo: “¡A pesar de tu carita, eres medio abusadora!”

Todos hablan sobre un monstruo que atemoriza a la ciudad y sobre la recompensa que hay para quien lo capture. Sarán sale a cazarlo con 10 hombres. En el salón, antes de la partida, la situación cómica se sustenta en el humor físico: Sarán habla varias veces a Atur (Marcelo Chávez, la pareja cómica de Tin Tan), provocando un gag de repetición.

En el campo hay una pelea (¿como en *Ben Hur*?) donde Tin Tan canta. Pero al ver al monstruo se desmaya. Llega Sarán con su cortejo y saluda al gorila, diciendo: “¡Huele a nenúfares putrefactos!” Sansón y el gorila tienen una escena completa de pelea, hecha en el *in* y *off* de la caverna. En un momento son vistos en el exterior; en otro desaparecen de la escena mientras se escucha la pelea fuera de cuadro, desde donde caen los objetos que ellos avientan. Lo cual es un recurso cómico simple y muy eficiente. Sansón vence al animal y arranca su cuero, vistiéndose con él como si fuese una casaca. ¡Un gag perfecto! Después se lo ofrece al rey como si fuese de *mink*. Cuando el rey quiere saber de quién se trata, él se identifica no como filisteo, sino como chichimeca, de los olmecas, del tronco de los tlaxcaltecas, pariente de los Fernández de Peralvillo, una filiación inimaginable que cubre varios siglos de referencias. Sansón gana como premio una esposa, rechaza a Dalila y prefiere a Semadar.

La proclamación de la boda se hace ¡en el año 1955 antes de Cristo! De nuevo la referencia temporal juega con el

límite entre el pasado mítico-religioso y el presente. Atur quiere impedir el matrimonio. La ceremonia comienza en un clima de traición y atentado, que deriva en la más tradicional escena de pastelazo, con pasteles explotando en las caras de todos los invitados. Antes, Los Bribones, vestidos con túnica, traen su piano y hacen un número musical, un bolero. Sansón no pierde tiempo ¡canta y baila *Vacilón*! Sarán sigue todo con sus binoculares. Sansón es hecho preso por besar a Semadar, debe pedir perdón al Gran Sarán. Hay un duelo verbal entre Atur y Sansón, quien se rebela rompiendo las cadenas que lo sujetan. Después de engañar al ejército, escapa. Ahora es necesario reencontrar a Sansón, pues se sabe que está asaltando caravanas en la Sierra Madre (la cadena montañosa de la película que John Huston dirigió en 1947).

Sansón y Miriam están en la montaña. ¡Él practica pesas! Las mujeres se instalan en una carpa. Sansón va a robarles, entra en la carpa ¡y es Dalila quien lo ayuda! Bailan, cantan y se entienden. Van a celebrar su cumpleaños, se emborrachan y Dalila le corta el cabello, mientras dice: “Me quiere, no me quiere”. ¡La caravana llega disfrazada de árboles! Al tratar de enfrentarlos se da cuenta de que ha perdido el cabello, y su fuerza, es ahí cuando revela su secreto. Sansón no puede resistir a Atur, ¡incluso su voz se vuelve más fina!

Una vez preso, Atur quiere que Sansón luche con él en la fiesta de cumpleaños de Sarán. Dalila intenta comprarlo, y él acepta su dinero. Van a verlo al molino. Sansón tiene lentes, como una metáfora de la ceguera del personaje bíblico, y hace un número musical donde explota toda su comicidad bailando. Dalila soborna al guardia y va a visitarlo. Le pregunta: “¿Por qué estás usando lentes oscuros, te arrancaron los ojos?” Él responde: “¡No, que no soy Victor Mature!”

Es en este momento cuando la película alcanza su punto máximo de intertextualidad y reflexividad, incorporando los elementos que le dieron origen y proponiendo una intensa actualización de sus códigos originales: ella le compra un tónico para el cabello en el mercado negro.

Finalmente, llega el cumpleaños de Sarán, que será celebrado con una lucha entre los gladiadores Siete Leguas y el traidor Cucurrucucú Paloma. Atado de manos y con boina Sansón es obligado a luchar contra Atur. En un descanso de la pelea toma su tónico. El cabello le crece bajo la boina, se libera, lucha y empuja las columnas del templo. De regreso del *flashback*, Sarán termina de dictar el texto para la estenógrafa, diciendo que así murió Sansón, sin cadáver, pero Sansón aparece con Dalila y varios hijos, maleta en mano, cantando... mudándose a Babilonia.

Conclusiones

Algunas coincidencias entre las dos parodias de la película estadounidense las hacen excepcionales. La versión brasileña de 1954 y la mexicana de 1955 tienen mucho en

común: ambas se estrenaron con cómicos famosos; en ellas se hacen muchas alusiones a hechos y personajes de sus respectivas sociedades; se emplea el recurso del *flashback* (a pesar de que en la versión mexicana conservada se ha suprimido la parte contemporánea); se hace explícita la intención de imitar a Hollywood de manera irónica y en contraste con los términos desiguales de su poderosa industria. El gesto supremo en estas películas es el ultraje tanto al rigor de la forma clásica, exhibiendo las convenciones de la representación realista, como a la prosodia regular y culta de sus actores. Las dos producciones cinematográficas latinoamericanas le dan la espalda a todo esto, mostrando de qué lado están en la batalla por la reconquista de su público.

La narrativa religiosa es desmontada gracias a la incorporación de elementos contemporáneos (mucho más eficaces cuando se presentan en forma de sátira), que operan al neutralizar el tiempo mítico y al inscribir los temas que se tratan en las películas como parte del horizonte de experiencias vividas por la platea (o lo que podría ser su espectador implícito, de extracción popular, con enseñanza básica y poca información cinematográfica, pero con visible apetito cinéfilo). Es por esto que también se utilizan diversas operaciones de refinamiento estético para seducir al espectador, como el continuo empleo de bailes, la exhibición *voyeurista* de las bailarinas y el empleo de escenarios y vestuarios espectaculares.

Por sobre todo ese arsenal de recursos sobresale el trabajo de los protagonistas, un Horacio y un Sansón profundamente conectados con el espíritu de su tiempo. Son máscaras corporales activadas para representar ese Otro que el cine hollywoodense trató de descalificar y convertir en algo trivial, pero que en las sombras de una Giza de yeso y papel mostraron la grandeza de sus modos originales de interpretación, al estar profundamente anclados en las tradiciones de sus respectivos pueblos.

Cuerpos no docilizados por el trabajo industrial ni por los rigores de la convención, Oscarito y Tin Tan cimientan en su movimiento físico una alternativa creativa y abierta al estar masculino en el mundo: al usar los recursos de las máscaras, el ceño fruncido, la mímica, el bamboleo y el requiebre construyen una plataforma de expresiones de notable sofisticación y poder de provocación.

Esos cuerpos, en la transversalidad de las narrativas en que se imponen, son la marca más distintiva y eficiente de una desordenada búsqueda de independencia y autenticidad, que el tiempo finalmente marcó como un momento particularmente expresivo en la historia de las cinematografías que osaron desafiar, a su manera, al gigante de Hollywood... al que le cortaron los cabellos.

Notas

¹ Pepló es una especie de túnica de fácil factura que es frecuentemente utilizada por los departamentos de arte de las grandes compañías productoras de cine.

² Véase Maza (s. f.), en < http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez_solares.html#lite > [fecha de consulta: 28 de julio de 2008].

³ *Rico vacilón* es una de las primeras creaciones de chachachá. Este ritmo cubano fue creado en 1953, con *La engañadora* de Enrique Jorrín, cuyo éxito fue legendario.

Referencias

- Augusto, S. (1989), *Esse mundo é un pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK*, Sao Paulo, Cinemateca Brasileira/ Companhia das Letras.
- Bergson, H. (2001), *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, Sao Paulo, Martins Fontes.
- Bernardet, J-C (1979), *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*, Río de Janeiro, Paz e Terra.
- García Riera, E. (2008), *Las películas de Tin Tan*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional.
- Catani, A. y J. I. de Mello (1983), *A chanchada no cinema brasileiro*, Sao Paulo, Brasiliense.
- Guerreiro, A. (2007), *A carnavalização e o grotesco pelo prisma do cinema brasileiro contemporâneo*, disertación doctoral, Río de Janeiro, Programa de Posgrado en Comunicación, Universidad Federal Fluminense.
- Manga, C. (1983), testimonio, *Filme Cultura*, vol. 16, num. 41-42, p. 30.
- Maza, M. (s. f.), "Directores del cine mexicano. Gilberto Martínez Solares", en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/martinez_solares.html#lite> [fecha de acceso: 28 de julio de 2008].
- Paranaguá, P. (2003), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, F. (2002), *Luz en la obscuridad*, México, Conaculta.
- Vieira, J. L. (1983), "Este é meu, é seu, é nosso: introdução à paródia no cinema brasileiro", *Filme Cultura*, vol. 16, mayo, núm. 41/42, pp. 22-29.
- Vieira, J. L. (1987), "A chanchada e o cinema carioca (1930-1955)", en F. Ramos (ed.), *História do Cinema Brasileiro*. Vol.1, Sao Paulo, Art Editora, pp. 129-187.

Filmografía

- Lo que le pasó a Sansón* (1955), dirigida por Gilberto Martínez Solares, México, Diana Films.
- Ni Sansón ni Dalila (Nem Sanson nem Dalila)* (1954), dirigida por Carlos Manga, Brasil, Atlântida Cinematográfica.
- Sansón y Dalila (Samson and Delilah)* (1949), dirigida por Cecil B. DeMille, Estados Unidos, Paramount Pictures.

La revisión del español de este artículo fue realizada por Lauro Zavala.

Recibido: 4 de febrero de 2015

Aceptado: 9 de febrero de 2015

***Autor: Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva**

Doctor en Comunicación y Artes por la Universidad de Sao Paulo. Profesor asociado en el Curso de Cine de la Universidad Federal Fluminense, Río de Janeiro, Brasil, donde imparte clases de Escritura de Guión y Cine Latinoamericano. Está asociado al Programa de Posgrado en Comunicación y a la Plataforma de Reflexión sobre el Audiovisual Latinoamericano. Es autor de los libros *Brasil de los Gringos* y *Artes y trucos de Embrafilme*, y coordinó los libros colectivos *Brasil-México: aproximaciones cinematográficas* y *Argentina-Brasil en el cine: diálogos*. También ha publicado en numerosas revistas y libros. Es cortometrajista, guionista y vicepresidente de SOCINE (Asociación de Estudios sobre Cine en Brasil). <tunicoamancio@gmail.com>.

Imágenes de inicio:

Oscarito y Eliana Macedo. Foto de la película *Nem São nem Dalila*, dirigida por Carlos Manga (1954). Recuperada de <<http://pipocamoderna.virgula.uol.com.br/carlos-manga-reencon-tra-as-chanchadas/89400>> [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

Tin Tan y Ana Bertha Lepe. Foto de la película *Lo que le pasó a Sansón*, dirigida por Gilberto Martínez Solares (1955). Recuperada de <<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/sanson.html>> [fecha de consulta: 3 de marzo de 2015].

Cómo citar este artículo:

Amancio, Antonio Carlos (Tunico) (2015), "Tin Tan y Oscarito: humor y política en el cine de México y Brasil", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 11-19, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.