

## ‘Wachazos’ posmodernos al humor de Germán Valdés ‘Tin Tan’



Jorge Alberto Rivero Mora\*/Universidad Nacional Autónoma de México, México

**RESUMEN:** Explorar el universo representacional humorístico de Germán Valdés *Tin Tan* a través de algunos elementos de la posmodernidad será el tema central del presente escrito. Considerando el contexto particular del alemanismo, se indagarán ciertos recursos retóricos de su discurso, a través de diferentes soportes de la posmodernidad, como son la fragmentación, el diálogo, la parodia y la intertextualidad, además de estudiar los efectos de tales enunciaciones en los ámbitos culturales, que se resignifican con el paso del tiempo mediante la risa, la desacralización, la sátira política, la parodia y el relajamiento que se expresó en su singular propuesta artística.

**PALABRAS CLAVE:** humor, cine mexicano, posmodernidad, intertextualidad, análisis fílmico.

**ABSTRACT:** Explore the humorous representational universe of Germán Valdés *Tin Tan* through some elements of postmodernism will be the focus of this writing. For this and from the particular context of alemanismo it will explore some of the rhetorical devices of his speech through different media that postmodernism radiates as fragmentation, dialogue, parody and intertextuality, and the effects that such utterances bequeath in cultural areas and that redefine over time through laughter, desecration, political satire, parody and relaxation which was expressed in its unique artistic proposal.

**KEY WORDS:** humor, Mexican cinema, postmodernism, intertextuality, film analysis.

No tengo ningún deseo que me digan que la luna es diferente a mis sueños.

JAIME SABINES

Wachazos postmodern humor Germán Valdés 'Tin Tan'  
Pp. 20-29, en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*  
Número 35/marzo-abril 2015, ISSN 2007-5758  
<<http://version.xoc.uam.mx>>

LA CINEMATOGRAFÍA SUMINISTRA múltiples significados que ayudan a relacionar este tipo de representación artística con las diversas expresiones de la realidad de una época histórica específica. En este caso, el tema principal del presente escrito es el universo representacional de la singular propuesta humorística de Germán Valdés *Tin Tan* en el cine.

Se exploran algunos de los recursos retóricos del humor tintanesco a través de diferentes elementos irradiados por la posmodernidad: la evanescencia de las fronteras entre los distintos saberes; la fragmentación y la intertextualidad, entendida como un diálogo de diversos discursos que se entremezclan; y los efectos de tales enunciaciones en los ámbitos culturales, en términos identitarios y de influencia; o, incluso, en la política: Tin Tan se mofó de los valores familiares e institucionales del régimen priísta en el contexto del alemanismo.

En este derrotero, se sientan las bases de la discusión para mostrar cómo la posmodernidad pudo redefinir diferentes elementos en los planos histórico, cultural y cinematográfico. Posteriormente, se aterriza el debate en el discurso particular que Tin Tan insertó en su cinematografía, haciendo énfasis en la intertextualidad que irradiaba su discurso y que el mismo se resignifica con el paso del tiempo (a través de la irreverencia, la parodia, la desacralización, la risa, la sátira, la parodia y el relajo del humor tintanesco).<sup>1</sup>

### 1. La transgresión de las fronteras: historia, cultura y cinematografía

Mi único tema es lo que ya no está.  
JOSÉ EMILIO PACHECO

En el siglo XX el horror, la barbarie y la sinrazón de las guerras mundiales materializaron la ruptura de los paradigmas de la modernidad que abrigaban un horizonte de expectativas más halagüeño para el ser humano. Ante esta lógica destructiva, y desde diferentes horizontes culturales, artísticos y académicos, se edificaron diversas respuestas para cuestionar y denunciar el derrotero de fracaso de los “avances” de la tecnología, la técnica, el orden y el progreso, lo que cerró de tajo la posibilidad de mejores condiciones de vida.

Así por ejemplo, desde los terrenos del arte (literatura, cinematografía, música, pintura, etcétera), de las escuelas de vanguardia y sus expresiones (modernismo, surrealismo, cubismo, dadaísmo, futurismo o estridentismo), o de las diferentes disciplinas sociales (Historia, Sociología, Filosofía, Antropología, etcétera) se dio cuenta de una realidad compleja, dolorosa y devastadora, y con particulares críticas a este adverso horizonte se enfatizó el irreversible fracaso de los ideales de la modernidad.

En este convulso escenario, la historia tuvo un parateguas a partir de la gestación de la revista francesa *Annales*, en 1929. Sus principales representantes, Marc

Bloch, Lucien Febvre y Fernand Braudel, quienes participaron y fueron víctimas de la sinrazón de la Segunda Guerra Mundial, ampliaron al máximo el horizonte de la historia, incorporaron nuevas visiones de otros saberes multidisciplinarios y examinaron antiguos e inéditos temas desde innovadoras perspectivas de análisis.<sup>2</sup>

*Annales* fue una publicación nodal para la gestación de nuevos modos de interpretar el pasado, ya no visto solamente como una temporalidad pretérita fija, sino en conjunción y tensión con los tiempos del presente y del futuro, es decir, como historicidad. Por lo cual, pronto surgirán nuevas vertientes de aprehensión de la realidad en la que ésta será vista de forma evanescente, fragmentaria y multifacética.

A la confluencia de ideas que releen el mundo de formas heterogéneas agrupadas en una nueva perspectiva globalizadora se le denominará posmodernidad. Este esfuerzo por encontrar respuestas diferentes a las que aspiraban las directrices de la modernidad fracasada se verá reflejado en la obra y legado de importantes autores provenientes de múltiples disciplinas artísticas y humanísticas como Jean Baudrillard, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Gianni Vattimo, Jacques Derrida, Gilles Lipovetsky y Slavoj Žižek, entre otros (Vásquez, 2011, pp. 63-83).

Después de la fundación de *Annales* la historia se vinculó activamente con otras disciplinas, especialmente con la antropología (y su mirada a la cultura, lo simbólico y la interpretación de dichos códigos). Y la relectura alentó la cimentación de nuevos tipos de “historias” (“de abajo”, estructuralista, mentalidades, microhistoria, historia cultural, etcétera), lo que resignificó no solamente la manera de acercarse al pasado, sino principalmente los mecanismos para construir nuevos relatos y narrativas, lo que en términos de Beatriz Sarlo se denominó “giro lingüístico” en los años setenta y/o “giro subjetivo” en los años ochenta (Sarlo, 2006, pp. 17-22).

Con tal revolución de las maneras de aproximarse y problematizar el pasado hoy en día se ha consolidado la tesis enunciada décadas atrás: la historia ya no precisa el mero dato duro u objeto para alcanzar la verdad histórica, ahora la narración del pasado cobra protagonismo como forma de problematizar o representar a dicha verdad histórica, así lo han aseverado destacados autores: Hayden White (1992), Paul Ricoeur (1995), Peter Burke (2003), Michel de Certeau (1996) y Reinhart Koselleck (1993), entre otros.

Ahora bien, desde esta perspectiva de ruptura ¿qué pasa con la cinematografía y su análisis? En mi opinión, considero que existen diferentes maneras de examinar los discursos filmicos: lúdicamente (que para mí es la manera más óptima para disfrutar dicho arte) y académica e intelectualmente (hermenéutica, historia, antropología, sociología, semiología, etcétera). En este tenor existen expertos en el tema, como Aurelio de los Reyes, Jorge Ayala Blanco o Emilio García Riera, quienes interpretan

la cinematografía desde su particular percepción de lo que este discurso debe irradiar.

Sin embargo, en mi opinión y en defensa de las ideas posmodernas antes expuestas, considero que la cinematografía, por su connotación multifacética, heterogénea y evanescente, no puede ser examinada desde una fórmula única o metodología totalizadora, como si ésta fuera la mejor opción para interpretar el cúmulo de significaciones que irradian tanto el filme como los elementos que lo componen, debe estar abierta a nuevos diálogos, interpretaciones y relecturas de lo que el cine puede detonar, como ha señalado Aurelio de los Reyes.

Algunos investigadores, como el propio Aurelio de los Reyes o Lauro Zavala, han indicado que si bien no hay una fórmula única para el análisis fílmico, sí se pueden tomar diversas estructuras semifijas de las cintas que ayudan a ver el discurso visual desde importantes vetas que privilegia la historia cultural: como objeto o datos fijos del filme; como fuente, es decir, como contenidos susceptibles a interpretar (qué dice la película), o como ambos elementos.

En este orden de ideas cabe señalar que más allá de la capacidad y talento fílmico de algún director consagrado o principiante, ninguno puede hacer por sí mismo o aisladamente una película. La elaboración de una cinta implica un trabajo conjunto, en equipo, donde participan importantes personajes cuyas actividades son esenciales: los productores financian la película (sea por motivos artísticos, económicos o caprichos personales), el director plasma su posición artística y estilo fílmico en la cinta que construye; los actores protagónicos y de apoyo representan la historia que da sentido a la película; el fotógrafo dota al filme de un sentido de realidad al mundo concebido en la pantalla; la música acompaña, complementa y amplifica el tono de las emociones verbales y visuales; la ambientación recrea fielmente o distorsiona el sentido de la realidad, etcétera (Rivero, 2012, pp. 272-273).

Por lo anterior, y lejos de posturas intelectualoides, soberbias y prepotentes, considero que la belleza de la cinematografía, y del arte en sí mismo, radica en vivirla, sentirla y disfrutarla, antes de interpretarla o forzarla al aterrizaje de una específica escuela de análisis; es por esto que considero que el humorismo de Tin Tan ofrece numerosas vetas de análisis, dignas de ser descubiertas, analizadas y problematizadas con profundidad desde diferentes ángulos.

Ayer, hoy y siempre, más allá de los elementos técnicos que la componen o de la proyección de sentidos que puede ofrecer, la cinematografía de Tin Tan es una muy lúdica e incluyente forma de reflexionar críticamente la realidad particular de una época; los múltiples criterios de su representación fílmica están abiertos al debate y problematización de ideas, pero también –y eso no hay que olvidarlo– al goce y disfrute del cine, que enriquece el arte y la vida misma.

## 2. Tin Tan. La gestación de un personaje y una propuesta humorística

Con Tin Tan todo es vacilón, todo es un gran reventón.  
CARLOS MONSIVÁIS

En un contexto marcado por el movimiento armado revolucionario, el 19 de septiembre de 1915 nació en la ciudad de México Germán Genaro Cipriano Gómez Valdés Castillo. En 1927, tras una breve estadía en el puerto de Veracruz, la familia del futuro cómico se estableció en la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez, Chihuahua, debido a que su progenitor se desempeñaba como agente aduanal. En Juárez Germán estudió la secundaria y a principios de los años treinta entró en contacto con las particularidades de la identidad “chicana” y una derivación de ésta encarnada en el personaje más visible del choque de dos culturas distintas de ambos lados de la frontera: el pachuco (Rivero, 2012, p. 64).

De personalidad hiperactiva y pícara, Germán Valdés pronto se adaptó a su nuevo lugar de residencia y asimiló de modo natural los usos y costumbres del barrio en que habitó, el de “los tiriles” o “tirilonos”, es decir, los pachucos de Ciudad Juárez, pero también tuvo la oportunidad de convivir con *zoot suiters* de El Paso Texas y Los Ángeles, California. Como señala certeramente Carlos Monsiváis, Germán Valdés supo asimilar e identificarse con el personaje que le daría fama y posteridad: el pachuco.

Al abandonar sus estudios de preparatoria y probar varios oficios (guía de turistas, sastre, electricista), Germán fue enviado por su padre con su amigo cercano Pedro Meneses Hoyos, dueño y fundador de la radiodifusora local *XEJ La voz de la frontera*. En esta empresa radial, el joven Valdés fue barrendero, mandadero y etiquetador de discos, hasta que la suerte lo llevó a ser locutor de la misma estación de radio, entre 1933 y 1943.

Debido a su inventiva y desenvoltura escénica, pronto Valdés se convirtió en el más famoso locutor de la *XEJ*, por lo que Meneses, convencido del talento y buena voz de Valdés, a quien apodaban *La Chiva* por dejarse una barba en el mentón, lo ascendió como anunciador comercial de la estación y, más adelante, en la primera etapa del programa *El barco de la ilusión*, lo incluyó para que imitara a *Popeye el marino*, el popular personaje de Elzie Crisler Segar (Noriega, 2011, p. 94). Valdés configuró aquí su estilo humorístico al improvisar, contar chistes, escribir *sketches* y vender publicidad.

Su trabajo le gustó al público y Meneses accedió a que Valdés condujera el programa *Agustín Larín* –y no *Tin Tin Larará*, como erróneamente han llamado a su primer estelar radial–, donde parodiaba al célebre compositor Agustín Lara. Así, la radio, y no el cine, como comúnmente se cree, se convirtió en su primer espacio artístico, en el universo seductor que le ayudó a relacionarse con los medios masivos y con la farándula, o *show business*, como solía llamarle.

La creciente popularidad, presencia y dotada voz del joven locutor, cotizaron a Valdés en el medio radiofónico local y pronto otras estaciones juarenses lo invitaron a trabajar. Fue así como de 1936 a 1938 abandonó, en buenos términos, la empresa de Meneses, y trabajó como anunciador titular de las estaciones juarenses competidoras XEF y XEP (Noriega, 2011, p. 97).

El 2 de enero de 1938 Germán Valdés contrajo nupcias con Magdalena Martínez, con quien procreó dos hijos (Francisco Germán y Olga). Convertido en una popular figura radiofónica, Valdés se reincorporó a la XEJ, donde de inmediato comenzó a trabajar de locutor-actor en la segunda etapa de *El Barco de la ilusión*, que Pedro Meneses había reactivado y que se convirtió en uno de los programas más exitosos en la historia de la estación (Rivero, 2012, p. 67).

En 1943, en el contexto de mayor confrontación entre la comunidad México-americana del sur de Estados Unidos y las fuerzas del orden de aquel país, Germán Valdés y Pedro Meneses Hoyos, como un termómetro del momento, gestaron el personaje pachuco *Topillo* que sería la génesis del futuro personaje *Tin Tan* (Noriega, 2011, pp. 114-118). Al respecto, Meneses señala que "Para este tipo de programas decidí crear un personaje con Germán Valdés tipificando al "manito" del otro lado de la frontera. Le compré en la casa *Rosens* de Juárez un traje de lo que en Chicago llamaban los negros *zoot-suit* y que consistía en llevarle la contraria al presidente norteamericano Roosevelt y sus consejos de economía" (Rivero, 2012, p. 67).

Con el personaje pachuco Topillo, Valdés incrementó sus habilidades idiomáticas bilingües y modificó, con humor y sobre la marcha, los guiones escritos por Meneses. Lo que le permitió adquirir la experiencia necesaria para llevar a cabo la parte de la *vis cómica* y desenvoltura que mostraría en su discurso fílmico como Tin Tan. Además, interpretó a múltiples personajes en el teatro-estudio de la XEJ e interactuó con su público como maestro de ceremonias, actor y/o bailarín.

Precisamente fue en el teatro-estudio de la XEJ, que para esa fechas se había convertido en una empresa muy rentable, donde se presentaron algunas compañías itinerantes, entre ellas, la dirigida por el ecuatoriano Jorge Maulmer y su medio hermano, el famoso ventrílocuo Paco Miller, quien daba vida al muñeco Don Roque que le dio a Valdés el nombre artístico que lo consagró: *Tin Tan*. Ante la urgencia de reemplazar a un cómico de su caravana, los empresarios invitaron a Valdés a unirse a su gira por diversas ciudades de México y Estados Unidos.

Marcelo Chávez, quien fungía como administrador de la caravana, a sugerencia de Miller, aceptó convertirse en el patino y desde entonces inamovible pareja cómica de Valdés. En sus primeras presentaciones en Estados Unidos fueron recibidos con recelo y animadversión, pues el tema del pachuquismo estaba presente. En aquellos años la comunidad mexicanoamericana de pachucos padecía un fuerte hostigamiento por parte de las fuerzas del orden

estadounidense, que derivó en una serie de enfrentamientos. El conflicto llegó a su cenit en 1943, cuando turbas de marineros y de policías los atacaron con saña en Los Ángeles, ciudad que se convulsionó durante varias semanas. La prensa llamó a estos sucesos "los disturbios Zoot Suit" e intensificó la estereotipación de los pachucos como criminales peligrosos.

En territorio mexicano, y más allá de la identificación del pachuco Topillo con la criminalización de esta identidad fronteriza, la mancuerna artística de Valdés y Marcelo Chávez se acopló hasta lograr la aceptación, afecto y complicidad de su creciente público, como se hizo evidente en la continuación de aquella primera gira en los estados de Sonora, Aguascalientes, Jalisco y la ciudad de México; este último espacio será determinante en su derrotero artístico.

### 3. El humorismo tintanesco. De la denostación a la valoración

Tin Tan nos molesta porque encarna la culpable conciencia  
de nuestro voluntario o pasivo descastamiento.  
SALVADOR NOVO

La pareja cómica *Tin Tan y su carnal Marcelo* debutó el 5 de noviembre de 1943, en el teatro Esperanza Iris de la ciudad de México. El espectáculo incluía un fastuoso elenco (sobresalían *Cantinflas* y Agustín Lara), pero el éxito e impacto de Tin Tan y Marcelo fue tal que en menos de un mes importantes empresas como la XEW, el teatro Follies y el centro nocturno más importante, *El Patio*, los contrataron. Incluso, en una vorágine de sucesos Tin Tan y Marcelo hicieron su debut cinematográfico en la película *Hotel de Verano*, del director René Cardona.

Tras su inicio fílmico Germán Valdés *Tin Tan* estelarizó cinco películas con el director Humberto Gómez Landeros: *El hijo desobediente* (1945); *Hay muertos que no hacen ruido* (1946); *Con la música por dentro* (1946); *El niño perdido* (1947); *Músico poeta y loco* (1947) en las que el pachuco Tin Tan mostró sus notables facultades humorísticas, aunque sometido a los anacronismos de Gómez Landeros. A pesar de argumentos inconsistentes y películas deficientes, Tin Tan logró sobresalir nutriendo a su personaje de un novedoso sentido humorístico, lúdico, musical y relajiento que aderezó con su vestimenta, lenguaje *spanGLISH* y entonación de rebeldía.

Tin Tan es el primer gran ejemplo del "habla indocumentada", enriqueciendo a fin de cuentas el español de México. Sobre todo en sus primeras películas Tin Tan es gloriosamente impúdico, y aprovecha todas las voces para construir su caló esencial. Tin Tan elabora a la perfección el collage lingüístico donde participan las voces anglosajonas impuestas por la necesidad de nombrar a lo nuevo, el español del campo cuajado de arcaísmos y los dichos y expresiones de todo el país. Tin Tan le pregunta a Marcelo: "Y el jale que conseguiste de *guachador*? ¿Y todavía te *forgetean* tus relativos?" Y uno debe



traducir en el acto que *jale* es empleo y *guachador* es velador, y los relativos que *forgetean* son los parientes que olvidan (Monsiváis, 1992, p. 8).

Sin embargo, el humorismo de Tin Tan fue satanizado por los grupos conservadores y nacionalistas de la época, que llegaron a pedir que salieran sus cintas de las carteleras y “se censurara al cómico vulgar”. En este contexto, fueron constantes las agresiones a su personaje, incluso de intelectuales de la talla de José Vasconcelos, “por deformar el idioma y la imagen del mexicano [...] Me opongo al pochismo lingüístico de espectáculos mediocres, cuando no vulgares [...] El esfuerzo de patriotas ilustrados ha logrado contener el abuso de la jerigonza tintanesca. ¡Pero ahora ocurre que es la ciudad de México la que aplaude y disfruta el pochismo!” (Vasconcelos, 1944, p. 3).

Además existieron continuos ataques virulentos que no sólo se dirigieron al personaje cinematográfico que se abría paso en el cine nacional, sino a la persona de Germán Valdés a quien acusaron de “lépero, vulgar, obsceno, simiesco, estúpido y pervertido”. Según Paulita Brook:

Con tal de complacer al público sin moral, Tin Tan cultiva la más baja de las leperadas, Lépera es su manera de hablar y de moverse y hasta la 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, encorvado simiescamente. En el rostro una expresión entre estúpida y pervertida, la boca abierta, y las mandíbulas en constante movimiento de rumiante (Rivero, 2012, p. 78).

Y no sólo representantes de la intelectualidad atacaron a Germán Valdés *Tin Tan*, la misma oposición a su estilo humorístico la enunciaron compañeros de oficio como Mario Moreno *Cantinflas*, cuyo personaje de peluquero en la cinta *Si yo fuera diputado*, escribe en la lista de precios: “*Para pachucos no hay servicio porque me caen muy gordos*”, o el cómico-político Jesús Martínez *Palillo*, quien aseguró despectivamente: “A ese Tin Tan ya lo tengo hasta en la sopa. Si yo no soy cómico, él lo es menos. Ya pasaron los tiempos del húngaro con su oso por la calle. Y eso es él; Tin Tan es el húngaro y Marcelo el oso [...] y para colmo, destroza una bellísima lengua como lo es la nuestra” (Rivero, 2012, p. 78).

Fueron tan fuertes las agresiones al comediante que Tin Tan fue visto como persona *nongrata* en diversos medios, a través de publicaciones e inserciones pagadas, incluso hubo un momento en que el propio Tin Tan autotustificó su interpretación pachuquíl: “Excepto algunos casos, no oírás usted decir a nadie las tonterías que yo digo imitando a esa plaga pachuquista [...] Mi propósito al popularizar el tipo de pachuco no es como usted ahora y otras personas antes me han dicho: destrozar el idioma. No hago otra cosa que ridiculizarlos. Y mis imitaciones,

desde luego exactas, no tienen más propósito que ese” (Rivero, 2012, p. 122).

Afortunadamente Tin Tan también fue valorado y defendido por personajes representativos de la cultura nacional. En 1944 el brillante escritor José Revueltas evocó así la impresión que le dejó el cómico:

[Tin Tan] Me interesó vivamente a causa de su fenómeno de interlocución con el mexicano del otro lado. Como yo había visto eso con prejuicios me sirvió para comprender mejor el problema idiomático por lo cual me parecía muy bien la introducción de esa corriente, no debido a una actitud conservadora respecto a las tradiciones lingüísticas del español, sino porque me resultaba necesario hacer frente a esa psicología del lenguaje (Revueltas en Meyer, 1976, 104).

Otro intelectual que reparó en la personalidad de Tin Tan fue el notable cronista Salvador Novo, quien a mediados de la década de 1940 escribió:

A Tin Tan, que une a su atuendo el uso de un lenguaje híbrido, el *spanglish* de los pochos, abundante en términos tomados del inglés, se le acusa de corromper el idioma, como si éste dependiera de la influencia de un cómico en la gente. Mucho más perjudica al idioma el lenguaje de políticos, periodistas y locutores adictos a modas culturales... Es fuerza reconocer que Tin Tan, cuando nos molesta, nos molesta porque encarna la culpable conciencia de nuestro voluntario o pasivo descastamiento (Novo, 1944, s. p.).

Más allá de estos aislados apoyos, conviene subrayar que su encuentro artístico con el director Gilberto Martínez Solares, en 1948, fue definitivo y definitorio en su carrera artística, pues este director lo despojó gradualmente del estereotipo pachuco mutándolo hacia el personaje del pícaro urbano, inteligente y enamorado, lo cual multiplicó aún más su éxito arrollador, que se incrementó tanto que en 1950 fue el artista más taquillero y mejor pagado del cine nacional.

En este horizonte, entre 1943 y 1948, los años de total pachuquismo de Tin Tan, Germán Valdés no solamente se manifestó como un actor de notables facultades artísticas, también alentó la ampliación de su personaje cinematográfico más allá del estereotipo del pachuco de sus inicios: además de su posición lúdica, hedónica, gozosa de hacer comedia, insertó a su propuesta humorística críticas e irreverencias a los valores tradicionales y a las instituciones del Estado, como a continuación se verá.

#### 4. De pochos, pachucos y tarzanas. El humor tintanesco en el alemanismo

Mientras tanto nos modernizábamos, incorporábamos a nuestra habla términos que primero habían sonado como pochismos en las películas de Tin Tan.  
JOSÉ EMILIO PACHECO (*Las batallas en el desierto*)

Con la conclusión abrupta de la Segunda Guerra Mundial en 1945, el presidente Manuel Ávila Camacho, tras depo-

ner los proyectos socializantes de su antecesor Lázaro Cárdenas, nombró como su sucesor a Miguel Alemán Valdés. El sexenio del Cachorro de la Revolución, aun cuando representó la llegada al poder de un civil después de un largo período de mandatarios provenientes de la milicia, fue un gobierno en donde se alcanzaron altos niveles de corrupción.<sup>3</sup>

Entre 1946 y 1952 México se transformó notoriamente. El partido del gobierno, el entonces Partido de la Revolución Mexicana (PRM), cambió apariencia, mas no de esencia, llamándose desde entonces Partido Revolucionario Institucional (PRI). Además, el régimen alemánista salió fortalecido a través de tres grandes "ismos" que moldearon en demasía la cultura política nacional: presidencialismo, corporativismo e intervencionismo de Estado, rasgos que debilitaron las prácticas democráticas y fortalecieron al sistema autoritario de la época.

Aunque los avances en materia de industrialización y modernización en el país se materializaron en distintos ámbitos, las banderas de la revolución mexicana con las que el régimen se cubría comenzaron a desgastarse por la marcada desigualdad social, el tráfico de influencias, la creciente participación de la iniciativa privada, y la consolidación del "charrismo sindical", que golpeó a los grupos obreros y populares independientes.

De modo paralelo, en Estados Unidos la comunidad mexicanoamericana padecía discriminación en lugares públicos (escuelas, restaurantes, cines, centros nocturnos, transporte, balnearios públicos, etcétera); en Texas y California, por ejemplo, el hostigamiento a chicanos y mexicanos era un hecho cotidiano. Para cambiar su condición, medio millón de chicanos se alistaron al ejército estadounidense durante la II Guerra Mundial.<sup>4</sup>

Cabe resaltar que dicho conflicto bélico causó escasez de trabajadores del campo en Estados Unidos, porque muchos afroamericanos, chicanos y blancos pobres que hacían esos trabajos fueron reclutados por el ejército. Ante la urgencia de mano de obra barata, en 1942 Estados Unidos negoció con México el programa *Bracero*, un inequitativo convenio laboral, en el que un gran número de trabajadores mexicanos aceptaron salarios miserables y pésimas condiciones de trabajo, sin derecho a organizarse o defenderse. El programa se extendió a otras regiones de la Unión Americana y con ello se construyó una larga cadena de abusos y vejaciones, muy similar a la padecida por la comunidad chicana.<sup>5</sup>

Pero la situación de discriminación y desprecio al chicano no sólo era privativa de Estados Unidos, también en México existía una gran antipatía hacia los connacionales que dejaban su patria; repulsión que no era nueva, como apunta Carlos Monsiváis: "Ya desde el porfiriato el mexicano que se "agringa" es objeto de burla y desdén y Agustín Yáñez en su documentada novela *Al filo del agua*, situada en 1909, enumera las reacciones pueblerinas ante los que fueron a Norteamérica y volvieron" (Monsiváis, 1992, p. 7).

A finales de los años treinta, el vocablo denigratorio "pocho" se extendió en nuestro país para aludir a los emigrados y su cultura. De los pochos emergió un grupo combativo en el decir y el actuar: los pachucos, una peculiar identidad fronteriza mexicanoamericana que devino en un estereotipo con una fuerte carga visual, debido a su indumentaria extravagante llamada *zoot suit*, inspirada en los negros de Chicago y en los *dudes* de Harlem: zapatos bicolores, saco largo estilizado con grandes hombreras y solapas; corbata amplia; pantalón abombado sujeto por tirantes; larga cadena en la bolsa, y sombrero de ala ancha con pluma.<sup>6</sup>

La estafalaria vestimenta de los pachucos, pero sobre todo su actitud de resistencia (más que de enfrentamiento) a una sociedad que los criminalizaba por su aspecto e imagen, dotaron a los pachucos de una connotación muy negativa en la opinión pública: eran tratados como pandilleros, delincuentes y/o drogadictos. El propio Octavio Paz, en su célebre ensayo *El laberinto de la soledad* (1950), ofreció un retrato provocador, maniqueo e injusto del pachuco, más retórico y funcional que descriptivo y realista:

(El pachuco) es un *clown* impasible y siniestro, que no intenta hacer reír y que procura aterrorizar. Esta actitud sádica se alía a un deseo de autohumillación, que me parece constituir el fondo mismo de su carácter: sabe que sobresalir es peligroso y que su conducta irrita a la sociedad; no importa, busca, atrae la persecución y el escándalo [...] El pachuco es la presa que se adorna para llamar la atención de los cazadores (Paz, 1992, p. 4).

Sin escapar de su condición de marginados sociales, los pachucos gestaron un fenómeno cultural muy interesante en el sur de Estados Unidos y en algunas ciudades del norte del país. El pachuquismo fue una expresión cultural que reconfiguró su propia imagen, su propio léxico, sus propios códigos (respeto a las jerarquías, territorialidad, fumar marihuana), y lejos de renegar de sus orígenes, resistió, como pudo, los ataques racistas de la cultura anglosajona que lo segregaba.

El hostigamiento a los pachucos derivó en una serie de enfrentamientos de algunos miembros de esta comunidad en contra de las fuerzas del orden, hasta que, como anteriormente se mencionó, el conflicto llegó a su cenit en 1943, cuando turbas de marineros y policías los atacaron con saña.<sup>7</sup>

En México el estereotipo nocivo de los pachucos también fue reproducido en la prensa local. Por ejemplo, en diciembre de 1942 el semanario *Jueves de Excelsior* publicó un artículo titulado "Los pachucos", que incluyó dos fotografías de un joven pachuco o *zoot suit*. Curiosamente, con este tono peyorativo se hizo presente un doble discurso en torno a la cultura norteamericana, puesto que cada vez era más frecuente adoptar patrones estadounidenses, en la comida, en los hábitos y en el lenguaje, pero también existió una gran aversión hacia el estereotipo pachuco,

que en México se relacionó con los *tarzanes*: vividores de barrio, “cinturitas”, padrotes que delinquían en los barrios bajos ciudadanos. Si bien en numerosos sectores se vivió un marcado antiyanquismo, lo cierto es que hubo un marcado interés del gobierno mexicano por congraciarse con Estados Unidos.

Durante el alemanismo muchos de los rasgos de la cultura política de aquellos años se trasladaron también abierta, o veladamente, al ámbito cinematográfico. Es aquí donde se rescata la propuesta fílmica y humorística de Germán Valdés *Tin Tan*, que supo insertarse en el discurso hegemónico de la mitificada “Época de oro”. La cual produjo películas moralizantes y sentimentaloides priorizando el melodrama, el nacionalismo y la reivindicación del ambiente rural como el espacio utópico que favorecía los valores morales, la familia y la identidad, en contraposición del espacio urbano y la ciudad vistos como lugares de perdición y degradación moral.

En este contexto, en sus años de pachuquería, las agresiones al personaje de Tin Tan y su particular propuesta humorística son constantes, pero acompañado de su inseparable pareja cómica, Marcelo Chávez, y a través del desdoblamiento de su personaje, Tin Tan logra hacer una crítica lúdica, humorística, burlona, irreverente y relajada de los valores tradicionales de la sociedad, de las instituciones del Estado y de las formas corruptas de hacer política en aquella época.

De modo paralelo, a mediados de los años cuarenta, el grupo filosófico *Hiperión*, integrado por Luis Villoro, Jorge Portilla, Alejandro Rossi y Leopoldo Zea, se propone dilucidar la identidad del y lo mexicano. Jorge Portilla plantea la importancia del relajo como un fenómeno identitario del mexicano que puede servir como clave para comprender los rasgos de la condición humana (Portilla, 1966, p. 13).

Precisamente, Tin Tan hace de la irreverencia, el atrevimiento y el relajo –entendido por la Real Academia Española de la Lengua como laxitud en el cumplimiento de las normas, como desorden, falta de seriedad o barullo– un sello característico de su particular humor cinematográfico, ya que de manera constante, a través de distintos elementos posmodernos, se mofó de los modos de ser de la sociedad mexicana y de hacer del régimen alemanista.

Sin presentar una detallada descripción de la obra fílmica de Tin Tan, aquí se pretende reparar en la forma en que su discurso ofrece una representación particular de la realidad histórica; en un primer momento, a través del estereotipo del pachuco, que le daría fama y posteridad, y posteriormente a través de la parodia de lo acreditado (historia, política, literatura). Es así que desde el inicio de su carrera fílmica Tin Tan de inmediato causó enorme polémica por su uso del lenguaje, su estética corporal y su actitud.

A través de la parodia, la ridiculización y el relajo Tin Tan y su equipo cinematográfico se convirtieron en figuras notoriamente atípicas de la vida cultural de la primera mitad del siglo XX, es decir, en elementos

clave de la llamada intertextualidad, categoría de análisis<sup>8</sup> recurrentemente utilizada en el amplio espacio de la posmodernidad.

## 5. La intertextualidad como recurso humorístico tintanesco

Tin Tan es el primer mexicano del siglo XXI.  
CARLOS MONSIVÁIS

Desde el siglo XIX, en distintos espacios, tonos e intencionalidades, el humor político en México ha funcionado como una eficaz herramienta de expresión y de resistencia civil para desacralizar, criticar y, lamentablemente, banalizar el ámbito de lo público y del poder establecido –y con ello el caudal de problemas sociales y económicos que aquejan a la población.

Y es que el humor deriva en distintas expresiones que caracterizan a esta particular enunciación, pero también indica cómo puede examinarse dicho discurso desde sus variadas representaciones, y la manera en que puede aprenderse semántica, retórica, psicológica, sociológica, histórica, ideológica, semiótica, estructural y simbólicamente. Pero más aún, el humor se resignifica, se reconfigura, se resemantiza con el tiempo, y es así que Germán Valdés *Tin Tan*, el cómico limitado y vulgar del ayer, es el genio humorístico del hoy.

En el caso particular del discurso humorístico de Germán Valdés *Tin Tan* fue la permanente alusión o citación a diversas obras (literarias, cinematográfica, radiales, musicales) para construir la suya. Por ello, se establece una suerte de diálogos posmodernos entre discursos que se comunican entre sí, en sentidos múltiples y no unidireccionales.

Tal como ocurre a menudo en el ámbito literario, el proceso de intertextualidad en el cine a través de la agregación de otros textos en el discurso que se elabora (película), normalmente es el resultado de una operación preconcebida, que puede adquirir las formas de homenaje, parodia, sátira o ironía y que busca establecer una relación de empatía o complicidad con el espectador a través de los guiños que la cinta expone y que son identificados por este último (Gennette, 1989, pp. 9-11).

En el mundo fílmico posmoderno de Tin Tan la intertextualidad es evidente, y a través de varios discursos que provienen de distintos ámbitos se puede comprobar cómo éstos inciden en la construcción de sus relatos cinematográficos. La combinación de textos se aprecia en los filmes en distintas oportunidades y con diferentes características, por ejemplo, alusiones a la obra y figura de otros artistas nacionales e internacionales: Bing Crosby (*Simbad el mareado*), Robert Mitchum (*Calabacitas tiernas*), Víctor Mature o el propio Tin Tan (*El revoltoso*), Roberto Rossellini (*Me traes de un ala*), Emilio Fernández (*El rey del barrio*), Pedro Infante (*Lo que le pasó a Sansón*), Jorge Negrete (*El hijo desobediente*).<sup>9</sup>

Así como asevera Gérard Genette que “el intertexto es la percepción, por el lector, de una obra y otras que le han precedido”, lo cual acumula más significados que pueden negarse con la lectura lineal o teleológica de dicho producto, se puede puntualizar que esta referencialidad involucra nuevas lecturas en las que operan, la memoria y el humor, y todo ello da como resultado que el espectador evalúe dicho texto fílmico desde la evocación y añoranza de discursos que previamente han sido observados. Carlos Monsiváis puntualiza que estrellas cómicas de la talla de Charles Chaplin, los hermanos Marx, Harold Lloyd o Buster Keaton son referencias intertextuales en la obra tintanesca:

[...] a diferencia de los hermanos Marx, no arrasa con lo que le rodea por odio a las instituciones, ni convoca a la ruina universal como Buster Keaton. Sin embargo, a escala, los resultados son igualmente apocalípticos. Tin Tan pasa y nada queda en pie, [...] posee las características que afinará hasta el desbordamiento: la desfachatez, el cinismo, la frivolidad, el enamoramiento múltiple, la ineptitud que halla su punto de equilibrio en la eficacia destructiva (Monsiváis, 1992, p. 10).

Esta irrupción del personaje que arrasa con todo lo que se atraviesa a su paso y lo destruye al instante se asocia al tipo de universo humorístico que en distintos momentos la propuesta cinematográfica de Tin Tan explora: el *nonsense*, el disparate, la exageración, la irrisión y el absurdo. Éste es quizás uno de los elementos posmodernos más importantes y rescatables en Tin Tan, quien hace en varias ocasiones un verdadero acto creativo.

Dicha elaboración de humor que innova, abre puentes e hibridiza géneros, enriquece y define en gran medida el estilo del personaje. En términos de Jorge Ayala Blanco, Tin Tan revalora e inserta viejos y nuevos estilos, y es así que se puede rescatar a Tin Tan, un personaje que se maneja profusamente en sus películas. Para Ayala Blanco “el *nonsense* es la introducción de lo absurdo en lo ya consagrado. Es la irreverencia... Tin Tan es el personaje más irreverente del cine mexicano por esto” (Blanco, 2005).

Así, en sus películas, es posible apreciar cómo Tin Tan juega boliche o baila *swing* como cavernícola (*El bello durmiente*); baila colectivamente *chachachá* ataviado de fi-listeo (*Lo que le pasó a Sansón*) o a la usanza de la corte del imperio francés (en *Los tres mosqueteros y medio*); o hace interpretaciones valorables al cantar cosmopolitamente melodías encarnadas en la cultura popular: *Ya vamos llegando a Pénjamo* (al estilo alemán en *Dios los cría*); *La Paloma*, con arreglos modernos y estilo *jazz* (junto con su esposa y Las hermanitas Julián) en *La marca del zorrillo*; *La barca de oro*, que interpreta ataviado como cantaor andaluz y en ese estilo en *El rey del barrio*.

Con lo anterior, el cine y los discursos tintanescos implicaron que tanto sus seguidores y antagonistas subrayaran desde su óptica, las diferencias entre: lo posmoderno, lo moderno y lo tradicional (el pachuco fronterizo del

norte que llega a fusionar el lenguaje; a insertar patrones y hábitos estadounidenses en la cotidianidad); lo vanguardista y lo anacrónico (la expresión de una novedosa moda en la vestimenta y en la actitud); lo moral y lo amoral; la probidad y la indecencia (el sentido lúdico y gozoso en términos sexuales); la mirada constante hacia modelos externos en contra del estancamiento en el pasado.

Por lo anterior, resulta interesante reparar en la manera en que el público o la sociedad de un determinado tiempo histórico recibe un discurso humorístico que continúa vigente y que el día de hoy crea vínculos y afinidades muy arraigadas entre sus receptores. Y es precisamente por esta expresión irreverente y gozosa de Tin Tan y su equipo que la recepción de su discurso, en varios momentos de su carrera artística, provocó que el cómico fuese apreciado como un personaje vulgar, obsceno y peligroso para las buenas costumbres y la moral de la época, así como una mala influencia, según “los puristas” del lenguaje y quienes poseen un sentido muy solemne de ver la vida.

### Conclusiones que no se cierran

Construir conclusiones tajantes no sólo resulta un acto de soberbia, sino también es una salida estéril cuando se tiene claro que la realidad social es más extensa, compleja y heterogénea que cualquier perspectiva teórica. En este caso, la presente investigación es el resultado de un ejercicio historiográfico que estuvo siempre abierto al diálogo con otras disciplinas de análisis que alientan la construcción del conocimiento.

Si bien el discurso humorístico de Tin Tan puede explorarse desde los diversos matices que proyecta su particular estilo discursivo en relación con la categoría de posmodernidad, el humor tintanesco apunta a distintos dominios, a diversos campos de acción que pueden interactuar, fusionar e hibridizar nuevas y antiguas percepciones idealizadas o minimizadas de la realidad. Esto se ejemplifica claramente en su sentido cosmopolita del humor, a través de patrones estadounidenses, como su gusto por el *swing*, el *boogie woogie* o el *spanglish*.

Por lo tanto, las diferentes representaciones simbólicas de Tin Tan y la formalización de las mismas (su discurso gestual, imágenes y lenguaje) desde los diferentes modelos y esquemas que el personaje mostró en sus notables habilidades humorísticas y de interpretación (pachuco, pícaro, parodiador y patíño) constituyen el reflejo de un cine que evidenció un punto de vista particular, que permite apreciar y comprender los diferentes referentes de la época (humor, consumo, hábitos culturales, moral, diversión, modernización del país).

Así, en términos de posmodernidad, el humor de Tin Tan se expresó a veces como ruptura, en otras como oposición y generalmente como convivencia de discursos paralelos: desde las enunciaciones pedagógicas nacionalistas de Emilio Fernández, los dramas urbanos de Alejandro



Galindo e Ismael Rodríguez, las propuestas artísticas más detalladas de directores como Julio Bracho o Roberto Gavaldón, el cine de autor de Luis Buñuel o el cine de rumberas de Alberto Gout, por ejemplo.

En el caso de Tin Tan, la posmodernidad de su apuesta humorística cinematográfica implicó su manera de comparar, evaluar, definir y, sobre todo, diferenciarse de lo otro, de lo que precede, de lo que se rezaga. Una especie de forma de separar o fortalecer límites o fronteras entre los espacios de un modo lúdico original, que expresó en sus películas con sus gestos, con su risa, con sus burlas, con sus rupturas respecto a las formas convencionales del cine mexicano de la segunda mitad del siglo xx.

El discurso humorístico de Tin Tan, así como la construcción y desdoblamiento de su personaje fílmico y las representaciones de la realidad que están insertas en su obra y legado artísticos constituyen fórmulas que ofrecen relecturas: en un momento son objeto de agresiones dolosas hacia la representación y estereotipación del pachuco que caracterizó; en otro, con el paso de los años y desde la vertiente posmoderna, son revaloradas para entender, reinterpretar y reivindicar el loable y original humorismo tintanesco.

Resulta interesante reparar en la manera en que el público o la sociedad de un determinado tiempo histórico recibe un discurso humorístico de gran arraigo, como el que emitió Germán Valdés *Tin Tan* hace más de medio siglo, y cómo tal enunciación puede ser percibida de manera distinta en diversos periodos históricos, creándose fuertes vínculos y afinidades respecto a un personaje cuyo particular humor (que se desdobra en múltiples géneros y formatos) no pierde ni perderá vigencia.

Por lo tanto, este trabajo no es concluyente, ni teleológico ni predeterminado, sino abierto a diversas perspectivas de análisis, y con ello a distintos modos de aprehender a un personaje multifacético como el que construyó Tin Tan; lo que permite mostrar cómo la figura y el discurso tintanescos resultan excelentes mecanismos para examinar pautas, códigos y experiencias que se vinculan, a través de la reivindicación del relajo, de la diversión y del desorden, a formas posmodernas de entender su humor, como alternativas distintas a las que impuso y practicó el cine mexicano en la “época de oro” y previo a ésta.

## Notas

<sup>1</sup> El propósito de este trabajo es relacionar la posmodernidad con algunas de las características más importantes del discurso humorístico de Tin Tan, es decir, no pretende analizar o profundizar en términos teóricos, en las categorías antes citadas, sino entreverar aspectos históricos e historiográficos del personaje en los años de mayor auge de su carrera artística con algunas transgresiones posmodernas que se extraen de su discurso. Si el lector desea una aproximación más detallada y profunda al respecto, para entender, por ejemplo, el concepto de parodia o pastiche, puede acudir a los estudios de clásicos como Michel Foucault (sobre el humor

y la risa), Fredrick Jameson (acerca de la teoría de la postmodernidad), Jean Baudrillard (a su obra *Cultura y simulacro*) o David Harvey (a su libro *Posmodernidad y cambio cultural*).

<sup>2</sup> Véase *Voces y silencios de la historia* de Sonia Corcuera (2008).

<sup>3</sup> Véase *El sexenio alemanista* de Tzvi Medin (1990).

<sup>4</sup> Véase el trabajo del investigador chicano Rodolfo Acuña (2003) “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”.

<sup>5</sup> El programa *Bracero* terminó en 1964, en respuesta a las duras críticas por las violaciones de los derechos humanos de los trabajadores por parte de sus patrones.

<sup>6</sup> El origen de la palabra pachuco tiene diversas acepciones: etimológicamente se refiere que deriva del náhuatl “pachocan” (lugar donde se gobierna). Otra teoría dice que la palabra proviene de “pochó”, un término del argot que se utiliza para designar al mexicano nacido en los Estados Unidos. Finalmente, existe la versión de que uno de los líderes chicanos, *zoot suiter*, provenía de la ciudad de Pachuca, Hidalgo, y le apodaban *Pachuco*.

<sup>7</sup> Un acontecimiento que tensó aún más el ambiente fue el asesinato del chicano José García en Sleepy Lagoon, que derivó en el encarcelamiento injusto de 12 jóvenes pachucos. El proceso judicial fue ampliamente seguido por la prensa de la época que se encargó de construir una imagen de malvivientes y peligrosos a los pachucos del sur de Estados Unidos. Una excelente recuperación de los sucesos puede apreciarse en la película *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez, protagonizada por Edward James Olmos.

<sup>8</sup> Tin Tan por sí solo no construye su personaje, lo ayudaron a forjarlo un grupo de actores de apoyo (Marcelo Chávez, Fanny Kauffman “Vitola”, Juan García “el Peralvillo”, Wolf Ruvinski, René Ruiz “Tun Tun”, Joaquín García “Borolas”, José Ortega “el Sapo” y Ramón Valdés), directores (entre los que sobresale Gilberto Martínez Solares), guionistas, fotógrafos, ambientadores y productores.

<sup>9</sup> Sobre este tema, las parodias de las películas de Tin Tan remiten a la literatura infantil: *El ceniciento*, *El bello durmiente*, *El gato sin botas*; a la literatura juvenil: *Simbad el mareado*, *Viaje a la luna*, *Las mil y una noches*; a la litúrgica: *Lo que le pasó a Sansón*, *El tesoro del rey Salomón*; sin olvidar a otros clásicos literarios: *El vizconde de Montecristo*, *Tintansón Crusoe* o *Los tres mosqueteros y medio*. Las referencias intertextuales alcanzaron a otros medios que, por rigor, dependen de un guión literario; un ejemplo se da en una secuencia de *Tin Tan y las modelos* (1959), cuando hace parodia –en un presunto programa de televisión– del temor que en 1938 ocasionó Orson Welles con su adaptación de radio de *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells, en el que anuncia “marcianos que saquean la ciudad, roban mujeres, convierten a los hombres en ratones y comen niños”. Asimismo, hace parodia del televisivo estadounidense *La ley del revólver*, a través del personaje “Marshall Nylon” –es decir, Marshall Dillon– en al menos tres películas: *Los lios de Barba Azul* (1954), *Teatro del crimen* (1956) y *Ferías de México* (1958). Sobre el tema del lenguaje tintanesco, ver *Tin Tan y su trompabulario*. Germán Valdés, *el genio y su ingenio* de José Andrés Niquet (2013).

## Referencias

- Acuña, R. (2003), “Chicanos en las guerras estadounidenses. Las ganas de volverse blancos”, *La Jornada*, 2 de enero, suplemento La Jornada sin Fronteras.
- Ayala Blanco, J. (2005), *Ni muy, muy, ni tan tan simplemente Tin Tan*, video documental, dirigido por M. Márquez, México.
- Burke, P. (2003), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Editorial Crítica.

- Contreras, J. (1984), *Tin Tan. Hacia la sociología de un personaje cinematográfico*, tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corcuera, S. (2008), *Voces y silencios de la historia. Siglos XIX y XX*, México, Fondo de Cultura Económica (fce).
- De Certeau, M. (1996), *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- García Riera, E. (2008), *Las películas de Tin Tan*, México, Universidad de Guadalajara/Cineteca Nacional.
- Gennette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus/Alfaguara.
- Koselleck, R. (1993), *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós.
- Medin, Tzvi (1980), *El sexenio alemanista*, México, Era.
- Meyer, E., coord. (1976), "José Revueltas", Testimonios para la historia del cine mexicano, México, Dirección General de Cinematografía/fce.
- Monsiváis, C. (1992), "El pachuco un sujeto singular", *Intermedios*, vol. 4, núm. 1, pp. 6-13.
- Monsiváis, C. (1997), "Ahí está el detalle. El cine y el habla popular /II y última", *La Jornada*, 18 de abril, Opinión.
- Niquet, J. A. (2013), *Tin Tan y su trompabulario. Germán Valdés, el genio y su ingenio*, México, Libro Independiente.
- Noriega Mendoza, H., C. Noriega Mendoza y H. Noriega Sánchez (2011), "El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943)", *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 20, núm. 40, agosto-diciembre, pp. 86-124.
- Novo, S. (1944), *Revista Mañana*, México, enero.
- Portilla, J. (1966), *Fenomenología del relajo*, México, fce.
- Pacheco, J. E. (1998), *Las batallas en el desierto*, segunda edición, México, Era.
- Paz, O. (1992), *El laberinto de la soledad*, México, fce.
- Real Academia de la Lengua Española (2014), *Diccionario de la lengua española*, en <<http://www.rae.es/rae.html>> [fecha de consulta: 15 de agosto de 2014].
- Ricoeur, P. (1995), *Tiempo y narración, Siglo XXI*, México.
- Rivero, J. A. (2012), *Wachando a Tin Tan. Análisis historiográfico de un personaje fílmico (1944-1958)*, tesis de Doctorado en Historiografía (mención académica), México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco (uam-a).
- Rivero, J. A. (2014), "Un atisbo posmoderno al cine, la historia y la cultura", *Mainstream*, México, 28 de mayo.
- Sarlo, B. (2006), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI.
- Schmidt, S. (1999), "Política y humor: chistes sobre el presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari", *Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 50, octubre, pp. 46-70.
- Valdés, G. (1950), *Cinema Reporter*, 27 de septiembre, p. 40.
- Vasconcelos, J. (1944), *Novedades*, 4 de junio, Suplemento Cultural.
- Vásquez, A. (2011), "La posmodernidad. Nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos", *Eikasia. Revista de Filosofía*, año V, núm. 38, mayo, pp. 63-83.
- Vázquez Mantecón, Á. (2000), "La representación del espacio rural, en el cine de los años 40", en J. A. Ronzón, S. J. León y V. Cortés (coords.), *Formatos, Géneros y discursos, Memoria del Segundo Encuentro de Historiografía*, México, uam-a, pp.69-93.
- White, H. (1992), *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE.

Recibido: 16 de septiembre de 2014

Aceptado: 27 de febrero de 2015

\*Autor: Jorge Alberto Rivero Mora

Doctor en Historiografía. Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México, área de especialización Política y Cultura. Actualmente lleva a cabo la investigación *Cultura política y movimientos sociales en México* (Seminario de Cultura Política de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco). <[riveromor@yahoo.com](mailto:riveromor@yahoo.com)>.

Sus publicaciones más recientes son "La obra de Ernesto García Cabral en los carteles fílmicos de Tin Tan" (2015), en la *Revista Fuentes Humanísticas* (en prensa), y los artículos "¿Y todo para qué? Una mirada a la cultura política a través de los movimientos sociales de oposición en México (1982-2010)" y "¿Ton's qué? Una mirada a la cultura política desde el humor irreverente de Tin Tan", publicados en *Cultura política a debate. Pasado y presente* (2014), bajo la coordinación de S. Jerónimo y M. Hernández (Corimabooks/UAM-A).

**Imagen de inicio:**

Foto de la película *El rey del barrio*, dirigida por Gilberto Martínez Solares (1949). Recuperada de <[Twitter/@IMCINE](https://twitter.com/IMCINE)> [fecha de consulta: 5 de marzo de 2015].

**Cómo citar este artículo:**

Rivero, Jorge Alberto (2015), "Wachazos posmodernos al humor de Germán Valdés *Tin Tan*", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 20-29, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.