

Lo gringo en el cine mexicano y la ideología alemanista

*John Mraz**

Los estereotipos cinematográficos del otro parecen ofrecer un panorama fascinante. Es sumamente útil conocer las diversas imágenes que han tenido los vecinos del norte en las pantallas de México pero, aunque nos puede decir algo sobre cómo los mexicanos perciben a los norteamericanos, no creo que nos diga mucho sobre lo que ellos son. Esto no nos debería sorprender, porque su representación tiene mucho más que ver con las necesidades y los intereses mexicanos que con las realidades norteamericanas. Pienso que es importante combinar el estudio de los estereotipos con el análisis de su función en contextos específicos. Por eso, pretendo reflexionar sobre la representación de lo gringo en algunas películas estrenadas alrededor de 1950 para descifrar su relación con la ideología alemanista.

Empecemos con un ejemplo de lo más común de la aparición esporádica de lo gringo en el cine mexicano. En *Carne de presidio* (1951, dir. Emilio Gómez Muriel) aparece un prisionero gringo, *Mister Irving Lee*, que tiene más “educación” que sus compañeros: él ha estado en prisiones en los dos países y puede compararlas. Este ejemplo cae dentro de un esquema bastante visto en el cine mexicano, donde el gringo generalmente tiene más educación que el mexicano. *Mister* (o sea el “señor”, un título que reconoce no sólo su origen sino, además, un cierto nivel) habla sobre las cárceles gringas: “Allí éramos números y nada más. Nos daban medicinas (presumiblemente salitre) para controlar nuestros deseos, porque no había visitas conyugales. Allí uno no es hombre. Aquí uno está encerrado, pero libre”.

Inmediatamente nos damos cuenta de que lo importante no es lo gringo, sino *lo no mexicano*. La discusión de las cárceles gringas sirve sólo para

*Universidad Autónoma de Puebla.

compararlas con las mexicanas. Así, en general, lo gringo en el cine mexicano es, básicamente, una forma de "lo no mexicano". Deberíamos escribirlo así, "lo no mexicano/gringo", como deberíamos escribir "lo no mexicano/gachupín" para las multitudes de tenderos con sus boinas que han poblado el cine mexicano. Lo gringo es el estereotipo del norteamericano, de la misma manera que el gachupín es una caricatura del español; su función es servir como el antípoda del mexicano en la definición de la identidad de éste. Una manera de definir qué es algo es a través de identificar lo que *no* es: un elefante puede ser difícil de describir, pero *no* es un tigre. Entonces, la identidad del mexicano está en una función de todas las características que forman su ser (historia, geografía, cultura, etc.), más todas las características que *no son* parte de ello, o sea, las caricaturas de lo no mexicano. Así, si los estereotipos del gringo nos dicen poco sobre los norteamericanos, nos pueden decir mucho sobre lo mexicano.

No quiero decir que los estereotipos no se hayan derivado de ciertas actitudes características de los estereotipados. Por ejemplo, es común representar a los gringos en asociación con la fría eficiencia o a los gachupines con la avaricia, y las dos caricaturas han encontrado una recepción que hace pensar que deben tener más de un grado de verdad. Pero, sostengo que lo importante aquí no son tanto los elementos que definen a los extranjeros, sino cómo sirven sus atributos para ilustrar lo que los mexicanos son a partir de lo que *no* son.

Así, lo gringo rara vez ha funcionado como el centro de una película o aun como un elemento clave sino, en general, como una anécdota no fundamental en la narración. Además, incluso cuando ha sido un protagonista importante no les ha interesado lo realmente norteamericano en su retrato de lo gringo. Por ejemplo, en una de las pocas instancias donde un gringo fue un personaje principal, utilizaron a un mexicano, Víctor Parra, en el papel estelar de mister Sterling en *Espaldas mojadas* (1953, dir. Alejandro Galindo).

Para examinar realmente "lo gringo" es útil una película como *Primero soy mexicano* (1950, dir. Joaquín Pardavé) porque lo gringo no está encarnado en un norteamericano, sino en un mexicano que "se gringuitizó", o sea, un no mexicano/gringo. Este filme gira en torno a la historia de la ruptura entre un padre y su hijo y su posterior reconciliación, que es a la vez la reconciliación del hijo con su ser mexicano. Ambrosio (Joaquín Pardavé) espera con ansia el regreso de su hijo Rafael (Luis Aguilar), quien ha estado en los Estados Unidos durante los últimos diez años, donde se hizo médico. La no mexicanidad de Rafael se ve desde el primer momento de su aparición.

Viene en un carruaje conducido por su "cuate" de niño, Fabián. Es obvio que en el reencuentro no se han caído muy bien, porque Fabián hace un gesto típicamente mexicano de sacudir su mano en señal de disgusto. Rafael no entiende el gesto, no habla el lenguaje más básico, el del cuerpo.

Primero soy mexicano utiliza varios elementos para demostrar diferencias entre las dos culturas. La educación es una de las que más enfatiza la película: el analfabetismo de Ambrosio es subrayado constantemente, sobre todo en comparación con la educación de Rafael. También, la comida es fundamental para diferenciar entre lo mexicano y lo no mexicano en esta expresión cinematográfica del nacionalismo culinario: para Ambrosio, "el mole fue inventado por inspiración divina", mientras Rafael prefiere *ham and eggs*. La cuestión de la comida sirve también para manifestar la incompatibilidad de la cultura mexicana y la no mexicana. Rafael se resiste a comer en la gran fiesta que Ambrosio ha organizado para celebrar su regreso a casa. No tiene hambre, porque comió su "lunch" a las once; o sea, no se puede participar en dos culturas a la vez porque, si ya has comido de la no mexicanidad, no puedes participar de la mexicanidad.

Las relaciones sociales son otra clave de diferenciación. En la cultura mexicana la familia es muy importante: está el padre, está el "hermano" (Fabián, su "cuate"), está la "hermana" Guadalupe y, aunque la madre está ausente, hay una pseudomamá, la criada Chona. Por contraste, la cultura no mexicana, Rafael, no tiene madre. La madre de Rafael murió, pero su personaje funciona como una metáfora para México. En la fiesta de bienvenida, Rafael intenta criticar a México en comparación con los Estados Unidos. Iracundo, Ambrosio le marca inmediatamente los límites de lo permitido para cuestionar a la nación: "La tierra en que se nace es como la propia madre y no vas a ser tú capaz de señalar los defectos a la madre que te dio el ser, porque eres el menos indicado".

La brecha entre el padre y su hijo, como representantes de sus respectivas culturas (la mexicana y la no mexicana/gringa) se hace patente en los estilos sumamente diferentes de saludar. El abrazo de Ambrosio es cálido, el de Rafael es frío. La frialdad que caracteriza ostensiblemente a los gringos se ve poco después cuando Ambrosio presenta a Rafael a personas importantes de su pueblo; a ninguno le da la mano Rafael. Como dice la canción tema de la película: "Digo *hello* sin dar la mano".¹

¹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; tomo IV, Era, México, 1972, p. 208.

Ahora bien, el hecho de que la cultura representada es la no mexicana y no la norteamericana se ve en este episodio. Aunque reina una confusión en la cultura norteamericana sobre lo que se debe hacer para saludar en circunstancias privadas —¿dar la mano, abrazar, besar o simplemente mover la cabeza y mascullar?—, no es así en situaciones públicas. Un estudiante siempre daría la mano cuando es presentado en un contexto público, por ejemplo, en este caso, en la presentación de los personajes de un pueblo.

Esta última observación hace claro que es la no mexicanidad la que está representada como antípoda para definir la mexicanidad. Pero, ¿cómo se define la mexicanidad en *Primero soy mexicano*? Como vimos más arriba en relación con la cuestión del horario de la comida, la mexicanidad se define por la exclusión de la no mexicanidad. La homogeneidad cultural que propone esta película se encuentra en el abrazo inicial entre el padre y el hijo. Rafael dice “Usted no sabe los deseos que he tenido de abrazarle”, pero su abrazo no lo muestra. Ambrosio lo abraza con gran cariño. Aquí vemos una diferencia fundamental entre la cultura mexicana y la no mexicana, pero que va más allá de la simple cuestión de la frialdad y la calidez. Rafael dice una cosa, pero hace otra. Ambrosio es íntegro. Obviamente, nos identificamos mucho más con un personaje cinematográfico íntegro que con uno contradictorio. Pero, si llevamos la metáfora más allá de lo personal y vemos a Ambrosio y a Rafael como representantes de sus respectivas culturas en la película, entonces la mexicana es una cultura homogénea, la no mexicana es una cultura con fisuras, diferencias, contradicciones. La historia de *Primero soy mexicano* es la eliminación de las contradicciones que encarna Rafael en querer ser gringo; su salvación es su reincorporación a una mexicanidad excluyente y esencialista.

El periodo en que se hizo *Primero soy mexicano* estaba marcado por el desarrollo de la ideología de una mexicanidad sin contradicciones. Las divergencias y diferencias que habían caracterizado al cardenismo fueron reemplazadas por una insistencia en la “unidad nacional”. Carlos Monsiváis definió el espíritu de la época así: “Nada de <país plural> o de <diversidad de culturas>, *México es uno*”.² Hay que señalar que la búsqueda de identidad en este periodo —por ejemplo, en los múltiples libros que aparecieron en relación con “México y lo mexicano”— se debió, en parte, a la transición de una cultura rural y agraria a una sociedad urbana e industrializada, además de la necesidad de definir la nueva formación, producto de la Revolución.

² Carlos Monsiváis, “Sociedad y cultura”, en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, CNCA y Grijalbo, México, 1990, p. 264.

Sin embargo, es aún más importante indicar que el Estado alemanista utilizó esta reconfiguración para institucionalizar la homogeneidad y un nacionalismo exclusivo.

Emilio García Riera ha observado de *Primero soy mexicano* que:

Pardavé hizo de este melodrama un manifiesto patriotero singularmente irracional. La mexicanidad se planteaba como asunto de incontaminación, de provincialismo agresivamente anticapitalino, de perfecta fijación en el tiempo y en el espacio, y ser mexicano significaba —si al personaje interpretado por Pardavé nos atenemos— ser analfabeta, filicida, mocho y xenófobo.³

La condición de Ambrosio es atemporal; dice, “Tengo que ser lo que siempre he sido”. Así encarna el esencialismo de la mexicanidad difundida por la película. El mexicano es definido por sus esencias —su afición familiar y calor personal, además de la comida, la ropa, la música y la lengua— no por su formación histórica. Al final de la película, cuando Rafael se reincorpora a la mexicanidad, lo hace a través de enchilarse con tacos de chicharrón y chile verde, vestirse como charro, cantar corridos y, más que nada, regresar a la familia como hijo obediente, arrodillado ante su padre. Sin embargo, la familia a la que regresa es aún más grande que la inmediata —su papá, su “hermano” Fabián y su hermana-esposa Guadalupe—, ha regresado a la gran familia de México, porque es “cuate” de todo el pueblo.

La reincorporación de Rafael a esta gran familia demuestra que la homogeneidad es más importante que las características específicas para definir la mexicanidad. La forma de ser del mexicano es una, no varias y, para los que se hayan desviado del camino y se hayan perdido, la única salida es la aceptación incondicional de las doctrinas de la patria. En *Primero soy mexicano*, la cultura no mexicana ha servido sólo para definir estrechamente, y de una manera que excluye las demás, a la mexicana.

Ahora bien, ¿hay otras alternativas a este nacionalismo sofocante, otras expresiones culturales en este periodo que no caen en lo homogéneo y lo excluyente? En mis investigaciones en fotografía, he descubierto que el gran fotoperiodista Nacho López desarrolló un enfoque que lo llevó a hacer fotoensayos sobre lo que yo llamo los “mundos aparte” de los humildes, los enjaulados, los desamparados... los que eran invisibles en el universo alemanista. Fue una estrategia para hacer presentes los muchos Méxicos que

³ *Op. cit.*, p. 208.

quedaron excluidos por el proyecto nacionalista. Al retratar esos mundos aparte, Nacho López no sólo reclamaba un lugar para “los de abajo” sino, además, insistía en un México plural y en un nacionalismo que incluiría a todos.

En *Primero soy mexicano*, Rafael redescubrió su mexicanidad al volver a ser un hijo sometido a la patria, un hijo obediente. Pero fue “Tin Tan”, el “hijo desobediente”, quien abrió en el cine mexicano alternativas frente al nacionalismo de estilo camisa de fuerza. “Tin Tan” (Germán Valdés) fue el cómico cinematográfico más prolífico de México durante quince años, entre 1945 y 1960. En la primera película que estelarizó, *El hijo desobediente* (1945, dir. Gómez Landero), “Tin Tan” revelaba el papel que, en gran parte, lo definió durante su vida profesional (y hasta hoy en día): el pachuco. Había vivido su juventud en Ciudad Juárez y conocía de cerca la identidad fluctuante de la frontera. Asumir el papel del pocho permitía a “Tin Tan” hacer sus contribuciones particulares, desde un ángulo fresco e irreverente, a la cuestión de la identidad tan discutida en aquellos años. Aparte del público enorme que atrajeron sus actuaciones, su hibridismo al mismo tiempo le ganó fuertes críticas por corromper el idioma español. Carlos Monsiváis ha comentado: “En la capital de los años cuarenta, ‘Tin Tan’ triunfalmente, se vuelve el arquetipo del pocho, categoría entonces demonizada en lo lingüístico y en lo social”.⁴

Sin embargo, si el pachuco fue la fuente de inspiración de “Tin Tan”, sus exploraciones de la pluralidad cultural van más allá de esta figura y su personificación de lo gringo. Así, este cómico, que fue quien más representó lo gringo, es una demostración de cómo este concepto es, en realidad, lo no mexicano. Consideremos, por ejemplo, su película más lograda, *El rey del barrio* (1949, dir. Martínez Solares), que Emilio García Riera ha descrito como “quizá la mejor película cómica producida por el cine mexicano en toda su historia”.⁵

“Tin Tan” se despierta y dice las palabras con que empieza *El rey del barrio*: “*All aboard*”. El pachuco nos va a llevar en un viaje que iniciamos con un “ferrocarrilero” mexicano quien en el transcurso de un *tour* delirante se habrá convertido en un gángster de Chicago (Illinoise), un cantaor andaluz (Er Niño de Pecho), un pintor francés (Gastón Touché) y un maestro italiano de ópera, antes de volver a su identidad “real” de ferrocarrilero. Al final de

⁴ Carlos Monsiváis, “‘Tin Tan’: es el pachuco un sujeto singular”, en *Intermedios*, núm. 4, octubre de 1992, p. 9. Agradezco a Julia Tuñón por proporcionarme una copia de este artículo.

⁵ *Op. cit.*, p. 107. Monsiváis la considera “la mejor película de ‘Tin Tan’”; véase *ibid.*, p. 12.

la película, "Tin Tan" es el maquinista de un trenecito en un parque de diversiones, que pasea niños en círculos, incluyendo a su propia prole. Dada la atmósfera asfixiante de nacionalismo de la época (y el papel fundamental de la familia en ello), uno podría estar tentado a hacer una lectura tal que el final indicara que "Tin Tan" asumía los personajes de otras culturas para ridiculizarlos y acabar afirmando la mexicanidad reinante. Pero yo sostengo que el poder cómico del actor confiere tanta energía y vitalidad a la exploración de posibilidades alternativas que, al contrario de reafirmar un nacionalismo chauvinista, asombra con la infinidad de realidades e incita a un pluralismo estimulante.

La magia de *El rey...* reside en el juego frenético y extático de ensayar los desdoblamientos del personaje y no en su *happy ending*. Leer la resolución final como si fuera el verdadero mensaje del filme sería como creer en las últimas palabras de Dorothy en *The Wizard of Oz* (1939, dir. Victor Fleming). Después de una de las odiseas cinematográficas más fantásticas, Dorothy regresa de la supersaturación *technicolor* de Oz a un Kansas filmado en imágenes de una grisura plana. Dorothy dice a su tía Em, "Es tan bueno estar en casa otra vez. Nunca volveré a salir. No hay nada como el hogar"; pero ningún integrante del público se lo traga. Tanto en *The Wizard of Oz* como en *El rey del barrio*, el chiste está en el viaje, no en la llegada.

Durante su viaje, "Tin Tan" va a contracorriente de la mexicanidad alemanista en varios aspectos. Como se vio en *Primero soy mexicano*, la familia es el baluarte de la nación. Sin embargo, "Tin Tan" ridiculiza la familia como institución con sus referencias constantes a sus "primas", sobre todo una que ha dado uno que otro mal paso y cuya comparación con Carmelita, la pretendida de "Tin Tan", la enfurece y hace rechazar al cómico en un principio. La maternidad está esencialmente ausente de *El rey...*, al contrario de muchísimas películas mexicanas en las cuales la madre es la figura central. Pepito, el "hijo" de "Tin Tan", no tiene madre y la única otra que aparece es la mamá de Carmelita, quien está enferma y débil. Además, habría que añadir que la película misma es un "desmadre"; aunque nunca utilicen esta palabra, su violación de todos los preceptos del mundo "decente" —por ejemplo, destruir una casa, pintándola junto con sus cuadros y muebles, incluyendo el piano— la califica como tal.

En lugar de la familia tradicional, *El rey...* propone que la fuente de sustento social es el barrio. "Tin Tan" es, como dice una de sus vecinas, "la providencia de este barrio". Él roba (bueno, intenta robar) para ayudar a sus vecinos y ha creado una situación en la cual ellos mismos se cuidan uno al otro. Aquí, vemos el esencialismo de la familia, un contexto innato,

reemplazado por un proceso histórico, el de la lucha social que crea la solidaridad entre los pobres en el barrio. En *El rey...*, la mexicanidad es un producto de la historia vivida por el pueblo (nunca idealizado), no una esencia fuera del tiempo y el espacio.

Otra violación de las leyes no escritas del alemanismo fue la representación de la clase obrera. El alemanismo negó la existencia de diferencias de clase; por ejemplo, en 1947 la CTM cambió su lema de "Por una sociedad sin clases" a "Por la emancipación de México"; las clases habían dejado de existir para dar cabida al mexicanismo. Las películas del periodo comúnmente opacaban la clase obrera a través de filmes que volvían pintoresca la pobreza para romantizarla como una bendición. El mejor ejemplo (aunque lejos de ser el único) es la exitosísima trilogía dirigida por Ismael Rodríguez: *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe El Toro* (1952). En estas películas, a pesar de la gran energía y el carisma de Pedro Infante, hay fuertes dosis de sumisión, lealtad y docilidad que los pobres "debían" a los ricos, sea por la desgracia desnaturalizadora de ser rico o por la condición paradisiaca de ser pobre.

En *El rey...*, la clase obrera no está ni romantizada ni demonizada sino representada con toda naturalidad: la película muestra el lado humano del pueblo. En ningún momento "Tin Tan" insiste en la cuestión de la lucha de clase —por ejemplo, cuando Carmelita le dice "ferrocarrilero, huelguista" o comenta "ferrocarrilero, por eso siempre andas chocando", él no le contesta—, pero sí hace comentarios chistosos aunque significativos. Por ejemplo, cuando va como Er Niño de Pecho a la casa de la señora rica para robar, hace una referencia a cómo el sindicato ha maleado al criado —en realidad, un cómplice suyo—: "Estos gatos del sindicato, cómo ahuitan".⁶ Además, presenta un *sketch* hilarante cuando pintan la casa de una rica francesa, donde todos golpean a Marcelo en un intento por noquearlo, porque saben que es un policía disfrazado. Él no se da cuenta y piensa que se siente mareado por el cansancio; pide a "Tin Tan": "Jefe, ¿no me da permiso de descansar un rato?" "Tin Tan" lo remeda y dice a su pandilla: "¿Qué les parece? Por eso está México como está, con flojos como tú". La clase obrera, golpeada por el alemanismo, es de todas maneras responsable por la crisis del país.

Es de gran importancia el hecho de que la clase obrera esté presentada junto con la clase adinerada. En sus intentos de robar y estafar, "Tin Tan" se

⁶ Quizá la idea de la sindicalización de los criados de los ricos le parecía una yuxtaposición particularmente absurda, porque hizo un chiste similar en *El hijo desobediente*.

encuentra en las casas de tres ricas mujeres, lugares lujosos donde la gente está nadando en joyas y pieles. Los ricos son fatuos, celosos y resentidos; los pobres del barrio de "Tin Tan" son generalmente solidarios, con excepciones como Antonio, el "hermano" de "Tin Tan", un vago borracho que lo humilla. Pero aún más importante es el hecho de que mientras los ricos no tienen ninguna preocupación más que divertirse en sus cocteles —una característica del periodo alemanista— los pobres están constantemente ansiosos por ganarse el pan de cada día o comprar medicinas. Más aún, la película demuestra cómo los pobres tienen que recurrir al crimen para vivir en medio del "milagro" del desarrollo alemanista.

El Estado aparece esencialmente de dos formas. Por un lado, se ve en la educación de Pepito, quien ha aprendido en la escuela que no se debe robar. Cuando "Tin Tan" se ha llevado unas joyas de la casa de una señorita rica, "La Nena", oye la voz de Pepito diciendo que robar es malo, y las regresa, con el resultado de que ella lo recompensa. Sin embargo, la presencia mayor del Estado en la película es a través del personaje de Marcelo, el policía. En una fiesta, "Tin Tan" y Marcelo se emborrachan y Marcelo confiesa que ha estado intentando capturar a "Tin Tan" y a su banda pero, al conocerlo bien, le da permiso para robar. "Tin Tan" comenta sobre la ironía de que él se había "propuesto andar por la ruta del sendero del bien", pero Marcelo le responde: "No, no, no. Robe, róbelos, róbelos. Robe y hágase rico. Mire, el dinero lo hará decente y respetable. Así son las cosas aquí".

Ante una situación donde el representante del Estado no sólo reconoce la corrupción sino que lo anima a entrar en ella, "Tin Tan" intenta suavizar sus implicaciones y dice que eso se hace "en todas partes". Pero Marcelo insiste: "No, no, aquí más"; mira directamente a la cámara y señala con el índice al público mientras dice: "Mire, nomás, cuánto ratero millonario anda por ahí suelto". "Tin Tan" está consciente del peligro que corre Marcelo al hacer acusaciones de venalidad durante un sexenio conocido por su "abierta corrupción"..., "tema que flotaba en el ambiente cada vez que se hacía mención del gobierno alemanista".⁷ Sigue tratando de salvar a Marcelo de sus indiscreciones: "Por favor, dispénsenlo, está tomado", dice una y otra vez, borracho él también, "Está tomado, está tomado, dispénsenlo". La insistencia con que ruega "Tin Tan" para que perdonen a Marcelo indica que los que se ofenderían por sus acusaciones son personas importantes, o sea,

⁷ Olga Pellicer de Brody y José Luis Reyna, *El afianzamiento de la estabilidad política, Historia de la Revolución Mexicana, 1952-1960*, vol. 22, El Colegio de México, México, 1978, pp. 13 y 17.

los funcionarios del alemanismo que se enriquecieron a tal grado que el presidente que siguió a Alemán, Adolfo Ruiz Cortines, tuvo que proponer modificaciones a la ley de responsabilidad de funcionarios públicos.

La crítica que se hace en *El rey del barrio* al Estado alemanista a través del personaje de Marcelo es tan contundente como insólita. El alcohol ha soltado su lengua y la veracidad que resulta del vino es lo opuesto a su función en *Primero soy mexicano*, donde Ambrosio se va a “poner un cuete” para celebrar el regreso de su hijo a la mexicanidad. Sin embargo, la crítica formal de *El rey...* es tan radical como la social. Cuando “Tin Tan” y Marcelo hablan a la cámara, rompen el plano de la pantalla. La ideología empotrada en el cine funciona, antes que nada, en la ilusión de que la pantalla es una ventana al mundo. Como dijo Jean-Paul Fargier: “Lo primero que hace la gente es negar la existencia de la pantalla: abre como una *ventana*; es transparente. Esta ilusión es la sustancia misma de la ideología específica secretada por el cine”.⁸

Así, *El rey del barrio* y *Primero soy mexicano* son polos opuestos en la representación de lo no mexicano/gringo en el cine nacional alrededor de 1950. *Primero soy mexicano* refleja perfectamente el nacionalismo exclusivista, basado en la familia, la comida, la ropa y la música que integran un esencialismo pintoresco que sirvió tan bien a los intereses del Estado alemanista. *El rey del barrio* va a contracorriente del alemanismo, propone un pluralismo cultural en su delirante desdoblamiento de personajes, representa a una clase obrera con dignidad pero tan pobre que está forzada a robar para vivir, critica a los ricos y les llama “rateros” en su cara y destruye la ilusión de la pantalla como una ventana al mundo cerrado del cine. Cuando reflexionamos sobre la censura que sufrió “Tin Tan” por su personificación del pachuco, queda claro que el problema no provenía enteramente de su lenguaje distorsionador sino, además, de su posición crítica. Al fin, el desafío de este actor al mundo alemanista le ganó los reproches de los funcionarios pero le aseguró su lugar como el primer cómico urbano, irreverente, cosmopolita, autorreflexivo y moderno en el cine mexicano.

⁸ Jean-Paul Fargier, “Parenthesis or Indirect Route”, en *Screen*, vol. 2, núm. 12, verano de 1971, p. 137 (traducción y subrayado míos).