



104  
2EJ

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**COORDINACIÓN DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**PROPUESTA PARA UNA TIPOLOGÍA  
DEL HUMOR TELEVISIVO EN MÉXICO**

**TESIS PROFESIONAL**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**PRESENTA:**  
**YOLANDA SARIÑANA MOCTEZUMA**

**MAESTRO GUILLERMO TENORIO HERRERA**

**ASESOR**

1995

**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi agradecimiento al Prof. Guillermo Tenorio Herrera  
y a todos aquellos que contribuyeron a mi formación,  
en especial a la Universidad Nacional Autónoma de  
México.

## INDICE

INTRODUCCION	1
I. DRAMA Y HUMOR ENTRE LOS MEXICANOS	
1. De los Ritos Religiosos al Teatro Callejero	
1.1 Ritos Religiosos	5
1.2 Titeres y Merolicos	7
1.3 El Teatro Callejero	16
2. De la Zarzuela a las Carpas	
2.1 Importancia de la zarzuela	20
2.2 Las Carpas	25
3. De la Caricatura a la Historieta	
3.1 Esencia de la Caricatura	36
3.2 La Historieta	41
3.3 Las Tiras Cómicas	48

## **II. GENERALIDADES DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION MASIVA**

### **1. El Humor en el Cine**

<b>1.1 Cine Mudo</b>	<b>63</b>
<b>1.2 Gags y Slapstick</b>	<b>75</b>
<b>1.2 Los Filmas de Animación</b>	<b>83</b>
<b>1.3 Géneros de Animación</b>	<b>87</b>

### **2. Humor Radiofónico**

<b>2.1 Radio Teatro Chistoso</b>	<b>91</b>
<b>2.2 La Parodia : La tremenda Corte</b>	<b>96</b>

### **3. Humor Televisivo**

<b>3.1 Espectáculo Ligero</b>	<b>101</b>
<b>3.2 Revista y Varietés</b>	<b>105</b>

### **III. PANORAMA DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION EN MEXICO**

#### **1. El Humor en el Cine**

##### **1.1 Cómicos Urbanos y Rurales**

<b>1.1.1 Cantinflas</b>	<b>108</b>
<b>1.1.2 Tin Tan</b>	<b>116</b>
<b>1.1.3 Clavillazo</b>	<b>124</b>
<b>1.1.4 Resortes</b>	<b>129</b>
<b>1.1.5 Mantequilla</b>	<b>133</b>
<b>1.1.6 El Chicote</b>	<b>136</b>

##### **1.2 Chiste Blanco**

<b>1.2.1 Viruta y Capulina</b>	<b>140</b>
<b>1.2.2 Manolín y Shilinsky</b>	<b>144</b>

#### **2. El Humor Radiofónico**

##### **2.1 Chistes y situaciones**

<b>2.1.1 El Panzón Panseco</b>	<b>148</b>
<b>2.1.2 La Banda de Huipanguillo</b>	<b>152</b>

## 2.2 Chistes y Canciones

2.2.1 Tin Tan y su Carnal Marcelo	155
2.2.2 Cómicos y Canciones	158

## 3. Humor televisivo

3.1 TELEVISA y la programación especializada	161
3.2 Barra Humorística	171

## IV. TIPOS DE HUMOR TELEVISIVO 177

1. Programa Tipo A: Humor Burdo	187
---------------------------------	-----

2. Programa Tipo B: Humor Crítico	207
-----------------------------------	-----

3. Programa Tipo C: Humor Intelectual	214
---------------------------------------	-----

4. Programa Tipo D: Humor Negro	221
---------------------------------	-----

5. Programa Tipo E: Humor Absurdo	225
-----------------------------------	-----

6. Programa Tipo F: Humor Picaresco	230
-------------------------------------	-----

7. Programa Tipo G: Otros	240
---------------------------	-----

CONCLUSIONES	245
--------------	-----

BIBLIOGRAFIA	.
--------------	---

## INTRODUCCION

La presente tesis se orientó hacia el análisis de los programas más representativos del género cómico en la televisión mexicana a partir de los años 90, periodo en el cual se consolida lo que puede entenderse como el actual humor televisivo. El propósito es elaborar una tipología que facilite un estudio y análisis.

Los antecedentes del humor televisivo, en el caso de México, se encuentran en el teatro, el cine y la radio, ya que algunos cómicos pertenecientes a estos medios incursionaron con sus rutinas en la televisión. Es por ello que será necesario considerar aquellos casos que pueden ser representativos del humor televisivo constituido como un género especializado con un espacio, tiempo y público bien establecidos.

Por tanto, me interesa el estudio de los programas cómico-televisivos dentro de la barra humorística de la televisión mexicana y de éstos se analizará el contenido de algunos para elaborar una propuesta de tipología de acuerdo a los estereotipos que manejan y sus respectivos lenguajes culturales.

Es necesario puntualizar que mi interés por retomar el humor televisivo a partir de los años 90, no significa que antes no hubiera estado presente el humor en la programación, sino que es en este periodo cuando la comicidad televisiva se consolida como un género autónomo y el formato de los programas cómicos en televisión quedó estructurado de manera definitiva para ser presentado sólo en éste medio y no en otros. 1

Los dibujos animados, por su parte, cumplen con todas las características anteriores ya que aquí también puede hablarse de un formato humorístico; sin embargo, el objetivo central de la tesis es el análisis de los programas cómico-televisivos dramatizados con actores cuya naturaleza histriónica es humorística.

Para el efecto, se analizan aquellos programas cuya estructura se haya dividida en pequeños **sketchs** (bosquejos) cómicos, y no en la secuencia de una historia como lo hacen las comedias.

---

1 Este es el caso de los programas "Los Polivoces", o la parodia "Los Beverly de Peralvillo", que se hiciera película.

Por tanto, se estudia la intención manifiesta de los programas cómicos para hacer reír, al igual que a los actores tipificados como humoristas de principio a fin. No se descarta la presencia en la televisión del humor involuntario (su objetivo no es hacer reír aunque provoque risa) en no pocos casos de la programación mexicana, sólo que ello no forma parte de los objetivos de la presente tesis: el humor voluntario.

Por lo que toca a sus orígenes, los ritos religiosos, el teatro callejero, la zarzuela, las carpas, al igual que la caricatura, las tiras cómicas y la historieta, son considerados los auténticos antecedentes del humor en los medios de comunicación masiva. Es por ello que se analizan aquellas particularidades, de los ritos religiosos a la historieta convirtiéndose en parámetros que posteriormente son retomados por el cine, la radio y la televisión.

La industrialización del humor se dio casi a la par del auge de los medios de comunicación masiva. Por tanto, se estudiará a grandes rasgos el surgimiento y evolución del humor como un género autónomo en el cine, la radio y televisión, extrayendo la singularidad del género humorístico en cada uno de estos medios.

También se habla del surgimiento y desarrollo del humor como un género dentro de los medios de comunicación masiva en México. Retomando concretamente el caso mexicano, se estudiarán las manifestaciones humorísticas consideradas como singulares dentro del cine, la radio y televisión. Se analizará de forma general la evolución del género humorístico en cada medio.

Se elabora una propuesta para una tipología de humor televisivo que consiste en el análisis de los diversos estereotipos del mexicano y sus variados lenguajes culturales dentro de los programas cómicos transmitidos por el canal 2 de TELEVISA y el canal 13 de TELEVISIÓN AZTECA.

La investigación incluye el análisis de algunos programas televisivos humorísticos populares transmitidos durante 1993, cuyos cómicos poseen una gran tradición humorística tanto en la televisión como también en otros medios de comunicación.

Los programas cómicos que se difundieron en 1993 por el canal 9 del Distrito Federal, perteneciente a TELEVISA, no son contemplados dentro de la tipología por tratarse de programación vieja y repetida. Su estructura no difiere considerablemente de lo analizado en la presente tesis.

## I. DRAMA Y HUMOR ENTRE LOS MEXICANOS

### 1. De los Ritos Religiosos al Teatro Callejero

#### 1.1 Ritos Religiosos

" Teatro y religión han sido, en el albor de las civilizaciones, dos formas de conducta que se corresponden en su diseño y realización. A un sistema elaborado de sentimientos y pensamientos (religión), corresponde otro, igualmente complejo, capaz de contenerlo en un acto ritual (teatro) ". 2

Los diálogos entre personajes de origen divino con otros de carácter humano constituyen la esencia del teatro prehispánico, el cual alude a rituales de ceremonias religiosas.

Los ritos religiosos muestran la necesidad del hombre por encontrar una forma de expresión por medio de la cual pudieran rendir culto a las divinidades como una forma, también de comprenderse a sí mismos.

Las investigaciones de Angel María Garibay, Miguel León Portilla, Fernando Horcasitas, Francisco Monterde y los testimonios de los cronistas del siglo XVI, han permitido advertir las características de estas representaciones de corte divino como divertimientos en los que se resalta la interpretación cómica atribuyendo a ciertos hombres la facultad de transformarse en animales.

---

2 Argudín Yolanda, Historia del teatro en México, p11

**CAPITULO I**  
**DRAMA Y HUMOR ENTRE LOS MEXICANOS**

Apreciamos cierta similitud entre el teatro griego, egipcio, hindú y japonés con el náhuatl, ya que todos ellos son de origen religioso y mantienen una estrecha unión con el ciclo agrícola, la danza, el canto y la música.

Entonces se realizaban interpretaciones cuya fuerza radicaba en la combinación de elementos mágicos en perfecta armonía con elementos de teatro burlesco y danzas en honor de los dioses.

Miguel León Portilla, por su parte, distingue cuatro etapas del teatro prehispánico, entre las cuales se encuentran las diversas clases de actuaciones cómicas que posteriormente fueran ejecutadas por quienes hoy conocemos como titiriteros, juglares y prestidigitadores.

Ello nos muestra que la comicidad ha estado presente<sup>3</sup> en diversas manifestaciones humanas desde tiempos lejanos; de tal forma, dichas actuaciones cómicas se convirtieron en el medio idóneo para vencer y comprender el temor hacia las divinidades. "Un acontecimiento cuyo fin era liberar a los espectadores, que al mismo tiempo eran actores, del miedo a las fuerzas sobrenaturales, del terror que les infundían los dioses esotéricos". 3

---

3 Argudín Yolanda, Historia del..., p 18

## 1.2 Titeres y Merolicos

### Titeres

El hombre primitivo al descubrir su sombra, jugó y encontró muchas posibilidades de representar, por medio de ellas, otros cuerpos. Luego modeló con arcilla figuras semejantes a él pero inmóviles, su necesidad de expresión lo llevó a representar acontecimientos reales e imaginarios, por lo cual se vio precisado a fraccionar las figuras para darles movimiento.

La función esencial de los titeres, igual que la del teatro, es divertir y comunicar. Los primeros titeres de los que se tienen noticia se localizan en el Antiguo Egipto; un arqueólogo francés, Gayet, descubrió la tumba de una bailarina de aquella época; en la tumba había una barca, dentro de la barca una casita de marfil y, en ella, varios muñequitos entre los cuales sobresalía una que representaba a la diosa Isis y se podía mover con hilos.

El hombre a lo largo de su historia ha buscado la manera de representar a las divinidades de diversas maneras: los titeres fueron una forma de hacerlo.

Debido a la labor de investigación de otros arqueólogos se conoce que en Grecia y Roma también se empleaban títeres. Los títeres griegos alcanzan grados de perfección, como se asienta en una traducción hecha por el escritor latino Apuleyo, en el siglo II. Aquellos títeres movían los ojos y realizaban con precisión varias acciones- siempre claro, que estuvieran a cargo de un manipulador.

Se dice, además, que Sócrates solía utilizar un títere durante sus pláticas con ciudadanos atenienses. Ello reafirma su función comunicativa .

En un cementerio infantil de Roma se hallaron diversos muñecos, algunos de los cuales tienen en brazos, piernas y cabeza, perforaciones para meter hilos; otros tienen un gancho o un agujero en la cabeza, que sirve para sostenerlos y/o manejarlos con una varilla.

Durante el imperio romano , los títeres salen a la calle y presumiblemente se emplean para difundir creencias políticas, pues llegó el momento en que se les prohibió "hablar" y sus manipuladores tuvieron que contentarse con el recurso de la pantomima.

Hacia finales de la Edad Media, el teatro de titeres tiene una época de esplendor; más que para recrear, se le emplea para educar; su propósito principal era difundir la Sagrada Escritura.

Algunos hechos del Antiguo y Nuevo Testamento se convertían en obras dramáticas que los titeres escenificaban a la vista del pueblo. De aquellos tiempos es célebre la representación del Juicio Final, en donde intervenían 3,500 titeres mecánicos que escenificaban la resurrección de los muertos que yacían en la tierra o el mar, y la aparición del Juez Supremo rodeado por la Corte Celestial. También se representaba el pasaje del Diluvio Universal, con titeres que evocaban a Noé y a los animales de su arca.

Los romanos llamaban a sus titeres *Simulacra*, eran marionetas manejadas por una barra, muy similares en su técnica a los que todavía hoy se elaboran en Italia. Así nació Maccus, héroe popular, personaje cómico a quien se atribuye la paternidad de todos los polichinelas de Europa Occidental.

En China el teatro de titeres es acogido tanto por la nobleza como por el pueblo, lo que origina la proliferación de muñecos, animados por diferentes mecanismos. aparecían titiriteros ambulantes cuyo escenario era a veces una cajita sostenido a los hombros, en ella ocultaban los hilos de sus marionetas, o una caja sujeta a la cabeza. Una bolsa cubría todo su cuerpo y se ataba a los pies.

Las sombras chinescas aparecen en Japón , pero lo significativo de éste país, son sus muñecos gigantes, tan grandes que casi tienen el tamaño de un hombre o la mitad de éste.

Paralelamente a la Comedia del Arte se gesta un teatro de marionetas, donde los titeres caracterizan a los actores de carne y hueso y surgen personajes tipo, como *Polichinella*, *Arlequin*, *Pantalón*, *Pierrot*, entre otros, que salen de Italia a conquistar el mundo.

Con el tiempo, los titeres fueron perdiendo su carácter religioso para inscribirse en el divertimento. Hacia el siglo XVIII, eran muy estimados en las cortes europeas y en los pueblos adonde los llevaban las compañías ambulantes.

Con la industrialización nace el cine, el cual atrae ante sus novedosos matices el interés de los espectadores desplazando, por un momento el teatro de los muñecos animados. Sin embargo, estos son rescatados de la obscuridad y la decadencia por artistas, escritores y profesionales como Marcel Temporal, Bernard Shaw, García Lorca, entre otros, quienes al ver la proyección que tienen los muñecos animados en los diversos campos de la actividad humana, se integran en grupos, asociaciones, sindicatos, etc., para revivir esta tradición milenaria y popular.

Con la sofisticación tecnológica surgen nuevos medios de comunicación como la radio y la televisión, siendo esta última quien acoge a los titeres asignándoles un lugar específico en programas infantiles, recreativo y educativos.

En las carpas y el teatro de revista de México también se utilizaron rutinas cómicas con titeres, de forma más explícita, como los muñecos ventrilocuos.

Hubo uno denominado el *Conde Bobby*, que fue importante porque se convirtió en un cómico popular dentro del ambiente de las carpas. El fue uno de los que en definitiva resumen y representan épocas de la farándula nacional.

Roberto Ramírez, quien posteriormente adoptaría el sobrenombre de su popular creación, El conde Bobby, es el héroe lépero de los años dorados de la carpa, que va de los veinte a los cuarenta, en la capital de México.

Roberto Ramírez fue víctima del público y del ambiente que privó en las carpas. Para complacer a los espectadores de barriada, su muñeco el conde Bobby, tenía que proferir todas las groserías inimaginables y recurrir al albur, como lo hizo Leopoldo Berinstáin en teatrillos de mala muerte en la década de los diez.

Tenía a otros muñecos como *Tartamudo*, *Don Bernardo* y el negrito *Charles Jones*, pero sentía una extraña y fatal fascinación por el alemanito de ojos saltones y gran bocaza, por lo regular ataviado con uniforme de paño rojo y botonadura dorada.

El conde Bobby se convirtió en una popular figura cómica del teatro frívolo, fue gracias a su estilo que logró la aceptación del público y se hizo popular en las carpas.

Merolicos

El merolico explota su personalidad carismática innata y hace de su trabajo todo un espectáculo; se caracteriza por su facilidad de palabra y de persuasión, utiliza el ilusionismo y la comicidad para llamar la atención.

La mayoría de los merolicos que encontramos en la calle se han dedicado al oficio de hacer reír a la gente, muchos provienen de abuelos y padres que trabajaron en el teatro de revista .

Poseen cualidades cómicas que se asemejan a la de los actores de carpa, sus gestos y movimientos tienen que ver con la pantomima ,su lenguaje corporal y oral parecen extraídos de los sketches montados en el teatro frívolo.

Decisión, firmeza y seguridad son unas de las tantas cualidades de este personaje, ante todo tratan de mostrar sencillez a su público ya que su forma de vestir no es ostentosa, sin embargo tampoco denota una mala situación económica.

Su mirada es penetrante, su objetivo es dominar la atención de todos y mantener una cierta energía para que no decaigan los ánimos.

Su labor es el dinamismo, las palabras son seguidas por las acciones; en ningún momento debe perderse el hilo conductor de sus actividades ya que el reto es preservar el interés en las personas y sobre todo lograr que su diálogo adquiriera un grado aceptable de verosimilitud.

Persuasión, palabra que define claramente los objetivos del merolico; trata de llegar al corazón y no a la razón, es imprescindible que la gente deje aflorar el instinto y se guie por los sentimientos.

Viboras, hierbas, frutas y verduras colocadas en el piso son las escenografía en la cual se realiza una actuación en donde la magia y la religión se combinan para dar como resultado un espectáculo que bien podría ser realidad y ficción al mismo tiempo.

El ilusionismo ofrece a la gente actos que a nivel racional son incomprensibles, pero que a nivel afectivo adquieren una lógica, una forma de entender el mundo de forma distinta.

El merolico sabe cómo conocer a su público y sabe qué esperar de cada uno, así como también sabe pronunciar las palabras que a cada quien va a reconfortar o también herir. Es su actuación un espectáculo, del cual surgieron actores de carpa que trabajaron de cómicos. Pero también hubo quien siguió la tradición cómica de sus padres para convertirse en merolico.

### 1.3 El teatro Callejero

Todos los elementos del teatro se originan, dentro de las primitivas prácticas rituales mágicas y religiosas y se desarrollan hasta el grado de madurez que, al pasar con la formación de las ciudades, por la multiplicidad de fiestas ha que da lugar, el incremento, de la religión y de el mundo divino les permite conjugarse por fin en una síntesis definitiva y coherente.

El teatro pierde su carácter religioso para dedicarse única y exclusivamente a las personas o personajes de quien va a tratar la obra representada, así los cantos y danzas que eran su objetivo principal, pasan a segundo término, cuando surge el diálogo que fue el germen de los diversos géneros teatrales como la Tragedia, la Comedia y la Sátira.

El teatro seguía siendo una actividad trasplantada: actores extranjeros, obras extranjeras, oposición sistemática de las empresas a las autoridades nacionales. Los temas eran inverosímiles, caracterizados por una acentuada pobreza de imaginación, reflejo fiel de las cortes españolas.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la sociedad es una continua fiesta religiosa que no sólo atrae las miradas de toda la sociedad sino que incluso satisface las necesidades intelectuales de criollos y mestizos.

### 1.3 El teatro Callejero

Todos los elementos del teatro se originan, dentro de las primitivas prácticas rituales mágicas y religiosas y se desarrollan hasta el grado de madurez que, al pasar con la formación de las ciudades, por la multiplicidad de fiestas ha que da lugar, el incremento, de la religión y de el mundo divino les permite conjugarse por fin en una síntesis definitiva y coherente.

El teatro pierde su carácter religioso para dedicarse única y exclusivamente a las personas o personajes de quien va a tratar la obra representada, así los cantos y danzas que eran su objetivo principal, pasan a segundo término, cuando surge el diálogo que fue el germen de los diversos géneros teatrales como la Tragedia, la Comedia y la Sátira.

El teatro seguía siendo una actividad trasplantada: actores extranjeros, obras extranjeras, oposición sistemática de las empresas a las autoridades nacionales. Los temas eran inverosímiles, caracterizados por una acentuada pobreza de imaginación, reflejo fiel de las cortes españolas.

Durante la primera mitad del siglo XVIII, la sociedad es una continua fiesta religiosa que no sólo atrae las miradas de toda la sociedad sino que incluso satisface las necesidades intelectuales de criollos y mestizos.

La vida cotidiana giraba en torno de manifestaciones religiosas que servían de estímulo y distracción. Inmensas procesiones, fiestas de canonización, juegos artificiales y tantas otras manifestaciones.

Este constante teatro que se desarrolla en las calles, iglesias plazas y colegios satisfacía la sed de espectáculo, la necesidad de pompa y festejos, explica en cierta forma la ausencia de producción dramática popular, pues se vivía con el teatro, en un teatro de dimensiones fastuosas donde cada rincón de la ciudad se convertía en un escenario.

" Si en el palacio virreinal se presentaban comedias y saraos para un público elitistamente escogido, el público de la calle tenía un teatro obsesivamente cristiano, en el cual Cristo, la santísima Virgen y los santos cristianos rodeados por miles de monjes y monjas, llenaron con mucha suerte el vacío que había dejado la fiesta-espectáculo-pagana." 4

---

4 Sten María, Vida y muerte del teatro Náhuatl, p 41

Como se aprecia, el teatro callejero ha sido una manifestación humana desde la época Virreinal, tomando en cuenta su carácter de espectáculo. La gente siempre ha visto en él medio de diversión a bajo costo y en donde no se necesita abolengo ni carta de presentación para poder asistir.

El teatro callejero siempre ha contado con elementos burlesques y cómicos que lo han reforzado como un espectáculo liberador de tensiones y como testigo de la evolución social y política del hombre.

Actualmente, el teatro callejero sigue siendo el escenario de las clase populares necesitadas de entretenimiento y desahogo mental a través de la risa. Su esencia es básicamente humorística y consiste en la parodia, precisamente de todos aquellos que se acercan a presenciarlo.

Es un teatro en donde el espectador es la estrella principal y por ende, digno de participar interactuando con el cómico que osa imitarlo exaltando sus defectos, virtudes y desarrollo social.

Las representaciones teatrales siempre han sido una forma de expresión del hombre, se han presentado tanto en los grandes teatro, en las carpas como también en la calle. La posición social y económica nunca ha sido un elemento que haga del teatro un ambiente privilegiado.

Es por eso que el teatro de género chico se puso al alcance del pueblo cuando se instalaron las carpas, las cuales cambiaban de barrio cada mes y se instalaba casi siempre en calles empedradas de terracería, un poco lejos de las partes asfaltadas.

No puede decirse que el público de las carpas fuera exclusivamente la clase baja ya que asistían todos los estratos sociales; lo cierto es que se convirtieron en el medio idóneo para que el pueblo no sólo se divirtiera sino desahogara toda una etapa conflictiva como había sido la de la Revolución.

Es así como el teatro callejero al igual que las carpas se convirtieron en un medio de expresión del y para el pueblo, con su lenguaje y comportamiento; valiéndose de la comicidad y la parodia como un reflejo crítico-social del propio ser humano.

## 2. De la Zarzuela a las Carpas

### 2.1 Importancia de la Zarzuela

La zarzuela es una obra del género chico en el cual intervienen diálogo, canto y danza, o bien la mitad dialogada y la otra cantada o solamente una cuarta parte cantada y la demás dialogada.

Obra dramática y musical en que alternativamente se declama y se canta. Su nombre viene del Real Sitio de la zarzuelas; en los bosques de El Pardo, Madrid, donde por primera vez se presentó una de estas obras, típicamente españolas.

Grandes escritores se preocuparon por la Zarzuela porque comprendieron que éste género encajaba perfectamente en el gusto del pueblo español. A raíz de eso se inauguró el teatro *Apolo*, que fue el trono de las zarzuelas en un acto o "género chico", en sus funciones por hora.

La zarzuela tiene ciertas analogías con el "singspiel" germánico y con la ópera cómica francesa, ya que también alternan trozos cantados y otros declamados, pero la zarzuela presenta rasgos tan típicos inspirados en lo nacional español que la distingue de las otras.

Fue Pedro Calderón de la Barca quien inició este género al escribir "El jardín de Falerina", comedia en 2 actos. De este tipo de obras se hicieron representaciones y fue hasta 1657 que la denominación típica de zarzuela quedó establecida.

Esta producción puede dividirse en zarzuela "grande", que se acerca a la ópera y en zarzuela o género "chico", cuyo repertorio está constituido por obras en un acto, a modo de sainetes líricos.

Justamente el Teatro Apolo se convirtió en la "catedral del género chico": zarzuelas, revistas, sainetes líricos, "juguetes caricaturescos", pues se adoptaron numerosas modalidades.

La zarzuela fue importante porque impuso una modalidad teatral que trascendió a otras culturas, entre ellas la mexicana, que a través del teatro de revista y las carpas estableció el espectáculo en actos y posteriormente por tandas.

En México, muchas obras fueron representada a modo de zarzuela por los cómicos mexicanos más importantes del género chico. Se crearon compañías del género ya bien instituidas en nuestro país.

En 1855 debutó en el Santa Anna la primera compañía seria de zarzuela que llegó a México, dirigida por José Freixes, compositor español autor de varias piezas de ese género.

Pero la recién nacida zarzuela no obtuvo muy buena acogida en nuestro país el año de su presentación. Las opiniones se dividieron, y mientras unos la apoyaban y la defendían diciendo efectivamente podría llegar a ser con el tiempo la ópera bufa española, otros la atacaban alegando que ese género era un solemne disparate, puesto que ni era comedia ni era ópera, y que los términos medios nunca fueron buenos.

El elenco de la compañía era demasiado pobre y las voces no eran muy buenas, por lo que el público se mantuvo apartado. Otro factor en contra lo constituyó el teatro mismo, que estaba en un estado de abandono tal, que hacía casi imposible asistir a él.

Más tarde se dio otro giro a la zarzuela, haciendo representaciones, a base de números de circo, que hacían la delicia de chicos y grandes que se conformaban con estas suertes de equitación, con los alambristas y con los ingenuos chistes del gracioso, pues todavía deberían de pasar algunos años para que empezara la época de oro del circo en México.

A partir de esto, las funciones se volvieron de lo más variadas, ya que presentaban desde piezas de música hasta pequeñas comedia, pasando por números de circo y ejercicios ecuestres.

El pueblo asistía a estos espectáculos en masa a divertirse con la cantidad de actos que se realizaban, y admirar a todos los personajes cuyo rareza fuera impactante.

Este tipo de espectáculos era bien acogidos por el público grueso que se alegraba con las atrevidas suertes como lo hizo más tarde con los cantantes y payasos de los teatro de revista.

Más tarde se dio otro giro a la zarzuela, haciendo representaciones, a base de números de circo, que hacían la delicia de chicos y grandes que se conformaban con estas suertes de equitación, con los alambristas y con los ingenuos chistes del gracioso, pues todavía deberían de pasar algunos años para que empezara la época de oro del circo en México.

A partir de esto, las funciones se volvieron de lo más variadas, ya que presentaban desde piezas de música hasta pequeñas comedia, pasando por números de circo y ejercicios ecuestres.

El pueblo asistía a estos espectáculos en masa a divertirse con la cantidad de actos que se realizaban, y admirar a todos los personajes cuyo rareza fuera impactante.

Este tipo de espectáculos era bien acogidos por el público grueso que se alegraba con las atrevidas suertes como lo hizo más tarde con los cantantes y payasos de los teatro de revista.

El público "culto" se indignaba cuando se pretendía mezclar la elegancia de la ópera con estas representaciones de circo propias más bien para teatro de barrio.

Antes de la Revolución, el público veía de mal el que salieran a escena tipos vernáculos como el "pelado" o la "criada"; y aun cuando se tratara de alguna obra mexicana que versase sobre temas más cosmopolitas, siempre era preferible ver una de autor español reconocido por todos como gran literato, sin considerar que muchas de las primeras superaban, con todo y su copiado romanticismo, a algunas de los españoles "consagrados".

Ello cambió en la etapa posrevolucionaria ya que la típica caracterización de personajes mexicanos, se hicieron presentes de forma pintoresca y cómica en las carpas, como se verá más adelante.

## 2.2 Las Carpas

Las carpas eran pequeños teatros de barriada contruidos con madera y techados con simple lona. Declamaciones, canciones, bailes, rutinas, sátira, improvisación y el juego de palabras conformaban los diversos números representados. De ella surgieron los grandes cómicos que posteriormente en cine, radio y televisión hicieron del humor televisivo un género autónomo.

El teatro de género chico permitió la vitalización del habla popular, la flexibilización del lenguaje mediante el albur, creación y entonación de aquello que se perfilaba como un nuevo idioma urbano. La "obscenidad" y "malas palabras" hicieron acto de presencia como una forma de liberar el habla de las clases populares.

La crítica sobre los acontecimientos del momento, al igual que la despreocupación por los estándares del teatro familiar son dos de las particularidades del género chico. Carlos Monsiváis nos narra "Dos espectáculos: uno donde se vierten los comentarios de la actualidad y se crean y aparecen los tipos populares; otro, el público que agradece, insulta y conmina a actores y actrices, fuerza a una réplica, obliga a los cambios interminables en la representación, acosa con proyectiles y "leperadas" (la primera exhibición nacional del habla del pelado del idioma de las clases populares)".

La gran aportación de las carpas, y por consiguiente del género chico al humor, fue el surgimiento de una gran gama de cómicos que se dedicaron a inventariar los tipos populares (el indio ladino, el ranchero, la sirvienta, el gendarme) y aparecen improvisaciones y creaciones según el gusto del público. Entre los cómicos que se consolidaron encontramos a Roberto Soto, Joaquín Pardavé, Delia Magaña y finalmente Cantinflas y TIN-TAN

Muchos de éstos cómicos posteriormente incursionaron en el cine, la radio y la televisión, marcando así una evolución del humor a través de los diversos medios de comunicación masiva hasta conferirle autonomía como género.

El género chico también denominado como "teatro frívolo" estableció un fenómeno social muy interesante ya que las rutinas cómicas nutrían sus sátiras de las circunstancias del día quejándose de imposiciones políticas, corrupción y carestía de la vida a través de parodias que incidían en una realidad en cada presentación.

Esto se convirtió en un medio viable para criticar la situación político-histórica del momento, en una invitación hacia el público para adoptar de forma masiva diversos puntos de vista. La gente que acudía a las carpas no sólo tenía la oportunidad de apreciar un humor ácido que cuestionaba e incriminaba la anomalías políticas sino también de reírse de ello.

La comicidad adquirió una función social desde que permitió canalizar momentos de opresión y descontento colectivo por medio de la parodia, que se convirtió en un vehículo de expresión del pueblo en el cual se vio reflejado y de alguna forma desahogado. Hay que puntualizar que las carpas surgieron después de la revolución mexicana, por tanto se buscaba satirizar una etapa por naturaleza conflictiva parodiando a sus personajes.

La diversión brotaba justamente de la burla a los prototipos del momento: el payo, el rancharo, la borrachita y sobre todo el peladito perfectamente representado por Mario Moreno *Cantinflas*.

Casi de inmediato, la reproducción fidedigna se vuelve parodia; más tarde el cine reiterará la burla del sujeto descrito, del cual se extraerán sus gestos, defectos y debilidades como elementos humorísticos sumamente valiosos. Lo que el cine industrializa es un modo de ser auténtico donde lo autobiográfico es siempre lo colectivo y las experiencias sólo tienen sentido si se cuentan en detalle.

Carlos Monsiváis citado en el libro de Yolanda Argudín Historia del Teatro en México nos expresa como en los teatros Principal , lírico y Mario Guerrero, en las carpas de barriada, un público asimila entre canciones la violencia de los acontecimientos. "Apenas transcurridos muchos hechos trágicos, otros en pleno desarrollo, es mejor reírse, asombrarse ante el feroz atractivo de las bailarinas y celebrar el talento de cómicos y vedettes".<sup>5</sup>

*El país de la metralla* de José F. Elizondo, era una revista de los sucesos bélicos que se acababan de padecer en la Revolución, era una glosa, vista de lado cómico, de los sustos y las jactancias ciudadanas de esos días. No tenía partidatismo alguno en sus escenas, pues lo mismo criticaba a los revolucionarios del maderismo que a los afiliados al triunfo de los federales. Esta misma obra fue representada por una compañía de zarzuela.

La representación de las personalidades de la Revolución se hicieron presentes en las tablas del teatro, aunque no todos fueran del agrado del público para ser parodiados en este tipo de lugares.

---

<sup>5</sup> Argudín Yolanda, Historia del..., p 88.

El ambiente teatral se veía seriamente influenciado por los acontecimientos sociales del momento ,tanto en su contenido como en las condiciones para su sobrevivencia. Es por ello que las representaciones teatrales que se escenificaban, tenían un estrecho vínculo con el contexto histórico.

Reproducir los acontecimientos que estaban haciendo historia se había vuelto una moda, ya que la mayoría de las obras basaban sus rutinas cómicas en ello. Por su parte, los cómicos participes de este fenómeno se veían constantemente asediados por las autoridades acusándolos de pertenecer a cierta tendencia política (por supuesto la que no iba acorde a los intereses del gobierno).

Prueba de ello es que a los cómicos *Valentín Asperó*, *Felicidad Pastor* y a su hermano *Fernando* se les acusó de ser agentes del guerrillero Higinio Aguilar. Este es tan solo un caso, pero se hicieron frecuentes las acusaciones a diversos cómicos de los delitos de rebelión, espionaje y ministración de informes a los enemigos de la causa constitucionalista.

Cómicos como *Leopoldo Berinstain* , "El Cuatezón", aportaron personajes que después se hicieron famosos en la pantalla cinematográfica. Dado el impulso que en México estaba teniendo el cine era muy natural que "El Cuatezón" no se escapara de ser atrapado por alguna casa productora. Su primer película atrajo la atención de los espectadores mexicanos, pues recreó un tipo cinematográfico hasta entonces desconocido en las pantallas: el charro .

El argumento de sus películas hacían pensar irremediablemente en Chaplin, Hollywood, los "studios", las guapas flappers y, sobre todo, las bañistas de Mack Sennet. alguien predijo que sería para México lo que Chaplin en Norteamérica.

Miguel Angel Morales en su libro *Cómicos de México* comenta como "las leperadas estallaban en el ambiente denso y nauseabundo y las escenas eran frecuentemente de lo más alarmantes . Sin embargo había mucho ingenio y caracterizaciones estupendas de Berinstáin y Acevedo, quienes creaban tipos de mariguanos, de presidiarios o de gendarmes maravillosamente". 6

---

6 Morales Miguel Angel, Cómicos de México, p 56

La capital, a principio de los veinte, sufre el vértigo del movimiento, la velocidad y el estilo neoyorquino. Los típicos alimentos y transportes norteamericanos amenazaron a nuestro país con romper el esquema de la mexicanidad que había predominado hasta el momento.

Románticas calandrias ceden su paso a los taxis amarillos y a veloces autos. El Fox-Trot y el jazz desbancan a ritmos mexicanos y de América Latina. Por primera vez, los capitalinos tienen noticia de la existencia de cabaretes neoyorquinos. Momento en el cual el nacionalismo más arraigado se vio acechado por importaciones yanquis.

El mejor escaparate de la moda era la pantalla del cine, donde se proyectaban los últimos filmes silentes rodados en los estudios de Hollywood.

Momento dorado en nuestro país para las tiples *María Conesa*, *Celia Montalván*, *Emma Duval*, *Himi Derba*, *Emma Padilla* y *Lupe Rivas Cacho*.

Lupe Rivas Cacho se convierte en la consentida tiple cómica no sólo de los tandófilos sino incluso de los semanarios. Siempre interpretó tipos arrabaleros como teporochas de Tepito. Daba las inflecciones necesarias para transmitir tristezas, celos y alegrías en cada copla o canción de barriada. En "La mariguana" revela sufrimientos y alucinaciones que soportan los mariguanos cuando su cerebro está embriagado por el tremendo veneno, que en vez de sentir ilusiones placenteras crea fantasmas.

Otra actriz cómica en los veinte fue *Delia Magaña*, su gracia alocada, casi infantil, encontró brillantez singular en la interpretación de tipos populares que la convirtió en la sucesora de Lupe Rivas Cacho.

La mayoría de los cómicos que surgieron en esta etapa provenían de padres dedicados al género chico y sobre todo a la zarzuela. Adquirieron su personalidad en las carpas.

Un cómico que logró grandes éxitos dentro del teatro de revista fue Roberto Soto "El Panzón", quien fue consentido del público con su **Compañía Mexicana de Revistas**. Fue aquí donde también se dio a conocer Fernando Soto "Mantequilla", hijo de Fernando Soto "El Panzón".

"El Fanzón" se perfilaba como una gran figura cómica para el cine y su gesto pudo convertirlo en una estrella de comedia. Su tendencia también fue la de continuar un teatro de revista basado en los acontecimientos políticos más resonantes. La obra más comentada y sobre todo censurada fue El desmoronamiento, llevada a escena por Roberto Soto en la que se burlaba del líder obrero Luis N. Morones. Desde luego, también hacía uso de las leperadas y ademanes obscenos en el escenario.

En lo que se refiere a *Manuel Medel*, fue un cómico popular en los años treinta, momento en el cual los cómicos de carpa y teatros ambulantes eran más cotizados que los del teatro. Participó en zarzuelas.

Tradujo diversas rutinas norteamericanas con las cuales se presentó en la Ciudad de México. Tenía también la facultad de escribir "sketchs" de los cuales surgieron personajes que le dieron el éxito.

La actuación cómica de Medel gustaba a críticos del teatro de revista, aunque comentaban que sacrificaba su vis cómica al seguir traza y estilo de un payaso español circense.

Un cómico que posteriormente formaría un dueto que destacó en el cine cómico mexicano fue *Estanislao Schilinski*, quien antes de aparecer en el cine figuró como estrella de carpa.

Provenía de una familia lituana circense que se estableció en México presentando números musicales , bailables y rutinas cómicas.

En 1933 conoció al gran cómico Mario Moreno, hizo pareja con él actuando y posteriormente escribiendo las rutinas, inventando chistes para que otros los lucieran. Sin embargo, su éxito radicó en la improvisación arriba del escenario.

Cantinflas era un cómico de excepcional simpatía, de notable "vis" cómica y de patentes actitudes escénicas; pero, sobre todo, icreaba un tipo...! Y lo que más, lo interpretaba de una manera personalísima ... Aquel "pelado" -un tanto clownesco- era toda una creación; 7 Por tal motivo, merece una análisis más profundo que se realizará en otro de los apartados de la presente tesis.

El mérito de todos ellos es que la mayoría fueron cómicos de inventiva, casi todas sus rutinas nacían de la improvisación, es decir, sin ensayo previo y con frases surgidas de la espontaneidad.

---

7 Morales Miguel Angel, Cómicos de..., p 166

### **3. De la caricatura a la historieta**

#### **3.1 Esencia de la Caricatura**

La prensa satirica en el siglo pasado es de mayor eficacia que la solemne ; la caricatura politica es , con mucho , el medio expresivo más popular del periodismo decimonónico. En un país prácticamente analfabeto , la gráfica de intención politica o social compensa la limitada penetración del lenguaje escrito.

La prensa satirica pronto descubre que atrae más la imagen que textos escritos en un tono solemne, dramático y plano. Es por ello que la ilustración no sólo gusta, sino que se vuelve necesaria en la litografía mexicana, en la cual se adquiere estilo y carácter propios con las láminas costumbristas y las ilustraciones de libros, pero se encuentra su expresión más poderosa y personal en la caricatura politica de la prensa periódica.

En la medida en que la gráfica de intención politica supona, casi siempre, una asociación entre texto e imagen, prefigura el lenguaje historietistico y constituye, uno de sus más claros antecedentes.

En ocasiones los dibujos se limitan a ilustrar una crónica o relato, en otras, el texto aparece como pie de la caricatura y frecuentemente dentro de la propia viñeta se incluyen textos aclaratorios que identifican personajes y símbolos o representan sus expresiones verbales.

También los textos de la sátira política mexicana hunden sus raíces en la tradición popular. Los pies de las ilustraciones apelan al matrimonio común de cantos, epigramas y refranes o deforman los diálogos de obras teatrales populares.

Todos los acontecimientos de nuestro pasado -trascendentes o irrelevantes- tienen una crónica burlesca que , con frecuencia refleja mejor el espíritu de la época que la historia.

La escatología (conjunto de creencias y doctrinas referentes a la vida de ultratumba) y el albur son instrumentos privilegiados de la sátira verbal y patrimonio cultural del mexicano.

La sátira gráfica exagera los rasgos físicos, su complemento, el mote burlesco, resalta los defectos morales. La ironía verbal está presente en lo mejor y lo peor de la comicidad mexicana.

En el periodismo satirico-político del siglo XIX están presentes y por primera vez integradas , la gráfica caricaturesca y la ironía verbal ; la viñeta mordaz y el texto burlesco. De este montaje surgirán , de manera natural , las primeras manifestaciones de la historieta mexicana , aunque después sean las influencias europeas y norteamericanas las que introduzcan , desde afuera , el nuevo lenguaje.

La caricatura política se expresa , aparentemente , en piezas individuales. Vista en su conjunto la sátira política de esos años constituye una versión farsica de la turbulenta historia mexicana del siglo XIX ; una reconstrucción minuciosa y crítica , aunque fragmentada , de los acontecimientos políticos y sociales ; una reproducción burlesca cuyos personajes son los hombres públicos , caricaturizados, y un grupo de héroes ficticios, generalmente pícaros populares, que representa a los oprimidos.

La oposición periodística militante y los caricaturistas intransigentes no desaparece , pero quedan en franca minoría acosados por la censura y la represión , aunque también relegados por la penetración popular de la prensa comercial y del humorismo sin pretensiones ideológicas.

La denominada nueva oleada de caricatura política resultó extremadamente reaccionaria y al servicio de una ideología de derecha. La mayor parte de los dibujantes trabajaba para grandes consorcios periodísticos , y estos son pilares del sistema oligárquico y fieles a Porfirio Díaz.

Es en los semanarios ilustrados donde el renacimiento de la caricatura política resulta más espectacular . Los modernos suplementos dominicales de historietas de los grandes periódicos noticiosos, se inauguran en México cuando éstos se transforman en instrumentos políticos partidistas.

Las revistas de sátira política , que van dirigidas a los ciudadanos y no al campesinado , encuentran lectores receptivos a sus planteamientos y pueden ser , en tiempo de revolución , conservadores y a la vez populares.

La oposición periodística militante y los caricaturistas intransigentes no desaparece , pero quedan en franca minoría acosados por la censura y la represión , aunque también relegados por la penetración popular de la prensa comercial y del humorismo sin pretensiones ideológicas.

La denominada nueva oleada de caricatura política resultó extremadamente reaccionaria y al servicio de una ideología de derecha. La mayor parte de los dibujantes trabajaba para grandes consorcios periodísticos , y estos son pilares del sistema oligárquico y fieles a Porfirio Díaz.

Es en los semanarios ilustrados donde el renacimiento de la caricatura política resulta más espectacular . Los modernos suplementos dominicales de historietas de los grandes periódicos noticiosos, se inauguran en México cuando éstos se transforman en instrumentos políticos partidistas.

Las revistas de sátira política , que van dirigidas a los ciudadanos y no al campesinado , encuentran lectores receptivos a sus planteamientos y pueden ser , en tiempo de revolución , conservadores y a la vez populares.

La caricatura antimaderista, encabezada por Rafael Lillo, Cabral y De la Vega , asimiló las influencias europeas practicando, el humorismo neutro combinado con la sátira política.

La caricatura política se convirtió en un medio de expresión que comenzó como complemento del texto , pero que no tardó en ser más eficaz para denunciar anomalías , corrupción , descontento social y frustraciones políticas ; con un toque menos solemne con principios humorísticos. Se trata de un poder ejercido por las ilustraciones que pretendiendo ser menos duro no podía ocultar que en algunas imágenes se reflejaban hechos más crudos y denuncias más violentas que las profesadas por la palabra ; fenómeno que persiste hasta nuestros días dentro del periodismo.

La historieta mexicana nace en el último tercio del siglo XIX como una variante de la gráfica política , y durante el nuevo auge del género , en la segunda década del siglo XX , también está presente.

La gran aportación del teatro frívolo fue que por primera vez homogeniza a un público, todos los estratos sociales se reunían frente a un escenario que se convirtió en el vivo reflejo de la sociedad así como en su propio juez.

### 3.2 La Historieta

Mucho antes de su llegada como producto de importación, rápidamente adaptado al medio y pronto copiado por mexicanos, el lenguaje de la historieta comienza a aparecer en nuestro país como una variante de la caricatura política.

En realidad, muchos de los elementos constitutivos de la historieta ya estaban presentes en la gráfica satírica del siglo XIX : integración de texto e imagen con base en pies de viñeta y letreros internos, utilización de personajes reiterados y emblemáticos , etcétera.

Faltaba, no obstante, algo fundamental: la intención de contar una historia, que le confiere carácter narrativo. Por lo general, la caricatura política trabaja sobre una situación estática, elige para su comentario crítico un instante congelado, y aunque con cierta frecuencia el dibujante desdobra la plana en múltiples viñetas a las que unifica un tema común, los fines de este recurso son puramente analíticos; no hay narración.

En este caso el dibujante desdobra la viñeta para contarnos la historia o desarrollar el gag y nos propone una lectura sucesiva. Estamos entonces ante un discurso que integra texto e imagen en viñetas sucesivas con fines narrativos. Ha nacido la historieta como lenguaje.

Hasta donde se conoce, las primeras sátiras políticas en forma de historieta aparecen en *El Ahuizote*, revista liberal que recoge la herencia política y gráfica de publicaciones como *La Orquesta* y *El Padre Cobos*. Ante todo se trata de un semanario antigobiernista cuyo autor, Villasana, por medio de dibujos y frases humorísticas, pretende establecer una crítica al gobierno lerdistas.

La extensa obra gráfica de Villasana se inscribe más en la línea de la crítica social que en la de la sátira política, se orienta al costumbrismo crítico.

Más tarde *El hijo del Ahuizote* continúa la tradición de su padre: junto a la caricatura y el chiste político de un sólo cuadro, aparecen las planchas de viñeta múltiples y las historietas propiamente dichas. Algunas tiras cómicas son extensas y se publican en números sucesivos.

El género de la caricatura política o social y su variante la historieta comprometida, se mantienen como una de las líneas fuertes de la gráfica periodística mexicana hasta el triunfo de la Revolución. Sin embargo, a fines del siglo XIX surge un nuevo tipo de prensa periódica, dentro del cual cobra fuerza un humorismo gráfico diferente.

Es con la aparición de la prensa moderna (segunda década del siglo XX) y comercial cuando se introduce sistemáticamente una historieta de nuevo tipo inspirada en el comic europeo y norteamericano.

La configuración del humor como género autónomo dentro de la historieta y sobre todo de las tiras cómicas se da justamente dentro de la etapa comercial del cómic, a partir del cual se desarrolla toda una industria que permanece últimamente se ha acentuado.

En las publicaciones de la prensa comercial se aprecia la crónica de espectáculos y humor blanco para lectores de vocación cosmopolita como en el semanario de *Spindola* . Historietas ligeras e intrascendentes que soslayan los temas políticos. El chiste intrascendente y sin chispa también solía llenar capítulos importantes del panorama humorístico.

Mientras tanto, en otros países, el periodismo noticiosos empresarial se ha hecho masivo y la nueva prensa se transforma rápidamente en una mercancía de consumo popular. A fines del siglo XIX , los vientos de la modernidad periodística llegan a México y encuentran su portavoz en *Spindola*.

El diario pretende ser de masas y para lograrlo no basta con revolucionar el contenido, es necesario transformar también la forma de impresión y abatir el precio. La prensa comercial de masas llega para quedarse .

La preocupación por lograr trascendencia histórica , ideológica y política es sustituida por la búsqueda de la trascendencia comercial. Se inicia la lucha por conquistar consumidores .

"Los nuevos periodistas no venden ideas sino mercancías y por tanto no son críticos sino complacientes. Al cliente hay que darle lo que pide".<sup>8</sup>

El de *Spindola* es el más importante consorcio periodístico del porfiriato, pero no el único, al mismo tiempo que él otros empresarios incursionan con éxito en el periodismo comercial y popular.

La búsqueda de lo mexicano no ha desaparecido por completo y el costumbrismo se siguió practicando. Pero la modernidad porfirista estaba más interesada en disfrazar que en distinguirse.

Las revistas especializadas también publican historietas. La frivolidad se hace presente, el humor sube de tono y la gráfica se torna picante.

La supuesta ingenuidad provinciana tampoco escapa a la burla. Pese al cosmopolitismo dominante, la sátira costumbrista se mantiene. Muchos de los temas que se manejaban se escogían del gusto popular.

---

<sup>8</sup> Morales Alfonso, entre otros, Puros Cuentos, p 94

El género chico y las revistas mundanas se asocian en las primeras foto-historietas que aparecen a fines del siglo XIX , interpretadas por actores de zarzuela.

Podemos observar como aquí ya se marca una tendencia concreta hacia la diversión atribuyéndole un carácter autónomo; no importa si su intención es sólo reflejo social o crítica , lo importante es que se descubre la utilidad del humor como una técnica social aprovechada por la historieta.

La madurez de la historieta y el nacimiento de las tiras cómicas propiamente dicho, se identifican , en cuanto al vehículo, con su publicación periódica en la prensa moderna y, en cuanto a la forma , con la introducción de globos , líneas de fuerza , personajes fijos y narraciones seriadas. El caricaturista Rafael Lillo es considerado el autor de las primeras tiras cómicas mexicanas con lenguaje moderno.

Si los dibujantes incursionan en la historieta al desdoblar un chiste en varias viñetas , los fotógrafos inauguran la fotonovela al imprimir secuencias con intención narrativa. Los mexicanos no inventaron el género, que ya se practicaba en revistas extranjeras, pero lo frecuentan insistentemente en las páginas de *El Mundo Ilustrado*, *La Risa* y otras.

Existe una cierta correspondencia entre la historieta y los actores cómicos del teatro de revista ya que son los primeros protagonistas de las fotohistorietas.

Desde fines del siglo XIX la publicidad ha sido un espacio excepcionalmente fértil para la historieta mexicana , sin embargo, se trata de otra faceta que debido a los objetivos de la presente tesis, no me compete analizar.

La historieta mexicana nace en el último periodo del siglo XIX , con el surgimiento de la prensa moderna , pero sus fuentes son tan remotas como las de la literatura y la imaginaria popular . Nuestra historieta es , como la de otros países , un fenómeno del siglo XX sin embargo sus rasgos nacionales están determinados por las fuentes de las que se alimenta.

Recursos narrativos, influencias gráficas, técnicas y modos pueden estar calcados de modelos europeos y norteamericanos, pero el espíritu es distinto.

Nuestra trayectoria cultural no permite que la historieta aparezca en México como la mera importación de un lenguaje ajeno, y le otorga personalidad propia .

### 3.3 Las Tiras Cómicas

La fundación del comic (tiras cómicas) mexicano moderno de inspiración norteamericana , coincide con el fin de la etapa armada de la Revolución y se desarrolla principalmente en los suplementos dominicales de los grandes diarios.

En términos comerciales el fenómeno puede definirse como un proceso de sustitución de importaciones por el que la producción de los moneros locales ocupa algunos espacios que antes se llenaban con los servicios de los grandes sindicatos transnacionales. En cuanto a sus implicaciones culturales, se trata de un esfuerzo nacionalista contradictorio pues si bien los personajes y el lenguaje de las nuevas historietas son mexicanistas a ultranza, los temas y esquemas narrativos se ocupan de los *dailies* y los *sundays* norteamericanos de más éxito".<sup>9</sup>

Los comics extranjeros son productos industriales que se distribuyen en todo el mundo, y la modesta producción local es de carácter artesanal y por lo general se publica en un solo periódico.

---

<sup>9</sup> Morales Alfonso, entre otros, Fungos..., p 179

Los años de gloria de las tiras cómicas mexicanas no sólo demostraron que en nuestro país podrían hacerse historietas, también pusieron de manifiesto que los comics podían ser un producto autónomo, una mercancía con demanda propia.

El gusto del público influye en el contenido de la historieta y las tiras cómicas comerciales. Estos nuevos fanáticos del comic quieren historias más reconocibles y cercanas a su realidad, y en función de ellos comienza a producirse una renovada historieta nacional.

El comic mexicano moderno de los veintes, se convirtió en una obra mimética (disfraz), como lo fue la historieta humorística durante el porfiriato, aunque ahora el modelo ya no es predominantemente europeo sino norteamericano. \*

Conforme al modelo norteamericano las tiras cómicas modernas deben ser producto industrial, mercancía dirigida a un público masivo concebido como simple receptor.

---

\* Amos y señores de los medios de comunicación, los monopolios yanquis se han atribuido la invención de los comics. Sin embargo, la historieta para ese entonces ya tenía más de 50 años de existencia.

Las clases bajas son recuperadas del anonimato y son invocadas permanentemente por las políticas gubernamentales. Se convierte en portadores y receptores de una flamante cultura popular, que el Estado y los medios de comunicación se proponen administrar.

En esta cultura popular está el origen y destino del comic mexicano moderno. Es ahí donde se reconoce por vez primera que México son sus pobres y que la identidad nacional pasa por la condición de las mayorías.

Las tiras cómicas se convierten en el vocero humorístico-nacionalista del pueblo: estamos hablando de una mayoría sumida en la pobreza, pero con un espíritu todavía candente por la Revolución, con ánimos de ser tomada en cuenta.

La Revolución dejó a su paso un fenómeno que aportó elementos interesantes a las tiras cómicas del momento: coexisten diversas clases sociales, también se entremezclan mexicanos provenientes de todos los estados de la República y portadores de las más variadas culturas regionales. Con los provincianos llegan modos, costumbres y diversiones que en la capital se transforman.

Las fiestas rurales tradicionales se reproducen en el barrio urbano, pero los bailes pueblerinos a la intemperie reviven también , bajo techo , en los multitudinarios salones y dancings ; los pequeños circos nómadas , acosados primero por la guerra civil y arruinados después de la miseria posrevolucionaria , siguen a los campesinos en su emigración a la capital y ahí transforman sus tiendas en "Carpas" y convierten a sus enharinados payasos vestidos de seda en pintarrajeados y harapientos cómicos de sketch; la diversidad musical campirana es paulatinamente suplantada por un nuevo género : la "canción ranchera" que en los treintaes será consagrada por la radio como expresión nacional por excelencia " . 10

El cine mexicano moderno, que nace como la historieta al término de la Revolución , encuentra en la nueva población urbana su público natural.

En Estados Unidos , los comics se concretan al entretenimiento casi "sano" y bien intencionado. Se elaboran para divertir al lector (norteamericano). Su posterior exportación al extranjero vendrá a cambiar las cosas.

---

10 Morales Alfonso, entre otros, Euros..., p 185

En cuanto a nuestro país, a pesar de que la Revolución dejó un sentimiento nacionalista, la ratificación o invención del ser nacional se combina una desenfrenado afán por imitar lo extranjero, y en particular las modas y modos norteamericanos. Como ejemplo de éste fenómeno voy a retomar una párrafo chusco publicado en *El Universal Ilustrado* :

De seguro como vamos, día llegará en que nuestro más arraigado nacionalismo desaparezca... Las pulquerías se llamarán "bar room" y expenderán "chicas" y "tornillos" de ice-cream-soda curado de apio. 11

Con el cine, el comic jugó el papel de adelantado de la "cultura" norteamericana en América Latina, para abrir paso a la destrucción de las culturas locales y el posterior establecimiento de las compañías gringas, hasta llegar al reinado de la cultura del consumo.

---

11 Júbilo, en El Universal Ilustrado, citado en Furos..., p 187

La imitación creadora del mexicano se enfocó no sólo a la copia para la elaboración de las tiras cómicas, sino se utilizó la parodia a los grandes espectáculos de revista como el *Bataclán*. En los años veintes, los mexicanos se apropiaron de las importaciones culturales con desenfado y creatividad.

Surgen también en ésta época las carpas, las cuales asumían los modos y la pasarela del *bataclán* francés, también se alimentaba del cine norteamericano.

De hecho lo que hoy llamamos cultura nacional, proviene en gran medida de este plagio creativo, de esta tendencia a asimilar todas las influencias.

A pesar de los intentos por copiar los estilos extranjeros, dentro del proyecto de reconstrucción de los gobiernos posrevolucionarios ocupan un lugar destacado los esfuerzos orientados a la regeneración cultural del pueblo y al impulso de una creación artística propiamente nacional. A los esfuerzos por elevar lo autóctono a la "altura del arte", se suma el intento de hacer que el "arte verdadero" descienda hasta los mexicanos menos cultivados, y a la intensa labor de difusión cultural desarrollada por la Secretaría de Educación Pública bajo el mando de José Vasconcelos, es una fiel muestra de ello.

Desgraciadamente para los impulsores del proyecto dignificador , el teatro popular realmente existente no era válido por sí mismo, ya que se reducía a cuadros muy rudimentarios , en zarzuelas y revistas, de cosas y personajes típicos, que no pueden tomarse como la expresión genuina del modo de ser y sentir de la parte más interesante de nuestro compuesto social.

En 1930, la tira cómica , pese a todo, era la inocencia absoluta: la mayoría de las tiras dominicales vivían del humor y las situaciones cómicas.

El nuevo comic mexicano nace y se desarrolla como un producto gancho para vender más periódicos , y la indudable creatividad que muestran guionistas y dibujantes está subordinada , en última instancia , a fines netamente comerciales.

El significativo dato mercadotécnico de que las tiras cómicas interesaban por sí mismas y podían venderse por separado , será retomado pocos años después con la aparición de una verdadera avalancha de historietas en fascículos , pero, por el momento , expresa la importancia que habían adquirido los "monitos" dentro de la prensa diaria de los años veintes y treintas.

Las tiras cómicas norteamericanas crearon sus primeros personajes caricaturizando al ciudadano medio , el hombre común. Y de la misma forma que los representantes de la sociedad yanqui se transformaron en protagonistas del nuevo género , el primer héroe memorable de nuestra historia posrevolucionaria será un inmigrante rural recién llegado a la capital : un charrito que ha abandonado la tierra, la milpa y el caballo para incorporarse a la compleja vida urbana del Distrito Federal . Así , el símbolo más representativo de la mexicanidad - el charro - hace su incursión en la historieta.

Podemos apreciar como las tiras cómicas se convirtieron en el fiel reflejo de la sociedad posrevolucionaria ; a pesar de que su naturaleza es más de ideas extranjeras que nacionales , no podía dejar de utilizar al pueblo como material de análisis gráfico.

El nuevo guionista maneja con habilidad el lenguaje coloquial , el humorismo carpero y los juegos de palabras , pero jamás olvida que la historieta es narrativa y lo importante es el desarrollo dramático. Se convierten también en compiladores del lenguaje popular de los años veintes , pero no sólo de sus modismos , sino también del estilo y la construcción discursiva. Sus obras son recuentos de los que se dice en calles , pulquerías , fondas y mercados.

*Don Catarino y su apreciable familia* creado por Hipólito Zendejas, es un ejemplo que demuestra que es posible mexicanizar el lenguaje de los comics con éxito, debido a ello se afronta el reto de crear una tira diaria mexicana.

El cómico de carpa Eusebio Torres " *don Catarino* " adopta el sobrenombre del personaje creado por Zendejas y Salvador Pruneda. Esto confirma la importancia de las tiras cómicas para el surgimiento de personajes de carpa, pero de ello hablaré más adelante.

Por otro lado, existieron comics como *Chon y Smith* constituida por el dueto de un mexicano y un anglosajón tan socorridos en las obras de género chico y los sketches de carpa muestran la vigencia de un tema que obsesiona a la sociedad mexicana de los años veintes y treintas : nuestras conflictiva relaciones con los vecinos del norte. Surge también el personaje del *charrito modernista* : el tipo campirano adinerado que viene a México por primera vez y tras tirar la careta de la hipócrita conveniencia del campo, se muestra con todos sus defectos y virtudes ; con su franqueza y su sinceridad ; con sus pasiones y sus vicios.

Estas tiras cómicas marcan un fenómeno cultural interesante ya que reflejan el temor de los capitalinos al verse invadidos por el mundo rural que concentró la Revolución en la ciudad.

De forma general, éste ha sido un recorrido por la evolución de la historieta hasta convertirse en toda una industria de las tiras cómicas ; es decir, con la finalidad de comercializar con los dibujos hasta conseguir que se consumieran como una mercancía más.

Pero el objetivo principal de éste apartado es comprender de que manera las tiras cómicas influyeron para la conformación de personajes en el mundo de las carpas, y cómo posteriormente se presentó una concreta correspondencia entre los cómicos carperiles y los cómics.

De las tiras cómicas más famosas surgieron personajes para la carpa, y de los cómicos más exitosos del género chico se elaboraron historietas también de fama.

A la caricatura del inmigrante rural sigue la del marginado urbano. El 25 de septiembre de 1927, en el suplemento dominical de *El Universal* aparece la tira *Vaciladas de Chupamirto* con texto y dibujo de Jesús Acosta.

El gran aporte de Jesús Acosta con ésta tira es que se traslada definitivamente al mundo de los comics al "lépero", socorrido personaje de las obras mexicanas del "género chico" y caracterización de los cómicos de carpa.

En México al colibrí se le conoce como Chupamirto. El Chupamirto de Acosta es el típico indigena ladino de gran copete, que le cubre la faz equina. Este primigenio personaje, que después se transformaría varias veces hasta identificarlo con Cantinflas, vestía calzón de manta largo, faja ceñida, calza grandes botines y lleva una gorra.

Chupamirto tiene su origen en el estereotipo del "peladito" carpero, pero con el tiempo el fenómeno se revierte, y los actores de tandas y teatros de revista, como Clavillazo, Palillo, El Cuate Chon, El Chicote, entre otros muchos, copian la vestimenta consagrada por el personajes de Acosta.

Armando Soto Lamarina, *El Chicote* presentando en la carpa dramas, zarzuelas , operetas y variedad ya se vestía de peladito con su camiseta, chaleco y peluca.

Pedro Granados, en *Carpas de México* , propone que Miguel Céspedes y José Muñoz Reyes fueron los primeros en usar la indumentaria de Chupamirto.

Al parecer los Chupamirtos proliferaron. Antonio Espino Clavillazo, que llegó a esta capital en 1934 , comentó que no había uno sino varios cómicos con ese apodo. Había muchos Chupamirtos, las carpas estaban llenas de ellos: había diez o doce.

Pero de todas las caracterizaciones de "peladitos" , la más exitosa y la que más se parece a Chupamirto , es el Cantinflas de Mario Moreno , quien muy posiblemente se inspira en el personaje de la tira. Paradójicamente, más tarde será Jesús Acosta quien se aproveche del inmenso éxito cinematográfico de Cantinflas haciendo de Chupamirto la representación gráfica del cómico.

La leperada y el albur , que los cómicos despliegan con naturalidad e ingenio en el mundo más permisivo de la carpa, son inconcebibles en una historieta que aspira a entrar a todos los hogares mexicanos. Entonces, un lépero sin leperada , y sin el albur no le queda más que el chiste verbal anodino y blanco.

Como puede verse , en México la historieta es una derivación de la publicidad y ha tenido siempre esa mentalidad : dinero. Copia además de la yanqui , se salva por las creaciones humorísticas y mexicanas de algunos caricaturistas.

Importante es el hecho que hace nacer al humor dentro de las tiras cómicas como un género autónomo (aunque no todos los comics se elaboran la función única y exclusivamente de divertir , también existe el crítico y el que posee fines didácticos) marcando la pauta no sólo para evolucionar en este medio, sino también en otros como se contempla en los siguientes capítulos y apartados de la presente tesis.

La influencia que pueda tener una historieta está en relación directa con su difusión. Porque hoy en día se conoce a la historieta (también denominada tira cómica) como un medio de comunicación masiva.

La capacidad de penetración de la historieta , como medio de comunicación , como portador de un mensaje , la convierte en uno de los elementos fundamentales de lo que se ha dado en llamar "cultura de masas" y por ello mismo también de difusión y penetración de la ideología de las clases dominantes.

Como plantea Rius en su libro *La vida de cuadritos* , la cultura de masas más que ser dirigida por ellas , es para ellas de parte de una clase que está por encima de su condición. 12

Se ha tratado de aprovechar su gran capacidad de penetración para convertirla en un instrumento de concienciación, que posibilite el análisis y crítica de la realidad circundante y ofrezca incluso alternativas a esa realidad. Me parece pertinente aclarar que no se trata de un medio todopoderoso que pueda lograr el cambio en la humanidad , sin embargo si es un vehiculo de expresión social.

---

12 Rius, La Vida de Cuadritos , p 120.

Una historieta determinada sólo cumple su cometido cuando se vale de lleno de los procesos de difusión industrial , asegurándose con ello el acceso al más amplio sector posible de la población.

Actualmente , el 90% de la historieta que se vende en México es enemiga de nuestras tradiciones culturales y hasta propagadora de ideas ajenas a nuestra idiosincrasia como son las del imperialismo norteamericano.

Los países de América Latina siguen siendo mercado propicio para el colonialismo norteamericano , perdiéndose así la ya deformada cultura nacional , ante la avalancha de historietas , películas , música y programas de televisión procedentes de Estados Unidos.

**CAPITULO II**  
**GENERALIDADES DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION**  
**MASIVA**

## II. GENERALIDADES DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION MASIVA

### 1. El humor en el cine 1.1 Cine Mudo

Ciertamente los cortometrajes , las farsas morales de los primeros artesanos representaban un espectáculo bastante elemental. De esta manera los productores franceses , debatiéndose entre la exigencia de adecuarse a toda costa a los modelos de la Europa central , pero siendo aún capaces de dominar la nueva extensión de la materia , al principio no hicieron más que coser juntas diversas historias sucesivas, cada una completa en si misma y apenas vinculadas por un artificial hilo narrativo.

La *Pathé* es la primera casa que recurre al drama de suplemento, limitado durante mucho tiempo a éste género de folletín cinematográfico. Para aliviar a sus argumentistas, acude constantemente al repertorio de estas obras , que tanto por el volumen poco usual como por la compleja elaboración de la intriga, representa ya filmes de largometraje listos y completos y , por consiguiente, una solución provisional por lo menos, pero convincente , del nuevo problema de la producción.

Las relaciones entre la materia del folletín y la tratada por el momento en la pantalla estuvieron facilitadas , por el hecho de que los héroes de la novela de suplemento eran ya cinematográficos antes del tiempo.

En cuanto a técnica, los modernos críticos franceses exaltaron la de los actores del momento, admirando la soltura del lenguaje , una extrema propiedad de estilo, además de las tomas en profundidad destinadas a ampliar el campo de las perspectivas vinculadas al espíritu de las búsquedas actuales.

Contra el color negro que el folletín popular segregaba constantemente en las pantallas parisienses , la cinematografía cómica francesa aparece completamente dominada por la presencia alegre y chispeante de *Max Linder*

Surgieron cómicos como Max Linder quien estructuró su comicidad con base en su inteligente observación psicológica , la crítica de las costumbres y la extravagancia de las anécdotas. Fue cuando la función crítico- social del humor comenzó a utilizarse en el ámbito cinematográfico como una forma de reflexionar sobre la sociedad aprendiendo a reírse de ella.

Toda la historia del cine cómico europeo anterior a 1914 tiene un solo nombre : el de Max Linder , que evoca todavía la gracia tierna y brillante de su arte en el periodo más maduro comprendido entre 1911 y 1912.

Si bien se comete una grave error cuando se insiste en querer hacer de Max Linder, el precursor de Chaplin , se lo puede considerar como uno de los primeros y más atentos espíritus que el cine haya conocido en aquellos tiempos , por haber sabido aprovechar el naciente lenguaje del gesto según la casualidad imponderable de un estilo que fue realmente suyo.

En la mayor parte de sus películas no es más que el impenitente hombre de mundo , que el amor pone en el centro de las situaciones más imprevistas. Pero es justamente la fatuidad de estos enredos , lo que hace apreciar su arte riguroso y perfecto , aplicado sin esfuerzo a un contenido caduco e intrascendente que ha podido sobrevivir solo en virtud de su inimitable prestigio.

Una vez que se creó el cine de ficción, multitud de acróbatas , magos, cantantes y actores procedentes del music-hall se perfilaron como figuras de éste género de entre los cuales surgió André Deed, quien a partir de 1906 se convirtió en la primera figura cómica.

El cinema cómico por excelencia pertenece a la época muda. Y procedía directamente de la feria , del music-hall, el circo..., adaptaron la más antigua sabiduría de la risa popular al nuevo medio de expresión por la imagen.

Los grandes bufos de la pantalla muda procedían de aquellos espectáculos tradicionales, el music-hall; del inglés surgió Chaplin , estaba prohibido emplear la palabra más que en unos pocos minutos por sesión, para no competir con el tradicional teatro.

Todo aquel universo de imágenes en acción y de procedimientos cómicos, pasó al cine y produjo los grandes payasos de inmensa popularidad.

Es así como del circo, las carpas y el teatro surgieron actores cómicos que posteriormente incursionaron en otros medios masivos de comunicación como es el cine, radio y televisión; marcando así la evolución del humor hasta convertirse en un género con un espacio propio en cada medio, es decir, con carácter autónomo.

El cine cómico en sus inicios fue mudo, surge una vez que el cine perdió su carácter artesanal y se convirtió en una gran industria (1903-1909), ello marcó el camino hacia la configuración del humor como un género autónomo dentro de éste gran medio de comunicación.

El arte del cine cómico se fundó en la acumulación de chistes el empleo de utilería, las situaciones extravagantes, trucos y atavíos caricaturescos. Los inicios de éste género dentro del cine se remontan a la técnica del pastelazo y la persecución (vigentes en cine y televisión).

Fue Mack Sennett quien se convirtió en el iniciador indiscutible del cine cómico en los Estados Unidos, en sus películas elaboró situaciones que solían romper con la lógica establecida, incluso caer dentro de lo absurdo (más tarde se crearía el denominado humor absurdo). También solía reflejar el optimismo de un país en pleno crecimiento, lo cual destaca la importancia del humor como imagen y crítico del momento.

"La palabra estropea el arte como lo haría la pintura con una estatua. El cine es el arte de la pantomina: con la palabra no habrá ya lugar para la imaginación".(CHAPLIN)<sup>14</sup>

El montaje de los filmes de Chaplin es primitivo y casi no se diferencia del de los antiguos de Max Linder . La mayoría de las escenas son compuestas en plano general. Pero se trata de una personalidad sumamente importante para el cine cómico en su etapa muda , es por ello que no puede hablarse del cine mudo sin profundizar en Chaplin.

Chaplin no sólo fue importante para la cinematografía británica sino que también tuvo una influencia mundial, en nuestro país muchos cómicos mexicanos intentaron imitarlo y hasta plagiar su personalidad.

---

<sup>14</sup> Revista SIETE, p 52

*Charles Spencer* se inició en el cine mudo con personajes cómico-trágicos rebosantes de humanidad , para terminar afrontando problemas sociales y políticos con una visión satírico-humorística.

El principal resorte cómico de Chaplin es la dignidad. Su *Carlitos-antítesis de Max Linder-*, es un vagabundo que quiere ser caballero. Esta pretensión burlesca no excluye la noble reivindicación de la dignidad humana, cuya conquista implica la ridiculización de los dignatarios indignos : policías , carceleros, condes , banqueros , usureros , matones...

Chaplin representa al naufrago de la primera postguerra, el pequeño burgués desposeído, "desclasado", desocupado. Es el vagabundo que se resiste a abandonar su categoría social y conserva el bombín, el bastón , la levita.

Es la clase media apasionada, hasta el extremo de descender aun más bajo que el proletariado, pero sin dejar los prejuicios, los atributos externos que le dieron configuración, esqueleto y estructura.

Chaplin es un pequeños burgués, venido a menos. Es el hijo de una Europa arruinada, nacido en los escombros de aquel mundo de ayer. Su quehacer está condicionada a una idealidad, al probable hallazgo de una poética justicia.

En la indumentaria, Chaplin se tipifica por un ropaje que es caricatura de algo superior. Encontró la figura que lo haría conocido en todo el mundo: sombrero hongo, bigote pequeño, zapatos gigantescos, ligero bastón de caña, pantalones anchos, levita estrecha y, sobre todo, un desaliñado caminar que recordaba a los gansos, a los niños pequeños, a los hombres poseidos por una melancolía aplastante.

Como bien dice Georges Sadoul, excelente biógrafo de Chaplin, éste era una especie de Max Linder de la miseria que, a pesar de su difícil situación, siempre buscaba conservar la dignidad en alto. 15

---

15 Revista SIETE, p 53

Como todo gran personaje, *Carlitos* reúne en su personalidad rasgos contradictorios : es débil pero astuto; con frecuencia lo acompaña la suerte ; es tierno, generoso, y también, en ocasiones, cobarde y aun cruel.

A fin de cuentas, posee el complejo entramado psicológico de los seres humanos. Sus aventuras están imbuidas de un avanzado concepto de libertad, y es "anti-social" en la medida en que rechaza las opresivas y humillantes convenciones de la sociedad de su época .

La maltratada heroicidad de Chaplin está dirigida a recobrar la dignidad del hombre y ello es patente en filmes como *El peregrino*, *La quimera del oro* y *El gran dictador*.

Terminaré ésta breve descripción de Chaplin cediéndole la palabra a el mismo:

" Por sencillo que esto parezca , hay dos elementos de la naturaleza humana que se tienen en cuenta : uno es el placer que siente el público al ver sufrir la riqueza y el lujo; el otro es su tendencia a sentir las mismas emociones que el actor. Una de las primeras cosas que se aprenden en el teatro es que a la gente, en general, le satisface ver a los ricos llevar la peor parte". (CHAPLIN). 16

Desde la imitación celebratoria al plagio descarado incurrieron algunos actores mexicanos con el afán de consagrarse a costilla de los ídolos del cine mudo extranjero. Emma Padilla adoptó las poses de la diva italiana Pina Menichelli y Joaquín Pardavé a Buster Keaton.

Charles Chaplin fue el consentido del público mexicano. Tres actores cinematográficos plagiaron sistemáticamente a Carlitos : Fernando Navarro, Carlos Amador y Raúl Guerrero. Los tres nacidos en México, aunque en épocas diferentes, se caracterizaron como el exitoso cómico, que era promocionado gratuitamente en *El Universal Ilustrado* .

Elo es tan solo un ejemplo de la influencia que ejerció Charles Chaplin en nuestro país, y de su importancia como un cómico que supo aprovechar la comicidad como un arma de reflejo y denuncia social que trascendió las fronteras de su continente.

Un actor mexicano que trascendió igual que Chaplin, fue Cantinflas, ambos establecieron un estilo muy singular que representaba el fenómeno social de su época.

A Cantinflas lo mismo le da limpiar calzado que vender cacahuates, anunciar a la mujer barbuda que cortar el césped en la casa del banquero. Chaplin tal vez hace lo mismo. Pero su quehacer está condicionado a una idealidad, al probable hallazgo de una poética justicia. Cantinflas lo hace porque no le queda otro remedio.

Otros excelentes cómicos del cine mudo fueron *Harry Langdon*, *Harold Lloyd* y sobre todo *Buster Keaton*, personaje casi abstracto. Quizá por ello muestra con evidencia brutal la dosis de absurdo que subyace en la vida cotidiana.

Salidos del music-hall, los hermanos *Marx* irrumpieron en el cine en 1930. Se caracterizaron por un dotado poder verbal, parodiando a los hombres de negocio, cínicos, abusivos y sin escrúpulos. facilidad para adaptarse a cualquier situación mediante su obsesiva conducta irracional. Representan el humor surrealista en el cine y algo más.

Stan Laurel y Oliver Hardy, mejor conocidos como *El Gordo* y *el Flaco*, manifiestan una comicidad basada en la risa misma que como pareja resaltaron en sus rutinas.

Dicen que el mejor cine fue mudo, esto habria que ponerse a discusión, lo cierto es que fue en él donde se inicio el cine cómico como un género ya bien establecido, de donde surgieron cómicos que influyeron en la comicidad de otros países incluyendo el nuestro.

## 1.2 Gags y Slapstick

"El lenguaje mimico-gesticular ha precedido en la historia de la humanidad al lenguaje oral verbo-motor. El primer lenguaje está, mucho más que el segundo, estrechamente vinculado al significado de las cosas, del mundo exterior y de nuestros sentimientos, con la consecuencia de que al convertirse la voz en nuestro más importante vehículo de expresión por razones de utilidad práctica, la desvalorización del medio gesticular en relación al verbal significa desacreditar al original en favor de la copia".<sup>17</sup>

La primera de estas conclusiones corresponde a la historia del lenguaje mimico gesticular. La segunda se refiere a su validez estética. Ambas pueden ubicarse en la base de los orígenes del lenguaje cinematográfico fundado justamente en el complejo mimico-gesticular que ha precedido, en la historia de la humanidad, a la aparición del oral verbo-motor.

En efecto, la historia del cine en sesenta años de vida concentra, esta evolución hasta el punto de converger los dos filones del lenguaje el mimico-gesticular y el oral, donde nace la fisonomía misma del cine moderno.

---

<sup>17</sup> Paoletta Roberto, Historia del Cine Mudo, p. 4

Slapstick significa payasada y bufonada, se trata de un término utilizado dentro de las comedias de farsa dentro del cine mudo. A mi modo de ver, se trata de un conjunto de gestos relacionados que dan por resultado un acto chistoso, porque esa es su intención dentro del cine cómico. No necesariamente ese conjunto de gestos tienen que producir risa.

Es por ello que considero de suma importancia analizar el lenguaje gestual y su relación con las técnicas cinematográficas para hacer reír dentro del cine mudo. Ello no significa que la mimica no fuera importante dentro del cine sonoro, pero en el primero era el único recurso que podía manejarse para producir cine y más para hacer reír dentro del género cómico.

Para Jousse, el ser viviente es un complejo de gestos.

El original lenguaje mimico-gesticular intenta, transferir (mediante repertorio de gestos) nuestros sentimientos a los de la persona con la que queremos comunicarnos. La primera parte es la de la mimica refleja.

Slapstick significa payasada y bufonada, se trata de un término utilizado dentro de las comedias de farsa dentro del cine mudo. A mi modo de ver, se trata de un conjunto de gestos relacionados que dan por resultado un acto chistoso, porque esa es su intención dentro del cine cómico. No necesariamente ese conjunto de gestos tienen que producir risa.

Es por ello que considero de suma importancia analizar el lenguaje gestual y su relación con las técnicas cinematográficas para hacer reír dentro del cine mudo. Ello no significa que la mimica no fuera importante dentro del cine sonoro, pero en el primero era el único recurso que podía manejarse para producir cine y más para hacer reír dentro del género cómico.

Para Jousse, el ser viviente es un complejo de gestos.

El original lenguaje mimico-gesticular intenta, transferir (mediante repertorio de gestos) nuestros sentimientos a los de la persona con la que queremos comunicarnos. La primera parte es la de la mimica refleja.

A cada recepción- dice Wundt- 18 nuestro cuerpo reacciona mediante una gesticulación más o menos visible que tiende a imitarlo.

Según ha sido justamente observado, una especie de cinematógrafo involuntario y persistente constituye, la primera fase de nuestra existencia. El cine se revela así como un instinto de la humanidad que precede al descubrimiento del medio mecánico.

El ejemplo más claro de esta mimica refleja se da en la vida del niño. Los niños expresan las emociones con extraordinaria energía, porque reaccionan exclusivamente y sin control ante el estímulo del momento.

---

18 Citado en Paoletta Roberto, Historia del..., p 4

En un segundo momento esta **mimica** se vuelve **voluntaria**. Del reflejo facial de la satisfacción y de la alegría hacemos la sonrisa convencional que utilizamos como un gesto. en su origen era una simple reacción mecánica, pero como esta reacción se produce bajo la influencia de la alegría, hemos creado, por la simple imitación de nosotros mismos, el signo voluntario de esta emoción.

En esta segunda fase el originario sentido cinematográfico de la humanidad, de instintivo e inconsciente se convierte en lógico y consciente.

La **mimica** abreviadora y combinadora es la tercera fase. El signo mimico procura lograr un solo momento de la acción que quiere expresar. Representa la esencia misma de la expresión cinematográfica, su función poética en sentido riguroso, el núcleo expresivo que está verdaderamente en la base de su poderosa facultad simbólica y alusiva.

En cuanto al plano cinematográfico David Griffith plantea, " que cada escena esté terminada y concluida en sí misma a la manera teatral, y que todo esté registrado por el objetivo. Basta con que se tome el momento esencial de cada una para integrar la continuidad interior del filme y darle su propia duración ". De esta manera, en Griffith, el concepto de filmación del mejor instante se convierte en la afirmación fundamental del criterio de selección que preside cada vez más a la libre actividad del realizador creador. 19

En cuanto a la función combinadora, se puede decir que en ella reside la esencia misma del montaje. Esta técnica cinematográfica consiste en la interrupción de una imagen en movimiento que el director conserva durante el tiempo necesario para su expresión.

---

19 Citado en Paoletta Roberto, Historia del..., p 8

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Marcel Jousse plantea los siguientes enunciados: "El lenguaje mimico gesticular es, en ciertos casos, mucho más afin al significado profundo de las cosas y de los sentimientos que el otro que se expresa, primero, a través de la forma oral, y después, mediante la gráfica del lenguaje hablado; de manera que el estilo oral y el escrito tendrían que considerarse como la degradación milenaria de la primitiva espontánea forma mimica, mediante la cual el hombre era capaz de expresar toda la realidad con una riqueza y finura de resultados que hoy nos parecen increíbles". 20

Jousse explica que la voz se convirtió en el más importante de los medios de expresión, esto se hizo únicamente por razones de utilidad práctica, como, por ejemplo, con la finalidad de suplir la desventaja del medio mimico, imposible a grandes distancias o en la obscuridad.

La expresión filmica, remozando las leyes profundas de la gesticulación espontánea, bastante más cerca de la vida que las del lenguaje laringo-bucal, constituye un retorno hacia el pasado que es un progreso, que nos da un sentido más espontáneo e inmediato de la realidad exterior y de nosotros mismos, conjuntamente al de la prodigiosa riqueza de los medios cinematográficos capaces de tomar directamente la inmediata realidad.

---

20 Citado en Paolella Roberto, Historia del..., p 9

La verdadera función del cine se ha cumplido más allá de estos límites, donde la palabra se vuelve importante, y es entonces cuando al lado de muchos hechos, que se refieren a la común experiencia ancestral de la humanidad, se alinea la experiencia modernísima de la poesía simbolista.

Cuando , en el apogeo del mudo, el cine parece haber realizado el arte nuevo más allá de los límites donde la palabra se revela impotente, el verbo se venga, ubicándose de un día para el otro en el centro de la pantalla.

El cine mudo se continúa naturalmente en el sonoro-hablado, en el preciso momento en que el primero se nos aparece como el filme de "imágenes parlantes sin la palabra" y el segundo como el filme de las "imágenes habladas a pesar de la palabra".

Para el cine cómico mudo, los gestos fueron elementos importantes para producir la risa ya que su exaltación y exageración produjeron el efecto deseado.

La gesticulación se convirtió en el eje del cine mudo , pero para el cine cómico no sólo bastó con hacer uso de ella, sino que se le dio un tratamiento especial por medio de la repetición, ridiculización y exageración de un mismo gesto con la finalidad de provocar risa. El mismo efecto reiterado, es lo que da lugar a las situaciones chistosas. ¿Cómo formularíamos una teoría general del gesto cómico?

La comicidad nos la daría una expresión suficiente para volver al hombre desequilibrado al equilibrio, y cuanto mayor fuera el contraste tanto mayor la reacción cómica. Según el grado de comicidad que necesite, así ríe, y por esta necesidad está más cerca o más lejos del cómico que lo hace reír. 21

El gesto cómico es algo vigente que se sigue utilizando como técnica reforzadora del lenguaje verbal para hacer reír.

Tanto en cine como en televisión, los productos cómicos que se elaboran están firmemente apoyados en la mimica como un recurso para producir situaciones chistosas.

---

21 Pérez Diego Ismael, Cantinflas, genio del humor y del absurdo, p 148

## 1.2 Los Filmes de Animación

El cine de animación forma una rama aparte del arte del filme. El dibujo animado precedió al cine, y retomó el arte humorístico ya manejado por famosos cómicos. Para universalizarse se alió técnicamente con la fotografía.

Con figuras dibujadas en movimiento se abrió camino a todos los géneros de "cine de animación", denominados también filmes de trucos. Caricaturistas trabajaron en la idea de utilizar el trucaje con la finalidad de crear objetos de tres dimensiones.

Los filmes de animación, en su mayoría, fueron una derivación del formato y estilo que caracterizó a las historietas cómicas francesas. Unian escenas fotografiadas con los géneros más diversos de la animación.

El desarrollo del dibujo animado norteamericano fue sostenido también por las "historias en imágenes" que no eran otra cosa que las historietas y las tiras cómicas publicadas por la prensa de mayor tiraje. Su florecimiento rebasó a los intentos europeos por conservar un estatus en sus filmes de animación.

La esencia de los filmes de animación ha sido desde sus inicios básicamente humorística, en donde la continuidad temática se ha apoyado en situaciones chuscas y en muchos casos inverosímiles.

Los dibujos animados crearon infinidad de personajes imitados y parodiados entre sí, pero que finalmente también dieron lugar a una industria de filmes animados que no sólo difundió sus creaciones, sino que también inició una comercialización que trascendió a otros medios de comunicación como un regreso a las tiras cómicas y un paso adelante hacia la televisión.

Un ejemplo muy claro y sobre todo clásico es Walt Disney quien no sólo hizo famosos a sus personajes, sino que a través de ellos difundió la ideología norteamericana y creó su propia industria cuya vigencia es indudable. Su principal aportación fue la integración de los dibujos animados con la música y los ruidos, efectos cómicos musicales.

El empleo del color apareció como la técnica salvadora que rescató el género de animación de perecer a causa de la sobreexplotación de efectos que lejos de seguir impresionando llegaban a cansar.

Walt Disney supo aprovechar al humor como género autónomo dentro de sus filmes de animación. Empleaba equipos de sujetos cómicos que buscaban sus efectos en una abundante biblioteca y en los clásicos de la comicidad norteamericana. La flexibilidad del dibujo animado permitió desarrollar ciertos efectos antes limitados por las posibilidades del trucaje.

Se descubrieron las inmensas posibilidades de la escultura o de los muñecos animados en tres dimensiones, combinados con los efectos de luz, imposibles en el dibujo.

Francia y la, en aquel entonces, URSS hicieron intentos significativos en lo que a los dibujos animados se refiere. A pesar de esas diversas tentativas, Europa permanecía en la etapa experimental, en una época en que el dibujo animado se convertía en una industria en los Estados Unidos.

El éxito artístico de los personajes de Walt Disney fue inferior al éxito comercial: muñecos, bombones, relojitos, juguetes de celuloide, marcas de chocolate, álbumes, estampas, etcétera.

Las obras Disney se caracterizaron por la utilización del humor y sobre todo de la parodia, que intentaba difundir una cierta ideología que no era otra mas que la del estilo de vida norteamericano con su singular perfil. El éxito de su fórmula convirtió en imitadores a sus antiguos rivales.

### 1.3 Géneros de Animación

El desarrollo artístico a partir de 1945 sobre todo, de procedimientos conocidos o presentados desde 1910 permite distinguir hoy diez géneros en la animación, citados por Georges Sadoul en su libro Historia del Cine Mundial.

*El dibujo animado* fotografía sobre una superficie plana de asuntos en movimiento descompuesto imagen por imagen evolucionando sobre un decorado diferente.

*Los recortes articulados* hacen evolucionar delante de una cámara muñecos articulados de papel, cartón u hojalata, cuyos movimientos son filmados imagen por imagen.

*La sombras chinescas* son una variante de los cortes que emplea personajes en negro y blanco en decorados grisalla. En Oriente, Noburo Ofuji, adoptando la técnica de las verdaderas sombras chinescas, utilizó sombras de materia plástica coloreadas, alumbradas por transparencia.

La animación *multiplana* coloca dibujos, recortes, sombras, etc., no ya sobre un solo plano, sino sobre tres o más placas de vidrio, permitiendo así tratar los asuntos en profundidad e introducir ciertos juegos de luz.

Los muñecos animados son articulados, animados imagen por imagen en decorado de tres dimensiones.

Las esculturas animadas producen un movimiento en tres dimensiones por el modelado y la iluminación de las figuras plásticas.

El dibujo en película está grabado o pintado directamente sobre una película que después se utiliza como negativo. A veces se combina con un sonido sintético, pista óptica grabada o dibujada según los mismos procedimientos.

Los filmes de objetos organizan danzas de volúmenes en movimiento, ritmados por una música apropiada.

Los grabados animados modulan con ayuda de la luz una superficie en la que se han dispuesto, según una técnica inspirada por el simil-grabado, miles de clavos más o menos hundidos en una superficie plástica.

Los filmes de trucaje filman asuntos normalmente fotografiados, pero utilizan ya en la toma de vistas ya en la edición diversos "trucos" (aceleración, lentitud, filme al revés, interrupción de la toma de vistas-stop motion-, etc.) . Todos esos procedimientos pueden combinarse, en fin, en escenas filmadas "normalmente".

"El cine de animación se funda sobre todo en el empleo de la toma de vistas imagen por imagen. Estéticamente , estos géneros utilizan ante todo la gráfica y la plástica, y tienden a eliminar la reproducción fotográfica y mecánica de los objetos en movimiento". 22

---

22 Sadoul Georges, Historia del Cine mundial, p 461

La producción de los dibujos proliferó en otros países además de Estados Unidos: Canadá, Checoslovaquia, Francia, Gran Bretaña, la antigua llamada URSS que tendió a la diversificación por sátiras destinadas a los adultos. Holanda, Italia, Noruega, Rumania, Polonia, Yugoslavia, Japón, China y Brasil.

Como puede apreciarse, el tema merece un análisis profundo, pero por efectos de la presente tesis, la enumeración de los géneros de animación es suficiente.

## 2. Humor Radiofónico

### 2.1 Radio Teatro Cómico

El programa cómico necesita un escritor cómico que tenga humorismo natural y sepa crear situaciones chistosas. El guión con bombardeo de chistes sacados de un libro especializado en humorismo para ser contado.

El escritor cómico verdadero y espontáneo es generalmente escritor de situaciones cómicas reales, que ha observado o que imagina. Pero también hay el escritor que improvisa chistes.

En programas cómicos de situaciones el reparto es de vital importancia ya que la labor en conjunto de diversos cómicos son los que le confieren la personalidad a la programación.

Los arquetipos que suelen representarse en situaciones cómicas son: el sordo, olvidadizo, médico, ingeniero y todo tipo de personas que ejercen una profesión u oficio. Pero el humor provoca risa en cuanto irrumpe con la finalidad de desviar el orden establecido o la lógica natural; por tanto, estos personajes se convierten en cómicos cuando se les confieren defectos y anomalías que no les permite desempeñar adecuadamente su trabajo afectando a un tercero.

También se ironiza al tartamudo, al sereno que muestra una impasibilidad inaudita ante las situaciones más angustiosas; se parece al cínico, el impulsivo que para todo quiere pegar; el irónico que se burla de todo lo que dicen los demás; el borracho, el chismoso o chismosa; el conquistador que "domina" a todas las mujeres; neurasténico, el celoso, suspicaz, que cree que siempre están burlándose de él y hace unas interpretaciones de los conceptos tan alejados de la verdad que hacen reír en grande; entre otros.

Desde luego que tampoco pasan inadvertidos el avaro, perezoso, indeciso, el callado, inteligente, el torpe, audaz, diplomático, líder, obrero, magistrado y por supuesto el político.

Este es tan solo un panorama general de los personajes que utiliza el humor para crear sus propias situaciones; como podemos observar no se trata de un material genuino o innovador ya que todo es sacado de la sociedad y la vida misma. Que mejor manera de reír que hacerlo de nosotros mismos.

Entre las situaciones cómicas más efectivas podemos citar:

- *el mal entendido*
- *el equivoco*
- *la confusión*
- *la sugerencia sexual*
- *el insulto*
- *el ridículo*
- *la exageración*
- *la burla*
- *la tergiversación de temas,  
asuntos, palabras o cosas*
- *el alrevesamiento*

El chiste es el ridículo, de cualquiera de los personajes que dialogan. Y el ridículo es terror en uno mismo, burla y risa en los demás, porque nos libera de él momentáneamente.

"Lo cómico no es sino terror frustrado : el señor que cae en la calle y que cuando inicia la caída parece que va a desnucarse, para terminar, rápidamente- lo que dura una caída, fracción o fracciones de segundo- en que se dio un buen sentón y se ensució todo el traje en el lodo, se quedó mirando zonzamente a los transeúntes y provocó la risa de ellos. No se lastimó gravemente. Sólo divirtió a los demás. Pudo desnucarse, pero no se desnucó. Fue terror frustrado".<sup>23</sup>

Situaciones como ésta podrían citarse miles, y pueden adaptarse a cualquier medio de comunicación acorde a las propias exigencias . Sin embargo es necesario destacar que cuando se habla de humor radiofónico, nos estamos refiriendo a una comicidad elaborada única y exclusivamente para ser escuchada.

Por tanto, el formato radiofónico cuenta con los efectos especiales sonoros como único recurso de apoyo para poder establecer una situación. Es por ello que los guiones cómicos tienen que ser escritos pensando justamente en eso.

---

<sup>23</sup> Ferrari Fernando, Radio y Televisión, p 53

Una vez que se logra una comicidad para radio, con los lineamientos propios del medio y con situaciones representadas por auténticos cómicos, entonces estaremos hablando de un género humorístico radiofónico ; con un formato y reparto bien establecidos para las necesidades del humor.

Muchos de los programas cómicos que se escriben para radio tratan de acentuar el léxico propio del país o ciudad para el cual se elaboran. En el caso de México se pretende destacar el habla popular con ciertos tonos de exageración como resultado de los diversos estereotipos que retoma.

Existen frases que pueden usarse en cualquier país por su valor cómico, pero en general deben responder a patrones culturales propios de la región para que los chistes y situaciones cómicas puedan ser comprendidas en toda su extensión.

## 2.2 La Parodia

Es frecuente que todo aquel que escriba y represente situaciones humorísticas recurra a la parodia como una técnica para hacer reír.

La definición enciclopédica de parodia nos dice que es una imitación burlesca de una obra literaria, del estilo de un escritor o género literario. 2. Cualquier imitación burlesca de una cosa seria. 3. imitación burlesca de una obra musical o aplicación de una letra burlesca a una melodía seria. 24

Partamos de la parodia como una imitación, pero en cuanto al humor se refiere cabe preguntar qué es aquello que se imita. Para el establecimiento de una situación cómica puede imitarse todo aquello que nos rodea, pero nos hace reír cuando humorísticamente se rompe con el orden establecido, se altera la lógica natural y se exageran actitudes, posiciones, ademanes, etcétera. Todo con la finalidad de ironizar, ridiculizar aquello que generalmente es serio o solemne.

---

24 Autor y otros, Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado, p 154

La parodia hecha mano de la vida misma, de fenómenos, actitudes y personajes reales; solo que la risa deviene de la alteración de la cotidianeidad por un factor específico que debido a su naturaleza provoca situaciones chistosas.

Entre más solemne sea la situación, más risa causará el irrupimiento sorpresivo de factores cómicos; es necesario aclarar que esto puede darse por un simple humor involuntario cuya intención no es hacer reír aunque así lo consiga.

Pero los fines de la presente tesis es el enfoque justamente del humor voluntario, aquel cuyo fin es precisamente el de provocar la risa; está presente una intencionalidad humorística bien definida.

Un ejemplo claro de humor radiofónico que utiliza la parodia como un recurso para hacer reír, es justamente el programa cómico cubano : *La Tremenda Corte*.

Este programa es una parodia de las Cortes Superiores donde se entablan juicios para juzgar a las personas que han cometido un delito o un acto ilícito.

El tono humorístico del programa radica en que se trata de una corte que carece de toda seriedad en donde se suscitan malentendidos, se recurre al choteo y al relajó.

*Tres Patines* es el acusado oficial en todos los programas, de todos los personajes es él quien dirige el tono humorístico con la tergiversación de palabras, haciendo alarde también, del malentendido.

Lo chistoso de este personaje es que nunca sabe porqué va a parar a la corte con frecuencia ya que siempre presume de ser inocente y víctima de las confusiones.

En la trama siempre es culpable, pero en su mundo así como lo concibe, la inocencia es parte de su naturaleza.

Tres Patines navega con bandera de tonto, sin embargo demuestra ser más inteligente que todos por su facilidad para sortear las situaciones y salir bien librado de ellas. Aun así los actos que comete siempre son ilícitos (aunque no se da cuenta) y termina siendo condenado.

Los modismos cubanos tienen una entonación rítmica y melodiosa que hacen que el programa posea un humor ágil; pero también es parte de la dinámica el crear frases que entran en un juego de palabras causando hilaridad.

Cada programa es una independiente, con ello me refiero a que no se trata de una historia seriada, aunque el tema y el concepto no deja de ser el mismo: la corte, los testigos, el fiscal, el juez, y el acusado.

Este programa ha sido importante no sólo porque ha trascendido sus propias fronteras y forma parte de la industrialización del humor.

Se trata de un humor radiofónico hecho justamente para responder a los lineamientos del medio ya que su estructuración resalta un uso especial del lenguaje. Maneja una comicidad hecha para ser escuchada y que se disfruta como tal.

Quizás si se intentase agregarle imagen para ser presentado en televisión no surtiría el mismo efecto, es decir, no causaría tanta hilaridad ya que se vería forzado a adaptarse a un medio que no es el suyo, para el cual no fue hecho. Perdería esa esencia radiofónica natural que causa tanta risa, por ese jugueteo que se practica con el lenguaje que se convierte en toque de distinción del programa.

Eso caracteriza a la *Tremenda Corte*, la recreación lingüística que enriquece las situaciones, con su peculiar acento; y no tanto el contar chistes por el simple hecho de contarlos.

### 3. Humor Televisivo

#### 3.1 Espectáculo Ligero

Los programas televisivos tienden a dividirse en tres géneros : espectáculos recreativos (o de entretenimiento), informaciones (telediarios y emisiones análogas), cultura o educación; de cada uno de ellos se desprenden diversos rubros.

Se trata de una división un tanto rígida. De hecho, no existen programas que no contengan, al mismo tiempo, informaciones, datos de cultura y elementos capaces de interesar y entretener al público. La división de las transmisiones televisivas continúa utilizándose como punto fijo de referencia.

La tendencia que domina la programación televisiva es la del espectáculo, que siempre ha estado presente en la sociedad humana, si bien ha pasado de formas en que funcionaban a través de una participación colectiva a formas en que se ha ido concretando una real y verdadera división del trabajo entre autores-organizadores, actores y espectadores. El espectáculo no es un fenómeno de hoy ni genuino.

Los programas de entretenimiento son , en muchos aspectos, importantes. Se emiten en las horas de mayor auditorio y son de los que ahora más hablan los restantes medios de comunicación masiva, particularmente periódicos y revistas, con anuncios, entrevistas, fotografías, comentarios, estimulando y reforzando de esta manera el interés del público por este tipo de emisiones.

Hay que tomar en cuenta que los programas de televisión, son, frecuentemente, la reelaboración de guiones de espectáculos o de juegos populares o de salón ya conocidos y que son adaptados a las propias exigencias del medio. Programas extraídos del cine o al teatro accediendo al telefilme, a la comedia televisiva o al teatro crónica.

Otro sector de la programación televisiva de entretenimiento es el llamado **espectáculo ligero** , que comprende fundamentalmente las *varietés* y la *revista* .

Espectáculo de dimensiones reducidas, en los Estados Unidos, se impone durante casi 20 años el espectáculo centrado en un personaje, generalmente un cómico, rodeado por un pequeño ballet, unos cuantos invitados o por números clásicos del teatro ligero.

Espectáculos con cómicos, música, cantantes y bailarines, búsqueda de efectos especiales mediante recursos técnicos: el uso del color y la descomposición o los juegos electrónicos.

En otro, como Italia, el espectáculo ligero se ha basado durante mucho tiempo en la canción; así pues, se ha establecido una relación de colaboración entre el aparato televisivo y la industria discográfica. Durante años, televisión y radio han reforzado esta industria, han creado personajes, cómicos y mitos.

Una sola fórmula abarca diversos elementos de espectáculo: el cómico, el cantante, el invitado, el ballet.

El espectáculo ligero se caracteriza porque el eje central es un solo artista, generalmente un cómico, alrededor del cual giran el resto de los personajes participantes: actores secundarios, músicos, bailarines y extras.

En México, un claro ejemplo del espectáculo ligero dentro del género cómico es el programa *Anabel*, en donde Anabel Ferreira es la estrella del espectáculo: canta, baila, actúa rutinas cómicas y se rodea de un cuadro de actores y bailarines que le dan forma al programa.

Como se analizará más adelante, en el programa de *Anabel* se utiliza la parodia de obras y cuentos clásicos, con un tono humorístico a manera de sátira. También se representan fragmentos de espectáculos y rutinas de la zarzuela y el teatro de revista. Por tanto, es un programa que tiende en casi toda su estructura a configurarse como un espectáculo variado.

### 3.2 Revista y Varietés

La *Revista y Varietés* es una derivación del espectáculo ligero, solo que la variante es que aquí no predomina un solo actor como el eje del programa, sino que son varios cómicos, actores, cantante y bailarines que se presentan en el mismo orden de importancia.

Se trata de una especie de *music-hall*, el cual es un espectáculo muy completo del cual surgieron los grandes cómicos de la pantalla .

Esa es la esencia de la revista-variétés , el ser un espectáculo variado y completo tanto en lo cómico, como en la música.

Las emisiones se basan en una contienda entre cantantes y canciones, entre cómicos y rutinas cómicas y, entre bailes y bailarines. Es una combinación de talentos que dan por resultado un espectáculo en donde diversos géneros se complementan formando parte de un todo, pero sin perder su individualidad.

El conjunto de estos elementos aseguró el éxito de los programas, en torno a los cuales se unen intereses de las casas discográficas, cinematográficas, del teatro, entre otros.

Este tipo de programas , aunque no sea su principal objetivo, se convierten en plataforma de lanzamiento de estrellas en diversos géneros. En lo que se refiere a los cómicos, éstos provienen de los auténticos espectáculos de revista, pero adaptan sus rutinas cómicas al formato de la televisión (cuando es posible) . Es por ello que trascienden de un medio a otro llevando consigo también, la evolución del humor a otros formatos, lo cual le confiere su carácter autónomo.

Hablando concretamente del caso mexicano, el programa *Siempre en Domingo* es un claro ejemplo de lo que es la revista-varietés en la televisión, ya que se trata de un programa producto de la combinación de varios géneros entre los cuales se encuentra el cómico; reserva espacio para la presentación de sketches cómicos representados por importantes exponentes del humorismo mexicano y extranjero.

Es un programa básicamente musical en donde varias estrellas exponen su talento histriónico haciendo de él un espectáculo muy completo que se asemeja a los presentados en los grandes teatros.

Suelen presentarse cómicos que no sólo actúan rutinas cómicas, sino que también cantan, bailan, tocan instrumentos, cuentan chistes y animan con un talento verdaderamente polifacético.

Esto es tan solo un ejemplo de la forma en como los espectáculos de zarzuela, teatro de revista y carpas, van evolucionando a la par de los medios de comunicación, en el sentido de que conforman gran parte de la programación y del talento.

Vemos de esta forma que la programación que presenciemos hoy en día en la televisión, no puede considerarse auténtica o genuina ya que se compone de elementos y rutina ya trabajados en otros medios de comunicación aun antes de que se convirtieran en masivos, solo que adaptándolos a las exigencias del medio.

Sin embargo, una vez que se implanta un formato propio del medio de comunicación, es difícil que éste pueda ser adaptado a otro. Por ejemplo, los productos de la televisión difícilmente funcionarían en radio ya que están hechos para disfrutarse visualmente; de igual forma, los programas radiofónicos augurarían un fracaso en televisión puesto que manejan un formato especialmente para ser escuchado y no visto.

**CAPITULO III**  
**PANORAMA DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION**  
**EN MEXICO**

### III. PANORAMA DEL HUMOR EN LOS MEDIOS DE COMUNICACION EN MEXICO

#### 1. El Humor en el Cine

##### 1.1 Cómicos Urbanos y Rurales

###### 1.1.1 Cantinflas

Cantinflas, singular personaje que marcó una etapa muy importante dentro del cine cómico con la famosa caracterización "el pelado de barrio" basa su esencia humorística en la continua lucha de dos sujetos antagónicos : pobre/rico.

El pantalón caído abajo de la cintura ya era lugar común de la historieta (Aventuras de Chupamirto), idea que posteriormente retomó Cantinflas para su caracterización. La caricatura sirvió de modelo para la caracterización de varios cómicos de carpa: Palillo, Medel , el Cuate Chon , el Chaflán y el Chicotito entre otros.

Es así como apreciamos la influencia de las tiras cómicas sobre la humorismo de otros medios , aportando una moda en el vestir , en actitudes y sobre todo en la estructuración de un estilo que libera y acentúa el habla popular.

Cantinflas se vuelve todo un fenómeno social en los cuarentas ya que a través de su personaje y por consiguiente de sus películas se convierte en sinónimo del mexicano pobre, representante y defensor de los humildes. Al mismo tiempo es por sí solo una industria cinematográfica y un ramo de la artesanía popular comercializando su figura.

Ello es tan sólo un ejemplo de cómo el humor se convierte en una mercancía más a través de la explotación de éste personaje en diversas formas, configurando así toda una industria humorística.

Cantinflas liberó a la palabra de sus ataduras lógicas y ejemplificó la alianza precisa de frases que nada significan (ni pueden significar) con desplazamientos musculares que rectifican lo dicho por nadie .

El pelado es el despojado de todo que ondea la bandera de la miseria porque es un marginado de la distribución del ingreso. Sin embargo se percibe una cierta rentabilidad del pelado a través de la industria cultural que inician la tira cómica *Las aventuras de Chupamirto* de Acosta , y el cine con Cantinflas, *Resortes* y *Fernando Soto Mantequilla*, arquetipo del cual dan cuenta tanto el teatro, el cómic, el cine e infinidad de parodias.

Considero importante retomar una descripción más detallada del pelado ya que se trata de un personaje que no surgió de la nada dentro de las manifestaciones humorísticas , sino que fue extraído de una parte del ser del mexicano y que se llevó al teatro, a las tiras cómicas , al cine , al radio y posteriormente a la televisión con un formato cómico autónomo . Es así como los grandes cómicos de nuestro país ( en los diferentes medios de comunicación ) representan esas actitudes y condiciones sociales del mexicano por medio de la parodia haciendo uso y abuso de la sátira , la burla y la exageración.

Es por ello que me permito transcribir textualmente la descripción que hace Samuel Ramos sobre el pelado en su libro, *El perfil del hombre y la cultura en México*, ya que representa todo un análisis del mexicano; de ésta forma podremos encontrar muchas de las razones por las cuales cómicos como Cantinflas construyeron su fama en éste modelo logrando que la gente no sólo se sintiera identificada con él, sino que también aprendiera a reírse de si mismo y sobre todo de su situación.

"El pelado pertenece a una fauna social de categoría infima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tienen como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo.

"Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda ". 25

El gran acierto de Mario Moreno fue hacer de su personaje Cantinflas un tipo totalmente popular, mediante la simplificación en rasgos vivos y agudos del pelado mexicano. Se va directo a la raíz popular, por medio de un tipo del pueblo.

---

25 Monsiváis Carlos. Escenas de Pudor y Liviandad, 89 p.

Considero pertinente aclarar que Cantinflas más que representar al pelado agresivo y grosero como lo describe Ramos, escenifica a un personaje ingenuo y generoso que ante todo muestra una actitud altruista. Sus rutinas cómicas se basan justamente en la manera en cómo la vida se porta hostil con individuos cuyo único pecado es ser pobres; sin embargo, siempre encontrarán un consuelo y sobre todo una recompensa a todos sus sufrimientos.

El gran aporte de Cantinflas al cine cómico es justamente su manera de reflejar el sentir de "los de abajo", representando al pelado como clase con un toque humorístico que, como mencionara Freud es una forma de liberar una energía reprimida. El público no sólo ve en éste gran cómico un desahogo a sus problemas, sino también encuentra una esperanza y un camino para sobrellevar su situación placenteramente.

Se convierte además de un fenómeno social, en uno humorístico con el cual es preciso implicarse en sus gestos y dejarnos invadir por ese humor mexicano, popular y trascendente. Cantinflas hace de lo absurdo todo un arte escénico; suprime verbos, introduce adjetivos, junta palabras mal aplicadas unas, bien aplicadas las menos. Por tanto, podemos hablar de una comicidad verbal de la cual surge el término "cantinflismo" para denominar las jergas populares, el lenguaje de pelados, cholos o rotos.

El actor como creador siempre tiende a la tipificación y a la pantomima y Cantinflas no es la excepción , sólo que él además de representar la condición de las clases humildes, las dignifica y enseña a canalizar sus sufrimientos , desprecio y marginación con humor.

Es cierto que Mario Moreno no sólo se concreta a tipificar al pelado de barrio , sino que por medio de éste personaje critica en cada una de sus rutinas cómicas la política , la situación histórico-social del momento y sobre todo, delata sutilmente actitudes corruptas por parte del gobierno .

Este fenómeno se da desde su aparición en las carpas , muestra de ello es la obra *Colón en el país de los cartones*, escenificada por él en 1953 en la cual incluía chistes políticos derivados de las situaciones planeadas para poner en evidencia al régimen alemanista. Desde luego, existía censura y represión a éste tipo de obras por su ataque político al gobierno.

El gran mérito de Cantinflas es que siendo la muerte y la sangre necesarias para el mexicano , que concibe morir por la patria , como finalidad digna del héroe , haya sabido sustituir la tragedia por la comedia. Y que haya cambiado el signo de su historia : no morir por la patria, sino vivir por y para la patria.

Sólo en los hombres de madura evolución espiritual, puede producirse el sentido del humor. Cantinflas es la presencia y la prueba de que el pueblo mexicano ha ganado las riquezas del humor, con la gracia de un artista genuino.

Es la voz que define su propio mundo interior, y el que le venga sus rencores con humor, sin resentimientos. El pueblo mexicano se torna infantil con los gestos o la gracia de Cantinflas y bendice al hombre que habla la voz de su conciencia.

El pelado no es consciente de su pobreza; es mas bien un espectador dolido; la realidad de la miseria se le presenta, con su espantosa evidencia, sin que él la espere. Pero la realidad le crea un estado de desesperación, y propende entonces a exaltar su naturaleza inconsciente, con la embriaguez o la irresponsabilidad.

Por eso la figura y el arte de Cantinflas constituyen un símbolo, devolviendo al pelado un fondo subconsciente de sana alegría. Vocero unánime de la multitud.

Cantinflas con su estilo tan peculiar formó parte del grupo de cómicos urbanos que crearon el **cine cómico mexicano** aportando un formato humorístico único a la industria cinematográfica. Un ejemplo más de cómo el humor adquiere carácter autónomo.

### 1.1.2 TIN TAN

Tin Tan conquistó al público capitalino con su espanglés (mezcla de inglés con español) y con la clásica vestimenta de pachuco. Su éxito responde a una excelente fórmula de catarsis nacional antiyanqui ; su lenguaje y vestimenta hace referencia a la que ostentaron los mexicanos que radican en California.

Germán Valdés hizo famoso el personaje del pachuco al querer rescatar a un sector de la población de origen mexicano con influencia norteamericana logrando un estilo muy particular tanto al vestir como al hablar creando una mezcla singular.

Los pachucos son bandas de jóvenes , generalmente de origen mexicano , que viven en las ciudades del Sur y que se singularizan tanto por su vestimenta como por su conducta y su lenguaje.

El pachuco no quiere volver a su origen mexicano, pero tampoco desea fundirse a la vida norteamericana. Como plantea Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, pachuco es un vocablo de incierta filiación, que dice nada y dice todo. No tiene significado preciso, cargado como todas las creaciones populares, de una pluralidad de significados. Se trata de unos de los extremos a que puede llegar el mexicano.

Personaje que extravía su lengua , religión , costumbres y creencias. Su disfraz lo protege y, al mismo tiempo , lo destaca y aísla : lo oculta y lo exhibe.

Lleva la moda a sus últimas consecuencias y la vuelve estética. Su condición advierte una ambigüedad ya que por una parte, su ropa los aísla y distingue ; por la otra, esa misma ropa constituye un homenaje a la sociedad que pretenden negar.

Su conducta y presencia irrita es por ello que son rechazados por el resto de la sociedad , pero aún así sus actitudes buscan el escándalo atraído por la persecución.

La irritación de la sociedad norteamericana proviene de que la imagen del pachuco no sólo llama la atención , sino que también produce temor , misticismo y por tanto se le observa como un ser peligroso.

El desorden , lo prohibido y el escándalo forman parte de la esencia del pachuco como una forma de canalizar el rechazo del cual son objeto . Se suma la negación a su origen y el no reconocimiento a la cultura del país en el cual viven. Se lanza al exterior , pero no para fundirse con lo que le rodea, sino para retarlo.

Tan singular personaje afirma en cierto modo la teoría del *sentimiento de inferioridad* propuesta por Samuel Ramos en su libro *El perfil del hombre y la cultura en México* . La existencia de un sentimiento de real o supuesta inferioridad frente al mundo podría explicar , la reserva con que el mexicano se presenta ante los demás y la violencia.

El sentimiento del pachuco va contrario a la historia del hombre mexicano . La historia de México es la búsqueda constante de las raíces en filiación a nuestro origen. El mexicano pretende volver al centro de la vida de donde un día fue arrancado por la Conquista , una fuga y un regreso tentativo por restablecer los lazos que nos unían a la creación.

En sus inicios Tin Tan trató de marcar a través de su personaje las diferencias existentes entre la cultura mexicana y la norteamericana, destacando al mismo tiempo esa fusión que experimentan los pachucos en una búsqueda de la propia identidad sin tener que casarse con ninguno de los dos tipos de sociedades.

Octavio Paz sintetiza estas diferencias entre ambas culturas de la siguiente forma: "Los mexicanos son desconfiados, ellos abiertos. Nosotros somos tristes y sarcásticos; ellos alegres y humorísticos. Los norteamericanos quieren comprender; nosotros contemplar. Son activos; nosotros quietistas: disfrutamos de nuestras llagas como ellos de sus inventos. Creen en la higiene, en la salud, en el trabajo, en la felicidad, pero tal vez no conocen la verdadera alegría, que es una embriaguez y un torbellino. En el alarido de la noche de fiesta nuestra voz estalla en luces y vida y muerte se confunde; su vitalidad se petrifica en una sonrisa: niega la vejez y la muerte, pero inmoviliza la vida.

¿Y cuál es la raíz de tan contrarias actitudes? para los norteamericanos el mundo es algo que se puede perfeccionar; para nosotros, algo que se puede redimir". 26

---

26 Paz Octavio, El Laberinto de la Soledad, el pachuco y otros extremos, p 22.

La figura del pachuco permite a Germán Valdéz ser identificado y aceptado por un público en busca de personalidades cómicas que dejaran huella dentro del humorismo mexicano. De éste personaje se despoja en el cine para pasar a ser el rey del barrio capitalino.

Bien dice Monsiváis , " el secreto de la permanencia de Tin Tan radica en la eficaz combinación de la actitud y del lenguaje , y en el método para concentrar la actitud en el lenguaje". En el recuento habitual de Tin Tan suele faltar un dato : el deslumbramiento de lo que ocurre en Los Angeles (entre 1938 y 1942) , el pachuco es el primer gran resultado estético de las migraciones , dura lo que puede , es simbolo ( no muy voluntario) de resistencia cultural y termina arrinconado y perseguido ,en la campaña segregacionista que culmina en los *Zoot-suit riots* de los Angeles.

"Cuando Tin Tan adquiere ese nombre, el pachuco ha desaparecido en Estados Unidos y en México se sinónimo de vago obsesionado por un gusto radical". 27

---

27 Monsiváis, Revista Inter Medios No 4.

A pesar de ello, recibió críticas por el uso y abuso del lenguaje, por deformar el idioma y la imagen del mexicano. Sin embargo, su estilo fue una especie de interlocución con el mexicano del otro lado, quien de una u otra forma vio en él un grito expresivo que los sacaba de su marginación.

Tin Tan deja atrás el pachuco para convertirse en un personaje de barrio ciudadano. El mismo hizo homenajes a los iniciadores del cine cómico mudo como fueron Chaplin, Harold Loyd, los hermanos Marx, pero siempre fue fiel a la cultura del mexicano con un gran sentido del humor.

Se convirtió para las generaciones siguientes en el emblema de esa vitalidad urbana que hoy nos ilumina a la hora del relajo. No fue prófugo del circo, no es "peladito", no es el transa cobijado en la insignificancia de sus asaltos. Fue simplemente un joven que caminaba, conversaba y enamoraba como si trajese en la cabeza una sinfonía, es decir, llevaba la música por dentro haciendo de sí mismo todo un ser con actitudes rítmicas.

La comedia burlesca del momento , estaba sustentada por un vigoroso teatro frivolo y por la referencia social a lo popular , a los personajes y lenguaje característicos del arrabal capitalino. Para elaborar un guión que garantizara el éxito, había que conocer a la perfección el habla populachara.

Tin Tan junto con su "carnal" Marcelo Chávez , alejado de su personaje original de pachuco , partió de una caracterización arrabalera para entregarse a un delirante y muy gracioso festin de disfraces.

Cantinflas ya había iniciado con sus películas una barra humorística dentro del cine mexicano , lo que dio pie a otros cómicos como Tin Tan para continuar con una moda cinematográfica que se apreciaba claramente; elaborar rutinas humorísticas con base en los arquetipos más singulares del pueblo mexicano fue su mayor acierto .

Todos los cómicos del momento marcaron una etapa importante para el humor dentro del cine mexicano ya que, cada uno con su estilo, contribuyó a la creación y depuración del cine cómico , fenómeno que ya se había dado en otros países , que posteriormente es imitado por los mexicanos hasta lograr estructurar un género auténtico que pudiera presumir de su carácter autónomo.

Es así como se crea el género humorístico dentro del cine mexicano, el cual aportó importantes cómicos que con sus películas dignificaron a un sector del pueblo mexicano que había estado marginado y olvidado en su trayectoria social.

Tin Tan incursionó en la radio y más tarde se adentró también en el humor cinematográfico consiguiendo también participar dentro de un género autónomo y con formato único ; pero esto será analizado en otro apartado contemplado en la presente tesis.

### 1.1.3 Clavillazo

Antonio Espino Clavillazo dotó al arte escénico cómico de fluidez y gesticulación. A través de la técnica del mimo, logró un nuevo estilo y lenguaje propios. De esta manera, interpretó un personaje de clase social indefinida que se viste bien para aparentar y expresa su impotencia con graciosas manifestaciones de inconformidad.

Este personaje llevado a escena hacía que **CLAVILLAZO** con un solo gesto en la cara o con movimientos manuales consiguiera las carcajadas del público. Definió una personalidad singular en donde el lenguaje corporal se convirtió en el principal eje de su comicidad.

Su primer acercamiento como titiritero con Enrique Iturbe, su primer papel en la obra *Tierra de las Neblinas*, su papel de extra con Fernando Soler, sus contactos con el medio en el *Café Jarochó*, su entrada a Televisión y su incursión en el cine hicieron de él un actor cómico importante en varios medios de comunicación identificándolo como "las manos que hablan".

Los inicios de Clavillazo fueron como titiritero ya que en ese tiempo eran comunes las carpas de titeres. Solo se necesitaba una persona que supiera imitar varias voces para poder dar vida a los muñecos; es así como Antonio Espino junto con Enrique Iturbe, montó su propio escenario.

La gesticulación era para él una facultad innata que poseía una extraordinaria cualidad cómica. Las caras y los ademanes que hacía causaban la risa de todo aquel que lo rodeaba; más tarde ello se convirtió en un fenómeno humorístico comercial explotado por el propio cómico, cambiando su oficio de comerciante por la farándula.

Epoca posrevolucionaria en la cual los artistas se presentaban en foros techados por lona con compartimentos cubiertos de madera cubiertos por una cortina; era el momento de las carpas. En cada tanda actuaban tres artistas, eran los números usuales en las dos tandas de variedad y después se representaba un sainete, conocido en el medio como rutina cómica.

Se convirtió en un artista de carpa, algo que abrigó como toda una vocación, su comicidad era inherente y brotaba por sus poros pidiendo a gritos convertirse en un importante actor cómico hasta que fue descubierto como tal.

Las carpas dieron grandes cómicos a la industria cinematográfica, y Clavillazo no fue la excepción ya que al igual que Cantinflas y Tin Tan , formó parte de la Epoca de Oro del cine cómico.

Antonio Espino pensaba que el trabajo constante en la carpa le serviría de estudio para progresar y conquistar un lugar entre todos los cómicos.

Su incursión en el cine fue muy vasta ya que fueron varias las películas cómicas que filmó compartiendo créditos con comediantes también famosos en ese momento como Mantequilla, Manolín El Güero Castro, Domingo Soler, Eufrosina García, y Prudencia Griffel entre otros.

En México los teatros de revista se multiplicaron. Surgieron muchos artistas que extraídos de las carpas llenaban las carteleras. El fenómeno se produjo gracias al gusto del público, que atrapó a muchos de ellos convirtiéndolos en ídolos. Un enorme grupo de cantantes, actores y bailarines hacían la alegría del espectáculo nocturno que todos los días crecía en la ciudad de México.

Antonio Espino se diferenciaba de toda la gran gama de cómicos que existían en su época, por sus gestos y el movimiento de las manos; poseía una mímica extraordinariamente cómica y bien compaginada con la exageración de sus movimientos.

Clavillazo en sus rutinas también tocó la política hasta donde la censura le permitía son ofender algún personaje, pero sí satirizando a los malos elementos que destacaban por algún hecho real.

Fue tal el triunfo de Clavillazo que también llevó su comicidad a la televisión, cuando ésta ya contaba con un sistema más adelantado, como el estudio más grande, incremento de cámaras y por ende de tomas y la cabina del director de cámaras de donde se enviaban órdenes a los camarógrafos.

Su comicidad estaba hecha para ser disfrutada ante espectadores con los cuales podía tenerse contacto como en las carpas, y no solo frente las cámaras de televisión. Es así como presente sus rutinas cómicas en Televisión con público en el estudio.

Su mimica acostumbrada lucia frente las cámaras. Las manos se movian apoyando sus expresiones y el público presente festejaba con carcajadas y aplausos todo lo que el cómico hacia.

El éxito se reflejó en las carpas, cine y televisión, también hizo radio pero debido a la esencia de su comicidad, no causó el mismo impacto. Se trata de un cómico que al igual que Tin Tan y Cantinflas, logró la consolidación del humor en diversos medios de comunicación como un género autónomo.

Antonio Espino Clavillazo define su personaje sacado de la clase media pobre, la que debe vestirse bien para aparentar lo que no es, pero por necesidad social debe rozarse con la sociedad un poco más elevada, aunque su vestimenta sea prestada o regalada; y que usa de su malicia para defender sus derechos en la vida.

Este personaje llevado a escena hacia que Clavillazo con un solo gesto en su cara de gran mimica o con la expresión de sus manos hiciera estallar en carcajadas al público.

#### 1.1.4 Resortes

Adalberto Martínez **Resortes** fue el cómico bailarín que llevó a escena a un tipo de los barrios bajos, atrapado en el cinturón de la miseria, con la chispa sarcástica del olvidado.

También a él lo seguía el público en sus actuaciones personales y en sus películas, para admirar el desenvolvimiento del personaje con sus graciosos y difíciles bailes que lo han sostenido en un primer plano de popularidad en 1993.

Los inicios de **Resortes** se remontan a un dueto denominado *Los espontáneos*, formado por él siendo un gran bailarín y el segundo un gran saxofonista. El dueto era muy aplaudido tanto por sus chispeantes diálogos como por la forma de ejecutar su acto.

Por tanto, es un cómico proveniente del teatro frívolo cuya gracia radicaba en su forma de bailar, es un buen bailarín, pero su forma de moverse iba más allá de eso ya que estaba dotada de una gracia singular que hacía de él un auténtico resorte rítmico.

Algunos calificaban su estilo de epiléptico y vulgar , lo cierto que es que al ritmo de los mambos de *Dámaso Pérez Prado* consiguió colocarse entre los cinco mejores y más aplaudidos cómicos de México.

Resortes espontáneo y desorbitado, recorrió diversos ámbitos populares de donde retomó su forma de vestir, de hablar y sobre todo de comportarse.

Su personaje también es calificado de "arrabalero", lo cual denota a una persona grosera y vulgar; sin embargo no considero que esa haya sido la esencia de su personalidad. El mas bien representó a un tipo populachero, alegre, un tanto ingenuo o mejor dicho crédulo ante el mundo que le rodeaba.

Su forma de hablar representa la expresión del clásico personaje de barriada; combinado con un tono rasposo y una risa exagerada. Sintiendo parte de la "muchachada" exaltó el estereotipo de los estudiantes del Politécnico quienes siempre estaban en pique constante con los de la UNAM, e impuso porras, estilos y modas estudiantiles.

Resortes se lució como bailarín en dos comedias populacheras: *Baila mi rey* y *Rumba caliente*, en donde el principal protagonista son los salones de baile, con su ambiente y sus concursos de baile en los cuales Adalberto Martínez siempre solía ganar, atrapando las miradas de expectación de todos y cada uno de los presentes.

El no popularizó a un personaje concreto como lo hizo Cantinflas con "el pelado", ni como Tin Tan y "el pachuco", tampoco contaba con una mímica privilegiada como Clavillazo, su fuerte cómico era su gran elasticidad al bailar, algo fuera de lo común dentro de su estilo y que lo hizo único en su género.

Su personaje siempre identificó a un hombre noble y trabajador que representó tanto al taxista como al limpiaventanas, paletero, cirquero y mecánico entre otros. La trama de sus películas giran en torno al individuo que por necesidad tiene que trabajar de lo que sea, anhelando el amor de una mujer y luchando contra mafiosos con los que se involucra por confusiones y malentendidos.

Resortes supo aprovechar y explotar la moda musical de su época haciendo del baile una forma de desahogar los estragos causados por la pobreza y la mala fortuna.

La clase baja al verse inmersa en un gran cinturón de miseria, contaba únicamente con las fiestas de barriada para canalizar sus sufrimientos en compañía de todos los habitantes del barrio.

Adalberto Martínez a través de su personaje reflejó una actitud positiva a pesar de que su situación no era del todo favorable en sus películas; mostró una forma de vencer la adversidad a través de su fantástico baile revitalizador.

Es así como Resortes con su peculiar estilo queda grabado en las páginas de la época de oro del cine mexicano, como uno de los cinco cómicos populares y reconocidos del momento. Formó parte de las figuras con un gran arrastre popular.

### 1.1.5 Mantequilla

En la comedia ranchera , picares como Mantequilla, Chicote y Agustín Isunza acompañaban al cantor mujeriego en calidad de sanchos panza , responsables de la genuina gracia de muchas cintas.

Fernando Soto Mantequilla, al igual que Luis Armando Soto Lamarina Chicote, fue un actor secundario que destacó por su extraordinaria comicidad a pesar de no haber sido considerado como gran figura cómica.

Fernando Soto pertenece al rubro de cómicos urbanos(aunque también incursionó en el ámbito campirano), ya que la mayoría de las películas en las que participó fueron historias de ciudad .

Se trata de un personaje que trabajó como un verdadero compañero de las grandes figuras del cine mexicano urbano aportando ese toque chispeante y nato de su personalidad.

La chispa de su comicidad radicaba en su carácter ingenuo, bonachón y pasivo encarnado en una comicidad natural de interpretación espontánea. Poseía un carisma humorístico que lograba que el espectador brindara una sonrisa a flor de piel disfrutando de este gran cómico.

Contrario a la figura del macho mexicano, imagen difundida por las películas mexicanas, Mantequilla actuaba papeles en los cuales la mujer, su esposa en la películas, era quien asumía la responsabilidad, quien lo defendía y quien le resolvía los problemas.

Este tipo de papeles le confirieron una imagen de mexicano miedoso, dependiente, sumiso, sufrido y de poco carácter. Esta era una personalidad que debido a su físico le sentaba muy bien, además que la caracterización estaba muy bien estructurada.

La valentía le salía con unas copas encima y acompañado de los amigos en las cantinas, le daba por cantar a modo de enfrentar las adversidades con las que normalmente no podía luchar.

Su mejor carta de presentación era su candidez frente a los demás, lo cómico de su actuación radica justamente en la forma en como la gente abusa de su credulidad . De esta forma la vida se le complicaba inesperadamente , aun así su bonachonería e inocencia se dejaba sentir con una gracia innata.

Supo ser un gran compañero, ya que como actor secundario vivió, sufrió, rió y lloró al igual que la estrella de la película.

Su nobleza proporcionaba siempre un hombro de consuelo al que lo necesitaba siendo un gran apoyo moral y sobre todo cómico para los personajes de las películas en las cuales participó.

Su gran aportación al cine cómico mexicano fue esa comicidad natural que brotaba de sus caracterizaciones, sencilla y poco sofisticada, pero que logró un efecto natural y tan carismático, que se ganó un espacio y situaciones propias aún siendo un actor secundario.

### 1.1.6 El Chicote

Luis Armando Soto Lamarina **El Chicote** ascendió de las carpas y se convirtió en patife cómico de muchas estrellas: de Pedro Infante a Jorge Negrete .

Fue un héroe de las carpas, representó al patife cómico en el cine, pero para ello tuvo que aprender el oficio de hacer reír a la gente, hasta que se convirtió en un sórdido burlesque.

Sus rutinas en las carpas se caracterizaron por el uso constante de palabras altisonantes ya que el mismo decía que eso es lo que al público le gustaba oír, y su mayor interés es que el público saliera contento.

El Chicote fue un cómico que siempre desempeñó los papeles que nadie quería hacer en las películas, sin embargo se convirtió en un actor secundario con una gran presencia humorística que sirvió para complementar y reforzar el papel de las grandes estrellas.

Muchas veces se vio en la necesidad de sustituir a los actores principales en las carpas, de ahí empezó a desarrollar su talento cómico, al ver que cada una de las frases que pronunciaba frente al público estimulaba grandes carcajadas.

Fue criado, mozo, amigo o acompañante de Pedro Infante, Luis Aguilar y desde luego de Jorge Negrete, en varias cintas de los cuarentas.

Nunca fue contemplado como un actor de renombre , sin embargo, no puede negarse que su presencia dio al cine mexicano un cómico de corte rural que fue el apoyo humorístico en la trama de muchas películas.

Su papel era el de un criado o mozo ingenuo, cómicamente torpe, alcahuete , indefenso y sumiso , excepto cuando se le pasaban las copas. Le tocó solapar al patrón mujeriego, parrandero y jugador.

El Chicote perteneció a la comicidad del género ranchero, en donde se crea la imagen estereotipada del mexicano vestido de charro, que se desahoga en las cantinas, peleonero, bendito entre las mujeres y macho.

Fue curiosa su transición al cine ya que de haberse caracterizado por el uso de palabras altisonantes, pasó a la comicidad ejemplo de una actuación limpia, fuera de toda vulgaridad.

Formó parte del cuadro de actores que con su gracia envuelta en la picara sátira que la época requería, dando al pueblo momentos felices cuando escuchaban la velada picardía sana disfrazada de albur mexicano que tanto gustaba.

El chicote es considerado uno de los intentos no logrados de convertir en "estrellas", pero a mi juicio, sin la presencia de cómicos como él, hubiera sido difícil establecer situaciones propias del género humorístico con actores cuya naturaleza tiene posiblemente tendencias hacia la comicidad pero que no se dedican al oficio humorístico, por así llamarlo.

Su caso es similar al de "Mantequilla", en el sentido de que ambos desempeñaron papeles secundarios, sin embargo, mostraron un sentido humorístico extraordinario en todo lo que hicieron .

Es por ello que ambos se merecen un análisis especial como los actores secundarios que supieron manejar todo el peso humorístico en los momentos en los que se requería, destacando por su comicidad aún estando atrás de una gran figura.

## 1.2 Chiste Blanco

### 1.2.1 Viruta y Capulina

Clasificados dentro de un estilo arcaico de humor: el pastelazo. Imitación de Abbott y Costello o Laurel y Hardy, el caso es que su idea de hacer comicidad en pareja surgió de los modelos ya establecidos en Estados Unidos.

Su humor es parecido al de los payasos del circo, su comicidad recurre a técnicas simples para hacer reír como la del uso de pasteles, garrotos, cubetas con agua, entre otros elementos que son parte de la comicidad blanca.

Es considerado chiste blanco aquel que generalmente está destinado para los niños o para toda la familia, pero ello no le atribuye inocencia como una característica inherente.

El humorismo de Viruta y Capulina a pesar de estar dirigido a los niños, utiliza el doble sentido y la picardía como recursos para hacer reír. Si los niños perciben estos mensajes de forma consciente, ese es tema de otra investigación; pero es indudable que este tipo de humor no posee ingenuidad como parte de su naturaleza.

En México los teatros de revista se multiplicaron. Surgieron muchos artistas que extraídos de las carpas llenaban las carteleras. el fenómeno se produjo gracias al gusto del público, que atrapó a muchos de ellos convirtiéndolos en ídolos.

La carpa y el teatro de revista de los años treinta le dan al cine mexicano sus primeros cómicos. Los elementos artísticos cambiaban de un teatro a otro, de donde brotó a la popularidad Gaspar Henaine Capulina, que después conformara el dueto Viruta y Capulina.

Su debut estelar fue con la película *Se los chupó la bruja*, en donde los cómicos resultaban implicados con criminales y castillos embrujados. Todas sus películas han sido de este estilo, en donde como dos auténticos héroes se veían inmersos en situaciones peligrosas y de suspenso de las cuales salían ilesos.

Son un claro ejemplo de humor burdo, se trata de una comicidad simple que cumple con la función única y exclusivamente de divertir. Recurre a chistes blancos, a parodias burdas que pueden mostrar la torpeza, debilidad y simpleza humanas. Es un humor poco profundo que no pretende trascender el nivel de la diversión.

Elaborar un humor que no tiene otra finalidad mas que la de divertir, no pretende estimular la critica ni la concientización de los problemas sociales. No trasciende planos superficiales.

Capulina representa la torpeza y debilidad humanas, el desorden,, cinismo, picardia, una aparente ingenuidad y la ignorancia despreocupada. Se trata de un niño grande inmerso en su propio pequeño mundo como si estuviera encerrado en una burbuja que no le permite ver mas allá de lo que pueda comprender.

Viruta representa la sensatez, pero también el blanco de los chistes, burlas, golpes y distracciones de Capulina. Su comicidad se maneja a base tropiezos, confusiones, malentendidos y de una gran simpleza que por si misma causa risa, pero es tan solo una respuesta momentánea que no deja huella alguna en el espectador.

Sin embargo, su aportación al cine mexicano ha sido importante ya que han sido de los pocos cómicos que han elaborado un humor especial para los niños, dejando una gran tradición dentro de la comicidad infantil.

Su humor es sano ya que no necesita recurrir a vulgaridades para lograr una sonrisa en su público. Ha sido una pareja única en su género, que a pesar de su separación dejó elementos distintivos de lo que es el humor para los niños; sobre todo técnicas de diversión infantil que continúan vigentes. Roberto Gómez Bolaños "Chespirito", contribuyó a la estructuración de sus sketches, los cuales permanecen todavía en su propio programa dentro de la barra humorística de Televisa por el canal 2.

### 1.2.2 Manolin y Schilinsky

Estanislao Schilinsky Bachanska perteneció a una familia circense que se estableció en México instalando su propia carpa para presentar rutinas cómicas muy a su estilo.

En 1933 conoció a Mario Moreno, quien ya se vestía de peladito, y formó pareja con él compartiendo las rutinas que el propio Schilinsky escribía.

Gustaban justamente por su capacidad de improvisación en el escenario. Juntos pisaron por primera vez las tablas de un teatro en funciones excepcionales.

Como puede apreciarse , Estanislao Schilinsky es un cómico que como la mayoría se hizo en las carpas y aprendió el oficio de hacer reír en su andar por el teatro de revista, entre otros, como patifón de Cantinflas.

Sin embargo, su identificación se da en el cine con una pareja de personalidad muy singular, momento en el cual las parejas de cómicos se convertían una modalidad en el cine mexicano.

El teatro de revista aportó muchos cómicos de los cuales se nutrió el cine mexicano. De aquí también surgió Manuel Palacio, que cambió después por Manolín, cuando hizo pareja con Estanislao Schilinsky, el otrora patifño de Cantinflas.

Manolín trabajó en cine a lado de otros cómicos importantes como Clavillazo y Fernando Soto Mantequilla, como fue la película *Ahi vienen los gorriones* filmada en 1949.

Como pareja, Manolín y Schilinsky fueron bien recibidos por el público de cine. Manuel Palacio, como un "menso" o ingenuo aparente, picaro en realidad y su neutro acompañante Estanislao.

La comicidad que manejaron fue blanca, es decir, carecía de todo tipo de palabra altisonante, leperadas y frases subidas de tono. El chiste blanco es aquel que va dirigido normalmente a los niños, pero eso no garantiza que se trate de un humor blanco, ya que hace uso del doble sentido, de la picardía y de las sutiles insinuaciones.

Se trata de dos cómicos musicales que supieron combinar el estilo mexicano y el ruso en una mezcla chusca y sumamente graciosa. En realidad, quien aporta todo el peso humorístico debido a su cualidad cómica es Manolín.

Manolín caracteriza un tipo despreocupado, torpe en sus movimientos, pasivo, navega con bandera de tonto, sin embargo sabe aprovechar las oportunidades cuando se presentan, con esa ingenuidad y picardía que suele caracterizarlo.

Schilinsky es la imagen de la razón, la sensatez y la cordura; Manolín es el instinto, lo impulsivo, absurdo, la gracia y la torpeza humana reunidos en un personaje.

Con su aire provinciano, Manolín logró popularizar la frase "fijate que suave", dándole un toque muy singular a su personaje aparentemente irracional y falto de sensatez.

*Dos de la vida airada* es la película en que dos tipos para sobrevivir trabajan desde cargadores hasta mariachis, metiéndose en todo tipo de enredos de los cuales logran salir avante.

Para ellos la pobreza no es un drama, es tan solo una situación pasajera que puede remediarse ingeniando la forma de ganar dinero sin mucho esfuerzo. Manolin en su actitud despreocupada gasta, involuntariamente, bromas a su compañero quien pacientemente sobrelleva la vida.

Su comicidad se apoya en rutinas musicales en donde las situaciones chistosas surgen en la contraposición del tono serio de Schilinsky para interpretar las canciones, y el estilo simple, desordenado y cómico de Manolin.

Es algo parecido a la comicidad musical de Tin Tan y su carnal Marcelo, solo que Manolin y Schilinsky no hacen versos con la canción, más bien destaca el tono rápido que provoca el tropiezo de las palabras de Manuel Palacios.

Comicidad blanca, sencilla hasta cierto punto burda, pero que estimula las carcajadas a granel, colocándolos como una gran pareja de cómicos del cine mexicano.

## 2. El Humor Radiofónico

### 2.1 Chistes y Situaciones

#### 2.1.1 Panzón Panseco

El multifacético Arturo Manrique Panseco no solo actuaba y dirigía un grupo de actores cómicos, sino que además producía programas tan interesantes como el que, en forma bilingüe, se transmitía para México y Estados Unidos.

Sus programas se transmitían por la XEQ, no había televisión, era antes de 1946 los lunes en la noche. Contaba con un cuadro de actores, efectos, chistes y situaciones jocosas. Cómicos como Luis Manuel Pelayo, Carlota Solares y Madaleno entre otros formaban parte del elenco.

La Época de Oro de los programas humorístico radiofónicos, es cuando se da la relación entre chistes, rutinas y actores de carpas para crear programas cómicos. Se manejaba una comicidad popular con chistes sencillos y blancos.

"Había un programa en la XEQ que era la locura. Era el programa del Panzón Panseco presentado por FORHANS, para las encías. ¡Cómo se divertía! El talento de ese señor Panseco brotaba a raudales. El Panzón Panseco (todo un personaje de la radio! Con un cuadro de actores, otra vez los actores radiofónicos de tantas páginas, hace reír durante media hora todos los lunes". 28

De acuerdo al testimonio de Gabino Carrandi, parecía un programa siempre improvisado, en donde saltaban de un tema a otro, de una rutina a la otra, entrada y salida constante de actores, se oían ruidos y efectos; lo cual le confería gran ritmo.

En su programa solía presentar parejas que posteriormente se consolidaron como tales, por ejemplo: Fausto y Cornelio, que después conociéramos como Régulo y Madaleno.

Era un desfile de comediantes presentando chistes y situaciones que apoyados por efectos sonoros y entonaciones chuscas establecieron un auténtico humor radiofónico.

---

28 Ortiz Carrandi Gabino, Testimonio de la televisión mexicana, p 30.

El Panzón Panseco fue considerado el mejor humorista de la radio en México y a su lado cobraron fama actores y personajes como Félix Amargo (Luis Manuel Pelayo), la Marquesa Solares (Carlota Solares), Régulo y Madaleno (Francisco Fuentes), el del récord inalcanzable de años en el aire con su *Club del Hogar* .

Aquellos programas de dentifrico Forhans, los lunes por la noche por XEQ con el Panzón Panseco y su cuadro de actores, marcaron el gran tiempo de un programa humorístico en la radio.

Este programa muestra claramente la transición de los actores de carpa a la radio en un intento por continuar el desarrollo del humor en este medio de comunicación, lo cual dio por resultado el surgimiento del género humorístico radiofónico con un tiempo, espacio, reparto y formato propios.

El cuadro de actores que incluía el Panzón Panseco en sus programas eran cómicos en toda la extensión de la palabra, se dedicaban enteramente a producir humor. Esto es importante porque así como se configura un elenco para el drama , también se constituye uno para los programas cómicos, confiriéndoles individualidad y carácter autónomo.

Así el humor se consolida como género también en la radio y lo logra con actores que ya lo habían conseguido en otros medios, se habían consagrado como favoritos del público y que incursionan en las nuevas tendencias de comunicación masiva como una forma de evolucionar y desarrollar la comicidad en diversos formatos (aunque muchos no estuvieran conscientes de ello).

### 2.1.2 La Banda de Huipanguillo

Este programa fue otro claro ejemplo en lo que a humor radiofónico se refiere, utilizó la parodia como un recurso para hacer reír. Imitó situaciones típicamente mexicanas utilizando cada uno de los estereotipos que han dado imagen al mexicano dentro y fuera de nuestro país.

"Tiempo aquel de la radio en México cuando la XEQ , al final de sus transmisiones tocaba "bolero" de Ravel, como rúbrica; cuando existía La Banda de Huipanguillo y al son de la orquesta de Panchito Sánchez, Ferrusquilla daba vida a don Celso Boquerones, después de escuchar como tema musical, el 23 de Infantería ". 29

El programa reflejaba las peripecias cotidianas de la vida de pueblo, todo aquello que se puede suscitar en un lugar donde todos se conocen, todo se sabe y también todo se enreda.

Se trataba de un programa cómico-musical que rescata los personajes típicos de un pueblo como es el alcalde municipal, el rancharo, el campesino, la mujer con trenzas y reboso, entre otros.

---

29 Ortiz Carrandi Gabino, Testimonio de la Tele..., p 40

Los elementos cómicos descansaban justamente en los diálogos establecidos entre los habitantes del pueblo , con ambiente campirano y al son que tocaba justamente la banda de Huipanguillo.

Aquí la parodia recae en los habitantes del pueblo satirizando sus costumbres, actitudes, su forma de hablar y reír ; al igual que la típica música de una banda de pueblo con su sonido tan peculiar de tambora y trombón.

El cine instituyó una forma muy peculiar de representar al mexicano estereotipado : la indumentaria del charro, los caballos, las mujeres de trenza y reboso, la cantina, el borracho, mujeriego, y jugador. Esto es común verlo en las películas del género ranchero, estereotipo que trascendió a tal grado que se convirtió en la imagen oficial del mexicano en el extranjero.

La radio, y concretamente este programa, no hizo mas que retomar esa imagen ya establecida para ser exaltada nuevamente pero ahora con una preferencia exclusivamente sonora , claro está debido a las exigencias del medio, y como un reforzamiento justamente de ese mexicano estereotipado en un formato radiofónico.

La esencia del programa es humorística ya que se divide en chistes o rutinas cómicas que presentan diálogos llenos de algazara y jocosidad humorística de lo que es la vida en un pueblo.

Ferrusquilla con su programa también formó parte importante del humor radiofónico, el cual también tuvo su época de oro como el cine, y no es otra cosa más que la reafirmación del humor como un género autónomo, con espacio y formato propios de la radio.

La parodia se volvió un recurso muy socorrido por los humoristas ya que descubrieron que el representar al hombre mismo en su vida cotidiana exagerando sus costumbres y su forma de sobrevivir entre los demás podría servir para construir situaciones de gran hilaridad. Esto se convirtió en un material sumamente explotado no solo por la radio sino también por otros medios.

## 2.2 Chistes y Canciones

### 2.2.1 Tin Tan y su Carnal Marcelo

A mediodía en la XEW había un programa de quince minutos con chistes y canciones de otro personaje, de otro artista que brotó a la fama desde la radio, **TIN TAN**, y su **Carnal Marcelo** .

De hecho los inicios de Tin Tan fueron en la radio, en una radiodifusora de Ciudad Juárez de donde fue rescatado al llamar la atención por su forma de hablar que resultaba chistosa e impactante.

Tiempo en que, por el atuendo y la moda , a los hombres se les dieron nombres que marcaron una época entre el pueblo: "lagartijos", "fifis", "catrines" y los "tarzanes".

Los tarzanes se distinguían por su forma tan peculiar de hablar ya que crearon su propio lenguaje para denominar las cosas, y por su forma de vestir, pantalones anchos, sostenidos rigurosamente por tirantes llamativos y anchos.

Y los tarzanes dieron paso a los "pachucos" que era la manera de presentarse de Germán Valdés TIN TAN con su Carnal Marcelo, imitando su forma de hablar y de vestir.

Los pachucos eran el equivalente a los tarzanes entre los pochos, que así se llamaba entonces a los que después fueron chicanos. El atuendo de los pachucos pronto se hizo popular: pantalones muy anchos con valencianas muy ajustadas; la cintura más arriba de su lugar natural, tirantes también y el saco con grandes solapas y largo. Completaba la estampa algún sombrero muy pequeño y alegre, un clavel en el ojal y una enorme y larga cadena a modo de llavero.

Así se vistió Germán Valdés; se hizo llamar El Pachuco TIN TAN, acompañado por la guitarra y la voz de Marcelo Chávez, y brotó a la fama un programa radial de mediodía en la XEW, antes estuvo en Ciudad Juárez con chistes y canciones. Gabino Carrandi cita algunos versos:

*Es el pachuco un sujeto singular,  
pero que nunca debiera camellar  
y que a las jainas las debe dominar,  
para que se sienta "very fine" para bailar.  
Toda carnala que quiera ser feliz  
con su pachuco que tenga su deslíz,  
vaya a su chante y arregle su veliz,  
luego a camellar pa'mantener al infeliz...*

Cuando Tin Tan hizo este programa ya se había consagrado como un cómico en el cine, su estilo no fue difícil adaptarlo a la radio ya que su forma de hablar tan peculiar pudo explotarse al máximo .

No era necesario ver a Tin Tan para comprender su personaje del pachuco, bastaba con oírle hablar y cantar para reconocerlo e imaginarlo con el simple hecho de escucharlo.

Con su estilo tan particular se hizo famoso, no innovó absolutamente nada ya que también utilizó la parodia, en este caso acerca de un solo sector de la población que por sus características llamó mucho la atención.

Germán Valdés era una persona que llevaba la música por dentro , cada una de sus frases llevaba implicado un ritmo contagioso; que mejor que llevar esa comicidad musical al radio para poder explotarla en toda su extensión.

### 2.2.2 Cómicos y Canciones

Este también fue un programa grabado por Tin Tan, que incluía chistes y canciones, como puede verse este cómico formó parte de la etapa en la que los artistas de carpa y de cine encontraron en la radio una alternativa más para manifestar sus expresiones humorísticas.

El chiste de carpa pasó a la radio, solamente que reforzado por los efectos sonoros y en especialmente la música. Con ello se hizo extensiva la tendencia de solo contar chistes sin llegar a contar una historia en particular. Los chistes sueltos eran el mejor recurso para lograr que la gente no solo disfrutara del programa sino que también riera a carcajadas.

Existió en la XEQ un programa que se llamaba *El Risómetro* que después pasó a la XEW. El locutor y maestro de ceremonias era Carlos Pickering. El "público al aire", enviaba por correo su chiste favorito o aquel que acababa de escuchar. A alguno de los humoristas le correspondía escucharlo.

La intensidad de la risa del público en la sala se registraba en el *Risómetro* alcanzando una determinada puntuación. Los otros humoristas, tenían que contar, cada uno, un chiste con el mismo tema que el contado previamente.

Es así como el contar chistes se convirtió en una moda que auguró un éxito rotundo como recurso para divertir a la gente, lo que trajo la presentación de pequeñas rutinas individuales divididas a su vez en los denominados chistes.

Tin Tan también se dedicó a contar chistes, solo que su humor iba acompañado de canciones que por su estructura también pertenecía al género cómico.

El contenido de los programas que se han citado en la presente tesis ha sido importante para la consolidación del humor como un género. Pero en realidad los escogí como un pretexto para analizar la forma en como muchos cómicos de carpa se vieron en la necesidad comercial y personal de adaptar su estilo humorístico a los formatos de los diversos medios de comunicación, ya que en su mayoría pasaron por esta evolución.

La radio y la televisión se nutrieron de esos cómicos, unos ya famosos y otros que se consolidaron con el tiempo, pero que en su lucha consciente o inconsciente por no parecer caminaron juntos en esa evolución humorística que se fue consolidando como género en cada medio de comunicación.

Los programas humorísticos que se elaboraron para radio proporcionaron a la familia mexicana una manera de canalizar sus problemas y angustias; teniendo un rato de esparcimiento , en donde podían escuchar a sus cómicos favoritos, divertirse y sobre todo reírse de aquello que a cualquier persona puede pasarle y que en un momento dado si es algo trágico, con un toque de humor podía suavizarse y hasta superarse.

Así fue la Epoca de Oro del humor radiofónico, llena de cómicos, chistes, canciones, situaciones cómicas y sobre todo la satirización y ridiculización de la vida misma en un formato exclusivamente para ser escuchado y disfrutado como tal.

### 3. Humor Televisivo

#### 3.1 TELEVISA y la programación especializada.

Entre los supuestos que se fundamentan en el presente estudio se considera que el género humorístico en la televisión se favoreció con la constitución de la empresa TELEVISA, la cual definió un canal, un espacio y tiempo concretos para la transmisión de programas cómicos. De esta forma, se instituyó una barra de comicidad autónoma que empezó a demandar programación de esencia humorística propia.

Por tanto, surgieron espacios bien definidos de comedia, cine, noticiarios, programas nacionales, series internacionales y humorísticas. Se instituyó lo que puede denominarse como programación especializada a la cual se le asignó un canal, un horario y un formato específicos.

Consecuentemente la hipótesis de trabajo que se manejó en la tesis considera que la autonomía del género humorístico en México surge a partir de que los programas televisivos, debido a su formato y al lenguaje televisivo, ya no pueden repetirse en otros medios de comunicación como sería el radio o el cine.

Fue así como surgió la especialidad de guionistas humorísticos teniendo en mente programación estructurada ya con una base de comicidad independiente, con un formato especial para televisión y sobre todo una continuidad. Esta barra humorística en sus principios con base en cómicos veteranos ya de la carpa, el cine y la radio, pero también con figuras propias de la televisión.

Por tanto, será necesario retomar los inicios de TELEVISA hasta llegar a la creación de la barra humorística cuya vigencia es no sólo por el espacio, sino también la dinámica y el contenido.

Fue a partir de que el ingeniero González Camarena, a petición del presidente Miguel Alemán viajó por Estados Unidos y Europa, por razones técnicas y económicas sugiere para México la adopción del modelo de televisión norteamericano, en cuanto a sus especificaciones técnicas se refiere.

Ello permitiría un desarrollo más rápido de la televisión en nuestro país; por tanto, todos los experimentos practicados en esta área se realizaron con base en especificaciones técnicas de la televisión de Estados Unidos. Asimismo, los aparatos producidos en México se elaboraron de acuerdo a los lineamientos correspondientes para funcionar acordes al modelo elegido.

La producción de aparatos receptores en nuestro país era insuficiente y sobre todo costosa, es por ello que se optó por su importación con la finalidad de reducir esfuerzos y sobre todo costos. No había duda que era más fácil traerlos de Estados Unidos que de Europa.

El apoyo que Miguel Alemán concedió durante su gestión presidencial al desarrollo comercial de la televisión tuvo, en gran parte, una motivación personal.

"Esta decisión se agrava al comprobarse que los modelos que imita la televisión comercial acentúan la colonización ideológica y el deterioro de la conciencia nacional" 30. La influencia norteamericana sobre la televisión mexicana se manifestó a mediados de los cincuenta, en la estructuración de los programas. La participación porcentual de los programas extranjeros aumentó.

---

30 Lozoya Jorge A., Nueva Política, vol. 1, núm.3 , julio-septiembre de 1976

La creciente importación de series norteamericanas produjo, inclusive, una disminución absoluta en la producción de programas nacionales.

El gobierno de Miguel Alemán crea una comisión encargada de elaborar una reglamento para el funcionamiento de la televisión en México, en cuyo asesor se convirtió el propio ingeniero Guillermo González Camarena.

Se otorga la primera concesión al señor Rómulo O'Fárril, dueño también del diario *Novedades*, para operar comercialmente un canal de televisión. La estación adquiere las siglas XHTV y se le asigna el canal 4, inaugurado oficialmente el 31 de agosto de 1950.

Por otro lado, en 1951 se inician las transmisiones regulares de la estación XEWTV, canal 2, concesionado a la empresa *Televimex* propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, empresario ya en la industria radiofónica.

En 1952 se crea la tercera estación de televisión con las siglas XHGC, canal 5, concesionada al ingeniero Guillermo González Camarena.

Esta cronología es importante porque permite ver la forma en como se fueron creando los canales del consorcio que hoy conocemos como TELEVISA , más adelante se describirá su distribución en cuanto al contenido de la programación.

Los concesionarios de los canales de televisión 2, 4 y 5 deciden constituir una empresa encargada de la administración y operación de las emisoras. Se crea la empresa Telesistema Mexicano S.A. en 1955, la cual logra contemplar el artículo 28 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en el sentido de no permitir las prácticas monopólicas en México; no convirtiéndose en concesionaria.

Esta empresa logró la unificación de poder económico de los tres grandes empresarios del momento: Emilio Azcárraga, Rómulo D'Fárril y González Camarena.

"La fusión de intereses dentro de Telesistema Mexicano,S.A., permite la extensión de la televisión a la provincia, pues ahora si podemos ir cubriendo en escala creciente el territorio nacional mediante estaciones repetidoras de los canales básicos, 2 y 4, cosa que antes no podía ocurrir si tuviésemos que concurrir con dos canales en cada zona, pues el alto costo de la televisión no permitiría sostener este servicio desde un punto de vista económico y comercial". 31

---

31 Novedades, 19 de mayo de 1955 , citado en Barquera Mejía Fernando, Televisa el quinto poder, p 26

Telesistema Mexicano comenzó a cubrir con repetidoras 20 estados de la república y anunció la inversión de muchos millones de pesos para cubrirlos todos antes de 1960. La expansión de esta empresa se volvió una determinante carrera hacia la mayor cobertura posible; aunque su intención era respetar lo establecido en la constitución, el monopolio televisivo se convirtió en algo inevitable.

La expansión se encargó de producir programas de televisión para el consumo nacional y para la exportación a los Estados Unidos y América Latina.

En 1968 comenzaron en México las transmisiones de televisión a colores con una programación regular. Y en ese mismo año comenzó a funcionar la estación XHTM, canal 8 concesionada a un poderoso grupo industrial de la ciudad de Monterrey.

Desde luego con la inauguración de todos estos canales de televisión se crearon mecanismos reguladores de los mismos como la *Ley Federal de Radio y Televisión* en donde las disposiciones gubernamentales ejercían una cierta presión.

Así se inició una lucha constante entre empresarios y gobierno, los primeros se veían seriamente afectados por este tipo de medidas. Pero los impuestos siguieron aumentando hasta que se consiguió una negociación justa para ambas partes: el 12.5%, pero no en dinero sino en tiempo cedido al propio gobierno para sus transmisiones.

Progresivamente, Telesistema Mexicano comenzó a crear sus propias fuentes de información como fue el caso de los noticiarios quienes instauraron la *Dirección General de Información*. Esto es importante mencionarlo ya que muestra la forma en como se convirtió no sólo en un gran consorcio, sino su mérito fue la adquisición de un carácter autónomo para la dirección y desarrollo de sí mismo.

Fue en el año de 1971 que se constituye en México la organización de Televisión Iberoamericana (OTI), cuyo objetivo esencial fue el de intercambiar programación, a través de satélite, entre las televisoras de Latinoamérica, Portugal y España. El monopolio no sólo creció sino que también traspasó las fronteras nacionales.

La fusión de Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México se dan en 1972 unificando ambas su administración dieron por resultado lo que hoy conocemos como Televisión Via Satélite, S.A: **TELEVISA**.

TELEVISA creó organizaciones culturales y contrató servicios de satélites estadounidenses que contribuyeron a su expansión comercial e ideológica. De hecho, firma un convenio para instalar 80 estaciones terrenas para comunicarse por satélite durante muchos años.

Técnica y administrativamente se tenían ya las condiciones necesarias para que sus intereses funcionaran a la perfección. Ya se tenían los canales televisivos, ahora el segundo paso era darles una personalidad que los confirmara una cierta individualidad sin dejar de pertenecer al todo.

Esa personalidad que se le confiriera a cada uno de los canales marcaría definitivamente el éxito de la programación en donde no sólo había que atraer televidentes, sino que también había que seducirlos hasta convencerlos de que estaban a punto de enfrentarse a la mejor opción de sus vidas en cuanto a televisión se refiere.

La temática de la programación TELEVISA sólo se divide en tres: periodística, de entretenimiento y cultural. De cada uno de estos rubros se derivan series y géneros televisivos autónomos, entre los cuales se encuentra el del humor.

El rubro que contiene mayor cantidad de programas es el de entretenimiento: programas musicales, concursos, de humor, telenovelas, series norteamericanas, entre policiacas y melodramas; infantiles, los gustados dibujos animados y los deportivos. Le siguen en importancia los programas periodísticos y los culturales.

Las realizaciones nacionales son importantes dentro de la programación, pero también las series extranjeras ocuparon un lugar considerable. Lo crítico es que las producciones mexicanas comenzaron a copiar el estilo de las norteamericanas como un modelo a seguir en varios sentidos.

"La televisión se ha convertido más en un vehículo de culturamericanización que de fortalecimiento de la cultura y de identidad nacional". 32

---

32 Toussaint Florence, TELEVISA el quinto poder, p 41

Pero dentro de la producción nacional lo que predomina es el producto melodramático, humorístico y musical. A cada rubro se el destinó un canal , y a los programas cómicos se les destinó el canal 2, con un horario nocturno a partir de las 20:00 horas.

De esta manera se tuvo la barra humorística en donde el humor se configura como un género autónomo que cuenta con un espacio, horario y personalidad propia. El contenido de la programación humorística exige un análisis aparte .

### 3.2 Barra Humorística

El siguiente párrafo sintetiza la idea de los programas cómicos de TELEVISA de forma muy particular, es por ello que me permití citarlo: "muchos programas de televisión, además de exhibirse en horas totalmente inadecuadas para los niños y sus familias, no sólo presentan escenas de pornografía ordinaria y de nudismo, sino que insinúan o agradecen con repugnantes actitudes de homosexualidad, como ocurre con los de *Ensalada de Locos* y *Los Polivoces*, mediante el uso de prendas femeninas y ademanes feminoides, y, lo que es peor aún, mediante besos, caricias y muecas indignas entre los protagonistas y animadores de esos programas. Se incurre en verdaderas aberraciones, por lo que el uso del lenguaje se refiere, y se propagan ideas que van directamente contra el patrimonio cultural, la conciencia moral, los valores, principios y tradiciones de México. (Confederación Patronal de la República Mexicana, desplegado aparecido en El Día, 4 de noviembre de 1971).

Desde luego se trata de una queja hacia los programas humorísticos por atender contra la integridad nacional; pero independientemente de ello, nos permite apreciar los estereotipos y personalidades que se manejan en este tipo de programación cuya esencia es la parodia, la burla y la satirización.

La incógnita surge al preguntarse de quiénes se burlan los programas cómicos: campesinos, obreros, burócratas, amas de casa, vendedores ambulantes, artesanos, etcétera. Su material es sacado de la sociedad en general, a la cual imitan y exageran en un intento por producir situaciones chistosas. Su forma de hablar, de vestirse, y hasta de vivir son motivo de burla, la crítica recae directamente en el personaje.

El esquema de la programación humorística es repetitivo, con guiones pobres y sobre todo faltos de originalidad ya que programa tras programa se ven el mismo tipo de situaciones y de chistes.

Dentro de la barra humorística de TELEVISIÓN no encontramos el chiste político ya que en su mayoría es sometido a censura, por tanto se optó por eliminarlo definitivamente. En cuanto a la barra de Televisión Azteca, es sólo uno el programa que pueda presumir de la crítica política: *Barriando la noticia*.

Pero de la televisión mexicana han surgido cómicos y personajes que han aportado un humor voluntario con un formato concretamente televisivo que no puede ser repetido en otros medios de comunicación.

Uno de los casos clásicos es el de Viruta y Capulina cuyo humor blanco marcó todo un estilo característico del circo, de las películas cómicas mudas, burdo porque recurre al pastelazo y sobre todo con la única y exclusiva intención de hacer reír. No se trata de un humor que vaya mas allá o que profundice en fenómenos sociales o en lo más profundo del ser humano. Comicidad dedicada a los niños que no necesariamente es inocente porque llega a manejar el doble sentido.

La creación de un formato televisivo fue importante para la constitución del humor como género independiente dentro de la televisión como había sucedido en otros medios de comunicación. Ello significó que los programas cómicos no pudieran ser adaptados para ser presentados en otros medios y viceversa.

Un claro ejemplo de ello fue el programa de radio del cómico Panseco que no triunfó en televisión por ser el suyo un humor hecho básicamente para ser escuchado y no visto, es decir, a ese tipo de programas no tan fácilmente se les puede agregar imagen.

El éxito de algunos programas se debe a su estructuración con base en la representación de arquetipos mexicanos, los cuales no sólo son imitados en su vestimenta, sino también actitudes y lenguaje; con lo cual el público se veía, en muchas ocasiones, reflejado a sí mismo. Tal es el caso de los cómicos *Héctor Lechuga*, *Alejandro* y *Héctor Suárez* quienes han logrado este fenómeno.

Es indudable que hace falta calidad imaginativa en cuanto a la producción de programas cómicos, sin embargo, el recurso más socorrido por la mayoría de los cómicos es el de la parodia o imitación. Los Polivoces son claro ejemplo de esto ya que contaban con un gran talento mimético; sus rutinas parecidas a la tradicional carpa se enriquecieron con la innovación de frases pegajosas y de impacto que selló a cada uno de sus personajes.

Los Polivoces "detentan rostros nacionales pero, no los utilizan acercándose al testimonio antropológico sino al aprovechamiento humorístico de los rasgos de la cultura de las mayorías. 33

Las rutinas cómicas consagradas a la imitación se convierten en reafirmadoras de ideas sociales y humorísticas como lo hicieron Los Polivoces y también Héctor Lechuga, quien tenía facilidad para reproducir los arquetipos y su conducta.

Con este tipo de programas la gente se ríe de sí misma y aplaude su reflejo parodiado como una forma de ver su vida con un toque humorístico.

La comicidad que se hace para los niños es considerada "humor blanco", consta de chistes mecánicos que en ocasiones, recurren a la chominización (humanización de animales) .

*El Loco Valdéz* es un caso aparte ya que su estilo humorístico ha roto con esquemas televisivos ya que no se rige por los lineamientos tradicionales. Su humor es sumamente burdo y carece de todo trasfondo social. Utiliza el juego de palabras y la espontaneidad como un recurso para hacer reír combinado con el lenguaje esquizofrénico.

El gran error de los guionistas cómicos ha sido el de imitar el estilo de los programas de Estados Unidos ya que algunos programas cómicos mexicanos son una auténtica copia de los mismos; las técnicas además de ser importadas se someten a una supuesta nacionalización para hacerlas pasar por nuestras.

Roberto Gómez Bolaños *Chespirito* ha practicado durante muchos años un humor burdo, sus programas entran en la clasificación de humor blanco, aclarando que no se trata de una comicidad inocente ya que maneja constantemente el doble sentido, sólo que está dirigido a los niños y para toda la familia.

Personajes como *El Chapulín Colorado* son la típica idea comercializada del héroe, aquel que ha pertenecido invariablemente a las tiras cómicas. Se trata de una parodia a los superhéroes estadounidense del comic.

Con ello se ha configurado la barra humorística en la televisión mexicana, cuyas producciones no son del todo originales y en la que el recurso más utilizado es la parodia, al igual que la repetición de chistes de un programa a otro.

**CAPITULO IV**  
**TIPOS DE HUMOR TELEVISIVO**

#### IV. TIPOS DE HUMOR TELEVISIVO

Para poder comprender la esencia de los programas cómicos en la televisión (y en cualquier medio) es necesario hacer algunas consideraciones sobre lo cómico y el humor en general. Para ello citaré los principales planteamientos sobre el sentido de lo cómico de *Nicolai Hartmann* en su libro denominado *Estética*.

Hartmann deja bien establecida la disimilitud entre la comicidad y lo que conocemos como humor. Así como también la diferencia entre humor voluntario e involuntario. Los programas cómicos producen el primer tipo de humor que nace e imita todo objeto, situación y persona cuya cualidad es cómica en si misma.

Lo cómico es una cualidad que posee un objeto, situación o persona, como expresa Hartmann es válido con respecto a todos los objetos estéticos. El humor es la apreciación del hombre hacia lo cómico, es decir, una forma en como los seres humanos vemos esa propiedad intrínseca.

El hombre humorista no es cómico ya que no es de él de quien nos reímos; nos causa gracia su capacidad para descubrir lo cómico que puede existir en cada objeto que posea esa cualidad.

Quien si es cómico, difícilmente desarrolla la capacidad humorística ya que ello implicaría reconocer su propia comicidad, la cual es involuntaria, reafirmandola a tal grado que causaría irritación y molestia.

Toda auténtica comicidad que nos salga al encuentro en la vida diaria es involuntaria. El humor voluntario nace una vez que el hombre se convierte conscientemente en objeto cómico, en este caso se trata de una comicidad imitada.

"Dos fenómenos emparentados, la comicidad y el humor, no son paralelos, sino que están acoplados: de manera que todo humor se refiere ya a una comicidad existente y no puede surgir sin ella, pero a su vez toda comicidad exige por su parte el humor, como reacción adecuada del sujeto, por así decirlo". 34

En los programas cómicos que se analizan en el presente capítulo existe una estrecha correlación entre el humor y la comicidad, ya que el primero ratoma todo aquello que posea la cualidad cómica.

---

34 Hartmann Nicolai, Estética, p 485

Quien si es cómico, difícilmente desarrolla la capacidad humorística ya que ello implicaría reconocer su propia comicidad, la cual es involuntaria, reafirmandola a tal grado que causaría irritación y molestia.

Toda auténtica comicidad que nos salga al encuentro en la vida diaria es involuntaria. El humor voluntario nace una vez que el hombre se convierte conscientemente en objeto cómico, en este caso se trata de una comicidad imitada.

"Dos fenómenos emparentados, la comicidad y el humor, no son paralelos, sino que están acoplados: de manera que todo humor se refiere ya a una comicidad existente y no puede surgir sin ella, pero a su vez toda comicidad exige por su parte el humor, como reacción adecuada del sujeto, por así decirlo". 34

En los programas cómicos que se analizan en el presente capítulo existe una estrecha correlación entre el humor y la comicidad, ya que el primero retoma todo aquello que posea la cualidad cómica.

---

34 Hartmann Nicolai, Estética, p 485

Es necesario aclarar que el humor voluntario, hablando concretamente de la televisión, retoma al objeto y sujeto cómico, pero también puede crearlos y convertirlos en cómicos aunque ésta no sea su naturaleza, para fines estrictamente humorísticos que permitan la realización de un programa cómico.

El chiste es el aprovechamiento de lo cómico en el momento preciso. El humor es una facultad en el ser humano que no todo hombre posee. Se trata de una aptitud humana que permite aprovechar justamente todo lo que la vida tiene de cómico, dar una apreciación y poder reproducirlo o elaborar situaciones similares.

El humor brinda la posibilidad de sacar a la luz elementos profundos de la vida social y del ser humano; invita a la crítica y a la reflexión. Sin embargo, existe también la diversión vacía, aquella que solo pueda apresar la comicidad en su exterior y no en su interior.

La tipología que se propone en la presente tesis tiene como base justamente los diversos tipos de humor de acuerdo al fin que persiguen: incitar únicamente la risa, criticar, reflexionar, agredir, exaltar, parodiar, entre otros. De aquí que su columna vertebral se apoye en dos grandes ejes: humor vacío y humor profundo

"El verdadero escritor cómico debe tener algo más que el arte de divertir, la ironía, el sarcasmo. debe tener humor, Y esto quiere decir que debe poseer el "ethos de risa" superior, aquel que no tiene una disposición puramente negativa, que no es frío y cruel, sino que se siente solidario de lo insensato y lo mediocre en la plenitud de la humanidad compartida y sabe darle expresión en una comicidad seductora".<sup>35</sup>

Este es el modelo ideal que propone Hartmann de lo que debe ser un escritor cómico, sin embargo en la práctica difícilmente se da así, sobre todo en el humor televisivo mexicano nos encontramos que la mayoría de los programas no cumplen con esos elementos.

Lo cómico, expresado por Hobbes: "es la irrupción de lo inesperado, pero unida al sentimiento de superioridad". En este caso, la superioridad, es una burla fría de las debilidades ajenas, lo cual hace perder la autenticidad cómica. <sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Hartmann Nicolai, Estética, p 489

<sup>36</sup> Hartmann Nicolai, Estética, p 491

-181-

Para Kant y Schopenhauer lo cómico "es la incongruencia que irrumpe bruscamente entre lo esperado y aquello que llega . Momento de disolución: si se conservara lo absurdo, torcido e ilógico resultaría perturbador y enojoso sólo al sucumbir (superarse) en su contradicción, se disuelve la tensión y esta liberación, cuando se presenta de súbito, es lo que experimentamos como comicidad". 37

Los momentos esenciales de lo cómico son el absurdo, la apariencia de significado o importancia, la autodisolución de la apariencia- en una nada, y lo esperado.

Se habla también de un efecto liberador de lo cómico frente a la tensión de lo serio. Esa función se cumple una vez que por medio de la risa desahogamos energía negativa que nos molesta. Es una forma de canalizar angustias, frustraciones y complejos , sólo si aquello que nos perturba es superado.

---

37 Hartmann Nicolai, Estética, p 493

Hartmann divide los fenómenos de la vida humana en tres grupos:

*Primer grupo*, es la debilidad y pequeñez moral que quisiera presentarse como fuerza y plenitud humanas, aunque trate de esconderse no puede evitar traicionarse a sí misma y quedar al descubierto.

*Segundo grupo*, tiene un defecto más fuerte de defecto intelectual y está más cerca del momento de lo ilógico en lo absurdo. Aquí cae el peso sobre la ceguera del hombre ante sus faltas o sobre la tendencia a ocultarlas.

*Tercer grupo*, aquí el defecto no está en la inteligencia ni en la moral, sino en una discordancia o incapacidad neutral del hombre. Todo tipo de torpeza y de destreza práctica empezando por los tropiezos y tartamudeos.

Los ejemplos de cada uno de estos grupos se irán alternando junto con la tipología de humor televisivo en la presente tesis, a manera de elaborar una clasificación de los personajes en los programas cómicos.

Todo esto es fácilmente reconocible en los conocidos tipos de la comicidad. aquí se encuentran los casos más inofensivos de lo cómico y sobre todo aquellos que provocan la risa con naturalidad.

Lo cómico ha sido un concepto entendido como el medio idóneo para deshacerse de todo aquello feo, no valioso y contrario a lo que la sociedad y sobre todo el sistema concibe como "normal" .

La comicidad se expresa en elementos sencillos y cotidianos como la ira por un pequeño contratiempo, el miedo ante peligros imaginados, la excitación por un malentendido por algo que ni siquiera ha sucedido, el gusto por la maledicencia de otros.

Hartmann divide de forma muy general lo cómico, básicamente en dos rubros: lo cómico burdo , que cae fácilmente en lo grotesco, burlesco y espectacular; y lo cómico fino que unido siempre a lo graciosos muestra la tendencia opuesta a pasar a lo juguetón e ingenioso.

La mirada del humorista extrae elemento de las debilidades humanas y las deja al descubierto. La comicidad se propone distanciar al hombre de presiones constantes . Y el humor al ser una percepción humana, se convierte en reflejo social y crítico de la sociedad estimulándola a descubrir, en ocasiones, fallas y elementos que atentan en contra de su tranquilidad . Como expresa Hartmann "pone al descubierto las pequeñas debilidades, y se convierte en el verdadero benefactor de la humanidad.

Describe al hombre carente de sentido del humor como aquel ser humano demasiado contraído como para facilitar la liberación de la tensión. Teme al humor justamente por convertirse en el blanco de sus ataques.

El hombre sin humor es por ello un representante eminente de lo cómico. El humorista lo utiliza como un gran ejemplo de comicidad auténtica. Quien no pueda reírse de debilidades que también son suyas o están cerca de ellas, se convierte por ello en objeto cómico.

Las manifestaciones cómicas poseen de trasfondo una concepción del mundo y de la vida. Esto aparece en la mayoría de los casos de manera implícita , de forma concreta y penetrante en el modo de ver y configurar la comicidad de la vida.

" En esta cómica imagen del mundo no sólo se degrada a mera cosa lo que la persona es y se la convierte en pelota de un juego irracional, el del mecanismo eterno, sino que se rebaja el contenido de las altas metas que el hombre considera honradamente suyas, se las funde en nada y se las sustituye por motivos muy banales de tipo mezquinamente humano y egoísta". 38

La comicidad también tiene un aspecto destructor, que puede penetrar en profundidades anímicas hiriendo a tal grado, que termina aniquilando a la risa misma. Estos son fenómenos limítrofes para las bromas, al menos en cuanto al humor que se produce en los programas cómicos televisivos. Por lo que se refiere a otros medios como prensa, la caricatura política puede ser tan punzante como se lo proponga.

' Lo cómico cuando, cuando se aprehende conscientemente y se le da expresión, se presenta con pretensiones de ingenio, sorpresa o cuando menos diversión y cuando no cumple con esta pretensión resulta desilusionante.

---

38 Hartmann Nicolai, Estética, p 505

Junto al humor ligero hay otro profundo, que toca a la concepción del mundo, que puede empujar a la comicidad en general a profundidades muy considerables de la vida humana; como puede lastimar y aniquilar también muy en serio, su contraste consiste fundamentalmente de lo importante y lo frívolo, lo profundo y lo plano, lo significativo y trivial.

Hay tipos de lo bello que quedan destruidos sin duda al entrar en juego la comicidad. El placer en la diversión sobre lo cómico no depende del absurdo, sino de su desenmascaramiento, que es a la vez su superación y aniquilación. En lo cómico lo bello queda atrás ya que la fuerza peculiar de lo cómico es proporcionar de modo vitalmente verdadero lo repugnante y bajo sin herir o rebajar el sentimiento.

El carácter placentero de lo cómico está implicado en la risa misma, y la diversión surge una vez que se irrumpe sorpresivamente en aquello que parece importante desviando la dirección natural de los acontecimientos. Y con todos estos elementos se propone la tipología del humor televisivo que se verá a continuación.

1. Programa Tipo A: *Humor Burdo*

*Se trata de una comicidad simple que cumple con la función única y exclusivamente de divertir. Recurre a chistes blancos, a parodias burdas que pueden mostrar la torpeza, debilidad y simpleza humanas.*

*De acuerdo a Nicolai Hartmann, lo cómico burdo, cae fácilmente en lo grotesco, burlesco y espectacular.*

CHESPIRITO

Roberto Gómez Bolaños, quien escribe y actúa, ha importado y querido nacionalizar técnicas estadunidenses, ha creado personajes y ha conquistado el mercado infantil.

El Chavo y El Chapulín Colorado se han configurado como dos series de comprobable repercusión cotidiana: juegos, empleos de frases y de referencias disponen de este claro origen televisivo.

Se trata de un programa que se transmitía los lunes a las 20:30 horas por el canal 2, dentro de la barra humorística de TELEVISIA; cuyo objetivo es hacer humor para niños, a pesar de que gran parte de sus mensajes, contienen doble sentido no apto para ellos y fácilmente captado por los adultos, debido a que no es de carácter profundo.

El personaje el Chavo es el estereotipo del niño tonto, distraído, y torpe que va a la escuela por obligación. Su pereza y distracción se debe a una situación económica de extrema pobreza, que a consecuencia del hambre no le permite desarrollarse académicamente de igual forma como lo hace quien no tiene necesidad.

Esta situación se desarrolla por lógica en un salón de clases, al cual asisten niños perfectamente estereotipados como esencia de su comicidad.

Roberto Gómez Bolaños trata de homogeneizar a su público a través de rutinas cómicas que incluyen a personajes de todas las clases sociales: en el salón de clases del Chavo, encontramos a niños de clase alta, media y baja.

Los alumnos a cargo del profesor Jirafales poseen una amplia gama de estereotipos. El niño rico, inteligente y gordo denotando una posición social muy superior a la de sus compañeros. La típica niña popis, consentida, dependiente, vanidosa y frívola, que no ve más allá de su nariz. Aquel representativo de la clase media, cuya situación económica puede considerarse estable, fanático del fútbol soccer y de la lucha libre, lo cual se convierte en su único tema de conversación y por ende, de interés.

Y por último, los niños de clase baja, que por necesidad sólo piensan en comer y en buscar la manera de obtener dinero de forma audaz, generalmente afectando a un tercero.

El humor de Chaspirito recurre en su totalidad a la parodia y sobre todo a la burla de los defectos y debilidades ajenas; sobre calificativos como: gordo, flaco, alto, chaparro entre otros adjetivos. La mofa también va dirigida a la torpeza, pereza, cobardía y tontería .

Este tipo de humor pertenece al **primer grupo** dentro de la clasificación de Nicolai Hartmann sobre los fenómenos de la vida humana. La debilidad y pequeñez moral tratan de esconderse, pero no pueden impedir traicionarse a sí misma y quedar así al descubierto.

Se trata de debilidades que no representan fallas graves ni acarrear la corrupción, y que pueden soportarse por una cierta amabilidad de su portador. El efecto cómico aparece con el momento crítico en que cae la máscara y queda al desnudo lo evidentemente humano.

Este programa se vale del "relajo" como una técnica muy utilizada para hacer reír al espectador. A este respecto, Jorge Portilla en su libro , **La fenomenología del relajo**, manifiesta que "la significación o sentido del relajo es suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor propuesto a su libertad. Y no, simplemente provocar risa".<sup>39</sup>

El relajo se define como la suspensión de la seriedad frente a una situación propuesta por un grupo de personas. Con ello, la conducta regulada por el valor es substituida por una atmósfera de desorden.

La exteriorización mimica o verbal implica, en el caso del relajo, un desplazamiento de la atención, haciendo que el objetivo principal de la situación, pase a un segundo plano.

El relajo tiene algo de cómico. En cualquiera de las situaciones en que se presenta, aparece la risa, a veces incontinente, que se dispara cuando una situación seria es suspendida de súbito por la intervención del chiste o de la burla.

---

<sup>39</sup> Portilla Jorge, La Fenomenología del Relajo, p 18

Puede decirse, que "es una reacción de defensa colectiva o individual frente a alguna amenaza, como lo hace Bergson, para quien la risa es una defensa del grupo social frente a la intromisión de lo mecánico en la corriente creadora de la vida".<sup>40</sup>

En el programa de Chespirito , algunos personajes irrumpen con manifestaciones relajientas en donde va implícita la burla y la ironía . Se cumple el objetivo principal del relajor: la desviación de atención , la cual se centra en el sujeto que interviene sorpresivamente.

El Chapulín Colorado, es uno de los intentos por comercializar la idea humorística de los superhéroes del de las tiras cómicas, a la moda de Superman y Batman pero al estilo mexicano.

---

<sup>40</sup> Portilla Jorge, La Fenomenología de..., p 44.

"Chespirito enarbolando una creencia: el humor en el subdesarrollo se legitimará a lo largo de una patética confesión de impotencia. Algunos efectos visuales, cierto entusiasmo y -sobre todo- una combinación de frases culminante con la (previsible) imaginación pueril dan un resultado beligerante: un nuevo héroe y otro símbolo de la comicidad para niños". 41

Roberto Gómez Bolaños durante 25 años ha tratado de mantener una comicidad apta para toda la familia, humor sano y alegre tanto para niños como para adultos. Y su gran aportación ha sido la creación de un humor capaz de reunir a todos los estratos sociales en un objetivo común: la diversión.

Pertenece a la clasificación de humor burdo debido a que no trasciende el nivel superficial de la diversión, su única intención es hacer reír al espectador. En ningún momento invita a la reflexión sobre temas de trascendencia humana. Las técnicas que utiliza para hacer reír son simples y ortodoxas. La innovación no es una de sus cualidades y parece como si sus personajes se hubieran detenido en el tiempo , reforzados por rutinas y chistes repetitivos durante todos estos años.

---

41 Monsiváis Carlos. Revista TV TODO, p 8

ANABEL

Se transmite los jueves a las 20:00 horas por el canal 2 dentro de la barra humorística de TELEVISA. Perteneca a la clasificación de humor burdo por manejar una comicidad simple y sobre todo poco profunda, no trasciende del nivel más superficial de la diversión.

Enrique Segoviano era el productor tanto del programa de Anabel como de Chespirito, quizás esa es la razón por la cual sus recursos humorísticos son tan parecidos. Muchos de los chistes y bosquejos cómicos de Anabel Ferreira ya han sido material más que explotado por Roberto Gómez Bolaños.

El espectáculo ligero se caracteriza porque el eje central es un solo artista, generalmente un cómico, alrededor del cual giran el resto de los personajes participantes: actores secundarios, músicos, bailarines y extras.

Anabel es un claro ejemplo del espectáculo ligero dentro del género cómico; Anabel Ferreira es la estrella del show: canta, baila, actúa rutinas cómicas y se rodea de un cuadro de actores y bailarines que le dan forma al programa.

También es un humor de parodia, pero no sólo imita las debilidades y defectos , sino que pretende rescatar obras y cuentos clásicos, con un tono humorístico a manera de sátira. También se representan fragmentos de espectáculos y sketches de la zarzuela y el teatro de revista . Tiende en casi toda su estructura a configurarse como un espectáculo variado.

Es también una parodia exagerada de las telenovelas y programas del género dramático como Mujer, Casos de la vida real convertido en Anabel ,Casos de la Vida Real.

Temas como la infidelidad, el engaño, la frivolidad y la forma en como el ser humano puede corromperse, son satirizados . Es un programa que busca la comicidad en la gran gama de valores tanto sociales como morales, sobre todo cuando éstos alteran y desvían su propia naturaleza. Desde luego, se trata de patrones y modelos impuestos por la sociedad a la cual parodian, que no es sólo la mexicana ya que también lo han hecho con la francesa, alemana, rusa y japonesa, argentina, entre otras.

Lo mejor de los teatros de revista de diversos países es representado en lenguaje, bailes, canto, moda, actitudes y personajes pintorescos.

En un intento por agregar versatilidad a las rutinas cómicas, se hace un viaje por el tiempo y se parodian los personajes, costumbres y todas aquellas manifestaciones que han hecho historia dentro del desarrollo humano.

Es así como escenifican desde hombres primitivos, guerreros, caballeros de la corte, soldados, generales, políticos, actores, cantantes, bailarines hasta divinidades. Como también encontramos un amplio abanico de oficios y profesiones tan lejanos o familiares al espectador, que en un momento dado todos podemos ser el blanco de la comicidad "Anabelesca".

Cada uno de los personajes que parodian e interpretan es imitado en gestos, movimientos, actitudes, forma de vestir y sobre todo de hablar, con los correspondientes lenguajes culturales de acuerdo a la posición social y económica.

Este programa concibe a la gente de clase baja como sucia, desarreglada y analfabeta, sin educación, y de pocos modales. Utilizan un lenguaje populachero, nunca arrabalero pero sí con la entonación característica de barriada.

La clase media no podía dejar de ser representada mediante de la típica imagen del burócrata flojo y acomodado. Las señoras que no hacen otra cosa más que comprar todo lo que ven en la televisión y lo ofrecido por vendedores (productos innecesarios); y por supuesto el marido endeudado hasta la camisa por pagar todos los caprichos de la esposa.

En cuanto a la clase alta, se hace alarde de la "buena educación", de los lujos, las diversiones y entretenimientos de la gente rica. Se utiliza un lenguaje exageradamente propio y sofisticado acompañado de sus correspondiente lenguaje gestual.

Anabel Ferreira utiliza el lenguaje corporal como una forma de expresión esencial para hacer reír al espectador. Un gesto bien enfatizado acorde al contexto indicado, puede convertirse en una arma humorística poderosas.

Cada uno de los personajes que interpreta se vale de tres elementos importantes para provocar la risa:

- lenguaje corporal: gestos y movimientos.
- lenguaje oral: entonaciones con base en el estrato social y la posición económica.
- la burla: acentuando la fealdad o belleza física del ser humano, así como defectos y virtudes.

El programa de Anabel pertenece al primer grupo dentro la clasificación elaborada por Nicolai Hartmann ; la debilidad y pequeñez moral en su afán de esconderse en lo más recóndito del ser, no puede impedir traicionarse a si misma y quedar así al descubierto. En este caso concreto, no sólo se maneja este proceso dentro de la sociedad mexicana, sino que hace referencia a diversas culturas.

La inconsecuencia, la volubilidad, la comodidad, la pereza, la impaciencia, la medrosidad y el miedo, la cobardía, la propensión al sobresalto, la credulidad y confianza, la falta de dominio, la ira, el enojo ciego; y además la locuacidad, la avidéz de chismes, las ganas de parecer importante o misterioso. Estos son ejemplos de las debilidades humanas parodiadas y satirizadas en este programa.

Este tipo de debilidades forman un círculo inagotable de temas y situaciones para lo cómico, sobre todo en la cotidianidad del ser humano.

Puede resultar cómica, dice Bergson, toda deformidad que podría ser remedada por una persona que careciera de toda deformidad 42. Este elemento forma parte de la comicidad del programa Anabel, la burla principal es hacia aquellos que resaltan dentro en medio de toda la sociedad debido a una deformación que no necesariamente es física y palpable, también la de carácter moral y abstracto, en lo que a la conducta social se refiere.

La parodia objetiva se funde con elementos de ciencia ficción llegando hasta los límites de la imaginación. El programa Anabel se desplaza entre lo real y lo ficticio persiguiendo un objetivo concreto: hacer reír y nada más.

---

42 Bergson Henry, La Risa, p 29

### TODO DE TODO

La virtud de Alejandro Suárez radica de modo fundamental en el uso periódico de su rostro popular. Es un actor que se ha caracterizado por su participación en programa de corte sumamente burdo, que recurre al chiste simple, superficial y a patrones más que explotados por muchos cómicos.

Todo de Todo, programa que se transmitía los martes a las 20:30 horas por el canal 2 de TELEVISIA desde 1993; confirma la línea que siempre ha seguido Alejandro Suárez, el plano más superficial del humor utilizado como diversión.

Alejandro Suárez, en su programa, ha establecido personajes cómicos fijos en su forma de hablar, de vestir y de comportarse: Amado Tomillo, El Profe, Mitch y Match , entre otros. Las situaciones y el perfil del protagonista no cambia, lo único que varía son los chistes, que carecen de toda innovación y autenticidad.

La característica central del programa es que no estructura situaciones sino más bien explota personajes. Ellos son el timón que dirige la dinámica de la comicidad.

Alejandro Suárez no se preocupa por reflejar fenómenos ni estratos sociales, tampoco ahonda en las debilidades y defectos humanos. Su interés está centrado en la creación de personajes cómicos que extraigan la respuesta del público en una risa inmediata.

Nicolai Hartmann en su apartado denominado *Sentido para lo cómico*, plantea que "lo cómico es asunto del objeto, su cualidad- si bien sólo "para" un sujeto, lo que es válido con respecto a todo los objetos estéticos-, el humor, por el contrario es asunto del observador o del creador (el escritor, el actor), pues se refiere al modo como el hombre ve lo cómico, lo apresa, lo devuelve o sabe darle un valor literario". 43

De forma clara y sencilla, Hartmann establece la diferencia entre el humor y lo cómico en general. Lo cómico es una cualidad, y el humor es su percepción; el primero es inherente al objeto y a la persona puesto que es parte de su naturaleza; el segundo interpreta y explota la comicidad con la finalidad consciente de provocar la risa.

---

43 Hartmann Nicolai, Estética, p 484.

Alejandro Suárez no se preocupa por reflejar fenómenos ni estratos sociales, tampoco ahonda en las debilidades y defectos humanos. Su interés está centrado en la creación de personajes cómicos que extraigan la respuesta del público en una risa inmediata.

Nicolai Hartmann en su apartado denominado *Sentido para lo Cómico*, plantea que "lo cómico es asunto del objeto, su cualidad- si bien sólo "para" un sujeto, lo que es válido con respecto a todo los objetos estéticos-, el humor, por el contrario es asunto del observador o del creador (el escritor, el actor), pues se refiere al modo como el hombre ve lo cómico, lo apresa, lo devuelve o sabe darle un valor literario". 43

De forma clara y sencilla, Hartmann establece la diferencia entre el humor y lo cómico en general. Lo cómico es una cualidad, y el humor es su percepción; el primero es inherente al objeto y a la persona puesto que es parte de su naturaleza; el segundo interpreta y explota la comicidad con la finalidad consciente de provocar la risa.

---

43 Hartmann Nicolai, Estética, p 484.

Lo cómico es totalmente involuntario (hablando de la vida diaria), el humor es voluntario desde el momento que hace uso de la comicidad para recrear situaciones y personajes que naturalmente van a provocar risa.

El humor es una aptitud humana, y el humorista debe tener la capacidad suficiente para encauzar todos aquellos elementos que posean la cualidad cómica hacia la superación y aceptación de las debilidades del hombre. Ello pertenece a una etapa de madurez de la vida.

El programa de Alejandro Suárez es un ejemplo que nos permite percibir esa diferencia entre humor y comicidad, que a pesar de que no son paralelos si dependen el uno del otro para su existencia.

Los personajes del programa Todo de Todo son cómicos en si mismos, en su forma de ser, de vestir, de hablar y en su desarrollo frente a los demás. Ellos no producen situaciones humorísticas, aunque si se desenvuelven en un contexto determinado, su gracia radica en la sobreexplotación de la personalidad y los chistes que pronuncian.

Es parte de su comicidad la utilización de frases con entonación exagerada y chistosa como: "si comprenden, verdaaad?"; "iré, no iré, lo haré, no lo haré, eeen fin, eeen fin". Son enunciados que pecan de simples y que además están hechos para producir una risa inmediata una sola vez, su reiteración excesiva empalaga y por ende, pierde su afecto humorístico.

La explotación de los personajes ha trascendido las propias paredes del programa, ya que han sido creados para ser fácilmente imitados; de ahí que surgieran concursos de imitación por niños y adultos con el objetivo de ganar un premio o simplemente salir en televisión.

Sin embargo, son personajes destinados a morir rápida y fácilmente debido a que su estructura es tan vanal, que su comicidad es de un impacto fugaz; por lo mismo, sino se hace una depuración de ellos o surgen nuevos, el interés del público se va perdiendo.

Hay que reconocer que Alejandro Suárez se hizo popular con sus personajes y frases puesto que la gente, y sobre todo los niños, las han repetido hasta el cansancio, al igual que los gestos y ademanes. Pero Todo de Todo se convirtió en una moda pasajera que no ha aportado otra cosa más que momentos de diversión transitorios.

JUNTOS PERO NO REVUELTOS

Este programa es producido por un actor cómico de gran tradición humorístico-televisiva : Jorge Ortiz de Pinedo quien con Doctor Cándido Pérez hizo raíces dentro de la Barra Humorística de TELEvisa.

En 1993 se integra como productor del programa Juntos pero no revueltos los martes a las 20:00 P.M. por el canal 2 ; y tiene como protagonista a dos cómicos tanto de cine, teatro como también de televisión: Alberto Rojas "El Caballo" y Rafael Inclán, posteriormente, por diferencias con el productor, Alberto Rojas dejó la serie.

El programa se basa en pequeña rutinas a manera de chistes sueltos, las rutinas cómicas que se presentan son independientes una de la otra. La comicidad se basa en la explotación de actitudes estereotipadas atribuidas al mexicano (ello no significa que puedan darse en otras culturas), lo tachan de mujeriego, alcohólico, jugador, abusivo, perezoso y débil.

Extraen los defectos porque debido a su naturaleza se prestan para la satirización. Como expresa Hartmann, "lo que nos lleva a la risa está siempre en el terreno de la debilidad, la pequeña, la mezquindad, la arrogancia o tontería (litosudez!) humanas; basta para ello algo ilógico, sobre todo cuando se presenta como gran sabiduría. Entran en cuestión todo tipo de equivocación, presunción, vanidad, altivez sobre todo; más inofensiva es la torpeza y aquello que depende más de lo externo y causal". 44

El ser humano es susceptible hacia la corrupción, la debilidad moral y la traición de sus propios principios. Ello en tono solemne es un motivo de preocupación , pero también tiene un lado cómico, el cual es justamente explotado en el programa "Juntos pero no revueltos".

Las caracterizaciones cómicas son realmente sencillas, hacen uso de un vestuario básico , pero en ningún momento exagerado; tampoco es su finalidad exaltar defectos y deformaciones físicas.

Todo el peso de la comicidad recae en el sentido de los chistes, lo que hace reír es su contexto y ubicación cultural . Es por ello que se hacen presentes los chistes alusivos a los judíos y a los regiomontanos (tipificados de codos),entre otros ejemplos.

---

44 Hartmann Nicolai. Estética, p 482.

La elaboración del chiste, se manifiesta en la selección de aquel material verbal y aquellas situaciones intelectuales que permiten el antiguo juego, con palabras e ideas".

No falta la caracterización del borrachín, del macho valentón, del mujeriego, libidinoso, el infiel y cínico, cobarde, etcétera. De cada una de estas condiciones humanas se extrae lo cómico que puede ser cada una de ellas a través los chistes.

Se dice que el quehacer chistoso puede alcanzar estéticamente cierto grado de genialidad; Juntos pero no revueltos no es el caso, ya que se trata de un programa construido con base en chistes, situaciones ya utilizados en otros programas y por otros cómicos.

Hasta cierto punto es justificable porque los defectos y debilidades humanas siempre serán un excelente material humorístico. Lo que no es válido es la copia fiel de chistes que en su momento causaron impacto, pero que han sido tan socorridos que ya no producen el mismo efecto, y se siguen contemplando como una alternativa humorística.

Pertenece también al primer grupo dentro de la clasificación de Hartmann. Aquello que el hombre trata de ocultar consciente o inconscientemente, finalmente salta a la luz por lo innegable de su comportamiento a través de actitudes específicas.

Maneja un humor de tipo sencillo que recurre a estados emocionales y situaciones como la ira por un pequeño contratiempo, el miedo ante peligros imaginados, la excitación por un malentendido o por algo que ni siquiera ha sucedido, el gusto por la maledicencia y el propio aporte, aumentado, a ella, y a veces acompañado por indignación ante la maledicencia de otros.

Como representante de humor burdo, resalta las debilidades humanas, pero con una finalidad crítica ni reflexiva. Su objetivo principal es imitar al ser humano en su comportamiento y representarlo tal cual es en sus defectos y elementos característicos, en una adaptación humorística.

Efectivamente provoca la risa, pero no pasa de ella, es un humor que no trasciende y que no profundiza. Maneja un nivel superficial que cumple única y exclusivamente con divertir a la gente.

**2. Programa Tipo B: Humor Crítico**

*Este tipo de humor satiriza con la intención de juzgar actitudes, resaltar situaciones sacándolas a la luz ya sea aprobándolas ó censurándolas. Divierte y a su vez pretende que la gente reacciones a la crítica aunque sólo sea detectándola.*

Muchos han definido al hombre como "animal que ríe". Del mismo modo habrían podido definirlo como "animal que hace reír", pues si algún otro animal o algún objeto inanimado lo consiguen es por algún parecido con el hombre, por el sello que el hombre les imprime o por el uso que el hombre hace de ellos.

Henry Bergson. La risa, plantea que "para comprender la risa hay que situarla en su medio natural, que es la sociedad; sobre todo hay que determinar su función útil, que es una función social". 45 La risa debe tener una significación social.

De lo anterior, Bergson deriva una ley general: cuando cierto efecto cómico deriva de una causa determinada, el efecto resultará más cómico cuanto más natural se juzgue la causa.

---

45 Bergson Henry. La Risa, p 29

La risa, "castiga las costumbres" y propone un deber ser de la conducta y, pretende que la sociedad se percate de ello. Persigue un fin útil de perfeccionamiento general y pretende ser una especie de gesto social.

### DE LA A A LA Z

Los personajes de la vida real no nos causarían risa si no fuésemos capaces de contemplar sus andanzas como si se tratara de un espectáculo que presenciásemos desde lo alto de un palco.

En el humor encontramos el sentido más profundo del hombre, que es como un escape o contraste a lo seriamente establecido: el hombre que humoriza se libera de una prisión; el hombre que es pobre, al reír se enriquece, y el hombre que es rico, al reír se humaniza.

Por el humor volvemos a lo que más legítimamente pertenece al ser humano: encontramos rasgos de humor en los modismos populares, en los dialectos y los idiomas, al expresar el sentir típico, de la tierra que se ha nacido.

Los movimientos de la cara y de las manos en un orden principal, y las actitudes del cuerpo como complemento, pueden expresar todo un lenguaje de finos matices, de contenidos estéticos, en la más genial de todas las farsas: la del humor.

Bergson nos dice que debemos distinguir entre lo cómico expresado por las palabras y lo creado por el lenguaje; lo primero puede traducirse a otros idiomas; y el segundo no porque todo lo que es se debe a la construcción de la frase o a la selección de las palabras.

De la A a la Z, transmitido en 1993 por TELEVISION AZTECA, los sábados a las 20:00 horas en el canal 13. Ausencio Cruz, acompañado de un cuadro de actores presenta una serie de rutinas cómicas en donde el principal protagonista es el propio espectador, con la amplia gama de personalidades que en él pueden encontrarse.

El humor de Ausencio Cruz es crítico porque denuncia las diversas anomalías que surgen en la interrelación entre seres humanos. En la convivencia diaria existe una propensión a la corrupción, al abuso y a la negligencia, que provocan conflictos que tienden a mermar la integridad humana.

El comportamiento de los seres humanos depende de su propia educación, de valores morales de ética profesional y de bases que se gestan en el seno familiar, la escuela y en el intercambio social.

Este programa analiza justamente las pautas de comportamiento del ser humano no sólo con el afán de imitarlo, sino de hacerlo consciente de su propia realidad y actitudes frente a los demás. Ello no significa que el televidente al percatarse de ello tome medidas concretas de modificación de la conducta.

Pero si es un intento por elaborar una crítica hacia las costumbres y estilos de vida reales, y que la gente aprenda a reírse de ello de manera consciente y en pleno conocimiento al verse reflejada en este tipo de humor.

Ausencio Cruz imita al policia, pero también a su proceder frente al ciudadano, delatando la corrupción que existe en este sector; su actitud malencarada y altanera, su falta de ética en algunas ocasiones, su necesidad por obtener un dinero extra de forma ilícita, su trato grosero y su imagen grotesca.

Ausencio Cruz no lo aclara, pero es necesario puntualizar que su comicidad se basa en parámetros generales y en actitudes que se presentan de forma constante haciendo de ello un comportamiento de las mayorías a las que se refiere. No significa que todos los policia sean así, ya que no es válida la generalización, pero es una imagen que se les ha creado por la presentación de varios casos de esta índole, y es a partir de estas tipificaciones, que este programa parte para elaborar humorismo.

Parodia al burócrata, pero también a su negligencia, su pereza, irresponsabilidad hacia el trabajo, poco estímulo laboral por parte de los directivos y su desgano total en su trato con los clientes.

Refleja al "macho mexicano" , pero también su valentía frustrada, el complejo de superioridad , el maltrato y falta de respeto a la mujer y al ser humano en general , su aire prepotente y su impotencia frente a los cambios culturales.

Este programa contempla temas que trascienden el plano superficial de la diversión. En este caso el humor ve mas allá de lo que el ser humano mira en el acontecer diario.

El humor crítico observa e interpreta no tanto como viste y habla el hombre ; es su comportamiento social y la interacción con los demás el punto medular de sus planteamientos.

De la A a la Z, pone a consideración situaciones que enseñan al espectador a reírse de ellas , pero también invitarlo a comprender su naturaleza aunque no trate de investigar el porqué.

Cómo somos, es la base del humorismo de Ausencio Cruz , al hacer un inventario de la actitud social, principalmente del mexicano; aunque maneja valores y símbolos que bien pueden ser atribuidos a todo tipo de sociedad siempre y cuando se respeten los fundamentos culturales.

El yo está inhibido con saberes unilaterales, y para escapar de este ahogo psíquico, necesitamos del yo mágico o del humor, de la misma manera que un hombre no constituye la especie humana, sino el conjunto de los hombres. Y hemos visto que el choque de lo serio y de lo cómico se derivan ricas formas de humor.

El cultivo o desahogo del yo es necesario en el hombre, de una forma o de otra. Una vez que el hombre aprende a reírse de sí mismo y a superar aquello que antes le irritaba, es señal de una madurez mental y moral.

Este programa pertenece al **segundo grupo** acorde con la clasificación de Hartmann. Produce un efecto más fuerte de defecto intelectual y está más cerca de lo ilógico en lo absurdo. Perro también aquí cae el peso sobre la ceguera del hombre ante sus faltas o sobre la tendencia a ocultarlas.

Aquí encuentran su lugar: lo ilógico por negligencia, la tontería, irreflexión, la insensatez, prevención y ofuscación; así pues, siempre bajo el efecto de la tontería: el saberlo mejor, la tosudez, la presunción, la arrogancia, vanidad, pesadez; por último, el rígido atenerse a lo convencional, en la medida en que ha sido superado y somete lo justo natural; lo mismo que la apariencia artificialmente sostenida (buenas costumbres) y en general todo lo falso moralmente.

Se mantienen un cierto de actitudes aparentes y falsas a base de engaños, a los demás y a sí mismo. Se afecta a los demás sin pensar en las consecuencias de nuestros actos. Es a este tipo de crítica a la cual se dirige el programa de Ausencio Cruz.

### 3. Programa Tipo C: Humor Intelectual

La reflexión es su intención primordial ya que profundiza sobre acontecimientos y situaciones tanto políticas, como económicas y sociales. Profundiza de tal forma en estos niveles de la sociedad, que para poder comprenderlo es necesario poseer un conocimiento previo sobre el tema tratado. Pretende invitar a su público a la introspección de hechos muy concretos con un tono humorístico pero con una seria intención.

#### **BARRIENDO LA NOTICIA**

"Héctor Lechuga, ha conseguido respuestas entusiastas gracias a su talento como variantes de un modelo Mexicano. En sus entrevistas con Chucho Salinas y otros patifios, Lechuga ha adoptado con plena convicción (propia y ajena) las características del taquero, el lechero, el cartero, el burócrata, el chofer de taxi, el policía, el político menor, el ratero, el vendedor ambulante. su rostro y su voz han respondido con holgura a cada una de estas provocaciones interpretativas. La cara y las entonaciones diversas del mexicano de las mayorías, adquieren en Lechuga es su don camaleónico, el hombre de los mil rostros y todos necesariamente iguales". 46

---

46 Monsiváis Carlos, Revista IV 1000, p 2

Héctor Lechuga se ha caracterizado por la parodia de todos y cada uno de los mexicanos con un gran trasfondo social, porque su humor trasciende obviamente la diversión, e incluso la crítica.

Barriendo la Noticia tenía en 1993 una duración alrededor de cinco minutos, se transmitía en el canal 13 por TELEVISION AZTECA a las 21:55 horas.

Héctor Lechuga lograba sintetizar en cinco minutos, el análisis de las noticias, sucesos, y personalidades sociales y sobre todo políticas más relevantes en el contexto histórico actual mexicano.

El humor intelectual no se conforma con la observación e interpretación detallada de los hechos; su naturaleza le exige el análisis de los hechos a través de la comicidad.

Consecuentemente, el humor refleja, delata, denuncia, crítica y también destruye. Puede ser tan suave e hiriente como se lo proponga, todo depende de la finalidad que persiga.

La tesis freudiana sobre el humor es la siguiente: "La risa tienen lugar cuando se libera la energía reprimida de su función estática que consiste en mantener oculto y alejado de la conciencia algo prohibido". 47

De acuerdo a los planteamientos de Freud, observa el efecto del chiste tendencioso en aquel que lo escucha, pero mucho más importantes para la inteligencia son las funciones que el chiste lleva a cabo en la vida anímica de aquel que lo dice, o dicho con mayor precisión, de aquel a quien se le ocurre.

"El chiste tendencioso fortifica las tendencias a cuyo servicio se coloca, apartándoles auxilios procedentes de sentimientos reprimidos o entra abiertamente al servicio de tendencias reprimidas." 48

Cuando el chiste se pone al servicio de tendencias desnudadoras u hostiles, Freud lo describe como un proceso psíquico entre tres personas, las misma que participan en la comicidad, pero el papel desempeñado por la tercera es muy distinto: el proceso psíquico se cumple la primera y el oyente.

---

47 Grotjahn, Psicología del humorismo, p 59.

48 Freud Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente, p 40.

Barriendo la noticia recurre al chiste tendencioso, irónico y sobre todo sarcástico porque aparece de manera consciente. La energía activada para mantener reprimida la hostilidad se libera resolviéndose en risa. Libertad de pensamiento y liberación de la represión.

El humor implica fuerza, formación, superioridad frente a los peligros y calamidades; y simboliza la victoria, el triunfo sobre la derrota. El humorista no actúa negando la existencia de la miseria, sino pretendiendo haber triunfado sobre ella.

Barriendo la Noticia, maneja un humor intelectual básicamente político, ya que su finalidad es la crítica y el análisis de todo tipo de fenómeno que se presenta en éste ámbito de la sociedad; el peso humorístico recae básicamente en los personajes que hacen política y en sus actos.

Héctor Lechuga apoyado en sus múltiples caracterizaciones, saca a la luz el teje y maneje de diputados, gobernadores, delegados, líderes, funcionarios e incluso del presidente. El se convierte en la voz del pueblo a través de diversos sectores sociales.

El humor intelectual no está al alcance de todos, es decir, no es fácil de asimilar, ya que para poder comprenderlo es necesario tener un conocimiento previo del tema expuesto. Por ejemplo: no es suficiente con saber que Carlos Salinas de Gortari es el presidente de México en 1993, hay que adentrarse en sus antecedentes, en su desarrollo presidencial, en la política de su sexenio, en el porqué de su toma de decisiones y en su relación con los integrantes de su gabinete.

Es de aquí de donde parte el humorismo de Héctor Lechuga, su intento por inmiscuirse en el trasfondo de las noticias periodísticas, lo vuelve más cómico en tanto más seria sea la información.

Un análisis implica la separación de las partes de un todo hasta conocer los elementos que lo forman; es también el estudio detallado sobre diversos temas. Héctor Lechuga a través de su comicidad separa y a su vez interrelaciona todos aquellos acontecimientos que se suceden con respecto al sistema político mexicano.

El programa Barriendo la Noticia se desarrolla bajo una entrevista, diálogo entre el conductor de televisión y un personaje del pueblo (Héctor Lechuga).

El humor político aparece bajo el disfraz de la ocupación del invitado, es decir, sus actividades profesionales y laborales son el pretexto idóneo para entablar una conversación de la cual se desprenden frases sarcásticas sobre algún acontecimiento o personalidad política.

El sarcasmo político aparece de forma implícita, es por ello que para poder captarlo es necesario poseer un contexto histórico, social y político previo. Héctor Lechuga aparentemente con un tono ingenuo pero también burlón habla más de la cuenta en cada una de las entrevistas. Ese hablar más de la cuenta es justamente la exhibición y rebelación del trasfondo de los hechos reales.

Dentro de Barriendo la Noticia se extrae aquello que no tan fácilmente salta a la luz. Utiliza la técnica de los opuestos, Sinónimos, contradicciones, comparaciones y atribuciones peculiares, juego de palabras y doble significado. Ello es utilizado como una forma sutil de sacar a la luz lo que abiertamente es peligroso expresar.

La política es un tema delicado, sobre todo para ser tratado en televisión, porque implica desnudar verdades que irritan, denuncian y destapan una serie de situaciones que normalmente son ocultadas al público en general.

Es por eso que los comentarios sarcásticos de Héctor Lechuga siempre permanecen inconclusos al ser interrumpidos por el conductor de televisión, quien parodia y representa la censura y a los interesados en que no salgan a la luz estas cuestiones. Sin embargo la intencionalidad analítica del chiste se hace presente tanto verbal como corporalmente.

#### 4. Programa Tipo D: Humor Negro

Destaca la trascendencia del hombre ,no sólo frente a su faticidad en general sino especialmente frente a los aspectos dolorosos, sombríos o siniestros de la existencia.<sup>49</sup>

Alguien ha dicho que México es la tierra de elección del humor negro. Esto es algo frecuente y los mexicanos ponen en obra esta actitud a veces con maestría espeluznante.

El humor negro ha salido de las grandes tragedias mexicanas como el terremoto de 1985; como una forma de superar y canalizar momentos dolorosos. La risa ejerce un efecto cicatrizante sobre las heridas, una vez que surge es señal de que el individuo ha iniciado la aceptación de su condición.

---

49 Portilla Jorge. La Fenomenología del relato, p 75.

Dentro de lo que podemos denominar como humor negro televisivo, pueden encontrarse ejemplos en programas como Anabel, Juntos pero no revueltos, Todo de todo y Al derecho y al Dervez entre otros.

Lo que puede considerarse como humor negro se manifiesta a través de chistes sobre tragedias como son los accidentes, pérdidas materiales y humanas, así como toda fatalidad latente en la historia del hombre.

Existe para el ser humano un acontecimiento cuya misteriosa naturaleza no deja de asombrar e incluso de atemorizar: la muerte. Sin embargo, pese a que se trata de algo inevitable y hasta cierto punto desconocido, el hombre trata de interiorizarla y de disminuir la angustia que le provoca a través de diversas maneras, el humor es una de ellas.

Cada uno de los programas cómicos anteriormente mencionados, incluyen una forma humorística de tratar a la muerte, ya que por medio de chistes y refranes se enfrentan a ella retándola a un duelo en donde los personajes logran vencer su propio miedo y angustia.

Es en día de muertos cuando en nuestro país puede observarse ese fenómeno que no representa otra cosa mas que la lucha constante del ser humano por vencer sus temores y la impotencia ante este acontecimiento que no sólo lo aleja de sus seres queridos sino que también lo arrastra al mismo destino.

Desde un punto de vista humorístico, los programas cómicos representan a la muerte y le rinden culto a la reencarnación de los muertos, pero al mismo tiempo se mofan de todo aquello que en una situación real causa dolor.

Los chistes que hacen alusión a los velorios son un recurso constantemente manejado en diversos programas cómicos de ahora y de siempre. Es precisamente el dolor humano, el material idóneo para este tipo de situaciones humorísticas.

Otro ejemplo de humor negro que se manifiesta con frecuencia en los programas cómicos es aquel referente a la guerra, en donde la dinámica militar es objeto de mofa al igual que sus estrategias. Una vez más la muerte aparece a cuadro como un personaje cotidiano y como el resultado final esperado para provocar la risa.

El humor negro posee varios niveles dentro de los programas cómicos que varían en la complejidad de las situaciones a tratar.

Su manifestación es frecuente ya que constituye una forma de vivir y sentir del ser humano que le permite adentrarse en lo desconocido y fatal de una manera menos dura e hiriente.

Particularmente, en la televisión mexicana no existe un ejemplo de programa cómico de humor negro puro, es decir, no pueden catalogarse como exclusivos dentro de la clasificación elaborada en la presente tesis.

Sin embargo, el humor negro está presente en diversos programas cómicos ya que su concepto se entrecruza con la naturaleza humana mostrando un lado que aparentemente es cruel pero que sin embargo funciona como mecanismo de defensa.

##### 5. Programa Tipo E: Humor Absurdo

"Representa o postula el sinsentido para lograr su fin. Consiste en la representación metafórica del caos, en la postulación de un universo regido por el desorden, enunciación del disparate, lo irrazonable, lo arbitrario al igual que la rigidez de la lógica. Obliga a su espectador a integrarse en el conflicto y producir una respuesta". 50

En la programación cómica mexicana no se encuentran ejemplos de estos dos tipos de humor. Ello no significa que los programas excluyan de su estructura elementos de humor negro y también de humor absurdo.

Hablando de lo absurdo y la faticidad cómica, como dos tipos de humor autónomos, no puede catalogarse algún programa cómico como exclusivo de esta clasificación dentro de la televisión mexicana.

---

El humor absurdo al igual que el humor negro, se manifiesta en los programas cómicos por medio de diversas situaciones que pretenden alterar el orden y la lógica establecidos. Pretende manejar el sinsentido de la vida cotidiana y también de la ficticia.

Todo aquello que está fuera de lo que conocemos como lógica humana nos causa risa al no enbogar en el orden establecido, es por ello que los programas cómicos recurren a él como una variante humorística.

Tal es el caso del programa Güiri güiri, que sin ser totalmente humor absurdo, sí incluye rutinas que al telespectador en primera instancia pueden parecerle ilógicas, pero que dentro de sí mismas se gesta una propia lógica que es lo que produce la risa.

De ahí se deriva la popularidad del personaje denominado Doctor Chunga, dentro del programa Güiri güiri, ya que su gracia radica en la invención de artefactos que caen dentro de la categoría de disparate y arbitrariedad, pero que nos adentra en un mundo irreal cuyo propio orden, a través de la risa, deja de ser ajeno y absurdo.

Existen personajes cuya apariencia y actitud llegan a ser a veces tan absurdos que aunados a situaciones ilógicas automáticamente estimulan la risa del televidente. Tal es el caso del programa Superhondas que se transmite los domingos a las 10:30 horas que presenta justamente este tipo de humor.

Al derecho y al Dervez es un programa cómico que dio inicio el pasado diciembre de 1993 con una dinámica y estructura que incluye diversas rutinas de humor absurdo.

Programa transmitido todos los viernes a las 21:00 horas por el canal 2 dentro de la barra humorística de TELEVISA. Se trata de un caso verdaderamente particular ya que presenta juegos de palabras, un manejo de conceptos y de humor absurdo de forma especial.

Eugenio Dervez, creador del programa, basa sus rutina humorística en un solo tema por programa. Todos los chistes y situaciones giran en torno a ese tema, solo que manejado de diversas perspectivas.

La dinámica del programa gira en torno al manejo de palabras y conceptos homófonos que utilizados de forma contraria e ilógica conforman la naturaleza humorística.

El absurdo se presenta de forma constante a lo largo del programa, ya que la lógica que establece no es precisamente la que sigue el ser humano en su acontecer cotidiano, es por ello que provoca risa. Sin embargo, detrás de todo ello existe la parodia y mofa al ser humano mismo.

Cada situación esta pensada en función del proceder humano solo que de manera inversa, lo cual le confiere a la parodia un mayor grado de humorismo.

Todo aquello que para nosotros pueda ser una situación de tono serio y formal, en este programa se convierte en algo absurdo y de clasificación humorística.

Personajes como el profesor Armando Hoyos, hacen de lo absurdo un lenguaje propio capaz de crear una lógica que enaltece el sinsentido que va mas allá de una simple situación humorística.

Este sería el ejemplo más claro de humor absurdo dentro de la televisión mexicana, que no solo manifiesta las características de lo absurdo, sino que también juega con las reglas lingüísticas ya establecidas, alterando el orden gramatical.

Características de humor absurdo podemos encontrar en los diversos programas cómicos de la televisión mexicana, pero aún así, no existe alguno que embone como exclusivo dentro de esta categoría. Al derecho y al Dervez es el ejemplo más fiel a este tipo de humor.

## 6. Programa Tipo F: Humor Picaresco

Utiliza el sexo como un elemento más para hacer reír al espectador; se manifiesta a través del doble sentido, de insinuaciones o de mensajes subliminales que penetran en el inconsciente de la persona, una vez que ella los capta se produce la respuesta de la risa.

### LA COSA

Freud plantea que el "chiste obsceno, convierte a una tercera persona que constituye un estorbo en la situación sexual primitiva- sobornándola al compartir con ella el placer conquistado- en un aliado ante el que la mujer tiene que avergonzarse. En la tendencia agresiva transforma por igual medio al oyente, imparcial al principio, en un secuaz de su odio o su desprecio y hace surgir contra el enemigo un poderoso ejército allí donde antes no existía sino un solo combatiente." 51

La Cosa se transmitió los martes a las 20:00 horas durante 1993 en el canal 13 por TELEVISION AZTECA en el lugar que ocupaba "Verdad o Ficción", un programa también de Héctor Suárez.

---

51 Freud Sigmund, El chiste y su relación con lo inconsciente, p 118

La cosa hacia reír a la gente con chistes,bailes y rutinas cómicas que, de alguna manera, revivían la carpa y la comedia musical. Incluso se caracterizaban a grandes personajes cómicos que han hecho historia como Manuel Medel, Tin Tan, Palillo, Panzón Panseco, Resortes, Cantinflas, Clavillazo entre otros.

Todo el programa estaba basado en el ingenioso doble sentido que caracteriza al habla popular del mexicano. Con su peculiar tono picaresco y alburero de todos los tiempos.

Héctor Suárez es un conocedor de la cultura popular . De ahí la carcajada instantánea que arrancan sus expresiones y personajes. No transita por los gastados tópicos del "pastelazo" o los chistes vacíos; aunque sí se rige por los lineamientos del estereotipo como el del homosexual.

La comicidad de Héctor Suárez siempre se ha caracterizado por sus trabajos acerca de la verdadera institución de la mecánica nacional e internacional. Su humorismo siempre se ha inclinado hacia la mirada crítica de una realidad agobiante que irrita e indigna. Habla desde las plagas sociales más comunes en nuestro país, hasta los cambios ocurridos en la Unión soviética y el bloque socialista, así como los anzuelos del imperialismo.

Esa ha sido la tendencia de sus programas desde Qué nos pasa hasta Verdá o fixión. Pero la serie La cosa fue un caso distinto a los anteriores, ya que la visión crítica de Héctor Suárez no fue el soporte cómico de este programa, es por ello que no se incluye en el tipo de humor crítico.

La Cosa pretendió ser un homenaje a los cómicos y sketches de carpa que han hecho reír durante tantos años, y que configuraron al humor como un género autónomo en diversos medios de comunicación. Pero también fue un programa en donde el sexo es el principal protagonista, en toda la extensión de la palabra y en todas sus manifestaciones.

Fue un programa que contuvo elementos subliminales verbales, mimicos e iconográficos. Estos se aprecia desde su logotipo el cual aparenta ser un monigote chusco, pero que en realidad es una representación del órgano sexual masculino.

La mayoría de las rutinas cómicas que presentaba iban acompañadas del albur, el doble sentido y sobre todo de frases y chistes que hacían alusión al sexo y a sus diversas manifestaciones que varían desde la presentación de la mujer como objeto sexual hasta la exaltación del acto sexual mismo.

El sexo es visto y manejado como placer carnal y no espiritual, atiende a su función meramente fisiológica la cual no exige nombre, posición social y mucho menos sentimiento.

Temas como la virginidad son tratados abiertamente en una comicidad que se funde en la aceptación y modernización de conceptos prohibidos y considerados como tabú hasta hace algunos años.

El humorismo de La Cosa pretendió romper con el esquema de valores rígidos y con la visión heterodoxa de las tradiciones morales mexicanas.

La picardía del mexicano se reflejó en cada uno de los chistes, personajes y también en las canciones del programa; el propio Héctor Suárez anuncia la significación del albur para la expresión humorística, y mostró ejemplos del ingenio mexicano al respecto.

Los instintos humanos afloran tanto sutil como grotescamente para fundirse en una comicidad que maneja temas que continúan apenando al espectador; que lo inhibirían si tuvieran que discutirlo socialmente, cuya exteriorización sería difícil que se diera en la realidad como el programa lo presenta. En este caso, la risa se convierte en el medio idóneo para liberar de forma consciente aquello que permanece reprimido en la mente del ser humano.

Las ironías de la vida y el sexo son fuente de comicidad inagotable; siendo parte de la naturaleza humana constituyen dentro del programa "La Cosa" un espíritu de humor picaresco potencial.

EL QUE SE RIE SE LLEVA

El que se ríe se lleva era un programa que se transmitió todos los sábados a las 21:00 P.M. por el canal 13 a través de TELEVISION AZTECA durante 1993. Victor Trujillo fue el autor de los personajes y rutinas cómicas, a los cuales dio vida por medio su singular actuación.

Era un programa en donde cada uno de sus personajes resultaba una parodia al feminismo, a la transculturización, la hipocresía y pasiones humanas. Victor Trujillo pretendía mostrar la realidad de las realidades (valga la redundancia), que cada ser humano fabrica en su camino por la vida.

Victor Trujillo incluía en su programa toda una serie de elementos sugestivos que se manifiestan desde la entrada hasta el final del programa. Figuras femeninas y masculinas atractivas, escenografía cautivante y sketches seductores invitan a las diversas pasiones humanas a verse reflejadas en su forma más grotesca.

Un antecedente de Victor Trujillo es el programa La caravana, el cual es un ejemplo de clásico humor televisivo al estilo de Los Polivoces. Cuyos personajes representan la ridiculización de lo que podemos encontrarnos a cada momento. Una reminiscencia a los cómicos y al humor de las carpas.

Lo trascendido por el humor, menciona Jorge Portilla, "es la existencia total y aquello hacia lo cual trasciende el movimiento del humorista es la apertura de la libertad. El humor es, entonces, la exteriorización de esa libertad y la capacidad de hacer uso de ella en el sentido indicado. Mi capacidad de reír de mí mismo está en razón directa de mi capacidad de asumir la posibilidad que abre, a priori, esta libertad "interior". 52

El que se ríe se lleva, propone reírnos de nosotros mismos, de los estereotipos que son nuestra referencia de vida, un camino para salir de la rutina y darnos cuenta de que no hay que tomar las cosas demasiado en serio, porque cuando es así, lo menos que hay es goce.

La constitución fundamental del hombre se integra entre la seriedad y el humor. en el humor encontramos el sentido más profundo del hombre, que es como un escape o contraste a lo seriamente establecido: el hombre que humoriza se libera como de una prisión.

En este programa se presentaban personajes que se han caracterizado por su contenido, por el manejo de sus historias y de su perfil humorístico.

---

52 Portilla Jorge. La fenomenología del relaxo, p 76

Victor Trujillo, mediante sus diversas caracterizaciones, parodia con tono burlón a la feminista que en el trasfondo de sus consejos existe una seria dependencia y necesidad de la mujer hacia el hombre. Su creación de la Beba Galván es la imagen del doble sentido, el cual lleva implícito la importancia del sexo en la vida de la mujer como una condición indispensable para la buena convivencia con el sexo masculino, y su correspondiente aceptación como tal.

El Doctor Corazón, quien ante el micrófono se preocupaba por los problemas ajenos, pero que en la realidad era la persona más inhumana y desinteresada frente al sufrimiento humano. Su nombre: "Doctor écheme una manita", representa una grotesca parodia sobre un programa radiofónico cuyo objetivo es ayudar a la gente por medio de consejos a resolver sus problemas. Victor Trujillo mostraba la otra cara de la moneda, es decir, la imagen cruel y feroz de la naturaleza humana.

La inclusión de rutinas musicales como una forma de rescatar nuestras raíces prehispánicas, muestra la paradoja malinchista, a través del uso de vestimenta prehispánica en los cuerpos de mujeres rebosantes, y de un cantante caracterizado como guerrero precolombiano, interpretando una canción norteamericana traducida al español.

Brozo: "El mejor payasito de la telera...", la contraparte del payaso Bozo utiliza un lenguaje agresivo, de barrio, cargado de doble sentido y con una gran picardía. En las historias que cuenta, la fantasía es sustituida por aspectos de la vida real. Los apuestos príncipes se convierten en rateros, borrachos y mendigos; las princesas se convierten en prostitutas, limosneras y cabareteras. Los escenarios son trasladados a colonias como Tepito, la Merced y Neza; en donde la temática principal es el sexo, denominado como el "prau-prau".

Fue denominado como el personaje cómico del momento, pues es el prototipo de un personaje callejero, que con su atuendo y estilo muestra las carencias de la situación actual, es el payaso de circo que sufre la crisis a su manera y en su ambiente. Prefiere el uso de anécdota social o picaresca que el ya tan viejo y conocido "pastelazo infantil".

Por su parte, el personaje Estetoscopio, representaba a la clase de bajos recursos económicos, la gente que vive a los alrededores de la Ciudad de México, que no tiene conocimientos ni educación académica; el campesino venido a la ciudad. Relata algunas de sus vivencias en la gran urbe. Su hijo es el prototipo de la aspiración humana de vencer la ignorancia y poder cambiar su situación asistiendo a la escuela.

El resto de las rutinas cómicas del programa se referían al sexo y sus diversas manifestaciones. El acto sexual muestra su faz instintiva e incontenible del ser humano como una forma de liberar pasiones reprimidas por el bagaje moral y cultural de la sociedad mexicana.

Por lo mismo, este programa maneja un humor subido de tono y con un constante bombardeo de picardía encarnados en el ingenio y creatividad de Víctor Trujillo, quien en realidad es un crítico social; pero que en el caso concreto de este programa, la crítica no es un elemento predominante como lo es el sexo y sus implicaciones.

**Programa Tipo G: Otros**

En este apartado se incluirán todos aquellos que no forman parte de las otras clasificaciones.

**EL GUIRI GUIRI Y OTROS BICHOS**

Programa transmitido los martes a las 20:30 P.M. a través de TELEVISION AZTECA por el canal 13 durante 1993. Las singulares caracterizaciones de Andrés Bustamante son el reflejo de la sociedad mexicana y norteamericana.

"El güiri güiri y otros bichos", era una combinación de humor crítico, con humor absurdo, picaresco y humor negro. presenta elementos de cada uno de los componentes humorísticos de la tipología, pero no se clasifica en un tipo concreto; es por ello que será analizado como un caso aparte.

Es cierto, que la programación mexicana fincó sus bases sobre el modelo estadounidense para hacer televisión, es por ello que el formato de la gran mayoría de los programas es una copia de los gringos, con adaptación al contexto cultural y social de México.

Pero existe un programa que es una fiel y auténtica copia de la programación norteamericana, me refiero justamente al "Güiri güiri y otros bichos". Andrés Bustamante basa su comicidad en la parodia de aquellos programas y comerciales norteamericanos cuya popularidad ha trascendido las fronteras de Estados Unidos convirtiéndose en un fenómeno mundial.

Pertenece al segundo grupo dentro de la clasificación de Nicolai Hartmann sobre los fenómenos de la vida humana. El peso de la comicidad cae sobre la ceguera del hombre ante sus faltas o sobre la tendencia a ocultarlas. ejerce un efecto más fuerte de defecto intelectual y está más cerca del momento de lo ilógico en lo absurdo. Dentro de este grupo la negligencia ocupa un lugar preponderante.

La comicidad de Andrés Bustamante puede sintetizarse en el siguiente párrafo escrito por Hartmann: "En esta cómica imagen del mundo no sólo se degrada a mera cosa lo que la persona es y se la convierte en pelota de un juego irracional, el del mecanismo eterno, sino que se rebaja el contenido de las altas metas que el hombre considera honradamente suyas, se les funde en nada y se las sustituye por motivos muy banales de tipo mezquinamente humano y egoísta". 53

---

53 Hartmann Nicolai. Estética. p 504.

El ser humano es violento, egoísta y narcisista por naturaleza. Este programa utiliza la parodia burlesca como el medio idóneo para reflejar la hombre en su más baja condición humana aunque navegue con la bandera de las apariencias.

La guerra de Vietnam hecho que marcó definitivamente a los Estados Unidos, se ve parodiada en la imagen del típico soldado (Joe) norteamericano quien en la personalidad de Andrés Bustamante, ahora se dedica a la promoción de su colección de armas y misiles, que al mostrarse siempre fallan : concepto de una guerra frustrada.

Programas como Récord de Guines y Aunque usted no lo crea, son un reconocimiento a la disciplina, habilidad, dedicación y esfuerzo humanos. También es un descubrimiento de todo aquello que ante nuestros ojos pueda parecernos insólito e increíble, a cargo de personas con facultades y habilidades fuera de lo común que merecen darse a conocer ante las miradas mundiales.

Andrés Bustamante recreó estos dos famosos programas norteamericanos haciendo la contraparte, es decir, elogiando todo aquello que pueda ser considerado intrascendente , la ley del menor esfuerzo y todo lo chusco que pueda explotarse de ello.

La recreación cómica es contextualizada en su exportación a países de habla hispana, es por ello que la parodia llega hasta el extremo de personificar los programas norteamericanos en su idioma natal doblados por una "voz en off" al español. Ello permite al espectador reírse de una copia exacta, en su forma original, pero bajo la comicidad de su opuesto.

Los programas de concurso también son recreados bajo el humor de Andrés Bustamante. El conductor y las modelos son una ridiculización de la realidad. Y los premios lejos de la espectacularidad se convierten en una mofa a la galardonería.

La tecnología japonesa ha sido la vanguardia en los últimos años. Andrés Bustamante no podía dejar inadvertido este fenómeno el cual encarna en el popular Doctor Chunga: inventor de una serie de aparatos absurdos pero no por ello menos ingeniosos. Se trata de una burla al ingenio humano en su afán por hacer más cómoda la vida, e inventa todo tipo de máquinas y artefactos insólitos.

El humor negro hace de la muerte y la tragedia humana un alarde de comicidad infinito que se manifiesta en sus rutinas detectivescas en donde los asesinatos son una depuración humana de rutina.

"Lo cómico es la incongruencia que irrumpe bruscamente entre lo esperado y aquello que llega- o entre el concepto y el objeto real, en la medida en que éste muestra ser nada" (SCHOPENHAUER). 54

El mexicano es visto desde sus defectos y debilidades más profundas. Considerado como un ente social que aflora fácilmente sus bajos instintos y nos permite ver lo más recóndito de su ser.

Andrés Bustamante maneja tanto la comunicación interpersonal como la intrapersonal como una forma de estudiar más a fondo al homo sapiens.

La comicidad del Güiri Güiri y Otros Bichos es un constante derroche de agudeza humorística basada en el ingenio humano en desarrollo social, para sobrevivir y para esconder su mayor debilidad.

---

54 Hartmann Nicolai, Estética, p 493.

### CONCLUSIONES

Sigmund Freud plantea que "el ingenio humorístico no es más que un mecanismo de defensa frente a determinadas situaciones que plantea la vida moderna". 55

El humor constituye una forma de afrontar determinados problemas cotidianos, un mecanismo psíquico que en ocasiones denota irritación, agresividad y en otras actitud defensiva, aunque a veces puede reducirse a un simple pasatiempo.

Dentro de lo cómico hay que distinguir : el chiste y quien lo hace, es decir, el chistoso, el ocuente, el payaso, el satírico y el humorista. Hay comicidad en la palabra, en el gesto, en el indumento, en el dibujo y en la vida real.

La constitución fundamental del hombre se integra entre la seriedad y el humor. Y en el humor encontramos el sentido más profundo del hombre.

---

55 Luján Nestor, El humorismo, p 9.

Los movimientos de la cara y de las manos en un orden principal, y las actitudes del cuerpo como complemento, expresan todo un lenguaje de finos matices, de contenidos estéticos, en la más genial de todas las farsas: la del humor.

Bergson señala: "lo rígido, lo mecánico, en oposición de lo vivo, a lo flexible, lo que siempre varía; la distracción como lo inverso de la atención; el automatismo, en oposición a la libertad, es lo que determina la risa..."<sup>56</sup>

El saber reír es tan importante como el saber de las actitudes serias; la risa y el llanto poseen el mismo valor. Por eso el humorismo se ha convertido en la gran terapia de nuestro tiempo.

El humor es universal, se trata de una manifestación humana relacionada con la mayor parte de las actividades que realiza el hombre; o mejor dicho, se encarga de criticar, satirizar, ridiculizar y disfrazar una realidad presente y latente. Para analizar el humorismo es necesario comprenderlo desde el punto de vista de la cultura a la cual hace referencia.

---

<sup>56</sup> Pérez Izquierdo Ismael, Cantinflas y una antropología del humor mexicano, p 89

Humorismo siempre ha sido un canal de expresión que pretende no sólo reflejar una sociedad determinada, sino también criticar lo débil o lo fuerte de su esencia.

Conocer y comprender la lógica humorística nos permite detectar aquellos estereotipos y lenguajes culturales que forman parte de la sociedad, retomados por el humor como elementos de su estructura.

"El humor es una actitud que muestra el hecho de que la interioridad y subjetividad del hombre nunca puede ser alcanzada o cancelada por la situación, por adversa que ésta pueda ser; muestra que el hombre no puede ser agotado por su circunstancia". 57

Dentro de la sociedad y el sistema capitalista la mercancía es el eje del sistema, finalmente todo puede convertirse en una mercancía como sucede con el humor.

---

57 Portilla Jorge, La fenomenología del relajó, p 75.

El humor empezó a verse como negocio una vez que la sociedad de consumo tomaba fuerza y era una forma de lucrar en varios aspectos. Es por ello que la industria humorística también sufrió una expansión tratando de cubrir casi todos los sectores sociales. Una vez que trató de llegar a la sociedad en masa, la concepción del humor adquirió un carácter distinto.

De tal forma la industrialización del humor se hizo extensiva a todos los medios de comunicación; actualmente, ello se ha convertido en una condición necesaria para la sobrevivencia de los productos humorísticos. la televisión mexicana no es la excepción ya que la estructura de los programas cómicos más que atender al contenido, responden a la lógica de la comercialización.

La actual programación cómica dentro de la televisión mexicana además de regirse por parámetros comerciales, se somete a lineamientos marcados por el gobierno, la sociedad civil, el sistema y sobre todo al entorno tanto político como histórico.

Lo cual obstaculiza en un momento dado la libre explotación de los diversos tipos de humor (político e intelectualizado, principalmente), aunque por otro lado, se favorece a otra clase como puede ser el humor burdo.

La carpa nutrió a los medios de comunicación masiva, con grandes e importantes cómicos que ayudaron y fueron participes de la consolidación del humor como género autónomo en cada uno de estos medios: incursionando en el cine, radio hasta llegar a la televisión.

Estos cómicos, han dejado en su paso por el tiempo un legado humorístico que puede considerarse el auténtico origen del humor televisivo. Los programas cómicos que hoy apreciamos en la televisión mexicana, descienden de los chistes , rutinas y comicidad en general de estos grandes humoristas.

Eso significa que el humor no pasa de moda, pero si puede agotarse producto de la sobreexplotación . Desafortunadamente, el panorama de la televisión mexicana muestra en la mayoría de sus programas cómicos, la creación de personajes que debido a su escaso y pobre ingenio humorístico, están condenados a la autodestrucción.

De acuerdo a la tipología elaborada en la presente tesis puede observarse que el humor burdo: aquel que trata una comicidad simple que cumple con la función única y exclusivamente de divertir; que recurre a chistes blancos, a parodias que muestran la torpeza, debilidad y simpleza humanas; es el tipo de programas cómicos que predominan en la televisión mexicana.

La mayoría de los programas cómicos que se escriben para la televisión mexicana manejan un humor poco profundo que no trasciende el nivel puro de la diversión. Acorde a la tipología, es programación perteneciente a la empresa TELEVISA, transmitidos por el canal 2.

El humor crítico e intelectual no representan una participación importante en la televisión mexicana. Como pudo apreciarse, se trata de humorismo que penetra en las fibras culturales, sociales y políticas más sensibles de nuestro país. Profundiza en temas acechados por la censura debido a su capacidad desnudadora de fenómenos que al propio sistema no le conviene sacar a la luz. Este tipo de programas sólo son presentados por TELEVISION AZTECA, en el canal 13.

En cuanto al humor picaresco, contempla una temática que ha sido considerada como tabú hasta hace pocos años; actualmente se ha observado una apertura hacia todo lo referente al sexo.

En la televisión mexicana, sólo Televisión Azteca ha permitido la libre expresión del humor picaresco, en la utilización de un lenguaje que había permanecido prohibido por la política televisiva.

TELEVISA no incluye esta comicidad en su programación, lo cual significa que cualquier temática referente al sexo a pesar de que está infiltrándose por una pared porosa, no puede evitar encontrarse con los obstáculos de la censura.

Ejemplos de humor negro y absurdo no existen como tales dentro de la programación de la televisión mexicana. Ello no significa que elementos de estos dos tipos, no estén presentes en los programas cómicos.

La idea de elaborar una tipología de humor televisivo fue hecha con fines prácticos; con el objeto de proporcionar una serie de elementos base para estudios posteriores al respecto. El que cada programa se haya clasificado dentro de un tipo de humor concreto no significa que no posea elementos de otros tipos de humor.

Sin embargo, la tipología ha sido elaborada con base en aquellos elementos humorísticos predominantes, de acuerdo a la clasificación de tipos de humor planteada, en cada programa que permiten agruparlos.

Concretamente, el trabajo del humorista es sumamente complejo, para producir la risa de la gente deben integrarse los diversos elementos que conforman la comicidad de forma balanceada; la situación humorística debe tener la misma fuerza de principio a fin.

El humor televisivo mexicano, no ofrece muchas alternativas en cuanto a programación fuera del humor burdo. Es necesaria una reestructuración que permita la depuración de toda una serie de programas que no aportan otra cosa que una diversión vacía , ofreciendo una visión humorística sumamente pobre, que con la misma rapidez con que llegan a la popularidad, caen y se pierden en una comicidad desperdiciada.

**PAGINACION VARIA**

**COMPLETA LA INFORMACION**

## ANEXO

**MARIO MORENO** (1911-1993) Actor cinematográfico mexicano nacido en Cotija, Michoacán, mundialmente conocido con el sobrenombre de Cantinflas, que hizo famoso en gran cantidad de películas cómicas, entre ellas: *El gendarme desconocido*, *Ahí está el detalle*, *A volar joven*, *Ni sangre ni arena*, *Los tres mosqueteros*, *Gran Hotel*, *El mago*, *Un día con el diablo*, *El siete machos*, etc.; interpretó destacadamente el filme estadounidense *La vuelta al mundo en 80 días*.

**GERMAN VALDES (TIN TAN)**, Nacido en Ciudad Juárez Chihuahua. A principios de los años cuarenta fue un exitoso locutor fronterizo, después cómico del caravana de Edmundo Jijón, Paco Miller, estrella teatral en 1943 y luego una leyenda viva del cine nacional.

Cómico pachuco que introdujo la moda de los sacos largos, el sombrero con pluma al estilo mosquetero y su forma rara de manejar el castellano.

**ANTONIO ESPINO (CLAVILLAZO)**, nace en 1910 en Teziutlán, Puebla y muere en 1993. Al que le costó tanto trabajo llegar al estrellato y que logró su éxito "hasta que las manos hablaron". Su personaje sacado de la clase media pobre. Este personaje llevado a escena hacia que clavillazo con un solo gesto en su cara e gran mimimica o con la expresión de sus manos hiciera estallar en carcajadas al público.

**ADALBERTO MARTINEZ (RESORTES)** nacido en la Ciudad de México. El cómico bailarín que llevó a escena a un tipo de los barrios bajos, atrapado en el cinturón de la miseria, con la chispa sarcástica del olvidado.

## BIBLIOGRAFIA

- Argudin Yolanda  

---

Historia del teatro en México  
México, 1989  
175pp
- Aurrecochea, Juan Manuel  

---

Puros Cuentos  
México, 1992  
CNCA  
291pp
- Bergson, Henri  
La risa  
España, 1973  
Espasa-Calpe  
164pp
- Carrandi Gabino  

---

Testimonio de la television  
mexicana  
México, 1986  
233 pp
- Cipriani Ivano  

---

La television  
Barcelona, 1982  
Ediciones Serbal
- De la Maza.  

---

El teatro en 1857 y sus  
antecedentes  
México, 1956  
Inst. de Investigaciones  
Estéticas  
430pp

Ferrari

---

Radio y Televisión  
México, 1957  
Ed. Constanza  
381pp

Freud, Sigmund

---

El chiste y su relación  
con lo inconsciente  
España, 1973  
Alizanza  
235pp

Garanto Alós, Jesús

---

Psicología del humor  
España, 1983  
Herder  
205pp

García Riera, Emilio

---

Historia del cine mexicano  
México, 1986  
Publicaciones y medios SEP

Hartmann Nicolai

---

Estética  
México  
UNAM  
560pp

Mejía Jorge

---

Historia de la radio y la  
televisión en México  
México  
Octavio Colmenares Editor  
322pp

Milke, Anais \_\_\_\_\_ Algo de la Opera  
México, 1982  
Ediciones Selectas  
1352pp

\_\_\_\_\_

Morales, Miguel Angel \_\_\_\_\_ Cómicos de México  
México, 1987  
Panorama  
169pp

Paoletta, Roberto \_\_\_\_\_ Historia del cine mudo  
Buenos Aires, 1967  
Ed. Universitaria  
574pp

Pérez Diego, Ismael \_\_\_\_\_ Cantinflas, genio del humor  
\_\_\_\_\_ y del absurdo  
\_\_\_\_\_ México, 1954  
Ed. Indo-Hispana  
222pp

Portilla Jorge, \_\_\_\_\_ Fenomenología del relajjo  
\_\_\_\_\_ México, 1984  
FCE  
213pp

#### **BIBLIOGRAFIA HEMEROGRAFICA**

Morales, Miguel Angel \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Artículos publicados  
\_\_\_\_\_ semanariamente en la  
\_\_\_\_\_ sección de espectáculos  
\_\_\_\_\_ de El Nacional,  
\_\_\_\_\_ entre 1991 y 1992

Reader's Digest

---

Diccionario Enciclopédico  
Ilustrado  
México, 1972

REVISTA SIETE

---

El cine cómico  
50-55p

RIUS

---

La vida de cuadritos  
México, 1983  
Grijalbo  
207pp

Sadoul, Georges

---

La Epoca Muda  
Buenos Aires, 1956  
E. Losange  
285pp

Sadoul, Georges

---

Historia del cine mundial  
Ed. SIGLO XXI, 1980  
828pp

Twain Mark y otros

---

El libro del humor absurdo  
Buenos Aires,  
Siglo Veinte  
151pp

Zamora, Gustavo

---

El teatro como una  
alternativa didáctica  
México, 1985  
Editorial Cefiro

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

De la Vega Francisco

El secreto del  
humor  
Argentina  
Nova Argentina

Espino Fidel Angel

Clavillazo, cuando  
las manos hablan  
México  
Ed. Diana  
269 pp

Florez Wenceslao

Antología Universal  
del humor  
Ed. Labor

Granados Pedro

Carpas de México,  
leyendas, anécdotas  
e historia del  
teatro popular  
México  
Ed. Universo

Hall Edward

El lenguaje  
silencioso  
México  
Alianza Editorial  
Mexicana

Lipovetski Gilles

---

La era del vacío  
"la sociedad  
humorística"  
España  
Ed. Anagrama

Luján Nestor,

---

El humorismo  
España  
Biblioteca Salvat  
de grandes temas  
142pp

Mejía Prieto

---

---

---

---

Historia de la  
radio y la  
televisión en  
México  
México  
Editores Asociados

Monsiváis carlos

---

---

Escenas de pudor y  
livandad  
México  
Grijalbo

Enciclopedia del cine mudo

---

La risa loca  
Cine Mudo  
UNAM

Ramos Samuel

---

---

Perfil de la  
cultura en México

Ramirez Santiago

El mexicano y  
metodología de sus  
motivaciones

Paz Octavio

El laberinto de la  
soledad  
México  
FCE

Quezada Abel

El mejor de los  
mundos imposibles  
México  
Ed. Joaquín-ortiz

Werner Beinhaver

El humorismo en el  
español hablado  
Ed. Gredos