



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA VISION ACTUAL DEL PERSONAJE FEMENINO EN MEXICO: LAS ACTRICES COMICAS



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

MARÍA ARACELI NÚÑEZ ALDANA

DIRECTORA DE TESIS:

LIC. MARÍA NAVARRETE ANDRADE



MÉXICO D. F.

2005

m. 341320



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A mis padres con todo mi amor

A mis abuelitas Male(+) y Chabe.

A mi primillo Mickey (+)

A Uri

A las mujeres de mi familia; a mis amigas, a mis compañeras de escenario, a las misses, fantasmas, divas y bataclanas, por ayudarme a crecer y a ir moldeando mi rol, y mi feminidad, al ser ejemplos que no hay que seguir o piezas fundamentales en mi carrera y en mi vida.

Agradecimientos:

A mis padres por su eterno amor y protección.

También quiero agradecer la paciencia y guía que he recibido en mis estudios y principalmente en este trabajo, por parte de mi amiga, maestra y cómplice de alegrías operísticas María Navarrete Andrade (¡Por fin!)

A la señora Alejandra Meyer, por compartirme parte de su experiencia a través de sus valiosos testimonios, y a Josué Arévalo Meyer por todo su apoyo.

Además quiero destacar la influencia que para este estudio tuvieron mis clases con el Doctor Oscar Armando García, y por supuesto con Artús Chávez Novelo, quien me dio la oportunidad de conocer a través de sus experiencias *clownescas* que el atrevimiento, la introspección, *la actitud*, y algunas veces las lágrimas, son pistas infalibles para descubrir el camino hacia la risa.

¡Gracias!

INDICE

Introducción	Pág.5
Capítulo I. La visión actual del personaje femenino en México. Las actrices cómicas	Pág.8
1. Apuntes sobre la historia del personaje femenino en la comedia	Pág. 8
1.1. Cine y Televisión	Pág. . 21
2. Las raíces de la comedia mexicana: La colonia	Pág. . 25
2. 1. La comedia en el México naciente	Pág. . 29
2.2. Las carpas y el teatro de revista	Pág. . 32
2.3. El teatro de revista	Pág. . 34
2.4. La radio	Pág. . 41
2.5. La caricatura, las tiras cómicas y los moneros	Pág. . 43
2.5.1. <i>Borola Tacuche de Burrón</i>	Pág. . 44
2.6. El cine mexicano	Pág. . 46
2.7. La televisión mexicana	Pág. 53
Capítulo II. Análisis de la comedia	Pág. . 59
1. El humor	Pág. . 59
1.2. El sentido del humor del mexicano	Pág. . 62
1.3. La risa	Pág. . 63
1.4. Recursos para hacer reír	Pág. . 66
1.5. Análisis de género	Pág. . 69
Capítulo III. Las pícaras y sus juegos dentro de la comedia	Pág. . 75
1. Las pícaras	Pág. . 75
2. La sensualidad	Pág. . 77
3. La representación de lo femenino	Pág. . 82
Capítulo IV. Las circunstancias actuales del personaje femenino	Pág. . 89
1. La visión de la mujer mexicana en la comedia	Pág. . 89
2. El personaje femenino en la comedia actual	Pág. . 90
Conclusiones	Pág. . 94
Bibliografía	Pág. . 99

INTRODUCCIÓN

Al cursar el Seminario de Tesis, en el año de 1998-1999, me surgieron varias ideas para realizar mi proyecto. Entre ellas fueron *La historia del circo en México*, y *La historia del payaso en México*, pero sin duda existían otros compañeros que podían desarrollar mejor el tema (*Madelein Sierra y Artús Chávez Novelo*), quienes por cierto, con su trayectoria y sus conocimientos impartidos en el taller de *Introducción a la técnica del clown norteamericano* ejercieron una gran influencia en mi interés por la comedia.

A la par de ambos cursos, se abrió ante mí una visión distinta de la fina línea entre el melodrama y la comedia, al participar en el taller *La visión del clown*, de *Danielle Finzi Pasca*, director del grupo *Sunil, de Suiza*, quien me franqueó la puerta hacia nuevos caminos, lo cual despertó un mar de confusiones en mí por tratar de encontrar la mejor forma de construir mi propio personaje, o mi propio clown.

Al buscar materiales que relataran la historia del Circo en México, tropecé con un tema apasionante, tratado en muy pocas ocasiones en las clases de Historia del Teatro: el trabajo de los comediantes mexicanos: dramaturgos, y guionistas, directores y actores de este género apasionante.

La extensión del nuevo tema que me inquietaba, se conjugó con una desatinada y extendida huelga, y por la incertidumbre que se vivió a mediados del año de 1999 en la Universidad, el proceso de trabajo que llevaba se interrumpió casi un año.

Sin embargo, durante esos meses me dediqué a *pulir* una obra de teatro que debía presentar como trabajo final en la clase de Dirección. Pese a que nunca se pudo presentar, el material me sirvió para dar funciones en distintos escenarios, y acercarme en la práctica a vivencias y conocimientos a los cuales no habría tenido acceso en un salón de clases.

En el tenso clima que se vivía en los espacios de la Universidad, una sencilla farsa provocó de manera fortuita pero finalmente afortunada, un giro en mi valoración del hecho dramático y su relación con la vida cotidiana.

Al finalizar una tercera función en cierto foro casi clandestino, el coordinador del centro cultural me comentó que a la representación habían asistido *ciertos personajes policíacos* que habían tomado nota de nuestra obra, de nuestra concepción y de nuestros nombres.

El hecho pudo sólo envanecernos por el interés desusado de esos presuntos servidores públicos. Sin embargo fue motivo de preocupación verdadera al sumarse a la detención de una compañera actriz, precisamente horas antes del estreno de nuestro espectáculo farsesco.

Eso me hizo comprender que aunque realizábamos un trabajo escénico que trataba de traducir mi visión sobre la técnica del clown, tal y como lo había hecho en la Facultad de Filosofía y Letras, en el mundo real siempre se corre el riesgo de encontrarse con situaciones que nos colocan en el papel de transgresores involuntarios.

Nuestro único interés era hacer reír al público, pero el mensaje de la obra contenía símbolos que parecieron sospechosos a nuestros visitantes, seguramente porque los personajes eran jóvenes, hacían mofa de su situación económica al usar ropa hecha de papel periódico, y ridiculizaban sus condiciones de vida, en lugar de quejarse de ellas.

Esa reflexión me llevó a comprender que la risa es un arma muy poderosa, pues penetra en el corazón de cualquier individuo, a pesar de su inofensiva facha. A partir del hecho mencionado se fundieron en mí las lecciones sobre comedia que había recibido dentro y fuera de la Universidad.

La risa, la comedia, la farsa, se tornaron fascinantes, y después de concluir las lecturas pendientes, de terminarse la huelga y de acreditar las materias restantes, surgió una avalancha de nuevas preguntas misteriosas, de mis anotaciones y de las pláticas con la asesora de tesis.

Si la comedia era un género tan serio en su estudio, tan socorrido, si muchos de los estudiantes de actuación habían iniciado su carrera en alguna obra cómica, ¿por qué no se discutía más el tema? Pues al finalizar sus estudios, muchos universitarios tenían posibilidad de trabajo en cualquiera de sus ramas. ¿No son las características y la situación actual del género materia de análisis, de preocupación de los estudiosos?

¿Qué sucedía con la participación del personaje femenino en la comedia? ¿Cuáles son sus diferencias con la actividad de los varones? ¿Existe igualdad entre personajes femeninos y masculinos?, ¿Quiénes eran y son sus representantes más significativos? ¿Por qué no se hallan tantos personajes femeninos protagónicos en las obras de teatro y en las películas, tal y como sucede con los cómicos varones?

Sería interesante, pensé entonces, desarrollar un trabajo de investigación y análisis sobre el personaje femenino. Existen definiciones y reglas sobre la estructura del género, se han especificado las características del clown, por ello seguramente también se podría encontrar información en torno a personajes femeninos destacados en todo el mundo, pero principalmente en nuestro país. Podría indagar en su forma de trabajar y sus simbolismos.

A partir de la teoría que documentaba la seriedad de la comedia, y movida por la legítima curiosidad por descubrir los límites y los espacios en los cuales se desenvuelve el personaje femenino, me aventuré en este terreno. Decidí efectuar el trabajo de tesis que a continuación se presenta con la intención de averiguar cómo participa el personaje femenino en este fascinante género, cuáles son sus propiedades, sus objetivos, sus obstáculos y su historia.

Por ello, en el primer capítulo se resume la historia del personaje femenino en la comedia, para analizar el género dramático con mayor conocimiento; luego se profundizará sobre el tema de las pícaras, y las características del personaje femenino, para así terminar con una reflexión sobre la actividad que las cómicas realizan actualmente en nuestro país.

Si este esfuerzo aportara algo a la mejor comprensión y desarrollo de futuros trabajos a cargo de los egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, sería muy positivo, aunque trata más bien de ser un registro y recuento de parte de la historia de la comedia en nuestro país, más específicamente a partir del siglo XX.

Importa señalar que la realización de este trabajo, me obligó a recurrir a la revisión del personaje cómico femenino en la literatura, en el teatro, a seguir su aparición en la radio, en el cine, en la historieta y en la televisión. El material ofrecido por estos otros medios enriquecía y mejoraba el análisis que se iba concibiendo sobre el tema, en contraste con el escaso material bibliográfico sobre el teatro cómico en nuestro país, y lo relativo a la trascendencia de la mujer en las artes escénicas.

CAPITULO I.

Todo tiempo pasado...fue anterior.

Les Luthiers.

CAPITULO I LA VISIÓN ACTUAL DEL PERSONAJE FEMENINO EN MÉXICO LAS ACTRICES CÓMICAS

A lo largo de la historia de la Literatura Dramática Universal, la presencia del personaje femenino es muy importante, como personaje trágico (*Clitemnestra*, *Antígona*, y *Electra* por citar algunos ejemplos), sujeto por el cual se da la acción (tal es el caso de *Desdémona* en *Otelo*), o para ser la contraparte de los personajes masculinos como sucedía con las pícaras del teatro del Siglo de Oro Español (prueba de ello es *Celia* en la obra *Los empeños de una casa*)

La mujer siempre ha estado presente, a pesar de que en el quehacer teatral haya sido la visión masculina, su ideología y prejuicios los que construyeron su presencia, ya que la mayoría de la historia (del arte, de la ciencia, de la economía, de los gobiernos, de las sociedades, y de lo privado) ha sido escrita por los hombres. Durante muchos siglos a la mujer le estuvo vedado actuar como tal, según documentan los estudiosos de la historia del teatro universal, de la misma manera que le fue prohibido expresarse en la realidad que vivía.

La doncella (*Julietta*), pícara (*Justina*, de *La pícara Justina*), bruja (*La Celestina*), madre o niña (*Nora*, de *Casa de muñecas*), son roles que han servido para interpretar la belleza, el bien y el mal; la gracia, la pedantería y la sabiduría de la naturaleza; la ingenuidad, el deseo sexual, la soledad, o la pureza... y se han usado en muchas ocasiones como metáfora para contar una historia.

Así en la tragedia, la comedia, la farsa o el melodrama, incluidos sus respectivos subgéneros (los cuales observaremos más adelante), el personaje femenino ha aportado una sensibilidad distinta que permite percibir de otra manera el cosmos y la cotidianidad. Además sus caracterizaciones han servido, y se prestan para dar concreción a valores como la nobleza, la honradez, la lealtad, la traición, la pureza, el engaño, y sobre todo, la gracia física y espiritual.

Sin embargo, es sin duda que en los géneros de la comedia y la farsa se han plasmado las diferentes posibilidades que puede brindar el personaje femenino en una historia, dada la oportunidad de hacerse notar de una manera más abierta y libre a causa de la misma estructura del género, el cual no la limita a ser únicamente un ser delicado y bello (nuevamente recordamos a *La Celestina*, así como a *Madre Ubu*, de la saga de *Ubu Rey*).

Nada más si habláramos del advenimiento del cristianismo, podríamos decir que desde hace más de dos mil años, la intervención de ella: *la mujer* como sujeto de acción en la producción de riqueza, en lo social, en la ciencia y en la cultura ha sido limitada y poco reconocida.

Y si bien la cultura ha favorecido el camino de la superación del hombre y al mismo tiempo el detenimiento de la mujer en sus actividades de papel secundario, el personaje femenino se ha desempeñado destacadamente en todos los géneros teatrales, pero queremos enfatizar que en la comedia y en la farsa podemos disfrutar las diferentes visiones que posee una mujer ante la vida.

Por eso es significativo hacer un reconocimiento de la actividad femenina dentro de la comedia, y de sus ejecutantes, ya que la aportación del trabajo de la mujer dentro de todas las artes, ha enriquecido la perspectiva del ser humano, al hacerla más completa. Por tal motivo realizaremos una revisión general de su participación en la literatura, en el teatro, en el cine, la historieta, la radio y la televisión, para obtener una percepción más objetiva y completa sobre la materia, recordando y notando únicamente a los personajes que han trascendido, enriquecido y modificado la historia.

1. BREVE RESUMEN DE LA HISTORIA DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA COMEDIA

Definiciones:

Comedia: Poema Dramático, de desenlace festivo o placentero, que suele presentar los errores o vicios de la sociedad con objeto de ridiculizarlos.

Comediante: Actor o actriz que desempeña papeles cómicos.

Cómico: Relativo a la comedia./Chistoso, chusco, festivo, jocoso, hilarante, burlesco.¹

Por ser la imitación de la esencia del ser humano, la comedia se ha caracterizado por exagerar y ridiculizar las virtudes, defectos, pensamientos, emociones y creencias de la humanidad desde el siglo V. antes de Cristo hasta la actualidad. Con todas sus risas y su sentido popular, la comedia o **comos** (en latín) surge con su carácter festivo para reírse de los defectos del ser humano.

La mayoría de los historiadores consideran que los orígenes del teatro debieron surgir de los rituales mágicos relacionados con la caza, o con la recolección agrícola, que seguramente tras la unión con la música y el baile, dieron vida a auténticas ceremonias dramáticas donde se rendía culto a los dioses.²

Este suceso fue muy común en la aparición del teatro en todas las civilizaciones, por ejemplo en Egipto a mediados del segundo milenio antes de la era cristiana se representaban ya dramas acerca de la muerte y resurrección del dios Osiris, e incluso en el poema épico *Mahabharata* se hablaba ya de la paternidad del dios del teatro *Brahma*.³

El teatro griego nació en los ritos órficos que realizaban al dios *Dionisio* en Grecia, cuando se dramatizaban momentos de la vida de los dioses acompañados de danzas y música. La comedia tendría sus antecedentes en el drama satírico nacido en el Peloponeso, derivado de la procesión de máscaras que recorrían las calles durante las fiestas dionisiacas.⁴ Los sátiros eran cortesanos de *Dionisio*, se disfrazaban mitad cabra, mitad hombre, haciendo alusión a elementos eróticos y sexuales

Posteriormente se empezaron a efectuar representaciones claramente dramáticas en las plazas de los pueblos, por compañías integradas por un actor y un coro. En el siglo V a C., en Grecia se establecieron los modelos tradicionales de la tragedia y de la comedia. Surgirían dramaturgos muy importantes como *Esquilo* y *Sófocles*, quienes añadieron a la escena un segundo y tercer actor, lo que creó la necesidad de pensar en escenarios de diferentes dimensiones y características.

Dos etapas se distinguen en la historia de la comedia helénica (ática antigua): la primera giraba en torno a la figura de *Aristófanes*, y era fundamentalmente satírica y burlona; la segunda comenzó a imponerse a mediados del siglo IV a. C, la cual se centraba en la crítica costumbrista (ática nueva), cuyo mayor representante fue *Menandro*.

La comedia atica antigua se caracterizaba por representar la vida común y corriente, fue el derivado de la transformación de la farsa burda, por lo cual poseía influencias de las ceremonias dionisiacas como los coros de los ritos llamados *falofóricos*, ritos donde se llevaban en procesión

¹ Aaron Alboukrek. (Editor), *Pequeño Larousse Ilustrado*. España. 1990. p. 252.

² Encyclopaedia Britannica Publishers, *Enciclopedia Hispánica*, Primera edición, U.S.A. 1991, Tomo 13, p. 369.

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

los símbolos de la reproducción⁵, lo cual hizo que se conociera al material ocupado por los bufones como *faloforias*, circunstancia que explica porqué eran tan vulgares y fantasiosos los espectáculos.

Los primeros poetas de la comedia ática florecieron entre los siglos VI y V antes de Cristo, dentro de los cuales del único poeta que se conservan obras completas es de Aristófanes quien nació en el 444 a. C. Se calcula que escribió de cuarenta a sesenta obras, de las cuales quedan once: *Los Arcanienses*, *Los Caballeros*, *Las nubes*, *Las avispas*, *La paz*, *Los pájaros*, *Lisístrata*, *Las Tesmoforiazúse (o Las mujeres de la fiesta de Demeter)*, *Las Ranas*, *El parlamento de las mujeres y Plutón*.⁶

En ese tiempo la comedia era el único género dramático dentro de la antigua Grecia que no poseía una escena única, por lo cual las obras de *Aristófanes* no tenían restricciones de tiempo y de lugar. Sus obras reflejaban en sus cuadros más bellos y obscenos la vida cotidiana de Grecia, resaltando por supuesto los problemas de la época.

En sus obras hacía objeto de burla a cualquier personaje con el fin de desmitificar las costumbres y creencias que consideraba erróneas, brindando una visión realista de lo que era la vida cotidiana helénica, con particular burla de las costumbres humanas o divinas.⁷

En búsqueda de la ridiculización de los ideales platónicos escribe *La asamblea de las mujeres*, *Las mujeres legisladoras* y *Lisístrata*, obras que fueron representadas por hombres caracterizados de mujeres, ya que la intervención femenina real en el escenario se concretaba a las danzas y nada más.⁸

En *Lisístrata*, *Aristófanes* expresó el enojo de los ciudadanos por la nueva guerra que en aquella época los amenazaba. La anécdota cuenta que una mujer de nombre *Lisístrata* organiza una huelga entre las mujeres para obligar a los hombres a dejar de luchar, utilizando el sexo como carnada, lo cual los pone de cabeza, al verlas firmes en su propósito, a pesar de encontrarse ellas también en graves padecimientos. Después de muchos conflictos las mujeres ganan, al firmar los hombres la paz.

Es conveniente resaltar que esta es una de las obras más importantes de *Aristófanes*, y que el personaje central es una mujer. Sin embargo, él quería reflejar el enojo de la población hacia las guerras, y propone una solución que nunca tendría lugar en la realidad de aquel tiempo, caricaturizando a la mujer como lo haría constantemente en sus obras.

En el teatro griego, los personajes femeninos, como ya se citó anteriormente, aparecían representados por hombres, quienes usaban grandes máscaras y coturnos, útiles para representar a *Electra*, a *Antígona* o a *Ifigenia*. Pero la decadencia de Grecia y las intervenciones de Alejandro Magno provocaron que el pueblo perdiera el interés por el teatro, y con ello la comedia su carácter satírico. Poco a poco derivaron en simples espectáculos de entretenimiento, nombrados como *comedia ática nueva*.⁹

La comedia se fue transformando por la censura, y después por exigencia del estado, dejándose de hablar de personajes vivos o históricos, tratándose temas menos locales, y más universales,

⁵ Ma. Aureli Capmany, *El Teatro Universal*, España, Editorial Bruguera S.A. 1972, p. 145

⁶ *Ibidem*. p. 146

⁷ Luis Pablo García Montaño, *Historia del Teatro Griego*, UNAM, Fac. Filosofía y Letras, Apuntes tomados en clase. (28/Nov/95)

⁸ Ma. Aureli Capmany, *Op. cit.* p. 149

⁹ Luis Pablo García Montaño, *Op. cit.*

comenzando a ridiculizar los defectos de carácter, transformándose a la larga en comedia de caracteres.

El máximo representante de la *Comedia Ática Nueva* fue *Menandro* como ya se mencionó con anterioridad. Presentó su primera obra, *La ira*, en el 312 a. C. No se conserva ninguna obra completa de él, aunque en una versión casi íntegra del *Misógino*, se pueden observar muy bien estructurados los caracteres arquetípicos como *El avaro*, *El misántropo*, *El padre autoritario* y *Los jóvenes amantes*, que después serían transmitidos al teatro renacentista.¹⁰

La estructura de la *Comedia Nueva* es semejante a la tragedia, porque también se hacía un rompimiento del orden y del equilibrio al existir un defecto o un vicio, las representaciones tenían que ser muy claras, y estaban generalmente relacionadas con la historia económica de Atenas.

Se acercaban más a la realidad, estaban escritas en verso pero su tono era simple muy cercano a la prosa de una plática normal.¹¹ Este tipo de comedia le sirvió de molde a la *Comedia Latina*, pues sus personajes son simples, la moral es relativa y cambia, un vicio podía provocar un enredo que finalmente desembocaría en el ridículo.

Al transcurrir del tiempo surgiría la *Comedia Latina* entre la segunda y tercera guerras púnicas. Los romanos no verían al teatro como algo sagrado, sino simplemente como una diversión. La gente que regresaba de las guerras lo hacía como refugiados, por lo cual sólo les interesaba alimentarse y distraerse, los asistentes al teatro eran de la peor ralea: gente sin límites que asistían con comida, vino, e incluso acompañados de prostitutas, a quienes les gustaba hacer escándalos que por supuesto no eran del agrado de los *Patricios* (Descendientes de los primeros senadores establecidos por Rómulo; individuos que por su nacimiento, riqueza o virtudes destacaban de los demás ciudadanos)¹²

El Teatro Latino se generó por su relación con Grecia, fue un teatro que se dio en un tono festivo y popular. El espíritu romano era burlesco, y de ánimo muy ácido, por eso el teatro romano duró poco tiempo, ya que aparecieron espectáculos que gustaron más al público, como el circo romano, y a pesar de que el teatro trató de adaptarse a él, no proliferó, los argumentos generalmente eran griegos, y además reafirmaban constantemente los valores romanos a través de los textos.

Siendo esclavo del senador *Terencio Lucano*, *Publio Terencio Afer* fue uno de los más importantes dramaturgos del Teatro Latino. Escribió sólo seis comedias, una de ellas *Andriano*, basada en obras de la *comedia nueva griega* desarrollada a finales del siglo IV a. C. Cabe recordar que el teatro lo hacían básicamente los esclavos, y los que llegaron a ser grandes actores tuvieron la oportunidad de liberarse por lo cual eran llamados *libertos*.

Otro autor dramático, *Plauto*, nacido en *Sarcina* en el año 254 a. C, trabajó en el teatro desde joven, y gracias a él se liberó de la esclavitud y ganó una fortuna, adoptando la comedia nueva ateniense a lo que escribía, sus obras se desarrollaban en ambientes helenísticos, y al ser sus tramas más refinadas se ha considerado como un modelo de la lengua latina.

En la comedia de *Plauto* se desarrolla más la circunstancia (el enredo) y hace que el vicio disminuya, y se vuelva una peculiaridad del carácter. Combina argumentos de una comedia griega, hace adaptaciones importantes, en búsqueda de dar satisfacción a su público metió muchas costumbres romanas en sus obras, así como sus personajes eran fáciles de identificar en su sociedad.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ma. Aureli Capmany, *Op. cit.* p. 171

¹² Luis Pablo García Montaño, *Op. cit.*

Los personajes eran tipos que tenían la finalidad de provocar la risa en el espectador, su lenguaje era alegre, claro y preciso, por lo cual se inventaban juegos de palabras que eran muy gustados por el público asistente. Dentro de sus obras más representativas se encuentra *La comedia de la olla*, y *Anfitrión*, desafortunadamente, su teatro no fue muy popular al estar dirigido más bien a un público culto y a que el tono de sus obras era más bien realista.¹³

La aportación principal del teatro romano fueron las *comedias o farsas atellanas* (de la ciudad de Atella) introducidas a Roma en el S.III a. C, por *Livio Andrónico*. *La atellana* fue la farsa en la cual los actores empezaron a definirse en tipos, por lo cual de alguna forma fueron los antecesores de los personajes de la *comedia de 'll arte* de la cual hablaremos más adelante.¹⁴

Entre sus personajes se encontraba *Pappus*, viejo avaro y lujurioso muy parecido a *Pantaleón* y *Maccus*, el claro ejemplo del estúpido estafado, con la misma estructura que *Arlequín* tendría siglos más tarde.¹⁵ *Las atellanas* se distinguían por poner en escena siempre a los mismos personajes, los temas eran tomados de los incidentes ordinarios de la vida de los campesinos y de los ciudadanos, pero convertidos en situaciones poco verosímiles, permitiendo que se realizara un contraste entre la realidad y la ficción.¹⁶

Las atellanas se representaban al final de cada espectáculo como en Grecia, con el objeto de que los espectadores olvidaran las impresiones causadas por las tragedias. El fin de este tipo de piezas lo causan las manos de los jóvenes *patricios*, los cuales envidiosos de los mimos y actores profesionales, empezaron a participar en las comedias improvisando y vulgarizándolas con sus bufonadas, lo cual originó que el teatro fuera bombardeado por escenas grotescas y sangrientas, que poco a poco fueron substituidas por los Circos y las Guerras Navales.¹⁷

Aunque los romanos siguieron el proceder griego de no permitir que actuaran las mujeres ni en las tragedias clásicas ni en las comedias, a medida que decayó el teatro, se fue haciendo constante su aparición en personajes principales al actuar en farsas y en pantomimas.¹⁸

Después de los excesos, sólo sobrevivieron los mimos y las bailarinas, pero con la caída del Imperio Romano de Occidente finalizó la llamada Edad Antigua. A partir del siglo I a. C. el teatro desapareció en Europa; las representaciones eran lecturas en voz alta pero no eran de gran extensión popular, por lo cual durante ocho siglos se ausentaron las representaciones dramáticas conocidas como tales.

Sin embargo, si hubo teatro en el medioevo, aunque le tomó el mismo tiempo y tuvo el mismo proceso evolutivo que el teatro griego, ya que en un principio fue ritual y religioso. La Iglesia reconstruyó el corrompido espectáculo a pesar de las agitaciones seculares, con lo que surgieron representaciones sagradas, y se tornó en un teatro puramente litúrgico.

Aparece en la historia del teatro universal, una monja de nombre *Rosvita*, quien entró al convento a la edad de 23 años en el siglo X, y posteriormente escribió seis dramas de argumento ligero y

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ma. Aureli Capmany, Op. cit. p. 190

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Kenneth Macgowang y William Melnitz, *Las edades de oro del teatro*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1964. p. 24

¹⁷ Ma. Aureli Capmany, Op. cit.

¹⁸ Kenneth Macgowang y William Melnitz, Op. cit.

simpático de temas inspirados en el elogio a la castidad, los cuales a veces eran representados en los monasterios para darle la bienvenida a personalidades importantes de la iglesia regional.¹⁹

Cabe especificar que la participación de la monja *Rosvita*, fue un evento extraordinario en su época, por ser mujer. Se dice que fue gran admiradora de Terencio; y aunque su teatro no tuvo un planteamiento pedagógico, y se especula mucho sobre su existencia, los historiadores señalan que escribió *Gallicaus*, *Dulcitiuus*, *Callimachus* y *Abraham*.²⁰

Durante ese tiempo los sacerdotes comenzaron a interpretar la liturgia en la misa, después estas representaciones se modificaron. Tenían lugar en los templos; al principio los temas se basan en pasajes de la Biblia, pero el germen que quedaba en los saltimbanquis de feria y en los bufones, sacó al teatro de los claustros para llevarlos a las plazas públicas.

Después de siglos de olvido, la recuperación del teatro en occidente estuvo a cargo del clero, quien lo empleó con fines didácticos presentando desde el siglo XI *misterios* y *moralidades*, cuyo objeto era representar la doctrina cristiana. Con el fin de entablar un mejor contacto con los fieles, las obras pasaron de ser representadas en latín a lenguas vernáculas.²¹

Este teatro medieval conservó su carácter cristiano, sus temas se basaban en los motivos del Antiguo y Nuevo Testamento: vidas de santos, milagros y misterios. Sin embargo, al verse contaminado por el vocabulario del pueblo y ciertas situaciones poco propias para ser representadas en las iglesias, se convirtió en teatro profano: burlas, sátiras o farsas, saliendo de los atrios para ser representado en las plazas públicas.

Las escenas humorísticas -que desataban la risa entre los devotos-, fue el principal factor que motivó a los sacerdotes a sacar de sus espacios este tipo de representaciones.²² Surge entonces una pieza teatral en medio de la Edad Media y el Renacimiento: *La Celestina*, *comedia* o *tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, de dieciséis actos, publicada en 1499.

Fue llamada en un principio *La Comedia de Calisto y Melibea*. En la segunda edición aparecería con el nombre de tragicomedia, quedando finalmente con veintidós capítulos, por lo cual ha sido considerada como una obra para ser leída, más que representada debido a su extensión.

Hasta el siglo XVIII se empezó a dudar que perteneciera al género dramático con el desarrollo de la novela moderna, al poseer una gran descripción de la historia del personaje central, lo cual permite verlo más como una figura legendaria que como un personaje ficticio. Sin embargo, la ausencia de los datos explicativos que aporta siempre el autor en este género, hacen que *La Celestina* permita participar al público, además de que los demás personajes no poseen un gran pasado más del que se ve en la acción.²³

La Celestina aborda el amor como tema central, aunque también expone la codicia y la mentira de una sociedad dominada por la religión. *Calisto*, enamorado de *Melibea*, hace uso de los servicios de una alcahueta con el fin de conseguir los favores de su amada. La hechicera de nombre *Celestina*, cumple su misión, y al cobrar su pago, desconoce a sus cómplices por lo cual la matan.

¹⁹ Luis Pablo García Montaño, Op. cit.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. Op. cit. p. 370.

²² Luis Pablo García Montaño, Op. cit.

²³ Peter Russell (Editor) *La Celestina*, *comedia* o *tragicomedia de Calisto y Melibea*. España, Editorial Castalia, 1991. p.

Una vez unidos *Calisto* (inspirado en los jóvenes amantes e irreflexivos del teatro de Terencio, quienes se dejan manipular por sus siervos ²⁴) y *Melibea*, en un amor ilícito, sufren un terrible accidente por el cual muere *Calisto*, lo que orillará a su amada a suicidarse. En general todos los personajes viven envueltos en una pasión amorosa que los privará de toda razón o sentido, incluso esa misma pasión tocará a los criados de una forma más sencilla al ser puramente sexual e interesada.

La Celestina es una sacerdotisa de la sexualidad, trata de la misma manera al amor y al sexo, afirmando que este último es sencillamente un acto físico que responde a una necesidad humana, sin respetar que la iglesia solamente lo acepte dentro del matrimonio. Sabe resolver problemas de impotencia a través de sus hechicerías, su casa sirve de burdel a donde pueden acudir clientes laicos o eclesiásticos. Es partera, remienda vírgenes, fabrica perfumes, y por el contrario de lo que se espera, ella goza de su mala fama y de su castigo público por todas las acciones que comete.²⁵

En esta obra el espectador se encuentra con una burla hacia las delicadezas del amor cortés, y sus rígidas estructuras; se escucha hablar a la vieja hechicera de las destrezas que deben efectuar los verdaderos amantes según ella, insistiendo mucho en el deleite físico, sacando de lo privado a la sexualidad.²⁶ Una de las principales aportaciones que trajo *La Celestina* fue que entre tantas historias de amor escritas en ese entonces, se deja hablar a los personajes con sus propias palabras, y en contextos cotidianos más o menos realistas.

El personaje de la vieja alcahueta tiene un gran pasado a diferencia de los demás personajes, se dedica a la compra y venta de la sexualidad. Se siente orgullosa de su oficio, careciendo totalmente de vergüenza, es alcohólica mentirosa, en suma este personaje femenino rompe todas las normas sociales y artísticas, hasta la fecha.

Es importante notar en esta obra, que el personaje de *La Celestina*, expone las debilidades humanas más comunes, rompiendo con los diez mandamientos de la iglesia católica, y aunque en la actualidad es considerada más como una tragedia por su final, no deja de ser destacado el hecho de que fue un personaje femenino el que habló con un lenguaje profano, para hablar del sexo con todas sus palabras, invitando a la juventud a gozar (*carpe diem*), con una propuesta totalmente renacentista.

Hablando del Renacimiento, el teatro inglés tuvo un brillante desenvolvimiento, surgiendo destacados autores como *Christian Marlowe*, *Ben Jonson*, *John Ford*, y por supuesto *William Shakespeare*, los cuales dieron vida a los más diversos géneros literarios, y como humanistas que eran, se basaron en los escritos de *Plauto*, *Séneca* y otros autores latinos.²⁷

La asombrosa capacidad para integrar la reflexión intelectual con el humor, la tragedia y la fantasía le han dado entre todos los escritores antes mencionados a *Shakespeare* el título del mayor autor dramático de la Literatura Universal, colocando al teatro isabelino a la altura del teatro griego o del de la España del *Siglo de Oro*.

Sin embargo, no se encuentran muchos datos biográficos sobre él, por lo cual se ha llegado a fantasear sobre su existencia, pero algunos de sus biógrafos aseguran que nació en 1564 en

²⁴ *Ibidem*. p. 41

²⁵ *Ibidem*. p. 89

²⁶ *Ibidem*. p. 63.

²⁷ René Chavance y Baty Gastón. *El arte Teatral*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 81

Stratford-on-Avon, y murió en 1616 siendo registrado bajo el nombre de *Gulielmus Filius Johannis Shakespeare*, aunque en su acta de defunción aparece como *William Shakespeare*.²⁸

Se dice que en 1585 se trasladó a Londres con su familia constituida con *Ana Hathaway* y sus tres hijos, empezando así su carrera dentro del teatro como actor- aprendiz en una compañía de cómicos. Se inició recitando, y haciendo arreglos de dramas antiguos, que lo llevan a escribir sus propios textos, inspirados constantemente en temas patrióticos, como las crónicas de Holinshed, relativas a las guerras de los Cien años y de las Dos rosas.²⁹

Continuamente se vieron reflejados en sus obras los elementos familiares que lo rodeaban, y por poner un ejemplo citaremos unos diálogos de la comedia *Las Alegres Comadres de Windsor*, una fiel imagen de las tradiciones de la clase media del campo. A través de esta obra se ponen en juego todas las debilidades humanas: la vanidad, la virtud, la ambición, la mentira, los celos, así como también se hace un claro reflejo de lo que era la corte Isabelina.

La anécdota cuenta que el tema del honor hace girar la mirada hacia sus hogares a *Mr. Page* y *Mr. Ford*, con un tono de duda y desconfianza, y poner en marcha mil argucias para descubrir si son engañados o no por sus esposas:

*"Ford... Page es un asno, un asno de nacimiento. Confía en su mujer y no es celoso. Antes confiaría yo mi manteca a un flamenco, mi queso al cura galés Hugh, mi botella de aguardiente a un irlandés, o mi caballo de más estima a un ladrón, que confiar a mi mujer a sí propia"*³⁰

Mientras tanto, sus mujeres deciden implantarle un castigo a *Sir John Falstaff* (quien ha sido pretendiente de ambas) para ponerlo en su lugar, lo cual desatará todo un juego de enredos y mentiras que terminarán por poner a *Falstaff* en una evidente humillación.

*"Señora Page.- Carta por carta; pero los nombres, Page y Ford, son diferentes. He aquí para consuelo tuyo en este misterio de malos pensamientos, la hermana gemela de tu carta; pero que la tuya sea de la primera nacida, y la natural heredera, pues protesto que la mía no lo será jamás. Respondo de que él tiene un millar de estas cartas con el blanco necesario para llenarlo con nombres diferentes; y éstas son de la segunda edición. Sin duda alguna las hará imprimir, pues no le importa lo que pongan en prensa, desde que querría ponernos a nosotras dos. Por lo que a mí respecta, más me gustaría ser un gigante, una mujer Titón y tener sobre mí el monte Pelión. Verdaderamente que antes podría encontrar veinte tortugas lascivas que un hombre casto."*³¹

En sus comedias *Shakespeare* mezcló desde el principio la ironía de la ingenuidad y la reflexión, sin apartarse de lo humorístico, aunque sin buscar lo cómico en lo ridículo. Las mujeres seguirían sin actuar, costumbre que influyó mucho en sus obras, ya que en ellas abundan las heroínas que se hacen pasar por su hermano o que sencillamente se disfrazaban de hombre. *Las Julietas* y otros personajes femeninos, eran representados en muchas ocasiones por muchachos muy jóvenes.³²

Por otro lado estaban también las ayas, amas o criadas de las doncellas, quienes participaban en los lances amorosos de una manera ocurrente y cruda, en función de contraponer los pensamientos del

²⁸ *Obras Inmortales, William Shakespeare*, España, Gráficas Ume S, A. 1965. p. 14

²⁹ *Ibidem*. p. 27

³⁰ *Ibidem*. p. 105

³¹ *Ibidem*. p. 98

³² *Ibidem*. p. 785

pueblo y de la realeza. Como demostración, a continuación mostramos un fragmento de la escena V de *Romeo y Julieta*:

Julietta.- Y bien, ama querida. ¡Qué triste estás! ¿Acaso traes malas noticias? Dímelas al menos, con rostro alegre. Y si son buenas, no las eches a perder con esa mirada torva.

Ama.- Muy fatigada estoy. ¡Qué quebrantados están mis huesos!

Julietta.- ¡Tuvieras tus huesos tú y yo mis noticias! Habla, por Dios, ama mía.

Ama.- ¡Señor que prisa, aguarda un poco! ¿No me veis sin aliento?

Julietta.- ¿Cómo sin aliento, cuando te sobra para decirme que no lo tienes? Menos en volverlo a decir, tardarías en darme las noticias. ¿Las traes buenas o malas?

Ama.- ¡Qué mala elección de marido has tenido! ¡Vaya con el tal Romeo! Aunque tenga mejor cara que los demás, todavía es mejor que su pie y su mano y su gallardía. No diré que la flor de los cortesanos, pero tengo para mí que es humilde como una oveja. ¡Bien has hecho, hija mía! Y que Dios te ayude. ¿Has comido en casa?

Julietta.- Calla, calla; eso ya lo sabía yo. ¿Pero qué hay de la boda? Dímelo."³³

Mientras tanto en Italia surgió un teatro de inspiración popular que floreció entre 1560 y 1760 conocido como *Comedia dell'arte*. Los actores que trabajaban este estilo, formaban parte de compañías profesionales que incorporaron a los juglares medievales en su arte, para dar vida a farsas donde intervenía el *Dottore Graziano*, *Brighella*, *Balanzón*, *Finoccio*, *Flautino*, *Fracotripa*, *Pantaleón*, *Polichinella*, *Arlequino*, *Truffaldino*, *Scapino*, *Scaramuccio*, entre otros.³⁴

Sin embargo, uno de los cambios más revolucionarios que se introduce a la escena con este teatro profano, se da con la actuación de la mujer, que aunque ya participaba siglos atrás en las pantomimas y en las danzas, por primera vez tenía uno de los personajes protagónicos, aunque en ocasiones les era prohibido como sucedió en Roma en 1588.³⁵

Con el nombre de *Colombina*, *Isabel*, *Pasquetta*, *Turcheta*, *Esmeraldina* o *Lucretia*, las criadas coquetas y alegres de estas damas eran parte del nudo que las intrigas formaban alrededor de las tramas. Sin embargo los personajes masculinos serían los más importantes, a pesar de ir siempre en busca de los amores de alguna de ellas.³⁶ Generalmente existían varias parejas de enamorados jóvenes, los cuales tenían padres fanfarrones, enemigos miserables, ancianos vividores y pretendientes embaucadores, que hacían todo lo posible por separarlos.

Su estructura se basaba en: *A quiere a B*, *B a C*, *C a D*, y *D otra vez a A*. Lo cual podría simbolizar muchos juegos entre personajes; por muestra podríamos proponer: una mujer quiere a un señor, este se encuentra interesado en otra, esta a su vez por otro caballero que desea a la primera, sólo por poner un ejemplo, de acuerdo al libro *El Teatro Universal*.

Los actores de las compañías eran dirigidos por un *capasocio*³⁷, y aunque no se basaban en un texto como tal, sí en un bosquejo que indicaba a grandes rasgos la estructura de la acción, la cual en muchas ocasiones carecía de una conclusión. Los actores y actrices que interpretaban los personajes de enamorados, no usaban las máscaras de carnaval que usaban los demás, ya que éstas eran generalmente cómicas.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ma. Aureli Capmany, *Op. cit.* p. 88

³⁵ *Ibidem* p. 25

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

La *Commedia dell'arte* de Italia pasó a Francia para extenderse luego por toda Europa en las salas adaptadas de los palacios, en plazas públicas, en anfiteatros y en los antiguos circos durante los siglos XVII y XVIII.³⁸ La excesiva demanda de los empresarios la llevó a la decadencia, ya que continuamente se necesitaban nuevos argumentos. El dramaturgo *Goldoni* haría algo por el género, pero lo irreal y fantástico de las farsas acabaron por aburrirlo, y orientaron su teatro al realismo.³⁹

Toda la tradición cómica encarnaría en el Teatro de *Moliere*, quien trabajaría el género para llevarlo a un mayor realismo, quitó la máscara a los actores y les dio un texto. Cuando *Moliere* fundó el *Ilustre Teatro* deseaba escribir tragedias y actuarlas; en su tiempo la comedia era considerada un género inferior y poco respetable, pero al fracasar tantas veces con la tragedia, decidió poner en alto a la *comedia noble*.⁴⁰

Como dramaturgo rebelde que era, iba contra toda superstición religiosa o contra la hipocresía, y no se tentó el corazón para atacar la pedantería de los médicos y de las mujeres conocidas como *las marisabidillas*, por lo cual escribió *La escuela de las mujeres*, *Las preciosas ridículas* y *las Mujeres sabias*, obras que fueron interpretadas por actrices de la compañía, entre muchas otras piezas, en las cuales dibujaban los excesos de su sociedad.

Cansado de la moral de su época, la ridiculizó al encontrarla como una mina para explotar la risa, al basarse en la doble visión de lo normal y lo anormal, de la inteligencia frente a la pedantería. Lo ridículo de las actitudes de ese tipo de mujeres que *Moliere* tanto detestaba, lo llevó a utilizarlas para mandar un segundo mensaje en sus líneas. Por un lado contrapondría en la belleza de las mujeres a la idealidad y al romanticismo; en las "*marisabidillas*" al deseo exagerado por el conocimiento.⁴¹

De la obra *Las mujeres sabias*, del acto I, hemos sacado un par de diálogos para poner un ejemplo. *Clitandro tratando de pedirle la mano de Enriqueta a Belisa*:

Clitandro.- Permitid, señora, que para hablaros aproveche un enamorado una ocasión tan feliz como ésta y pueda así revelaros la sincera pasión que...

Belisa.- ¡Oh! Despacio, guardaos de abrirme demasiado aprisa vuestro corazón si deseáis que os incluya entre mis cortejadores. Contentaos con vuestros ojos como únicos interpretes y no me habléis, por medio de ningún otro leguaje, de unos deseos que, aquí en mi casa, equivaldrían a un ultraje. Amadme suspirar, consumios por mis hechizos, peor con tal que me sea permitido ignorarlo. Puedo cerrar los ojos ante vuestros secretos ardores, mientras os limitéis, os lo repito, a serviros de unos intercesores mudos. Pero si vuestros labios pretenden substituirlos, tendréis que alejaros para siempre de mi vista.

Clitandro.- No deben alarmaros señora, los deseos de mi corazón. Es vuestra hija la dueña de él; yo sólo quiero rogaros encarecidamente que seáis tan bondadosa como para ayudar este amor que yo siento por ella."⁴²

La exageración por llevar al extremo a los principios renacentistas da paso al *Teatro del Siglo de Oro Español*. Dentro de este período histórico florecería la literatura española de manera sorprendente. Se desarrolla la novela por medio del género picaresco y Cervantes escribe *El Quijote*.⁴³

³⁸ *Ibidem*. p. 89

³⁹ *Ibidem*. p. 103

⁴⁰ *Ibidem*. p. 179

⁴¹ Editores Mexicanos Unidos, *Molière, obras completas*, México, 1992, p. 10

⁴² *Ibidem*. p. 124

⁴³ Ma. Aureli Capmany, *Op. cit.* p. 20

El Siglo de Oro abarcó los siglos XVI y XVII, que vieron desarrollarse a dos grandes movimientos, el renacimiento y el barroco. Se cultivaron todo tipo de temas, desde las historias de capa y espada, de intriga, autos sacramentales, motivos bíblicos, mágicos o leyendas.

Se enaltecíó en todas las obras el poder del Rey, la voluntad de Dios y la honra. *Lope de Vega con su Arte Nuevo de hacer comedias*, propuso unir en una sola pieza lo cómico y lo grave, surgiendo otros apéndices del género como fue la tragicomedia.⁴⁴

A este tipo de obras que se representaban en los corrales de diversos tipos, se le denominó comedia, a pesar de que se comprendían otros géneros como el auto sacramental, la loa y el entremés, entre otros.⁴⁵ El espectáculo no sólo incluía una comedia, sino que, antes y entre los tres actos de ella, se representaban pequeñas obras festivas como loas, jácaras y bailes. El ingrediente cómico estaba representado en las actitudes y parlamentos de la figura más atractiva de este tipo de teatro, o sea del gracioso, que generalmente era criado del galán.

Lope de Vega logró darle una imagen nueva a esta dramaturgia, y creó roles fijos como el galán, la dama, el viejo y el rey, dentro de una estructura compuesta por tres actos o jornadas: los dos primeros concluyen en un final sorpresivo y dos acontecimientos de suspenso, y el desenlace final, y en el tercer acto se impone la justicia del rey o de la autoridad equivalente como premio a las buenas acciones o un castigo para las malas.

En este tipo de obras se tendía a la búsqueda de la felicidad de la pareja central, y se remataba con una boda. A través de los temas que se trataban en las obras resalta la honra, el juicio de la sociedad, la picardía y el erotismo. El bien supremo estaba por encima de los particulares, aunque también se pretendía el encuentro con la espiritualidad y la reflexión sobre el destino humano.

En la *Comedia nueva*, el dibujo del carácter femenino, representaba a la mujer como un ser desvalido e incapaz de afrontar los problemas sociales sin la ayuda de un varón. Su entorno eran las paredes de su casa, y generalmente se veía envuelta en la angustia por la pérdida de su honra, lo cual movía a los hombres de su familia a vengar la afrenta, aunque también había ocasiones en las que ella tenía que vestirse de hombre para castigar al galán burlador, al estar sola. No hubiera podido hacerlo vestida de mujer, pues la calle sólo era para los hombres.

Dentro de la variedad derivada del género cómico, la comedia de *capa y espada* era la que más gustaba al público, debido a que eran obras ligeras que trataban enredos amorosos. Varios galanes luchaban por obtener el amor de una mujer, cambiando de parejas, o de identidades lo cual originaba con mucha frecuencia la existencia de duelos para tomar venganza. Lo que buscaba el autor era la sorpresa en el público.⁴⁶

Gil Vicente, *Lope de Rueda*, *Torres Naharro*, Juan Ruiz de Alarcón –de quien hablaremos más adelante– entre otros, trabajaron un teatro sumamente popular, que no tenía finalidad didáctica ni moralizadora, lo único que se deseaba era hacer reír al pueblo.

Si bien sus fuentes pertenecían a un teatro culto, al derivar de cuentos del *Decamerón* o del teatro latino, las costumbres y el lenguaje que se utilizaban pertenecían al vulgo. Muchos de los temas se

⁴⁴ Elder Olson. *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona, Editorial Ariel, 1978, p.107

⁴⁵ Ma. Aureli Capmany, *Op. cit.* p. 31

⁴⁶ *Ibidem.* p. 33

⁴⁶ *Ibidem.*

recogían de romances, villancicos canciones, motivos populares, es decir se arrancaron los personajes de la realidad y las leyendas tradicionales cobran vida nuevamente.⁴⁷

Tirso de Molina fue otro gran dramaturgo del *Siglo de Oro Español*. Él mitificó el tema del *Don Juan* en *El burlador de Sevilla*, interesándose en los temas filosófico-religiosos; escribió entre otras comedias: *La villana de Valdecasas*, *El vergonzoso en palacio*, *Marta la Piadosa*, y *Don Gil de las calzas verdes*.⁴⁸ *Fray Gabriel Téllez*, conocido mejor como *Tirso*, escribió aproximadamente 300 obras, resaltando sus comedias de enredo y las piezas sobre motivos teológicos y bíblicos. En sus obras es común encontrar conclusiones morales, debido a la estructura y al realismo en el tono de sus comedias.

Respetó la técnica dramática de *Lope de Vega*, que se caracterizaba por la ruptura de las unidades de tiempo y espacio, la mezcla de elementos cómicos y trágicos y el tratado especial que le daba a la presentación de los caracteres femeninos. El tema del honor prevaleció en todo el teatro español, y de él se hacía responsable a la mujer, especialmente en las obras de *Calderón de la Barca*, quien pensaba que el honor quedaba herido con la simple apariencia.

*“Lo que la mujer haga o sienta en realidad no tiene importancia; sólo el hombre tiene entidad como persona, y es él quien debe resolver el agravio.”*⁴⁹

Sin embargo no sería la doncella el personaje femenino más desarrollado de las obras del teatro del *Siglo de Oro Español*, sino las pícaras. La habilidad de su engaño y su ironía le daba el ingrediente perfecto a las tramas, ya que en compañía de otros pícaros, quienes eran de baja extracción social igual que ellas, enredaban más los problemas con sus peripecias e intrigas.

La novela picaresca surgió como género narrativo en este ámbito en donde se presentaban como eje central las aventuras del pícaro, personalidad relacionada con la delincuencia y el mal vivir, como consecuencia del medio hostil que soportaban cotidianamente. *La pícaro Justina* escrita en 1605 fue representante de este género al describir la historia de una mujer que utilizaba a sus amantes para robarles. También *La hija de la Celestina* de *Alonso de Salas Bardillo* dibujaría a una mujer delincuente.

La pícaro más que ladrona era una observadora de la vida, y sus actos correspondían a sus necesidades más inmediatas. A diferencia de las doncellas, a ella no les importaba más el honor que comer, lo cual era muy cómico, sin dejar de reflejar los graves problemas de la sociedad con un tono sarcástico y mordaz.

Las características más importantes de este tipo de personajes se basaban en la crítica social, el realismo, - lo que las diferenciaba suficientemente de sus amos, y en el lenguaje. La mujer pícaro o villana (que habitaba en las villas), potencializaba su sexualidad con el fin de lograr un propósito que muchas veces era económico. Utilizaba a los hombres viejos o de su clase ingenuamente o de forma audaz con toda una serie de argucias a diferencia de sus amas.

Vestían mejor que los hombres de su clase, eran más pulcras e incluso más inteligentes. Al lado de las grandes señoras, estas terribles mujeres le agregarían la sal y la pimienta a las historias entre enamorados perfectos y damas hermosas.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 41

⁴⁹ Elder Olson, *Op. cit.* p. 96

El juego entre criadas y patrones prevalecería en la comedia hasta el siglo XX, lo que puede verse en otro medio de diversión popular ya de ese siglo: el cinematógrafo, en el que las películas cómicas, en las cuales nunca podría faltar alguna sirvienta chismosa al lado de Gloria Marín o Carmelita González, pero de ello hablaremos con más profundidad adelante

Pedro Calderón de la Barca escribió comedias de intriga, así como autos sacramentales, es decir, se concentró en un teatro de ideas, en el cual utilizó símbolos y toda una reflexión teológica. Con su muerte en 1681 terminó este periodo, por lo cual la literatura española no volvió a tener el mismo auge, sino hasta el siglo XIX.⁵⁰

En la Francia del siglo XVIII se contó con grandes comediógrafos como *Pedro de Maraviux* y *Pierre Augustin Caron*, este último conocido por *El Barbero de Sevilla* y *Las bodas de Figaro*.⁵¹ Los convencionalismos y las formas del neoclasicismo decayeron. En Inglaterra la comedia resurgió como una *comedia aristocrática*, de costumbres inglesas, hasta que por la influencia de Rousseau empezó a tomar tintes románticos.

Entretanto el siglo XVIII, la comedia fue poco brillante con excepciones como el francés *Pierre Agustine de Beaumarchais*, pero el teatro neoclásico recuperó los motivos de la comedia tradicional. En la segunda mitad del siglo XIX, el británico *Oscar Wilde* creó comedias de gran agudeza, aunque la aparición de un teatro realista y duro encarnado por autores como el noruego *Henrik Ibsen*, hizo que la clásica división entre géneros empezara a resultar caduca.⁵²

Con *Ubu Rey*, y *Madre Ubu* de *Alfred Jarry* y su *patafísica* a finales del siglo XIX, y al grito de: ¡Mierda!, se abriría un nuevo camino hacia la sátira y la farsa que después se nutriría tanto en el siglo XX. *Ubu* siendo un personaje construido para ser un anti-héroe, se mueve en función de sus intereses y necesidades, iniciando todo un movimiento en el cual se empezaba a hablar de la crueldad como algo absolutamente humano, realizándose una especie literaria de denuncia a lo largo de las obras de *Jarry*.⁵³

En este nuevo siglo se escribieron comedias en las cuales se veían expresadas las inquietudes psicológicas, sociales o filosóficas que experimentaba el mundo ante los cambios que se vivían en todas las áreas del ser humano.

El texto para muchos creadores deja de tener importancia, se deja a los personajes en una libertad absoluta, siendo *Madre Ubu*, personaje importante de la saga de *Ubu Rey*, una mujer que no posee rasgos del Realismo o del Romanticismo, que no significa nada como las cortesanas del Siglo de Oro Español, y que tampoco es idealizada como las mujeres de la clase alta.⁵⁴

Tal sería el caso de *George Bernad Shaw*, *Luigi Pirandello*, *Ionesco*, *Federico García Lorca*, entre otros. El desinterés de escribir obras de un género concreto, y la curiosidad por experimentar con diferentes géneros se hacía patente con el teatro de lo absurdo, cuyo recurso del humor mordaz serviría de vehículo a la visión pesimista del mundo.

Los números cómicos de la revista y de las variedades actuales son herederos de la rica tradición de las diversiones populares del siglo XIX: el music - hall inglés, el vaudeville americano, el *café*

⁵⁰ *Ibidem*, p. 207

⁵¹ Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. Op. cit. Tomo 4. p. 101

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Fernando Martínez Monroy, Historia del Teatro Moderno, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, Apuntes tomados en clase, (24/02/1999)

⁵⁴ *Ibidem*.

concert francés y sus equivalentes locales en Italia, Alemania, Escandinavia, Rusia y otros países, que atrajeron a un inmenso público de entre las nuevas clases proletarias nacidas con la Revolución industrial.⁵⁵

Además es en este siglo cuando la labor del director toma más importancia, creándose así diferentes propuestas de actuación, espacio y dirección con personalidades como: *Konstantín Stanislavski, Gordon Craig, Appia, Reinhardt, Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Cantor, Piscator, Antonin Artaud*, entre otros, quienes poseían diferentes concepciones sobre el actor, el drama y el espectador, por lo cual no era necesario respetar el texto con la misma sumisión que se ofrecía en otros siglos.

Aparte de eso, sin duda en el siglo XX se veía que la comedia como representación escénica ofrecía dos nuevos aspectos: uno teatral y otro cinematográfico, no solamente como consecuencia de la falta de autores interesados en el género, sino por el público que veía ante sus ojos diferentes opciones tecnológicas que le brindaban la oportunidad de reír ante nuevos efectos.

Esta permanencia de la comedia a través de las épocas sólo puede significar que constantemente ha existido un interés y una demanda de ella, y seguramente continuará la necesidad que tiene la gente de reír en las malas épocas, para evadirse de sus problemas o para ridiculizar circunstancias y personajes de la sociedad.

Después de este resumen sobre el personaje femenino cómico en la literatura dramática, y el teatro universal, queda pendiente la revisión de lo que sucedió y acontece en México, sólo que primero continuaremos con una somera observación de la comedia en el cine, y en la televisión, con el fin de redondear la intervención del personaje gen en la comedia en sus diferentes y más conocidas ramas, así como su trascendencia, para poder finalizar el capítulo con el conocimiento de lo que sucedió en el mundo occidental, y así entender mejor nuestra propia historia.

1.2. CINE Y TELEVISION

Se dice que el cine cómico nació en Francia, pero ante los constantes conflictos políticos y sociales que vivió Europa a principios del siglo XX, el cinematógrafo reflejó la forma compleja y propositiva de vivir de países como Alemania, y Rusia, quienes entre otros, se inclinaron por la búsqueda de temas de gran profundidad psicológica y crudeza. Gracias a las fusiones realizadas entre lo social y lo psicológico en el teatro y en el cine, principalmente en el norteamericano, surgieron grandes guionistas, directores y comediantes en los primeros 20 años del nuevo siglo.

Tal fue el caso de *Charles Chaplin, los Hermanos Marx, Buster Keaton, Harold Loyd, Stan Laurel y Oliver Hardy* (el Gordo y el Flaco), *Mack Sennet, Ben Turpin*, quienes tuvieron sus orígenes en el teatro, ya fuera *off Broadway*, o en *Broadway*, muchos de estos grandes talentos fueron catapultados de los escenarios a la pantalla de celuloide, para alcanzar un éxito rotundo y universal.

Se afirma que la primera película cómica del mundo fue *El regador, regado*, de la Compañía Cinematográfica Lumiere, y aunque se advierte que no fue sumamente jocosa, poseía ya en su estructura lo que serían después los clásicos gags de persecución. Tiene también mucha influencia de ciertos artistas franceses, actores cómicos que emigraron a Estados Unidos.⁵⁶

⁵⁵ Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. Op. cit.

⁵⁶ Paco Ignacio Taibo, *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico*, México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM. 1980. Tomo I, p. 61

En 1911 *Mack Sennet* filmó su primera película cómica, y llegó también a América *Charles Chaplin* como integrante de una compañía de pantomima inglesa. En un principio no se autorizaba la producción y proyección de tantas comedias en comparación a lo que sucedía con los dramas, hasta que *Sennet* produjo cuarenta filmes, lo que marcó la diferencia de la producción del año anterior, en la que sólo se habían realizado seis, y se impuso un criterio diferente en el cual se le apostaba a la comedia como medio para atraer a la población norteamericana al joven cine.

Poco tiempo después se fundó la *Compañía Keystone*, entre *Sennet*, *Adam Kessel* y *Charlie Barman*. Surgieron estrellas como *Faty*, *Ford Sterling*, y *Oliver Hardy*. Se hacían de cada comedia cincuenta copias, al mismo tiempo que apareció el gag del pastel de crema, el cual ya tenía cierta influencia europea, que después sería tan utilizado en todo el mundo (una simple bandeja rellena de crema de afeitar, y en ocasiones llena de verdadero betún, con el fin de proyectarse en el rostro de algún tirano o enemigo), y se hacen famosos los policías de la *Keystone The Keystone Kops*, así como las bañistas tan socorridas en las películas conocidas como *Bath Girls*, todos ellos sucesos que se establecían ya para 1914, antes del arribo de *Chaplin* a la compañía.

*"El negocio de la comedia "es mejor que la política". Los cómicos ya son estrellas y comienzan a ser atraídos por contratos fabulosos que les hacen cambiar de productora. Están en plena época dorada".*⁵⁷

El cine se volvió un medio muy poderoso (a pesar de lo peligroso que podía ser en sus principios el mal manejo de las cintas cinematográficas que eran sumamente flamables y que por la ineptitud de algún proyccionista se provocaban accidentes fatales); la gente quería y pagaba por reír, por lo cual las compañías crearon todo un sistema técnico que les permitió contratar a los mejores actores, sin importar si dejaban a *Brodway* desnudo.

Sin embargo, las mujeres no tenían la misma popularidad que los varones cuando de comedia se trataba, pues además de que su participación en lo general era como atractivo visual, no había personajes femeninos estelares, y por supuesto los sueldos tampoco eran los mismos.

En 1917 *Chaplin* ya había abandonado a *Sennet*, y se había convertido en director de sus propias películas; *Max Linder* llegaría a Estados Unidos quien ya había trabajado en la comedia realizada en Europa; se había creado ya a la primera imitación de la típica vampiresa *Sara Bernhardt*, con una mujer risible llamada *Madeleine Hurlock*, y en ese mismo año, el 6 de abril se le declararía la guerra a Alemania.⁵⁸

Las comedias y sus cómicos se aliarían a la causa, burlándose en sus comedias de los alemanes. Sin embargo poco a poco dejaron el tema en paz, y se fundó la *United Artists*, con *Chaplin*, *Mary Pickford* (importante actriz y productora de aspecto infantil), *Fairbanks* y *Griffith*, así como la *Educational Film Corp*, importante productora de comedias.

Los productores y directores de las grandes compañías cinematográficas se dieron cuenta de que la comedia que antes fue simple e insulsa (con fabulosas coreografías formadas por voluptuosas bailarinas), se convierte en un remedio para aliviar el miedo a la guerra, al comunismo y al futuro, en un momento en el cual la gran depresión se venía ya encima de Estados Unidos.

Ya para 1920 existían cincuenta estudios, en los cuales trabajaban veinticinco mil artistas y técnicos. El cine cómico se empieza a plagar de niños desde la película de *Chaplin The Kid*, y

⁵⁷ *Ibidem*. p. 62

⁵⁸ *Ibidem*. p. 67

después con *La pandilla*, así como de animales como *Rin-tin-tin (Lassie)*, siendo a veces estos, más famosos que los mismos actores.

Se fundó la *Metro Golden Meyer*, para el año de 1914 cuando Estados Unidos producía seiscientas películas al año. El cine cómico mudo comenzó a morir en 1929 cuando el 3 de agosto de estrena *Coconuts* de los *Hermanos Marx*, al llegar con ellos un nuevo estilo de hacer cine, y sobre todo cuando el sonido desplazó al mismo *Charlie Chaplin*.

Gracias al sonido, durante la Segunda Guerra Mundial, la comedia musical llegaría también a ocupar un lugar muy importante en el gusto de la gente, pues ante las presiones, la muerte y el miedo, nadie quería pensar, ni sufrir con melodramas; el público quería bailar y divertirse, ver rostros bellos, hermosos vestuarios y escenografías, lo que se logró con las maravillosas coreografías de *Fred Astaire* y *Ginger Rogers*.

Pocas estrellas así como productores y guionistas se salvaron al advenimiento del sonido. Las tramas habían dejado de ser únicamente cascadas de gags físicos y miradas tiernas hacia la cámara. Las actrices y actores que poseían bellos rostros, pero horribles voces vieron disminuir sus entradas económicas, como fue el caso de *Greta Garbo*, y de cómicos como *Buster Keaton*, quien se convirtió en asesor para otros actores, como cuando Harpo Marx le solicitó asesoría *acrobática* para una de sus películas.

Mencionar a los hermanos *Marx* es señalar la carrera de cinco hermanos que prácticamente nació a la par del cine, pero desde la trinchera del teatro; ellos triunfaron primero en sus giras por todo el país desde muy jóvenes, luego en *off Broadway* y finalmente en *Broadway*. *Groucho*, *Harpo*, *Chico*, *Zepo*, *Gummo*, y la hermana *Marx* añadida por propia naturaleza: *Margaret Dummont*, harían de sus comedias un delirio de surrealismo, al grado de ser reconocidos en su ideología por artistas tan importantes como *Dali*.

Ellos fueron una piedra angular para la comedia en Estados Unidos, al dejar a un lado el pastelazo por el pastelazo en sí mismo, e influir con su estilo a grandes comediantes como *Woody Allen*; aunque no todas sus películas sean en la actualidad totalmente comprendidas, debido a que la anécdota no es tan importante como la presentación de los personajes, y sus características bufonadas (como hacer apartes frente a la cámara como si estuvieran hablando con el público, o tocar en el piano virtuosísimos acordes con un solo dedo), sin duda son filmes mucho más trascendentes que los que realizaban *Los tres chiflados*, trío compuesto por personajes que de igual manera que el gordo y el flaco se veían envueltos en situaciones invadidas por el pastelazo y la destrucción.

Groucho Marx fue quizás el más exitoso de los hermanos, logrando adaptarse a los terribles y continuos cambios en los medios, como le sucedió al iniciarse en la radio y después, en la televisión (con el programa *Apueste su vida*), convirtiéndose por muchos años en el conductor de sus propios programas (tanto en la radio como en la T.V.), y en el personaje central de sus comedias como en la inolvidable *Copa Cabana*.

A nivel mundial, las guerras, los conflictos ideológicos, las modas, el sexo, la televisión, la nueva calidad de vida, y la tecnología, influyeron en el cine, como había sucedido con el teatro, lo que se expresó nuevamente en la competencia para ganar el gusto del público, motivando a los cineastas a usar todo tipo de recursos para llevar a la gente a las salas.

Surgiría entonces un medio más fuerte en las siguientes décadas del siglo XX: **La televisión**. Esta maravilla electrónica creó otro tipo de personajes, los cuales sin duda muchas veces se relacionaron con la publicidad de algún producto, pero también con el gusto de la audiencia.

Los papeles femeninos en un principio tuvieron poca participación, aunque nacieron personajes como *Lucy Ball* en 1951, quien tuvo gran éxito por casi treinta años en la pantalla chica de Norteamérica, creando todo un icono comercial en torno a su imagen y carácter. Por varios años fue pareja cómica y sentimental de *Desi Arnaz*, pero sin duda con o sin él, ella aportaba a sus programas un sentido del humor muy particular, comparable en algún sentido al que poseían *Chaplin* o *los Hermanos Marx*.

Al lado de su marido formó la compañía *Desilu Studios*, gracias a la cual impulsó a nuevos valores y programas familiares, creando así *Yo amo a Lucy*, y una vez separada de *Arnaz*, *El show de Lucy*, *Aquí está Lucy*, y tiempo después programas de gran éxito hasta la actualidad, como son *Misión imposible* y *Viaje a las Estrellas*.

Surgirían entonces series de gran impacto no sólo en Estados Unidos, sino en Latinoamérica, en las cuales los personajes principales eran mujeres: *Hechizada*, *Mi bella Genio*, *Los locos Adams*, *La familia Monster*, entre otras, ya que eran las amas de casa el público mayoritario de la televisión, por lo cual se creó toda una serie de programas familiares, con lo que surgieron las series que tiempo después llevarían el nombre de *telenovelas* en México.

Por los alcances tecnológicos, y por la misma cultura, Estados Unidos en el siglo XX produjo el mayor número de películas, obras de teatro y programas de televisión cómicos en el mundo, siendo este último medio especialmente propicio a causa de su cercanía con la gente y su bajo costo. Sin embargo Europa no se quedó atrás, hicieron su aparición los talentos de *Vittorio de Sica*, *Luis Buñuel* y *Federico Fellini* desarrollando temáticas más agudas.

Como pudimos analizar, gracias al cine, se descubrió lo mucho que la gente necesitaba y necesita reír, sin importar el precio. Sin embargo en la actualidad las películas cómicas son efectistas, es decir que la trama es nula en comparación con el trabajo que pueden realizar las computadoras.

No por ello quiere decirse que no existen excelentes actores que en la comedia se hayan desenvuelto con gran capacidad como es el caso de *Mel Brooks*, *Jerry Lewis*, del mismo *Woody Allen*, *Dudley More*, *Chevy Chase*, *Steve Martin*, *Dan Akroyd*, *Eddie Murphy*, *Danny De Vito*, *John Belushi*, *John Candy*, *Bill Cosby*, *Jack Lemmon*, *Tony Curtis*, *Bill Murray*, *Roberto Benigni* (*La vida es bella*) por citar algunos ejemplo masculinos. Pero de la misma forma podemos hablar de actrices como *Mabel Normand*, *Polly Moran*, *Luisa Fezenda*, *Rosie O'donnell*, *Whoopie Woldberg*, *Bette Midler*, entre otras, aunque no con la misma abundancia que la que existe por parte de sus compañeros hombres.⁵⁹

“Hubo mujeres enormes y enanitas; mujeres que procedían de los circos y también de los espectáculos de variedades. Pero sobre todo, hubo muchas mujeres que sólo lo eran en apariencia, ya que estaban interpretadas por hombres. Chaplin manejó mucho a estas falsas mujeres y repetidas veces disfrazó a sus actores para hacer papeles femeninos, sobre todo cuando requería que las mujeres fueran golpeadas, corrieran y cayeran en condiciones difíciles. Algunos de los más pintorescos personajes femeninos de las comedias de Chaplin están interpretados.

⁵⁹ *Ibidem*. p. 58

Otra cosa fueron las comedias en las que por razones del argumento el actor tenía que vestirse de mujer. Lo hicieron Chaplin, Stan Laurel, Oliver Hardy, Ben Turpin... De cualquier forma las mujeres tenían mucha menos importancia en las comedias que en los films románticos o trágicos."⁶⁰

Es claro que las películas, sus directores, productores y guionistas van marcando sus pasos de acuerdo a los intereses y deseos del público. A finales del siglo XX se presentaron a la par de películas de gran reflexión en cuanto a la soledad del ser humano, su vulnerabilidad, su medio ambiente, y sus intereses sexuales, oleadas de filmes en los cuales se expresaba el temor por la invasión de temibles criaturas, creadas por experimentos químicos o biológicos, por venir de mundos desconocidos, o por ser fruto de la tecnología, pero finalmente símbolos del miedo a lo que esta por llegar: el futuro.

La fantasía de *Matrix*, *El señor de los anillos*, y *La Guerra de los Galaxias*, cada una en sus respectivas sagas, nos plantearían dos prototipos de doncella: uno como un ser débil casi estorboso, y otro como una mujer casi asexuada y con un poder físico extraordinario, que por lo demás es siempre rescatada por su caballeroso amante.

En el cine de terror ser apreciaría más el rol femenino, ya que la principal víctima es siempre una mujer virgen, como es el caso de *Masacre en cadena*, *El exorcista* y *Alien*, rasgos que se ridiculizarían de manera burda en la película cómica *Scary Movie I*.⁶¹ pero que de alguna forma nos revelarían ese callado castigo constante hacia lo femenino al alterar el orden establecido por la sexualidad del hombre.

Regresando a la televisión, y más concretamente a los programas cómicos, estos gozan de la preferencia del público, pues además de ser más accesibles que otros medios, en cada país se han desarrollado personajes que reflejan su cultura y su forma de vida, y que por su sencillez logran identificar a los televidentes, con lenguajes y manías que personas pertenecientes a otras regiones no logran comprender totalmente, como es el caso de *Mister Bean* y *Beny Hill*, ambos del Reino Unido.

2. LAS RAICES DE LA COMEDIA MEXICANA: LA COLONIA

La conquista de nuestro país es realizada en el siglo XVI, la cual produjo como resultado un largo periodo conocido como la colonia, el cual se divide en dos, uno que abarca desde 1519 hasta la mitad del siglo, en el cual se da la explotación y sometimiento de los indígenas, tomándose decisiones personales y concretas en beneficio de la corona española, sin un fin concreto ante el desconocimiento de las riquezas de nuestro país por parte de los conquistadores, quienes recibían grandes recompensas como tierras, armas, caballos o indios a su servicio.

El segundo periodo se da a partir de un mejor control de los abusos que se cometían contra los antiguos pobladores, concluyendo la organización social que permitía que los españoles tuvieran esclavos y se repartieran las tierras, casi para formar sus propios feudos.

La situación se ve transformada al centralizar en manos de la corona española todas las decisiones políticas, surgiendo amenazas de levantarse contra estas nuevas órdenes, pero sin trascender

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Leonardo García Tsao, *Apreciación cinematográfica*, Centro de Capacitación Cinematográfica. INBA, Apuntes tomados en clase (07-2000).

después de la ejecución de los insurrectos hermanos Ávila en la plaza mayor de México, terminando así la sociedad de los conquistadores, para dar paso a la sociedad colonial.

Apartir de ese momento se da la conquista espiritual, la cual dejó huella en todos los ámbitos de la vida de los indígenas, al organizar nuevas formas de relacionarse con la comunidad, siendo más radical y violenta que la conquista militar, pues para construir el cristianismo los misioneros tuvieron como objetivo destruir todas las relaciones espirituales con el mundo prehispánico.

Para asegurar la occidentalización, se aplicaron todo tipo de procedimientos derivados del estudio de las actividades prehispánicas, como la utilización de cuadros religiosos, y más tarde la representación escénica de pasajes de la Biblia.

Hablando concretamente del tema que nos interesa, sería en el año de 1540 que nacería Juan Ruiz de Alarcón quien sería un gran representante del Siglo de Oro Español. Para cuando él ya era un hombre joven dentro de la sociedad criolla, el teatro no solamente era una fuente de entretenimiento, sino que también era una herramienta fundamental para evangelizar a los indígenas.

Paralelamente al Barroco español, escribió tragedias como *La crueldad por el honor*. Fue dentro del género cómico donde mejor se desarrolló, siendo ejemplo de ellas comedias de enredo como *El semejante a sí mismo*, *Todo es ventura*, *El desdichado en fingir*; de magia como *La cueva de Salamanca*; o de caracteres como *Las paredes oyen*, *Ganar Amigos* y *La verdad sospechosa*, las cuales reflejan el gran talento que poseía.⁶²

No abundaron en sus obras las tragedias a causa de un honor perdido, ni una preocupación religiosa o social, su trabajo se centraba más bien en la estilización de la trama y de los personajes, no tanto de los problemas de la vida cotidiana.

Sus personajes se encuentran frecuentemente con la necesidad de ser otros, es decir el engaño estaba presente hasta en los títulos: *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa*... En los desenlaces se premia o se castiga, pero siempre quedan claros todos los asuntos inconclusos.

Son los criados, los personajes que más resaltan dentro de las obras alarcónianas, pues frente a la pedantería de sus amos, la sexualidad reprimida, y la rigidez de sus acciones, los graciosos le daban un toque humano a las comedias. De *La verdad sospechosa* sustraemos un ejemplo:

*"Tristán.-Disimula y ten paciencia,
que el mostrarse muy amante
antes daña que aprovecha,
y siempre he visto que son
venturosas las tibiezas.
Las mujeres y los diablos
caminan por una senda,
que a las almas rematadas
ni las siguen ni las tientan;
que el tenellas ya seguras
les hace olvidarse dellas,
y sólo de las que pueden
escapárseles se acuerdan."*⁶³

⁶² Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante (Selección, estudio introductorio y notas), *Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995, Tomo XX, p. 35

⁶³ *Ibidem*. p. 129

Para entender mejor este género se ha dicho que se escribieron muchas obras en el Siglo de Oro Español para las mujeres, debido a que los protagonistas femeninos cobraban gran importancia en las obras: ⁶⁴

*"En el mundo al revés (de valores sociales invertidos) de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir (...) Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino.(...) La fiesta, aparentemente inofensiva, presenta el dominio ilusorio del comportamiento femenino -pues ellas son quienes portan los objetos masculinos de dominio- en el contexto de una sociedad en donde las mujeres son fuertemente reprimidas por los varones. Igualmente, en la comedia de capa y espada, la mujer adquiere una serie de rasgos que le conceden un papel protagónico que, como sabemos, no posee en la realidad. Dentro del espectáculo, las figuras femeninas retan a la autoridad del padre o del hermano mayor, quienes, además, aparecen más complacientes y menos preocupados por el honor, al revés de lo que sucede en obras más "serias". Las damas escapan de sus casas, lo cual resulta una trasgresión a las limitaciones territoriales impuestas por la sociedad, que las ha recluido desde antiguo dentro de las paredes de su casa; cambian para ello sus ropas por las del varón para circular en un "afuera" que les está prohibido."*⁶⁵

Como ya se había señalado anteriormente, existían dos tipos de mujeres dentro de las comedias: una que veía regidas sus acciones por la moral y por la opinión del hombre, y otra que además de ser la sirvienta, actuaba con más libertad (sexual) sin cuidarse tanto del *que dirán*, aunque al igual que su ama también fuera marginada por su género. Juan Ruiz de la misma forma que muchos otros dramaturgos, explotó esta veta cómica para formar parejas y alcahuetes en sus historias.

México le daría al Siglo de Oro una representante de la poesía novo hispana: Sor Juana Inés de la Cruz, quien nació en la hacienda de San Miguel Nepantla en 1651, y quien era conocida antes de tomar los hábitos religiosos como Juana de Asbaje Y Ramírez. El 14 de agosto de 1667, cuando aún no cumplía los 16 años, ingresó en el convento de Santa Teresa la Antigua, mudándose después en 1669 al de San Jerónimo donde falleció de fiebre maligna en 1695.⁶⁶

Su obra incluye poesías líricas, dramáticas, alegóricas, sacras, festivas y populares, romances sacros y amorosos, décimas y sonetos que tocan temas como el amor, el agradecimiento, hechos históricos, mitológicos y morales. Su creación dramática esta compuesta por Autos Sacramentales: *El divino Narciso, El Cetro de José y El Mártir del Sacramento*; Loas: alrededor de unas 30, la mayoría enalteciendo a personalidades de la corte; y Comedias: *Los empeños de una casa* –comedia de capa y espada- y *Amor es más laberinto*.⁶⁷

Por ejemplo el tema central de la obra *Los empeños de una casa* es el enredo amoroso, que se plantea entre los protagonistas por lograr el objeto de su amor. Dentro de esta obra destacan -nuevamente- los graciosos *Celia* y *Castaño*, pícaros, prácticos e interesados por unas cuantas monedas a prestarse a cualquier engaño:

*"Doña Leonor.- ¡Qué dices, Celia? Primero
que yo de don Pedro sea,
verás de su eterno alcázar*

⁶⁴ Elder Olson., Op. cit. p. 47

⁶⁵ *Ibidem.* p. 48

⁶⁶ José Rogelio Álvarez (Dir.) *Enciclopedia de México*, México, Impresora y Editora Mexicana, Cuarta Edición, 1978, Tomo III, p. 199

⁶⁷ *Ibidem.* p. 200

*fugitivas las estrellas;
 primero romperá el mar
 la no violada obediencia
 que a sus desbocadas olas
 impone freno de arena;
 primero aquese fogoso
 corazón de las esferas
 perturbará el orden con que
 el cuerpo del orbe alienta;
 primero, trocado el orden
 que guarda naturaleza,
 congelará el fuego copos,
 brotará el hielo centellas;
 primero que yo de Carlos,
 aunque ingrato me desprecia,
 deje de ser, de mi vida
 seré verdugo yo mesma;
 primero que yo de amarle deje...
 Celia.- Los primeros deja
 y vamos a lo segundo:
 que pues estás tan resuelta,
 no te quiero aconsejar
 sino saber lo que intentas.”⁶⁸*

El travestismo era frecuente entre las damas y sus criadas, aunque no siempre era bien visto, pero todo valía la pena con tal de conseguir el amor de la persona amada. Los personajes femeninos eran más decididos que los galanes, quienes eran más conquistados que conquistadores.

En Los empeños de una casa se puede observar la estructura usual de las comedias de capa y espada: *tres hombres, y dos mujeres buscan emparejarse, por lo cual uno de los varones tendrá que resignarse a quedarse solo*. Los criados por su parte ayudan a sus amos a conseguir lo deseado, siempre de manera divertida y vulgar. *Sor Juana Inés de la Cruz*, además de tener la influencia de la filosofía aristotélica y mitológica, hace gran alusión en sus obras a la cultura mexicana.

Hacia 1760 los jesuitas jóvenes de la Nueva España le habían perdido el respeto y el cariño a la vieja España, tomándole gran amor a México, dejando de sentirse vástagos, y brotando en ellos un gran cariño por el país, reconociendo toda su riqueza, lo cual los llevó hacia una libertad intelectual, por lo cual Carlos III los expulsó seis años después, entre ellos hombres de veinte a cuarenta años.

Más de cien mil mexicanos murieron en 1786 por el hambre además de las consecuencias de la época de heladas, y de lluvias, que padecieron sobre todo indios, negros y mestizos. El gobierno asustado por la Revolución francesa intentó frenar el impacto de la *ilustración*, lo cual trajo consigo que la juventud criolla harta de la tiranía, y de la insensibilidad planteada por las soluciones que plantea la Revolución francesa, la independencia de las trece colonias británicas de América y la constitución de Estados Unidos, se siente interesada en el progreso de México para lo cual proponían que todos fueran iguales ante la ley.

Los criollos se enfrentaron con la negación de tal ideal por parte de los latifundistas, mineros y gente de la nación española, ya que no deseaban compartir sus propiedades. En ese entonces las hazañas de Napoleón eran conocidas, al ser uno de los más grandes conquistadores de todos los tiempos, y por invadir España en 1808.

⁶⁸ Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante, *Op. cit*, p. 99

Los mexicanos que se encontraban en el proceso de integrar su identidad, trataron de aprovecharse de tal situación azuzando el interés de los demás por luchar para beneficio su propia nación. Se conspiró en muchas partes, a pesar de las denuncias por parte de los criollos ante las juntas de seguridad, y al suceder lo mismo con los conjurados de Querétaro, San Miguel y Dolores, estos se ponen en pie de lucha, dándose así la cita en la madrugada del 16 de septiembre de 1810, cuando llamó a misa el padre Miguel Hidalgo y Costilla, incitando desde el atrio de la iglesia a los parroquianos para unirse a la causa común: derrotar al mal gobierno.

Salió el cura Hidalgo con 600 hombres de su parroquia, pero cerca de cien mil se aliaron a su lucha en pocos días, para desarrollarse así uno de los procesos políticos, sociales y económicos más importantes de nuestra historia, del cual ya conocemos sus consecuencias.

Del Siglo de Oro en México, y de esta época tan importante de nuestro país, pasaremos a revisar el ambiente en el que se desenvuelve la comedia a partir de finales del siglo XIX, y principios del XX. Debido a que los registros que se tienen del teatro durante la época de la Independencia y las siguientes revueltas, nos hablan de representaciones extranjeras más orientadas hacia el melodrama, espectáculos circenses, de pirotecnia o musicales.

2.1.LA COMEDIA EN EL MÉXICO NACIENTE

Al paso de los años y de las épocas, el teatro se vio influenciado por los cambios sociales que inundaron al país. Después de su independencia, México era uno de los países más extensos de Latinoamérica, incorporándosele provincias centroamericanas en 1822 de casi un millón y medio de kilómetros cuadrados, para tener en total siete millones de habitantes en todo el suelo mexicano, un año antes de representarse por primera vez en nuestro país una obra de *William Shakespeare: Hamlet*.

La igualdad de derechos agudizó la desigualdad de fortunas, empeorando las condiciones del peón y de los artesanos, favoreciéndose también la mezcla de razas y la consolidación de la clase media, así como la inexperiencia política sale a flote. Entre 1821 y 1850 imperó el desorden en todos los niveles, dándose en ese tiempo cincuenta gobiernos, productos de un *cuartelazo*, once de ellos organizados por el general Santa Anna.

El destino del país se vio condenado a seguir los deseos de las logias masónicas, de los militares ambiciosos, y de los bandidos. Para ese momento la clase intelectual notaba la pérdida de territorio patrio, de la pobreza, de la incesante guerra civil, y de los problemas de la administración pública, pero además era preocupante el hecho de que solo una persona de cada diez sabía leer y escribir, por lo cual los hombres cultivados eran pocos, y casi todos ellos desempeñaban actividades teóricas como la abogacía, el sacerdocio, el periodismo, la literatura y la docencia. Se formaron entonces dos partidos : el liberal y el conservador, coincidiendo a pesar de sus diferencias, que sus paisanos no tenían las armas para salir adelante por si solos.

El teatro se adaptó a las modas, pero conservando los horrores del pasado, al grado tal, que a los pocos años de la Independencia, el que un actor conservara el acento español despertaba la furia del público. La ópera, los espectáculos de prestidigitación, de globos aerostáticos, de luchadores, de equitación de circo, el telescopio y la magia, asombraban a los mexicanos.

1862 el rumor de una intervención por parte de Inglaterra, Francia y España se hace realidad, formándose sociedades, y comités para juntar donativos a favor de los soldados, siendo el teatro un

excelente pretexto para lograr tal cometido.⁶⁹ A pesar de la invasión francesa, se continuaron las representaciones, cambiando las felicitaciones en los textos hacia Ignacio Zaragoza por nombres como Monsieur de Saligny⁷⁰, en ese entonces ministro de Francia en México.

Con la llegada del *Emperador Maximiliano I*, la vida continuaba aparentemente de la misma manera, al grado tal de celebrar en ese año el aniversario de la Independencia.⁷¹ Al teatro principal asistía el público a ver comedias ligeras, ya que muchos artistas como *Ángela Peralta* y todos los integrantes la *Compañía del Teatro Principal* recibieron altas distinciones en dinero y fama.

También se realizaron muchas fiestas de máscaras, las cuales en ocasiones eran prohibidas por los sacerdotes:

*“Los motivos para tan absurda disposición nunca fueron aclarados por la Mitra, pero que se decía que era por dos razones: la primera, porque se había sabido que el año anterior se celebró un baile de máscaras en una casa particular y los invitados, hombres y mujeres, no llevaban más ropa puesta que el antifaz, porque se había hecho costumbre que algunas personas asistieran a los bailes públicos disfrazados de frailes o curas”.*⁷²

El público mexicano buscaba divertirse en medio de tantos conflictos, con todos los inconvenientes técnicos de los teatros (suciedad, lámparas de aceite goteando, etc.) encontrando en muchas ocasiones el medio perfecto para desahogar sus emociones, o para solidarizarse por alguna causa.

La gente culta asistía a las funciones de ópera, a la lectura de poesías o a la representación de obras de autores nacionales era muy común. Se representaron obras de *Moliere* y de *Sófocles*; el romanticismo enloquecía a la concurrencia con sus peleas de espadas y su melodrama. La música gustaba igual y *Rossini*, *Verdi* y *Ángela Peralta* hicieron llorar a los fanáticos de la ópera.

Las buenas costumbres no se vieron insultadas hasta la aparición de las *óperas bufas* (de las cuales hablaremos posteriormente) en nuestro país, y del terrible can-can, que hizo mella en otros espectáculos.⁷³

Si bien en nuestro país las comedias no eran tan bien vistas por el público culto, el carácter festivo del mexicano siempre se hizo presente tanto en los Circos, en las fiestas populares, en los carnavales como en las corridas de toros, entre otros muchos espectáculos.

Al mexicano le gustaba ir a todas las representaciones que venían del extranjero, tanto en la provincia como en la capital. A principios del siglo XX, en México todavía se traducían obras extranjeras para ser representadas por las compañías.

Pero en España, en Francia, en Cuba y en Estados Unidos, los sainetes (Composiciones dramáticas de carácter cómico cuya característica consistía en representar las costumbres populares y temas de actualidad en un solo acto), *el astracán*(*escenas cómicas breves*) las *óperas bufas* -con su baile del Can-can-, los bailables de las mujeres semi desnudas, los vaudevilles norteamericanos, las

⁶⁹ Luis Reyes De La Maza, *Cien años de Teatro en México*, México, Instituto de Seguridad y de Servicios Sociales de los trabajadores del Estado, 1999, p. 67

⁶⁹ *Ibidem* p. 11 .

⁷⁰ *Ibidem* p.70

⁷¹ *Ibidem* p.73

⁷² *Ibidem* p.11

⁷³ *Ibidem*. p.126

guarachas cubanas y las zarzuelas que florecieron en el siglo XVII en Europa, terminaron por crear un género chico que se llamaría *revista*, y que llegaría a nuestro país para volver a nutrirse.⁷⁴

Las modas o las necesidades sociales determinaron el rumbo de las revistas: hacia lo político, a lo *bataclánico* o frívolo, a la reseña de hechos románticos, musicales o políticos. Se clasifican como revistas de carácter costumbrista, político, frívolo, de evocación y musical.

Más o menos el tiempo de vida de este género fue de 1910 a 1940, realizado en pequeños teatros llamados *follies* o carpas, por tandas, dos o tres obras seguidas o separadas por un intermedio. También llegaron a existir cafés bohemios, lo cual le daba una vida muy activa a las noches mexicanas de principios y mediados del siglo XX.⁷⁵

De acuerdo con el romanticismo de la época, el teatro del México de 1912, se basó en la evasión y en las sensaciones. *Manuel Gutiérrez Nájera* y *Luis Reyes de la Maza* escribieron crónicas sobre un teatro nacionalista, naturalista y costumbrista, en donde se recogían algunos de los personajes populares como el *peladito*, el *catrín*, o las *inditas*, quienes como ya sabemos tienen su origen en las pícaras del Siglo de Oro.

En sí en las puestas en escena predominó el sentimiento sobre el pensamiento, con el fin de curar los vacíos que los conflictos sociales provocaban. En el México Independiente los habitantes del país se encontraban en frecuente angustia a causa de las invasiones de los ejércitos extranjeros.

La aportación de los actores mexicanos al teatro de revista se da gracias al lenguaje, a la vestimenta y otros elementos populares, con el fin de lograr la aceptación e identificación del público. Los grandes cómicos del cine nacional nacieron en las carpas, como ejemplo están *Carlos López Chaflán*, *Joaquín Pardavé*, *Tin-Tán*, *Cantinflas*, *Medel*, *el Panzón Panseco*, *Palillo*, *Clavillazo* y muchos más.⁷⁶

Pero también las mujeres harían lo suyo: *Consuelo Vivanco* y su *Chin-chun-chán*, *Esperanza Iris*, *Pilar Lerdo*, *Lupe Rivas Cacho*, *Mimi Derba*, *Prudencia Grifel*, *Cristina Peredo*, *Esperanza Rodríguez*, *Matilde Linares*, *Amparo Romo*, *María Conesa* y su *hermana Tere*, *Soledad Álvarez*, *Amalia Sánchez*, *María Teresa Montoya*, *las hermanitas Arozamena*, *Virginia Fábregas*, *Sara García*, *Celia Montalbán*, *Lupe Vélez*, *Amelia Wilhelmi*, *Sofía Álvarez*, *Delia Magaña* y todas las coristas, triples y segundas triples que dieron tanta vida a nuestro teatro.⁷⁷

Si bien muchas de ellas eran puro *atractivo visual*, otras eran actrices consagradas, cantantes de ópera, o bailarinas clásicas. En general participaban en compañía de otros actores, o a veces con los simples versos de sus coplas hacían reír al pueblo revolucionario:

“¡Arza y dale!
Arza y dale
Yo tengo un minino
de cola muy larga
y de pelo muy fino...”⁷⁸

⁷⁴ Pablo Dueñas y Jesús Flores y Escalante, Op. cit. p. 13

⁷⁵ *Ibidem* p.20

⁷⁶ *Ibidem* p.23

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Canción popular, reconocida principalmente por haberla interpretado y grabado en LP la actriz *María Conesa*

Algunas de las actrices antes mencionadas, incursionaron más tarde en el cine, en la radio y hasta en la televisión. Algunas afortunadas se inmortalizaron en papeles como la *Guayaba* (en el caso de Delia Magaña), aunque la mayoría transitó por diferentes géneros, como fue la situación de la señora Sara García quien pudo ser identificada por el pueblo como *la abuelita del cine mexicano*, y que a pesar de ello actuó en dramas y comedias.

Durante el siglo XX la pícaro o graciosa incursionaría al mundo del cine con gran éxito. El modelo de la villana del Siglo de Oro, serviría para darle estructura a muchos de los personajes femeninos que participaban en las películas en las películas cómicas, básicamente en las comedias de costumbres que eran llevadas a las pantallas por grandes actores como Joaquín Pardavé.

2.2. LAS CARPAS Y EL TEATRO DE REVISTA

Desde el siglo XIX el público mexicano estaba acostumbrado a la presentación de obras de teatro traídas por compañías europeas y de Estados Unidos: Operetas, zarzuelas, bailes, óperas bufas, tragedias, Circos, y hasta de espectáculos maravillosos como el vuelo de un globo aerostático. En los teatros y foros se desarrollaba gran parte de la vida social y cultural en México.

De 1890 a 1900 se representaron muchas obras costumbristas de autores mexicanos con el nombre de zarzuelas, cuya estructura sugería un acercamiento definitivo hacia el teatro revista, por manifestar en su contenido una tendencia firme a la mofa y la crítica en forma chocarrera, además del uso de bailes y de canciones populares

Se presentarían obras de Shakespeare, de Moliere, de Juan Ruiz de Alarcón, obras célebres del Teatro Griego y de algunos nacientes dramaturgos mexicanos. Sin embargo, como siempre pasa, la mayor parte del público carecía de la educación y solidez monetaria para apreciar ciertos espectáculos y obras de teatro.

En ocasiones los jóvenes eran demasiado insolentes y hacían salir de escena a la actriz más consagrada a punta de chiflidos. Los teatros no solían tener cubiertas todas sus necesidades higiénicas, por lo cual el olor a aceite que se usaba para iluminar, el de los sanitarios, camerinos y sobre todo el de los asistentes, desencadenaba tremendas pestes que provocaban más agitación entre la muchedumbre.

En cierta ocasión se llegó a proponer que a aquel fresco que se levantara a gritar algún improperio o hiciera alguna otra ofensa contra los actores durante la función, fuera ejecutado en su mismo asiento por los militares. He aquí una cita de la época:

“Un amigo extranjero me hacía observar noches pasadas la impertinencia insolente de ciertos concurrentes al teatro. Apenas un actor dice con socarronería alguna agudeza de color subido, apenas una actriz levanta un poco su enagua para enseñar la media, estalla el público en aplausos insensatos pidiendo la repetición de la copla obscena o el ademán provocativo. Copla y ademán habrían pasado inadvertidos para las señoras, a no ser por las insolentes risotadas y los gritos bestiales de la concurrencia. La pira humana se estremece con titilaciones sódicas, la bestia aúlla, patalea, y el espectador honrado a quien disgustan tales algaradas piensa estar en una zahúrda escuchando los gritos de los cerdos.

Y es lo más vergonzoso que ese aplauso a tronador y esos gritos destemplados no se escuchan más que cuando el autor o los actores dicen algo estúpido e idiota. Y esto pasa no en las barracas que se levantan año tras año en nuestra plaza, ni en

*los teatros de feria, sino en los teatros principales, a la vista de todas las damas de nuestra buena sociedad, allí donde el viajante o el extranjero van a juzgar nuestra cortesía y nuestras costumbres".*⁷⁹

Sin embargo, pronto nacería un género que sería muy importante para nuestro país. El astracán (género teatral europeo), la tonadilla escénica (breve representación teatral de canto y bailes populares, alternados con cortos diálogos tipo costumbrista), los vaudevilles, los follies (obras musicales que con juntaban acrobacias, cuadros cómicos y grandes bailables) serían las influencias del propio Teatro de Revista en México.

La Revuelta Maderista ensombrecería a principios del siglo XX en nuestro país el ambiente artístico –tan disfrutado en México–, ocasionando el intempestivo escape hacia los estados del sur de las más famosas compañías de Circo, como la de *Ricardo Bell*, quien fuera el payaso más importante de la época del Porfiriato.⁸⁰

La Revolución truncó el trabajo de los grandes payasos, desintegrando a la familia circense para después ésta refugiarse en las ciudades de Guadalajara, Puebla y San Luis Potosí. Así también ahuyentó a artistas internacionales. Pasados los conflictos y las sangrientas escenas en las calles de la ciudad y en los pueblos, los artistas europeos idean hacer teatritos portátiles, creándose así las Carpas.⁸¹

Las carpas eran teatritos muy modestos contruidos de madera y de techo de lona o de plástico, aunque podían estar contruidas por vigas de fierro o madera completamente. Sus mediadas variaban, y se dividían por supuesto en orden jerárquico, algunas carpas eran el último paso para llegar a pisar los grandes escenarios.

Ninguna tenía una ubicación fija, porque dependía del terreno cuando éste tenía dueño, se encontraba desocupado o era ya del empresario. Tuvieron nombres como: *Carpa Apolo*, *Alicia*, *Carpa Beas Modelo*, *Salón Bombay*, *Salón Cara Limpia* (Propiedad de un clown que llevaba el mismo nombre y que después compartiría el escenario con *Daniel Pérez Alcaraz*, y *Francisco Fuentes Madaleno*), *Salón Chicote*, *Teatro Carpa Colonial*, *Carpa Mayab*, *Carpa Edén*, *Teatro Madame Rasimi* (lugar donde se hacían burlesques con mujeres travestís) entre muchas otras, algunas eran de la propiedad de algún artista famoso como *Cantinflas*, *Margo Su*, o de empresarios que después las convertirían en teatros importantes o simplemente las dejarían morir.⁸²

Sin embargo, según los cronistas de la época, se le adjudica la paternidad de las carpas al clown *Soledad Aycardo Don Chole*, al solicitar una licencia para presentar comedias y sainetes con sus títeres en el Zócalo, antes de *Rosete Aranda*.

En las carpas se presentaban repertorios muy parecidos a los de los grandes teatros, algunas revistas ya se habían presentado en estos últimos, compartiendo los dos en ocasiones sketches y rutinas cómicas. La carpa empezó a destacar a partir de los años veinte con la necesidad por parte del público de olvidar todos los conflictos políticos que dejaría la Revolución, pero a partir de los treinta cobró un aspecto más popular y mayor difusión, e incluso llegaron a existir más carpas que teatros en un determinado momento.

⁷⁹ Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras VI. Crónicas y artículos sobre teatro. IV. (1885-1889)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1985. p. 74

⁸⁰ Pedro Granados, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro en México*, México. Ed. Universo. p. 53

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Pablo Dueñas, *Las Divas, en el Teatro de Revista Mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994. p. 64.

En ellas se hacían pantomimas, se presentaban bailables, acrobacias, etc. Se recuperó el espíritu del payaso como personaje central, adquiriendo un nuevo carácter, más sufrido y más grotesco, como su nuevo maquillaje. Algunos payasos eran los directores de las Carpas, y de su elenco surgirían artistas de la talla de *Cantinflas*, *Shillinsky* y *Medel* entre otros.

Uno de los rasgos más particulares del cómico de las carpas era su estilo, reflejo de la forma de pensar de un pueblo sumido en la pobreza, abandonado a las ruinas de la Revolución. El payaso utilizaría en su maquillaje nuevas formas, resaltando los rasgos de su cara, la sombra de un bigote a los lados de la boca, conservando la nariz roja como un sello y también para añadir un toque de gracia a los *Teporochitos* que interpretaba.

La Carpa creó una estructura espectacular muy diferente a la del circo o a la de las grandes representaciones teatrales, pues el ambiente de tensión del país, obligaba al artista a desarrollar una nueva visión de sí mismo y del mundo, ante la crisis internacional de 1929.⁸³ El continuo cambio en la política, la emigración del campo a la ciudad de México, el crecimiento de las áreas urbanas y el regreso de muchos de los artistas auto exiliados en EE.UU. modificaron tanto al Teatro de Revista como al Circo. Todavía en la década de los ochenta existía a las afueras de la ciudad *La Carpa México*, sin embargo, por la presión de los medios, y la muerte de la mayoría de las grandes estrellas (*Palillo*, *Cantinflas*, *Borolas* y *Clavillazo entre otros*) y de los empresarios, la Revista *carpera* dejó de existir.⁸⁴

2.3. EL TEATRO DE REVISTA

La acera de enfrente, *La revista de guante blanco*, *La cuarta plana*, *el Chin-chun chán* (obra importantísima por su gran tendencia a la comedia) son sólo algunas revistas que se presentaron durante una época que vivía los últimos años del Porfiriato. Este género sería trascendente para las formas siguientes de hacer comedia, porque (aunque en un principio de manera discreta y después de forma desparpajada) entre sketches, canciones y bailes se denunciaban los hechos sangrientos, políticos, y sociales más importantes del momento.

La Revista vivió a la par del público mexicano las transiciones políticas más importantes de nuestro país, al grado tal que en muchas ocasiones eran el primer medio para informar al público sobre las notas más recientes, e incluso algunos políticos asistían interesados para revisar que se decía sobre ellos y sobre sus contrincantes.

El Teatro de revista tuvo su auge de 1910 a 1940, se presentaba por tandas, dos o tres obras seguidas separadas por un intermedio a las que el público tenía derecho dependiendo del precio de su boleto. Dado el número de funciones que tenían, los compositores empezaron a utilizar canciones del gusto popular. Las primeras tandas eran para todo el público, pero para la cuarta o quinta el tono se encontraba ya bastante subido:

"Las dos primeras tandas eran por lo general propias para las familias y "gente de buenas costumbres", no así la tercera y cuarta, cuya concurrencia se componía de estudiantes calaveras, viejos rabo verdes, adultos disipados, prostitutas y trasnochadores; ante espectadores tan idóneos, los actores abusaban del albur, del

⁸³ Pedro Granados, Op. cit. p. 53

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Pablo Dueñas, Op. cit.p. 64

erotismo y del doble sentido en sus parlamentos, metiéndose muchas veces con el público, que no siempre asumía el papel de respetable.”⁸⁵

El Teatro de Revista se dividió en las siguientes ramas:

Revista costumbrista o nacionalista: Fue el más importante desde que se gestó hasta 1940, usaba los términos populares, el lenguaje vulgar, la vestimenta de moda, la música y los temas que gustaban al pueblo. Los bailes regionales tomaron importancia como fue el caso del jarabe tapatío, canciones como *Cielito lindo*, *la Adelita*, y otras de la música campirana de *Guty Cárdenas* y *Alfonso Esparza Oteo*.

En este género se hicieron famosas, figuras como *Carlos López “El Chaflán”*, *Delia Magaña* y *Joaquín Pardavé*. Después de los años treinta, nuevos cómicos empezaron a surgir: *Don Catarino*, *Amelia Wilhelmy*, *Lupe Inclán*, *Cantinflas*, *Palillo* y *Clavillazo*.

Rotos, pachucos, marihuanos, prostitutas, borrachos, cacos, tiras, y demás personajes citadinos, subieron a las tablas, donde se recreaban los barrios más conocidos. Estos escenarios fueron en varias ocasiones creados sobre los telones pintados por muralistas de la talla de *Rufino Tamayo*, *Diego Rivera*, *José Clemente Orozco*, *Julio Ruelas*, *Roberto Montenegro*, y *Adolfo Best Maugard*, los cuales obviamente no deseaban aparecer en los créditos, pues era de mal visto ser “revistero”.⁸⁶

Revista política: Este género sirvió para hacerle saber al pueblo lo que sucedía realmente en el país; muchos autores en pocas horas escribían las escenas con los temas más recientes, para parodiarlas o someterlas a juicio junto con “el respetable”, casi funcionado como un noticiero.

Muchos autores eran encarcelados después de la presentación, e incluso cómicos como *Palillo* llegaban a actuar con su amparo resguardado en algún rincón de su camerino, debido a que en numerosas ocasiones ponían un dedo en la llaga en momentos de la gran crisis política.

*“Con la presencia de Francisco I. Madero como una posibilidad de democracia, los autores revisteriles criticaron con cierta saña su conocida bonhomía. José Juan Tablada hizo “Madero Chancleter” (1910), una obra burlona y despiadada, lo mismo que “Tenorio maderista” (1911) de Luis G. Andrade, la que durante su estreno causó un terrible enfrentamiento entre maderistas, porfiristas rencorosos y reyistas (partidarios del general Bernardo Reyes), quienes la emprendieron en tumulto contra el joven y valiente autor, dejándolo herido”.*⁸⁷

A veces iban a parar a la cárcel hasta los tramoyistas, por lo cual aprendieron los escritores a ser más cautos, y ante la caída del gobierno maderista, trataron de no atacar a Victoriano Huerta, aunque siguieron escribiendo obras sobre temas sociales como: *Su majestad el hambre*; *La ciudad triste y desconfiada* en las cuales se hablaba de la economía del país.

⁸⁵ Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, *Op. cit.* p. 20

⁸⁶ *Ibidem.* p. 25

⁸⁷ *Ibidem.*

Después de la muerte de *Venustiano Carranza* y del interinato de *Adolfo de la Huerta*, la revista pudo retomar algunas de sus libertades. Muchos políticos participaban en los libretos irrespetuosos contra sus enemigos, y ya una vez llegado al poder el *General Obregón*, los autores y empresarios regresaron a las obras políticas.

El género tomaba más importancia mientras más peligrosos eran sus diálogos políticamente hablando, y además porque los espectadores gustaban de aplaudir a *Calles* y a *Obregón* en el escenario, los cuales soportaban estas parodias pues sabían que eso aumentaba su popularidad.

Para finales de los años treinta este tipo de revista perdió su fuerza, y fue desplazado finalmente por el cine y la radio, lo que sucedió no sólo por la novedad que representaron estos medios masivos de comunicación sino porque lo que el público quería era reír y cantar con los números musicales, y dejar a un lado las agresiones y trifulcas que se dieron y agravaron en 1940. Se continuó la escritura de la Revista política, sólo que no mantuvo la misma popularidad.

En la actualidad muchos comediantes trabajan en este género aunque aderezado con otros elementos, *Tito Vasconcelos* y *Jesusa Rodríguez* son algunos de los ejemplos. *Los Peluches*, (cápsulas del noticiero del canal 13, *Hechos* de TV Azteca) realizan la misma función a través de muñecos bocones, los cuales interpretan a un sin número de políticos y figuras públicas con el fin de ridiculizarlos, o la *Grilloterapia*, otro programa y espectáculo teatral que usa la ópera para hacer crítica.

Pero sin duda uno de los más importantes revisteros políticos en la historia de la comedia fue *Palillo*, arriba mencionado quien por su valentía e ingenio seguía informando al público de lo que sucedía en el país, aunque en numerosas ocasiones fue detenido y amenazado.

A continuación como un ejemplo, se transcriben unas coplas de la época:

"Sale una primera tiple, vistiendo un traje fantástico en el que llevará unas bolsas de las que, a tiempo, irá sacando y mostrando al público unos muñecos:

*Soy la popularidad
con todos sus embelecos
y a los hombres más notables
los manejo cual muñecos.
(saca un muñeco con la cara de Calles)
Este es Calles el flamante
Que entrará de Presidente
Y recibe consejos
D esta buena gente.
Si quieres ser gobernante
Y del pueblo un buen reflejo
Hazme caso, te lo digo
Y mírate en este espejo.
(saca a Don Porfirio)
Si quieres estar treinta años
Y admirado por la gente,
Maneja bien la matona
Y mátalos en caliente.
(saca a Madero)
No te fies de soldaditos
Que nunca van a la buena;
Acuérdate de sus gracias*

En la famosa Decena.
(saca a Huerta)
No te inspires con coñac ¡ay, ay, ay!
Ni tequila desdora ¡ay, ay, ay!
No gobiernos con mezcal ¡ay, ay, y!
Y menos con bacanora.
(saca a Carranza)
No te impondrás un candidato
Es lo que me supongo,
Mira lo que sucedió
Por eso, en Tlaxcaltongo.
(saca a Obregón)
Te dejó la mesa puesta
Y la Patria en suma paz
Seis decenas atrasadas
Y la ley del Income Tax. ”⁸⁸

Revista frívola: Como su nombre lo indica el tema principal de este tipo de revista eran los cuadros picarescos y la participación de hermosas mujeres vestidas con pequeños o diminutos vestidos. Este género deriva de las antes mencionadas óperas bufas de Offenbach⁸⁹, y de zarzuelas del siglo XIX.

Las óperas bufas traídas desde París por supuesto causaron grandes escándalos e indignación dentro de la moral que regía a la sociedad en ese entonces, pero obviamente tenían cautivo y embobado al público masculino.

“ La emoción que causa en los círculos galantes la llegada de una cuadrilla de bufas no es precisamente una galantería para las mexicanas. Salen de aquí al encuentro de una parvada de coristas con el mismo entusiasmo de los corsarios que apresaron el navío de las cien vírgenes. La etiqueta francesa puesta en cada una de ella hace subir el precio fabulosamente. No hay que fiarse, sin embargo, de las etiquetas, porque la mercancía suele estar averiada.

Las mujeres que nuestros pollos de buena fe apellidan, pomposamente, parisienenses son como el agua de sidra que nos venden los almacenistas a cinco pesos cada botella con el nombre de Champagne (...) Francamente hablando, debemos confesar que la belleza es una mercancía muy rara en México. De otra suerte no comprenderíamos cómo hay hombres capaces de resistir cinco o seis eternas horas de ferrocarril, con el sólo objeto de saludar primero que los otros a esa turba de ratas de bastidores (...) Entre las mujeres antropófagas y las mujeres de teatro existe muy pequeña diferencia: ambas devoran a un hombre con la mayor facilidad del mundo. ”⁹⁰

Llegó en 1907 a México para presentarse en este tipo de Revista, la gran actriz y cantante *María Conesa, la Gatita Blanca* (sobrenombre que tomó de la zarzuela de Jiménez y Vives titulada así), teniendo gran éxito como tiple cómica. Era ya muy famosa en Valencia y toda España, así como en Cuba. Alcanzó gran fama a través de sus escandalosas coplas y movimientos eróticos, sin importar que fuera pequeña y delgada.⁹¹

⁸⁸ Pablo Dueñas, Op. cit. p. 84

⁸⁹ Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, Op. cit. p. 27

⁹⁰ Manuel Gutiérrez Nájera, Op. cit. p. 7

⁹¹ José Rogelio Álvarez (Dir.) Op. cit. p. 59

María Conesa, desde sus diecisiete años levantó los suspiros de todos *los hijos de la tanda*, sin poseer una gran belleza o una voz especial; simplemente con su gracia y su picardía alebrestó al pueblo revolucionario (claro, y también con sus mallas, con las cuales podía simular que estaba desnuda), siendo censurada por las buenas familias y aplaudida por más de un político, por lo que en muchos momentos se vio envuelta en chismes que la obligaron a salir del país por algunas temporadas, como cuando fue acusada de llevar puesto un collar de esmeraldas robado por la banda del automóvil gris.⁹²

Se escribe de ella que no tenía gran voz, pero sí era entonada, por lo cual fue la única que en su tiempo grabó una gran cantidad de discos, que por los escasos avances tecnológicos, guardan una voz chillante y desafinada, sin embargo, cuando fueron editados, eran la delicia de las familias que poseían un fonógrafo.

Dado el éxito que tuvo su presentación en el país, su padre (y representante) y ella decidieron quedarse en México, para cobrar sumas exorbitantes para la época, algo así como \$3,000 pesos mensuales, por lo cual junto con la empresa se enriqueció por los llenos que noche a noche tenía en el Teatro Principal.

La zarzuela *La Gatita blanca*, le dio el sobrenombre que la acompañaría hasta su muerte en 1980: *La gatiita de oro*, cuando triunfó con el público cubano, antes de hacer su debut en México. Sin embargo, abandonaría las zarzuelas para volverse revistera en 1928 con el espectáculo *El proceso de Mary Conesa*, cuando ya era dueña de su propia compañía, la cual duró hasta la década de los años treinta.

Al poco tiempo nacieron muchas imitadoras del estilo de la *Gatita Blanca*, creándose coros de primeras y segundas tiples (actrices y bailarinas que dependiendo de su talento iban ocupando lugar en el escenario), muchas de ellas sumamente sensuales y atrevidas, presentándose en las tandas de media noche cuando el público estaba compuesto sólo de varones.

Muchas divas empezaron a surgir en las tablas de los escenarios, algunas llegaron de España, o nacieron en México, en una época de transición, cuando lo nacional empezaba a ser reconocido. Tal fue el caso de *Guadalupe Rivas Cacho*, *Mimi Derba*, *Celia Montalbán* y demás artistas que posaron en un sinnúmero de postales vistiendo las ropas de sus cuadros más famosos, o con trajes sumamente tentadores (algunas veces nada más con un rebozo, con un sombrero o vestidas con mallas semi transparentes), o en las poses preferidas del público.

Lupe Rivas Cacho estuvo dentro de los cánones de belleza de la época, pero no por eso dejó de caracterizarse como teporochito, con su vestimenta raída proveniente en muchas ocasiones de las manos de auténticos borrachitos y mal vivientes. Fue la primera embajadora de la *Revista Teatral* en Estados Unidos, como empresaria y actriz. Ella se caracterizó por interpretar a personajes del pueblo: marihuanas, borrachos, pelados y placeros extraídos de Peralvillo, siendo una mujer hermosa, liberada y culta, con todo el propósito de causar escándalo con sus ideas contra el machismo.⁹³

Celia Montalbán por su parte era en verdad una mujer hermosa, encabezó muchos espectáculos, y fue parte también del dueto de tiples *Las Valkirias*; se hizo famosa por cantar las coplas de la Revista *Mi querido capitán*, que se convirtió en símbolo de aquella época, vigente hasta nuestros

⁹² Pablo Dueñas, Op. cit. p. 84

⁹³ Ibidem. p. 79

días, y por los cientos de postales en las cuales lucía su bella figura, aunque no tuvo la fortuna de permanecer en los escenarios después de sus participaciones en el cine mudo y sonoro.

Poco a poco y por los intereses del público, el tono empezó a subir, al igual que las faldas, y ya en 1925 se estrenó la revista *Mexican Rataplán*, que imitaba a la compañía parisina que debutó con el espectáculo: *Ba-ta-clan*, en la cual se destacaba la falta de mallas en las piernas de las bailarinas y el uso de una pasarela para tenerlas más cerca.

*A partir de aquel momento, el teatro de revista dio un giro radical, volviéndose todo bataclán; incluso hasta la misma palabra se convirtió en un neologismo que indicaba desnudez, frivolidad o escasez de algo.*⁹⁴ Incluso a las tiples se les empezó a conocer como bataclanas, siendo por supuesto un término peyorativo para las actrices de la época.

“¡Todas las tiples guapas
a mí me llaman
mi querido capitán.
Desde María Conesa
La Rivas Cacho y la Montalbán!”⁹⁵

En este tipo de revista se explotó la belleza femenina: *Los ángeles, Rompecabezas y piernas al aire y No lo tapes*, entre otras.⁹⁶ Lo que tuvo gran éxito durante los años treinta. Los números musicales eran más gustados que la parte dramática, y nació una numerosa lista de “exóticas” terribles como *Mimi Derba*, aunque después sería una terrible abuelita en *Ustedes los Ricos*.

Yolanda Montes Tongolele fue la *exótica* más destacada desde ese tiempo hasta nuestros días. Ella es todo un personaje, ya que no sólo filmó varias películas, sino que fue un modelo que siguieron las vedettes de las siguientes décadas: *Olga Breeskin, Lin May*, y demás bailarinas sensuales que se presentaron en cabaret con gran brillo hasta la década de los años ochenta.

En la literatura sobre el tema, poco se menciona que muchas de las divas del *Teatro de Revista* llegaron a ser piezas fundamentales en el cine y en el teatro en México, pues no solamente eran actrices, también eran empresarias de gran astucia como *Mimi Derba*, quien a pesar de estar entregada en cuerpo y alma al teatro, supo apreciar las posibilidades del cine asociándose con Enrique Rosas, para formar una compañía que pronto derivó en *Azteca Film's*, e incluso fue también fundadora del cine sonoro al participar en la película *Santa*.

Mujeres sobresalientes, ya que en una época en donde era mal visto actuar de la forma en la que ellas lo hacían, realizaron actividades que tampoco correspondían a su género – de acuerdo a la moral y las buenas costumbres-, no se conformaron con ser exitosas en su carrera y darle empleo a otros artistas, sino que formaron sus propias compañías y llegaron a ser dueñas de teatros.

Revista de evocación: Este tipo de revista sirvió para resaltar la visión romántica de lo que fue para cierta parte de la población, la figura de *Don Porfirio Díaz*. La Compañía de Roberto Soto presentó obras como *México a través de los siglos*, montajes suntuosos, evocando la influencia parisina para así obtener el gusto del público.

⁹⁴ Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, Op. cit, p. 29

⁹⁵ Versos de la canción popular “*Mi querido capitán*”

⁹⁶ Pablo Dueñas y Jesús Flores Escalante, Op. cit.

Se rescataron antiguas canciones, vales, boleros, bailes folclóricos, canciones rancheras y memorias que incluso aparecerían con el mismo nombre en películas como *En tiempos de Don Porfirio*, en donde se les daría trabajo a viejos actores y dramaturgos.

De pronto los autores pensaron que todo tiempo pasado fue mejor, y grandes actores como *Joaquín Pardavé, Delia Magaña, Gloria Marín* entre otros, participaron en espectáculos como *México a través de los siglos*, que incluso fue presentado en Bellas Artes.

Se desató un gusto por las remembranzas rodeadas de personajes de la época, de canciones mexicanas y de bailes, por lo cual se montaron espectáculos en el teatro Lírico como: *Aquellos 35 años, Recordar es vivir, Parece que fue ayer, Las fiestas del Centenario*, por poner un ejemplo.

*"¡Qué bonito y apacible era México en silencio!
Sin motos de mordelones, sin políticos ladrones
Sin radios con tanto estruendo, sin jazzband en las cantinas,
Sin diputados en pleito!"⁹⁷*

En numerosas películas podemos ver la influencia de este tipo de revista, siempre con esa visión idílica de un México que realmente no fue tan glorioso, ni económicamente brillante, y que solamente existía en la cabeza de aquellos veteranos autores que no aceptaban los nuevos tiempos, y que lucía un tanto cursi ante la nueva situación que vivía el país.

Los hermanos *Soler, Joaquín Pardavé, Sara García, Marga López*, son sólo unos cuantos nombres de los actores que participaron en este tipo de películas románticas en todo sentido, ya que a la par de ver perdido a un México ideal, la anécdota siempre contaba la historia de un amor que por la moral y la religión no podía tener un final feliz.

Revista musical: El empresario Juan Toledo en 1927 le daría un giro a la Revista, al desear montar obras al estilo de los musicales de Broadway, con numerosos cuadros musicales, sin importar tanto la actuación. Fueron muy aceptadas por el público, quien podía admirar a sus cómicos preferidos y cantar las canciones de moda.

Muchos de los cantantes y cómicos que conocemos a la fecha pasaron por estos escenarios, entre ellos podemos mencionar a *Agustín Lara y Tin-Tán*. Su aparición en las Revistas musicales les dio mucha popularidad, sin embargo, se llegó a abusar tanto de las presentaciones con este formato que a la larga derivaron en espectáculos muy baladíes, que sirvieron para ayudar a la proyección de ciertos artistas o canciones populares, por lo cual el título de la Revista llevaba el nombre del mismo artista.

⁹⁷ Pablo Dueñas, Op. cit. p.167

En los carteles se anunciaba a las grandes personalidades de la siguiente manera: *Palillo, idolo de las multitudes, Pedro Infante, El Amo de los galanes Charros, Tin-tán y su carnal Marcelo...* así mismo en el periódico el Universal Ilustrado, se presentaban dibujos y artículos que citaban algunas escenas y personajes de las tandas.⁹⁸

De dos a tres orquestas formaban el elenco, así como cantantes acompañados con lujosas escenografías para resaltar la canción. *La Revista musical*, ya con otros elementos que se fueron adhiriendo (como el sketch político y números cómicos), perduró hasta los años sesenta, viéndose notoriamente que su competencia más cercana, el cine y después la televisión, adoptaron el mismo molde con mayor ganancia.

Las obras cómicas en la actualidad, conservan la estructura del teatro de revista, del teatro español, y de las influencias que el teatro del absurdo trajo a nuestro país en el trabajo de dramaturgos como *Elena Garro*, quienes con su realismo mágico, le brindaron otras opciones al público mexicano. Sin embargo, y a pesar de la gran influencia que posee en estos momentos el trabajo realizado por la técnica del clown, y la improvisación en los espectáculos que se presentan, las comedias de *Aristófanes*, de los diversos escritores del *Siglo de Oro Español*, de *Molière*, de *Shakespeare*, y de otros dramaturgos reconocidos, siguen siendo representadas con gran consideración y agrado.

En la actualidad y como ya se había señalado anteriormente, las obras de teatro, o espectáculos que se presentan, son producto de la fusión de varios géneros, métodos de actuación y técnicas de expresión corporal, pero no sucede lo mismo con la dramaturgia, por eso muchas de las comedias que se presentan son repeticiones de viejos esquemas, o de fórmulas que ya no funcionan ante el contraste de los avances tecnológicos traídos de Europa o de los Estados Unidos de Norteamérica, los cuales le han brindado un nuevo ritmo a las piezas cómicas.

Otra opción para los productores mexicanos ha sido traer montajes de otros países, los cuales ya han comprobado su éxito, funcionado a veces como parte de una franquicia, al tener que acatar los requerimientos que imponen los creadores extranjeros, caso que sucede frecuentemente con la *comedia musical*, y las producciones desarrolladas por el empresario *Morris Gilbert*. Sin embargo, gracias a esta labor, el teatro musical cobra cada día más fuerza, así como ha logrado una mayor calidad, aunque generalmente sirva únicamente para la distracción del espectador, al no profundizar en temáticas comprometidas con la sociedad.

Enseguida desarrollaremos un reconocimiento a manera de registro, sobre algunas de las importantes apariciones de los personajes femeninos cómicos, en la radio, la historieta, y la televisión, recordando así lo que sucedía en los medios a la par del teatro, teniendo presente la gran influencia que tenían unos sobre otros, y que posiblemente trabajaban en ellos los mismo actores, y por lo tanto, perpetuaban así su mejores personajes.

2.4.LA RADIO

Al paso del tiempo, cuando la radio adquirió más importancia, la figura femenina –ya probada desde antes en los teatros de revista-, se integró a la fila de actores. Figuras de renombre como *María Conesa*, deslumbraron a los radioescuchas con sus interpretaciones. Ella protagonizó, con excelentes resultados en 1942 una serie en Radio Mil.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 63

Sin embargo, como en otros ámbitos, la participación de la mujer en la comedia que se presentaba en la radio era desigual a la del hombre, debido a las costumbres y a la moral de la época. A causa de los cambios sociales y políticos motivados por la Revolución que vivió el país, los temas de los libretos y de los guiones giraban en torno a la marihuana, a la bebida, y a las trifulcas políticas.

“Con relación al escenario cómico femenino la actriz Felicidad Pastor dijo alguna vez: Si la comicidad mal programada y mal escrita es degradante para los hombres, para las mujeres lo es mucho más”⁹⁹

Los personajes femeninos de indigentes o borrachitas eran muy gustados, tanto *Emilia Trujillo*, *Guadalupe Rivas Cacho*, *Delia Magaña* y *Amelia Wilhelmy* mantuvieron el éxito de estos personajes en las carpas y en el cine. También surgieron personajes como el de *La Guayaba* y *La Tostada* que fueron creados por Jesús Camacho Villaseñor, conocido como *Pedro de Urdimalas*, quien los diseñó para la XEQ.

En el programa del *Panzón Panseco* se hicieron famosos cómicos extraordinarios, desde que la serie empezó en 1938: *Ramiro Gamboa*, *Omar Jasso*, *Salvador Carrasco*, *Pedro D'Aguillón*, *Lucila de Córdoba*, *Cuca Escobar de Ferrín* y *Carlota Solares*. Las actrices llegaron a *tripletear* (interpretar tres voces distintas durante la misma transmisión), voces como el de la *sirvienta Domitila*, *Calixta la telefonista siempre lixta*, la mudita *Marciana* y la temible *suegra Rodríguez, viuda de Maravatio*.

Una particular telefonista de este programa conocida por una frase que en ese entonces hizo época: ¡*Ayyyyyyyyyyyyyy, qué flojera!*!, tuvo su propio programa hasta principios de los años cincuenta, cuando fundó la *XHSM Radio Femenina*. También se creó durante ese tiempo el programa *Risámetro*, con *Nicky Santini*, *Régulo* y *Pepe Ruiz Vélez*, aunque programas como *La tremenda corte* llegaron desde Cuba para tener gran éxito en nuestro país por muchas décadas.

En 1958 se presentó al dueto de cómicas *Hortensia Clavijo* y *Josefina Olguín*, de nombre las *Kúkaras*, en un programa nocturno transmitido los domingos de nombre *Cómicos y canciones*, en donde ellas actuaban personajes de sirvientas, verduleras o comadritas de barrio.¹⁰⁰ *Las hermanas Navarro* también participaron en ese programa, aunque principalmente como cantantes de moda.

La radio se prestó mucho para dar trabajo a las imitadoras como *Fannie Kauffman Vitola*, *Carmen Salinas*, *Evelyn*, *Krimilda* y *Carlota Solares*, quienes daban vida en los años cuarenta a *María Callas*, *María Félix*, y *María Victoria*, entre otras cantantes nacionales e internacionales. De 1975 a finales de los setenta existió el programa *Taller W*, del que salieron artistas como *Aida Cuevas* y *Pituka* y *Petaka*, claras imitadoras de las *Kúkaras*, sólo que en una adaptación a su edad infantil.¹⁰¹

Sin embargo, también las actrices *Alejandra Meyer* (quien participó en el programa *Domingos Hérdez* y en las *Caravanas Corona* alternando con actores como *Clavillazo*, *Tin-Tán*, *Oscar Pulido* y *Borolas*, entre otros), y *Lucila Mariscal*, ambas destacadas por su trabajo dentro de la comedia hasta hoy en día, tuvieron un lugar especial en la radio al formar parte del cuerpo del radioteatro tanto en la XEQ como en la XEW, y poco tiempo después en la televisión, en la que también trabajaron con otros comediantes en programas semanales.¹⁰²

⁹⁹ Gregorio Wailerstein y Lupita Tovar, *Las reinas de la risa*, en *Somos Uno*. México, Editorial Televisa, Revista mensual Número 191, enero 2000. p.47

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 44

¹⁰¹ *Ibidem*, p.49

¹⁰² *Ibidem*.

Muchas actrices abordaron el género de la comedia, pero generalmente quienes se destacaban en él, eran los varones. Algunas interpretes que no eran cómicas incursionaron en la materia como *Lupe y Amparo Arozamena*, quienes lo hicieron en 1938, suceso que se repitió constantemente, ya que no existían muchas mujeres que se dedicaran a la comedia exclusivamente, lo que sí sucedía con los hombres.

También existieron grandes duetos mixtos de cómicos como el integrado por *Rodolfo Sánchez Marín y Eloisa Gómez Torres: Chema y Juana* de los programas *Picot*. Otra pareja la integrarían *Alicia y Mister Lee* quienes trabajarían durante 10 años apartir de 1939 en la XWQ patrocinados por *Colgate Palmolive*.

Despuntaron también *Alejandro y Celia* en el programa *México ríe*, quienes incluso llegaron a alternar con Pedro Infante y Joaquín Pardavé. De la misma forma cantantes como *Chela Campos la dama del bastón de cristal* trabajó como patifño con los cómicos *Harapos y Tin-Tán*.¹⁰³

2.5. LA CARICATURA

El humor en México llegó al público a través de la literatura, el teatro, el cine, la radio, y las historietas o cartones. Existieron grandiosos caricaturistas desde finales del siglo XIX que retrataban en sus grabados el desarrollo de la Revolución y del país, después durante el siglo XX, ilustrarían al pueblo sobre los temas de mayor interés: la justicia social, la economía del pueblo, las guerras y revoluciones, el socialismo y el capitalismo, entre otros.

La caricatura se volvería tan importante que de ella saltaron un sin número de personajes a las tablas de los escenarios, como sucedió con *Don Catarino*, quien a la larga fue el padre del personaje de *Cantinflas* y de *Resortes*. En la caricatura se vieron impresas todo tipo de influencias; se aprecian en su trama los problemas sociales más importantes a nivel mundial, suscitándose todo tipo de personajes heroicos, cómicos, dramáticos y políticos.

En la actualidad la caricatura política es muy importante, pero sin duda en épocas anteriores su éxito fue rotundo al ser uno de los medios más amables para explicarle al pueblo lo que pasaba en el mundo. Es el caso de *Rius*, quien a través de sus dibujos y viñetas le explica a los mexicanos lo que es el socialismo y quién es el *Che Guevara*.

Sin embargo, las caricaturas también sirvieron para entretener de la manera más sencilla al público con historias sumamente dramáticas, cómicas – uso de albures y lenguaje coloquial-, o de acción. Pero por supuesto poco a poco el erotismo también hizo su aparición, aunque en un principio de manera muy ímida; al descubrirse que los principales consumidores de estas historias eran los hombres, se empezó a explotar la sensualidad de los personajes femeninos sin sentido, de la manera más ilógica y vulgar.

Una presencia femenina muy importante en el siglo XX además del teatro, el cine, la televisión y la radio se dio en las historietas. En la historieta campirana eran numerosos los charros valientes que ratifican el machismo nacional, pero no faltaban *las hembras* de armas tomar en papeles protagónicos. *Adelita, Rosita Álvarez, Guadalupe la Chinaca, La Charra y La Llanera Vengadora* destacaron entre un grupo de frondosas heroínas de patente sexualidad, tan inmunes y justicieras como los charros de papel.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 50

La exigencia de caricaturas femeninas a la altura de los nuevos tiempos hizo su parte: los corridos olvidaron el comal y el hogar para enaltecer la seductora combinación de trenzas y cananas. Los moneros en los cuarenta hicieron sus *adelitas* y *valentinas* aún más fascinantes y aguerridas, dotadas con rasgos viriles, al grado de dar la impresión de que se convertían en *super hembras*, *machorras* y se dice en el libro *Puros cuentos*, que hasta en lesbianas en potencia.

Las historietas de ambiente rural y protagonismo femenino se generalizaron al mismo tiempo que el cine desarrolló una serie de bragadas hembras campiranas, desenterradas de la mitología de la guerra de independencia y de la Revolución. Casi todas mujeres de armas tomar fueron también protagonistas de historietas, a las que llegaron directamente de los respectivos corridos o a través de las adaptaciones cinematográficas. Pero sin duda, la *Adelita monera* de los cuarenta tienen su más cercano equivalente cinematográfico.

La historieta adopta del *sketch* (el cual definiremos en el siguiente capítulo) de la revista teatral, al pasar a ella, el humorismo mexicano transita de la carcajada de las grandes multitudes a la intimidad del lector. Los personajes eran finalmente muñequitas de *Esquire*¹⁰⁴, que funcionaban como atractivo visual para los lectores masculinos quienes eran finalmente los que compraban las historietas, no los niños.

2.6. BOROLA TACUCHE DE BURRÓN

En un desafío de Gabriel Vargas conocido caricaturista para los años cuarenta se prueba a un personaje femenino en un papel protagónico, diseñándose el que después sería *La Familia Burrón*, serie que comienza a publicarse en 1948 en la revista *Pepin*, el título inicial era *EL Señor Burrón o vida de perro*, la cual presentaba la historia de un marido pusilánime y mandilón de nombre *Regino Burrón* casado con una niña ricachona venida a menos llamada *Borola Tacuche*, con sus hijos adolescentes *Regino chico* –el Tejocote-, *Foforito* y *Macuca*.¹⁰⁵ Un matrimonio modesto que dependía de las pocas ganancias que da el Rizo de Oro, peluquería de barriada.

Esta historieta podía ser leída como una visión de la familia mexicana, una sátira del mundo doméstico o como una tragicomedia social en la que el matrimonio (hasta los años sesenta) es el protagonista.

Borola Tacuche de Burrón, sobrina de la acaudalada *Cristeta*; hermana de *Ruperto* (ladrón regenerado el cual de muy chico se tiró la olla de agua caliente en la cara, por lo cual siempre aparece tapado con una bufanda) era una muchacha “bien”, noviera y coqueta, tan traviesa que un día de niña se descalabró con el techo de su cuarto al tratar de zafarse de la cuerda que la sujetaba a la cama.

Ambos personajes eran huérfanos (sus padres murieron en los primeros años de la historia) con la diferencia de que *Borolita* siempre le vio a la vida su lado bueno y era querida por su gordinflona y rica tía. *Regino* tuvo que ganarse la vida desde niño “rapando barbas” y cortándole el pelo a sus clientes colocándoles una olla en la cabeza. Pasó por muchos trabajos y muchos maltratos hasta que se hizo joven y se enamoró de la *Güereja*.

¹⁰⁴ Nombre de una Revista popular de aquella época, citada en una canción del mismo nombre por el compositor Luis Alcaraz.

¹⁰⁵ Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos: La historia de la historieta en México. 1934-1950*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de publicaciones, y Ed. Grijalbo 1993. p. 189

En un principio el autor de la caricatura quería hacer de *Don Regino Burrón* el personaje central, una víctima que se ganara la simpatía de todos, y que a *Borola* la odiaran los lectores por ser aprovechada, mentirosa y ruin. En una primera época, se narraba la historia de un marido mandilón quien además de trabajar, debía realizar los quehaceres de la casa, pues su inútil mujer se la pasaba urdiendo cuanta travesura le fuera posible, siempre vestida con una gorra de piloto aviador.

No obstante y a pesar de su crueldad y de ser tan aprovechada, *Borola* se volvió el personaje más atractivo, dejando en papel de segundón a su marido, por su astucia, pero además por ser un reflejo de la esencia del mexicano, y una antítesis de lo que era la mujer en ese entonces.

Madame Borolé, se convirtió en estandarte de las causas de lo necesitados, y en compañía de todas sus fodongas vecinas, saqueó a los comerciantes rateros, defendió los derechos de las familias contra los maridos borrachines, ayudó a la reconstrucción de las viviendas de los más apurados durante los sismos de 1985. Bailó vals, fox trot, mambo y hasta rap, acompañando más de cuatro décadas a sus lectores.

Borola Tacuche es un personaje locuaz que se viste a la moda, hace aeróbics, es coqueta, sinvergüenza (le roba las ollas con comida a las vecinas cuando ha pasado mucho tiempo en la calle y ya no le queda tiempo para hacer la suya), ingeniosa (lo mismo prepara albóndigas de papel, que tacos de lombrices y alfalfa), de buen corazón (adopta a *Foforito* y de vez en cuando ayuda a la vieja *Gamucita viuda de Pilongano*) desfachata (no le importa esquiar en lancha vestida con sus *tarzaneras*), y además nunca, a lo largo de tantas décadas ha envejecido ni una sola arruga.

" Borola inaugura un protagonismo femenino inédito en la historia mexicana: la desfachatez como ejercicio de la libertad; ser franjolina, intrigosa, argüendera pero no sumisa, música y malora más no-dejada; desparpajada, salidora y claridosa en vez de hipócrita y mosca muerta."
106

En suma, *Borola* fue un personaje que se creó y pulió a sí mismo a lo largo del tiempo, testigo fiel y hablador de lo que sucedía en el país, de las devaluaciones, de las grandes tragedias y de las modas. Pero sobre todo, fue el primer personaje femenino protagónico a ese nivel dentro de la historieta, al grado tal que su influencia llegó hasta el teatro en los años ochenta, aunque por la dificultad de crear un personaje tan complejo, que para todos fuera reconocido por su perfecto parecido, no se tuvo el éxito que se esperaba porque *Borola* es un personaje único, como *Superman* o *Batman*.

Se dice que desde los años sesenta *Borola* sólo repite su esquema; aunque la anécdota se vuelve superior al personaje, esta mujer se torna un *Nostradamus* mexicano, que pronostica los excesos a los cuales llegarán los políticos en las siguientes décadas. Es por eso que la *flaca Borola* se vuelve un personaje cómico femenino importantísimo en todos los ámbitos, que puede ser disfrutado por cualquier persona, tanto por quienes no cuentan con suficientes recursos económicos, hasta por intelectuales de la clase media y más allá.

El secreto de *Gabriel Vargas* seguramente fue el de construir un personaje femenino con todo tipo de defectos para hacer resaltar a un hombre bueno y abnegado, creando así una mina de oro, ya que *Borola* se salió sin querer queriendo de cualquier esquema planteado en la comedia para las mujeres, por que desde un principio fue creado como una negación de todos los encantos femeninos.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 382

Es decir que este personaje femenino no entra dentro de la visión que se tiene de las mujeres, y aún así y tal vez por eso gustó tanto. El personaje de *Borola* es significativo dentro de la comedia en nuestro país, por todos los moldes que rompió hasta en el mundo masculino. Se hicieron experimentos para llevarla a la televisión y al teatro, pero no existió actriz que pudiera interpretarla, pues este personaje posee tal fuerza por sí mismo, que no ha podido ser comparada con la calidad histriónica de una mujer de verdad.

Esto puede deberse a que el personaje por sí solo cobraba vida. Anteriormente existieron personajes de historieta que saltaron a las tablas, como *Don Catarino*, y aún así tuvieron éxito. Quizá además de ser *Borola* un personaje sin precedentes y sin lugar a la imitación, puede ser también posible que no existieran actrices que quisieran aventurarse a interpretar a un personaje de tal potencia que pudiera vencerlas.

Recordemos que se da el caso de personajes que sobrepasan al actor, y que dejan a éste estigmatizado para futuros trabajos, sobre todo en la comedia, restándole oportunidades a para realizar otros papeles, debido a que les gana el peso del anterior.

Otro hecho importante a tener en cuenta es que además de haber una falta de personajes protagónicos como el de *Borola* en el teatro, en el cine y en la televisión, también es muy cierto el hecho de que un número importante de actrices prefieran hacer solamente comedias de costumbres, negándose la oportunidad de desarrollar otro tipo de trabajos, seguramente más comprometidos y arriesgados, los cuales tienen como precio perder la belleza física y la divinidad.

2.7. EL CINE MEXICANO

Los hermanos *Lumiere*, interesados en comercializar sus aparatos, trajeron a México en 1896 algunas muestras, adquiriendo una de ellas *Salvador Toscano*, estudiante de ingeniería, quien ya había leído en la revista *Nature* su funcionamiento. Por 2,500 francos adquirió la primera cámara que tomaba y exhibía 6 cortos de un minuto de duración cada uno. En 1898 se abrió la primera sala al público, instalada en la calle de *Jesús María*, con funciones diarias de un costo de 10 centavos.¹⁰⁷

Toscano presentaría las mismas películas que los hermanos *Lumiere* habían exhibido en la demostración del funcionamiento de la cámara, pero a su vez, filmó escenas nacionales, las cuales eran amenizadas por el cuarteto *Tovar*. Poco a poco se empezaron a mostrar películas manufacturadas en el país como *Norte en Veracruz*, *Duelo a muerte a pistola en Chapultepec* y *Don Juan Tenorio*, este último con verdadero éxito.¹⁰⁸

Al poco tiempo el país se vería invadido por estas salas, ya que al asociarse con La Cigarrera *El buen tono*, se instalaron pantallas al aire libre, en las que se presentaban las películas de manera gratuita, con el fin de hacerle publicidad a la marca.

Antes y durante la Revolución, el cine se convirtió en el mejor cronista: fiestas patrias, desfiles, desastres, y a partir de 1910, los camarógrafos se convirtieron en audaces testigos de la realidad, pero es hasta 1917 que la naciente industria empezó a crecer, y ya para la muerte de *Venustiano Carranza* y muchos años después, el ejército auspiciaría algunas películas cortas destinadas al adiestramiento de los militares.¹⁰⁹

¹⁰⁷ José Rogelio Álvarez (Dir), Op. cit. Tomo II, p. 473

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

Por este tiempo se funda la primera *Escuela de Arte Cinematográfico*, así como se crean las productoras *Arondo Films*, *Cimar Films*, *México Luz*, *Azteca Films*, *Germán Camus*, *Bandera Films*, *Anáhuac*, *Metrópoli*, *Films Colonial* y *Filmadora Nacional*.

Los guiones se basarían en la literatura iberoamericana, incorporándose al cine vedettes, bailarines, atletas, caballeros de sociedad, y actores profesionales como *María Caballé*, *Mimi Derba*, *Cipro Martí*, *Socorro Astil*, *Matilde Cires Sánchez*, *Sara García*, *Romualdo Tirado*, *Guillermo Calle*, *Ricardo Beltri*, *Ramón Pereda*, *Salvador Quiroz*, *Julio Tabeada*, *Consuelo Frank*, *Joaquín Pardavé*, *Felipe Montoya*, *Roberto Y. Palacios*, *Lilia de Golconda*, *Carmen*, y *Cube de Bonifant*, *Enrique Cantalauva*, *Otilia Zambrano*, *Manolo Noriega*, *Manuel R. Ojeda*, *Mario Tenorio*, *Lupe Rivas Cacho*, *Agustín Carrillo de Albornoz*, *Perrelló de Segurota*, *Alicia Ortiz*, *Eugenia Galindo*, *Leopoldo Ortín*, *Alejandro Ciangherotti*, entre muchos más.¹¹⁰

La producción cinematográfica hasta 1930 no fue notable internacionalmente, además de no poseer la misma calidad estética, la distribución de las cintas estaba muy controlada. Fue hasta 1933 que se fusiona en una película el aprendizaje y el talento de años atrás cuando se filma *Santa*, con la actriz *Lupita Tovar*, la fotografía de *Alex Phillips*, y la música de *Agustín Lara*, siendo esta la primera película sonora, aunque ya se habían realizado otros intentos sin el mayor éxito.

De 1931 a 1939 prevaleció en las temáticas de los guiones, historias rurales, del teatro español popular, de alguna novela, europea, con la clara intención de conmover al público. Debido a las repercusiones de la *Segunda Guerra Mundial*, las grandes potencias, especialmente *Estados Unidos*, se dedicaron a realizar películas de propaganda bélica, dejando libre al mercado hispanoamericano temas más divertidos.

Inmediatamente las comedias rancheras, los melodramas, los dramas inspirados en canciones tropicales, el interés y la aceptación del público por el cine mexicano, crea un auge en la industria formándose así los *Estudios Churubusco*, y los *Estudios Tepeyac*. Se formaron empresas privadas de financiamiento, se organizó la *Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica*.

Durante esta etapa y al término de la *Guerra Civil Española* se dieron cita en México numerosos artistas y técnicos provenientes de países como Argentina, Puerto Rico, España, Colombia, Venezuela, Chile y Cuba, tal es el caso de *Luis Buñuel*, *Libertad Lamarque*, *Nini Marshall*, *Vitola*, *Angel Garasa*, *Lola Flores*, *Zully Moreno*, *Charito Granados*, *Sara Montiel*, *Jorge Mistral*, *María Antonieta Pons*, *José Galvez*, *Enrique Rambal*, *Rosita Fornés*, *Ninón Sevilla*, *Fernando y Mapy Cortés*, *Amelia Bence*, *Armando Calvo*, *Luis Aldás*, *Francisco Rabal*, al mismo tiempo que en Europa y Estados Unidos de Norteamérica demandaban la participación de *Mario Moreno*, *Cantiflas*, *Pedro Armendáriz*, *Arturo de Córdova*, *María Félix*, *Esther Fernández*, *María Elena Marqués*, y *Katy Jurado*, convirtiéndose nuestro país, en el centro cinematográfico más importante de Ibero América.¹¹¹

Como había sucedido en el teatro de revista, las canciones de moda, las comedias musicales rancheras, la comedia, y la *vida galante* fueron de gran interés para el público, desafortunadamente, al año de concluir la Guerra mundial, empezó a decaer la producción cinematográfica paulatinamente, cerrando en poco tiempo varios estudios importantes.

Sin embargo se siguió haciendo un número importante de películas al año, presentándose en 1954 la primera película a color de nombre *La gaviota*; años antes se crea la *Asociación Nacional de*

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

Actores, en 1946 se funda la *Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas* instituyéndose el premio *Ariel*, y *PECIME*, agrupación de periodistas que desde 1963 otorgan la presea *Diosa de plata*.

Por el abuso de malas fórmulas comerciales, el cine se volvió dependiente del Estado, interviniendo él cada vez más en el financiamiento, promoción distribución, construcción de estudios, y exhibición del cine mexicano. En 1963 se crea en *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, y después en 1975 el *Centro de Capacitación Cinematográfica*.

Al terminar el sexenio de *Rodolfo Echeverría Álvarez*, se formaron nuevos creadores, quienes se mantuvieron alejados de las pretensiones del cine comercial que se realizaba, como fue el caso de *Jorge Fons*, *Felipe Cazals*, *Jaime Humberto Hermosillo*, *Ignacio Retes*, *Alfonso Aráu*, *Arturo Ripstein*, *Julián Pastor*, *Gonzalo Martínez*, *María* y *Beatriz Novaro*, quienes poco a poco trataban de romper las barreras de la censura, y de los patrones ya establecidos por el cine que anteriormente se había realizado en el país.¹¹²

Ellos trajeron consigo a una nueva camada de actores, muchos egresados de las escuelas superiores de teatro, o de los talleres impartidos por *Alexandro Jodorowski*, como *Ernesto Gómez Cruz*, *Roberto Sosa*, *Jorge Humberto Robles*, *Sergio Jiménez*, *Patricia Reyes Espindola*, *Manuel Ojeda*, *Leticia Perdigón*, *José Alonso*, *María Rojo*, *Héctor Bonilla*, *Fernando Balzaret*, *Bruno Rey*, *Diana Bracho*, *Delia Casanova*, *Eduardo López Rojas*, *Rodrigo Puebla*, *Arturo Bertistáin*, *Tina Romero*, quienes empezaron actuando en películas que trataban temas políticos importantes, con una crudeza de lenguaje tan importante como el realismo de su actuación.¹¹³

Pasados los sexenios de *López Portillo*, *Miguel de la Madrid*, *Carlos Salinas de Gortari* y *Ernesto Zedillo*, el balance del cine mexicano es sin duda desolador. En la actualidad no se llega a producir una docena de películas al año, ya sean financiadas por una empresa extranjera o particular, o por el estado.

Por muchos años *Televisine*, y pequeñas empresas productoras, se dieron a la tarea de darle al público películas de deshecho, donde el tema importante era el sexo, el albur, la estrella de moda y el amarillismo, por lo cual el público le voltea la cara a las producciones nacionales, para refugiarse en películas extranjeras, traídas principalmente de Estados Unidos.

Entre el sexenio de *Carlos Salinas de Gortari* y *Ernesto Zedillo* (1989-2000), se trató de darle un nuevo impulso al cine mexicano, el cual se encontraba desposeído de actores que por sí solos atrajeran al público a las salas, como había sucedido con *Pedro Infante* y *Dolores del Río*, con el fin de recuperar la confianza en el espectador.

Así que a través de comedias románticas, con el intento a veces no tan logrado por volver a formar un *star sistem* (con actores como *Bruno*, *Odiseo*, y *Demián Bichir*, *Roberto Sosa*, *María Rojo*, *Leticia Huijara*, *José Alonso*, *Héctor Bonilla*, *Carmen Salinas*, entre otros), con la realización de películas con temáticas que anteriormente nadie tocaba, como exponer con toda su realidad la problemática del *Partido Revolucionario Institucional*, y de la iglesia en nuestra sociedad, pero sobre todo con mejores estrategias de publicidad, los hacedores de cine hoy en día, luchan por no seguir perdiendo, por encontrar los mejores caminos por recuperar la fe del público mexicano.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¿Para qué nos sirve conocer esta parte de la historia del cine mexicano dentro del estudio del personaje cómico femenino? En la actualidad las únicas imágenes que se conservan de los personajes cómicos son gracias al cine. Podemos recrear en nuestra imaginación como era el teatro de carpa gracias a aquellas cintas de *Tin-Tán* y su compadre *Marcelo*, de *Cantinflas* y *Medel*, o de *Clavillazo* y *Resortes*, en las cuales se despliegan todas las características de su personaje, pero sobre todo la esencia del sentido del humor del mexicano.

Dentro de las remembranzas familiares se encuentra la presencia de personajes y actores que dejaron huella en la historia del cine, del teatro y de la radio en México. Rescatar entonces el contexto histórico es importante para comprender el motivo por el cual no se encuentran personajes cómicos femeninos como protagonistas de una historia en la misma cantidad que pueden contarse los varones.

Durante la gran época del cine de oro mexicano, los personajes femeninos generalmente se desarrollaban en el melodrama, como divas, *femme-fatales*, jovencitas inocentes y castas, mujeres de la calle, madres y niñas. En casos particulares interpretaban papeles del mismo corte de las pícaras del teatro, ya fuera como las criadas de la casa, las borrachitas, las alcahuetas o las cortesanas.

Si bien no existe un simil femenino de *Cantinflas*, *Sara García*, *Silvia Pinal*, *Delia*, *Magaña*, *Amparito Arozamena*, *Leonorilda Ochoa*, por citar a unas cuantas, si desarrollaron personajes de calidad dentro del humor, que les permiten hoy en día ser recordadas por las nuevas generaciones.

Entre las pioneras del cine cómico encontramos a *Lupe Vélez*, quien se caracterizó en sus revistas por cantar y hacer imitaciones, por lo cual fue contratada para aparecer en dos cortos cómicos en Los Angeles, Estados Unidos: *What women did for me* dirigida y actuada por *Charlie Chase*, y *Sailors* con *Stan Laurel*, y *Oliver Hardy*.

Otra actriz mexicana de nombre *Carmen Guerrero* trabajó en el cine silente, como *bañista* en cortos dirigidos por *Mack Sennett*, alternando después con *Charlie Chase* en la película *Girl Shock* en 1930. Raquel Torres, sonoreense que trabajaba como acomodadora en un teatro en Los Angeles, entró al mundo del cine para trabajar en la película *Estrellados*, interpretada por *Buster Keaton*, participando después con el papel de *Vera Marcal* en *Duck Soup* (1933), película considerada como la más divertida producción de los hermanos *Marx*.

Lupita Tovar además de protagonizar *Santa*, también actuó con *Buster Keaton*. *Delia Magaña* (quién después interpretaría a la *Tostada*) también obtuvo un papel cómico en Hollywood, en la película *Un fotógrafo distraído*. Desafortunadamente, cuando en 1929 en México, se intentó filmar cintas con sonido, sólo dos de las seis fueron cómicas: *Terrible pesadilla*, y *El águila y el nopal* protagonizada por *Roberto el Panzón Soto*, *Joaquín Pardavé*, *Eva Beltri* y el cuerpo de baile del *Teatro Lírico*, pero en ninguna participaron las comediantes antes mencionadas.

Después se integra a las filas del nuevo arte *Eufrosina García*, *La Flaca*, de gran trayectoria permaneciendo constantemente en cartelera desde los años veinte hasta los setenta. Inició en teatros en Guadalajara y ya en la gran capital se desempeñó en las tablas del *Salón Mayab*, como pareja de *Mauro Jiménez*, presentándose como *el gordo y la flaca*. También fue compañera de *Mario García Harapos* desarrollando el doble sentido en sus actuaciones, así mismo se integró a la compañía de *Paco Millar*, filmando después numerosas películas de las cuales destacan *Baile mi rey*, y *Se solicitan modelos*, ya que podía desenvolverse tanto en la comedia como el melodrama.

Celia Tejeda fue otra gran actriz que hizo sus primeras apariciones en foros pequeños con personalidades como *Jesús Martínez Palillo*, y después con *Mario Moreno Cantinflas*, quien en sus orígenes era conocido como *Cantinelitas*, siendo invitada y recomendada por el mismo para trabajar en cintas como *Las mil y una noches* y *Las señoritas Vivanco* entre otras.

Aparece con gran personalidad y carácter la actriz española *Consuelo Guerrero de Luna*, quien debutó en el cine con el filme *¡Ay qué tiempos, señor Don Simón!* en 1941, siguiendo *El gendarme desconocido*, *Yo bailé con Don Porfirio*, *Arriba las mujeres* por mencionar algunas; en esta última recibió la oportunidad de llevar un estelar, casi como caso un caso único, participando graciosamente con *Vitola*, y *Joaquín Pardavé* al bailar el escandaloso mambo.

Siendo hija de la tiple *Armanda Camarillo*, y de *Alberto Sepúlveda*, *Dolores Camarillo Fraustita*, ejerció el oficio de maquillista en 76 películas entre ellas *Santa*, interviniendo también como actriz debido a su cómica figura, casi siempre en papeles de sirvienta, con un estilo muy mexicano, de ello dan muestra las películas *¡Vámonos con Pancho Villa!*, *La calandria*, *El compadre Mendoza*, sobresaliendo *Ahí está el detalle*, como pareja de *Cantinflas*, casi como protagonista, y en *Al son de la marimba*, al lado de *Joaquín Pardavé*.

Actrices de gran cartel como *Emma Roldán*, *Prudencia Grifell*, *Maruja Grifell*, *Rosita Quintana*, *Alma Rosa Aguirre*, *Elsa Aguirre*, *Envangelina Elizondo*, *Silvia Pinal* y *Sara García* también se desempeñaron excelentemente en papeles cómicos, aunque era frecuente verlas en papeles sufridos, como damas jóvenes, de gran carácter, como abuelas desalmadas (*Emma Roldán como María Morales*, y *Sara García como la abuelita de los tres García*), impositivas, tiernas, y de muchas armas tomar, aunque también interpretaron a teporochitas, mujeres crueles, rancheritas, rumberas, ancianitas ingenuas y madres abnegadas.

Celia Viveros, otra gran cómica y cantante, iniciada en el teatro y en las carpas, llegó a interpretar papeles graciosos como cuando fue la mamá de *Palillo*, por lo cual adquiere la experiencia para el cine cómico en donde se luce con actores como *Clavillazo*, *Manolín* y *Schilinsky*, *Mantequilla*, *Tintán*, en más de sesenta producciones.

Tocar el tema del cine cómico nos lleva también a recordar a la bailarina, y espléndida actriz *Amparito Arozamena*, quien en un principio hacía pareja con su hermana, siendo tiple del Teatro Principal. En 1933 debutó como protagonista en *Almas encontradas*, teniendo en su haber hasta la fecha más de 120 películas, interpretando a todo tipo de pícaras y mujeres humildes.

En la televisión obtuvo gran reconocimiento con la serie *Los Beverly de Peralvillo (1969-1991)*, en la que hacía mofa del programa norteamericano *Los Beverly ricos*, pero otorgándole un sello particular al darle vida a una familia integrada por todo tipo de seres extraños y vividores, que dependían del sueldo del *Borras*, taxista socarrón, casado con *La Pecas (Leonorilda Ochoa*, de quien hablaremos más adelante), yerno de *La tarántula*, personaje interpretado por la señora *Arozamena*.

Dicha serie fue llevada en tres ocasiones al cine con gran éxito: *Los Beverly de Peralvillo*, *La cigüeña si es un bicho*, y *Qué familia tan cotorra*. La carrera de esta gran actriz continúa hasta el melodrama de las telenovelas del canal 2 de Televisa, viéndose disminuida en su producción al paso de los años.

Susana Cabrera, *Elisa Berumen*, *Blanca de Castejón*, *Isabel Martínez La Tarabilla* (maestra de teatro y gran actriz de doblaje), *Kippy Casado*, *Angélica María*, también figuraron notablemente en la comedia, aunque no con el resplandor de actrices como *Carmen Salinas* reconocida también

como empresaria, quien se inició como imitadora lo cual le brindó la oportunidad de trabajar tanto en el cine, la radio, como la televisión por sus actuaciones picarescas, dando muestra de ello hasta la fecha con la exitosa obra *Aventurera*, y en su participación en telenovelas. Ha interpretado un sin número de películas en todos los géneros destacando *Calzonzin inspector*, de *Alfonso Arau*, *Danzón de María Novaro*, entre muchas más, hasta la fecha con la cinta *El hombre en llamas*, producción norteamericana.

Otra popular actriz infantil y juvenil que ha desempeñado una carrera en distintos géneros y escenarios es *Evita Muñoz Chachita*, quien desde muy pequeña era una gran figura, al grado tal de compartir créditos en el mismo orden con *Pedro Infante*, en la trilogía *Nosotros los pobres*, *Ustedes los ricos* y *Pepe el toro* (1947-1952), pues en un principio era ella más reconocida por el público que él, al haber participado con gran carisma en *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *La pequeña madrecita*, y en *Chachita la de Triana*.

Fue protagonista en la década de los ochenta de las películas cómicas *Hermelinda linda I y II*, en donde daba vida a la grotesca, y tuerta bruja *Bondoja*. Hasta la fecha se mantiene vigente, trabajando en telenovelas, en donde dejó una gran huella como la madre *Carmela*, de *Mundo de Juguete*, pero también como cómica al lado de *Macaria*, *Freddy Fernández El pichi*, y *Jorge Ortiz de Pinedo*, pero de ello hablaremos después.

Por su parte, *Alejandra Meyer* hija de la también actriz *Kika Meyer*, desde muy joven empezó a trabajar con grandes actores de la talla de *Alicia Montoya*, *Silvia Pinal*, *Andrés Soler* y *Tin-Tán*, fogueándose para crear personajes de gran picardía y de suma crudeza, tanto en cine, teatro, radio y televisión. Cuentan en su haber películas como *El Aviso inoportuno* en 1968 al lado de *Los Polivoces*, *Cándido de día*, *Pérez de noche*, *El Mil usos I y II*, *El Cuerpazo del delito*, *Melodías inolvidables*, *Mientras el cuerpo aguante*, entre muchas otras.

Con un estilo muy personal, ella ha interpretado tanto a damas de la alta sociedad, como personajes de baja estofa, imprimiéndole siempre una gran carga de feminidad a su sentido del humor, por lo cual su habilidad para la improvisación, creatividad, y un manejo excelente del timing (tiempo), hacen que su presencia goce del gusto del público y además sea de gran importancia al estar a la par o por encima de sus compañeros varones

Gloria Alicia Inclán, *Virna González*, *Aurora Alonso* (*Gumara* en la serie *Papá soltero*), *Yuyu*, *Florinda Meza*, *María Antonieta de las Nieves*, *Angelines Fernández* (*El Chansle*, *El Charrito* y demás secuelas del programa *Chespirito*, de *Roberto Gómez Bolaños*) y *Maribel Fernández La Pelangocha*, son los nombres de las más recientes cómicas de la pantalla grande, quienes destacaron más en televisión, o en películas de poca calidad.

Pero antes que ellas, florecieron dos extraordinarias actrices cómicas extranjeras en nuestro país con gran triunfo y simpatía: *Vitola* (de Cuba) y *Nini Marshall* (de Argentina); esta última es de las pocas mujeres que se encontraron al mismo nivel de comicidad y de créditos de *Tin-Tán* y *Joaquín Pardavé*, a quienes en ocasiones llegaba a opacar por su talento.

Famie Kauffman *Vitola*, nació en Toronto, pero se crió en Cuba, debutando en la estación de radio *CMQ*, y en el *Teatro José Martí* de la Habana, recibiendo el 11 de mayo de 1942, su sobrenombre. Llegó a México en 1943, presentándose con gran éxito como la *única soprano cómica*, impresionando al público por su particular sentido del humor, su complexión sumamente delgada y su enorme estatura. En el cine mexicano participó por primera vez en la película *Se acabaron las*

mujeres en 1946, siendo integrada tiempo después en la cuadrilla de actores que trabajaban con *Tin-Tán*.

Niní Marshall empezó a ocuparse seriamente de su talento en el programa radial *La Voz del Aire*, en 1934, en Argentina, creando a la *cantante internacional Ivonne D'Arcy* -que todo lo imitaba y que todo lo cantaba-, después de una serie de cambios en su vida, empezando estos con la creación de su nombre. El personaje de *Ivonne*, le permitió perfeccionar el oficio de imitadora y descubrir los recursos que le ofrecía la radio.

En 1938, Manuel Romero, famoso director de cine la eligió para interpretar el papel de *Catita*, con quien tuvo un gran éxito de taquilla. Hizo un total de 37 películas, entre ellas se destacaron especialmente: *Mujeres que trabajan*, *Divorcio en Montevideo*, *Casamiento en Buenos Aires*, *Luna de miel en Río*, *Cándida*, *Hay que educar a Niní*, entre otras, en donde ella era la autora de la mayoría de sus diálogos.

Sin embargo la forma de hablar de sus personajes, fue juzgada como *una deformación del idioma* que ponía en riesgo la pureza de la lengua y que posiblemente tendría una influencia negativa en el público (mismo señalamiento que se le hizo a los compositores de tangos por la utilización del lunfardo -caló- y modos particulares de hablar por parte del pueblo argentino), según aseguraban los funcionarios del golpe de Estado del 4 de junio de 1943.

Niní se autoexilió acusada de enemistad política por el gobierno de *Juan Domingo Perón*, quién dio orden de dar por terminado sus contratos cinematográficos. Viajó entonces a nuestro país en donde siguió trabajando en radio y en cine, con gran éxito sólo con el público mexicano, sino también al cubano, al español y el de los barrios latinos de Nueva York.

Finalmente, en México aparecería en 1968 *Maria Elena Velasco La India María*, con la interpretación de una indígena Mazahua, como otro excepcional ejemplo de una actriz que logra con su personaje la identificación y cariño del pueblo, por nacer en él, lo cual le permite independizarse de toda compañía masculina, para desenvolverse como personaje principal en numerosas películas y series de televisión. Ella inició su carrera como corista de los Teatros *Tivoli*, *Margo e Iris*, así como en cabarets, uno de ellos propiedad de *Germán Valdés Tin-Tán*

Con gran popularidad se presentó en el programa *Domingos espectaculares* conducido por *Raúl Velasco*, saltando de allí al cine con películas como *Tonta, tonta, pero no tanto*; *Pobre pero honrada*, *La madrecita*, *El miedo no anda en burro*, *Algo es algo dijo el diablo*, *La presidenta municipal*, *Duro pero seguro*, *La comadrita*, *Sor Tequila*, entre otras, pasando a la historia como la primera y única cineasta mexicana que dirige y actúa sus propias películas. .

Desdichadamente, hoy en día no existe otro personaje con la misma fuerza y convocatoria dentro de la cinematografía. Podemos deducir que de las pocas películas que se hacen al año, los personajes femeninos serán detonadores en la mayoría de los casos, no protagonistas, a menos que el director sea una mujer, por la inclusión de una estrella de las telenovelas, o por ser un drama. De estos personajes, es poco probable que alguno de ellos sea cómico.

La comedia sigue siendo vista como algo superfluo, vano y de poca seriedad, prueba de ello es que dentro de los *Arieles* no existe una categoría como mejor actor o actriz cómica, no es frecuente la presentación de ciclos de comedia mexicana en cine clubes o salas comerciales, y ni la Asociación Nacional de Actores, ni alguna Televisora o Escuela Superior de Teatro se ha preocupado por realizar un homenaje a nivel nacional, a los y las comediantes que aún viven o nos hicieron reír en otras épocas.

Sin embargo, no cabe duda que estas maravillosas cómicas nos han legado sensibles recuerdos del México de ayer con sus personajes humildes, pícaros, ingenuos, cómplices; luchando con gran

empuje para sobresalir en un cine que poseía particularmente una visión masculina de la realidad, rompiendo moldes que hoy le han facilitado el camino a las nuevas generaciones.

2.8. LA TELEVISIÓN MEXICANA

La primera cómica oficial de la televisión en nuestro país sería *Leonorilda Ochoa* al participar como pareja del Loco Valdés en el programa *Variedades de medio día*, pues aunque anteriormente algunas actrices ya habían actuado en la pantalla chica en este género, no permitían que se les etiquetara en él.¹¹⁴

Ella nació en 1940, y se inició profesionalmente como corista del quinteto de *Los hermanos Salas*, aunque en varias ocasiones participó en el programa *Los aficionados de la XEW*. Tiempo Después, como pionera de la televisión, intervino en los programas *Cómicos y canciones*, *Chucherías*, *Do-re-mi*, *De costa a costa*, *Estudio Raleigh*, y *Los Beverly de Peralvillo*, todos ellos entre 1956 y 1971. En 1972 estuvo a cargo de su propio programa: *La media Ochoa*, en el cual tuvo a personajes como *Pestañón* y *Pestañita*. Su carrera en el cine no fue tan importante como en la televisión, pero sobresalen las películas *Los Beverly de Peralvillo*, *La cigüeña sí es un bicho*, y *Qué familia tan cotorra*.

Anita Blanch, *Silvia Derbez*, *Magda Donato*, *Charito Granados*, *Aurora Molina*, *Anabelle Gutiérrez*, *Lucy Gallardo* y *Amparito Arozamena* fueron actrices que trabajaron la comedia pero por necesidad económica intercalaron sus inquietudes a diferentes áreas para poder tener trabajo, por lo cual nunca tuvieron su propio programa. *Kippy Casado* también fue una figura importante, pero ella se orilló más hacia la conducción de programas de concursos por muchos años y en diferentes televisoras, aunque actualmente haya regresado al teatro con la obra *Las viejas vienen marchando*.

Durante los años sesenta se permitió más el trabajo a las cómicas, aunque los hombres se quedaron al frente de la producción. A partir de las modas juveniles de hace un poco más de cuarenta años, se abrió más el acceso de las mujeres a la televisión mexicana, haciendo muchas la transición de las telenovelas a los programas de carácter cómico.

Llegarían *Silvia Pinal*, reconocida actriz de cine a nivel internacional, quien además poseía de gran simpatía; *Carmelita González*, *Lilia Michel*, *Carmen Valencia*, *Queta Lavat*, y *Alejandra Meyer*, destacada actriz que inició su carrera en el teatro infantil, y que al paso del tiempo ha hecho cine, radio, teatro y televisión sobresaliendo por muchos años en la pantalla chica al interpretar el personaje *Doña Cata*, del programa *El Doctor Cándido Pérez*, así como sus secuelas en el cine.

Angelines Fernández, *Kippy Casado*, *Luz María Aguilar*, *Janette Arceo*, *Begoña Palacios*, *Maribel Fernández* (*La Pelangocha*, personaje de la serie *Mi Secretaria*), *Lupita Lara*, *Carmen Salinas* y *Zoyla Quiñones*, serían otras actrices cómicas reconocidas en este medio.

Pero sin duda fue *María Victoria* en los años sesenta quien impactaría al público mexicano con el programa *La criada bien criada*, al lado de *Joaquín García Borolas*, *Alfonso Zayas*, programa derivado de la película *Los paquetes de Paquita*. Tal programa duró desde 1969 hasta 1980, siendo su imagen adoptada como icono oficial de varias marcas en México y en Estados Unidos.

¹¹⁴ Gregorio Wallerstein y Lupita Tovar, Op. cit, p. 67

"Gracias a Dios. De vampíresa y mata hombres, no imaginaban que fuera chistosa. La gente decía "vieras qué chistosa es María Victoria" y así pasé de vampíresa a criada" ¹¹⁵

Sin embargo, con la llegada de *Emilio Azcárraga Milmo* en 1972, se dice el panorama de las cómicas se empezó a detener cada vez más y más en una *censura que venía más allá de las nuevas reglas de la televisora*. A *Talina Fernández* y *Olga Breeskin* se les permitió usar un poco de humor en sus programas, pero únicamente se mantuvo al aire el trabajo de *Silvia Pinal* (*Silvia y Enrique, Silvia Pinal*) y *María Victoria en la televisión*.

Como ya habíamos mencionado *Evita Muñoz Chachita* desarrolló una gran carrera desde niña en el cine, pero en la televisión hizo un gran papel trabajando en telenovelas, teniendo la oportunidad años después de presentarse con gran éxito al lado de *Jorge Ortiz de Pinedo* y *Macaria* en el programa *Dos mujeres en mi casa* (1983-1984), y en su propia serie junto con *Freddy Fernández el Pichi: Nosotros Los Gómez* (1987), emulando el título de la película que los diera a conocer como pareja cuarenta años atrás.

María Antonieta de las Nieves Gómez Rodríguez, mejor conocida como *La Chilindrina*, actriz de doblaje y de géneros bastante alejados de la risa, quien estudió arte dramático desde muy jovencita, es invitada a participar por su complexión física al programa *El Chavo del 8*, creando a una niña berrinchada, pecosa, voluntariosa, medio malvada en ocasiones y con el suéter hecho bola en la espalda.

Dicho programa creado por *Roberto Gómez Bolaños*, adquiere un gran reconocimiento en toda Latinoamérica desde la década de los setenta hasta la fecha, lo cual le permitió a la actriz asociarse con el empresario *Walter Fuentes Gasca*, para crear *El Circo de la Chilindrina*, además de la cinta *La Chilindrina en apuros*, después de haber integrado el equipo retores de las películas: *El Chanfle I y II, Charrito*, entre otras.

Florinda Meza por su parte, es otra de las damas jóvenes del programa *El Chapulín Colorado*, y *El Chavo del Ocho*, donde dio vida a *La Popis, La Chimoltrufia, Doña Florinda*, y a diversas heroínas, de acuerdo a las historias que se transmitían cada semana.

Egresada de la escuela de la Asociación Nacional de Actores, ha trabajado en cabaret, en teatro, en cine y en televisión, incluso como directora de escena, escritora y productora en este último medio. Empezó a ser más conocida por el programa *La media naranja*, al lado de *Roberto Gómez Bolaños*, para continuar con proyectos en cine y teatro, hasta la fecha.

Entre los sexenios de *Luis Echeverría* y *José López Portillo* hubo una gran censura en la comedia, la cual no permitía hablar con la verdad en ningún género, en ningún medio, y de ninguna forma. Se venía arrastrando ya un gran resentimiento de parte del pueblo hacia la gente que se encontraba en el poder, por las matanzas del 2 de octubre de 1968, del 11 de junio de 1971, así como por todos los desaparecidos, presos políticos y conflictos armados que se venían levantando en todo el país.

El arte, la televisión y el teatro no estarían libres de tal represión, por lo cual la carrera de actrices como *Alma Muriel, Blanca Sánchez, Jacqueline Andere* y *Julissa* tuvo que orientarse hacia el teatro o a las telenovelas, aunque sus gustos personales se inclinaron hacia las risas del público.

¹¹⁵ Guillermo Chao Ebergeny, *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*. México, Cervecería Modelo, 1995. p.184

En la publicación *Las reinas de la risa*, Gregorio Walerstein y Lupita Tovar señalan que en los años ochenta existirían dos corrientes dentro de la comedia: una delimitada por el ex presidente José López Portillo, y otra por Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari. La primera se caracterizó por un humorismo light, a la par de las devaluaciones y nacionalizaciones, con programas como *Cachún-cachún-ra-ra*, donde actuaban Rosita Pelayo, Alma Delfina, Viridiana Alariste, Ariadna Pellicer y Lupita Sandoval.

Al mismo tiempo que se preparaba el camino de ciertas niñas hacia el cliché, al estrellato, a la visión añeja de la mujer, o de una sexualidad rubia y voluptuosa; personajes como *Lucerito*, *Anahí*, *Thalía*, *Pituka*, *Petaka* y *Giny Hoffman*, en el programa *Chiquilladas*, *Alegrías de Mediodía*, *América es tu canción* o *Juguemos a cantar*.

Sin embargo una serie de eventos cimbrarían en todo sentido al país. El primero fue el 19 de noviembre de 1984, con la explosión de un inmenso depósito de gas en la Ciudad de México de San Juanico, y el segundo, los terremotos de septiembre de 1985, uno de ellos de 8.1 grados en la escala de Richter, el mayor terremoto de la historia de México.¹¹⁶

El gobierno del presidente de la Madrid, inexperto y sin poseer un plan de emergencia ante tal siniestro, reaccionó con lentitud, negándose en un primer momento a la ayuda ofrecida por parte del extranjero. Entonces la gente tuvo que salir a las calles a buscar a sus familiares, a rescatarlos. Se establecieron brigadas improvisadas, a un lado de las zonas acordonadas por los soldados, quienes en un principio no dejaban pasar a nadie a rescatar a las víctimas. Poco a poco la gente se empezó a organizar, principalmente los jóvenes, quienes seleccionaban víveres, verificaban los servicios de comunicación, hacían el peritaje de los edificios, e incluso tomaban fotos a los cadáveres para su pronta identificación.

*"La esclerosis oficial contrastó con la valerosa actitud de la juventud. Desde los primeros momentos, las calles se llenaron de preparatorianos, estudiantes del Politécnico y universitarios que espontáneamente organizaron brigadas de salvamento de víctimas y apoyo a los damnificados. Miles de muchachos de todas las clases sociales se arriesgaban entre las ruinas para lograr lo que se volvió voz común: sacar gente."*¹¹⁷

Con la catástrofe ocurrida en San Juanico se había comprobado la capacidad de convocatoria que tenía *Televisa*, quien incluso coordinó la ayuda material. En el terremoto de 1985, se subrayaron los problemas económicos del país, y de la ineficiencia del gobierno, al quedar centenares de familias sin viviendas, sobreviviendo a la intemperie, en aceras o en albergues.

El sentido del humor del mexicano –de acuerdo a lo publicado por Gregorio Walerstein y Lupita Tovar– se trocaría obviamente, haciéndose insustancial, y rígido por la censura del gobierno del ex presidente Miguel De la Madrid, quien asustado por la movilización de los jóvenes para ayudar las personas en desgracia, pide apoyo a los medios, especialmente a *Emilio Azcárraga* para que *Televisa*, pudiera restablecer el ambiente de calma a través de la manipulación de la información y de los gustos del público.

Al siguiente año y para demostrarle al mundo el lema: *México sigue en pie*, se da cita en la Ciudad de México el *Mundial de foot-ball 1986*, con boletos que costaban hasta quince días de salario

¹¹⁶ Krauze, Enrique. *El sexenio de Miguel de la Madrid. México Siglo XX*. México, Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V. 1999, p. 66

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 68

mínimo, aunque durante su inauguración el Presidente fuera recibido con una rechifla por parte del público.¹¹⁸ Aunado a esa forma superficial de ver las consecuencias de un mal gobierno, se suscitaba nuevamente un conflicto estudiantil en la UNAM, con un paro de 20 días que desequilibraría a la Universidad. La reacción en *Televisa* a todos estos sucesos sería la de mediatizar a la televisión, empezando por sus barras cómicas.

Programas como *Nosotros los Gómez*, *Tres Generaciones* con *Virma González* y *Rosita Arenas*, *Papá Soltero* y *Anabel*, tendrían aparentemente mucho éxito, así como los programas de variedades, pero en el fondo existía una gran necesidad por parte de las personas que ocupaban el poder, por influir en la población con la intención sobre todo en los jóvenes.

Realmente los programas transmitidos poseían un sentido del humor pueril, y demasiado *light*, orientados como en algunas veces se ha señalado a una población que en conjunto parecía no tener más estudios que el tercer año de primaria.

En 1987 se transmitiría el programa de *Anabel Ferreira*, del mismo nombre, particular por ser el único conducido por una mujer, y del cual despuntaron cómicos que hicieron gran fama como *Eugenio Derbez*, *Mario Bezares*, y *Carlos Ignacio*. Fue conocida por los personajes *Coralia*, *Yadira*, *La lagartija karateka* y *La enfermera Chayo*. Al morir casi todos los programas cómicos con el sexenio, surge en la siguiente década la necesidad de reavivarlos haciendo uso de otros medios como el cine, tal y como lo hizo *María Elena Velasco La india María*.¹¹⁹

Otra actriz y cantante que tuvo su propia serie fue *María Elena Saldaña*, *La Güereja* y *algo más*, al lado de *Benito Castro*, *Jorge Arvizu El Tata* y *César Bono*, con quienes compartió las aventuras de una traviesa niña, además de personificar a *Sor Zita*, *Mimi Piquin*. Sin embargo, no duró mucho tiempo al aire el programa (1998-1999), a pesar de contar con gran popularidad dicho personaje desde los programas conducidos por el conductor *Paco Stanley* en la década de los noventa.

Actualmente, con las transiciones políticas y económicas, la comedia se encuentra en una renovación drástica con la aparición o revaloración de actrices cómicas como *Liliana Arriaga* (*La chupitos*), *Amaranta Ruiz*, *Consuelo Duval*, *Mara Escalante*, *Sheyla*, *Angélica Vale* (quien poco a poco ha ido creciendo en popularidad por sus magníficas imitaciones), *Astrid Hadad* (reconocida internacionalmente por llevar el folclor mexicano muy en alto durante sus representaciones tipo cabaret), *Liliana Felipe*, *Jesusa Rodríguez*, *Regina Orozco*, y con el resurgimiento de cómicas como *Aída Pierce*, *Raquel Pankowsky*, *Nora Velásquez* y *Martha Ofelia Galindo* quien imita magistralmente a *María Conesa*.

Los cambios en la sociedad se han quedado grabados en el sentido del humor del mexicano. Actualmente es muy recurrente que los políticos hagan uso de los *reflectores*, por así decirlo, al intercambiar argumentos y actitudes irrisorios entre ellos mismos, convirtiéndose en un gran show, tanto, que para los cómicos puede llegar a ser muy difícil ridiculizarlos, porque como resultado de tantos conflictos que ha vivido el país, no son vistos con respeto.

Dentro de todos estos trajes, se ha obstaculizado la participación femenina dentro de la creación artística, pues además de los cambios políticos y económicos, vivimos en una sociedad machista que no consiente del todo los nuevos roles adquiridos por parte de las mujeres. Continúan siendo del gusto popular los programas cómicos en los que la mujer debe aparecer semi desnuda o

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹¹⁹ Gregorio Wallerstein y Lupita Tovar, *Op. cit.*, p. 69

formando parte de bromas insignificantes y vulgares. Hoy en día no existe un programa conducido por una mujer, y en algunos apenas es visible la participación femenina como protagonista.

Sin embargo, es posible que al integrarse ellas más al equipo de trabajo creativo como guionistas, dramaturgas, y productoras, se le dé una nueva visión al estilo de hacer comedia, una mejor elaboración a los personajes femeninos en este género, temas donde la mujer es independiente, y no nada más un ser erótico.

Como hemos visto, realizar un resumen de la historia de la comedia universal y específicamente de México, es un trabajo arduo que obliga al planteamiento de muchas preguntas para las que no hay respuesta (por lo menos no en el marco de esta tesis), en parte porque no existen suficientes fuentes de datos confiables y por otra, por que fácilmente se pueden abrir caminos hacia otras cuestiones que resultan sumamente interesantes y ameritan un análisis más profundo, ya que los aspectos de género se relacionan con aspectos económicos, políticos y socio históricos.

Este capítulo abarca la mayor información posible sobre el desarrollo de la comedia, por lo cual tuvo que ser necesario incluir su participación en la radio, en la televisión, en el cine, y en la caricatura. Podemos entender ahora un poco más el tema, gracias al conocimiento de nuestra historia, las raíces del éxito que ha tenido, tiene y tendrá este valioso género en nuestro país, y así pasar al segundo capítulo, en el cual analizaremos todas las características de la comedia.

CAPITULO II

“ ...Y aprendí a reír, porque a llorar siempre supe”

Andrés Henestroza

CAPITULO II

ANÁLISIS DE LA COMEDIA

1. EL HUMOR

El término *humor* significa *líquido* o *humedad*, *en latín*, y sirvió para designar a los fluidos del cuerpo, los cuales se pensaba que determinaban el carácter de una persona. Fueron divididos en cuatro: sangre, flema, bilis negra y bilis amarilla, y de acuerdo a la doctrina hipocrática, dan lugar a los temperamentos sanguíneo, flemático, melancólico o colérico.

A finales del siglo XVI, el inglés *Ben Jonson* utilizó el término para definir la personalidad de un extravagante innato y aplicó la teoría de los humores a los personajes que actuaban en su comedia *Every Man out of his Humor*, por lo cual se empezó a confundir el humor con lo cómico.¹²⁰

Se consideró desde entonces, que los jugos vitales causaban el genio o la condición de alguien, y poco a poco se hizo la derivación: humorada, humorista, humorístico.¹²¹ Sin embargo el concepto de *humor* en el sentido que estamos analizando surgió en respuesta a una represión, y durante muchos siglos fue considerado como un recurso para poner de manifiesto los aspectos ridículos e incoherentes de vida cotidiana, buscando la risa como instrumento de denuncia.

Actualmente abarca las fronteras sociológicas, históricas y psicológicas del ser humano, y es gracias a él que se puede profundizar más sobre la naturaleza del hombre. Se dice que alguien tiene sentido del humor, cuando es accesible a ciertas ideas o inclinaciones divertidas o jocosas, y sin duda es la mejor forma de conocer la visión realista del mundo que posee cada ser humano.

De acuerdo a las investigaciones del doctor *Boken* en su libro *El humor como terapia*, el sentido del humor es un estado de nuestra actividad cerebral bajo ciertas condiciones hormonales y neuro-hormonales de nuestro cuerpo. Se basa en una serie de estímulos emocionales nutridos por nuestras percepciones, fantasías, razonamientos, frustraciones, preocupaciones, y traumas.¹²²

Esto quiere decir que podemos encontrar nuestro sentido del humor cuando tomamos a broma nuestro ego, todos nuestros problemas y poses, pero sobre todo cuando somos capaces de desarrollar un sentido de auto ridículo.¹²³

Gracias a la auto ridiculización podemos eliminar el miedo a convertirnos en seres risibles para la gente, pero además nos liberamos de nuestro razonamiento realista y nos permite mantener alerta la actividad inteligente de nuestro cerebro.

El sentido del humor es contagioso, y es capaz de crear un ambiente de agradable intimidad pues se encuentra libre de toda creencia, dogma, o prejuicio a pesar de que un contexto cultural sirve de apoyo para entender mejor la comicidad, ya que existen situaciones que escapan de nuestra comprensión, pues nos provocan gracia por la identificación inconsciente que producen en nosotros.

¹²⁰ Encyclopaedia Britannica Publishers, Inc. **Op. cit.** p. 76

¹²¹ Joan Corominas, Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Madrid, Ed. Gredos, 1990. p. 328

¹²² Bokun Branco, *El humor como terapia: Para el cáncer, enfermedades psicosomáticas, desordenes mentales, crimen, relaciones interpersonales y sexuales, seguido del sida: Un punto de vista diferente.* Barcelona, Tusquets Editores, S.A. 1987. p. 43

¹²³ **Ibidem.**

El marco histórico también delimita el sentido del humor, así como la situación económica, de manera trascendente en los sistemas de pensamiento y por ende en la cultura, lo que lo convierte en un reflejo de los valores socio históricos.

Podemos observar el caso del humor británico, tan serio, malhumorado, vanidoso y adusto para los latinoamericanos, el cual tiene su origen en la tradición cultural de los ingleses, quienes tienden a preferir lo práctico por encima de las fantasías, la ideología y rígidas creencias.

Esto da como resultado una menor cantidad de estímulos emocionales psicosomáticos, debido a la falta de un ego idealizado por los temores de la mente, por la reducida capacidad que tienen para vivir en el desorden o en el ideal, lo cual los lleva a tener un propio sentido común y un sentido del humor, que los diferencia de otras nacionalidades.¹²⁴

Como hemos podido ver, el sentido del humor está conectado directamente con nuestra inteligencia y con nuestra forma de afrontar los conflictos. Es curioso cuando reflexionamos sobre la vida de los más grandes comediantes como serían *Cantinflas*, *Groucho Marx* o *Charlie Chaplin*, ya que los tres vivieron durante su infancia en la miseria, y pareciera que ese fue su motor para crear los personajes que después les dieran fama mundial.

Más inteligentes o no, sin duda las personas que poseen un gran sentido del humor, también son dueños de una gran capacidad observadora para reconocerse así mismos y a los demás en el absurdo. Es una gran ventaja tener opciones para desarmar la mente ante la impertinencia, la soledad y la tragedia.

En el caso del sentido del humor del mexicano, se puede decir que es el producto de una cultura rígida, que reprime la sexualidad con la culpa, que nos ha hecho sentirnos inferiores ante otros países más desarrollados. Gracias a la visión particular que tenemos de ver la vida y la muerte, los mexicanos hemos desarrollado todo un sentido del humor basado en la picardía, motivada por la represión sexual. Somos un pueblo que ríe más por las palabras que por la acción, de ahí radica la importancia del albur, el cual es un retruécano o palabra de doble sentido, que tiene también que ver con el azar y el riesgo. Su nombre proviene de la comparación del acto del pescador al sacar al pez del agua, y el del jugador al sacar la carta que puede hacerle ganar.¹²⁵

En nuestro vocabulario es común utilizar la expresión *echar relajo*, la cual es definida por *Jorge Portilla* como *la suspensión de la seriedad frente a un valor propuesto por un grupo de personas*, lo cual se refiere a la exteriorización mímica o verbal del desplazamiento de la atención a un valor determinado.¹²⁶

Entendemos que en su libro *La fenomenología del relajo*, se aborda con filosofía la conducta de los mexicanos con relación al humor y la risa. La actitud de desvirtuar un valor, de echar relajo, sólo podría ser llevado a cabo en compañía, por que se busca romper la seriedad con cualquier acción, ya sea con actitudes corporales, con grito, ruidos, con interrupciones, etc.

El humor es una forma de enfrentarse a ciertos sucesos críticos o demasiado solemnes, en donde se trata de impedir a toda costa el silencio, por lo cual se crea una atmósfera de desorden donde todo puede suceder, donde se busca la relajación del estado de ánimo. Para el mexicano no hay situación

¹²⁴ *Ibidem*, p. 46

¹²⁵ José Rogelio Álvarez, *Op. cit.* Tomo I, p. 399

¹²⁶ Jorge Portilla, *La fenomenología del relajo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 25

lo suficientemente trágica que no pueda ser disuelta a través de un chiste o de la burla, acciones que ayudan a quitarle el valor a una situación, objeto o persona.

En nuestra sociedad la burla oral o mímica nos permite romper con la seriedad, al igual que el sarcasmo, el cual no tiende tanto a buscar la gracia en un comentario como la ofensa al valor de una persona, siendo un acto individual y no social como el relajo. *El relajo crea un vacío al valor, el sarcasmo corroe a una persona.*¹²⁷

En una fiesta lo que se busca a través del relajo es la alegría, hacerla presente, actualizarla, por lo cual podemos ver, que la risa no necesariamente tiene que ver con lo cómico, que el humor es el reflejo de las pretensiones del ser humano.

Debido a que el sentido del humor es un reflejo de la visión particular del mundo, es lógico que para el mexicano, tan acostumbrado a la ironía, a desvalorizar una gran tragedia a través de una caricatura, una imitación o un chiste, le sea tan cercano el llamado humor negro. Las fiestas del día de muertos, las caricaturas de Posada son un reflejo de ese agudo y ácido sentido de lo cómico, de lo risible para los mexicanos.

*"El humor provoca en sus testigos un sentimiento peculiar de facilidad y liberación que todo el mundo ama y admira; por eso un hombre sin sentido del humor difícilmente es un compañero agradable. Un hombre sin humor está condenado a sus propias virtudes y excelencias, reales o imaginarias, lo que suele ser el caso más frecuente. Es un intocable, siempre dispuesto a salir por sus fueros supuestamente violados por cualquier descuido de sus interlocutores. No es un azar que se diga de él que es un "pesado". Tiene un cierto peso, como una cosa, justamente porque quiere darle a su valor toda la solidez y seguridad de las cosas."*¹²⁸

Pero hablemos más del humor negro. En la literatura británica, en el siglo XVIII se desarrolló un humor fuertemente satírico, cuyo principal representante fue Jonathan Swift, escritor de los *Viajes de Gulliver*, y ya en la Francia de la ilustración tendría un gran auge el humor teñido de ironía, teniendo como principales representantes a Montesquieu y a Voltaire.¹²⁹

El humor negro nació en el siglo XIX, con las obras de Auguste Villiers y de Alfred Jarry, quienes plasmarían en sus textos una visión cínica de la vida y de la muerte. La influencia del humor negro se pudo observar en los artistas surrealistas del siglo XX, cuyo mayor representante fue André Bretón en España, así como Evelyn Waugh o G.K Chesterton en Inglaterra.¹³⁰

El humor negro hace frente a los aspectos trágicos, dolorosos y sombríos de la vida, como una forma de liberación, cuando se trata de guardar distancia hacia un objeto o situación: *"El humorista indica con su actitud el hecho de que no podemos cancelar nuestra responsabilidad, es decir nuestra libertad, simplemente porque la vida sea dura..."*¹³¹

Muchos extranjeros se ven confundidos ante el sentido del humor de los mexicanos, considerándonos en ocasiones como un pueblo salvaje por no guardar el respeto que se consideraría lógico a determinados sucesos como la muerte. Y para *echar relajo* sólo se necesita que alguien empiece, como cuando se escucha entre la multitud de un estadio las primeras frases de una porra,

¹²⁷ *Ibidem*, p. 29

¹²⁸ *Ibidem*, p. 76

¹²⁹ Encyclopaedia Británica Publishers, Inc, *Op cit.* Tomo 8. p.77

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Jorge Portilla. *Op. cit.* p. 80

que termina por convertirse en la voz de más de mil espectadores, porque el sentido del humor es un fenómeno colectivo. Citaremos una reflexión de Henry Bergson:

“ Nuestra risa es siempre la risa de un grupo. Quizá os haya ocurrido en el coche de un tren o en una mesa de fonda oír a los viajeros referir historias que debían de tener para ellos un gran sabor cómico, puesto que reían con toda su alma. Si hubieseis estado en su compañía, seguramente también habríais reído.

Pero como no lo estabais, no sentíais la menor gana de reír. Un hombre a quien le preguntaron porque no lloraba al oír un sermón que a todo el auditorio movía a llanto, respondió: No soy de esta parroquia...”¹³²

1.2. EL SENTIDO DEL HUMOR DEL MEXICANO

Como ya se revisó anteriormente, el sentido del humor del mexicano se caracteriza por satirizar los sucesos más inadecuados y difíciles, con el objetivo inconsciente o consciente de evadir la realidad. En otros países se tiene el concepto de los mexicanos como seres atolondrados, sucios, mal hechos, seductores, pasionales, y graciosos, ya que en las primeras películas mexicanas se trataba de resaltar ese tipo de carácter en los indios que retrataban las películas como *Allá en el rancho grande*, o con actores prototipos del macho mexicano como *Pedro Armendáriz*.

Sin duda alguna la cultura de nuestro país ha sido el paraíso de grandes artistas como *Dalí*, *Einstein*, y *Luis Buñuel*, por que aquí conviven diferentes formas de pensar, de vivir; situaciones económicas, de justicia, de injusticia, valores morales y religiosos que se concentran en un mismo lugar, para dar paso a las situaciones más risibles y dolorosas, que obviamente desconcertarían a cualquier extranjero.

Muchos mexicanos –no todos por supuesto–, poseen una cierta gracia para divertirse, o para *echar relajo*, como se le conoce vulgarmente, aunque no necesariamente esté ligado con alguna situación cómica. Se puede *echar relajo* disfrutando un tiempo con los amigos, en una fiesta, en un centro laboral, en familia, aunque a veces se esté faltando al orden o al respeto a una autoridad.

La significación o sentido del relajo es suspender la seriedad. Es decir, suspender o aniquilar la adhesión del sujeto a un valor propuesto a su libertad. Y no simplemente provocar a risa, ni simplemente reír, por más que esa interrupción se presente a menudo, aunque no necesariamente como estímulo de la risa. El relajo tiene que ver con lo cómico, sin embargo hay situaciones cómicas que no están relacionadas con el relajo.¹³³

El relajo en efecto, siempre reviste de carácter de un acto originario y directo, sino derivado y reflejo. Requiere una ocasión, a saber: la aparición de un valor que se ofrece a la libertad del sujeto. El sentido del relajo en nuestro país se trata justamente de frustrar la eficacia de esta respuesta espontánea que acompaña a la aprehensión del valor. El relajo suspende la seriedad, es decir, cancela la respuesta normal al valor, desligándose del compromiso de su realización.¹³⁴

Podríamos decir entonces que ante la falta de argumentos y defensas para asumir y resolver ciertos conflictos, el mexicano ha desarrollado una capacidad de evasión basada en respuestas

¹³² Henry Bergson, *La risa*, Madrid, SARPE. 1985. p. 29

¹³³ Jorge Portilla. *Op. cit.* p. 43

¹³⁴ *Ibidem*.

espontáneas, que pueden o no causar risa, y que por supuesto y por la misma razón pueden ser incomprensibles para otras culturas.

Nosotros podemos comer calaveritas de azúcar sobre una tumba el día de muertos, reír haciendo chistes en un velorio, parodiar en tiras cómicas o series de televisión a los malos políticos del país, e incluso inventar chistes (ahora hasta por Internet) de las desgracias más horribles.

Se podría pensar que hacer reír al público mexicano es fácil, pero sucede todo lo contrario. Es muy común conocer entre nuestra familia o círculo de amigos a un *gracioso* improvisado, o puede ser el caso de que nosotros mismos poseamos esa gracia, esa falta de seriedad ante la vida, pero sin duda cuando una persona elige hacer reír como profesión, tiene que enfrentarse a un reto muy grande.

En resumen podríamos jugar con el hecho de que en nuestro país nada es serio con excepción de la comedia, la cual para tener éxito con el público mexicano debe ser más de palabra que de acción: albures, chistes, doble sentido, juego de palabras, transferencias, citas de hechos políticos de novedad y hasta proyecciones. Desde los payasos presentadores de los Circos de finales del siglo XIX (los cuales recitaban versos entre cada número presentado), se figuraba ya este estilo de hacer comedia, que tanto identifica y distingue a nuestro país.¹³⁵

1.3. LA RISA

Se puede reír de alegría, o a carcajadas por algo cómico, por un chiste o por una situación patológica, por histeria o por un ataque de cosquillas, pero hasta la más leve sonrisa, malévola, nerviosa, inocente, cortés, irónica o serena tiene atrás de sí una historia.

Del latín *risus*, la risa es el movimiento de la boca y del rostro que denota alegría, es la reacción ante un suceso cómico o a una sensación placentera; *Henry Bergson* la delimitó como un fenómeno social; *Hegel* aseveró que ella diluye y reabsorbe todo lo que pueda sucederle a un sujeto cómico, además de garantizarle el éxito al final.¹³⁶

*“Schopenhauer creyó encontrar la causa de la risa en la percepción de la incongruencia entre el objeto real y el concepto. Ante el conflicto entre lo pensado y la percibido, gana la percepción y la comprobación de este hecho causa placer y risa”.*¹³⁷

De acuerdo a la psicóloga *Agnes Heller* en su libro *Teoría de los sentimientos*, la risa tiene relación con las expresiones de afectos hallados en toda las culturas, ya que comunica; es la consecuencia de un estímulo, es contagiosa y aunque llega a ser reprimida, es compulsiva por lo tanto sincera, aunque aparezca en los momentos más extraños y desatinados; la risa es una expresión de la personalidad, y también de la idiosincrasia.¹³⁸

*“La risa del espectador a veces es de complicidad, otras de superioridad: ella lo protege contra la angustia trágica al procurarle una especie de anestesia afectiva”.*¹³⁹

¹³⁵ Edgar Ceballos, *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. México, Ed. Escenología. 1999, p. 13

¹³⁶ Aaron Alboukrek (Ed.) *Op. cit.* p. 906

¹³⁷ Paco Ignacio Taibo, *Op. cit.* Tomo III. p. 153

¹³⁸ Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*. México, Editorial Fontomara, S.A. 1987. p. 108

¹³⁹ Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona-Buenos Aires-México. Ediciones Paidós. 1980, p. 66.

En términos fisiológicos, la diversión y la risa son el resultado de un saludable equilibrio entre la actividad de los sistemas simpático y parasimpático y la reducción de las actividades de las glándulas suprarrenales, producido todo ello por la eliminación de los temores, miedos y paranoias.¹⁴⁰

Cuando se equilibran los sistemas simpático y parasimpático, la actividad del primero se ve reducida y el segundo incrementada, lo cual hace que mejore nuestro estado de ánimo. Acompañada de la risa, la diversión puede provocar el brillo de los ojos, por el aumento de salivación, por el llanto o por la micción incontrolada.

Debido al descenso de actividad del sistema nervioso simpático, disminuye la contracción de los músculos blandos, reduciendo así el estrés y la tensión. La actividad de las glándulas suprarrenales de manera más equilibrada, provoca que los vasos sanguíneos del cerebro, la retina y los riñones se vean menos contraídos, permitiendo así su mejor funcionamiento.

De acuerdo a las investigaciones del *Doctor Buker*, el temor que nos produce cierto estímulo emocional produce en nosotros una inquietud basada en nuestras intuiciones, y a las invenciones de nuestra mente, las cuales se ven reforzadas por una carga de tensión y estrés.

Cuando estas afectaciones son degradadas, eliminamos el temor, cortando con la fuente del estímulo emocional, y al hacerlo descargamos toda la energía acumulada en la risa, actividad que nos lleva a la relajación del cuerpo.

Cuando nos encontramos en un estado de relajación después de una gran tensión, fácilmente podemos caer en la risa; las siguientes son una serie de acciones explicadas en el libro *El humor como terapia*:

- Los chistes nos hacen reír cuando sacuden la aterradora hiperseriedad de la mente.
- Los chistes obscenos tratan generalmente de degradar, inhibiendo los valores que conciernen al sexo.
- Las bromas provocan risa cuando consiguen zarandear las poses intimidatorias de solemnidad o dignidad que adopta la gente.
- Las caricaturas y parodias inducen a la risa cuando degradan a una autoridad o a un poder temido.
- El caos puede provocar la risa ya que ridiculiza una aburrida disciplina moral o social impuesta.
- La frivolidad, la petulancia o la coquetería inducen a la risa cuando sacuden la amenazante rigidez de nuestras afectadas conductas o actitudes. Las afectaciones o poses ajenas pueden también exponer al ridículo de nuestras propias afectaciones o poses.
- Las imitaciones de los presuntuosos nos hacen reír porque degradan la jactancia.
- Las anécdotas pueden resultar refrescantes cuando se logra trasladar a hombres y mujeres orgullosos, distinguidos o triunfantes a un nivel más humano.
- La exposición del desasosiego y la tensión que provoca la hipocresía puede resultar también regocijante.
- La torpeza y la tosquedad pueden resultar divertidas cuando rompen la opresiva formalidad de las convenciones.
- Al atenuar nuestro temor a Dios, las historias acerca del diablo suelen ser un alivio.¹⁴¹

¹⁴⁰ Bokun Branco, *Op. cit.* p. 37

¹⁴¹ Bokun Branco, *Op. Cit.*

Para el psicoanálisis el humor es el gasto del sentimiento ahorrado:

*“La contribución de Freud al estudio de la risa aparece en su libro sobre el chiste y su relación con el inconsciente. Ahí nos dice Freud: “La risa es la abreacción de la sensación placentera que experimentamos cuando el esfuerzo de reprimir se vuelve súbitamente innecesario. Esto ocurre cuando alguna observación graciosa permite la expresión de una tendencia en la reprimida. La energía que era utilizada antes de la represión, se gasta ahora en la risa. El placer del chiste deriva de la expresión libre de sentimientos reprimidos, de otra manera inaceptable para la personalidad consciente”.*¹⁴²

Lo cual nos hace reflexionar en la teoría que sostenía Bergson al decir que en la insensibilidad es donde la risa puede surgir:

*“En una sociedad de inteligencias puras quizá no se llorase, pero probablemente se reiría, al paso que entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, no se conocería ni comprendería la risa”.*¹⁴³

En el libro *El humor como terapia* se explica que si la risa es una forma de descarga de nuestros estímulos emocionales producidos por el miedo, la tensión y el estrés son heredados a través de los neurotransmisores del sistema nervioso simpático y de las hormonas suprarrenales en nuestro flujo sanguíneo.

Durante el embarazo los neurotransmisores y las hormonas, creados por un fuerte estímulo psicosomático patente en la madre, pueden pasar al embrión, predisponiendo al nuevo bebé a sufrir los mismos miedos. La risa será el primer contacto del bebé con el mundo en un primer impulso orgánico. Después el niño liberará sus miedos a través del juego, sobre todo con aquellos objetos o circunstancias que más lo asusten.

Con los niños sucede lo mismo que con aquellas personas que ríen por nervios ante una terrible noticia, o ante el peligro, ya que por medio de ella pueden liberarse de esos estímulos emocionales que están provocando la tensión.¹⁴⁴

Pero ya sea una risa causada por un buen chiste, por pena o por un ataque de cosquillas, grandes filósofos, doctores, psicólogos, y comediantes, han concluido en la misma tesis: la risa se basa en la sorpresa.

Y a pesar de ser tan analizada en la teoría, provocar una gran avalancha de carcajadas en el público es uno de los más grandes retos del artista. Ciertamente existen algunas reglas en la comedia que permiten una mejor experimentación, pero sin duda se basan mucho en la práctica y en la gracia del actor.

En el libro de *Henry Bergson* titulado *La risa*, él nos explica que el trabajo del cómico (o del personaje) descansa en su mayoría en la rigidez de sus acciones, de su físico y de su pensamiento.

¹⁴² Paco Ignacio Taibo, *Op. cit.* p. 155

¹⁴³ Henry Bergson, *Op. cit.* p. 27

¹⁴⁴ Bokun Branco, *Op. cit.* p. 41

La mecanización que lleva al hombre a convertirse en una cosa, o a un objeto o animal en un ser humano, conduce sin duda a la risa.

La exageración de la debilidad o la avaricia son leves defectos que pueden causar gran hilaridad, de la misma forma cuando se centra la labor del personaje en sus actitudes o en sus gestos:

"Pero el gesto tiene algo de explosivo que despierta nuestra sensibilidad pronta a dejarse adormecer y que, al hacernos volver sobre nosotros mismos, nos impide tomar en serio las cosas".¹⁴⁵

Sea por un vicio de carácter, por una personalidad flexible que no se puede adaptar a la rigidez de su sociedad, o por la mecanización corporal, no se debe perder de vista que la situación no debe llegar nunca a provocar la sensibilidad en el espectador.

Cuando una acción nos refiere a un aspecto moral, es cuando nos provoca gracia un cuerpo tímido o una imagen poco orgánica. La comicidad empieza en la rigidez contra la vida social; lo cómico va dirigido a la inteligencia, no al sentimiento, por lo cual el personaje constantemente se ve al filo del puente que separa lo cómico de lo trágico.

Si un hombre voltea y le da un bofetón a otro hombre, causa risa, si ese mismo hombre le da una patada a una mujer o a un niño causa enojo; si un payaso sufre exageradamente por su sombrero perdido nos provoca gracia, si ese sombrero se lo regaló su padre en el lecho de muerte, nos da lástima.

"La risa tiene, según Bergson, una importante función social. Es, ante todo, una corrección porque, al humillar, produce una impresión penosa en la persona sobre la que recae. Por medio de la risa, la sociedad se venga de las libertades que se permitieron con ella. La risa es para Bergson "una forma de encarnizamiento" social, un medio e ejercer cohesión en la gente para conformarla a las normas y convenciones de la sociedad, una manera de curar la excentricidad y la insociabilidad en sus primeras etapas".¹⁴⁶

1.4 RECURSOS PARA HACER REÍR

La palabra *gag* se ha definido como pequeñas acciones aisladas que se introducen dentro de una escena cómica, y es uno de los elementos principales para que una rutina sea exitosa. Si un acto está dividido en cuadros y los cuadros en escenas y éstos en acciones, podríamos decir que ese es el momento del *gag*.

Es un sinónimo del chiste, es decir, pequeñas acciones entrelazadas que se basan en objetivos muy concretos y sencillos, como pudiera ser querer quitarse el saco y nunca poder lograrlo o entrar con un bloque de hielo que nadie quiere a una habitación repetidas veces.¹⁴⁷

El *gag* va de la mano del actor y del escritor, durante la época del cine mudo, las grandes estrellas como Harry Langdon o Buster Keaton, dependían de los *Gag-Men*, quienes eran guionistas

¹⁴⁵ Henry Bergson, *Op. cit.* p. 131

¹⁴⁶ Paco Ignacio Taibo, *Op. cit.* p. 154

¹⁴⁷ *Ibidem.* P. 215

especializados en la comedia.¹⁴⁸ Estos últimos establecieron un método muy interesante para construir chistes; escogían un tema al azar, a veces simplemente un objeto, y salían por separado a la calle a descubrir las mil posibilidades que tenía.

Se quedaban horas en una tienda de abrigos o en cualquier otro lado a enfrentarse con la vida real, la cual les daba por supuesto el material necesario para hacer reír; cuando regresaban a la oficina juntaban todas sus experiencias y se ponían a trabajar sobre el chiste de a cuerdo a la personalidad del personaje o de la historia de la película.

*“Se trata de efectos aislados. Comicidad inhumana que puede tener numerosos títulos puestos que, en definitiva, puede reducirse a trastocar el comportamiento de los objetos, tomando como principio el hecho de que el universo cómico es un universo de pesadilla”.*¹⁴⁹

Tal y como entendemos al gag nace con el cine cómico mudo, aunque ya se encontraba en algunas obras de teatro estos juegos escénicos. Existen algunos elementos que pueden ser usados dentro del gag, y que de hecho han sido necesarios para los más grandes comediantes de la historia. A continuación haremos un breve resumen de ellos:

1. *La agresión contra la autoridad, la clase alta.*
2. *La exageración (un gran piano encima de una cantante muy delgada, etc.)*
3. *La deshumanización, la parodia, la caricatura y la mecanización.*
4. *La violencia que no contenga sangre*
5. *El triunfo del bien sobre el mal.*

Pero también existen ciertos principios que es necesario tener siempre en cuenta:

- a) *La Repetición: Existe un dicho que dice una patada hace reír, diez no, cien*
- b) *La regla de tres: Un chiste tiene tres momentos: Triunfo + triunfo = fracaso
Fracaso + fracaso = triunfo*
- c) *Tiene que haber una resolución del conflicto que se puede basar en revelar un truco, en cambiar de roles (de agresor a agredido), pero siempre tiene que ser sorpresa.*
- d) *No se debe estar fuera de timing, ni se debe rebasar la línea del punch-line, es decir que nunca se va más allá de lo que el gag o el chiste puede dar.*
- e) *Lo más importante dentro de una rutina de un sketch o una escena cómica, es delimitar el tema, escoger uno fácilmente identificable, mientras más sencillo, será mejor explotado. La rutina debe tener un principio, un medio y un final o un blow-off: nombre con el que se conoce al desenlace.*¹⁵⁰

Dentro de un gag existen varias posibilidades para finalizar una rutina: revelar un truco, cambiar de roles (el ladrón termina persiguiendo al policía o el tonto se vuelve inteligente, etc.), una gran sorpresa, o la resolución de un problema difícil. Siempre debe terminar la rutina de manera sorpresiva y poco predecible, para causar una gran emoción en el espectador.

¹⁴⁸ *Ibidem.* p. 217

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ Artús Chávez y Madeleine Sierra, *Introducción a la técnica del clown norteamericano*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras Apuntes tomados en clase. Octubre 1998 –Junio 1999.

Aproximadamente en los primeros 15 segundos de la escena, es necesario especificar ¿Quién es?, ¿Qué se hace? y ¿dónde esta?. La parte media de la escena se centra en el conflicto, donde el personaje debe reaccionar de acuerdo a su forma de ser y solucionarlo con todos los elementos posibles a su alcance.

Si los actores emplean utilería real o *mimada*, se debe establecer la convención de realidad entre el público y el gracioso, desde el principio. El trabajo del actor necesita basarse en la improvisación por encima de cualquier otra cosa, por lo que se necesita contar con un buen entrenamiento, así como con unos excelentes reflejos físicos e intelectuales.

Además de tener en cuenta la regla de tres como un medio para crear un chiste, el comediante debe estar siempre en contacto con lo que sucede entre los otros personajes y el público. En el trabajo con otros personajes, siempre se debe tomar en cuenta las ideas que se van proponiendo a lo largo de una improvisación y nunca se rechaza una nueva oportunidad para entrar en una nueva acción. Sin embargo, se debe tomar muy en cuenta la línea del *punch-line*, es decir el final de un chiste, cuando ya está muy agotado.

En una escena cómica el actor debe darle foco a la acción de su compañero, conservando la atención del público incluso cuando se esté quieto. Mientras más absurda sea la situación, será más divertida la rutina, al igual que si se imita una debilidad conocida.

El actor debe recordar que el personaje lo es todo, no puede perder los rasgos que están definiéndolo entre los demás, además de tratar de nutrirlo con el dominio de una habilidad como puede ser la acrobacia, los malabares, el equilibrio, el monociclo, la magia, el canto, la pantomima o la interpretación de un instrumento.

Otro elemento para causar risa, es el contraste de personajes o situaciones, lo cual se da perfectamente cuando se tiene muy definido el carácter de un personaje al lado de otro, como sucedió con el Gordo y el flaco, o con el policía y el vagabundo de *Charles Chaplin*.

La técnica del *slapstick* (tropezones, caídas, y golpes trabajados con una técnica casi gimnástica) es otro elemento que nutre un sketch, una escena cómica o un gag. Como hemos visto, es notable el esfuerzo del actor que se desarrolla dentro de la comedia, pues además de proponer un trabajo con cualidades estéticas, tiene que tomar en cuenta al público, a la risa, y el peligro de las acciones que se llegan a ejecutar, como puede ser aventarse de una escalera de tres metros, o dejarse caer al suelo de espaldas sin un colchón.

Hacer reír es una *ciencia* que requiere toda la seriedad del actor, aunque no es por supuesto tampoco una receta de cocina, se debe tener *un sentido de lo cómico*, habilidad para contar un chiste o ser gracioso, para saber estar en escena en todos los momentos, incluso, cuando no se está.

Como hemos notado, la risa, el sentido del humor, y el gag, tienen tras de sí, toda una explicación lógica, bioquímica y teórica que enriquece la labor de todos los interesados en trabajar en el género de la comedia. A pesar de la jocosidad del humor y de su irreverencia, es un tema tan serio y tan estudiado, que incluso existe un tipo de terapia que se basa en hacer que los pacientes se desternillen a carcajadas durante determinado tiempo, para buscar el alivio de sus males, tanto físicos como emocionales.

En la isla de Ibiza (España) existe una compañía de nombre *Boton's Escuela Internacional de Clown*, un centro internacional y profesional para el Arte del Clown, que se encarga de la

formación de clowns para trabajar en coros, orquestas, como bufones o en hospitales, de la misma manera que la compañía *Payasos por el mundo*.

Para estar preparados en el encuentro de niños sobrevivientes de guerra o con enfermedades terminales, cada uno de los alumnos toma clases de psicología y pedagogía para establecer una mejor relación con los niños, pero sobre todo para sacarlos por un momento de su depresión.

Aquí en nuestro país existe un grupo de payasos que trabajan bajo un esquema parecido, llamado *Los Médicos de la Risa o Risaterapia*, los cuales preparan grupos y talleres cada mes para trabajar básicamente con niños enfermos de cáncer o con quemaduras, en hospitales particulares.

La risa en nuestro país ha tenido mucha importancia no solamente para nuestra diversión sino para aliviar a los necesitados de ella en momentos de pena. En México aparte del grupo antes citado, existen agrupaciones de payasitos sindicalizados o populares, que en conjunto con compañías de teatro infantil y de títeres llegan a establecer encuentros nacionales, e incluso algunos se trasladan a zonas afectadas por algún desastre inmediatamente después de que lo hacen los víveres y la atención médica, con el fin de realizar una labor social, o simplemente realizan visitas a casas hogar, y hospitales en días especiales, como el día del niño, Navidad o el día del payaso.

1.5. ANÁLISIS DEL GÉNERO

"Comedia es la imitación de una acción sin valor, completa y de cierta magnitud, hecha a través del lenguaje con agradables accesorios que difieren de una parte a otra, representada y no narrada, que causa una catarsis de la preocupación a través del absurdo".¹⁵¹

En el presente capítulo analizaremos ahora las características y estructuras del género cómico. Como ya hemos visto, lo humorístico, lo jocoso y lo ridículo tienen que ver con los sistemas de pensamiento, pero no necesariamente con el arte, cosa que sí sucede con la comedia, al ser un género dramático.

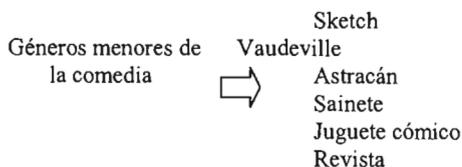
La palabra comedia proviene del griego *komedia*; el komos era el recorrido y la canción ritual en honor a *Dionisos*. Es conocida como una obra que busca hacer reír o sonreír, totalmente opuesta a la tragedia y al drama; esta constituida por una concepción anecdótica, un tono cómico, un estilo realista y una construcción compleja de personajes que poseen un vicio de carácter.

Dentro de ella se maneja un material probable al igual que en la tragedia o en la pieza, estableciendo así una conexión con la realidad, debido a que el realismo de la comedia sirve para presentarnos las causas y los porqués de la desequilibrada conducta humana, dentro de una sociedad delimitada por leyes y valores morales.

Se define en:

ALTA COMEDIA { Comedia de caracteres
Comedia de enredo
Entremés
Paso

¹⁵¹ Elder Olson. *Op. cit.* p. 67



A diferencia de otros géneros, éste se enfoca principalmente en la moralidad del individuo y en la respuesta de su sociedad. La comedia al igual que todos los géneros se basa en acciones, y no es necesario que sean éstas simplemente cómicas, al igual que no todos los personajes de una obra son cómicos.

*“ Toda comedia que no sea, por decirlo según la frase de Meredith, pura irresponsabilidad, que se ría de cualquier cosa y con cualquier cosa, exista o no causa para hacerlo (y la comedia ya no es posible en estas circunstancias, de la misma manera que no lo es la tragedia cuando todo y cada cosa es seria), en una palabra, toda comedia propiamente dicha requiere de algunas cosas sean tomadas en serio para que veamos algo más que pueda ser tomada de otra manera ”.*¹⁵²

El material que trabaja este género se basa en *lo que está bien y en lo que está mal*, en la confrontación con un contexto moral y en el seguimiento de la conducta de un personaje determinado. Se coloca un personaje ridículo en una determinada situación, que ocuparía en una tragedia el lugar del héroe trágico.

*“La comedia, al ser una imitación de hombres de calidad moral inferior (ARISTÓTELES), no se nutre del fondo histórico o mitológico. Se consagra a la realidad cotidiana y prosaica de la gente simple: de ahí su facultad de adaptación a todas las sociedades, la diversión infinita de sus manifestaciones y la dificultad de deducir de ella una teoría coherente. En cuanto al desenlace, no sólo no podría dejar desencantados, cadáveres o víctimas, sino que casi siempre desemboca en una conclusión optimista (matrimonio, reconciliación, reconocimiento)”.*¹⁵³

Sin embargo, en la comedia el personaje cómico no tiene nada que ver con un héroe trágico (el cual es más bueno que malo y siempre tiene algo que perder)^{*154}; el personaje ridículo puede ser bueno, pero estúpido, loco o ignorante.

Provoca risa porque puede actuar por necesidad, por error o por ingenio, recompensado o castigado, mal o bien intencionado, pero generalmente se verá ridiculizado por sus acciones. Éstas serán absurdas cuando sean incorrectas, diferentes a la verdad, y contrarias a lo práctico. ^{*155}

Argumentos:

Argumentos de necesidad: necio bien intencionado
necio mal intencionado

Argumentos de ingenio: ingenioso bienintencionado

¹⁵² *Ibidem.* P. 60

¹⁵³ Patrice Pavis. *Op. cit.* p. 66

¹⁵⁴ Elder Olson. *Op. cit.* p. 73

¹⁵⁵ *Ibidem.* p. 78

ingenioso mal intencionado

La risa dentro de la comedia funciona para castigar una actitud que haya sobrepasado los límites establecidos por la sociedad; esta risa premia al ridículo y castiga al personaje con la burla, por lo cual la comedia no es un género que lleve al espectador a la catarsis, debido a que toda la energía que va siendo acumulada, sale muchas veces en una sensación de lástima, o “pena ajena”.

El género se basa en dos esquemas básicos:

1. -El protagonista, mediante un defecto de carácter, transgrede una o varias leyes sociales; es descubierto, denunciado y puesto en ridículo.
2. - El protagonista, más congruente con las leyes sociales que la sociedad misma, denuncia una o varias de sus fallas o de sus lacras y las ridiculiza.¹⁵⁶

Constantes:

1. - *Un personaje que, en función de intereses puramente personales, arremete en forma incongruente o congruente a su círculo social inmediato.*
2. - *Ese personaje es descubierto -denunciado- por la sociedad, o la sociedad es denunciada por él, en cuanto a una o varias lacras que afectan la individualidad de muchos.*
3. - *Un resultado final en el cual el ridículo se hace manifiesto, ya sea en el protagonista, en la sociedad o en ambos. Tras este ridículo se restaura circunstancialmente la comunión incierta entre el protagonista y su círculo social (en el cual evidentemente se encuentra el antagonista) provocando siempre una sensación de bienestar de grupo entre todos los personajes, incluyendo a los del público espectador.*¹⁵⁷

El personaje cómico abusa de los demás, y disfruta de sus excesos, algunas veces es calculador, simpático, y hasta llega a ser admirado. Cuando es castigado, asume su derrota, y cuando logra el perdón, reintegrándose al orden después de haber sido un trasgresor. Es sin duda un modelo del hombre universal.

La risa de la comedia surge a través de la identificación del espectador al reconocer en el personaje, una actitud o un comportamiento social. Este género posee un tono jocoso, basado en la exageración, en el desorden, donde todo puede ser posible, para dar lugar después al arrepentimiento en un juego de escarnio.

La anécdota de la comedia se establece de la siguiente manera:

TESIS: Presentación de los personajes (virtuosos y cómicos)
Causas del conflicto.

ANTÍTESIS - NUDO O CONFLICTO -: Enfrentamiento entre un individuo vicioso y una sociedad virtuosa.

SÍNTESIS: Desenlace, ridiculización del vicio¹⁵⁸

¹⁵⁶ Virgilio Rivera Ariel, *La Composición Dramática. Estructura y cánones*, México, Colección Escenología, 1989, p. 109

¹⁵⁷ *Ibidem.*

O

Equilibrio ⇌ Desequilibrio ⇌ Nuevo equilibrio

La concepción anecdótica de la comedia se enfoca en una reflexión sobre la conducta humana y su enfrentamiento con el mundo externo. Se exalta en ella la defensa de las leyes morales y el bien común, o sea que podría decirse que es un género que cumple la función de aleccionar a la sociedad.

COMEDIA DE CARACTERES

La comedia nace hacia la segunda mitad del siglo IV a. C., con *Menandro*, *Filemón* y *Dífilo*, pues lo que había escrito Aristófanes eran más farsas cómicas que comedias. Se caracteriza por centrar su mirada en el individuo como ser social, con el fin de buscar un escarnio para una conducta atípica, por lo cual sus personajes se definen como *tipos*.¹⁵⁹

Los personajes tipos han cambiado de máscaras y de vestimentas, pero siguen cumpliendo la función de representar los vicios de la sociedad (la avaricia, la mentira, la lujuria, etc.) Generalmente, el personaje que posee el vicio de carácter es dueño de algo llámese dinero, propiedades o doncellas jóvenes, que finalmente acaba por perder.¹⁶⁰

Personaje cómico, poseedor de un carácter complejo (+ -) = vicio exacerbado

↓
Deseo del personaje vs. ley social (Circunstancia compuesta de buenas y malas influencias)

↓
La ley vence y se castiga al personaje con el ridículo.

COMEDIA DE ENREDO

En este tipo de comedia, usualmente se presenta la inconstancia amorosa como vicio de carácter, por lo cual generalmente se presentan dos parejas que se separan haciendo un cruce con otras. Esta situación viene a ser revuelta por la intervención de los criados en el enredo; cuando todo se ha visto complicado, aparece un personaje (que generalmente es una autoridad como el padre o el rey) para solucionar todo. En la comedia de enredo es más importante el desarrollo anecdótico que el carácter de los personajes.

Este tipo de comedia resalta la importancia de la pérdida de la honra, aunque no se llegue a consumir ningún acto. Al final todos los personajes quedan emparejados con quienes más querían, hasta los criados, sobre quienes recae toda la parte cómica.

La responsabilidad cómica- por así decirlo-, recae en los personajes de los criados quienes por pertenecer a la clase social más baja crean conflictos voluntarios o no, siendo los caballeros o lo enamorados los afectados al verse manipulados por los enredos causados por sus sirvientes.

En la actualidad las comedias de enredo conservan el mismo esquema, aunque los valores defendidos en la antigüedad no se conserven, o no con ese apuro. Este tipo de comedia no necesita

¹⁵⁸ Claudia Alatorre, *Análisis del drama*. México, Ed. Gaceta, 1986. p. 69.

¹⁵⁹ *Ibidem*. p. 71

¹⁶⁰ *Ibidem*. p. p. 72 y 73

recurrir a más sentimiento que el amoroso, pues de lo que se trata es de resaltar la importancia de las instituciones, y la conservación de los valores morales.

La comedia en general posee un ritmo y una ligereza especial, que la hacen capaz de fortalecer los razonamientos establecidos por la sociedad, y aunque esté en el plano de lo moral, no por eso es simple.

Los temas que trabaja este género pueden ser muy diversos, incluso trágicos, como una violación un crimen o una enfermedad, porque al adoptar un punto de vista diferente, la lectura se hace más ligera. Los castigos severos se tratan como algo absurdo, aunque los personajes sí se enfrentan a humillaciones, penas, fracasos, derrotas y pérdidas de dinero, tratando de resolver siempre los conflictos-¹⁶¹ para terminar con una boda, con la reconciliación o con ganancias monetarias.

“El argumento cómico no tiene por que consistir exclusivamente de incidentes cómicos; es cómico si la acción general es cómica. Por ejemplo: si el argumento consiste en un largo proceso, será un argumento cómico si todo el proceso lo es; pero no porque todas las fases del proceso lo sean”.
¹⁶²

GÉNEROS MENORES

La comedia es un género noble, que ha derivado en géneros menores menos con temas menos profundos y más inmediatos, centrándose con mucha frecuencia en la sexualidad y el dinero. Las anécdotas giran en torno al engaño, al adulterio, a un triángulo amoroso etcétera. El *vaudeville* tiende a utilizar mucho este último tema, resolviéndolo al exaltar la castidad, de una manera más o menos convencional.

El *paso* y el *entremés* (ambos géneros pertenecientes al teatro español) funcionaban entre los actos de una comedia o como un remate festivo. Sus personajes son prototipos por lo cual no tienen un carácter profundo, son artesanos, campesinos o villanos, nunca ilustres.

La anécdota desarrolla la vida privada de los personajes, los cuales se ven enfrentados a un aparente engaño, por lo cual aparecen en escena los celos, el adulterio y el divorcio. El malentendido presentado entre un personaje astuto y uno ingenuo que termina generalmente en que éste último burla a aquél, es generalmente la anécdota del *sketch*, el cual ha sido muy popular ya que a través de él se puede hacer una crítica social o política. Es un género breve aunque muy concreto.

El *Astracán* es otro género muy utilizado, en donde se presenta a un personaje torpe o con mala suerte, que va desarrollando toda una cadena de errores, hasta llegar a un final donde todo se aclara y nadie es castigado. Es puramente festivo por lo cual es tan popular, y porque el personaje principal puede criticar a las instituciones sin ser tomado en serio debido a su ingenuidad, él nunca va ser un delincuente, al contrario, va a actuar como un héroe.

Finalmente tenemos a la *revista*, la cual como ya hemos analizado anteriormente, puede ser frívola, política, o musical. Es un género urbano compuesto de sketches y números musicales que engloban el tema central. Este último género no es anecdótico ya que cada cuadro es independiente de los otros, presentando diversas situaciones a partir de un mismo tema.

¹⁶¹ Elder Olson. Op. cit. p. 81

¹⁶² *Ibidem*. p. 84

CAPITULO III

Me encanta ser mujer.

Tener 40 años.

Ser dueña de mi vida.

Enamorarme de los hombres.

Escribir mis poemas.

Cocinar platos aromáticos.

*Elucubrar comidas criollas
exquisitas.*

*Hablar de comida con mis
hombres.*

*Vestirme sensualmente con
encajes y sedas.*

Desvestirme sensualmente.

Usar zapatos rojos.

Llevar el pelo larguísimo.

Pintarme las uñas de los pies.

*Soñar con las novelas que
pienso escribir.*

*Ver películas hechas por
mujeres.*

Oír la lluvia azotar el aire.

Oír los truenos.

Desatar los truenos.

*Correr las olas en mi carro en
llamas.*

Y darte la manzana , Adán:

Cómela, cómela.

Olga Nolla

CAPITULO III

LAS PÍCARAS Y SUS JUEGOS DENTRO DE LA COMEDIA

Para entender mejor a las pícaras, a los personajes cómicos femeninos, es necesario además de haber hecho una breve revisión de la historia de la comedia, y de sus particularidades como género dramático, efectuar un análisis de lo femenino, de lo que se ha escrito sobre la mujer, su naturaleza, sus pensamientos, sus sentimientos, su desarrollo social y emocional a lo largo de la historia.

1. LAS PÍCARAS

A través de la historia de la literatura universal, el personaje femenino ha desarrollado su personalidad en todos los géneros de manera particular, y diferente en relación con el personaje masculino. Sin duda ha sido en su mayoría, el reflejo del pensamiento del hombre, de sus proyecciones, fantasías y miedos.

Dentro de la comedia la mujer se ha expresado de manera más abierta en comparación con otros géneros dramáticos, pero de una u otra forma, conservando ciertas estructuras ya definidas en otras épocas. Además al ser una de las bases de la estructura del género la de resaltar vicios sociales y ridiculizarlos, el personaje femenino se ha visto también atrapado en la decisión de ser bonito o grotesco.

Los personajes femeninos circulan dentro de una esfera creada en muchas ocasiones por las proyecciones imaginarias que poseen los autores, en su mayoría hombres. La mujer puede ser madre, amante (abandonada, sometida, o traicionera), ideal, hija, seductora o seducida, liberada, coqueta, adúltera, cortesana, viciosa, virgen, alcahueta, buena esposa, y *amada post mortem*.¹⁶³

Dentro de la comedia encontramos un sin número de tipos como los antes mencionados, aunque los que generalmente gustan más son los relacionados a los vicios de carácter como son las cortesanas, las alcahuetas, las seductoras y las amantes.

En las comedias clásicas encontramos que existen personajes femeninos virtuosos, los cuales generalmente forman parte de una pareja o son, aparentemente, el motor principal de la acción, como *Julieta de William Shakespeare* o *Doña Leonor de Sor Juana Inés de la Cruz*.

Sin embargo, las pícaras, es decir, las ayas, las sirvientas o damas de compañía, son las que mueven la acción con sus *dimes y diretes*. Ellas se permiten ser todo lo que sus amas no son, lo cual les da más libertad y capacidad de decisión.

Existen tipos y contra tipos en los personajes femeninos dentro de la comedia. Por un lado está la mujer virtuosa, que defiende su pureza a toda costa, y por otro la mujer que seduce por gusto, para conseguir un bien material o social, como puede ser el matrimonio con un hombre mayor.

A este último personaje se le conoce mejor como pícaro, y tiene su origen en las mujeres cortesanas de las obras *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La Hija de la Celestina* (1612) de Salas Barbadillo (1642) y *La guardaña de Sevilla* de Castillo Solórzano.¹⁶⁴

¹⁶³ Antonio Reyes Hazas, *La Novela Picaresca*, Madrid, Grupo Anaya S, A. 1990. p.456

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 32

El autor *Mateo Alemán* escribe una novela en la cual el personaje principal se llama *Guzmán de Alfarache*, personaje que era mozo de cocina, esportillero y vagabundo. El público de ese tiempo creía que su comportamiento correspondía a la palabra pícaro en el sentido adjetivo, por lo cual empezaron a relacionar el término con una actitud anti heroica.¹⁶⁵

Este nuevo personaje carecía de ideales, de una actitud caballerosa, comportándose cobardemente, hurtando, y engañando para sobrevivir. De origen innoble, está predestinado a hacer el mal. Dentro del género picaresco, la mujer guarda similitudes con el hombre en su carácter, como puede verse en la falta de escrúpulos, su extrema inteligencia para el mal, su astucia, su delincuencia, etc. Sin embargo, entre los dos existen diferencias importantes, una de ellas es que el carácter de la mujer gira en torno al erotismo.

La pícaro resalta por su belleza y su aseo (lo cual no sucede con el pícaro, quien en ocasiones se viste como mendigo para lograr sus propósitos), pues su fin es utilizar su amor como cebo para cazar a maridos viejos o a posibles amantes. Ella enamora a los presumidos, a los ingenuos, incitando los deseos sexuales del hombre en cuestión a través de sus trampas y su hermosura, sin llegar a enamorarse más que en muy raras ocasiones.

La mujer en este personaje es más cuidadosa de su apariencia, menos pobre, nunca pasa hambres y suele cumplir con una apariencia de dama, ya que gracias a esa imagen puede adquirir otra posición nobiliaria, alcanzando así un reconocimiento dentro de su sociedad.

Ya en el libro *Filosofía de la coquetería* de *Simmel*¹⁶⁶, se describe como en los pueblos donde los habitantes desnudos, sólo las enamoradas se visten; la mujer tiene que ser llamativa, para así poder agradar al hombre y también para engañarlo. De ahí que el pícaro sólo se vista cuando quiere hacerse pasar por un noble, más no para agrandar a una mujer.

Las pícaras o cortesanas, siempre están acompañadas, pues no podrían recorrer solas los caminos, opción que si tienen los hombres, los cuales incluso pueden mendigar para sobrevivir. Las pícaras mantienen su libertad, aunque suelen ir acompañadas por algunos hombres, cómplices de sus engaños.

Eran más cultas y refinadas que los pícaros, se disfrazaban de mujeres principales aunque no tenían honor, pues no eran reconocidas por un hombre, de tal forma que eran consideradas como seres inferiores, por lo cual no eran tan importantes sus asuntos morales.

Un elemento curioso dentro del comportamiento de las pícaras era la misoginia, pues generalmente culpaban a las demás mujeres de sus acciones, las que según ellas, iban de acuerdo a su condición femenina como por ejemplo, ser crueles, vengativas, desleales, infieles y mentirosas.¹⁶⁷

"La cortesana es "una deformación cultural del carácter femenino que adopta como forma de vida cierto erotismo intelectual izado, no encaminado a tener hijos, sino a la posesión del hombre. Tal erotismo produce en sus formas degradadas a la prostituta y, en las formas elevadas, el tipo de la mujer seductora por su hermosura o por su ingenio, el tipo de la amiga de alto copete que, desde luego, rechaza la maternidad. En cualquier época histórica hallamos el tipo de mujer que huye de la maternidad y es fruto de civilizaciones refinadas: la cortesana." 168

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 20

¹⁶⁶ José Antonio Pérez-Rioja, *El amor en la literatura*, Madrid, Editorial Tecnos, 1983. p. 45

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 37

Existen diferentes nombres para distinguir a la servidumbre: *famulus*, *domicellus*, *fante*, *nodriza*, *camarera* y *aya*. Se trata de las sirvientas y criadas, quienes al cumplir los quince años de edad y hasta los treinta son compañeras de la dueña de la casa, generalmente de la misma edad.

Ya en el siglo XV, estas confidentes se volvieron cómplices de las amas de casa, aunque de acuerdo a algunos autores, en general se trata de cuentos inventados por los propios autores, aunque si bien es cierto que las camareras o criadas compartían el baño, el tocador y la recámara de su señora, siendo la compañera calificada para compartir el ámbito íntimo.

Las criadas permanecían entre tres y seis años, aunque generalmente envejecían al lado de sus amos, siendo recompensados muchas veces en los testamentos con monedas de oro, vestidos o parcelas de tierra:

*"Francesco di Barberino insiste en los deberes de la camerina tan peligrosamente introducida en el corazón de la vida privada doméstica: "que sea deferente, limpia, casta, sincera (nada de adulaciones a su señora), apegada a los niños y sobre todo discreta, discreta, jextremadamente discreta!"*¹⁶⁹

1.2 LA SENSUALIDAD FEMENINA

Para el hombre antiguo, en el espacio doméstico se encontraba el principal peligro al cual se podría enfrentar, ya que la mujer era percibida como la portadora del veneno, de los engaños, de las enfermedades inesperadas y de las muertes. Es decir, el peligro se encontraba escondido en el lugar más íntimo que poseía el hombre, tanto en el sentido literal como en el emotivo.

El cuerpo de la mujer constituía un estado dentro del estado que era el hombre, y por lo tanto se tomaban en serio todas las molestias que fueran necesarias para seducirlo. Ya en la Edad Media¹⁷⁰ se hablaban de tratados de cirugía, del uso de depilatorios, de ungüentos para la tersura de los senos, de tintes para los cabellos o de pomadas hechas de vidrio molido, de astringentes y colorantes *que permitían simular la virginidad*.

La mujer debía verse libre de todo vello y humedad femenina, y con este fin se depilaba con tiras de tela impregnadas de resina o con otros métodos basándose en agujas calientes, clavadas en un bulbo piloso, o de cal viva. Resaltaba la limpieza de su piel con repetidos y prolongados baños. Es de imaginarse que estos tratamientos nada más los empleaban las mujeres ricas, a pesar de que existían baños comunitarios donde viejas y jóvenes podían bañarse.

Un componente fundamental de la seducción era el olor, por lo cual existían numerosas recetas para evitar la transpiración y para aromatizar los cabellos con el uso de almizcle, clavo, nuez moscada y cardamomo, así como la aspiración o la masticación de anís, hinojo o comino para un aliento perfumado.

Y casi nunca faltaba el buen consejo de la mujer más vieja de la casa:

¹⁶⁸ Antonio Reyes Hazas, *Op. cit.* p. 439

¹⁶⁹ Philippe Aries y Georges Duby (Directores), *Historia de la vida privada. De la Europa Feudal al Renacimiento*. España, Taurus Ediciones, 1993, Tomo II, p. 234

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 591

"En el transcurso del combate amoroso no os dejéis abrazar, porque el olor desagradable incomoda mucho más cuando estáis más caliente".¹⁷¹

El cabello era un elemento sumamente importante para el arte de la coquetería, siendo el rubio el escogido por las mujeres elegantes y por las heroínas, el negro o castaño era usado por las damas graciosas y de confianza, y el rojo por aquellas de dudosa moral.

Se usaba aceite de oliva, se cuidaba el pelo de los piojos y de la caspa, y se trenzaban los mechones casi del tamaño de un metro. El cabello suelto tenía una gran carga erótica, así como el hirsuto de tristeza.

Las mujeres eran aconsejadas con el uso de juegos y cantos para poder socializar, pero también con el adiestramiento del uso del cuerpo a través de ademanes y movimientos específicos. Había que saber como mostrar el pecho y los pies. Para provocar grandes escotes se usaban ropas muy entalladas y corsés, así como las faldas, que mientras más amplias más delgadas hacían a las damas:

"No es bueno para una dama desvelar su blanco cuerpo a otros que no sean sus íntimos. Una deja entrever su pecho a fin de que pueda advertirse qué blanco es su cuerpo. Otra deja voluntariamente que se muestre su costado. Una tercera deja demasiado sus piernas. Un hombre sensato no ve bien esta forma de comportarse, porque el deseo se apodera astutamente del corazón del prójimo cuando se enreda en ello la mirada. Razón por la cual el prudente tiene costumbre de decir: "¡Ojos que no ven corazón que no siente"¹⁷²

La seducción, como sucede hasta nuestros días, se basaba en un lenguaje determinado por la ausencia, por la idealización, por la falta de pertenencia del objeto o de la persona alejada, lo cual provocaba una necesidad en el interesado o interesada.

Hasta a principios del siglo XX, se seguirían usando los corpiños ajustados, los grandes sombreros hechos de paja o de terciopelo. Los abanicos entrarían al juego del amor al poseer un lenguaje parecido al del telégrafo, el cual servía para aprobar o desaprobar a un caballero, para indicar la hora de la cita, para informarle si ya tenía otro pretendiente, para hacerle conocer sus celos o su rabia.

El pañuelo bordado tendría otro lenguaje, usado desde los tiempos del *Rey Felipe V*; debido a la rigidez de las costumbres y a la vigilancia constante de los padres de familia, ese pedazo de tela y estambres formaba parte del *kit* amoroso de toda joven. Apoyarlo sobre la mejilla derecha indicaría que *sí* está interesada en el caballero que aguarda la respuesta, en la izquierda que *no*, enrollarlo en el dedo anular: *Soy casada*, guardarlo en el bolsillo significaba un: *Olvideme*; pasarlo por la frente: *Nos espían*; cruzar las manos: *¡Mi papá!*

Como podemos apreciar a través de estas citas, la comunicación verbal y no verbal les ha funcionado a las damas de la vida real y a las heroínas o graciosas de la literatura. El conjunto de acciones que provocan una respuesta de índole sexual, conocidas mejor como erotismo¹⁷³, se han

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 360

¹⁷² *Ibidem*, p. 365

¹⁷³ *Ibidem*, p. 96

convertido en el arma principal de las *féminas* para tener una influencia sobre la conducta del hombre, o para persuadirlo y así conseguir algún objetivo.

El comportamiento es sin duda lo que realmente desencadena una respuesta sexual más que el hecho mismo, porque aquél se basa en símbolos determinados por una interpretación de acuerdo a una motivación especial y de acuerdo a la cultura, pues tiene que ver mucho la situación geográfica y social en los procesos de seducción. Si bien el atractivo es el principal factor de convencimiento, lo es más la justificación que la mujer añade a su proceder.

Por ejemplo, en Oriente existe un concepto de belleza diferente al de occidente. Existen grupos de mujeres llamadas *Geishas*, las cuales asisten a una especie de escuela para aprender a satisfacer al hombre a través de juegos eróticos, danzas, pero principalmente a través de un comportamiento basado en la sumisión.

A diferencia de América o Europa, la mujer oriental no utiliza ropas que dejen ver su cuerpo; tan sólo el maquillaje de estas bailarinas es totalmente blanco hasta la nuca, coloreando únicamente sus labios y la línea inferior de sus ojos con color rojo, lo cual es visto como un fuerte elemento erótico.

La finalidad de las *Geishas* es vivir para los hombres, no se permiten dejar huellas de cansancio en su cara, no preguntan lo que no deben saber, caminan siempre atrás de ellos y realizan diferentes danzas de seducción, apoyadas con el uso de abanicos y de movimientos muy finos.

Por otro lado se encuentran las mujeres de algunas tribus africanas, quienes decoran sus senos con pintura, o se hacen orificios en la nariz y en las orejas para verse atractivas ante los hombres de su comunidad en ciertas ceremonias para escoger compañero o compañera y así formar un matrimonio. En muchas de esas comunidades como la de los *Suahilies* los hombres también se maquillan para dar a conocer su estado civil y para gustar, utilizando colores en su piel y movimientos extraños, y hasta ridículos para el mundo occidental.

En el Islam, las mujeres únicamente dejan ver sus ojos a los demás, a través de velos o de una *burka*, que por su color le muestran al mundo si son o no de una soltera, por ejemplo. Visten con telas que tapan todo su cuerpo; en esta cultura es cuestión de vida o muerte portar velo, y obviamente su comportamiento se basa en la sumisión total hacia el hombre.

En Occidente se utilizan patrones de belleza femenina para gustar que no se encuentran tan alejados de los sacrificios mencionados en el párrafo anterior. El ideal de belleza se basa en la figura, (caderas, piernas, senos, manos y tobillos) en el pelo, en la vestimenta y en el maquillaje, determinados por las modas a lo largo de los siglos, contagiando en muchas ocasiones a los hombres, quienes también han usado corsés, maquillaje o faldas para resaltar su virilidad o su posición social.¹⁷⁴

El maquillaje tuvo muchas implicaciones morales y sociales a lo largo del tiempo. Se buscó a través de él la blancura inmaculada, la perfección de rasgos, el reconocimiento de un estado civil, o de una comunidad, y hasta le fecha es elemento importante dentro de la coquetería femenina.

Pero a pesar de la diferencia de estilos de épocas o de regiones, el ritual del cortejo, o las actitudes de la mujer hacia el hombre siempre se han visto apoyadas por un interés sexual y reproductivo. La mujer ha hecho uso del lenguaje corporal, del de las flores, del de las joyas, le ha sacado

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 26

provecho a las sedas, los perfumes, a su voz, y a sus habilidades para el canto, el bordado, la gastronomía y la declamación, pero principalmente ha resaltado su fragilidad física y emocional para conquistar al hombre, al proveedor.

El comportamiento femenino se liga a la educación, la economía, la política, la ciencia y el arte; ha sido resultado de los gustos y caprichos de su naturaleza, de la del hombre amante y de la del escritor; los límites y las oportunidades que le han brindado, han establecido y confirmado una muy general forma del deber ser de la mujer.

La constante dentro de todas las civilizaciones ha sido la visión de ella como objeto del varón, como bien material al poseer una dote y una honra, como medio por el cual puede perpetuar su apellido, o como objeto de glorificación, aunque pocas veces como un igual.

Fragmento de la obra *La escuela de las mujeres* de Moliere:

*"Arnólfo.- Nada mejor que convertirla en mi esposa. Moldearé esa alma conforme a mis deseos; es como un trozo de cera entre mis manos y le puedo dar la forma que me plazca. Poco ha faltado para que en mi ausencia se burlaran de mí, debido a su demasiada inocencia; más, en verdad, preferible es que la mujer propia peque de tal flaqueza. El remedio es fácil para esta clase de errores. Las personas sencillas son dóciles a estas lecciones, y si las han apartado del buen camino, bastan dos palabras para hacerlas volver a él enseñada. Una mujer lista en cambio, es ya otra clase de animal. En éstas nuestro destino depende de su cabeza, y nuestras enseñanzas en tal caso, no sirven para nada; dedica su agudo ingenio a burlarse de nuestras máximas a convertir sus culpas en virtudes y a encontrar argucias que engañen la destreza de los más listos con tal de realizar sus perversos fines. Para detener el golpe, se fatiga uno en vano; una mujer de talento es un diablo intrigante, y tan pronto como su capricho dicta sentencia contra nuestro honor, hay que darse por muerto; mucha gente honrada podría dar fe de esto..."*¹⁷⁵

Pero también la publicidad ha marcado en mucho los patrones de belleza y de vida de la mujer en Occidente cuando se lanzan anuncios en todos los medios en donde se da a entender a la mujer que obtendrá más gratificaciones afectivas si actúa como los modelos que se imponen.

A principios del siglo XX, los modistos y personas de la alta posición en México, imitaban la forma de vestir que se usaba en Francia, que se podía ver a través de pasquines o revistas traídas del viejo mundo. Se impuso así en las mujeres la silueta S, para la cual se tenía que hacer uso del corsé que entallaba la cintura y levantaba el busto, acompañada de una falda estrecha que acortaba el paso (y en conjunto la respiración de la dama), cuando la indumentaria indígena o de las clases más bajas¹⁷⁶ - que actualmente se conserva-, estaba influenciada por la indumentaria que vestían las clases más altas de la época prehispánica: el *huipil* de uno o tres lienzos, el *quechquémitl*, el enredo y la faja, los cuales le daban un movimiento más ágil y cómodo a la mujer.¹⁷⁷

La publicidad ha ayudado a imponer falsos valores en la sociedad, por ejemplo para promover con éxito un producto siempre se resaltan falsos atributos como la juventud, el sexo, el refinamiento, el

¹⁷⁵ Editores Mexicanos Unidos, S. A., *Op. cit.* p. 357

¹⁷⁶ Lydia Lavín y Gisela Balassa, *Museo del traje mexicano. El siglo cosmopolita*, México, Editorial Clío, 2001, Volumen VI, p. 410

¹⁷⁷ *Ibidem*, Volumen I, p. 72

status, la elegancia, la felicidad, el éxito y la libertad. Pero además se insertan estilos de vida y valores que en muchas ocasiones van en contra de la salud física y moral de la mujer.

"El imperativo estaba definido: la hermosura debía ser una categoría especial de la labor femenina. Por mucho que esa "especialista altamente calificada" supiera escoger las máquinas más eficientes, los alimentos más caloríficos, las leches más esterilizadas, los decorados más prácticos, los géneros más lavables y los maridos más "promisorios" su categoría esencial era saber atraer".¹⁷⁸

En América Latina por ejemplo, se imponen rasgos que corresponden más a la población europea, lo cual refuerza el pensamiento ya traído por los colonizadores: ser moreno significa que se es parte de un contexto socio-económico-cultural inferior a las personas de raza blanca. El color de la piel y del pelo influye en la forma en la que es recibida una persona en su comunidad.

También el peso corporal ha jugado en la historia y en la balanza una serie de cambios radicales que afectan la vida de la mujer en casi todo el mundo. Es en el siglo XX cuando la mujer decide cortarse el pelo, quitarse las fajas y subir la bastilla de sus faldas, pero también es cuando en búsqueda de una igualdad de movimiento decide bajar de peso a tallas realmente perturbadoras, que a la larga traen consigo problemas de osteoporosis, anemia, e incluso problemas para concebir un hijo.

La dieta de una mujer que quiere seguir el paso que dicta la moda, deja a un lado los carbohidratos y azúcares para darle paso a los productos bajos en calorías y grasas, (productos lights); esta misma mujer hace sacrificios excesivos y constantes en todo tipo de tratamientos, para llegar a portar pantalones de talla 3 o 0, talla que incluso a finales del siglo XX, fue prohibida en las pasarelas de los desfiles de moda, por el ex presidente *William Clinton* en Estados Unidos al promover la bulimia, anorexia y demás problemas alimenticios que habían causado graves estragos y muertes en la población femenina norteamericana.

"La apariencia física se muestra jugando el rol todo poderoso, capaz de determinar sus relaciones de trabajo, sus posibilidades de éxito afectivo, su papel en la sociedad. La personalidad se convierte en eso: la apariencia física pasa a ser el eje, el motor, la carta de presentación que la hará "dueña del mundo". Los logros de la hermosura y los productos que la garantizan tendrán la facultad de darle "amor", "ternura", "satisfacción sexual", "eterna juventud", "seguridad", "libertad", y hasta la ilusión de creatividad; de ser ella misma quien decide, en última instancia, entre un vestido y otro, un tipo u otro de maquillaje".¹⁷⁹

Tristemente, las actrices de cine y televisión deben seguir siendo muy delgadas por solicitud de los productores, directores y patrocinadores. La ropa actualmente se confecciona para dejar al aire los ombligos y los vientres planos, cada día aparecen más productos para bajar de peso, como malteadas, parches, jabones, pastillas y alimentos, concentrándose la publicidad en la búsqueda de la libertad de la mujer a través de su físico, y no por su desarrollo creativo, emocional e intelectual.

¹⁷⁸ Adriana Santa Cruz, *Comproplan. El orden transnacional y su modelo femenino. Un estudio de las revistas femeninas en América Latina*. México, Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, Editorial Nueva Imagen, 1980. p. 32

¹⁷⁹ *Ibidem*. p. 153

1.3 LA REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO (EL ROSA COMO DEFINICIÓN)

Femenino: Del latín *femeninus*, propio de la mujer, gracia femenina. Hembra. Dícese del género al que pertenecen las hembras y de lo relativo al género femenino.¹⁸⁰

Tenemos entendido que *ser femenina* significa ser suave, dulce, delicada, paciente, callada, cuidadosa del hogar, de las actividades que en él se desarrollan como la cocina, el lustre de los muebles y de los bienes que se poseen. Quiere decir que la mujer se encuentra orientada a *poner su entendimiento en las bellezas* (recordando a *Sor Juana Inés de la Cruz*), en la maternidad como único propósito y fin en la vida, como la eterna justificación para tener derecho a existir y ser querida dentro de la sociedad.

Por ello la mujer no es visualizada como un ser provocador de logros más allá de los que su propia naturaleza le asigna a causa de su fragilidad, y tampoco puede ocuparse de actividades en las cuales se trate de obtener el dominio que poseen los varones. Ella debe ser conquistada y poseída por un hombre, que le dará su apellido y cuidará de su honor y su honra.

Sin embargo, pareciera que hablamos de un ser casi etéreo y por lo tanto incapaz de existir, cuando es dentro de la cultura una constante que pareciera obligar a la mujer a olvidarse de sí misma para convertirse en un cuerpo del que no es dueña, y que sirve para ser en función de otros, tema que por supuesto ha sido sumamente discutido y por el cual se han establecido posturas ideológicas muy concretas y tajantes, debido a su sensible trascendencia en la calidad de vida de las mujeres en todo el mundo.

"Aunque existen notables diferencias en los roles respectivos de las mujeres y los hombres en las diferentes culturas, no existe una sola sociedad conocida en la que las mujeres sean más poderosas que los hombres. En todas partes, las mujeres se dedican primordialmente al cuidado de los hijos y del hogar, mientras que las actividades políticas y militares suelen ser típicamente masculinas. En ningún lugar del mundo es responsabilidad primordial de los hombres el cuidado de los hijos. Por el contrario, existen muy pocas culturas en las que sea responsabilidad de las mujeres el cuidado del ganado, cazar presas grandes, pescar a gran profundidad o arar los campos. En las sociedades industriales, la división del trabajo entre los sexos se ha difuminado en cierto grado en comparación con las sociedades no industriales, pero los hombres siguen predominando en número en todas las esferas de poder e influencia".¹⁸¹

Se suele creer que la mujer al ser la encargada de la educación de los hijos, debería controlar la defensa y de la agresión que existe entre el género femenino y masculino, sin importar la altura, el peso y la fuerza de los varones- en especial en relación con las armas que se manejan con la mano, debido a que es la encargada principal del control del alimento, del nacimiento, del cuidado y de la alimentación de los niños.

En otras palabras, al controlar las mujeres la crianza, se plantea que se podría modificar potencialmente cualquier estilo de vida que las amenace, si quisieran, tachándolas de negligentes al

¹⁸⁰ Aarón Alboukrek, (Ed.), *O p. cit.* p. 463

¹⁸¹ Anthony Giddens, *Sociología*. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1992, p. 201

perpetuar y reproducir aparentemente la agresión del hombre sobre la pasividad de la mujer, en lugar de criar hombres obedientes y tímidos, y mujeres más fuertes y decididas.

Este tipo de pensamientos, coloca una duda en el aire, una duda muy importante ¿Es la mujer responsable de su propio papel histórico, y por ende de los personajes que se han creado en el arte a partir de él?

Gracias al arte se puede analizar la forma de vivir del hombre a lo largo de la historia, pero para realizar una reflexión más acertada, es necesario apoyarnos de la sociología y de la antropología para entender la respuesta a esta pregunta.

Se sabe en la actualidad, que el ser humano aprende a partir de la satisfacción y del *no* que se presenta en los primeros meses de su vida; también se conoce que desde antes de nacer ya se encuentra rodeado por una cultura determinada por sus padres y el contexto social, económico y afectivo de ellos.

La actitud de la madre es esencial para el desarrollo de ese bebé, pero no solamente ella es importante, también lo es el padre, y el cómo desean ambos tener a ese ser y los problemas a los que se enfrentarán por él.

El contenido de la cultura (valores, creencias, etc.) clasifica al mundo, y lo organiza todo: respuestas sobre las diferentes personas que existen en ella y las partes de su cuerpo, el erotismo, lo que es bello, lo malo, lo virtuoso, lo que es necesario, y lo que no.

La cultura conforma las maneras en que los seres humanos perciben la realidad. Ser hombre o mujer son categorías biológicas; lo masculino y lo femenino son creaciones puramente culturales; el género se refiere a la clasificación social de lo femenino y de lo masculino.

Así como algún otro aspecto de la cultura, lo que se cree sobre la sexualidad humana y sus prácticas están conformadas de acuerdo a la sensibilidad de los hombres y mujeres en sociedad. Cualquier cultura fija perspectivas tanto en el modo de comportarse de los seres que la conforman, como de lo que sienten. Por ello cuando un niño se sale de los patrones establecidos, le es difícil ser aceptado en su sociedad. El precio a pagar por ser diferente es muy alto, pues significa encontrarse sin una identidad.

Retomando lo visto al principio del capítulo, la madre no es la única que determina la educación; ella es la depositaria social de ciertos valores, pero no es el único agente socializador. Ella misma no se puede apartar de las convenciones sociales porque sus valores son introyectados, no los cuestiona y obviamente, el niño aprenderá más del ejemplo que vea en las acciones de sus padres, que de sus palabras.

UN POCO DE HISTORIA...

De acuerdo a las investigaciones que se han realizado sobre las culturas precolombinas, se tiene registrado que todos los aspectos relacionados con lo femenino tiene que ver con la pasividad, la ternura, la receptividad, falta de agresividad, sumisión y la incapacidad de pensar y decidir. La realización de lo femenino se formalizaba desde lo genital o maternal.¹⁸²

¹⁸² *Ibidem*. p 69

*"Dentro de ese tipo de culturas, lo femenino y lo masculino obtuvieron una significación de complementariedad. A esta pareja se le atribuía la razón de las cosas humanas, naturales y divinas; lo que engendra y lo que gesta. Este modelo se repetía una y otra vez, en la mitología, en la naturaleza, en la organización social y sobre todo en la familia. La unión del hombre y de la mujer es la posibilidad de la vida, la multiplicación de la especie y la salud."*¹⁸³

Tan sólo de nuestra historia se sabe que a los jóvenes aztecas se les enseñaba el respeto hacia principios abstractos como *Omicihuatl* y *Omitecutli*, señor y señora de la dualidad, de todas las cosas, parejas divinas, templos gemelos; a los muchachos se les enseñaba a amar, se les preparaba para formar un matrimonio, para vivir en un perfecto orden dentro de él, cumpliendo lo que les enseñaban los dioses.

Por ello las responsabilidades se repartían para ambos, la tarea más insignificante tenía valor: si el hombre construía una casa, la mujer tenía que darle mantenimiento, si él tenía que ser un guerrero, ella cuidaba a los hijos y todos los bienes que tuviera la pareja; si ellas amamantaban a los bebés de la familia, ellos tenían que buscar el alimento para todos.

El hombre tenía más conocimientos y oportunidades para sobresalir, pero si ellos eran la fuerza física, las mujeres representaban la fuerza moral, complementándose como una pareja divina. Ella era respetada y querida por tener el regalo de la fertilidad, por dar a luz, por dar vida, y se le daban todos los conocimientos básicos sobre el embarazo, las enfermedades, la limpieza, los niños, la alimentación, las maneras y las formas de actuar de cada integrante dentro de la sociedad, pero sin duda la preparación más importante se realizaba cuando era acercada a los dioses, cuando aprendía a rendirles culto y a ofrendarlos, el modelo de la mujer azteca era la diosa *Coatlicue* la cual simbolizaba la tierra y la procreación.

Obviamente la cultura azteca funcionó bajo principios represores tremendamente enérgicos que mantenían el orden social, imponiéndose el castigo y las prohibiciones, pero es con la llegada de los españoles, que la mujer indígena pierde los pocos derechos que había disfrutado en la comunidad azteca, principalmente el respeto del que había disfrutado.

La mujer se vuelve un objeto sexual (vejado, humillado, mutilado) deja de tener la función de procrear hijos guerreros. La mujer indígena y tiempo después la mestiza, fue utilizada económica y sexualmente, estaba bajo un régimen de explotación que la mantenía marginada de cualquier actividad importante, y por supuesto muy lejos de una justicia social y moral.

*"La escasez de mujeres españolas provocó el establecimiento de una relación de abuso y menosprecio, de uso y abandono. Rosario Castellanos asegura que "la concubina india fue tratada como un animal doméstico y como él, desechada al llegar al punto de la inutilidad". De esta forma, la mujer indígena se convertía en objeto sexual y pieza de recambio. Así, la mujer mexicana se vio sometida a una doble dominación: la del sistema español y la que había asumido en su sociedad"*¹⁸⁴

En la Colonia, la mujer sólo era apta para labores hogareñas, para ser madre y para aprender y preservar su nueva religión, la cual obviamente le reforzaba cualquier valor relacionado con lo femenino. Fue reemplazada *Coatlicue* por la *Virgen de Guadalupe*, aunque los valores fueron

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸³ *Ibidem*

¹⁸⁴ Secretaría de Programación y Presupuesto. *La mujer es sus actividades*, Coordinación General de los Servicios Nacionales de Estadísticas, Geografía e Informática. México 1981, p. 26

perpetrados para seguir funcionando como castigo o culpa al no ser como ella: pura, santa, callada, modesta, humilde, y reprimida sexualmente.

La religión católica reforzó la autoridad paterna enseñándoles a las mujeres su origen y su *pecado* según lo que decía la Biblia:

11 Y díjole: ¿Quién te enseñó que estabas desnudo?, ¿Has comido de ese árbol de que yo te mandé que no comieses?

12 Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí.

13 Entonces Jehová Dios Dijo a la mujer: ¿Qué es lo que has hecho? Y dijo la mujer: la serpiente me engañó, y comí.

14 Y Jehová Dios dijo a la serpiente: Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida.

15 Y enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; ésta te herirá en la cabeza y tú la herirás en el calcañar.

16 A la mujer dijo: Multiplicaré en gran manera tus dolores y tus preñeces; con dolor parirás a los hijos, y a tu marido será tu deseo, y el se enseñoreará de ti.¹⁸⁵

Con el paso del tiempo, los sistemas conservaron casi intacto este tipo de ideología y por ende, las circunstancias de la mujer, quien desempeñaba un papel principal, así como uno secundario ante la sociedad y su familia. Para el siglo XIX las mujeres en nuestro país practicaban ya algunas labores como dentistas, farmacéuticos, médicos, parteras, peones, trabajadoras de minas, obreras de fundición, carboneras, artistas, leñadoras y pescadoras.

En el censo de 1895 se registraron 2076 parteras, 7698 mujeres de campo, en comparación con las 115 actrices y 12 escritoras que existían en esa época; a pesar de que la mujer ya intervenía en ciertos ámbitos de trabajo, era mal visto, y pocas mujeres tenían la oportunidad de estudiar, o de seguir trabajando una vez que se habían casado.¹⁸⁶

Sin embargo, y a pesar de la discriminación a la cual se enfrentaba la mujer mexicana, su participación fue de gran valor durante la Revolución, en la que fallecieron más de 300 mil mujeres de diferentes edades –según el registro del censo–, quienes se habían integrado a las tropas para cocinarle a sus hombres, encargándose poco a poco de labores de gran importancia, como la revisión y elaboración de municiones, medicinas, la transmisión de información sobre el enemigo, y del correo. También se desarrollaron como editoras de periódicos, reporteras, empresarias, enfermeras, oficinistas, maestras, y hasta militares, como fue el caso de Margarita Neri.¹⁸⁷

Durante el siglo XX la visión femenina no sufrió muchos cambios ni en México ni en ninguna otra parte del mundo, ya que dentro de cualquier sistema social y económico, fuera capitalismo o socialismo, la mujer siguió siendo propiedad privada del hombre, considerada como un ser inferior y débil.

Sin embargo es hasta el siglo XX que cambia en algo la biología de la mujer, cuando ella puede evitar embarazarse con el uso de anticonceptivos, tomando una decisión que cambiará en mucho el destino de las siguientes generaciones.

¹⁸⁵ Liga Bíblica Mundial del Hogar, *La Santa Biblia*, Oficina Latinoamericana. México. 1980. Pág. 3

¹⁸⁶ Secretaría de Programación y Presupuesto, *Op. cit.*

¹⁸⁷ *Ibidem.*

Es en 1953 cuando la mujer entra oficialmente a la vida pública al ganar el derecho a votar, y entre 1969 y 1979 aparecen movimientos feministas que hablan de la emancipación total de la mujer, de su cuerpo, su mente y sus decisiones, por lo cual se empiezan a establecer cambios jurídicos sobre el divorcio, la familia y el trabajo.

Las militantes del movimiento feminista en Estados Unidos se movilizaron para obtener la legalización del aborto en 1975. Gracias a este tipo de acciones se obtuvieron muchos beneficios para las mujeres; sin embargo no sucedió así en los países del llamado tercer mundo. A pesar de ello las generaciones recientes, prefieren seguir una línea más humanista, sin la dureza ni la rigidez que en cierta forma impone el movimiento.

Otro tipo de acciones más simples, como la evolución de la vestimenta, también se traducirían en la disolución de las posiciones y los papeles; la desaparición de los patrones propios de cada sexo se observa claramente en el retroceso de la falda, lo que sucede en 1965, cuando es creada por *Mary Quant* una falda extraordinariamente corta que llegaba a media pantorrilla, inspirada en la película *Bonnie and Clyde*.¹⁸⁸

El triunfo de la publicidad sobre los jóvenes cambió la forma de vestir para el hombre y para la mujer de manera revolucionaria, utilizándose telas de acetato, de algodón, dacrón y poliéster para confeccionar shorts, y demás *conjuntos pop*, trajes estilo *Mao*, bermudas, t-shirts, y pantalones acampanados.

Como consecuencia, la movilidad que el pantalón les dio a las mujeres las preparó para desplazarse por la vida de manera diferente. En 1970, al triunfar el jean o el pantalón de mezclilla, los muchachos se empezaron a dejar crecer el cabello y a usar pulseras o cadenas colgadas al cuello, mientras que las mujeres optaron por ocultar sus formas bajo amplios suéteres, o estilos de ropa más deportivos, y considerablemente andróginos.

“Los setenta son la década de los movimientos de liberación femenina y las corrientes de izquierda. Dentro de la politización de la vida pública, en la que constantemente se denunciaban diferentes aspectos de la problemática social, se dio lugar a las uniones libres, las comunas, las drogas, los conciertos al aire libre. La moda hippie fue en medio de expresión de las posturas personales, desde los lemas de las camisetas, hasta la adopción de trajes indígenas por parte de los jóvenes. Surgió el movimiento conocido como Flower Power y campearon las prendas hechas en casa como el patchwork, la ropa tejida, y los teñidos a mano. Se llevaban cabellos largos al estilo afro, ropas de colores, y de algodón, los pantalones vaqueros y los accesorios de cuero y de artesanía, todos ello con un aire descuidado. Asimismo, la moda recibió influencia del rock y la música disco, con prendas sintéticas y entalladas, vestidos muy cortos, zapatos con altísimas plataformas, muchos accesorios, pelucas, y pestañas postizas”.¹⁸⁹

Ya para finales de los años noventa, en todo el mundo occidental, se vio marcado el gusto por poseer un cuerpo atlético o sumamente delgado, de manera contraria a como se marcaron las preferencias a principios del siglo XX. Esta cultura *unisex* se vio reflejada en todos los ámbitos, por lo cual muchas mujeres tuvieron la oportunidad de asumir otros roles, y puestos de poder.

Hoy en día la sociedad mexicana admite más ciertas costumbres y modas radicales (tanto en hombres como mujeres), lo que en cierta forma se traduce en algunas acciones, pero eso no quiere

¹⁸⁸ Lydia, Lavin. *Op cit*, p. 423

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 424

decir que afecten lo sustancial. Todavía son mal vistas y reprobadas la toma de ciertas decisiones, como el aborto, la declaración abierta de las preferencias sexuales, e incluso la iglesia católica sigue desaprobando el uso de la pastilla anticonceptiva y del condón.

Como hemos distinguido a partir de la cita con la cual se encabezó este capítulo, la mujer mexicana se ha visto lo largo de la historia, inmersa y contagiada en una serie de cambios globales, tanto económicos, como en lo político y lo social para llegar a ser lo que ahora es. Es posible decir que la mujer ha logrado avanzar, sin embargo ni remotamente tiene el lugar social que merece, ni ante los demás, ni ante sí misma.

Existen millones de mujeres que aún sobreviven en la injusticia, casi con la misma calidad de vida que se vivía en la Edad Media; mujeres que no gozan de los beneficios de aquellas que viven en las grandes ciudades, o en los países capitalistas, quienes en ocasiones también viven episodios dolorosos de humillación y ultraje en sus centros de trabajo o en sus propias familias.

Por eso es necesario que la gente viva en mejores condiciones y así pueda tener acceso a la educación, para dejar atrás los moldes morales caducos y el abuso sexual. Sólo así se podrá lograr una conciencia de empatía y respeto entre ambos géneros, una complementación en la cual se destaque la labor de la pareja, y ésta se vuelva importante y sagrada por estar unida.

Importantes y respetados los dos, guardando una equidad en el amor y en el respeto, con todo lo que se ha aprendido sobre las capacidades intelectuales y físicas que pueden desarrollar ambos; tener presente que los valores no tienen sexo.

Es significativo que al revisar el trabajo de los personajes femeninos en el arte, y sobre todo en la comedia, tengamos en cuenta cual es el contexto social de la mujer, y la realidad en la que vive. En nuestro caso, es trascendental tener en cuenta cuál es la visión que tiene el mundo de lo femenino, pues ésta se verá reflejada en el teatro, y sobre todo en el espectador. El papel histórico de la mujer nos interesa para este estudio, por que gracias a él entendemos en mucho el papel del personaje femenino en la comedia.

Y una cosa más importante aún, ahora es más contundente para esta investigación el hecho de que la risa no es exclusiva de los hombres ni de las mujeres, es parte de un proceso psicológico y físico del ser humano, que no tiene nada que ver con la sexualidad, pero por otro tipo de cuestiones le hemos impuesto una serie de argumentos ideológicos, y no se ha entendido que nada tiene que ver esto con su origen.

Podríamos decir en tal caso, que nos sirve reconocer los acontecimientos por los cuales ha transitado el ser humano, más específicamente la mujer, para entender el por qué de muchos procesos que se han dado en el arte, hasta hoy en día, y así tratarlos con más acierto, pero sobre todo con más objetividad.

En el siguiente capítulo veremos cómo toda esta carga cultural se ha visto reflejada en los protagonistas femeninos, en su rol, y en sus características, desarrollándose diversos tipos de personajes dentro de la comedia mexicana.

CAPITULO IV

*Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual ella no es dueña porque sólo existe como objeto de otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación. ¿Y qué tipo de relación puede haber entre una expropiación y la naturaleza? ¿Se trata del cuerpo natural, o del cuerpo históricamente determinado?*¹⁹⁰

¹⁹⁰ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. p. 25

CAPITULO IV

LA VISIÓN ACTUAL DEL PERSONAJE FEMENINO EN LA COMEDIA

1. LA VISIÓN DE LA MUJER MEXICANA EN LA COMEDIA

A través de la historia de la comedia en nuestro país en el siglo XX, ya fuera enfocada en el teatro, cine, radio, literatura, historieta y televisión, han desfilado cientos de personajes femeninos que han dejado su huella en la memoria del espectador. *La Gatita Blanca*, *La Guayaba* y *La Tostada*, y *La India María*, son sólo unos cuantos personajes que han cobrado vida a través de la particular forma de hacer comedia de muchas actrices en México.

Basándose en las mismas estructuras que se utilizan en todo el mundo para hacer reír a la gente, los dramaturgos y guionistas mexicanos construyeron personajes femeninos (con bases del teatro español) muy acordes a la idiosincrasia mexicana en las primeras décadas del siglo XX, que se mantiene hasta nuestros días.

Sin embargo, las pícaras mexicanas tampoco se vieron excluidas de las limitaciones físicas e ideológicas que el contexto social determina, tan sólo por cuestiones de género. Básicamente la mujer ha aparecido en la comedia como símbolo de muchos de los roles que la visión masculina ha determinado.

Podemos mencionar en un lugar muy especial a la constante explotación del cuerpo de la mujer como objeto risible (por su peso, su belleza, la proporción del busto y las caderas), aunque no tenga un texto que decir o un carácter estructurado.

Esquema impuesto en todo el mundo, con particularidades como la de ser concebido el personaje femenino como un ser sumiso, y abnegado, ridículo cuando trata de tomar iniciativas propias, por lo cual sus caminos son limitados, reduciéndose generalmente al de la exageración de sus voluptuosidades y la incapacidad de ser una líder digna, sin necesidad de adoptar las actitudes de un hombre.

De acuerdo a las reflexiones realizadas durante la Conferencia: *La imagen de la mujer en el Teatro en México*, efectuada el 25 de mayo del 2001, el Investigador Timothy G Comptom en el Centro Universitario de Teatro, la imagen de la mujer a lo largo de la historia del teatro universal se ha escrito sobre la base de un punto de vista machista, en el cual no se puede confiar en las mujeres, pues todos los planes se caen abajo si ella mete la mano, y solamente hace reír si es tonta o es humillada.

El Investigador Comptom hacía notar la falta de elaboración y cuidado al momento de la creación de un personaje femenino. Realizando una investigación en más de 30 puestas en escena, y textos dramáticos mexicanos, llegó a la conclusión de que era necesario un mejor análisis sobre los resortes que soportan la estructura de la comedia en la dramaturgia mexicana, enfocándose básicamente hacia la mujer.¹⁹¹

Habló de los arquetipos que existen tanto en Estados Unidos como en nuestro país en relación con la mujer, definiéndolos de la siguiente manera:

¹⁹¹ *La imagen de la mujer en el teatro en México*, México, Centro Universitario de Teatro, Apuntes tomados en la conferencia 25/05/2001.

La visión que se sigue conservando sobre el personaje femenino es si la mujer se comporta como:

- La Barbie (Juguete y símbolo sexual)*
- La puta (la Malinche, traicionera, violada, sola y sin realización como persona)*
- La víctima (Mujer inestable, débil)*
- La tonta (Mujer objeto)*
- La madre (Mujer enérgica)*
- La muerte (Incluso la muerte también es una mujer arquetípica, unidimensional)*

Imágenes de mujeres que no saben lo que quieren, perversas, santas o profanas, o son muy duras o endebles. Según el conferencista, en el estudio que había realizado era presente la falta de conexión humana, la unión consigo misma, lo cual desemboca en mujeres solas, sin comunidad.

El material que esta conferencia aportó al presente estudio fue sin duda enriquecedor en muchos aspectos, quizá el más notable fue el hecho de que el ponente fuera un extranjero, y que dicha plática no hubiera contado con la afluencia ni la difusión requerida.

Sin duda lo expuesto por el investigador *Compton* fue interesante, ya que estructuró de los papeles en los cuales han sido encasillados los personajes femeninos de una manera muy concreta es ingeniosa, y porque gracias a que él no vive en nuestra realidad, observa esa falta de interés hacia el personaje femenino en la dramaturgia, y más concretamente en la comedia.

También se debe tener presente que las máscaras otorgadas a la comedia no pueden ser más sensibles, pues la estructura del género, desde que Aristóteles la definió, se encuentra delineado por una forma muy característica para lograr su objetivo, una anagnórisis, un escarnio social.

Comparando con lo que vimos en el análisis de la visión de lo femenino, podemos darnos cuenta que durante la exposición arriba citada, se habló del reflejo social que posee la mujer, al escribirse personajes que retrataban a personas débiles, poco serias e inestables, seres que no tienen una voz digna de ser tomada en cuenta.

Es decir que obviamente toda la carga cultural que poseemos, se ve claramente impresa en los libretos, y en los guiones, pero también en las demás artes, y por supuesto en todas las profesiones. No existe el mismo número de personajes femeninos, como no existe el mismo número de mujeres empresarias, rockeras, pintoras, políticas, médicas, investigadoras, ingenieras, e intelectuales, en comparación con la población masculina.

El problema del personaje femenino en la comedia no es tanto una cuestión de género biológico, como la falta de un reconocimiento al género dramático en general con todos sus personajes, sus posibilidades visuales y escénicas. Falta una mayor reflexión sobre la capacidad que el mexicano tiene de reírse de sí mismo, y ver a la risa como un acicate social.

1.2 EL PERSONAJE FEMENINO EN LA COMEDIA ACTUAL

Como hemos podido valorar en los capítulos I y III, la intervención de la mujer dentro de la comedia, ha servido para el lucimiento y mejor comprensión de la historia, ya fuera para resaltar la ridiculez de ciertos conceptos o la imposibilidad de lograr ciertos objetivos. La belleza también ha sido un medio valioso para que numerosos espectáculos alcanzaran notoriedad, así como argumentos, películas, y programas de televisión orientados hacia la comedia.

Pero igualmente lo fue el ingenio, no tan nutrido en balance con la colaboración masculina tanto en dirección, actuación como en textos, pero aún así, presente en personajes tan simpáticos como *Las Kúkaras*, y en escritoras como *Yolanda Vargas Dulché*, quien escribió historias que hoy en día siguen vigentes – aunque en su mayoría melodramas-, y de las cuales se hicieron hasta comics.

Es por eso que el objetivo de este trabajo de tesis es el de recordar y dejar el registro de algunos personajes cómicos femeninos, debido a la escasez de publicaciones sobre el tema, pero sobre todo a la falta de interés por parte de escritores, escritoras, directores, directoras, actores y actrices en este tema.

Debido a que la comedia es un género que tiene una función social muy importante, que es rico en posibilidades, y es muy gustado por el público, es primordial realizar un reconocimiento de aquellos personajes y de sus actrices, ya que vale la pena escribir sobre sus logros, y acerca de lo que han dejado a las nuevas generaciones de artistas, y al público.

Si ponemos atención, podemos notar que recordamos más a los personajes que a las actrices, como es el caso de la *Criada Inocencia* de María Victoria, *La guayaba y la Tostada*, a *la India Maria*, y a *Lencha*, pero en comparación con la numerosa lista de personajes cómicos masculinos, no es para nada una situación equitativa.

Por lo cual es fácil llegar a la conclusión de que no se ha escrito para mujeres de la misma manera que para los hombres. Que seguramente muchas actrices se integraban a equipos o repartos (como es el caso de *Vitola* con *Tin-Tán* y el de *Sara García* con *Joaquín Pardavé*) o creaban sus propios personajes en búsqueda participación en el cine o en la televisión, no con el fin de desarrollar las características de su propio estilo en la comedia, sino para poder conseguir trabajo.

Hablar de personajes femeninos cómicos famosos en el teatro no es tan común, a pesar de que sí se dieron casos muy afortunados. La participación de la mujer en el lugar indicado para tomar decisiones (creación de personajes, dirección y producción) fue casi desapercibida en las primeras décadas del siglo pasado, lo cual originó esa escasez en cuanto a material cómico para mujeres se refiere.

De una obra de teatro que se llamaba en España *La Doncella es Peligrosa*, y en Francia *Oui Madame*, se adaptó en México el personaje de *La Criada Mal Criada*, antes *Paquita*. El personaje original se llamaba *Margarita*, y fue diseñado como una muchacha provinciana que venía de un pueblo pequeño, le pasaban tantas cosas en la capital por su inocencia e ignorancia que fue un personaje que por décadas, gustó mucho a la gente.

Ya en un capítulo anterior habíamos mencionado que dicho personaje le fue entregado a la actriz y cantante *María Victoria*. La obra duró más de cinco años sin descansar de lunes a lunes con dos funciones diarias, siempre. El personaje gustó tanto en teatro, que llegó hasta la televisión con el nombre de *Inocencia*, después de pasar por el cine como Paquita.

Así inició una historia de 15 años en la televisión con un programa que dejó de transmitirse en la década de los años ochenta, pero que dejó a su paso varias películas y un sin número de grandes actores como invitados.¹⁹²

Desafortunadamente no se tiene el registro de esa fecha a la actualidad, de otro personaje que hubiera destacado en el teatro y después en el cine y la televisión, con la excepción del personaje

¹⁹² TELEVISIÓN, *México Siglo XX*, Programa de televisión. Especial sobre María Victoria.

de *La India María* quien fue muy famosa en la cinematografía mexicana de la década de los ochenta.

Eso no quiere decir que se perdiera la costumbre de montar comedias en nuestro país, de hecho la influencia de la farsa sigue muy presente en los montajes universitarios, *Molière* sigue siendo el favorito del teatro escolar, y las comedias de costumbres gozan del interés del público que asiste al teatro comercial, pero de entre tantas opciones, no surgen personajes femeninos que sobresalgan por su realización, o por ser los protagonistas de una historia cómica contemporánea.

En la actualidad en nuestro país, existen diferentes caminos para trabajar en la comedia. Numerosas mujeres que se han dedicado a trabajar las diferentes técnicas que ofrece el género: *el sketch, el clown, el stand comedy*, etc., viéndose en la necesidad de generar sus propios textos y materiales, adecuándolos a su propia personalidad o a sus intereses ideológicos y políticos.

Se ha dado también el caso de los hombres que se dedican como travestidos a representar personajes femeninos, sin llegar necesariamente a hacerlo en búsqueda de una ridiculización del género, sino como parte de una identidad sexual, lo cual enriquece la visión femenina que se tiene actualmente en nuestro país, como *Dario T. Pie, Tito Vasconcelos, Alejandra Vogue, y Ego*.

Hoy en día existen programas, y espectáculos en los cuales lo mismo se presentan sketches imitando a personalidades como *María Félix*, que a la señora *Martha Sahgún*. Además otra cuestión que engloba a estas presentaciones es que muchas de estas propuestas presentan a actrices y a actores multidisciplinares.

Es decir, que el personaje femenino puede presentarse bajo el esquema establecido desde hace muchos siglos, y que incluso fue perfeccionado en nuestro país gracias a la importancia del Cine de Oro Mexicano, o trabajar sobre la fusión que se ha generado de la tradición de las carpas, del cabaret, del sketch político, televisión y de la visión que actualmente se tiene sobre la mujer.

Es por eso necesario que se dediquen más publicaciones a este tema. Es difícil realizar un seguimiento de los personajes cómicos femeninos de la dramaturgia, del cine y de la televisión mexicana, debido a que no se encuentran registrados. De vez en cuando aparecen artículos en revistas, o programas especiales sobre la trayectoria de una artista, ya sea en canales comerciales o de cultura, lo que podemos considerar como avance, al percibirse el interés, respeto y cariño que por lo menos en reconocimiento escrito se plasma.

Sin embargo, no existe suficiente literatura seria sobre el desarrollo y la cronología de la labor de los personajes femeninos en México, más específicamente en la comedia. Es necesario recuperar la historia de la comedia en nuestro país, y de sus personajes, por lo que sería muy interesante que se pudiera compilar toda la información posible, no solamente en artículos, sino en videos, material fotográfico y sonoro, para el mejor entendimiento de la visión del personaje femenino en la actualidad, y de las posibilidades con las que contará en un futuro.

CAPITULO V

*Las obras cómicas y las de gran público han desaparecido virtualmente de los escenarios. Hay montones de obras sobre los problemas raciales, sobre la homosexualidad, sobre la generación beatnik, sobre la dipsomanía y sobre la locura. Pero en los escenarios quedan muy pocas cosas divertidas. Creo que la ausencia de unas sonoras carcajadas es parcialmente responsable del actual estado del teatro. Se ha eliminado la mayor parte de su alegría...*¹⁹³

Groucho Marx.

¹⁹³ Marx, Groucho. *Groucho y Yo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1972. p. 158

CAPITULO V CONCLUSIONES

A lo largo de la elaboración de este estudio, se realizaron una serie de pausas y reflexiones para encontrar una conclusión objetiva y positiva sobre el tema, debido a la dificultad de abordar un contenido que parte de la ficción pero que al mismo tiempo se enfrenta con a una realidad histórica y social sumamente delicada.

La comedia aprovecha sus cualidades para acentuar las injusticias sociales a través del sentido del humor, y es claro que en nuestra sociedad esto no se toma en serio. Nos brinda regocijo, relajación y da la posibilidad de apartarnos un poco de lo cotidiano, de las amargas y frustraciones que conlleva la existencia común. En ocasiones ayuda a favorecer alguna causa e incluso a satisfacer una interés social, sin hablar de los beneficios que le brinda a la salud al favorecer el sistema inmunológico, y la oxigenación de la sangre.

La risa forma parte de la expresión, no es propia de un solo género biológico; se apoya de ciertas características y reglas, así como de ideologías, y en muchas ocasiones de una localización geográfica para lograrse, sin embargo, es una necesidad que busca satisfacción voluntaria e instintivamente.

En el teatro, encontramos la risa en la comedia, en la farsa y en sus géneros menores, estos nos sirven como medio de escarnio y diversión, por lo cual extreman los rasgos del carácter de sus personajes para alcanzar un fin claro: la burla colectiva, y el reconocimiento de errores muy establecidos de acuerdo a la sociedad.

Sin embargo, no puede dejar de reconocerse que el arte, al ser una expresión de los sentimientos, valores, e ideales, pero sobre todo un reflejo potenciado de la naturaleza del ser humano, descubre también sus caras más débiles.

Por lo mismo frecuentemente fue tentador abundar de manera más profunda en el desarrollo social, económico, y biológico al cual se ha enfrentado la mujer, no solamente en la historia universal, sino en nuestro país, ya que los personajes femeninos se nutren y se construyen desde la perspectiva que se tiene de la mujer de carne y hueso.

Lo que principalmente motivaba estas dudas e intereses, era la falta de materiales y publicaciones que se dirijan especialmente al análisis de la participación femenina en la comedia, ya sea en la literatura, en el teatro, en el cine, o en la radio.

La mayoría de biografías o revistas publicadas sobre mujeres artistas y sus personajes, son de aquellas que se convirtieron en íconos en el cine, no en un género en particular, -como es el caso de *Dolores del Río* o *María Félix*-, aunque en el año 2002 se publicó un libro sobre la carrera de *Esperanza Iris (La tiple de hierro)*, de quien se resalta más su labor como empresaria, que como comediente.

La localización de artículos y textos serios sobre los personajes cómicos en México, fue ciertamente una labor complicada, porque prácticamente no existen. Por eso fue necesario recurrir a la investigación en otro tipo de materiales, como programas de televisión que rescataran la participación de los comediantes de las épocas de los años cincuenta y sesenta, tal como sucedió con el programa *Sonrisas Colgate*, que se transmitía en el año 2002 en el canal 162 *Ponchivisión*, perteneciente a Cablevisión, hoy desaparecido.

También fueron de mucha ayuda los libros, y discos de acetato que el *Consejo de Culturas Populares* rescató hace ya algunos años, de sus magníficas exposiciones como la de *El país de las tandas*, *El Circo*, *La Radio en México*, entre otras, por las cuales se editaron nuevamente canciones cantadas por *María Conesa*, programas de la serie *Corazón, diario de un hombre*, del *Panzón Panseco*, radionovelas y comerciales que transmitía la radio en la década de los cuarenta y cincuenta.

La mayoría de la información que se pudo ubicar a través de este material, llega cronológicamente hablando hasta la década de los cuarenta. De ese tiempo a la actualidad, la información es dispersa, seguramente en congruencia al proceso de comercialización que se vive en los medios de comunicación y a los cambios sociales y económicos por los que atraviesa nuestro país y el mundo en general.

Gracias a las publicaciones de la Revista *Somos*, de la *Editorial Clio* y de la presentación en la televisión de la serie *México Nuevo Siglo*, y de los programas especiales dedicados a la comedia por el Canal 11, fue posible encontrar un mejor camino para la comprensión de este interesante tema.

Como sabemos, los libros dedicados al teatro, al cine o a la televisión, son adquiridos principalmente por los propios artistas e investigadores, y en raras ocasiones del público en general, a menos que se trate de la difusión explícita de la vida escandalosa de un artista, o cuando se evocan viejos tiempos como sucede con la carrera de *Enrique Alonso Cachirulo*, o *María Conesa*.

Sin embargo, no puede decirse que se escribe poco sobre las mujeres, sus personajes, sus creadoras y sus intérpretes por un acto de segregación. Realmente hay muy poco interés en nuestro país por la comedia en general. No existe un premio al mejor actor o actriz cómica por parte de la *Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas*, ni a la mejor película cómica porque no existe el material suficiente para que se pueda abrir una terna con ese propósito, pero tampoco se halla un galardón especial para los comediantes destacados (por su trayectoria o por un personaje en especial) en otro tipo de entrega de premios, por parte de la *Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.)*, de alguna televisora, de una Institución de gobierno, de una Universidad, o de alguna Fundación.

Los cómicos de televisión son los que han llegado a honrar su profesión como sucedió cuando se creó la *Academia Mexicana del Humor*, la cual sirve entre otras cosas como fuente de trabajo, pero que no posee archivos en los cuales se pueda indagar más profundamente sobre el tema.

En el ambiente cultural, numerosos intelectuales han revalorado el sentido del humor del mexicano, y a algunos de sus personajes, como sucedió con la enciclopedia de *La Risa Loca*, *La Fenomenología del relajo* o *Puros cuentos*. Se ha estudiado el fenómeno de la *Familia Burrón*, y se han reconocido caracteres tan peculiares como los de los personajes de *La Guayaba* y *La Tostada*.

Pero es reveladora la ausencia de textos, y sobre todo la falta de interés hacia la labor de los personajes cómicos femeninos, lo cual permitiría una mejor comprensión de la situación actual que vive la comedia, como sí sucede en países como Argentina, en donde se reconoce la labor de la gran actriz Niní Marshall, a la cual no sólo se le hacen homenajes, o especiales en la televisión, sino que hasta lleva su nombre un certamen de guiones, y una sala dentro de la casa de cultura *Enriqueta Gastelumendi*, en su natal país.

No por eso deja de ser valioso y afortunado el trabajo de investigación realizado por egresados de la carrera, quienes han abordado el tema de la comedia y la risa para desarrollar otro con mayor

profundidad para su trabajo de tesis, desafortunadamente sin lograr continuarlo en una publicación al alcance de personas ajenas al ambiente universitario.

En demanda de un acercamiento más directo hacia el tema, se trató de establecer un contacto personal con la actriz *Evita Muñoz Chachita*, por ser de las pocas actrices importantes de la gran época del cine en nuestro país que continúan trabajando; lo cual no fue posible, así como tampoco la visita a la biblioteca que unos años atrás poseía la *A..N. D. A.* a la cual no se puede tener acceso.

Sin embargo, sí obtuvieron comentarios importantes sobre el tema de parte de la actriz *Alejandra Meyer*, quien llegó a trabajar con grandes artistas como *Andrés Soler*, *Tin-Tán*, *Delia Magaña*, *Borolas*, entre muchos otros, y quien hasta la actualidad lleva más de 900 representaciones con la comedia *Las viejas vienen marchando*, que reúne en su elenco actrices cómicas reconocidas, siendo todas ellas las protagonistas de la historia, cuyo guión tiene como fin reconocer que la edad, especialmente la juventud no determina la alegría de vivir, ni la pasión, ni el sentido del humor.

Gracias a ella se tuvo acceso al libro *La Caravana Corona, cuna del espectáculo en México* de *Guillermo Chao Ebergény*, el cual relata la forma de trabajar de estas giras artísticas realizadas por todo el país con artistas de gran cartel como Pedro Infante, y Celia Cruz, aunque no se menciona en él la labor de las mujeres dedicadas a la comedia dentro de las revistas representadas, más que en un apartado especial sobre la actriz y cantante *María Victoria*.

La señora *Meyer* coincidió en el hecho de que hace falta más reconocimiento al trabajo realizado por los comediantes, no solamente por el público, sino por los propios ejecutantes; en este sentido, se entiende que no se dedique un espacio a la comedia y a su historia dentro de los programas educativos de las escuelas de teatro (oficiales o particulares).

Finalmente, a través de un recorrido realizado entre bibliotecas públicas y personales, y por medio de la Internet, se localizó en fotocopias el único texto que documenta con gracia y certeza, la historia de las cómicas en México, de nombre *Las reinas de la risa*, realizado por la *Editorial Somos* (desaparecida en el año 2002), del cual por cierto ya no se poseen más impresiones, y solamente puede encontrarse en el acervo de la *Cineteca Nacional*, en la presentación de una sencilla y sin duda, valiosa revista.

Al investigar sobre la participación femenina en la comedia en nuestro país, en busca de la justificación para presentarlo como un trabajo de titulación en la carrera de *Literatura Dramática y Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México*, la autora de esta tesis encontró muchos otros temas dignos de investigación, para quienes como ella perciben la importancia y la necesidad de trabajar más por la dignificación y el reconocimiento del teatro, la comedia, la risa y la mujer.

Poco a poco al encontrar que no era posible hacer un balance de calidad o de cantidad entre la presencia de los personajes femeninos y masculinos, ya que no es equitativo en ningún sentido, el interés sobre el trabajo desarrollado por unos y por otras a lo largo de la historia de la comedia en el siglo XX, se fueron contestando preguntas, de manera diferente a como se pensaba al inicio del proyecto.

Generalmente tendemos a estudiar profundamente la historia del Teatro o del Cine Universal, y reconocemos complacidos los trabajos realizados en otros países, pero no sucede así con lo que se ha producido en nuestro país, por lo cual no se puede esperar un mayor interés por parte de aquellos que no se desarrollan en un área artística, si los propios interesados no se encuentran involucrados en subrayar su propia historia a través de artículos, documentales o puestas en escena.

Es frecuente que los estudiantes de las Escuelas Superiores de Teatro excluyan de su vocación el interés por el estudio de la historia de los antiguos creadores mexicanos, de quienes se hereda principalmente un público que en constantes ocasiones no entiende de vanguardias, sino de hábitos, creencias y gozos que son transmitidos de generación en generación.

Eso no nos impide notar que una buena cantidad de la comedia que nos ha hecho reír se ha dirigido esencialmente a los gustos y referencias culturales de las clases económicamente más desposeídas, por lo cual en numerosas ocasiones es de poca calidad, pero no únicamente en nuestro país, sino en todo el mundo.

Entonces podemos decir que la falta de interés por parte de los mismos creadores hacia el rescate de sus valores, de su historia y de su continuidad, han dejado a las presentes generaciones ignorantes de trabajos significativos que se maduraron en décadas anteriores, y que valdrían más la pena de ser presentadas ante el público (y ante muchos artistas) en lugar de las obras *cómicas* que se repiten así mismas en sus vulgares lugares comunes, como sustitutos o réplicas de los infames programas de televisión que se transmiten en la actualidad.

Cierto es que gracias a las fusiones que se han dado en la comedia a través de la globalización, y la libertad de expresión más presente cada día, la gente no ha podido depurar sus gustos, riéndose en ocasiones de cosas burdas como si su nivel intelectual llegara hasta tercer año de la educación primaria, pero al mismo tiempo careciendo de la ingenuidad y capacidad de asombro que si poseían las pasadas generaciones.

Esto afecta al artista, pues él mismo se ve interesado por la forma que se tiene de hacer comedia en Europa o en Canadá, al considerar que lo que gusta al público mexicano es demasiado burdo y pueril, impidiéndole obtener el desarrollo que quisiera en comparación con otros países, sin hablar del interés del espectador mexicano, quien se ve constantemente bombardeado por series de televisión que únicamente refuerzan el lugar común, la grosería, y la discriminación.

Toda esta información objetiva nos ayuda a profundizar en el tema central de este estudio. Es preciso tener en cuenta que la participación femenina en todas las áreas de trabajo se ha visto muy limitada, no solamente en Latinoamérica, sino en todo el mundo como ya hemos analizado, y sumarle a esto el problema que sufre la comedia y en general el teatro en nuestro país, nos ayuda a clarificar la perspectiva.

Sería acertado señalar también, que las propias mujeres creadoras dentro de cualquier disciplina artística deberían ser las más motivadas por escribir, actuar, producir, dirigir, publicar, y crear más materiales que plasmen sus propias concepciones sobre la vida, lo que las hace reír e iguala con sus compañeros, quienes efectivamente las han dejado en un segundo lugar consciente e involuntariamente, por muchos siglos.

Una reflexión que buscara una verdad absoluta acerca de las diferencias, igualdades, e injusticias entre géneros biológicos, y su influencia en el arte resultaría necia, y nos ocuparía mucho del tiempo que bien se puede ocupar para encontrar otras alternativas. Ciertamente la equidad, la unión de enfoques, de naturalezas y de posiciones son necesarias, no solamente en la vida cotidiana sino en la ficción.

Sin embargo, sea cual fuere el rumbo que éstas lleven en el futuro de la comedia en México, es un hecho real que las condiciones sociales son más favorables actualmente en comparación con los primeros años de los siglos anteriores, lo cual seguramente fructificará en más oportunidades para la libertad de expresión de cualquier ser humano.

En conclusión, la comedia resalta vicios de carácter, errores dentro de una sociedad, pero no ha impuesto en sus formas que solamente los personajes masculinos puedan ser los protagonistas de la sátira y la crítica social.

Vale la pena revalorar a nuestros personajes, nuestras diferencias; sería más fructífero trabajar por un fin común como puede ser restablecer la unión entre creador y espectador, que estar atareados en resolver problemas de género, los cuales penosamente siguen presentes en todas las áreas de nuestra vida, y por ello no se excluyen de nuestros ámbitos laborales.

Sin embargo, no por eso dejamos de hacer hincapié en el hecho de que los interesados por al arte dramático, debemos colaborar a través de nuestros propios medios, en la dignificación de la risa, de la comedia y del arte escénico nacional, debido a que el futuro del panorama económico, político y social de México es incierto; no podemos esperar a que los gustos e intereses del público se depuren por sí solos, y que la gente asista al teatro con la frecuencia de hace treinta años, sin la reflexión, el estudio, pero sobre todo el trabajo constante y equitativo de todos los creadores mexicanos.

BIBLIOGRAFÍA

1. Alatorre, Claudia. *Análisis del drama*. México, Ed. Gaceta, 1986. Pp.69, 71,72,73,81, 84.
2. Alboukrek, Aaron (Editor). *Pequeño Larousse Ilustrado*. España. 1980. Pp.252,463, 906.
3. Álvarez, José Rogelio (Editor) *Enciclopedia de México*. Impresora y Editora Mexicana S.A. de C.V. México 1978. Pp. (1) 399 (2) 473 (3)59,199, 200.
4. Aries, Philippe y Duby, Georges . *Historia de la vida privada*. Tomo II. Taurus Ediciones. Madrid, España. 1993. Pp. 26,96, 234, 360,365, 591.
5. Aurrecochea, Juan Manuel, y Bartra, Armando. *Puros cuentos: La historia de la historieta en México. 1934-1950*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Dirección General de Publicaciones. Ed. Grijalbo. México 1993. Pp189,369
6. Azar, Héctor (Editor) *Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia*. Tomo XX (1904-1936) Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1995.
7. Branco, Bokun. *El humor como terapia: Para el cáncer, enfermedades psicosomáticas, desordenes mentales, crimen, relaciones interpersonales y sexuales, seguido del sida: Un punto de vista diferente*. Tusquets Editores, S.A. Barcelona. España 1987.Pp. 37, 41, 43,46.
8. Bergson, Henry. *La risa*. SARPE. Madrid 1985. Pp.27, 29,131.
9. Capmany, Ma. Aureli. *El Teatro Universal*. Editorial Bruquera. S.A. España 1972. Pp. 20,25,31,33,41,69,88,88,145,146,149,171,190.
10. Carballido, Emilio (Editor) *Molière, obras completas*. Editores Mexicanos Unidos. México 1992.Pp.10,124
11. Casanova, Marta P. *Ser mujer*. Universidad Autónoma Metropolitana. Coordinación de Extensión Educativa. México 1989.
12. Casasola, Gustavo. *Seis Siglos de Historia Gráfica en México*. Tomo I-XVI. Editorial Gustavo Casasola. México 1978.
13. Ceballos, Edgar. *El libro de oro de los payasos. Los más famosos y divertidos sketches de circo*. Escenología. México. 1999.Pp.13,24
14. Chavance, René, y Baty, Gastón. *El arte Teatral*. Fondo de Cultura Económica. México.1996.Pág.81
15. Chao Ebergeny, Guillermo. *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*. Cervecería Modelo, S.A. De C.V. México 1995. PP. 183-184.
16. Chávez, José Ricardo. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la Literatura del siglo XIX*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Filológicas. México 1997.

17. Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Ed. Gredos, Madrid 1990. Pp. 328
18. *Diccionario Enciclopédico Espasa*. Enciclopedia Espasa-Calpe, S.A. Tomo 7 y 22 Madrid.1978.
19. Dueñas, Pablo. *Las Divas, en el Teatro de Revista Mexicano*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos. México. 1994. Pp.13,27,29,35, 63, 64, 79,84,167.
20. E.D.A.F. *Obras Inmortales, William Shakespeare*. Gráficas Ume S, A.. España 1965. México. 1984. Pp.14,27,98,105,785
21. Elder, Olson. *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Editorial Ariel. Barcelona 1978. Pp. 47,4860,67,73,78,81,84,96,107,207.
22. *Enciclopedia Hispánica*. Tomos 4, 8 y 13. Enciclopedia Británica Publishers, Inc. United States of America. 1990. Pp. (4)76, 77, (8)101, (13)369,370.
23. Eco, Humberto. *Cómo se hace una tesis*. Editorial Gedisa, S.A. México 1989.
24. Giddens, Anthony. *Sociología*. Alianza Editorial, S.A. Madrid. 1992.Pp.69, 201.
25. Gutiérrez Nájera, Manuel. *Obras VII. Crónicas y artículos sobre teatro, IV. (1885-1889)* Dirección General de Publicaciones. Universidad Nacional Autónoma de México. México 1985. Pp. 7,74.
26. González, Gamio Angeles. *Ser y hacer de la mujer*. Publicaciones mexicanas. S.C.L. México 1989.
27. Granados Pedro, *Carpas de México. Leyendas, anécdotas e historia del Teatro en México*, México. Ed. Universo. Pág. 53
28. Heller, Agnes. *Teoría de los sentimientos*. Editorial Fontomara, S.A. México 1987. Pág.108
29. Krauze, Enrique. *El sexenio de Miguel de la Madrid. México Siglo XX*. Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V. México 1999. Pp.66, 68,74.
30. Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, mojas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México. Colección Postgrado. México 1993. Pág.25.
31. Lavín, Lydia y Balassa, Gisela. *Museo del traje mexicano*. Volumen I y VI. Editorial Clío, Libros y Videos, S.A. de C.V. México 2001. Pp. (I)172, (VI) 410 ,423,424.
32. *La Santa Biblia*. La liga Bíblica Mundial del Hogar. Oficina Latinoamericana. México. 1980. Pág. 3
33. Macgowan, Kenneth / Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica. México-Buenos Aires. 1964. Pág.24
34. Marx, Groucho. *Groucho y Yo*. Tusquets Editores, S.A. Barcelona. España 1972. Pág.158

35. Pavis Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona-Buenos Aires-México. Ediciones Paidós. 1980. Pág. 66.
36. Pérez-Rioja, José Antonio. *El amor en la literatura.* Editorial Tecnos, S.S. Madrid 1983. PP.37,45
37. Portilla Jorge. *La fenomenología del relajo.* Fondo de Cultura Económica, S.A. De C.V. Pág.25,29,43,76, 80.
38. Reyes Hazas, Antonio. *La Novela Picaresca.* Grupo Anaya S, A. Madrid 1990. Pp.20,32,439, 456.
39. Russell, Peter (Editor) *La Celestina, comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea.* Editorial Castalia, S.A. Madrid. España. 1991. Pp. 41,55,63, 89.
40. Reyes de la Maza, Luis. *Cien años de Teatro en México.* Biblioteca del ISSSTE. Instituto de Seguridad y de Servicios Sociales de los trabajadores del Estado. México 1999. PP.11,67,7073,126.
41. Rivera Ariel, Virgilio. *La Composición Dramática. Estructura y cánones.* Colección Escenología. México 1989. Pág.109
42. Santa Cruz, Adriana. *Comprolitan. El orden transnacional y su modelo femenino. Un estudio de las revistas femeninas en América Latina.* Instituto Latinoamericano De Estudios Transnacionales. Editorial Nueva Imagen. México 1980. Pp.32,153.
43. Secretaría de Programación y Presupuesto. *La mujer en sus actividades.* Coordinación de los Servicios Nacionales de Estadísticas, Geografía e Informática. México 1982. Pág.26
44. Taibo, Paco Ignacio. *La risa loca. Enciclopedia del cine cómico.* Tomo I, II y III. Dirección General de Difusión Cultural. UNAM. México. 1980. Pp. (I) 58,61,62,67 (II)215,217(III)153,154,155.
45. Vitale, Luis. *Historia y Sociología de la Mujer Latinoamericana.* Editorial Fontamara, S.A. Barcelona. 1981.
46. Wallerstein, Gregorio , y Tovar, Lupita. *Las reinas de la risa.* Número 191. Somos Uno. Revista mensual editada y publicada por Editorial Televisa. Enero. México. 2000. Pp.44,47,49,50,67, 69.