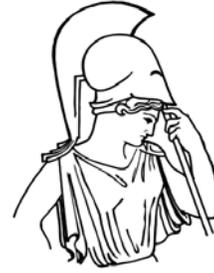




Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas



**Estructuras literarias en la oralidad cómica:  
el caso del *stand-up comedy* mexicano**

**Tesina**

Para obtener el título de Licenciada en

Lengua y Literaturas Hispánicas

**Presenta**

Tziranda Lizárraga Almeida

**Asesora**

Dr. Mariana Ozuna Castañeda

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2017



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



A mis papás

Gracias infinitas a Mariana, por motivarnos a pensar las letras más allá de la página,  
por aceptar y estimular mi tema, y por siempre apoyarme  
en este largo y tan significativo proceso

Un agradecimiento lleno de amor a todos los amigos que nutrieron, compartieron y  
fueron parte de esta aventura

Gracias y mucho más a Ricardo, por animarse a vivir con una tesista,  
por su paciencia y su infinito apoyo, y por su continuo abrazo

# Índice

Introducción .....	7
Capítulo 1. Oralidad y escritura: los falsos extremos.....	11
i. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de oralidad, habla, escritura y literatura?.....	13
ii. Oralidad primaria .....	20
iii. La convivencia de la oralidad con la escritura .....	22
iv. ¿Cómo conviven hoy la oralidad y la escritura? .....	28
v. Nuevas oralidades: la oralidad secundaria .....	29
vi. La oralidad y el cuerpo .....	34
Capítulo 2. Contémonos chistes: la oralidad cómica en México, desde la carpa hasta Polo Polo.....	39
i. Teatro de revista (1876 – 1960) .....	45
ii. La carpa (1930 – 1950).....	51
iii. El libreto / el <i>sketch</i> .....	57
iv. La comedia en los medios masivos de comunicación .....	63
v. Los humoristas .....	67
a) Cantinflas (Ciudad de México; 1911 – 1993) .....	70
b) Tin Tan (Ciudad de México; 1915 – 1973).....	71
c) Palillo (Guadalajara, Jalisco; 1913 – Ciudad de México, 1994) .....	73
d) Chespirito y el emporio Televisa.....	75

e) Andrés Bustamante (Ciudad de México; 1959).....	77
f) Polo Polo (León, Guanajuato; 1944) .....	78
vi. El gusto y la recurrencia de la oralidad cómica en México .....	81

Capítulo 3. Las nuevas oralidades cómicas:

el <i>stand-up comedy</i> en México .....	86
i. El <i>stand-up comedy</i> en México .....	87
ii. ¿De qué se trata el <i>stand-up comedy</i> ? .....	89
iii. ¿Cómo se cuenta el <i>stand-up comedy</i> ? .....	95
iv. ¿Cómo se forma el <i>stand-up comedy</i> mexicano? .....	112
v. ¿Cuáles son los temas del <i>stand-up comedy</i> mexicano .....	118
vi. Sus espacios y sus públicos .....	120
vii. La mediatización del <i>stand-up comedy</i> mexicano .....	123
viii. El <i>stand-up comedy</i> como segunda oralidad .....	125
ix. Divergencias y semejanzas entre el <i>stand-up comedy</i> y la tradición de la comedia en México .....	130

Conclusiones .....	135
--------------------	-----

Bibliografía .....	139
--------------------	-----

Es como si la risa necesitase un eco. Escuchadla y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que quisiera prolongarse, repitiéndose gradualmente; algo que comienza por un estallido, para continuar retumbando, lo mismo que el trueno en la montaña. Y, sin embargo, esa repetición no puede prolongarse hasta el infinito. Puede caminar en el interior de un círculo tan amplio como se quiera; el círculo no por eso deja de permanecer cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.

Henri Bergson



## Introducción

Este trabajo de tesis nació de la fascinación por la oralidad y de toda suerte de interrogantes acerca de sus manifestaciones en nuestro entorno cotidiano: ¿Qué importancia tiene la oralidad en nuestras comunidades? ¿A qué nos referimos con ella? ¿Es que lo oral puede ser considerado como literario? ¿Qué es la literatura, entonces? Y si es así, ¿la oralidad, a manera de ejercicio estético, forma únicamente parte del folclore y sólo se le puede estudiar como expresión del pasado? Pero ¿es que acaso no hay discursos orales hoy en día? ¿Cómo son éstos? ¿Cuáles podrían ser sus particularidades específicas? Y, ¿qué pasa en el caso de la comedia? Más allá de sus características dramáticas, ¿el discurso cómico podría ser pensado como manifestación oral, con sus estructuras y fórmulas literarias, figuras retóricas, una narrativa y una función tanto estética como social?

Un cúmulo de preguntas que me llevaron a investigar, primero, sobre la cualidad de lo oral, sus tipos y cuál es su vínculo con lo literario; para después, pensar las estructuras que subyacen en la oralidad en general y, específicamente, en una expresión oral muy singular: la comedia mexicana. Luego de una primera revisión teórica, en la que se reconoce la importancia de la oralidad como vehículo de los discursos populares, realizo un recuento de algunas expresiones cómicas mexicanas del siglo XX que enriquecieron la narrativa cómica propia de México, para finalmente poner el foco en un tipo de discurso cómico que

hoy en día resuena tanto en la televisión, las redes sociales como los bares: el *stand-up comedy*, un género que aun cuando tiene una clara influencia anglosajona, también ha sido explorado y adaptado por comediantes nacionales, hasta crear una narrativa propia y única. Pues, sin duda, esta creación cómica se ha adaptado a las necesidades expresivas y a las herramientas lingüísticas familiares al humor nacional.

Pese a que reconocemos la presencia de la oralidad como parte importante de las prácticas culturales representativas de México —y más aún de las prácticas indígenas—, lo cierto es que ésta también permea en las manifestaciones artísticas populares más cotidianas. Si bien los discursos cómicos mexicanos han sido analizados por disciplinas como la sociología y la teoría dramática, hasta el día de hoy existen muy pocos estudios que vinculen las formas propias de la comedia nacional con la oralidad, o incluso con la literatura misma; sin embargo, éstas se encuentran íntimamente ligadas: la literatura es la que brinda a este género las estructuras, las formas, los elementos narrativos y personajes tipo, necesarios para la construcción de un relato cómico que sea significativo y referencial para el espectador. Sin un argumento sólido, un arsenal de figuras retóricas y una sólida presencia delineada, la comedia no podría lograr su objetivo final: la risa y desahogo colectivos.

Así, ¿cómo se construye el discurso cómico del *stand-up comedy* mexicano y cuáles podrían ser sus características particulares?, ¿qué estrategias lingüísticas ocupa?, ¿qué es lo que lo distingue de la larga tradición satírica nacional?, son sólo algunas de las preguntas que, desde lo literario, planteo para entender qué identifica a este género y qué lo aparta de la oralidad cómica tradicional. En ambos casos, creo firmemente que son las fórmulas literarias

las que dan cohesión y entretejen los diferentes discursos cómicos, sean populares o de masas, pues lo literario no dejará de ser parte de todos los fenómenos actuales —y pasados— que comunican y comparten información significativa. Dicho en otras palabras, la literatura alimenta casi todas, si no es que en todas, las expresiones de la lengua, ya que su presencia resulta completamente intermedial.

Por todo lo anterior, esta tesina no pretende realizar un estudio extensivo de la historia de la comicidad en México ni una categorización pormenorizada de sus comediantes o personajes; tampoco persigue analizar de forma detallada el humor literario dentro de las manifestaciones cómicas nacionales. En cambio, sí busca reflexionar en torno a la oralidad como fenómeno literario que alimenta todos los medios y expresiones más contemporáneos; y, en este caso en específico, el *stand-up comedy* mexicano.

En cuanto al marco teórico utilizado, para trabajar el tema de la oralidad recupero a teóricos como Walter Ong, Paul Zumthor y Margit Frenk. Respecto a la teoría de la comedia, la risa y las estructuras verbales, aprovecho los textos de Henri Bergson, Umberto Eco, Patrice Pavis y Helena Beristáin. El recuento histórico de la comedia nacional del siglo XX, lo extraigo de los trabajos de Socorro Merlín, Armando de María y Campos, Carlos Monsiváis, y Armando Jiménez; y para el estudio del género del *stand-up comedy*, sin existir investigación en México, me apoyo de los textos de Oliver Double, Eddie Tafoya o Jeannine Schwarz. Finalmente, en el análisis de las rutinas de los comediantes, parto de fuentes primarias:

grabaciones y entrevistas personales, transcripción de guiones, videos en plataformas vía *streaming*, o Youtube.

Aunque la oralidad fue un tema muy trabajado en la segunda mitad del siglo XX por teóricos tanto nacionales como extranjeros, hoy se investiga poco la importancia de las narrativas orales cotidianas. Además, resulta sorprendente que a pesar de que la comicidad es un elemento fundamental de nuestra cosmovisión, de cómo vemos y entendemos la realidad, prácticamente no existen estudios acerca de esta expresión oral e histriónica (mucho menos podemos esperar del *stand-up comedy*, género muy reciente en nuestro país) en México; de tal suerte, como trabajo de investigación, esta tesina busca generar conocimiento sobre una expresión que prácticamente no se ha estudiado en México y que forma parte de la construcción identitaria nacional—si es que existe tal—: la oralidad cómica como plataforma popular de crítica social y de autorreconocimiento.

## Capítulo 1

### **Oralidad y escritura:**

**los falsos extremos**

## Oralidad y escritura:

### los falsos extremos

Cierto es que hoy la gran mayoría prefiere ver una serie televisiva que leer una obra literaria. Quizá si se nos cuestionara directamente al respecto, muchos evitaríamos el verbo *preferir* y buscaríamos otras opciones léxicas que suavizaran el hecho de que, efectivamente, solemos abrir más Netflix que un relato escrito; sin embargo, la anterior aseveración no sorprende a nadie: favorecemos las narrativas audiovisuales en nuestro entretener cotidiano; diligencia que incluye, por supuesto, a las expresiones orales —así, a secas y cualesquiera que éstas sean—. Realidad que no por conocida resulta menos juzgada: pronto, el mundo letrado aparece en la escena y representa el papel de juez de todos los hábitos: asume qué es de valor y qué no; vanagloria lo intelectual<sup>1</sup> y olvida otros visos, esos que instituye como superficiales, materiales o vacuos. Así, regidos por éste y otros presupuestos intelectuales, delimitamos, jerarquizamos, adjetivamos; y, finalmente, promulgamos los extremos: la letra vs. aquello que no lo sea, lo culto vs. lo popular, lo impreso vs. lo efímero; y de esta forma también, la escritura en oposición a la oralidad.

---

<sup>1</sup> De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, éste establece tres acepciones para la entrada *intelectual* (del lat. *intellectualis*): “1. Perteneciente o relativo al entendimiento. 2. Espiritual, incorporal. 3. Dedicado preferentemente al cultivo de las ciencias y las letras”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.

En tanto dicotomía, ésta asombra: si se habla de oralidad consecuentemente se niega lo literario, y viceversa. Como manifestaciones, pareciera que éstas no se comunicaran en un primer instante: la escritura por un lado, en lo alto y distante; la oralidad por el otro, a nivel del suelo y contigua. Entonces, ¿si nos acercamos a una expresión popular —e innata— como lo es la voz, hemos de apartarnos de lo teórico y académico? Más allá de la consabida bifurcación, la distancia entre los términos es discutible. ¿Qué es una y qué es la otra? ¿Qué las vuelve tan divergentes —o no tanto—? ¿Sentimos una más próxima que la otra? ¿Por qué?

**i. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de oralidad, habla, escritura y literatura?**

La oralidad, en su sentido más elemental, da cuenta de los discursos expresados por medio de la voz. El habla, como su ingrediente fundamental, forja el canal que posibilita este tipo de comunicación humana, generada a partir de un cúmulo de sonidos, o fonemas dispuestos, que se articulan en las cuerdas vocales, continúan por la boca y que, ayudados por ondas, aterrizan en uno, varios o muchos oídos. Ahora bien, el habla forma parte del sistema lingüístico en conjunción con la lengua; mientras la primera distingue las realizaciones únicas e individuales,<sup>2</sup> la segunda remite a la convención social que posibilita el canal y los códigos

---

<sup>2</sup> El habla es “la suma de todo lo que las gentes dicen, y comprende: a) combinaciones individuales, dependientes de la voluntad de los hablantes; b) actos de fonación igualmente voluntarios, necesarios para ejecutar tales combinaciones. No hay, pues, nada de colectivo en el habla; sus manifestaciones son individuales y momentáneas”. Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*, p. 46.

necesarios para que este conjunto de signos sea entendido y compartido por una comunidad.<sup>3</sup>

Si bien la oralidad va de la mano con el habla, la oralidad se nutre de otros elementos igualmente significativos, como el cuerpo y la presencia: “Orality is the manifestation of a gestural mode, of a corporeality and a subjectivity within language”.<sup>4</sup> De ahí que la enciclopedia *Britannica* defina a la oralidad en sinonimia con la tradición oral: “**oral tradition**, also called **orality**, the first and still most widespread mode of human communication. Far more than ‘just talking,’ oral tradition refers to a dynamic and highly diverse oral-aural medium for evolving, storing, and transmitting knowledge, art, and ideas”.<sup>5</sup>

Como medio de comunicación delimitado culturalmente, la oralidad transmite todo tipo de expresión, desde el sentir más profundo, los saberes relevantes, los mensajes cotidianos, hasta el verso marcadamente estilizado. Aun cuando en Occidente a ésta se le ha estudiado sobre todo desde su función estética, ésta va mucho más allá pues se sustenta en

---

<sup>3</sup> “[La lengua] Es un objeto bien definido en el conjunto heteróclito de los hechos de lenguaje. Se la puede localizar en la porción determinada del circuito donde la imagen acústica viene a asociarse con un concepto. La lengua es la parte social del lenguaje, exterior al individuo, que por sí solo no puede ni crearla ni modificarla; no existe más que en virtud de una especie de contrato establecido entre los miembros de una comunidad. Por otra parte, el individuo tiene necesidad de un aprendizaje para conocer su funcionamiento [...]”. *Ibid.*, p. 42.

<sup>4</sup> [La oralidad es la manifestación de un modo gestual, de una corporeidad y subjetividad dentro del lenguaje]. Henri Meschonnic, apud Courtney MacNeil. «orality» en *The Chicago School of Media Theory* [en línea], < <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/orality/> > (consulta: julio, 2016). Ésta, así como el resto de las traducciones de las citas, son mías.

<sup>5</sup> [La tradición oral, también llamada oralidad, es la primera y aun la más extensa forma de comunicación humana. Mucho más que ‘sólo hablar’, la tradición oral se refiere a un dinámico y altamente diverso medio oral-aural para evolucionar, almacenar y transmitir conocimiento, arte e ideas]. El subrayado es del texto original. «oral tradition» en *Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com/topic/oral-tradition> > (consulta: julio, 2016).

el intercambio y difusión de conocimiento dentro de una colectividad.<sup>6</sup> La oralidad, consustancial y próxima a todos, resulta así la herramienta cultural por excelencia para la divulgación y construcción de saberes compartidos: “particularly in its aesthetic function, orality is often considered a means of accessing collective memory or innate human truth. Whether orality manifests itself through an epic, a folktale, a lyric, a lament, a dirge, or a charm, the medium is innately connected with cultural knowledge”;<sup>7</sup> no obstante, pese a que la oralidad se construye a partir de este principio general, su manifestación se complejiza cuanto más estética resulta. Dicho en otras palabras, cuanto más se aproxima a lo poético. Vinculada esta expresión comunicativa —y creativa— con lo exiguo, reconocemos en ella lo ligero, efímero, ingenuo; poco lo serio o ponderado. Valoración que, en un primer acercamiento, obstaculiza una mirada profunda: la oralidad es un lenguaje que nos dice todo y que al tiempo que lo hace, desaparece; es una exposición que se deleita mediante el cuerpo y que con ayuda de éste, nos acerca al terreno del *yo* en su ser más poético; en ese instante en el que entra en contacto con la alteridad. Conocimiento y reconocimiento, Paul Zumthor entiende lo oral como “toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción,

---

<sup>6</sup> “[...] while the Western conception is primarily aesthetic, it is important to recall that the medium also serves the practical purpose of knowledge-exchange and transmission within a community. Regardless of what role it plays, one cannot dispute the centrality of orality as a means of human communication”. [Mientras que la concepción occidental es principalmente estética, es importante recordar que el medio también sirve al propósito práctico del intercambio de conocimiento y transmisión dentro de una comunidad. Independientemente del papel que desempeña, no se puede cuestionar la centralidad de la oralidad como medio de comunicación humana]. Courtney MacNeil. *op. cit.* [en línea], < <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/orality/> >.

<sup>7</sup> [Particularmente en su función estética, la oralidad es a menudo considerada como un medio para acceder a la memoria colectiva o a la verdad humana innata. Aun cuando la oralidad se manifiesta a través de una epopeya, un cuento popular, una lírica, un lamento, una endecha o un encanto, el medio está conectado innatamente con el conocimiento cultural]. *Idem.*

por lo menos, pasen por la voz y el oído”.<sup>8</sup> En esta conjunción de órganos y sentidos, se asoma una clara interrelación: las presencias se encuentran en el discurso. La boca convoca al oído, el oído atiende y a su vez propone, a veces con sus labios, y otras con sus guiños y manos. La oralidad nace con el cuerpo, con los cuerpos. En tanto acto colectivo, nos aproxima los unos a los otros en un encuentro íntimamente sensorial.

Los medios y conceptos confluyen, se interrelacionan, dialogan. Y aunque frecuentemente los vivimos entrelazados, no denotan sinónimos. Una cosa es la oralidad, otra la escritura, y otra más, la literatura.

La escritura remite a una destreza, una tecnología; sistema de signos codificados por una comunidad, que al ser representados espacialmente, buscan perpetuar la intangibilidad del discurso. Zumthor la define de la siguiente manera: “entiendo por escritura [...] todo sistema visual de simbolización exactamente codificado y capaz de ser expresado en una lengua”.<sup>9</sup> Asignados culturalmente, este conjunto de caracteres fija la voz, lo dicho y lo pensado. De tal suerte, la escritura, afanada como herramienta mnemotécnica, abriga la expresión efímera de la voz. En palabras de Walter Ong: “podemos llamar a la escritura un ‘sistema secundario de modelado’, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada”.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Paul Zumthor. *Introducción a la poesía oral*, p. 34.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>10</sup> Walter Ong. *Oralidad y escritura*, p. 18.

La escritura resulta un artilugio que se sostiene gracias al trabajo del ojo, y de ciertos sentidos corporales como la vista y el tacto. Ésta, al hacer uso de otros músculos, membranas y extremidades distintos a los propios de la oralidad, tuvo que generar sus particulares esquemas, formas y arquetipos, los cuales modificaron profundamente la comunicación y entender humanos. No falta decir que un sinfín de nuevas posibilidades mentales, artísticas y hasta comerciales se desplegaron a raíz de su desarrollo, pues ésta potencializó el saber analítico y promovió la difusión (de manera espacial y temporal) tanto de la información como del conocimiento. Por ello, es “la escritura, en el sentido estricto de la palabra, la tecnología que ha moldeado e impulsado la actividad intelectual del hombre moderno...”.<sup>11</sup>

El florecimiento de esta tecnología fue tan subversivo que de igual forma abrazó y transformó a la oralidad. La labor monopólica de esta última se vio interrumpida y empezó a compartir sitio con la escritura. Relación que, como todas, se transformó con la marcha. La palabra hablada perseveró ante el caudal arrollador de grafos y reformó su distintiva personalidad; y de manera semejante, la escritura fue consolidando sus particulares formas y espacios.

Por ello, la oralidad, definida muchas veces por oposición a su concepto vecino, con frecuencia se ha pensado en discordia y en el otro extremo de la escritura y del conocimiento literario, aun cuando casi siempre han cohabitado. De ahí que, en este mismo orden de ideas, la enciclopedia *Britannica* en su definición inicial acote: “It [the orality] is typically

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 86.

contrasted with literacy, with which it can and does interact in myriad ways, and also with literature, which it dwarfs in size, diversity, and social function”.<sup>12</sup>

Aunque vinculadas, la escritura se distingue también de la literatura. Conocida por su trabajo creativo, el ejercicio literario versa en torno al modelado de una lengua con miras a generar significados estéticos. De esta manera, en un afán por engalanar y recrear un sistema lingüístico, hace uso de todo tipo de expresión verbal, ya sea oral o escrituraria. Como tesis y propuesta conceptual, ésta sólo es posible si nos acotamos a su canónica e ideal definición, que califica a la literatura como el “arte de la expresión verbal”.<sup>13</sup>

Clásica e ilustre, la anterior descripción impone sabidos cuestionamientos respecto a sus principios mismos: ¿qué involucra lo artístico? ¿Desde dónde decidimos qué es lo estético? ¿Importan sus vías de realización? ¿Lo literario apela a valoraciones culturalmente delimitadas o conceptos intrínsecos al arte —más allá de cómo éste sea delimitado culturalmente—? Como disciplina dictaminadora, cambiante y geográficamente situada, pensar en una estructura universalmente preestablecida resulta entre difícil e inverosímil, más cuando sus preceptos y catálogos de continuo modifican sus fronteras.

La literatura, vista de esta forma, remite a una institución y una praxis: “una *práctica* cuyo objetivo consiste en la producción, la conservación y la transmisión-recepción de textos predominantemente verbales, y por otro lado, a un *conjunto* de textos verbales”.<sup>14</sup> Es

---

<sup>12</sup> [(La oralidad) suele contrastarse con el alfabetismo, con el que interactúa de múltiples maneras, y también con la literatura, la cual varía en tamaño, diversidad y función social]. «oral tradition» en *Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com/topic/oral-tradition> > (consulta: julio, 2016).

<sup>13</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.

<sup>14</sup> “Otorgaremos un *status* de ‘texto verbal’ a cualquier enunciado verbal, oral o escrito, que ofrezca un ‘modelo’ del mundo o una manera de representarlo”. Martin Lienhard. *La voz y su huella*, p. 26.

así un organismo que cimienta estilos, géneros, temporalidades; tal tiempo que favorece normas y criterios, como respalda una crítica e historiografía. Paul Zumthor, va más allá y delimita lo literario como aquella construcción en “[...] referencia a una institución, a un sistema de valores especializados, etnocéntricos y culturalmente imperialistas”.<sup>15</sup>

Dinámica y diversa, sí, pero que ha sido edificada sobre un único campo de ejecución: la escritura —una que, según ciertos parámetros, presente una realización creativa, estética y significativa de la lengua—. Dicho en otras palabras, la literatura avala, produce, difunde y promueve un tipo de composición verbal; por ello, la distinción entre lo que pertenece a lo literario y lo que no, resulta simplemente arbitraria:

Hasta el año 1900 aproximadamente, en el lenguaje de los eruditos, cualquier literatura que no fuese europea era relegada al folclore. Inversamente, en el transcurso del siglo XIX, el descubrimiento del folclore y de lo que se llamó, con un término revelador, las «literaturas orales» se hizo más o menos, contra la institución, en el mismo momento en que la literatura se proponía dedicarse a la búsqueda de su propia identidad, captaba para ese fin a la filosofía, la historia y la lingüística y establecía, irrecusablemente, un «absoluto literario».<sup>16</sup>

Mientras que para unos la literatura se compone solamente de lo que una academia estudiosa de las letras acuerda; para otros, esta manifestación artística abarca una multiplicidad de mensajes, tanto escritos como hablados, con diferentes funciones lingüísticas procedentes de todas las latitudes. Zumthor, en este tenor, define la literatura de la siguiente manera:

---

<sup>15</sup> Paul Zumthor. *op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> *Idem.*

[...] es literatura lo que el público, lectores y oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente pragmática; en efecto, el poema (o, de una forma general, el texto literario) se siente como la particular manifestación, en un tiempo y en un lugar dados, de un amplio discurso que constituye globalmente un tropo de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social.<sup>17</sup>

Acotados los vocablos,<sup>18</sup> estas nociones, tanto la expresión, la destreza como la institución, por mucho tiempo convivieron en el mismo paradigma: la entidad sentenciadora realizaba la oralidad, y este acto vocal, asimismo, promovía la literatura. Por años, es más, se confundieron la una con la otra: la manifestación oral atañía a la literatura y lo escrito operaba para ser dicho. Y aunque llegó a ser cotidiano el identificar la habilidad con la institución, cada una poco a poco fue delimitando sus rincones y alcances. De esta manera, hace más de dos siglos, la literatura comenzó un proceso de definición y ruptura con la producción hablada —sin duda, con algunas excepciones—.

## ii. Oralidad primaria

¿Cuáles han sido los avatares de la voz en su movimiento, antes y en compañía de las letras? Inherente al vínculo humano, la lengua ha sido imprescindible en nuestro largo proceso social; pues gracias a los fonemas, hemos logrado compartir nuestras necesidades, opiniones, sentimientos e ideas con los demás. Precursoramente, Walter Ong sugiere un primer momento en la historia del devenir de la oralidad: una existencia inicial, que nombra como

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>18</sup> Este conjunto de definiciones no busca limitar o encuadrar, sino sugerir; sin ánimo de encasillar, guían y reconocen las posibles directrices que acompañan a este texto.

*oralidad primaria*, enmarcada por la ausencia total de escritura, donde cada acto comunicativo y literario se supedita únicamente a las insinuaciones de la boca y sus sonidos: “llamo ‘oralidad primaria’ a la oralidad de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión”.<sup>19</sup>

Esta etapa dibujará de manera particular a los sujetos, en su interrelación y percepción propia: como facultad que ordena el pensamiento, el habla moldeará toda cosmovisión, al punto de entretejer en una, la voz y la visión de lo que acontece; de esta manera, delinearé el modo de enfrentar y de aprehender el mundo, en su evanescencia, con una presencia corporal, en el aquí y en el ahora. El sujeto prealfabético, entonces, asirá lo trascendente con su cuerpo y con lo que le apunten los sentidos.

Hace siglos que la oralidad primaria dejó de ser el modo de aprehender la realidad en gran parte del planeta,<sup>20</sup> sin embargo no son pocos los elementos de esta primigenia condición que perduran todavía entre la población plenamente alfabetizada. Con frecuencia, incluso, los atributos orales predominan sobre los escriturarios; y, otras veces, conviven ambas prácticas de manera casi indistinta:

Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos. No obstante, en grados variables muchas culturas y subculturas, aun en un ambiente altamente tecnológico, conservan gran parte del molde mental de la oralidad primaria.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Walter Ong. *Oralidad y escritura*, p. 20.

<sup>20</sup> Pese a que sigue habiendo una población analfabeta importante, ésta no conforma una mayoría.

<sup>21</sup> Walter Ong. *op. cit.*, p. 20.

Mientras que para Ong estas polifacéticas expresiones no impiden seguir hablando de una oralidad primaria, para Zumthor, aquellas modulaciones cambian inevitablemente el tipo de oralidad, por lo que propone el término de *oralidad mixta* para las manifestaciones primordialmente orales que dialogan con la escritura, y que expanden los límites propios de la plena oralidad primaria:

[...] una oralidad que coexiste con la escritura y que, según el modo de esa coexistencia, puede funcionar de dos maneras: ya sea como oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada (por ejemplo, en nuestros días, en las masas analfabetas del tercer mundo), ya sea como oralidad *segunda* que se (re)-compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación; invirtiendo el punto de vista, se plantearía que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de que posee una escritura) y la oralidad segunda que procede de una cultura «culta» (donde toda expresión está marcada por la presencia de lo escrito).<sup>22</sup>

### **iii. La convivencia de la oralidad con la escritura**

Con el florecimiento de la escritura, el mundo se trueca sin más: pronto la capacidad empieza a convivir con la herramienta. Primero, apreciadas como miméticas, se perciben en tanto homólogas que liberan un solo mensaje a través de distintos medios.<sup>23</sup> Dicha consideración más tarde se abandona por ilusoria: incluso con rasgos en común, ambas son más que únicas. Los parientes, paulatinamente, comienzan a tomar sus propios rumbos.

---

<sup>22</sup> Paul Zumthor. *cp. cit.*, p. 37.

<sup>23</sup> O quizá sería más acertado decir que se piensan parte del mismo mensaje sin estimar el medio.

Aun cuando la escritura, en primera instancia, hubo de registrar y representar gráficamente lo efímero del habla, pronto esto evolucionó. La lengua escrita, en el proceso de perfeccionamiento del conocimiento verbal, fomentaría un saber inédito: el metalingüístico. En otras palabras, la letra alentó la conducta analítica, un ejercicio que rápidamente fue parte fundamental de la ciencia y del saber reflexivo.<sup>24</sup> Junto con la facilidad de recuperar información sin necesidad de fijarla en la memoria, la escritura y su capacidad racional transformaron por completo el aprendizaje y el acercamiento hacia lo que nos circunda:

Los estados de conciencia muy interiorizados en los cuales el individuo no está tan sumergido inconscientemente en las estructuras comunitarias, son estados que, al parecer, la conciencia nunca alcanzaría sin la escritura. La influencia recíproca entre la oralidad con la que nacen todos los seres humanos y la tecnología de la escritura, con la que nadie nace, afecta las profundidades de la psique. Ontogenética y filogenéticamente, la palabra oral es la primera que ilumina la conciencia con lenguaje articulado, la primera que separa el sujeto del predicado y luego los relaciona el uno con el otro, y que une a los seres humanos entre sí en la sociedad. La escritura introduce división y enajenación, pero también una mayor unidad. Intensifica el sentido del yo y propicia más acción recíproca consciente entre las personas. La escritura eleva la conciencia.<sup>25</sup>

La metamorfosis asimismo marcó a las artes literarias. De la composición plenamente oral —transmitida gracias a la memorización y su posterior locución pública, se transitó a una en donde fue posible la transcripción y su fiel reproducción. En un principio, la poesía,

---

<sup>24</sup> “[...] sin la escritura la conciencia humana no puede alcanzar su potencial más pleno, no puede producir otras creaciones intensas y hermosas. En este sentido, la oralidad debe y está destinada a producir la escritura. El conocimiento de esta última, como se verá más adelante, es absolutamente menester para el desarrollo no sólo de la ciencia sino también de la historia, la filosofía, la interpretación explicativa de la literatura y de todo arte; asimismo, para esclarecer la lengua misma (incluyendo el habla oral)”. Walter Ong. *op. cit.*, pp. 23 y 24.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 173.

los relatos épicos e históricos, las leyendas, los mitos, la dramaturgia, eran interpretados por quienes los declamaban, ejecutantes que al no poseer un relato cerrado, promovían su personalizada versión. La figura de autor no existía como se conoce hoy en día; sin pensarse siquiera la figura de plagio, lo literario brotaba de sujetos que se apropiaban y hacían suyas las expresiones comunitarias —ejemplo de esto son los juglares, los romanceros, la canción o el cuento popular—.

Con los manuscritos, los textos semejaron partituras que debían seguirse al pie de la letra. Su consecuente reproducción puntual, desanimó —y desacreditó, después— las tradicionales variantes individuales. Dicho cambio no sobrevino de la noche a la mañana, las infinitas variantes de cualquier obra aprendida de memoria, las copias escritas a mano que proponían un sinnúmero de versiones, o las glosas destinadas a marcar ritmos para su oralización, formaron parte de este lento transcurrir:

[...] el autor que prevé una recitación o una lectura en voz alta de su texto frente a un grupo de oyentes escribe de manera diferente de aquel que escribe anticipando una lectura silenciosa y solitaria. [...] ese autor escribe escuchando el efecto sonoro de sus palabras y dándoles un movimiento y una organización que correspondan a lo que un público auditor puede captar, gozar y aun memorizar. Tanto en verso como en prosa, dentro de la diversidad de los géneros y los estilos, quien escribe para ser escuchado imprimirá a su discurso un dinamismo atento a una recepción que fluye hacia delante, sin retorno posible. Privilegiando la variedad —en forma y en contenido— y, cuando de narraciones se trata, la estructura lineal y episódica, no rehuirá las repeticiones y redundancias que afianzan lo ya dicho y buscará efectos capaces de mantener a los oyentes en constante estado de alerta.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Margit Frenk. *Entre la voz y el silencio*, p. 33.

Así, la noción de obra única se arraigó como el modelo a alcanzar y la escritura llegó a ser apreciada a manera de alimento de las musas. Este paso en el imaginario hacia lo letrado en detrimento de la oralidad, Zumthor lo llama *oralidad segunda*;<sup>27</sup> pues, la expresión oral fue cada vez menos trascendente e incluso interesante —en términos cultos— para una sociedad centrada en la escritura. La tendencia despreciativa se acrecentó con la aparición de la imprenta: si bien este invento se inscribió dentro de un proceso, la llegada de los tipos y rodillos acabó por consolidar el canon escriturario. En consecuencia, la oralidad terminó por reducirse al discurso cotidiano e informal, enmarcado en la casualidad, lo fútil y lo próximo.<sup>28</sup>

Sin embargo, la oralidad, en un vínculo profundo con la vista y el oído, permaneció mucho tiempo más dentro de otro acto intelectual, la lectura. No tenía sentido leer sin oralizar, sin escuchar una pronunciación, una cadencia y un ritmo. Desde el códice hasta el libro manufacturado, la mayoría de los textos fueron leídos en voz alta, tanto para uno mismo como para un público:

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluida la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre. Bastaba con que en una familia

---

<sup>27</sup> “(...) oralidad *segunda* que se (re)compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación”. Paul Zumthor. *op. cit.*, p. 37.

<sup>28</sup> Muy en correspondencia con aquellos instantes poco ‘substanciales’, que sin duda pueden llegar a ser los más ricos y vitales de nuestro acontecer.

o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado por muchos.<sup>29</sup>

Esta práctica llegó a ser tan natural que durante una época fue visto con rareza aquel que leyese sin entonar. En relación a esta popular usanza, Margit Frenk denominó “literatura oralizada”<sup>30</sup> a las creaciones que, pese a saberse que serían vociferadas cotidianamente, emergen y parten de la escritura:

Esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos —medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades—, tenía en común con la de tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba la más veces modalidades orales [...]. O sea, que para la cultura medieval que se expresaba por escrito los ojos no eran sino vehículo para una comunicación oral-auditiva; también en ella, pues, “el sentido circulaba de la boca al oído”, y “la voz detentaba el monopolio de la transmisión” (Zumthor, 1927, 37 y ss.). Pero era una voz que, lejos de oponerse a la escritura, cooperaba con ella, complementándola. Evidentemente, no cabe hablar aquí de una literatura *oral*, [...] pero sí de una literatura que podemos llamar *oralizada*.<sup>31</sup>

La lectura hubo de ser, entonces, un acto colectivo con una disposición teatral. Los textos se recitaban, se leían en voz alta o incluso se cantaban;<sup>32</sup> es decir, la lectura se trataba

---

<sup>29</sup> Margit Frenk. *op. cit.*, pp. 56 y 57.

<sup>30</sup> “Desde que en 1881 P. Sébillot creó la expresión «literatura oral», sirvió, por turno, a los etnólogos para designar, en un sentido limitado, una clase de discurso con finalidades sapienciales o éticas y, en un sentido más amplio, a los escasos historiadores de la literatura interesados por esos problemas, toda clase de enunciados metafóricos o de ficción que sobrepasaran el alcance de un diálogo entre individuos: cuentos, canciones infantiles, chistes y otros discursos tradicionales, pero también los relatos de antiguos combatientes, las jactancias eróticas y tantas narraciones muy características entrelazadas con nuestra habla cotidiana”. Paul Zumthor. *op. cit.*, p. 48.

<sup>31</sup> Margit Frenk. *op. cit.*, p. 20.

<sup>32</sup> “Para gran número de poemas medievales europeos, otro indicio que no deja lugar a dudas sobre su “vocalización” es, como muy bien señala Zumthor (1987, 37-41), la presencia de notas musicales en los manuscritos, prueba manifiesta de que se cantaban, y también las alusiones al canto y al acompañamiento musical”. *Ibid.*, p. 27.

de un acto performativo que era vivido en grupo, en donde los cuerpos y su manifestación constituían vasos significantes:

[...] en una cultura *oralizadora* “la comunicación [...] reúne a la gente en grupos” (Ong, [...]), y la *performancia* —palabra, en este contexto, imprescindible— es necesaria para la plena realización de un texto [...], con lo cual el *hic et nunc* de ese evento público y colectivo adquiere suma importancia. [...] Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno. Zumthor —quien usa el término *oeuvre* para designar el conjunto del texto y de todas las circunstancias [...]— insiste, con plena razón, en la importancia del cuerpo, de los cuerpos: presencia, ademanes, gestos, voces; en la materialidad de esas voces, su fuerza, su timbre, su expresividad. Su poder, en otras palabras.<sup>33</sup>

Luego del apabullante desarrollo de la imprenta, la lectura en voz baja se adoptó como hábito cotidiano y fue cada vez más valorada, pues se le asoció con el entendimiento profundo y con su facilidad de retención. Por lo tanto, ésta ganó adeptos y el oralizar lo leído tendió a irse hacia los extremos: por un lado, la actividad de la lectura en voz alta transitó de lo popular a lo exquisito —y culto—; y por el otro, de lo colectivo a lo individual.<sup>34</sup> Entre más solitaria e íntima fuera, más “seria” se figuraría la experiencia lectora. El escenario bipartita llegó a ser tal que en un punto la literatura se sintió más cómoda con la escritura que con la oralidad, sin importar que la primera fuese una tecnología, y la

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> “La impresión también fue un factor principal en el desarrollo del concepto de una vida personal privada que caracteriza a la sociedad moderna. Produjo libros más pequeños y portátiles que los comunes en una cultura de manuscrito, preparando psicológicamente la escena para la lectura a solas en un rincón tranquilo, y con el tiempo, para la lectura del todo silenciosa”. Walter Ong. *op. cit.*, p. 129. “Históricamente, ocurren dos transformaciones, aunque relacionadas, diferentes: por un lado, se pasa de la experiencia colectiva a la individual y solitaria (privada); por el otro, de la lectura en voz alta (que puede ser individual) a la silenciosa. El hábito moderno de leer a solas y en silencio es, pues, producto de dos líneas evolutivas y no de una”. Margit Frenk. *op. cit.*, p. 47.

segunda una facultad humana. Además de su practicidad —por su reproducción, movilidad, permanencia—, su prestigio, de la misma forma, creó patrones de predilección.

#### iv. ¿Cómo conviven hoy la oralidad y la escritura?

¿Por qué optamos por un medio verbal y no por otro, cómo nos acercamos a él, para qué lo utilizamos, para qué no, cuándo sí y con quiénes?; es decir, ¿qué valores y significados les otorgamos a los distintos canales comunicativos en el seno de nuestra comunidad? En términos generales, el discurso oral domina en la comunicación presencial, se asocia a lo subjetivo y se destina hacia aquello familiar, íntimo y sin una formalidad específica,<sup>35</sup> como las charlas, las decisiones del hogar o las compras cotidianas. Mientras, la escritura, legitima el expresar substancial, importante, teórico, protocolario y mnemotécnico. A este medio pertenecen los libros, las escrituras, los recibos, las agendas, los *post-its* y hasta los *tweets*.<sup>36</sup> El hecho es claro: sentimos la escritura como inherente y hasta natural, mientras que a veces percibimos la oralidad de forma inconmensurable y arduamente asible —inclasificable, por lo tanto—, hasta darnos la sensación de salirse de nuestras manos.

---

<sup>35</sup> A pesar de que seguimos siendo adeptos al “oficio” —ese instrumento escrito que certifica una petición—, al mismo tiempo reconocemos la validez preponderante de la voz: desde el “quiero hablarlo personalmente” hasta el acto del testimonio dentro de un juicio legal. Tenemos la necesidad constante de oír y sentir a nuestro interlocutor.

<sup>36</sup> Actualmente cabría añadir la comunicación vinculada con el internet y las redes sociales, no obstante que estas últimas busquen recuperar, de cierta manera, el discurso oral: “Facebook vuelve a guiñarle el ojo a la cultura oral, en una conversación que es “escrita” pero en la cual el cuerpo y su gestualidad acompañan la palabra” . Guadalupe López y Clara Ciuffoli. *Facebook es el mensaje*, p. 103. “El nuevo medio digital recapitula las potencias expresivas anteriores, pero al mismo tiempo las expande en la carrera humana interminable por inventar sentido a través de un uso de nuevas *affordances* (la propiedad que se puede percibir de un objeto que nos “sugiere” qué es lo que se puede hacer con él (J.J. Gibson), como son el caso de lo procedual, lo participativo, lo espacial y lo enciclopédico)”. *Ibid.*, p. 15.

Pero, disociar por completo lo oral de lo literario-escriturario resulta casi imposible de lograr en el devenir de nuestra vida cotidiana, debido a que ambos celebran diariamente un constante diálogo: apuntamos lo que un profesor menciona en clase, leemos ponencias, publicamos tuits con frases dichas por otros, contamos cuentos o discutimos las noticias; el flujo camina de un lado a otro y sin reglas fijas.<sup>37</sup> Igualmente, al leer no dejamos de murmurar: en ocasiones participan los labios y se entreabren creando una cancioncilla, otras, acto ya normalizado, esa misma tonadilla tararea espontánea en nuestra cabeza; dicho en otras palabras, leer implica inevitablemente oralizar.<sup>38</sup> Entonces, ¿por qué distanciar las prácticas si ambas cultivan las manifestaciones de la lengua? Todos las producimos y vivimos de manera particular, sea de forma pragmática, sea al favorecer su manifestación estética.

## **v. Nuevas oralidades: la oralidad secundaria**

Luego de su desplazamiento por la escritura, hoy el habla ha vuelto a ser irremplazable. La ciencia en el último siglo ha incluido a la palabra sonada en todos sus dispositivos, incluso en los que podrían parecer exclusivos de la letra; ahora, la voz se transmite por un caudal de

---

<sup>37</sup> “[...] las figuras del “comentador” y “circulador” de información adquieren relevancia en la vida de la red, relativizando la figura moderna del “autor” como “creador” y la idea de “obra cerrada”, propias de la cultura impresa. Aquí, el “murmullo” y el “rumor” característicos de la conversación oral son moneda corriente entre los usuarios de la red, “comentadores” y “circuladores” que no se rigen por la idea de originalidad sino de redundancia, repetición y remix. “Pensar” vuelve a ser, al mismo tiempo, “hacer” y “comunicar”, por eso es que en la cultura tecnológica la reflexividad se convierte en práctica: la reflexión se convierte en comunicación”. *Ibid.*, p. 99.

<sup>38</sup> “En cualquier caso, la lectura no es nunca totalmente silenciosa. Aunque sólo se lea con los ojos, dice Alfonso Reyes, ‘la oreja, la laringe, la lengua [...] perciben interiormente una repercusión fonética en las secuencias verbales, un movimiento y ritmo’ (1962<sup>a</sup>, 95-96). [...] En suma, ‘leer un texto significa convertirlo en sonido, hablado o imaginado’ (Ong, 1982, 8): ‘la oralidad no es nunca completamente erradicable: leer un texto lo oraliza’ (Ong, 1982, 175)”. Margit Frenk. *op. cit.*, p. 155.

ondas, cables y satélites, aunado a que en las últimas décadas, el consorcio de lo impreso ha tenido que compartir su territorio con los medios audiovisuales, los cuales han entrelazado la letra y la voz, con la imagen y el diseño sonoro. Hoy, la oralidad pervive y se le estima, y se acopla a los nuevos gustos al tiempo que genera otros.

A esta etapa de la oralidad que incorpora nuevas herramientas tecnológicas, comunes en nuestro actual entorno cotidiano, Walter Ong la designa *oralidad secundaria*; adjetivo que alude al segundo gran *boom* o esplendor de los discursos vocales:

[...] con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la “oralidad secundaria”. Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en un momento presente, e incluso su empleo de fórmulas [...]. Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para su uso.<sup>39</sup>

Al reformularse, la oralidad secundaria trae consigo un cambio substancial. No obstante que las nuevas oralidades tienen como base un texto escrito —libretos, guiones, escaletas, cuentos o ensayos—, éstas buscan intensificar lo espontáneo y dinámico de la voz, fuera de su condición efímera y a veces ambigua.<sup>40</sup> Es decir, desde la escritura se construyen artificios comunicativos destinados a subrayar el ingenio oral, inventándose nuevos códigos,

---

<sup>39</sup> Walter Ong. *op. cit.*, p. 134.

<sup>40</sup> “[...] ahí donde la oralidad primaria estimula la espontaneidad porque no dispone del poder de reflexión analítica que aporta la escritura, la oralidad secundaria despierta la espontaneidad porque, a través de la reflexión analítica, hemos decidido que la espontaneidad es algo bueno. Planeamos cuidadosamente nuestros actos para asegurarnos de que sean del todo espontáneos”. *Ibid*, p. 135.

muchas veces acartonados.<sup>41</sup> Como artilugio, éste es explotado sobre todo por los medios digitales.

Ahora bien, aunque en un inicio la oralidad secundaria aludía a aquella “oralidad mecánicamente *mediatizada*, por tanto, diferida en el tiempo y/o en el espacio”,<sup>42</sup> pronto la ciencia expandió los límites de la comunicación tradicional con la aparición de la transmisión “en vivo”. Con su arribo, no sólo hubimos de ver y escuchar lo que sucedía en otro lado, sino que también lo hicimos en el momento mismo de su realización. Por lo que fue posible, entonces, acceder o experimentar los acontecimientos sin necesidad de estar físicamente en ellos. Los medios masivos y las tecnologías masivas de comunicación, al romper las fronteras del tiempo y del espacio, generaron una sensación de acercamiento y corporeidad, sin existir tal en realidad. Esta experiencia será un parteaguas en la manera como asimilamos el mundo y nos relacionamos con los otros, pues la noción de presencia también se amplía: el hecho de no estar corporalmente en un sitio, no impide que nos involucremos y vivamos, en su devenir, las experiencias.

[...] la oralidad mediatizada pertenece, por derecho, a la cultura de masas. Sin embargo, solamente una tradición escrita, culta y elitista ha hecho científicamente posible su concepción; únicamente la industria asegura su realización material, y el comercio, su difusión. Tantas servidumbres limitan (si no la eliminan) la espontaneidad de la voz. El instinto social que en lo cotidiano de la existencia nutre a la voz viva se convierte en un instinto hipersocial que circula por las redes de la telecomunicación constitutivas de un nuevo

---

<sup>41</sup> “En un mundo de oralidad primaria, el poder de la palabra sólo tiene como límite su no permanencia y su inexactitud. En régimen de oralidad secundaria, la escritura palía, imperfectamente, esos puntos flacos. La oralidad mediatizada asegura exactitud y permanencia al precio de una servidumbre a la cantidad y a los cálculos de los ingenieros”. Paul Zumthor. *op. cit.*, p. 30.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 37.

lazo colectivo; instinto social de síntesis que actúa sobre los elementos desunidos y fragmentados de los grupos estructurados tradicionales.<sup>43</sup>

Con las redes y las actuales tecnologías, nuevos lazos sociales se construyen. A través de un sinfín de dispositivos y programas, hoy tejemos vínculos virtuales que nos dan la apariencia de proximidad e intimidad; creamos comunidades que favorecen nexos tanto efímeros como profundos; e, individualmente, trazamos espejos de nosotros mismos —perfiles deliberados e ideales, delineados con el objetivo de ser aceptados y abrazados por una colectividad—. En este incesante compartir, vinculamos, calificamos y, por supuesto, conversamos.

La comunicación en red, así, aprovecha la riqueza de la oralidad para, desde la escritura —con sus pantallas y teclados—, formular sus propios discursos. Discursos que, al favorecer todos los tipos, oscilan, de cierta manera, entre la oralidad primaria y la oralidad secundaria:

Las formas de comunicarse en el entorno digital parecen retribalizarse. Del mismo modo que la televisión fue hasta fines del siglo XX el escenario privilegiado de los cambios culturales de la época, Internet es el espacio en el que se cristalizan las transformaciones sociales y culturales de nuestro tiempo. Facebook, a medio camino entre la cultura oral y la escrita, es atravesado por formas de comunicación transmediáticas que circulan por la red, y constituye un lugar significativo para comprender al menos una porción del nuevo mapa cultural que se está configurando. [...] La era electrónica conceptualizada por McLuhan constituye una perfecta simbiosis entre la era prealfabética y la era alfabética o tipográfica. Allí, el mundo se tiñe de repentineidad, el tiempo cesa y el espacio se esfuma en un suceder simultáneo que el autor canadiense asocia con el espacio acústico propio de las culturas prealfabéticas. La

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 29.

cultura eléctrica devuelve la base tribal a nuestras vidas, y la consecuencia social y sensorial de este mundo convertido en aldea es la retribalización de la cultura.<sup>44</sup>

Habitados a contactar el mundo desde un papel, a los tiempos de la imprenta y a los procesos propios de la distribución —ya fueran periódicos, folletines, obras literarias o textos científicos—, el aquí y el ahora dejaron de tener un papel preponderante en la transmisión del conocimiento; de ahí que posiblemente la actual revalorización de la oralidad emerja como respuesta a la nostalgia de lo inmediato.<sup>45</sup> No obstante, aun con los actuales avances tecnológicos y virtuales que han potencializado una sensación de tangibilidad, con movimientos, sonidos, colores, texturas y volúmenes que buscan reproducir lo que nos rodea, éstos no reemplazan de ninguna forma el universo presencial; pero sí, de cierta manera, lo reconfiguran en una suerte de juego. Es decir, aquellas expresiones sonoras registradas en archivos de múltiples formatos, son constantemente acotadas según sus fines; lo que las distingue, irremediablemente, como creaciones deliberadas —más si las pensamos entrelazadas a sus medios de difusión, y respectivo poderío—.<sup>46</sup> Estas confecciones, no obstante su intencionada planeación, resultan

---

<sup>44</sup> Guadalupe López y Clara Ciuffoli. *op. cit.*, p. 108.

<sup>45</sup> “Mientras que la cultura occidental moderna (incluyendo la contemporánea) puede ser descrita como un proceso de progresivo abandono y olvido de la presencia, algunos de los “efectos especiales” que son producidos hoy por las más avanzadas tecnologías de comunicación pueden ser instrumentales a un nuevo despertar del deseo de presencia. La saturación de tal deseo, sin embargo, no puede ocurrir a través de un simple reemplazo del significado por la presencia”. Hans Gumbrecht. *Producción de presencia*, p. 13.

<sup>46</sup> Ahora bien, los medios como espacios de masas, aun cuando poseen un colosal alcance, de igual forma se acotan a límites —y censuras— muy claros. Éstos, como vías de la permanencia, la reiteración, la divulgación límite y el manejo de los discursos, al tiempo que posibilitan multiplicidad de imágenes, ciñen y desarticulan.

asombrosamente diversas: en ellas se propone, se readapta, se innova, se unen unas herramientas con otras, se replantea, se agota.

Hablar de oralidad, como se ha querido sugerir en estos párrafos, implica reconocer un transcurrir; fases de una capacidad humana que no ha dejado de acompañar a los sujetos sociales en su acontecer. Sin más, la oralidad es ante todo un proceso, mismo que ha estado sumamente entretreído estos últimos siglos con la escritura.

## **vi. La oralidad y el cuerpo**

Si bien no del todo con la escritura, a raíz de la imprenta un sinnúmero de dinámicas sociales cambiaron su recorrido. Los textos a destajo afianzaron al individuo en su solitud cuando éste ya no tuvo que acercarse a los demás para acceder a la palabra escrita. La reunión colectiva, callejera y pública, donde los sujetos se congregaban alrededor de unas voces y sus particulares andanzas, poco a poco se fue restringiendo a los espacios cerrados —y sagrados—, como las escuelas o las iglesias. De tal forma, la lectura individual y en voz baja llegó a ser un catalizador significativo para la configuración de la sociedad moderna como la conocemos hoy en día.

Aun cuando el teléfono y la radio cambiaron la forma de percibir la comunicación y la proximidad, quedaba lejos la total inmediatez y presencia colectiva. Hoy en día, aún utilizamos un sinnúmero de programas, aplicaciones y tecnologías para hacernos sentir más cercanos, desde el Messenger hasta el Skype, la transmisión en vivo, el *streaming*, o el Whatsapp. Una montaña de instrumentos que, en su afán por iluminar los espacios vacíos,

aspiró a disipar las limitantes espaciotemporales. Sin embargo, contrariamente a lo esperado, dicha sobresaturación de alternativas quizá terminó por estimular más el deseo por la presencia y lo corpóreo:

[...] cuanto más nos acercamos al cumplimiento de nuestros sueños de omnipresencia, y cuanto más definida parece ser la subsiguiente pérdida de nuestros cuerpos y de la dimensión espacial de nuestra existencia, más grande se vuelve la posibilidad de volver a encender el deseo que nos atrae hacia las cosas del mundo y nos enreda en su espacio.<sup>47</sup>

Finalmente, en el largo camino de la comunicación humana, un punto de anclaje ha acompañado a todos los discursos, sean orales o escritos: el cuerpo. Sin importar clasificación o nivel de aproximación, sin duda poseemos una natural afinidad por lo vociferante y sensorial.

Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno. Zumthor —quien usa el término *oeuvre* para designar el conjunto del texto y de todas esas circunstancias (1987, II)— insiste, con plena razón, en la importancia del cuerpo, de los cuerpos: presencia, ademanes, gestos, voces; en la materialidad de esas voces, su fuerza, su timbre, su expresividad. Su poder, en otras palabras.<sup>48</sup>

Por ello, no resulta extraño que más allá de la infinidad de herramientas, ansiemos la compañía y la experiencia que toque nuestro cuerpo, donde nuestros sentidos se vean henchidos de ella. Anhelamos el eco armónico que envuelve, como lo es la palabra en voz

---

<sup>47</sup> Hans Gumbrecht. *op. cit.*, p. 143.

<sup>48</sup> Margit Frenk. *op. cit.*, p. 35.

alta; deseamos el encuentro entre los sujetos, y no sólo sus mensajes; perseguimos los gestos, las miradas, las onomatopeyas, en una reiterada melancolía por la presencia.

Pero ¿de qué se trata esta última? En palabras de Hans Ulrich Gumbrecht,

La palabra “presencia” no se refiere (al menos, no principalmente) a una relación temporal con el mundo de los objetos, sino a una relación espacial con el mismo. Algo que está “presente” se supone tangible a las manos humanas, lo que implica que puede tener impacto inmediato en los cuerpos humanos. [...] Por lo tanto, la “producción de presencia” apunta a toda la clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos “presentes” sobre los cuerpos humanos. Todos los objetos que están disponibles en “presencia” serán llamados las “cosas del mundo”.<sup>49</sup>

Un deseo en el que no advertimos cotidianamente, pues experimentamos lo que nos circunda cargados de significados, presupuestos y entenderes marcadamente racionales. En cambio, la presencia rebusca estados extáticos, transitorios, efímeros y constantemente epifánicos. De ahí que el arte, a través de la experiencia estética, sea una vía que aproxime los cuerpos a su estar en el mundo:

Una vez que entendemos nuestro deseo por la presencia, como una reacción al entorno cotidiano que se ha vuelto tan excesivamente cartesiano en los últimos siglos, tiene sentido la esperanza de que la experiencia estética pueda ayudarnos a recuperar la dimensión espacial y corporal de nuestra existencia; tiene sentido esperar que la experiencia estética pueda devolvernos, al menos, una sensación de nuestro estar-en-el-mundo, en el sentido de ser parte del mundo de cosas físicas.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Hans Gumbrecht. *op. cit.*, p. 111.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 120.

Hans Grumbrecht llama a estas experiencias estéticas “efectos de presencia”, es decir, esos instantes evanescentes en los que el grado de intensidad se exagera de tal modo durante la experiencia artística que incluso podemos llegar a sentir una ligera pérdida de control sobre nosotros mismos:

[...] lo que llamamos “experiencia estética”, siempre nos despierta ciertos sentimientos de intensidad que no podemos encontrar en los mundos cotidianos, histórica y culturalmente específicos, en los que vivimos. Es por eso que, tomada desde el punto de vista histórico o sociológico, la experiencia estética puede funcionar, por cierto, como síntoma de las necesidades y los deseos preconscientes propios de una sociedad específica.<sup>51</sup>

Es decir, éstas se anclan en el momento presente y no más. Por la fuerza de sus trances, el arte se vuelve un ritual a través del cual, anhelantes, buscamos la recreación de los estados de presencia.

De tal forma, la oralidad, en su estilizada realización, igualmente puede guiarnos a estados catárticos. Y no sólo esto, en tanto acontecer que despliega como itinerario último la escucha, la voz exhorta una colectividad, un espacio y unos cuerpos en contacto, que comparten cada uno de sus movimientos somáticos. La palabra hablada requiere de la circunstancia y de todo lo que la acompaña para sumergirnos en ella. Por eso, como usuarios de la lengua, seducidos por el discurso y necesitados de una comunidad —que requiere de un sitio para desenvolverse—, acudimos a espectáculos que nos conceden, aunque sea, unos instantes de esos sustanciales efectos de presencia. Frutos de lo corpóreo, de lo humano y

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 106.

de los vínculos sociales, favorecemos la espacialidad y presencia propios de los conciertos, festivales, lecturas en voz alta, coloquios, mesas redondas, *stand-up comedies*, espectáculos, obras de teatro, *shows* de comediantes, *performances*, coros, *karaokes*, marchas y convites. ¿Es cierto que actualmente nos hemos alejado por completo de este humano refugio llamado cuerpo?

## Capítulo 2

### **Contémonos chistes:**

**la oralidad cómica en México, desde la carpa hasta Polo Polo**

## Contémonos chistes:

### la oralidad cómica en México, desde la carpa hasta Polo Polo

*Hay diferentes tipos de discursos*

Qué duda cabe  
El discurso patriótico sin ir + lejos  
Otro discurso digno de mención  
Es el discurso que se borra a sí mismo:  
Mímica x un lado  
Voz y palabra x otro  
[...] El lector estará de acuerdo conmigo no obstante  
En que se reducen a dos  
Todos los tipos de discursos posibles:  
Discursos buenos y discursos malos  
El discurso ideal  
Es el discurso que no dice nada  
Aunque parezca que lo dice todo  
Mario Moreno me dará la razón

Nicanor Parra

La oralidad, como medio de expresión, nos circunda a cada momento, sea cual sea la lengua que expresemos. En México, la algarabía de ésta nos abraza, conforta, y a veces también agrade: el pregón grabado de los tamales oaxaqueños, el “fierro viejo que venda” o el grave clamor del “gas” recorriendo las calles de la colonia; los marchantes y sus ofertas, el piropo, el albur o el impropio gritado al auto que se atraviesa en nuestro carril... Así también, hacemos uso de la palabra con ironía: burlones y risueños, gustamos de hacer chistes y carcajearnos de los otros, al tiempo que de nosotros mismos, cual ritual colectivo.<sup>1</sup> La

---

<sup>1</sup> Un ejemplo de esto lo expresa de manera maravillosa el cómico y *performancero* Melquiades Herrera en el video “Uno x 5, 3 por diez”, < <https://www.youtube.com/watch?v=UrhyVopd7hY> > (consulta: octubre, 2017).

tradición de la comedia en México es fuerte y se arraiga desde tiempos lejanos;<sup>2</sup> actualmente, más allá de los textos, podemos reconocer un rico acervo de cómicos, payasos y humoristas, personajes que frente a un público, en medio del parque o arriba de un tablado, se animan a buscar la risa colectiva, en el reverberar de su cuerpo con la voz.

¿Cómo se percibe la oralidad desde la comicidad y el humor? ¿Cómo acontecen esos espectáculos que aun cuando parten de un texto escrito, resultan impensables sin la presencia y el vínculo inmediato entre actor y espectador? En el caso mexicano, ¿cómo ha sido la comedia y cuáles han sido sus principales particularidades? ¿Sigue siendo igual que hace unas décadas? ¿Actualmente cuáles son los espectáculos que predominan y cómo se desarrollan éstos? Cabe aclarar que no pretendo responder todas estas preguntas ni realizar un estudio exhaustivo de la historia de la comicidad en México, en este capítulo sólo me interesa poner en el mapa, de forma muy general, algunas creaciones y propuestas que resultaron trascendentales para la consolidación del discurso cómico en México en el siglo pasado; esto, para entender de qué manera la oralidad ha sido formulada desde la comedia y cuáles han sido sus puntos de apoyo, tanto literarios como escénicos. Así, ya con este

---

<sup>2</sup> Ya en la época prehispánica existió un teatro cómico, que más tarde bajo el influjo español siguió representándose, si bien dentro de los lineamientos propios de la dramaturgia peninsular. “Otro baile había de viejos que con máscaras de viejos corcovados se bailaba que no es poco gracioso y donoso y de mucha risa. A su modo había un baile y canto de truhanes en el cual introducían un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba trastocándole las palabras. [...] todo fingido para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban, de danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento”. Fray Diego de Durán. *Historia de las Indias de Nueva España* apud Miguel León-Portilla. “Teatro náhuatl prehispánico”, pp. 134-135. “La vida teatral novohispana del quinientos, de esencia profana, era muy semejante a la de la península, sobre todo por los ‘autores’ y el material escenificable venidos de allá, pero matizados acá por la exigencia de un ambiente social y un público diferentes, que en los siglos XVII y XVIII —en particular este último— derivaría en una teatralidad novohispana propiamente dicha”. Germán Viveros, “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”, p. 59.

preámbulo, en el siguiente capítulo trataré ubicar los puntos de encuentro y desencuentro con las nuevas formas de hacer comedia de los últimos años, particularmente en relación con el *stand-up comedy* realizado por comediantes mexicanos.

Antes de esto, empecemos por definir tres conceptos que serán recurrentes e indispensables en este acercamiento a la comicidad mexicana: la comedia, la comicidad y el humor. La comedia, en términos modernos y extremadamente generales, se trata de un tipo de drama u otra forma artística que tiene como objeto divertir.<sup>3</sup> Sin embargo, una definición más extendida podría incorporar la función social que según la tradición clásica posee esta manifestación dramática:

[...] the classic conception of comedy, which began with Aristotle in ancient Greece of the 4th century BCE and persists through the present, holds that it is primarily concerned with humans as social beings, rather than as private persons, and that its function is flankingly corrective. The comic artist's purpose is to hold a mirror up to society to reflect its follies and vices, in the hope that they will, as a result, be mended.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Definición según la *Enciclopedia Britannica*: “**comedy**, type of drama or other art form the chief object of which, according to modern notions, is to amuse. It is contrasted on the one hand with tragedy and on the other with farce, burlesque, and other forms of humorous amusement”. [Comedia, tipo de drama u otra forma de arte cuyo principal objetivo, según las nociones modernas, es divertir. Se le contrasta por un lado con la tragedia y, por el otro, con la farsa, burlesque y otras formas de entretenimiento cómico]. «comedy» en *Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com/art/comedy> > (consulta: mayo, 2016). Aunque, “en sentido literario y arcaizante, el término comedia designa cualquier obra teatral, independientemente del género”. Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, p. 72. Es decir, el término “comedia” no es un concepto monosémico: además de aludir a un género dramático nacido en Grecia que surge en contraposición a la tragedia, o a alguna de las seis acepciones en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, también puede remitir a un tipo de comedia (comedia de costumbres, comedia de enredos, comedia burlesca, comedia negra, etc.), a alguna forma humorística relacionada (como la farsa, la sátira o el burlesque), o una teoría que profundiza en esta expresión humana.

<sup>4</sup> [... la concepción clásica de la comedia, que empezó con Aristóteles en la antigua Grecia del siglo IV a. C., y persiste actualmente, sostiene que se interesa principalmente en los humanos como seres sociales, antes que como personas privadas, y que sus funciones son correctivas. El propósito del artista cómico es mostrar a la sociedad un espejo en el que vean el reflejo de sus locuras y vicios, con la esperanza de que, como resultado, se arreglen]. «comedy» en *Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com/art/comedy> > (consulta: mayo, 2016).

Mientras que la comicidad, en palabras de Patrice Pavis, se trata de una cualidad o fenómeno inherentemente humano y social:

La comicidad no queda limitada al género comedia; es un fenómeno al que podemos aproximarnos bajo diversos ángulos y en ámbitos distintos. Fenómeno antropológico, responde al instinto de juego, al gusto humano por la broma y la risa, a su facultad para percibir aspectos insólitos y ridículos de la realidad física y social. Arma social, proporciona al ironista los medios que le permiten criticar su medio, enmascarar su oposición con un rasgo de ingenio o una farsa grotesca. Género dramático, centra la atención alrededor de conflictos y peripecias que atestiguan la capacidad de invención y el optimismo humano ante la adversidad.<sup>5</sup>

La comicidad o lo cómico van de la mano con el divertimento y de la risa,<sup>6</sup> y surge sobre todo de manera colectiva, pues a decir de Henri Bergson:

No se saborearía lo cómico si se sintiera uno aislado. Es como si la risa necesitase un eco. Escuchadla y advertiréis que no es un sonido articulado, neto, acabado; es algo que quisiera prolongarse, repitiéndose gradualmente; algo que comienza por un estallido, para continuarse retumbando, lo mismo que un trueno en la montaña. [...] Puede caminar en el interior de un círculo tan amplio como se quiera; el círculo no por eso deja de permanecer cerrado. Nuestra risa es siempre la risa de un grupo.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Patrice Pavis. *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>6</sup> Desde un plano meramente físico, la risa “is a motor reflex produced by the coordinated contraction of 15 facial muscles in a stereotyped pattern and accompanied by altered breathing. Electrical stimulation of the main lifting muscle of the upper lip, the zygomatic major, with currents of varying intensity produces facial expressions ranging from the faint smile through the broad grin to the contortions typical of explosive laughter”. [La risa es un reflejo motor producido por la contracción coordinada de 15 músculos faciales en un patrón estereotipado, acompañado de la respiración alterada. La estimulación eléctrica del principal músculo elevador del labio superior, el cigomático mayor, con corrientes de variada intensidad produce expresiones faciales que van desde la sonrisa leve, pasando por la sonrisa amplia, hasta las contorsiones típicas de la risa explosiva]. «humour» en *Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com/topic/humor> > (consulta: mayo, 2016). Y que puede tener un sinfín de causas y efectos, los cuales han sido analizados por muchas y diversas teorías; profundización que trasciende los límites de este trabajo.

<sup>7</sup> Henri Bergson. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, p. 14.

En esta misma línea, el humor<sup>8</sup> remite a la “communication in which the stimulus produces amusement. In all its many-splendoured varieties, humour can be simply defined as a type of stimulation that tends to elicit the laughter reflex”.<sup>9</sup>

Visto así, el conjunto de estos términos, la comedia, la comicidad, la risa y el humor, suelen coincidir y muchas veces funcionan a manera de sinónimos; y si bien sus límites parecen difusos, pueden expresar matices, fenómenos y tipos de manifestaciones distintos. Sin embargo, cierto es que la mayoría de las veces se usan indistintamente cuando se trata de las estrategias discursivas destinadas a estimular la risa.

Definidos los términos, la comedia popular mexicana requiere y explora constantemente la expresión tanto verbal como corporal (aunque eso no significa que no se expresen bajo otros medios). Así, desde la interacción y el diálogo, entabla formas de oralidad.

Oralidades que acontecen de manera particular según el tipo de comicidad involucrada: sea como género dramático o como juego creativo común a todo ser humano.

---

<sup>8</sup> Humor, palabra que viene del *humor-oris*, y que quiere decir “líquido” o “humor del cuerpo humano”.

<sup>9</sup> [comunicación en la que el estímulo produce diversión. En todas sus esplendorosas variedades, el humor puede ser simplemente definido como un tipo de estimulación que tiende a provocar el reflejo de la risa]. «humor» en *op. cit.*, [en línea], < <https://www.britannica.com/latín/topic/humor> > (consulta: mayo, 2016). El humor y la teoría de lo cómico son temas de estudio muy amplios que han sido trabajado a lo largo de la historia bajo múltiples miradas de investigación. Desde la antigua Grecia hasta el siglo XX, el humor fue pensado, desde la filosofía, como una manifestación negativa que sólo expresaba desdén y la pérdida del dominio de sí mismo; sin embargo, en los últimos siglos su análisis se ha planteado desde tres grandes ejes: la teoría de la superioridad, la teoría de la satisfacción y la teoría de la incongruencia; actualmente, nuevos enfoques proponen estudiar el humor como una forma de juego intrínseca al ser humano que da visos importantes sobre cómo respondemos a lo inesperado y de qué manera nos relacionamos con nuestro entorno social. Dar, por ello, una definición más amplia del humor y lo cómico requeriría un extenso análisis de cómo se ha abordado este término y qué características han sido subrayadas sobre otras; análisis sumamente valioso pero que excede los límites de esta tesina. Para un mejor y primer acercamiento, recomendamos la entrada de «Philosophy of humor» de *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea], < <https://plato.stanford.edu/entries/humor/> > (consulta: noviembre, 2017).

Es decir, como representación letrada que parte de un guión o artificio verbal que busca la risa al acentuar las irreverencias colectivas, ambas parten de un ejercicio corporal que involucra un encuentro entre los interlocutores, donde uno —el del discurso cómico— narra una historia y, al hacerlo, espera el alborozo del otro —es decir, el del espectador—. Oralidades mixtas o segundas,<sup>10</sup> estos desfiles verbales sólo son posibles desde la interrelación: a manera de actos jocosos que emergen cuando los sujetos se comunican. En la comedia, los cuerpos dialogan y ambos cooperan en la creación de un espectáculo cómico.

Un juego de presencias que muta según el estilo e intención comunicativa. En México, el espectáculo humorístico ha caminado del teatro a la carpa, del guión a la improvisación, de la vocalización al micrófono, y del escenario al set de filmación —y más tarde, al de televisión—. Al unísono, cada una de las oralidades ha acompañado este vaivén según las herramientas, el tipo de composición y las necesidades propias de la risa. Veamos, sin ahondar a profundidad, pero sí con la intención de reconocerlos en su devenir, cómo los discursos humorísticos han recorrido el siglo veinte mexicano.

### **i. Teatro de revista (1876-1960)<sup>11</sup>**

A finales del XIX, en la Ciudad de México estaban de moda géneros escénicos provenientes de España que abordaban de manera jocosa temáticas ibéricas contemporáneas, muchas de

---

<sup>10</sup> Partimos de la clasificación propuesta por Paul Zumthor. Véase Capítulo uno.

<sup>11</sup> “La tradición del teatro de revista duró de manera impresionante alrededor de siete décadas: que van desde el año de 1870, hasta las postrimerías del régimen alemanista en que se estrena en el por entonces ultramoderno teatro de Los Insurgentes, la revista *Yo Colón* estelarizada por Mario Moreno «Cantinflas»”. Ortiz Bullé, “El teatro de revista mexicano...”, p. 108.

ellas cotidianas o propias de las clases menos adineradas. Estas propuestas escénicas eran la zarzuela,<sup>12</sup> la opereta<sup>13</sup> y el sainete,<sup>14</sup> sobre todo. Como parte de esta importación cultural, también arriba en esos años el *teatro de revista*, el cual aglutinaba una serie de espectáculos para, en conjunto, formar una especie de *feuilleton* con fragmentos de la vida diaria, azares de la política o sucesos trascendentes, por medio de un discurso burlesco y festivo:

El teatro de revista debe su nombre, precisamente, al hecho de pasar revista a acontecimientos de actualidad, en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas, chuscas o picarescas. Se inicia en Francia hacia mediados del siglo XIX, se aclimata en España, en donde se apropian de la fórmula y se enriquece con la tradición de la zarzuela, para después pasar a México hacia los años de 1870.<sup>15</sup>

Aunque, el teatro de revista puede ser un espectáculo difícil de definir,<sup>16</sup> pues no sólo se aluden bajo este nombre diferentes ejercicios escénicos y temas, sino que éste a lo largo de su existencia ha cambiado según los intereses del público y expresiones propias de cada país donde ha sido representado; en el país, a inicios de 1900, se trataba, en términos generales, de

---

<sup>12</sup> De procedencia española, obra dramática y musical en que alternativamente se declama y se canta, sin que predomine una forma sobre otra.

<sup>13</sup> “La opereta es [...] un género lírico que proviene directamente de la ópera, ella conserva las estructuras y formas originales de su antecesor cultural, la diferencia principal radica en el contenido y en la conformación del discurso de la obra, es una obra teatral cantada toda ella como la ópera, pero de historia y música frívolos”. Paola Suárez. *El humor de la sociedad mexicana...*, p. 22.

<sup>14</sup> “[...] composición dramática, en un solo acto, con carácter generalmente cómico. Gracias a las obras del escritor español Juan de la Cruz, desde el siglo XVIII el sainete adquirió características propias como cuadros de costumbres. Durante el siguiente siglo, se le intercalaron partes cantadas, sin que esto demeritara su propio carácter”. Pablo Dueñas. *Las divas*, p. 1.

<sup>15</sup> Ortíz Bullé. *op. cit.*, p. 95.

<sup>16</sup> “No es fácil, al menos de forma aparente y rigurosa, definir en realidad lo que significa el término “revista”, ya que el propio concepto, al igual que el significado al que se refiere, evolucionó junto con el mismo”. Juan José Montijano Ruiz. *Historia del teatro olvidado: la revista*, p. 50.

[...] un espectáculo de diversión de gran vistosidad, que duraba no más de una hora, y que constaba de escenas “líricas” y habladas. En aquéllas exhibían su habilidad para el baile (cancán, rumba, danzón, foxtrot, etc.), ya que no siempre para el canto, las tiples y vicetiples, con frecuencia ligeramente vestidas. Aunque desde un punto de vista dramático su función era de escasa importancia, las tiples constituían sin lugar a dudas uno de los pilares de esa institución comercial que era el teatro de revista. Los cuadros hablados eran los que llevaban adelante la acción dramática, que era casi siempre de carácter episódico. De hecho, las escenas habladas por lo general no eran sino pequeños sainetes o esqueches, ligados en el mejor de los casos por tenues hebras estructurales. La nomenclatura con que se aludía a dichos espectáculos era variable: se los llamaba zarzuelas, zarzuelas cómicas, operetas, sátiras cómicas, revistas, apósitos, etc. Podemos distinguir tres subgéneros principales: la revista de costumbres, la sicalíptica (también llamada frívola, picaresca o alegre) y la política.<sup>17</sup>

Con una escenografía elaborada, junto con un elenco completo de artistas, bailarinas —tiples— y cómicos, escoltados por una orquesta de músicos, el teatro de revista se sujetaba a un guión escrito, a partir del cual se desarrollaba el argumento y se producían los diferentes actos.<sup>18</sup>

El libro es uno de los elementos destacables de la revista, de eso no hay duda. Es muy importante la forma en que esté escrito, pues en él se describen minuciosamente las situaciones cómicas, muchas veces absurdas, presentadas a base de sketches, de escenas breves, de pequeñas historias que se intercalan en la acción.<sup>19</sup>

Si bien éste no solía ser del todo acotado —como en el caso de un libreto cerrado—, sí predominaron las “revistas de libreto o argumento”, en comparación con las revistas a base de *sketches* (lo que no quiere decir que no hubiese de éstas). Así pues, de manera muy

---

<sup>17</sup> Gerardo Luzuriaga. “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México”, pp. 11-12.

<sup>18</sup> “Aunque, las primeras revistas, como claro subgénero dentro del género chico, poseían un solo acto, posteriormente, se construirían en dos y tres actos, fundamentalmente, si bien serían los dos actos los más empleados por los libretistas para construir su estructura interna”. Juan José Montijano Ruiz. *op. cit.*, p. 178.

<sup>19</sup> Fernando García Morcillo apud Juan José Montijano Ruiz. *op. cit.*, p. 175. Tan importantes llegaron a ser los libretos que hubo guionistas reconocidos en este género.

esquemática, este género menor desenvuelve una oralidad segunda a través de un texto escrito que posteriormente es representado. A su vez, dicha oralidad comulga con la danza, la música y la pantomima, para crear un espectáculo diverso y popular.

Durante sus inaugurales años en México, su contenido, al igual que en el sainete o la zarzuela, se generaría a partir del contexto y circunstancias españoles. Sin embargo, afín a un público popular, que incluía desde los sectores más bajos hasta los políticos y generales revolucionarios más importantes, el teatro de revista como herramienta de regocijo se convierte poco a poco en uno de los principales canales de divulgación política y crítica social en el país, sobre todo, después de la caída del gobierno de Porfirio Díaz, cuando se hace necesaria e ineludible la representación de temáticas propias, con lo que nace la *revista mexicana*.<sup>20</sup> A partir de este momento, no hubo líder, movimiento, encuentro o desencuentro que no fuera parodiado.<sup>21</sup>

Este cuestionamiento social se enriquece gracias al diálogo que se entabla entre los actores y el público —el cual a su vez se acrecentó—. En esta estructura participativa que involucraba a la palabra en todas sus manifestaciones y sentidos, la oralidad fue el vínculo

---

<sup>20</sup> “La personalidad bien definida de la Revista propiamente mexicana, se establece como una necesidad de expresión, como válvula de escape en una época represiva —el porfiriato—, justo cuando estalla la Revolución Mexicana que trae consigo cambios sociales, políticos y de identidad nacional”. Pablo Dueñas, *op. cit.*, p. 10. “El primer gran éxito de la revista mexicana lo fue Chin-Chun-Chan, conflicto chino en un acto y tres cuadros de J. Federico Elizondo y Rafael Medina con música del maestro Luis G. Jordá. [...] Sin duda es la Revista más importante de su tiempo pues combina la sátira social, aun sin el aspecto político que no es abordado, quizá por la época que fue estrenada el 9 de abril de 1904 en el Teatro Principal de la ciudad de México”. Ricardo Pérez Quitt. “La queja de los desheredados. Ensayo político-musical bataclanesco en XVI Cuadros” en *Culturas populares*, p. 13.

<sup>21</sup> Los políticos, al mismo tiempo, encontraron en este espectáculo una forma tanto de autopromoción como de difamación de sus contrincantes. No fue raro que los mismos dirigentes redactaran los chistes que luego contarían los cómicos. Véase Ricardo Pérez Quitt y Socorro Merlín.

que entrelazó a todos los oyentes y dio voz a cada uno de los sectores reunidos en una sala de teatro.<sup>22</sup> Sin necesidad de saber leer o escribir para acceder a él y entenderlo, el teatro de revista acogió a prácticamente todas las capas sociales por igual.

El Teatro de Revista, injustamente llamado frívolo [...] se convirtió primero en el espacio donde el pueblo de escasos recursos económicos pudo ver reflejado en escena su forma de vida, sus problemas y sus expresiones; y después contagiando, como en tiempos de Molière, a todas sus clases sociales para aplaudir el cúmulo de actores y divas de primer orden que levantaron la voz por nuestro teatro, creando mitos y leyendas para que naciera poco después —gracias a esta expresión—, a mediados del siglo XX, el teatro hecho y ensamblado de México.<sup>23</sup>

Asimismo, con la reafirmación nacional, germinó un ánimo por subrayar una identidad propia, que más tarde se volvería política de Estado —con José Vasconcelos, en los inicios de los veinte—. La revista prolongó esta exigencia tanto en sus temas como en sus personajes: la vida de barrio con su lenguaje coloquial (desde el doble sentido hasta el albur), los oficios más devaluados, los sujetos “típicamente” mexicanos (rancheros o ciudadanos), algunos elementos simbólicos (como las monedas nacionales y extranjeras, los volcanes o las calles de la ciudad), y las figuras parodiadas de los políticos,<sup>24</sup> sobresalieron

---

<sup>22</sup> Al perseverar por siete décadas, sus espacios de realización variarán continuamente: “Al iniciarse el año 1919 sobrevivían los teatros de barriada —también llamados jacalones— María Guerrero, Manuel Briseño, Guillermo Prieto y el Eslava, en la calle de Estanco de Mujeres, a poco convertido en baños públicos, y permanecían abiertos, haciendo buen negocio, los del primer cuadro de la ciudad: el Principal, el Colón, el Arbeu, el Ideal, el Fábregas y el Lírico”. Armando de María y Campos. *El teatro de género dramático...*, p. 211; “La ciudad de México, con más de un millón de habitantes al comenzar los años treinta, tenía teatros de comedia y revista como el Lírico, el Iris, el Arbeu, el Principal, el Fábregas y el Politeama”. Socorro Merlín. *Vida y milagro de las carpas*, p. 21.

<sup>23</sup> Ricardo Pérez Quitt, *op. cit.*, p. 9.

<sup>24</sup> Con nombres como Cástulo Obregón (en alusión a Álvaro Obregón), Plutarco Callejuelas (Plutarco Elías Calles), Rodolfo de la Puerta (Adolfo de la Huerta) o Pancho Villagordo (Francisco Villa).

como verdaderos protagonistas. Gestos con los que el pueblo mexicano se identificaría en un suerte de eco de su conciencia. Nunca antes, y nunca después, o por lo menos hasta ahora, los iletrados habían tomado el teatro como parte de sus espacios de encuentro y creación.

En los veinte, la revista sufrió cambios importantes cuando el bataclán se puso de moda y arrasó entre el público de la Ciudad de México;<sup>25</sup> a partir de este momento, el teatro de variedad<sup>26</sup> entró oficialmente en boga. Paralelamente, con el ascenso de Plutarco Elías Calles a la presidencia (1924), el Estado cobró estabilidad y la censura hacia toda opinión contraria al aparato gubernamental se volvió tarea corriente.<sup>27</sup> Lo que alguna vez fue un teatro crítico, pronto mudó en una representación poco audaz, muchas veces desazonada (con sus contadas excepciones).<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> El baile del cancan nace en París en la segunda mitad del siglo XIX, y se hace famoso en la sala de espectáculos Bataclan. En México, cual metonimia, se enuncia el recinto en referencia a esta danza. “[...] bataclán, baile “muy atrevido y escandaloso” que desinhibe y relaja al público del espectáculo de revistas calificadas como sicalípticas. El bataclán traído directamente de París por Madame Rasimí, vedette de la compañía de tiples de rubias cabelleras y ojos azules, que bailan frenéticas con los cuerpos semidesnudos envueltos en mallas, coronas de exóticos plumajes cubiertos de pedrería”. Pablo Dueñas. *op. cit.*, p. 10. “Durante el año 1926 el teatro político —o revolucionario en general— sufrió un colapso. ¿No había temas políticos que llevar a la escena? Sí los había; pero el público estaba por el bataclán”. Armando De María y Campos, *op. cit.*, p. 297.

<sup>26</sup> “[...] los teatros de variedades (*varietés*), cuyo espectáculo incluía cancioncillas o números con orquesta, seguidos de actos acrobáticos, bailables en grupo o de vedettes (el número principal, por supuesto), para rematar con el acto cómico o *vaudeville*, donde se daban cita los sketches cómicos”. Pablo Dueñas, *op. cit.*, p. 4. Se distingue por la ausencia de contenido político.

<sup>27</sup> “A medida que el Estado se consolida y los dirigentes —más las segundas figuras que las primeras— adquieren estabilidad política, la relación interespectacular disminuye, los detentores del poder apoyan o censuran las revistas de acuerdo con sus intereses y si no les conviene no vuelven a escribir o a representar género político, sino más bien a simular que lo hacen”. Socorro Merlín, *op. cit.*, p. 18.

<sup>28</sup> Perseverarán casos aislados que continúen con los juicios mordaces: “Las diversiones ya no son motivo de sátira política, sólo Palillo continuará a lo largo del tiempo enfocando su crítica al gobierno en turno y a las trasnacionales”. *Ibid.*, p. 40.

En los treinta, la revista continuó presente pero ya sin la notoriedad anterior, y fue hasta la década siguiente cuando este género chico terminó por diluirse.<sup>29</sup> El abuso de las mismas fórmulas, cimentadas en los redundantes tipos populares, con libretos poco novedosos, desencadenó su saturación y posterior caída. Al mismo tiempo, la radio y el cine comenzaron a ser parte de la vida cotidiana del mexicano, muchos teatros pasaron a ser salas de cine y los espectadores pronto se habituaron al entretenimiento dentro de sus hogares.<sup>30</sup>

## ii. La carpa (1930-1950)

En el México postrevolucionario, a finales de la segunda década del XX, la mancha urbana crece,<sup>31</sup> los sectores y estratos sociales de la capital se diversifican, y el Estado se consolida.

Dichos cambios resultarán esenciales para entender la aparición de la carpa:

El auge de la carpa con una estructura espectacular diferente, se debe principalmente a la consolidación del Estado-nación, a la crisis económica internacional de 1929, a los cambios de la política gubernamental, la inmigración del campo a la ciudad, la expansión de las áreas

---

<sup>29</sup> Aunque será hasta los años sesenta cuando desaparezca por completo.

<sup>30</sup> “A la par de los cambios en la política y en la economía en los años cuarenta, el sujeto urbano de la ciudad de México también cambia y se afirma en la adopción de signos que consume a través de la radio, los medios impresos, las películas norteamericanas, la publicidad de artículos de consumo, las formas de vida, la tecnología; adopta otras formas corporales para expresarse, otro lenguaje”. *Ibid.*, p. 34-35.

<sup>31</sup> El flujo migratorio definió al país en los años por venir: una importante población del campo se trasladó a la ciudad en busca de mejores oportunidades (bajo el contexto de las precarias condiciones en el campo y el ascenso de la industrialización), “en los años 1930 y 1940 la inmigración es responsable de la mayor parte del crecimiento de la ciudad y esta situación tiende a amortiguarse en los últimos decenios [cincuentas y sesentas]”. Claude Bataillon y Hélène Rivière D’Arc. *La ciudad de México*, p. 30. “Así, entre 1940 y 1960 aumentaron masivamente en la metrópoli, los empleos dentro de la industria, pasando de 30 a 40% de la población activa del conglomerado”. *Ibid.*, p. 27. Por lo que, para los años treinta, la Ciudad de México ya sobrepasaba el millón: según el censo de 1930, su población total en ese momento era de 1 229 576 habitantes. INEGI [en línea], < <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/tabuladosbasicos/default.aspx?c=16767&s=est>. > (consulta: junio, 2015).

urbanas, el regreso de muchos artistas que trabajaban en la Unión Americana al cierre de los teatros y al agotamiento paulatino de la Revista Mexicana.<sup>32</sup>

Si bien su antecedente más próximo es el jacalón del siglo XIX, en el que se presentaba todo tipo de espectáculo sin una temática concreta o género en particular, la carpa, similar al teatro de variedad —en cuanto a composición y temas: heterogénea y versátil—, surge como expresión popular y se distingue por su presentación bajo el formato de tandas. Alterna al teatro de revista, itinerante y sin presupuesto, ésta, la mayoría de las veces, no contó con una escenografía elaborada, ni una compañía grande de actores, ni mucho menos una orquesta completa:

[...] una carpa era un espacio más reducido [que un teatro] pero podían trabajar varias tandas desde las cuatro de la tarde hasta las doce de la noche o más. También los contenidos sufrieron por esto, ya no se podían representar obras muy largas ni con tanta escenografía ni utilizar un coro de títeres tan grande como en el teatro, tampoco había dinero para contratar un cuadro grande de artistas o una orquesta completa, los recursos disminuyeron y con esto cambiaron también los signos, dando preferencia a lo que antes había sido un complemento: la variedad. Ésta se llevaba a cabo al final de una revista o comedia, en ella participaban artistas de la canción o del baile, o los pertenecientes a la propia compañía que declamaban, cantaban o bailaban bailes folclóricos: chilenas, jarabes y zapateados. La variedad tomó en la carpa el papel protagónico tratando de imitar a la variedad estadounidense; poco a poco desaparecieron las revistas y las comedias, sólo algunas carpas cultivarían este género hasta su desaparición [...].<sup>33</sup>

Segmentada en tandas —o funciones— que iban desde la media tarde hasta la madrugada, cada una proponía un espectáculo distinto que dependía del tipo de público y la

---

<sup>32</sup> Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 16

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 22.

hora de representación. Sin embargo, de forma muy esquemática, la carpa seguía la siguiente programación: iniciaba con la presentación de una cantante o trío (y a veces hasta un mago), para continuar con la actuación de una vedette que cantaba o bailaba (o de un ballet en el caso de las mejores carpas), hasta llegar a la intervención de una pequeña comedia o viñeta dialogada entre un comediante y su patíño. Luego de esto, la tanda remataba con un bailable, con lo que concluía el espectáculo.<sup>34</sup> Así, la carpa fue un ejercicio escénico muchas veces espontáneo que combinó la música, el baile y la comedia para crear un espectáculo divertido e inmediato al espectador.

No obstante, las viñetas cómicas fueron las que consolidaron este género popular, cuando sus comediantes comenzaron a representar al sujeto popular de la primera mitad de siglo, haciendo eco de un poderoso imaginario colectivo. Herederos de la Revista Mexicana, los carperos llevaron a escena los tradicionales tipos capitalinos, los cuales, lejos de caricaturizar, reivindicaron como parte de aquella construcción social e identitaria llamada México:

[...] caricaturas del indio, la prostituta, el homosexual, el policía, el pordiosero, el vendedor ambulante, el tendero, la secretaria, la beata, los borrachos, los compadres... tipos de la vida cotidiana que en la carpa jugaron un doble rol; el de la escena y el de la metaescena; el de ser personajes de comedia y el de ser personajes del imaginario colectivo, para subvertir los roles de dominados en dominantes, concretándose en signos sonoros, visuales y kinéticos, lúdicos,

---

<sup>34</sup> “en primer término una canción, pieza de música o tonada que servía para abrir la programación con la presentación de un(a) cantante, actuación de un trío, y/o un mago, si lo había. A la mitad de las tandas o en la segunda, una *vedette* que cantaba y bailaba —a veces acompañada por un conjunto coreográfico o un ballet en carpas lujosas—, en este lugar del programa podía representarse una “comedita”, comedia corta, en palabras de Gloria Alicia Inclán, un cómico y un compañero serio, quien daba las entradas para sus chistes, o un cómico y la *vedette*, [...] al final un bailable o una coreografía y para cerrar la programación la misma música con la que había empezado”. *Ibid.*, p. 45.

festivos y carnalescos, que van del campo de lo cotidiano y el deseo frustrado, al del imaginario y el deseo sublimado, con significados multívocos que pueden interpretarse en los planos del consciente e inconsciente colectivos.<sup>35</sup>

Personajes tipo que no sólo cobraban vida arriba del tablado, sino que formaban parte de la vida cotidiana de los barrios menos adinerados de la ciudad. Los cómicos no eran lejanos a ellos: al compartir los mismos referentes y carencias, lejos de fungir únicamente como actores, se convirtieron en verdaderos exponentes y portavoces de una realidad social: “El carpero y los públicos aficionados se entendían, tenían los mismos gustos, procedían del mismo estrato social, tenían la misma visión cosmogónica del mundo. Sus paradigmas estéticos tenían los mismos referentes y habían pasado por el mismo proceso de aculturación”.<sup>36</sup>

Es decir, la carpa adquirió una función autorreferencial que no hubiera sido posible sin la relación dialógica que entabló con el público: éste colaboraba y participaba por medio de sus gritos y manifestaciones corporales, con los que hacía notar si reconocía o no los discursos que proponían los comediantes.

Dentro de estos esbozos, estampas, o pequeñas escenas cómicas, la comedia carpera exploró como medio de expresión el *sketch*. Bocetos abiertos a la constante improvisación, de corta duración y discursos inconexos llenos de juegos de palabras, éstos sólo cobran sentido cuando son representados.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 44.

Sin un guión delimitado y anclado en la participación del público, ceñido por la búsqueda de la identidad nacional,<sup>37</sup> el *sketch* conformó la base comunicativa de este espectáculo: libre y desvergonzado, a través de éste, los cómicos animaron hasta la exageración los autoproclamados tipos populares de la capital y del país en extenso. Es así como, sin un libreto definido, la carpa exclama una oralidad mixta, que no obstante que convive con la escritura, su hacer en escena poco se delimita por esta última: en un ir y venir sonoro, la voz que cuenta un chiste, habla o cantinflea, la del monólogo y el diálogo, resuena como cereza del pastel en esta feria cómico-teatral.

Un espacio alternativo y de bajo costo, este espectáculo itinerante nació en los terrenos baldíos anexos a las inmediaciones del centro histórico de la ciudad, montada bajo un techo de toldo y unas tablas como asientos. En un contexto en el que los espacios teatrales eran reducidos, la carpa emergió como espacio de posibilidad escénica que fomentaría el acercamiento a un espectáculo alegre y jocoso, más aún entre aquellos de bajos recursos,<sup>38</sup> quienes irían al encuentro de un entretenimiento asequible a su bolsillo. Además, sin inversionistas e independiente del gobierno, la carpa gozó de una insólita libertad de expresión que la llevó a rebatir las problemáticas sociales y las arbitrariedades políticas: no hubo institución o funcionario que escapara a su satírico cuestionamiento.

---

<sup>37</sup> Que no por ello se aísla de otras modas foráneas: la carpa acogerá elementos del bataclán y el *music hall*, como debatirá con las circunstancias postrevolucionarias o se ufanará de los sombrero mexicanos.

<sup>38</sup> Instalada en terrenos abandonados, en muchas colonias periféricas la carpa deviene una completa tradición que, bajo la expresión de fiesta comunal, llega a convertirse en patrimonio cultural de los sectores más discriminados.

Mientras en un principio el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) apoyó y patrocinó esta manifestación artística —con lo que el número de carpas se incrementó—, a partir del ascenso de Manuel Ávila Camacho a la presidencia (1940), ésta se vio sacudida pues la censura se reimpuso.<sup>39</sup> Aun así, el espectáculo resistió una década más, hasta que en los cincuenta, Ernesto P. Uruchurtu, regidor del Departamento de la Ciudad de México, bajo la excusa de la “limpieza de imagen” de la ciudad, prohibiría este espacio teatral.<sup>40</sup> Al igual, el crecimiento de la ciudad a pasos agigantados desencadenó que poco a poco los grandes terrenos baldíos fueran desapareciendo. Sumado a esto, las nuevas formas de entretenimiento mermarían considerablemente la asistencia. La carpa, sin espacios ya, a mediados del siglo terminaría por desvanecerse.<sup>41</sup>

Entretanto, los actores mudaron de escenario: la XEW y los canales televisivos 2, 4 y 5 —en los inicios de los cincuenta— requerían de un numeroso elenco para ofrecer una programación continua, y para ello hicieron uso de las estrellas del momento, como Cantinflas, Medel y Tin Tan.

---

<sup>39</sup> “Con Cárdenas se abre un periodo de mayor libertad de expresión (que había estado limitada en el ‘maximato’) y que disminuye en la época de Manuel Ávila Camacho. Libretistas y caricaturistas fueron muy golpeados durante los periodos gubernamentales que antecedieron a Lázaro Cárdenas y también, como los dramaturgos, fueron expulsados del país o en el mejor de los casos ‘becados’ al extranjero para alejarlos de México, llevándose con ellos su pluma y su crítica”. Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 28.

<sup>40</sup> Pervivirán, entonces, sólo algunos teatros de revista y variedad: el Follies Bèrgere, el Lírico, el Cervantes, el Esperanza Iris, entre algunos más.

<sup>41</sup> La evolución de la carpa fuera de la capital será distinta, en la provincia iniciará su desarrollo en los cuarenta y seguirá vigente hasta varias décadas después.

### iii. El libreto / el *sketch*

Pese a su importancia y riqueza como parte del teatro y la cultura mexicana, lo cierto es que pocos estudios se han realizado sobre la revista y la carpa.<sup>42</sup> Con escasa información, inmediatos y cimentados en la presencia, no es fácil diferenciarlos o entender sus particularidades únicas, pues con frecuencia se confunden, intercambian y aglutinan ambos espectáculos; tampoco hay que olvidar que ni el teatro de revista ni la carpa se trataban de expresiones cerradas, ni mucho menos aisladas: ambas dialogaban entre ellas y con muchos otros géneros, hasta crear espectáculos híbridos y diversos. A muy grandes rasgos, podríamos diferenciarlas por sus espacios físicos de creación y por el tipo de discurso que exploraron. Mientras el teatro de revista fue el hogar del libreto dramático, el *sketch*, por su forma espontánea, perteneció al universo de la carpa. Parecidos pero no iguales, ambas tuvieron sus formas y ámbitos. Y aunque podría no parecer significativa esta distinción, el ingreso de las humorísticas estampas será la pieza que definirá el éxito de la carpa.

El libreto, por su parte, tenía una estructura narrativa que se organizaba de la siguiente manera en la mayoría de los casos:

---

<sup>42</sup> “Entre los fenómenos culturales ocurridos en México a partir de la guerra civil de 1910 y asociados con ella, tales como el Muralismo y la Novela de la Revolución, se encuentra también el Teatro de Revista Política. De este interesantísimo movimiento teatral se conoce muy poco, debido a que las historias generales de teatro y literatura mexicana apenas se ocupan de él, y a que, cuando lo hacen, es por lo general para denigrarlo como una forma de diversión de escaso o ningún valor, perteneciente al ‘género chico’, al ‘género ínfimo’ o simplemente ‘teatro frívolo’”. Gerardo Luzuriaga, “Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México”, p. 11.

- 1) Inicio. En el que se presentaba la situación o personajes principales; o sucedía un hecho que definiría el contexto y a los personajes, y a partir de aquél, acontecería una nueva acción.
- 2) Desarrollo. Dos grandes estructuras argumentativas eran las favoritas: aparecían nuevos personajes que complicaban la trama argumental inicial; o bien los personajes que decían tener una apariencia o identidad resultaba falsa, o la acción se volvía insostenible debido a ciertos lazos familiares.
- 3) Desenlace. En éste se descubría el secreto encubierto o el personaje principal terminaba por arrepentirse del conflicto que había creado, y a veces también recibía una sanción.

En sus primeros años, la revista solía componerse de un solo acto; después, cuando el género se consolidó, comenzaron a presentarse dos actos y, en algunos casos, hasta tres. No obstante, los libretistas se inclinaron sobre todo por la estructura interna de dos actos.<sup>43</sup> En cada una de estas piezas, el humor fue el hilo conductor que distinguiría, al igual que enriquecería, a la revista:

[...] es indudablemente importante la dosis de humor que el lenguaje empleado por el propio comediógrafo incorpore a sus diálogos. Unos diálogos cuyo lenguaje se sustenta, fundamentalmente, en el doble sentido de muchas de sus expresiones y juegos de palabras, todos ellos relativos al erotismo en sus diferentes vertientes: mujer cama y sexo y en unos personajes arquetípicos en cuyo particular lenguaje, caracterización e interpretación se sustentará en buena medida el humor de la revista.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Véase Juan José Montijano Ruiz.

<sup>44</sup> Juan José Montijano Ruiz. *op. cit.*, p. 185.

Lejos de que los libretistas delineaban discursos destinados a provocar la más espontánea carcajada, muchos comediantes al mismo tiempo, sobre la escena, añadían líneas e improvisaban toda suerte de chistes, frases únicas y gestos corporales. Lo cual, por supuesto, no les encantaba a los escritores, pues sus textos cada vez más dialogaban con el *sketch*:

Perjudicaron mucho a la revista determinados actores que abusaron de meter sus “morcillas” en lugar del texto escrito por el libretista. Porque cuando estas improvisaciones se repiten en exceso o no son atinadas, afean el espectáculo. [...] Y es que una gracia improvisada, muy medida y de vez en cuando, no está mal, pero el abuso en ocasiones ha sobrevenido en una grosería que ha perjudicado mucho a la revista.<sup>45</sup>

Por el otro lado, el *sketch*<sup>46</sup> configura una serie de estampas cómicas que, al representarse una imagen, un instante o una anécdota, revelan su naturaleza chusca y absurda. Así lo define Socorro Merlín: “esbozo o bosquejo de comedia que expone con brevedad una idea, un contraste, una línea significativa, un movimiento fugitivo de la vida cotidiana o del imaginario, una caricatura en acción durante 15 o 20 minutos”.<sup>47</sup> Breve, cómicamente intenso y acentuado en lo subversivo, éste no requiere de muchos participantes, ni de una caracterización precisa. Se distingue, asimismo, por la presencia de

---

<sup>45</sup> Manuel Román apud Juan José Montijano Ruiz. *op. cit.*, p. 185.

<sup>46</sup> De origen británico, ancla —junto con el *music hall* inglés, los circos y miles de migrantes— en Estados Unidos cerca de los albores del siglo XX. En aquel país se desarrolla vivazmente hasta expandirse por gran parte del territorio, y será unas décadas más tarde cuando llegue a México guiado por aquellos mexicanos que, luego de triunfar en ese país, retornarán a su patria después de la crisis del 29.

<sup>47</sup> Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 47.

un libreto abierto —por lo menos en el ámbito carpero—, dejado a la mano de la chispa y la espontaneidad del cómico en acción.

Por su fuerza expresiva, el *sketch* llegó a ser el momento climático de la tanda. En él, enunciar prácticamente lo que fuera era posible gracias a la armadura de la sátira, la ironía y el doble sentido. Sobre el tablado, el humorista lograba una voz única, que le permitía polemizar todos los temas y cuestionar el conjunto de las pulsiones primarias —el sexo, el amor, la muerte—. Los comediantes, para ello, utilizaban toda suerte de estrategias lingüísticas, pues sus discursos dependían en gran medida de los subtextos que trataban dentro de aquéllos. Las frases perdían su primer sentido o alusión directa para aprovechar una acepción más literal; no importa qué se dijera, siempre se podía interpretar un sentido distinto, por lo general más sencillo y textual, o uno más subrepticio y pícaro.

A manera de fórmula humorística, los comediantes carperos hacían pareja con un segundo participante —un patíño o una vedette— con quien entablaban un diálogo rico en confusiones, para así transgredir de forma natural y espontánea, el orden social. El chiste, por ende, estaba en fingir no entender de lo que se hablaba y, acto seguido, enunciar una respuesta sorpresiva o actuar de forma distinta a la acostumbrada. Así, el *sketchero* utilizaba el cambio de discurso y de acciones socialmente preestablecidas, como vía para la ridiculización, el elogio o la ofensa del interlocutor. De esta forma, “nadando de muertito”, el personaje en escena evadía sus obligaciones económicas, de pareja, de trabajo —casi siempre como subordinado—, o políticas. Maniobra que también fue de resistencia, de crítica y de demanda de justicia.

A raíz de una figura tipo, el comediante construía un personaje original, claramente delineado, con patrones distintivos de comportamiento, lingüísticos y gestuales.<sup>48</sup> Dichos personajes representarían al sujeto urbano de la primera mitad del siglo XX; como parte de la exploración nacionalista, los retratos típicamente mexicanos se exaltaron como constitutivos de lo “nuestro”: el deschavetado del barrio —pobre y segregado—, la chinita, el policía, los compadres, los indios aculturados, los borrachos sinceros, los estudiantes, charros, catrines, pachucos, valedores, serenos, fantoches, la prostituta, el criado; y, en el otro extremo, el reportero, el terrateniente, el abogado, el burócrata lambiscón, el soldado y el general revolucionario. Tipos casi todos oriundos de la ciudad, que fueron mutando en sincronía con la transformación de esta última; personajes que si bien resultaban artilugios de la comedia, se extendían hasta la exuberancia y es en este exceso donde alimentaban el poderoso imaginario colectivo.<sup>49</sup>

Entonces, el cómico partía de un código común que tejía un vínculo sensible con el público. De ahí su versatilidad: un *sketchero*, según el contexto y público, cambiaba de registro, referentes o expresiones, modificaba escenas o jugaba con distintas situaciones,

---

<sup>48</sup> La lista es múltiple y extensa, predominantemente masculina; aquí, algunos: Manuel Medel, Clavillas, Don Catarino, Mantequilla, El *panzón* Soto, Chupamirto, Joaquín Pardavé, Resortes, Cantinflas, Tin Tan y Palillo. Entre las féminas, sin duda habría que incluir a Lupe Rivas Cacho, Delia Magaña, Amelia Wilhelmy y Esperanza Iris. “[...] cada uno de los cómicos trató de encontrar su propio tipo como Resortes, Clavillazo, Bobito, Serapio, Medel, Manolín o Palillo y muchos más. Ellos encontraron su propio tipo, su personal forma de actuación, sus *lazzi* —patrones corporales o verbales iterativos usados en la actuación a la manera de la Comedia del Arte— que los diferenciaría a unos de otros, para representar al sujeto urbano aludido, con una actuación imitada, parodiada o recreada buscando la originalidad”. Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 30. “Sin poseer una técnica dictada por los grandes maestros, trabajaban mucho para adquirir una propia que los afirmara en la escena y les diera la personalidad de Catarino, Manolín, Bobito, Clavillazo, Chupamirto, Kike, Chipis, Chinchilín o Cantinflas”. *Ibid.*, p. 50.

<sup>49</sup> He aquí el tránsito de la ponderada ficción a la feroz realidad: pese a su reivindicación, esta exageración de tipologías trajo consigo no sólo un reconocimiento sino también la formulación de estereotipos negativos.

éstas siempre en correspondencia con los interlocutores a los que se destinaban. Mientras, del otro lado, el público aprobaba o rechazaba lo enunciado con el honesto termómetro del jolgorio: gritos, insultos, risas, mentadas de madre, aplausos y hasta proyectiles caían sobre el escenario.

Si bien la mayoría de las veces los *sketches* partían de un *script* o escaleta,<sup>50</sup> su representación terminaba por ser muy diferente; es decir, aun cuando se reciclaban los contenidos, la temática y las estrategias retóricas, éste nunca era exactamente igual a los anteriores. Con libreto o no, el *sketch* sólo adquiere sentido con la presencia: cuando el cuerpo acompaña y llena de matices al discurso. Y sobre esto, Socorro Merlín concluye:

El *sketch* no tiene gran valor por escrito, su verdadero valor lo adquiere en escena. Los chistes son sólo pretextos que dan a lugar a tramas sintéticas que se representan de acuerdo a cada ocasión, por medio de un código manejable por actores y público, en el que el signo hablado se complementa con el corporal. Por eso un texto escrito sufre una reducción importante, al faltarle la corporalidad y la gestualidad. El significado del *sketch* se diversifica y es interpretado de acuerdo con los referentes de cada receptor. Los códigos corporales conformados por señas de manos, silbidos y expresión facial, apoyan el metalenguaje, el sobreentendido.<sup>51</sup>

Libreto y *sketch* cobran vida sobre el escenario y es en él donde el ingenio dibuja los absurdos, la sorpresa, la desmesura y la angustia. La trasgresión a las normas socialmente

---

<sup>50</sup> “En estos *sketches* se recogen anécdotas políticas o se escenifican chistes que andan de boca en boca. Uno de los mejores cultivadores de este género es José Vázquez Méndez porque siempre escribió a la medida de los actores, o caricatos, en el candelero, de Roberto Soto a Clavillazo. El pueblo que posee un extraordinario sentido para captar el lado amargo de cualquier suceso, hace un chiste político, y si no hubiera el autor capaz de recogerlo, para llevarlo a la escena, se perdería de seguro sin remedio. [...] Vázquez Méndez explica bien cómo se acerca al tipo popular, aprovecha sus mismas palabras que después lleva a los libretos primarios que sirven de base, como *scripts*, al *sketch* que después recrea en escena el actor encargado de interpretarlo”. Armando de María y Campos. *op. cit.*, p. 360.

<sup>51</sup> Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 47.

impuestas se potencializa y es llevado a esferas en las que resulta difícil separar el reír del llorar, el dolor de la hilaridad. Ambos, forjados en la escena, fundan su existencia y sentido en la presencia. Aquí, tanto el lenguaje como el metalenguaje comulgan en un discurso complejo, en donde el cuerpo, gestos y silencios hacen la diferencia.

En los cuarenta, en México estalló un *boom* tecnológico con lo que se incrementaron los medios impresos, el cine, la radio y la publicidad. Al igual, lo estadounidense se puso de moda: dicho vecindamiento pronto permeó hasta en la lengua, cuando palabras en inglés empezaron a sustituir a ciertas del español, o cuando las bromas y chistes invocaron a esos pocos que se nombrarían pachucos.<sup>52</sup> En esta misma década, el cine se popularizó e invitó al cómico de revista o *sketchero* a las cámaras, quien se apartó de las carpas y los teatros para apropiarse de nuevos espacios urbanos igualmente cercanos al público popular.<sup>53</sup>

#### **iv. La comedia en los medios masivos de comunicación**

Con las transformaciones tecnológicas y el desarrollo de los medios audiovisuales a mediados del siglo pasado, la oralidad adquirió nuevas vetas y manifestaciones: emergió poco a poco

---

<sup>52</sup> pachuco: “Joven de origen mexicano, habitante de El Paso y después de todo el suroeste de los Estados Unidos de América, entre 1930 y el fin de la guerra, notable por su vestimenta de una elegancia extravagante: pantalón bombacho, angosto en los tobillos; saco largo de grandes solapas, cadena de oro entre el cinturón y la bolsa del pantalón, y sombrero tocado con una pluma; de origen humilde y campesino, vivía del pequeño contrabando de mariguana [...]”. *Diccionario del español de México* [en línea], < <http://dem.colmex.mx/> > (consulta: junio, 2015).

<sup>53</sup> “A partir de las películas protagonizadas por los cómicos de la nueva generación: Don Catarino, Tin Tan y las rumberas, Cantinflas, Clavillazo, Medel, Manolín, Shilinski, Resortes, que se realizaron después de los años cuarenta, [...] se muestran otros ambientes más cotidianos aunque no exentos de idealismo como los barrios, las cantinas, las ferias, las carpas, las vecindades, en donde se mostraban las miserias y bondades de la clase pobre urbana como en *Nosotros los pobres*”. Socorro Merlín. *op. cit.*, p. 31.

una oralidad secundaria, “[...] más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo [electrónico/mediático] como para su uso”.<sup>54</sup> De masas, mecanizada, y diferida en tiempo y espacio, esta oralidad acarreará originales paradigmas, formas de interrelación entre sus participantes y ejercicios de poder:

El rasgo común de esas voces mediatizadas es que no se les puede responder. Su reiteración las despersonaliza al mismo tiempo que las confiere una vocación comunitaria. De este modo, la oralidad mediatizada pertenece, por derecho, a la cultura de masas. Sin embargo, solamente una tradición escrita, culta y elitista ha hecho científicamente posible su concepción; únicamente la industria asegura su realización material, y el comercio, su difusión. Tantas servidumbres limitan (si no la eliminan) la espontaneidad de la voz. El instinto social que en lo cotidiano de la existencia nutre a la voz viva se convierte en un instinto hipersocial que circula por las redes de la telecomunicación constitutivas de un nuevo lazo colectivo; instinto social de síntesis que actúa sobre los elementos desunidos y fragmentados de los grupos estructurados tradicionales.<sup>55</sup>

En México, las oralidades secundarias se inauguran con la radio, se afirman en el cine, y desembocan en Televisa. La comedia mexicana, como expresión oral que formará parte esencial del discurso mediático y de su programación, igualmente continua este tránsito: cuando en 1930 la XEW inicia sus transmisiones, convoca a actores, vedettes, cantantes y cómicos, a incorporarse a este nuevo espacio sonoro.<sup>56</sup> De tal forma, en sus primeros años,

---

<sup>54</sup> Walter Ong. *Oralidad y escritura*, p. 134.

<sup>55</sup> Paul Zumthor. *Introducción a la poesía oral*, p. 29.

<sup>56</sup> A sabiendas de su aprecio por el escenario, la empresa de Emilio Azcárraga, con tiempos al aire de sobra, cautiva a su futuro elenco con mejores salarios —no por ello rimbombantes— que los percibidos en su ámbito, en una convocatoria que inaugurará una nueva práctica dentro de las emisoras de la época: la competencia por atraer a sus micrófonos a las celebridades. Para ello, los requisitos serán mínimos —aunque para la época, no tanto: tener buena voz y saber leer y escribir. Los comediantes, sin elegir o desechar alguno, durante mucho tiempo se desplazan del escenario al micrófono, y viceversa, con la mayor cotidianidad. Véase Socorro Merlín.

la radio mantiene una comunicación intensa y cercana con la carpa, al punto que asimila sus géneros e integrantes. A la par, la comedia ingresa al cine en 1936 con *Allá en el rancho grande* —película de Fernando de Fuentes—. A pesar de que el género en los primeros años de la cinematografía nacional es rechazado, en los cuarenta éste empieza a promoverse cuando el público se apropia del gusto por reír dentro de una sala de proyecciones.

La situación cambia radicalmente con la aparición de la televisión, cuando la comedia se supedita a la sazón de los intereses y discursos privilegiados, y no según las capacidades inventivas propias de la nueva plataforma y públicos. Sin duda, con la pantalla chica la manera de aproximarse a la información y al entretenimiento se modifican: a partir del 30 de agosto de 1950, cuando acontece la primera transmisión televisiva en México, los Azcárraga, los O’Farril y los Alemán llevarán la batuta de lo que se dice y muestra en el que será el medio de comunicación más importante en el territorio nacional.<sup>57</sup>

Bajo este contexto y como pilar del entretenimiento nacional junto con las telenovelas,<sup>58</sup> la comedia se adapta a los medios, presupuestos, acatamientos gubernamentales y demás prácticas censoras. Sujeto a ciertas directrices, el *sketch* seguirá riendo y haciendo reír, pero ahora ya con otras fórmulas; en los setenta, la silueta del

---

<sup>57</sup> Mirada tripartita hasta 1972, año en que nace Televisa (Televisión Vía Satélite) luego de unificar los canales 2, 4, 5 y 8, bajo el mando de la familia Azcárraga. Esta alianza consolidará uno de los grandes monopolios del país y fuente de entretenimiento para toda América Latina. “En diciembre de 1972 se llevó a cabo la fusión de Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México en una sola entidad [...]: Televisión Vía Satélite, S.A. (Televisa)”. Fernando Mejía, “Cronología” en Raúl Trejo. *Televisa. El quinto poder*. p. 34. “En el curso de las últimas décadas, Televisa se ha impuesto como un nuevo poder en el sistema político mexicano [...] que compite por la hegemonía por lo menos en dos cuestiones que atañen directamente a la identidad y soberanía nacionales: el orden educativo, en su sentido más amplio de formación de la conciencia nacional, y el orden patrimonial de la república [...]”. Héctor Aguilar Camín apud Raúl Trejo. *op. cit.*, p. 189.

<sup>58</sup> El mundo del esparcimiento en la pantalla chica da sus primeros pasos en 1955 con la introducción de las telenovelas; acompañadas posteriormente de las series estadounidenses y los programas cómicos.

comediante deja de ser una dupla<sup>59</sup> para convertirse en una diversidad de máscaras: éste se desdoblará en cuantas personalidades y figuras distintas construya; sin embargo, dichos personajes poseerán un rasgo distintivo propio del eje humorístico de su creador —a diferencia de la representación teatral en forma—. A finales del siglo pasado, el público mexicano reconoce y se identifica no ya con los actores mismos sino con sus personajes, como es el caso de Chespirito. A continuación, un párrafo largo de Florence Toussaint, quien bosqueja lo que fue este tipo de programación:

Producciones que tienen el humor como su objetivo, abundan en los canales de Televisa. [...] Poseen una calidad tan abominable en su factura como en su contenido. Los sujetos elegidos como blanco de la risa son los trabajadores: campesinos, obreros, burócratas, amas de casa, vendedores ambulantes, artesanos y maestros de oficios varios desfilan por la pantalla soportando el sambenito. Unos provocan hilaridad por torpes, otros por ingenuos, perezosos o estúpidos. Los más, por ignorantes. Su forma de hablar, de vestirse y hasta de vivir son motivo de burla. La crítica que podría envolver el humor no va enderezada a las causas que provocan las situaciones cómicas, sino que recaen sobre el hecho concreto y sobre el personaje. Los libretos son pobres, repetitivos. En general la producción adolece de los mismos defectos que el guión. [...] Ningún programa de humor está basado en el chiste político. Los funcionarios mayores, y mucho menos los empresarios, ven en manera alguna afectada su imagen. No se hace mofa de los dioses del Olimpo.<sup>60</sup>

Los setenta fueron tiempos de Emilio Azcárraga, el *Tigre*; de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), Luis Echeverría (1970-1976) y José López Portillo (1976-1982); época en que la censura, vía la COPARMEX (Confederación Patronal de la República Mexicana),<sup>61</sup> rigió los

---

<sup>59</sup> El carpero confecciona un personaje que funge cual su sombra a lo largo de su andar sobre las tablas.

<sup>60</sup> Florence Toussaint, “Televisa: una semana de programación / ¿Mente sana en cuerpo sano?” en Raúl Trejo Delarbre. *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>61</sup> Aquí un anuncio desplegado por la Confederación Patronal de la República Mexicana en el periódico *El Día*, el 4 de noviembre de 1971: “Muchos programas de televisión, además de exhibirse en horas totalmente

contenidos de todos los medios de comunicación; circunscripción que no fue ajena al mundo de la comedia. Y si bien muchos comediantes que nunca comulgaron con la televisión continuaron —y continúan— presentándose en otros teatros y espacios alternativos, como Palillo, la comedia de masas sí cambió de paradigma.

## v. Los humoristas

A la par de estas transformaciones, los comediantes aprovecharon igualmente las nuevas posibilidades creativas de la oralidad segunda, sin apartarse de la oralidad primaria:

[La] nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en un momento presente, e incluso su empleo de fórmulas. [...] En un sentido semejante, ahí donde la oralidad primaria estimula la espontaneidad porque no dispone del poder de reflexión analítica que aporta la escritura, la oralidad secundaria despierta la espontaneidad porque, a través de la reflexión analítica, hemos decidido que la espontaneidad es algo bueno. Planeamos cuidadosamente nuestros actos para asegurarnos de que sean del todo espontáneos.<sup>62</sup>

---

inadecuadas para los niños y sus familias, no sólo presentan escenas de pornografía ordinaria y de nudismo, sino que insinúan o agreden con repugnantes actitudes de homosexualidad, como ocurre con los de *Ensalada de Locos* y *Los Polivoces*, mediante el uso de prendas femeninas y ademanes feminoides y, lo que es peor aún, mediante besos, caricias y muecas indignas entre los protagonistas y animadores de esos programas. En el mejor de los casos, se incurre en verdaderas aberraciones, por lo que al uso del lenguaje se refiere, y se propagan ideas que van directamente contra el patrimonio cultural, la conciencia moral, los valores, principios y tradiciones de México”. *Apud* Raúl Trejo Delarbre. *op. cit.*, p. 43. En contraste, en los setenta en Estados Unidos (y Reino Unido) estaban de moda los Rolling Stones, Queen, ABBA, The Beatles, Lou Reed, Bob Dylan, David Bowie, Patti Smith, Pink Floyd, Led Zeppelin y un largo etcétera. Es en esta década también cuando nace el movimiento punk y grupos como The Ramones, Sex Pistols o Joy Division se vuelven famosos —e idolatrados— internacionalmente. En lo cinematográfico, durante estos años se estrenan filmes como *El Padrino*, *Star Wars*, *Naranja Mecánica*, *Taxi Driver*, *Rocky*, *Apocalipsis Now*, entre muchos otros. ¿Qué tanto estas producciones de alta calidad sonaron y se vieron en nuestro país durante esta década? ¿Qué papel ocupó la televisión en la difusión o distanciamiento hacia obras artísticas con contenidos críticos, tanto nacionales como extranjeras?

<sup>62</sup> Walter Ong. *op. cit.*, pp. 134 y 135.

Lo que no significa que, más allá de la diversidad y las nuevas posibilidades, cada humorista se haya inclinado por ciertos espacios y medios, en consonancia con su tipo de discurso y recursos estilísticos.

La comedia, como acto teatral, se teje de la conjunción de las herramientas verbales con las escénicas. Mientras las primeras hacen referencia a los argumentos, contenidos y artificios lingüísticos; las últimas, desenvuelven los mecanismos que forjan las atmósferas arriba del escenario: éstos van desde los tipos de personaje,<sup>63</sup> el vestuario,<sup>64</sup> la corporalidad, los efectos sonoros y la musicalización —incluida la vocalización—,<sup>65</sup> hasta la conformación del espacio.<sup>66</sup> Los artificios de la lengua, por su parte, consisten en estrategias discursivas que escudriñan entre los sentidos y los sonidos para provocar la sorpresa del espectador y de esta manera, cosquillar sus referentes y tabúes. De las figuras retóricas y recursos

---

<sup>63</sup> Máscaras distintivas que el actor encarna en la representación de un sujeto único y diferenciado. Así como el personaje se construye desde la reproducción de un papel estipulado, ajeno al ser humano que lo interpreta, la *persona* se trata de aquel personaje que acontece espontáneamente cuando cualquier individuo es observado desde los reflectores: en lo inmediato construimos un yo público que juega un rol específico, normalmente deliberado.

<sup>64</sup> Segunda piel del actor, establece el signo propio del personaje. Los hay excéntricos, los perfectamente diseñados, los prototípicos y los clásicos, según los requerimientos específicos de cada personaje. En todo caso, no se requiere de un disfraz para hacer notar la planeación de cierta indumentaria: el subir a cualquier escenario trae consigo la elección de la vestimenta a mostrar.

<sup>65</sup> Onomatopeyas, palmadas, hasta las orquestas acompañantes: “El teatro como espacio sonoro lo constituyen más bien, en una proporción que, no obstante, varía según el género y la época: la música, las voces —hablando, cantando, riendo, sollozando, gritando— y distintas clases de ruidos. En ese proceso, la voz de los actores tiene una importancia crucial”. Erika Fischer-Lichte. *Estética de lo performativo*, p. 249.

<sup>66</sup> Espacios de representación que pueden edificarse tanto en un jacalón, una carpa, en medio del parque, un teatro o un estadio. Espacio que el actor hace suyo para dar vida a un personaje.

literarios involucrados en la comedia, están la ironía,<sup>67</sup> la sátira,<sup>68</sup> la parodia,<sup>69</sup> los juegos de palabras,<sup>70</sup> el sarcasmo,<sup>71</sup> el equívoco —o quiproquo—,<sup>72</sup> y en México, el albur.<sup>73</sup> Elementos que dan vida a los chistes, anécdotas y narraciones que los cómicos van entretejiendo en un discurso escénico significativo. Estas herramientas verbales, como realizaciones corporales, se exaltan por medio de la modulación vocal o con el auxilio del micrófono, con base en un guión o desde la improvisación.

---

<sup>67</sup> “Figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria”. Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, p. 271.

<sup>68</sup> “Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar”. *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, [en línea], <http://dle.rae.es/?id=XKu25w9> (consulta: agosto, 2016).

<sup>69</sup> “[...] imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad. Una y otro [la parodia y el pastiche] son de naturaleza intertextual”. Helena Beristáin. *op. cit.*, 387.

<sup>70</sup> “Figura retórica que afecta a la forma de las palabras o de las frases y consiste en la sustitución de unos fonemas por otros muy semejantes que alteran, sin embargo, totalmente el sentido de la expresión”. *Ibid.*, p. 295.

<sup>71</sup> “Se llama sarcasmo al escarnio, la ironía cuando llega a ser cruel, brutal, insultante, y abusiva, en el sentido de que se aplica a una persona indefensa o digna de piedad”. *Ibid.*, p. 275.

<sup>72</sup> “Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica —que posee dos significados— dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto. [...] La diología es una figura que se emplea abundantemente en el habla coloquial y en la literatura. En la primera, debido a que es un recurso para elaborar chistes [...]”. *Ibid.*, p. 152.

<sup>73</sup> Diálogo festivo, dicharachero y altamente vulgar, en semejanza a un duelo, “el verdadero albur es el juego de esgrima intelectual, verbal, regido por normas situacionales, que funciona en grupos masculinos configurados por antagonistas y jueces (es decir, dotado de jugadores), que se realiza a base de expresiones de doble sentido que aparentan manifestar una idea anodina, inocua y al alcance de todos, cuando en realidad operan como detonadores al desatar el inicio de la construcción interactiva de un mensaje secreto, cifrado, que alude a las funciones del cuerpo y al acto sexual, que está dirigido a quienes sean capaces de descifrarlo y que tiene la estructura del diálogo”. Helena Beristáin. “El albur”, *Acta Poética*, p. 410. Expresión mexicana y sobre todo chilanga, esta interacción florece de manera acentuada donde la cultura popular se anida: los barrios bajos y marginados, el mercado, la fábrica, el taller, la construcción; espacios donde las capas menos favorecidas festejan la habilidad, la creación y el improperio en un acto teatral que cae en juerga. Los albureros si bien improvisan también reiteran conocidos lugares comunes: los diálogos se concatenan (al funcionar como intertextos), redundantes y hasta circulares, en tanto que muchas de las frases o elementos son recreaciones de lo dicho por generaciones. Más allá de esto, los diálogos siempre contienen una chispa de excepcionalidad. El catártico juego posibilita la apropiación del cuerpo y del lenguaje mismo, a través del albur se enuncia lo que se enmudece socialmente: la sexualidad, los fluidos, el placer, la carne y sus sonidos.

A continuación, un rápido paseo por el ser y hacer de seis comediantes mexicanos, unos de los más emblemáticos —que no siempre los mejores— desde los años treinta hasta el día de hoy.<sup>74</sup>

- Cantinflas (Ciudad de México; 1911 — 1993)<sup>75</sup>

Este personaje, conocido por sus diálogos enmarañados —muchas veces improvisados—, frases sencillas pero poderosas, y el juego constante con el público, traza fórmulas lingüísticas casi barrocas, que incluso terminarán por convertirse en verbo: el cantinflar.<sup>76</sup> Ataviado con un sombrerito peculiar y ropas cuales andrajos, bajo un pantalón que apenas se sostiene por un mecate, hace suya la expresión popular y la encamina a sus límites, tanto semánticos como morales.

Al simular la inexistencia de un código que posibilite la comunicación, el diálogo laberíntico que establece este comediante desemboca en un poder: quebrantado el canal, todo —o nada— se puede contar. En esta batalla campal, lo correcto, el acatamiento y la pleitesía terminan por parecer absurdos, cuando Cantinflas desde la afirmación de sus

---

<sup>74</sup> Este listado no pretende ser extensivo, ni los comediantes escogidos representan una síntesis total de los tipos de comedia existentes en México. Esta pequeña enumeración sólo busca brindar un panorama general de algunas expresiones de la comedia nacional, afines a los intereses propios de este trabajo.

<sup>75</sup> Cantinflas o Fortino Mario Moreno Reyes (algunas fuentes añaden el nombre de Alfonso, aunque éste no figura en su acta de nacimiento), por allá de la tercera década del XX, representó al “peladito” mexicano más aplaudido de la época. De Santa María la Redonda, pero con infancia tepiteña, desde los veinte años ya será leyenda — luego de probar las filas del ejército y de incursionar en deportes como la tauromaquia y el boxeo, de los templetos de la carpa. Personaje que hará reír a multitud de tendales, jacalones y ciudades del país; que tendrá llenos completos en la Valentina y el Mayab, a la vez que pasará por recintos como Bellas Artes y el Teatro Insurgentes, e igualmente participará en decenas de películas.

<sup>76</sup> Como entrada léxica, se incorpora al corpus del Diccionario de la Real Academia de la Lengua en 1992. Acción que consiste en hablar de todo para no decir nada, mareo déctico y significativo que impide el reconocer referentes, ubicar sujetos, acciones verbales, agentes o pacientes.

pilllerías y con su espontaneidad, movimiento corporal —un vaivén que bien podría ser un baile— e imparable verborrea, se expresa sin tapujos y a rajatabla.<sup>77</sup> Sin duda, este personaje marca un hito en la conformación del lenguaje y el ser nacional. A través de él, la clase más olvidada, analfabeta y pobre se anima a interpelar a las instituciones, a los ricos y a los cultos del país; pues finalmente, no tiene nada que perder. Con él, Mario Moreno salta de espacio y de escenario sin reparo, camuflado con su heterónimo hasta 1993.<sup>78</sup>

- Tin Tan (Ciudad de México; 1915 — 1973)<sup>79</sup>

Tin Tan fue un personaje, un pachuco, un bailarín y un cantante, que se distinguió por su mirada binacional y contexto fronterizo. Creado por Germán Valdés luego de arribar a la

---

<sup>77</sup> De características muy similares a las del pícaro, el pelado “es un individuo que lleva su alma al descubierto, sin que nada esconda en sus más íntimos resortes. Ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales que otros hombres procuran disimular. El «pelado» pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. [...] Sus explosiones son verbales, y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo. Ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo”. Samuel Ramos. *El perfil del hombre*, pp. 53-54.

<sup>78</sup> Común a la época, Mario Moreno se aventuró en el cine en 1936. Un año después, triunfó con el filme carpero *Águila o sol* —dirigida por Arcady Boytler, en la que compartió créditos con Manuel Medel—; no obstante, su interpretación más conocida fue en *Ahí está el detalle* de 1940, dirigida por Juan Bustillo Oro. Aclamado, este personaje continuó de peladito, borracho, poco trabajador (que intenta hasta el infinito escalar socialmente sin esfuerzo) y coqueto, de ahí en adelante hasta en su última película —*El barrendero*, de 1981—. Filmes en los que la transformación del actor y el personaje fue claramente recíproca: a mayor fama del primero, mejor posicionamiento social del segundo. A la par, Cantinflas se lanzó al mundo del teatro de revista con *Yo Colón* en 1953. Finalmente, en los setenta entró al terreno de los dibujos animados con *El show de Cantinflas*.

<sup>79</sup> Comediante de largo nombre, Germán Genaro Cipriano Gómez-Valdés Castillo nació en la Ciudad de México en 1915, aunque residió buena parte de su juventud en Ciudad Juárez, Chihuahua. Inició su carrera en el medio radiofónico (como voz publicitaria, personaje y más tarde, locutor), donde forjó al personaje Topillo. Con éste, Valdés accede al universo de la carpa, hasta que, años más tarde, la compañía Maulmer y Miller lo rebautiza con el cadencioso “Tin Tan”. En estos tiempos conoce a su *carнал* Marcelo, quien se convierte en su gran compañero y patíño. Como duplo, triunfan en teatros y centros nocturnos; expanden sus horizontes a la radio —con *Bocadillos de buen humor*, emisión cómica transmitida por la XEW—, al tiempo que conquista los lares del cine (luego de su pequeña participación en *Hotel de verano* —944, de René Cardona—, se incorporan de lleno a la pantalla grande con *El hijo desobediente*, filme de Humberto Gómez Landero, un año más tarde).

Ciudad de México desde Ciudad Juárez, Tin Tan, portador de la cultura chicana<sup>80</sup> y con estrafalarios atuendos —*zoot suit*—,<sup>81</sup> sobresalió por su versátil lenguaje, en una fusión del español con palabras del inglés (*spanglish*), junto al *slang* característico de esta tribu urbana. Personaje carismático, pícaro, vividor, conchudo y descarado, que siempre lograba salirse con la suya.

Tin Tan explora un dialecto muchas veces ininteligible para su interlocutor: espontáneo y lejos de la agresión, con un rico y complicado manejo verbal, a veces culto, a veces pocho o chilango popular,<sup>82</sup> este pachuco esgrime, cual experto, la sátira, los juegos de palabras, el equívoco, o las frases ocurrentes, dichos o construcciones inusuales. En una relación ligeramente transgresora con la ciudad, temas como la globalización, los problemas fronterizos, las tribus urbanas, la cultura homogeneizante y centralizada del país, se acentúan y revelan una mexicanidad más allá de la del muralismo o las chinitas del barrio. Es decir, Tin Tan, un personaje rebelde con una imagen ideal de sí mismo, trae lo periférico al centro y lo hace brillar en pantalla grande y cadena nacional.

Pero, la política nacionalista de los cuarenta será voraz con los estereotipos a desarrollar. Para finales de la década —a partir de 1949 con *El rey del barrio*—, este personaje fronterizo trasmuta en el conocido “peladito”, vecino honorable de los barrios de la ciudad.

---

<sup>80</sup> Rasgos colectivos que vinculan a dos pueblos que así como hermanan, también se enfrentan cuales enemigos; el *gringo* junto al mexicano construyen entenderes únicos.

<sup>81</sup> Moda de los jóvenes fronterizos en los cuarenta, constaba de traje negro, pantalones abombados de cintura alta, saco largo con acolchadas hombreras y sombrero de ala ancha —adornado con una pluma en el costado—.

<sup>82</sup> El pachuco “[...] dio lugar a una versión ligeramente nueva del caló de la ciudad de México: «*Pachuco* mantenido ¿qué te has creído, infeliz? ¿Qué te has creído que soy de tus viejas de cabaret?»”. *Diccionario del español de México*, [en línea], < <http://dem.colmex.mx/> > (consulta: junio, 2015).

Lo que no impedirá que Germán Valdés conserve su esencia *tintanesca* a lo largo de sus 106 películas, doblajes y representaciones.

- Palillo (Guadalajara, Jalisco; 1913 — Ciudad de México, 1994)<sup>83</sup>

Palillo, ataviado con un sombrero de palma, camiseta blanca deshilachada, nariz pintada de rojo, fleco en la frente y cierto aire de borrachín, encarna a un personaje enojado, hartado, desesperanzado, que, sin duda, rescata un sentir nacional. El chiste político lo hace suyo al criticar de manera profunda el sistema político mexicano, con su cinismo, abuso de poder, impunidad, injusticia y censura; el régimen priista se convierte así en su tema por excelencia. Con un estilo íntimo y agresivo, se auxilia para ello de herramientas como el albur, el doble sentido, los insultos originales,<sup>84</sup> el sarcasmo, la ironía, movimientos circenses y el conocimiento del contexto político más actual.<sup>85</sup> Su discurso, de tal suerte, llegó a convertirse en portavoz de una conciencia popular, iletrada y sin difusión: una vía de escape y desahogo. Por todo esto, Palillo fue idolatrado como figura política; no obstante, nunca cruzó la frontera del escenario.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> Cómico espírituflaúutico oriundo de Guadalajara, Jalisco. “Palillo”, o Jesús Martínez Rentería, trabajó como agente de tránsito, fotógrafo, torero, chícharo — “aprendiz de un oficio o ayudante para tareas secundarias”, según el *Diccionario del Español de México*—, acólito y corista antes de descubrir la carpa y el chiste político. Debuta en 1932 en su ciudad natal, para después peregrinar hacia la Ciudad de México, a teatros como el Mayab y el Follies Bèrgere.

<sup>84</sup> Con frases como “Banqueros (o políticos) trinqueteros, méndigos, pulpos chupeteadores, pocalucha...”, o los carteles a las afueras de la carpa “Tanda \$1.00. Políticos pagan doble”.

<sup>85</sup> En cada presentación ideaba un *sketch* referente a las noticias acontecidas el día anterior, escándalo reciente o evento por venir.

<sup>86</sup> En palabras de Monsiváis: “Él es, con humor, la especie infrecuente: el demagogo cívico”. *Macrópolis*, 11 de julio de 1994 *apud* González de la Vega. “¡Hijos de su politiquera!”, p. 12. A sabiendas de la familiaridad del humor, la oralidad y los juegos chuscos del lenguaje en el común de los mexicanos, alejados éstos, en su mayoría,

Por sus duros contenidos, este cómico vivió las vicisitudes de la censura como ningún otro humorista de su tiempo. Ya desde el gobierno de Manuel Ávila Camacho,<sup>87</sup> pero acentuado durante la regiduría de Uruchurtu en la Ciudad de México, Palillo fue obstaculizado, vejado y privado de su libertad en numerosas ocasiones; célebre fue, por ejemplo, el hecho de que tuviese que andar con un amparo en el bolsillo.<sup>88</sup> Para 1970, durante el sexenio de Luis Echeverría, la censura se reduce y Palillo deja sus frecuentes visitas a la cárcel. También es cierto que en esta década el teatro frívolo pierde fuerza y poco a poco la voz de Palillo se aleja de la opinión pública. Como sea, es uno de los pocos —junto con Héctor Suárez— que en las últimas décadas del XX aún se anima a representar sátira política. Cómico por excelencia de una oralidad primaria, próximo al contacto y respuesta por parte del público, su contacto con las tecnologías audiovisuales sería de manera aislada; avivado este rechazo por la sabida censura de estos espacios.<sup>89</sup>

---

de la crítica pomposa, seria y escrita, elige los mercados, barrios y sitios como la Merced o las pulquerías como sedes de investigación.

<sup>87</sup> La situación será distinta entre 1940 y 1950 —sobre todo durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), década del desarrollo de la vida nocturna y teatro frívolo en México, cuando Palillo circule con normal libertad.

<sup>88</sup> “Yo siempre andaba con un amparo en la bolsa, a cada rato iba a dar al botellón... En total fui cliente distinguido de la cárcel en once ocasiones, y en nueve más mis huesitos fueron a dar al hospital por la golpiza de los cuicos abusadores”. Jesús Martínez —Palillo— *apud* González de la Vega, *op.cit.*, pp. 90-91. Incidentes que aunque resultaron terribles para su libertad de expresión, aumentaron su fama y reconocimiento.

<sup>89</sup> En su acercamiento a otros medios, trabajó en cine con *¡Ay, Palillo no te rajes!* (1948), *Palillo Vargas Heredia* (1945) y *Lo que el viento trajo* (1941), filmes todos de muy poca calidad. En cuanto a la televisión, apasionado de la improvisación, el contacto y la respuesta del público, Palillo nunca tuvo interés en este medio.

- Chespirito<sup>90</sup> y el emporio Televisa

En los años setenta, cuando los programas cómicos entran en boga en la barra televisiva, aparece un comediante que será clave en la historia del humor mexicano, Chespirito. Roberto Gómez Bolaños, guionista de programas de humor desde los sesenta,<sup>91</sup> inicia su propia comedia con *El ciudadano Gómez* (1969), antecedente de *El chapulín colorado* (1970),<sup>92</sup> para un año más tarde dirigir la que luego se convertirá en la emisión televisiva mexicana más vista en el mundo: *El Chavo del ocho*.

Con vestuarios fijos, escenografías sencillas —o indistintas— y risas pregrabadas, Chespirito, acompañado de un conjunto de personajes,<sup>93</sup> abandona la figura del cómico individual para consolidar una compañía actoral, la cual extenderá el protagonismo humorístico entre todos los integrantes en escena; de tal forma, el universo semántico se complejiza, no así la destreza cómica, reducida a unos cuantos recursos humorísticos. Con una marcada influencia de *El Gordo y el Flaco*,<sup>94</sup> Gómez Bolaños aprovecha de las secuencias sencillas y poco inteligentes, mediante una acentuada corporalidad en las que los golpes, la inhabilidad y la confusión se vuelven las herramientas para la hilaridad. Todo esto, desde una oralidad acartonada —no viva—, delimitada por un guión que abusa de la literalidad para

---

<sup>90</sup> Apodo en alusión al diminutivo de Shakespeare (Ciudad de México, 1929 – Cancún, Quintana Roo; 2014).

<sup>91</sup> Se incorpora al medio televisivo como redactor de publicidad, y a continuación destaca como director, músico, actor, escritor y comediante. Reconocido por los guiones de *Viruta* y *Capulina*.

<sup>92</sup> Primer programa cómico del país que se internacionaliza, con gran éxito en el sur del continente.

<sup>93</sup> Alrededor de una cincuentena, entre ellos: el Dr. Chapatín, el Chómpiras, el profesor Jirafales, doña Florinda, la Chilindrina, el señor Barriga, doña Clotilde, Quico y don Ramón.

<sup>94</sup> Pareja conformada por el estadounidense Oliver Hardy y el inglés Stan Laurel; ambos celebridades del cine mudo.

desatender la intención inicial de lo expresado. Sin lugar para la improvisación, la larga tradición del albur, el doble sentido y el chiste político, se abandonan para resaltar una comedia sosa, y quizá también denigrante, en donde la pobreza, la ignorancia, la apariencia física y la desventaja social<sup>95</sup> resultan las perdedoras en este programa de trastazos, juegos tramposos, berrinches, cachetes inflados y frases cortas, siempre repetitivas.<sup>96</sup>

Promotor y creador de una particular imagen del mexicano, y del latinoamericano, alrededor del mundo,<sup>97</sup> lejos de los números y éxitos,<sup>98</sup> Chespirito fue una pieza fundamental en la creación de una televisión, como algunos la llegarían a describir, “para jodidos”.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Sus programas se ambientan en espacios que transitan entre lo público y lo íntimo: la vecindad; epicentro idiosincrático tanto para mexicanos como para una vasta población latinoamericana.

<sup>96</sup> Vale la pena recuperar el texto de Juliana Jiménez y Humberto Beck, pues propone una lectura completamente distinta respecto a la figura de Chespirito: “Significativamente, este microcosmos de la condición latinoamericana cuenta con sus particulares giros del lenguaje. ‘Fue sin querer queriendo’, la disculpa genérica de El Chavo en un mundo que lo acusa constantemente de estar fuera de lugar, es —según desde donde se le mire— una expresión hueca e inconsecuente, o una acrobacia verbal —seguramente involuntaria— susceptible de ser deconstruida en sus múltiples capas de sentido. Como muchas expresiones de Chespirito que se han vuelto parte del español latinoamericano, esta frase es un notable ejemplo del *cantinfleo*, esa habla arrebatada y confusa que semánticamente no lleva a ninguna parte, pero que cuenta con un significado performativo en sí misma. Y es que, aunque Chespirito no era un intelectual, su obra está poblada de gestos que son extrañamente evocativos del arte de vanguardia. ¿No representan una versión ingenua de Ionesco todos esos diálogos absurdos y rituales? ¿No hay algo, aunque sea de juguete, de los *clochards* metafísicos de Beckett en el propio personaje de El Chavo, un niño vagabundo que vive en un barril?”. Juliana Jiménez y Humberto Beck, “Chespirito o la estética del subdesarrollo” en *Horizontal*. 27 de noviembre de 2015, [en línea], < <https://horizontal.mx/chespirito-o-la-estetica-del-subdesarrollo/> > (consulta: noviembre, 2017).

<sup>97</sup> “Con *El Chavo del Ocho*, Chespirito creó un persistente conjunto de imágenes, personajes y situaciones que se han quedado fijadas en la imaginación colectiva de una cultura: las imágenes de un puñado de mexicanos descartados por la dinámica social, forzados por la carencia a una vida comunitaria en una vecindad ruinosa —que hubiera podido ser una favela en Brasil, una comuna en Colombia, una villa miseria en Argentina, o cualquier otro barrio socialmente segregado de cualquier otra megalópolis latinoamericana. Roberto Gómez Bolaños creó así un lugar común donde un continente entero se ha reunido y se reúne aún a reírse del espectáculo edulcorado de su propio fracaso”. *Idem*.

<sup>98</sup> El aplauso fue apabullador: sus programas perduraron por más de cuarenta años ininterrumpidos dentro de la programación televisiva; se han transmitido en más de noventa países y traducido a cincuenta lenguas. Incursionó en el cine con filmes como *El chanfle* (1979) y en el teatro con la obra *11 y 12* (1992).

<sup>99</sup> Opinión que el mismo Azcárraga Milmo expresó en más de una ocasión. En 1993, sin tapujos comentó: “México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida. Para la televisión es una

- Andrés Bustamante (Ciudad de México; 1959)<sup>100</sup>

En 1988, al lado de José Ramón Fernández, Andrés Bustamante<sup>101</sup> colaboró en la transmisión de los Juegos Olímpicos de Seúl y desde entonces se convirtió en el comediante mexicano más importante de la época en animar desde el humor los campeonatos deportivos —el Mundial y las Olimpiadas—, bajo el contexto de *Los protagonistas*.<sup>102</sup>

Para estos eventos deportivos, Bustamante inventaba personajes, cápsulas y *sketches* acordes a los juegos y al país sede. Así pues, recreaba los estereotipos culturales propios de las naciones anfitrionas, a través de específicos movimientos corporales, gestos y registros lingüísticos, acompañado de disfraces elaborados (desde pelucas hasta botargas), inventos raros y situaciones caricaturescas. Para ello, se apoyaba sobre todo de juegos de palabras, de la ironía y la parodia.

Con sólo diez minutos al aire en cada emisión, este comediante llegó a desarrollar más de doscientos personajes distintos: quienes a veces violentaron el escenario —el Hooligan—; otras, promovieron inventos ingeniosos —Dr. Chun-Ga—; unas más

---

obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil”. *Apud* Jenaro Villamil, “Televisión para jodidos”. *Proceso*. 19 de marzo de 2003, [en línea], < <http://www.proceso.com.mx/?p=336733> > (consulta: junio, 2015). Véase “Televisión para jodidos, Televisa 1997”, < <https://www.youtube.com/watch?v=v46Nma7ca54> > (consulta: junio, 2015).

<sup>100</sup> Antes de proseguir, es importante subrayar que entre la figura de Chespirito y Andrés Bustamante hubo grandes personajes y programas que alimentaron la comedia en México, como *El show de los Polivoces*, *Ensalada de Locos* o el *performancero* Melquiades Herrera. Ya será en otro trabajo donde los podamos abordar con la profundidad debida.

<sup>101</sup> Mejor conocido como Ponchito o Güiri-Güiri. El primer trabajo actoral de Bustamante acontece dentro de la serie *Los cuentos del espejo*, transmitida por Canal Once, en la que interpreta al personaje Timo. Más tarde, su hermana, la *performancera* Maris Bustamante, lo anima a participar en uno de sus espectáculos; para éste, Andrés Bustamante crea el personaje de un vendedor ambulante desde un juego de sombras. Esta interpretación inspirará, después, la creación de *El gabinete del doctor Güiri-Güiri*.

<sup>102</sup> Noticiero deportivo de TvAzteca, conducido por José Ramón Fernández hasta 2006.

presentaron cápsulas relacionadas con el país anfitrión —Ponchito—; o representaron al primo lejano del locutor —Carmelo Fernández—. José Ramón Fernández adquirió, a la par, el papel de su patíño.

A diferencia de los humoristas anteriores, la formación universitaria de Bustamante<sup>103</sup> permea en su discurso brindándole una aproximación más diversa en comparación al paradigma habitual. Con él, se propone una oralidad que aun cuando no deja de crear lazos con el registro popular, se aventura hacia otros matices: sus chistes, si bien hacen reír a cualquiera, con frecuencia involucran amplios conocimientos generales, guiños ilustrados y comprensión de otras lenguas.

Aunque en 2007 Bustamante abandonó el mundo de las grescas deportivas, interesado en la oralidad como vía para la creación, en la libertad temática y léxica, las reacciones del público y la improvisación, continuó realizando presentaciones en vivo.<sup>104</sup>

- Polo Polo (León, Guanajuato; 1944)

Para 1976, Leopoldo Roberto García Peláez, mejor conocido como Polo Polo, ya presentaba su *show* en el Café bar Keops.<sup>105</sup> Su éxito sería tal que todavía hoy su discurso mordaz, obsceno y políticamente incorrecto, provoca grandes carcajadas en auditorios enteros.

---

<sup>103</sup> Estudió la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Anáhuac.

<sup>104</sup> Bustamante hasta la fecha realiza funciones privadas en teatros y bares. Actualmente, se dedica a la actuación —*El crimen del cácaro Gumaro*— y a los doblajes cinematográficos —*Mi villano favorito* o *Monsters Inc*—.

<sup>105</sup> Ubicado en la calle de Hamburgo, zona Rosa, colonia Juárez, en la Ciudad de México.

En representación de “sí mismo” —o más bien de su *á*lter ego—,<sup>106</sup> este comediante desenvaina por más de una hora sin parar (duración normal de su espectáculo), una cadena de chistes marcadamente sexuales, homofóbicos, machistas, racistas y misóginos; muchos, estampas cotidianas, por lo común entre dos personas, relacionadas con la vida en pareja, la infidelidad, los encuentros homosexuales, y sexo bajo todas las formas y circunstancias. De largas descripciones y rodeos, no es difícil perderse durante el relato del argumento: espacios en blanco sin consecuencias para el disfrute del espectador pues parte de la maestría de Polo Polo radica en la narración misma y no tanto en su desenlace; tan es así que con frecuencia el efecto sorpresa o *punch* final deja de ser importante en relación a la historia en su totalidad. Con un repertorio amplio, cada función marcha de modo único dependiendo del tipo de público: con base en una escaleta, los chistes van y vienen según sean recordados,<sup>107</sup> unos dentro de otros, como cadenas entrelazadas, creando un diálogo único con el espectador. El ejercicio escénico, en consecuencia, sobreviene de cierta manera espontáneo e hilado.

Sin patiños o acompañantes, su espectáculo es siempre individual: Polo Polo en medio del escenario, secundado sólo por una banda de músicos, la cual ejecuta los efectos

---

<sup>106</sup> Aun cuando pareciera que Leopoldo fuera Polo Polo en todos los ámbitos y circunstancias, arriba o no del escenario, esta representación no sucede de forma transparente ni real, pues Polo Polo no es Leopoldo. Mientras el primero remite a un sujeto que poco se ata a convenciones morales, con un vocabulario y temáticas casi siempre sexuales; el segundo se trata del actor que recurre a un personaje asentado en su imagen, con la intención de aproximar al oyente, en un diálogo intimista que funciona muchas veces cual espejo con el público. E incluso si se quisiera ser “uno mismo” arriba del escenario, cierto es que dicha expresión personal no podría ser plenamente genuina: priorizamos unas apariencias sobre otras; escondemos y resaltamos a nuestra conveniencia obsesiones o manías; establecemos cómo decir las cosas y cuáles conductas sobresaltar. La figura de *persona* remite a un tipo de actuación que emerge de la personalidad real del actor, para jugar con ella y expandir sus posibilidades reales.

<sup>107</sup> A pesar de las modificaciones y el invento de nuevos, muchos han permanecido fijos por décadas, como “El aeropuerto de Barajas”, “El negro que se llamaba Nieves”, “La mamada del pingüino”, etc.

sonoros (que añaden nuevos significados y matices, o bien que rematan los chistes) y las canciones al final de la función; a la par, recurre a la performatividad de manera acentuada: este comediante aprovecha de su cuerpo, autorreconocido y ensalzado como máquina sexual (*sex appeal*), para hacer más claras y pícaras —o grotescas, como se le prefiera— los ambientes que retrata. Polo Polo, para ello, echa mano de una retórica que cae en la extrema literalidad, el albur, el doble sentido y la burda grosería. Por medio de confesiones, ridiculizaciones o prejuicios, muchas veces denigrantes —como si el ser diferente tuviera poco valor y fuera motivo de burla—, lejos de cuestiones políticas, Polo Polo desnuda la doble moral, las aparentes “buenas costumbres” y los temas tabúes.

Punto y aparte de la comicidad prototípica impulsada por Televisa, este personaje renuncia a un vestuario, escenografía, patíño y pauta actoral precisa, para desde un *yo* recreado (o *persona*),<sup>108</sup> desafiar a la memoria y lo políticamente correcto en un duelo de chistes común a una noche de borrachera. Aunque ha participado en programas de televisión y cine, su centro de trabajo es primordialmente el teatro y el bar, ambos espacios con una

---

<sup>108</sup> La definición de la *Enciclopedia Britannica* reza: “**Persona**, plural **personae**, in literature, the person who is understood to be speaking (or thinking or writing) a particular work. The persona is almost invariably distinct from the author; it is the voice chosen by the author for a particular artistic purpose. The persona may be a character in the work or merely an unnamed narrator; but, insofar as the manner and style of expression in the work exhibit taste, prejudice, emotion, or other characteristics of a human personality, the work may be said to be in the voice of a persona. The term derives from the Latin *persona*, meaning an actor’s mask, and is thus etymologically related to the term *dramatis personae*, designating the characters in a drama”. [*Persona*, plural *personae*, en literatura, la persona que se entiende es la que habla (o piensa o escribe) una obra en particular. La persona es casi invariablemente distinta del autor: es la voz elegida por el autor para un propósito artístico específico. La persona puede ser un personaje de la obra o simplemente un narrador sin nombre; pero, en la medida en que la forma y estilo de expresión en la obra expongan gusto, prejuicio, emoción, u otras características de la personalidad humana, la obra puede decirse dicha en la voz de una persona. El término proviene del latín *persona*, que significa máscara de actor, y por lo tanto es etimológicamente relacionado al término *dramatis personae*, designando a los personajes en un drama]. Revisado en su versión online, < <https://www.britannica.com/art/persona-literature> > (consulta: mayo, 2016).

mayor libertad discursiva. Asimismo, ha aprovechado la tecnología casi como ningún otro comediante mexicano al grabar y animar sus chistes.<sup>109</sup> Actualmente sus *shows* se pueden encontrar hasta en Netflix.

## vi. El gusto y la recurrencia de la oralidad cómica en México

En este país, por mucho tiempo extensamente analfabeta, persiste una larga tradición oral. En 1895, casi el 48% de la población,<sup>110</sup> lo que constituía 6.1 millones de personas, no sabía leer ni escribir; hoy en día, persiste en esta cualidad sólo el 4.8% de la población nacional (5.4 millones).<sup>111</sup> Más que acotar lo anterior como problemática —que sí lo es—, podemos reconocer esta persistente sonoridad como una viva oralidad que dialoga entre mixta y secundaria, la cual, sin duda, ha moldeado la cultura popular mexicana y dotado de particulares formas del disfrute. Los comediantes y espectáculos reseñados en las páginas precedentes son sólo un ejemplo de la diversidad y riqueza (más allá de la estrechez de miras de algunos de los discursos) de la faena del contar por medio de la voz y la presencia.

---

<sup>109</sup> Ha participado en filmes (cine de ficheras) y en televisión (*Con ganas* y *La escuela VIP*); ha grabado discos y DVD.

<sup>110</sup> Estadística a partir de la población mayor a los 15 años de edad.

<sup>111</sup> Cifras que muestran que aunque efectivamente el porcentaje de la población iletrada ha decaído, no ha sido así el número neto de personas sin conocimiento de la lectoescritura. “Los 6.1 millones de analfabetos que había en 1895 fueron en aumento hasta 1970, cuando llegaron a casi 6.7 millones. Después de esa década, disminuyó la cantidad absoluta de analfabetos, pero de manera muy lenta. De hecho, en los últimos cuarenta años la cifra de analfabetos bajó apenas 1.3 millones de personas, es decir, unos 32 mil cada año”. José Narro Robles y David Moctezuma Navarro. “Analfabetismo en México...”, p. 10.

De una oralidad dramatizada —guionizada—,<sup>112</sup> a una oralidad que pese a su registro escrito no dejaba de ser en gran medida improvisada, el paso del teatro de revista a la carpa ocurrió con la apropiación del espacio y de la voz; la palabra como artificio de creación y válvula social en respuesta a un régimen autoritario. En este camino, la radio, medio por excelencia de la oralidad, reafirmó el lugar ineludible de ésta como facultad humana: por encima de lo visual, la dicción y lo histriónico de la lengua lo son todo en este contexto de ondas sonoras.

En adelante, Cantinflas y Tin Tan propusieron una comedia que se asentaba en la recurrente posibilidad, sea del lenguaje y su polisemia, o desde el simulacro de la mudanza social. Dicha espontaneidad nacía de una oralidad mixta, una en donde el poder de la palabra fundaba su estar en el constante cambio, sin discursos fijos ni cerrados, para pasar rápidamente a una oralidad secundaria que cautivó lo fugaz con una cámara cinematográfica. La mediatización, en estas primeras producciones, lejos de sustraer la cadencia de lo vocal, la exaltó. Las estrategias discursivas mutaron con los años y de ello no hubo mejor exponente que Chespirito: con él, la fértil oralidad precedente se momificó en una comedia desfasada de la realidad, sin crítica ni diálogo, tenazmente calculada. Bajo esta televisada artificialidad, la oralidad dotada de presencia como manifestación viva, prácticamente fue abandonada.

Pese a todo, el criterio mediático no fue total: en el otro extremo, Palillo, reacio a los condicionamientos, se aferró al escenario como único territorio posible para el vituperio

---

<sup>112</sup> Entonces, el teatro de revista se construye en una oralidad segunda, sin llegar a mediatizada, que toma como base la escritura pero resalta la imaginación, la voz y la presencia física.

de nuestra honorable gobernabilidad. Su ejercicio satírico se alzaba desde una oralidad primaria en su ejercer mixto, con la cual, franca e impetuosamente, subrayaba los aconteceres políticos. Su narrativa fue de tal efervescencia, anclada en el hecho contemporáneo, que ceñirla a las fronteras del guión incluso llegó a parecer una empresa fallida.

De vuelta a la pantalla chica, con Andrés Bustamante y la profesionalización del comediante se modificó el tipo de discurso en uno nutrido de referentes, conocimientos y datos culturales. Desde un registro sociodialectal propio de la clase media, Ponchito atrajo a un público educado, interesado en las internacionales grescas deportivas. No obstante la limitante televisiva, Bustamante logró una auténtica oralidad en sus *sketches*<sup>113</sup> o en las conversaciones dentro del programa, normalmente presentados en vivo tanto en el estudio de grabación como en sus callejeras aventuras. Aún natural, esta oralidad fue secundaria, al requerir una producción y ciertas exigencias tecnológicas para su exhibición.

En contraste, con Polo Polo la comicidad se desvió hacia otros derroteros, propios de la oralidad popular: la del cuenta chistes. Este comediante trama un personaje de sí mismo o un *persona*, para contar sucesos cachondos e incómodos casi siempre referentes a otros —y contadas veces en torno a él—. Es decir, a diferencia de los humoristas antes retratados quienes participaban activamente en la consecución del chiste —escena humorística, broma, burla, secuencia o parodia—, el discurso humorístico de Polo Polo se sustenta en la narración de escenas y no en la acción de ellas, más allá de que a veces sean ligeramente

---

<sup>113</sup> Muchos, cápsulas que registran en unos cuantos minutos sus hazañas.

recreadas. Engalanado por un abanico de chistes y posibilidades, en una habitual cháchara con el público, Polo Polo hace uso de una oralidad primaria, sólo posible en el instante en que el relato existe en tanto eco.

Ahora bien, los primeros comediantes del siglo XX más que crear seres ficticios, explotaron los tipos populares relacionados con su cotidianidad. Cantinflas o Tin Tan, si bien dibujaron personajes claramente delimitados, nunca dejaron de ser individuos, habitantes de su ciudad, que desde la exageración replantearon su propio contexto. Sus ficciones entonces, verosímiles en el entorno de las primeras décadas del siglo, favorecieron entre el público nuevos discursos hacia su entorno social. Las distancias creadas por estas narrativas, en consecuencia, no exceden los límites de lo conocido, sino que lo tornan más vívido.

Caso distinto al de Bustamante —y aquí también se podría añadir a Chespirito—, quien sin recuperar tipos ni personajes ya arraigados, los forja desde la base. Sin embargo, haciendo mano de los estereotipos culturales, construye complejos universos alrededor de sus figuras: nombres, relaciones familiares, carácter, psicología, gestos recurrentes o vestuario; una plenitud teatral en cada personaje, los cuales a veces sólo llegaban a existir unas cuantas horas de grabación. Tan ceñidos en su extravagancia, la distancia ficcional se delimita a partir de qué tanto nos reconocemos en estas estampas.

Visto así, Polo Polo rompe con la forma tradicional de hacer comedia en México porque, sin personaje, reduce las distancias en pos de un vínculo fraterno con el público. De ahí que este contador de chistes abandone la obligada disuasión entre actor y personaje; y en

un segundo nivel, entre personaje y espectador. La presencia, entonces, se vuelve indispensable para llegar a una comicidad significativa, que promueve un compartido y autocensurado reflejo. A través del contacto humano —presencia—, gracias a un *yo* que comunica, se alimenta sin duda una comedia más íntima.

La necesidad y búsqueda de espectáculos que incentiven la proximidad y un sentir solidario entre unos y otros, forma parte de un fenómeno mucho más amplio: atravesados por una sociedad de consumo que nos exige todo como individuos, con relaciones que se construyen cada vez más desde la virtualidad, paralelamente buscamos otras formas de encuentro y de interacción, plenas de presencia y experimentación corporal, que van desde el estar, tocar, ver, oír y decir, hasta el publicar en redes sociales que tuvimos una vivencia única.<sup>114</sup> Distantes, deseamos a la par una comunidad con la cual compartir vínculos y espacios; y, por supuesto, con quienes crear y reír en compañía.

---

<sup>114</sup> Acto autoreafirmativo que se relaciona también con otros patrones y exigencias contemporáneas.

## Capítulo 3

### **Las nuevas oralidades cómicas: el *stand-up comedy* en México**

## Las nuevas oralidades cómicas: el *stand-up comedy* en México

En estos últimos años, las oralidades tradicionales, arraigadas profundamente en el imaginario colectivo y el expresar simbólico mexicanos, se han visto acompañadas de otras creaciones, si bien globalizantes, que juegan con la comedia a partir de un discurso autorreferencial. El *stand-up comedy* es una de estas realizaciones que, de origen anglosajón,<sup>1</sup> poco a poco ha adquirido cierto furor en determinados espacios y públicos nacionales.

### i. El *stand-up comedy* en México

En México, la aproximación a este género lleva apenas unos años. Primero como inquietudes personales que promovieron presentaciones aisladas, abrieron escenarios e

---

<sup>1</sup> De origen controversial, para algunos es parte fundamental de la cultura norteamericana; otros, en cambio, reclaman su origen británico. Sin embargo, aun cuando en ambos países el *stand-up comedy* ha sido culturalmente importante, en Estados Unidos ha logrado un mayor desarrollo. En ambos casos, el género descende de una larga tradición, con antecedentes que van desde el *vaudeville*, la *comedia dell'arte*, o el *music hall* (de este último sobresalen personalidades como Charley Case, afroamericano que entre 1880 y 1890 se hizo pasar por blanco para tener acceso al mundo del espectáculo y los teatros; podría considerarse el pionero del género); hasta el *burlesque*, el TOBA (*Theater Owners Booking Association*, primera comedia realizada por y para afroamericanos, de moda en las décadas de 1920 y 1930), y el *Bolscht Belt* (espectáculo cómico judío de principios del siglo XX, que prosigue hasta los setentas); ejercicios todos que estimularon una comedia familiar y cotidiana. No obstante, fue en los *nightclubs*, gracias al ingenio de sus maestros de ceremonias (MC o *emcee* en inglés), que el *stand-up comedy* adquirió un estilo más definido. Así fue como, un poco más tarde, en los sesentas, este humor empezó a crear sus propios espacios y discursos, muy en consonancia con las propuestas creativas de comediantes como Lenny Bruce, Mort Sahl, George Carlin, Richard Pryor, Woody Allen, o Steve Martin. Contexto ideal para que en los ochenta, el género se convirtiera en un *boom*. A la par, en esta década aparecieron series televisivas del estilo de *Saturday Night Live* (1985) o *Seinfeld* (1989). El mercado de la comedia se incrementó de tal manera que en 1989 nació una cadena de televisión dedicada por completo a esta modalidad humorística: Comedy Central. De tal suerte, el papel de la televisión resulta esencial para entender el crecimiento del género.

impulsaron talleres; sin fechas concretas o individuos específicos, tal vez fue hace unos seis o siete años cuando el apelativo de *stand up comedy* comenzó a sonar furtivamente entre los bares; y cuando por aquí y por allá, este humor íntimo del micrófono fue ganando adeptos, o conquistando a los expertos, acostumbrados a los comediantes estadounidenses.<sup>2</sup> Descarriados, entusiasmados, o ambos, poco a poco la comunidad *standupera*,<sup>3</sup> empezó a crecer y en 2011 se realizó el primer festival de *stand-up* en la capital mexicana.<sup>4</sup> De éste emergieron propuestas escénicas como las de Gonzalo Curiel, Ese Wey o Roberto Flores, e iniciativas como Risas Inc.<sup>5</sup> o Cayendo mal;<sup>6</sup> colectivos que agruparon *estandoperos* con la intención de crear espectáculos conjuntos.

En un *boom* acelerado, en los últimos años las presentaciones individuales y los micrófonos abiertos han crecido exponencialmente en las inmediaciones, sobre todo, de la delegación Cuauhtémoc (de la zona Rosa a la Condesa),<sup>7</sup> espacio por excelencia de esta comedia en la Ciudad de México. Esto, muy relacionado a que en 2012,<sup>8</sup> Comedy Central<sup>9</sup> inició sus transmisiones en América Latina, con lo que se produjeron por primera vez *shows*

---

<sup>2</sup> Al respecto, se podría hacer un paréntesis previo: el monólogo del programa *Otro Rollo* —versión mexicanizada de un *late night show*, dirigido por Adal Ramones y transmitido por el canal 5 entre 1995 y 2007— animó un tipo de comedia que bien podríamos denominar parte de este género, aun cuando no hiciera referencia a éste.

<sup>3</sup> De *stand-up comedian*, y sin acuerdo respecto a la castellanización del término, de aquí en adelante “estandoperero”.

<sup>4</sup> Coordinado por Héctor Suárez Gomís, Felipe Nájera y Sofía Niño de Rivera; y producido por Jaime Morales; este festival tuvo como propósito la difusión y la interrelación entre los comediantes que comenzaban a exponer sus incipientes rutinas.

<sup>5</sup> Formado por Héctor García, Gloria Rodríguez, Gonzalo Curiel, Roberto Flores, Diego Zanassi y Tomás Strasberg.

<sup>6</sup> Con Eduardo Talavera, Ese Wey (Alex Marin y Kall), Juan Carlos Escalante e Isaac Salame.

<sup>7</sup> Primero en el Revel bar, después el Beer Hall (localizado en la calle de Sonora esq. Puebla, col. Condesa) o el Caffé 22, y más recientemente, en el Woko (*pub* ubicado en la calle de Nuevo León, col. Condesa).

<sup>8</sup> Dato difícil de corroborar: mientras la página de internet de este canal menciona que desde 2010 han realizado producciones en América Latina; la cuenta de Twitter habla de su arribo a esta región el 1 de febrero de 2012.

<sup>9</sup> Perteneciente a MTV Networks.

televisados de *stand-up* argentino, colombiano y mexicano (por ser los más numerosos). De manera análoga a lo que sucedió en Estados Unidos, el papel de la televisión ha sido medular en la promoción y conocimiento extendido de este género: gracias a estas producciones, el *stand-up comedy* ha adquirido un cierto seguimiento y se ha puesto de moda en un acotado sector del país.<sup>10</sup>

## ii. ¿De qué se trata el *stand-up comedy*?

Más allá de la postura corporal que indica su nombre, el *stand-up comedy* alude a un espectáculo en vivo donde un comediante narra un discurso personal, a manera de confesión, con puntos de vista únicos o paradójicos. A través de la enunciación de temas tabúes e inconfesados sentires colectivos, éste busca provocar la risa, el regocijo y entretenimiento de un público.<sup>11</sup> De pie sobre el escenario y acompañado de un micrófono, sin requerimiento técnico alguno ni escenografía, sin juego de luces ni musicalización, el *estandoperero*, con sólo el auxilio de las palabras y sus figuras, propone un monólogo cómico en el que los chistes se suceden camuflados de desahogos, debilidades y descripciones propias

---

<sup>10</sup> Sin quedarse atrás, en 2013 se estrena *Stand Parados*, proyecto del canal Distrito Comedia (canal de cable o televisión satelital, propiedad de Televisa, anteriormente *Clásico TV*), dirigido por Adal Ramones, que se destaca por invitar cada sesión a un *estandoperero* distinto.

<sup>11</sup> En la definición de Eddie Tafoya: “It is the singular person standing against the crowd, exercising the right to free speech and sinking or swimming (or killing or bombing, as it were) on unique merits. It is individuals adopting unique points of view and telling individual stories directly on their communities”. [Es esa singular persona parada de pie contra la multitud, ejercitando el derecho de libertad de expresión y hundiéndose o nadando (o matando o bombardeando, por así decirlo) en méritos únicos. Son los individuos adoptando puntos de vista únicos y contando historias individuales directamente en sus comunidades]. Eddie Tafoya. *The Legacy of the Wisecrack*, p. 203.

de borracheras. En una comunicación directa y presencial, el diálogo trata de crear lazos entre el comediante y su auditorio; es decir, en forma de espejo, el primero encamina a un sentir de confraternidad que acaricie la coincidencia, en la que el público se reconozca, comparta, e incluso padezca, los avatares relatados.

Potencializada con la representación, la comedia como acto performativo hace de la oralidad primaria su medio de creación. La palabra viva, la reacción, los silencios expectantes, el ritmo, la interpretación de las escenas, la respuesta del público, son elementos inherentes a estos géneros dramáticos arraigados en la risa colectiva. El *stand-up comedy* si bien consigna una oralidad que pervive en la inmediatez, ésta apela a una oralidad segunda, más que primaria o mixta,<sup>12</sup> pues dicho género humorístico surge y se consume dentro de una clase social medianamente culta y profesional, que depende de la escritura. Por lo tanto, las rutinas nacen de un proceso escriturario largamente trabajado: de la escaleta al guión, a la revisión, de la primera representación con público (muchas veces probada en los *open mics*) para finalizar en la composición final. Luego, se ensaya hasta la memorización, no obstante que el objetivo último sea semejar la libre espontaneidad: “Nearly everything the speaker intends to say is scripted and therefore well thought out. The art is to perform and deliver the material in a way which exudes spontaneity and conviction”.<sup>13</sup> En conclusión,

---

<sup>12</sup> Según la nomenclatura de Zumthor: “[...] oralidad *mixta*, cuando la influencia de lo escrito permanece externa a ella, parcial y retardada (por ejemplo, en nuestros días, en las masas analfabetas del tercer mundo), ya sea como oralidad *segunda* que se (re-)compone a partir de la escritura y en el seno de un medio donde ésta predomina sobre los valores de la voz en el uso y en la imaginación”. Paul Zumthor. *Introducción a la poesía oral*, p. 37.

<sup>13</sup> [Casi todo lo que el orador pretende decir está escrito en un guión y por lo tanto bien pensado. El arte está en realizar y entregar el material de tal forma que exude espontaneidad y convicción]. Jeannine Schwarz. *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-Up Comedy*, p. 238.

el *stand-up*, como acto teatralizado, conjuga el guión con la fugaz oralidad y la performatividad.

En una primera aproximación, el género responde a una comedia de autor: es el comediante mismo quien elabora cada una de sus rutinas y participa como director total de su actuar en escena. Bajo la idea generalizada de que es la personalidad real del *estandoperero* la que se expresa en el escenario, vale la pena entrecomillar este lugar común: mientras la esperada franqueza pareciera una exigencia de congruencia social por parte del espectador —quien aspira a un discurso íntimo, próximo, e incluso real—,<sup>14</sup> lo cierto es que, a pesar de que en México los *estandoperos* suelen recurrir a sus experiencias personales o atisbos individuales,<sup>15</sup> dicha honestidad se acompaña de amplias licencias ficticias que aderezan o mejoran lo que pudiera ser un hecho poco ingenioso. Así pues, más que de una auténtica veracidad, el *stand-up comedy* se trata de la creación de discursos verosímiles.<sup>16</sup> El autor, en

---

<sup>14</sup> “Truth is a vital concept in most modern stand-up comedy because of the idea that it is about authentic self-expression. The boundary between offstage and onstage blurred, and in many cases, the audience believes that the person they see onstage is more or less the same as the person they might meet offstage. This inevitably means that there’s often an assumption that what the person onstage says about his or her life is more or less true”. [La verdad es un concepto fundamental en la mayoría del *stand-up comedy* moderno debido a la idea de que se trata de una autoexpresión auténtica. El límite entre los bastidores y el escenario es borroso, y en muchos casos, la audiencia cree que la persona a la que ven en el escenario es más o menos la misma que pueden llegar a conocer fuera de él. Inevitablemente, esto significa que a menudo existe la suposición de que lo que la persona dice en el escenario acerca de su vida, es más o menos cierto]. Oliver Double. *Getting the joke*, empl. 3090, (versión Kindle).

<sup>15</sup> Autoría que predomina en México, no así en Estados Unidos donde cada vez es más frecuente crear rutinas con ayuda de un guionista. Véase Oliver Double. *Getting the joke*.

<sup>16</sup> “At the far end of the spectrum from character comedians are acts where the person we see onstage appears to be an authentic human being, unaffected by the process of performance [...]”. [En el otro extremo del espectro de los personajes comediantes están los actos donde la persona que vemos en el escenario parece ser un ser humano auténtico, indiferente al proceso de actuación]. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 2460, (versión Kindle).

este contexto, juega entre el desnudo legítimo y la construcción de un personaje basado en sí mismo, un personaje *persona*:<sup>17</sup>

Without the protection of the formal mask of a narrative drama, without a song, dance, or any other intermediary composition that creates distance between performer and performance, without even, necessarily, some remarkable physical trait or ability to gratuitously display, the stand-up comedian addresses an audience as a naked self, eschewing the luxury of a clear cut distinction between art and life.<sup>18</sup>

Ya sea con su nombre de pila o apodo favorito, el *standopero* siempre es el centro de su ejecución. He aquí la herramienta escénica definitoria de este género humorístico: una perorata que delimita su tema principal en un *yo* autoproyectado, o en un *persona* como versión escenificada de sí mismo. El paso del sujeto histórico —del comediante como ser humano— al *persona* y viceversa se trata de un movimiento cíclico, en el que no obstante que el sujeto es quien define al *persona*, este último ha de ser congruente con el acontecer y pensar del primero. Para ello, el comediante se apoya en una amplia suerte de estrategias performativas que solidifican su formación como personaje; entre ellas están su corporalidad, expresión vocal, vestuario, así como los efectos sonoros y espaciales.

En este reflejo, el vestuario sugiere discursos, afinidades y el tipo de distanciamiento que el comediante tendrá con su público. En palabras de Oliver Double: “From the clothes

---

<sup>17</sup> La figura de *persona* remite a un tipo de actuación que emerge de la personalidad real del actor, para jugar con ella y expandir sus posibilidades reales. Véase Capítulo 2.

<sup>18</sup> [Sin la protección de la máscara formal de un drama narrativo, sin una canción, baile, o cualquier otra composición intermediaria que crea la distancia entre el intérprete y el performance, sin siquiera, necesariamente, algún rasgo físico notable o habilidad que mostrar, el comediante de stand-up se dirige a la audiencia tal cual es, dejando a un lado el lujo de una clara distinción entre el arte y la vida]. David Marc apud Oliver Double. *op. cit.*, empl. 2190, (versión Kindle).

they wear to the shoes on their feet, costume is important to stand-up comedians, helping to form their identity, affecting the way they perform, and sometimes even making a political statement”.<sup>19</sup> En torno a esta personalidad recreada, por lo común, el *standopero* suele vestir de la misma forma que en su cotidianidad —de jeans, camisa o camiseta—, a menos que se trate de un *show* en un recinto importante o de una producción televisada. Cosa distinta sucede con las mujeres comediantes, quienes suelen planear atuendos más emperifollados, aunque no siempre.

En esta misma línea, tanto el movimiento corporal y gestual, como el vocal, resultan decisivos en la conformación del personaje, al igual que estimulantes natos de las habilidades cómicas. De representaciones vehementes a la mínima expresión física, cada manifestación anatómica provoca una cierta reacción emotiva. A sabiendas de que el cuerpo produce respuestas sensibles y transmite todo tipo de emociones en el otro, el comediante planea siempre su ejercicio escénico; aunque a veces éste no sea evidente. Mientras algunos logran una corporalidad rica en ademanes, en otros resulta algo acartonada; o de igual manera, lo que pudiera sugerir una marca de timidez, en realidad podría estar planeada como estrategia comunicativa. A fin de cuentas, en la comedia, cada uno de los movimientos en escena afecta.

Lo mismo sucede con el semblante y más aún con la voz. Los guiños, muecas y gestos funcionan casi como chistes por sí mismos: pocos logran no sonreír ante una imitación o una

---

<sup>19</sup> [Desde la ropa que visten hasta los zapatos que calzan, el vestuario es importante para los comediantes de *stand-up*, pues les ayuda a formar su identidad, afectando la manera en que actúan, e incluso a veces haciendo una suerte de declaración política]. *Ibid.*, empl. 2918, (versión Kindle).

cara desencajada. En cuanto a las voces, el tipo de registro delimita el público y alcances discursivos: ¿desde dónde se habla y a quién se dirige? ¿Qué sociolecto, qué muletillas, qué referentes apelan a qué públicos? Como ejercicios autorreferenciales, son muchos los que juegan con su acento y entonación para desde estos formular gags<sup>20</sup> o afirmar su personaje.<sup>21</sup> Algunos más, emplean la voz para imitar a otros sujetos —ya sean procedentes de la cultura popular, ya sean de otras nacionalidades—, cantar o sonorizar un chiste a manera de efectos especiales.

Sobre un escenario prácticamente vacío, con un micrófono en medio, y a veces con un banco a lo lejos, los efectos acústicos y espaciales en el *stand-up comedy* suelen ser casi nulos; sin decorado o escenografía —si acaso con una pared de ladrillos al fondo en alusión a un barrio citadino—, lo mismo sucede con la ausencia de acompañamientos sonoros: sin música o efectos ambientales, es así como este género enfatiza las habilidades del comediante, quien es en sí mismo el espectáculo. Su comedia, entonces, es tal gracias a su cuerpo, creatividad y fuerza escénica, sin otro refuerzo o elemento escénico.

Austera e improvisada a primera vista, lo cierto es que cada elemento está pensado y trabajado: existe una labor de producción que tiene el objetivo de hacer sentir espontánea una función que no lo es. Al igual, como performance hablado, el *stand-up comedy* manifiesta

---

<sup>20</sup> «Del americano *gag* —efecto burlesco—, el término se introduce en Europa a partir de los años veinte. En el cine, el *gag* es un efecto o un sketch cómico que parece improvisado por el actor y que es realizado visualmente a partir de objetos o de situaciones inusuales [...]. Tanto en el cine como en el teatro, a veces el actor cómico inventa juegos escénicos, *lazzi*, que contradicen el discurso y distorsionan la normal percepción de la realidad”. «*gag*» en Patrice Pavis. *Diccionario del teatro*, p. 219.

<sup>21</sup> En México, en el uso del registro sociodialectal como herramienta humorística, resaltan los regiomontanos (Fredy El Regio, Franco Escamilla) o Sofía Niño de Rivera con su alter ego chihuahuense de su personaje principal —es decir, Sofía—.

un proceso de construcción que llega a su culminación con la palabra; en tanto género de comedia, éste explota algunas herramientas verbales en detrimento de otras, las cuales terminan por caracterizarlo. Dichos actos discursivos modelan un estilo propio que será su huella distintiva en medio de un público a la espera de una narración próxima y compartida. Si bien las rutinas pueden ser muy distintas entre un *standopero* y otro, los guiones presentan líneas argumentales afines, en la medida en que todas parten de un *yo* que se reafirma con sus miedos, filias, preguntas y prejuicios.

### iii. ¿Cómo se cuenta el *stand-up comedy*?

En este retrato neonarcista<sup>22</sup> con ánimo de camaradería, el *standopero* recurre a la anécdota, la confesión, la parábola; a la narración de ficciones, la caricaturización de otros, la imitación de personajes populares o la reproducción de hechos ampliamente conocidos. Estas formas entrelazan chistes con historias personales, desenvainadas gradualmente hasta llegar a un clímax cercano al extático, en el que sin importar qué se diga, la risa acompañará casi enseguida. Es decir, el *stand-up comedy* poco se refiere a una montaña de chistes inconexos y aislados, sino más bien a un fenómeno lingüístico que configura una unidad discursiva con crestas y cuevas encaminadas a un objetivo específico.

---

<sup>22</sup> “Un exceso de comida, alcohol y carcajadas corre parejo a la *stand-up comedy routine*, ceremonia axial de esta congregación denominada “neonarcista”. Este fenómeno escénico —entendido como sermón— es lo que mejor explica los principios de cofradía tan particular”. Guillermo Espinosa Estrada. *La sonrisa de la desilusión*, p. 97.

Para lograrlo, este tipo de comedia hace uso de ciertas estrategias creativas que favorecen la construcción de vínculos entre público y comediante. Aquí, dos de ellas: así como en la construcción de los relatos, se intercalan anécdotas personales con ficciones creadas, sin mediación que distinga una de la otra;<sup>23</sup> en los ejercicios descriptivos, los listados formulan dicotomías entre lo que es y lo que debería de ser, entre lo que se odia y se admira.

No hay *standopero* que no cuente historias. Las anécdotas personalizan una narración que distingue al personaje principal como agente y paciente de los acontecimientos, en su condición de ser humano expuesto a los hechos o al destino. Desde el “a todos nos ha pasado...”, el comediante va creando líneas discursivas que enlazan sus vivencias con las de su audiencia, amparadas en lo genéricas que finalmente son nuestras peripecias. Poco reconocida como género discursivo o figura retórica, la anécdota se caracteriza por ser una narración, casi siempre oral, de corta duración, divertida y popular, que subsiste sobre todo en el entorno de la conversación, de la charla, del ejemplo y finalmente del entretenimiento.<sup>24</sup> Un género cotidiano próximo a lo didáctico bajo su carácter de experiencia compartida y de parábola. De ahí que franquee desde el chisme hasta la enseñanza, en consonancia de lo fraterno con el gozo:

Today the true anecdote is still the counterpart of the parable and fable. Time has tended to shorten it somewhat and, as an attribute of our temperament, we have made it often funny.

---

<sup>23</sup> [En algunos casos, la verdad y la ficción se entrelazan tanto que incluso para el comediante es difícil separar una de la otra]. “In some cases, the truth and fiction become so intertwined that even the comedian finds it hard to separate the two”. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 3186, (versión Kindle).

<sup>24</sup> En la definición del Diccionario de la Real Academia, la anécdota es aquel “relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento”.

[...] All prove something. The thing to remember is, many jokes are anecdotes but not all anecdotes are jokes.<sup>25</sup>

Cuentos que desde la algarabía aleccionan y aproximan, en la maestría de mantener en vilo a los escuchas el chiste se cuela en la anécdota. Cuando se trata de enseñar o aconsejar, la comedia puede ser un buen canal, en la medida en que aligera el discurso y acentúa desde la ironía, la sátira o el chiste, la desfachatez y lo irreverente de las acciones humanas. No obstante, aunque pueden ser excelentes acompañantes, ambas son autónomas y poseen sus propias intenciones comunicativas.

Por eso, si a veces una participa en la otra, la anécdota también se filtra en la comedia; dentro del *stand-up comedy*, este tipo de narraciones se incorporan con más de una función: Sofía Niño de Rivera, por ejemplo, la utiliza como herramienta para reivindicar la trascendencia de la comedia en su vida:

Me encanta este tipo de comedia, porque entonces yo, lo que sea que me haya pasado en mi vida yo ya lo volví positivo, aunque me esté pasando en ese momento: hace poco me desmayé; me convulsioné enfrente de un chingo de personas que no conocía cuando estaba desayunando yo sola..., para variar. Y esto es completamente real: cuando me desmayo..., que me desmayé quince minutos me informaron —que para mí eso ya es como estar en coma, pero como no soy doctora, no sé—, cuando desperté me empezaron a preguntar las preguntas obvias de: ¿cómo te llamas?, ¿dónde vives?, ¿cuántos años tienes?, ¿eres virgen?, ya sabes...

---

<sup>25</sup> [Hoy en día la verdadera anécdota sigue siendo la contraparte de la parábola y la fábula. El tiempo ha tendido a acortarla y, como un atributo de nuestro temperamento, la hemos hecho en ocasiones divertida. [...] Todo es la prueba de algo. Sin embargo, hay que recordar que si bien muchos chistes son anécdotas, no todas las anécdotas son chistes]. Edmund Fuller. *Thesaurus of Anecdotes*, p. v.

Y aparte, eso, me despierto y oigo las peores palabras que hasta la fecha son las que más me han asustado en la vida: *No perdiste control de esfínteres, no te preocupes* [con una modulación en la voz que pretende dar cuenta de otro interlocutor], y yo: ¿¿¿¡Quéee chingados!?!? ¿¿¡Cómo!?!? O sea, ¡cóoomo! ¿Te desmayas y te dejas ir, toda, toda, ¡¡todaaa!?! ¡Qué culerada! Hijo de su madre, Dios no midió esa parte: ya estoy desmayándome enfrente de un chingo de gente...; ¡y además me puedo mear enfrente de un chingo de gente!

Entonces, me empezaron a hacer esas preguntas y mi “yo comediante” al instante ya estaba pensando: ¡No!, ¡no! ¡Qué desperdicio! Si yo fuera la persona que le estuviera preguntando a la que se acaba de desmayar, pegándose en la cabeza, aprovecharía tantito que medio se puede sacar de pedo muy rápido, entonces, le preguntaría cosas como: ¿en qué año renunció Peña Nieto? ¿Cuándo perdimos México ante Estados Unidos? ¿Cuántos años tiene Chabelo? Para que la persona que esté ahí, esté [Sofía reproduce el movimiento corporal de alguien desconcertado, que mueve los ojos de un lado al otro sin reconocer muy bien lo que pasa a su alrededor y busca encontrar las respuestas]. Y así aprovechas que todavía está medio retrasado mental... ¡Está padre!<sup>26</sup>

La anécdota anterior funciona en un primer nivel como confesión; en este caso, aun cuando el chiste no es el mejor, la crónica de Sofía Niño de Rivera busca reafirmar un sentir,

---

<sup>26</sup> Extracto de la rutina de Sofía Niño de Rivera, en su actuación del 20 de diciembre de 2015, en Cine Tonalá, Ciudad de México [grabación personal].

De aquí en adelante, para cada una de las rutinas transcritas utilizo la siguiente marcación:

Itálicas: Para distinguir otras voces marcadas por el *standopero*, distintas del narrador *persona*. Estas voces enriquecen la narración, pues con ellas el comediante logra reproducir diálogos o insertar interlocutores distintos.

Corchetes: Remiten a las apreciaciones corporales del comediante en escena desde el observador; dicho en otras palabras, describen los movimientos o guiños del *standopero* sobre el escenario, siempre desde la mirada del público.

Puntos suspensivos: Pequeños silencios que, con frecuencia, sirven para crear expectación en el interlocutor.

Alargamiento de vocales (eee, aaa): Cuando lo dicho por el comediante busca dar un énfasis mayor o sube el tono de voz (gritos, expresiones de júbilo, marcas de enojo). Esta misma intención se reitera con signos de admiración e interrogación.

el subrayar la referencialidad de la vida privada en la creación del material humorístico de cada comediante.

Distinto sucede con la anécdota de Adriana Chávez, quien desde una experiencia personal, se burla de los estereotipos clásicos respecto a la homosexualidad femenina:

Y les decía, ser lesbiana me pone en aprietos. Sobre todo en los baños públicos: voy entrando a un baño y voy mensajeando muy quitada de la pena [con los movimientos propios de estar caminando, al mismo tiempo que ve una pantalla entre sus manos], se cruza conmigo en la salida una señora y cinco segundos después la tengo en mi espalda gritándome:

—¡¡Es para mujeres!! ¡¡Es para mujeres!!! [inclinada hacia un costado, reproduce el gesto de alguien que grita exasperadamente].

—¿Qué? ¿Qué? —pinche susto que me puso—. Pues sí las traje, ¿o qué? [con gestos de manos, Adriana busca reafirmar los senos].

Pero eso no fue lo peor, lo peor fue un día que abro el cubículo del sanitario y me encuentro a una niña así como por aquí [extiende la mano a la altura del pecho], de esta altura, y se me queda viendo y empiezo a ver cómo su carita empieza a transformarse. Así como película de Dolores Del Río, así como un grito suspendido en su rostro, así de “¡¡Ahhh!!” [rostro en señal de sobresalto y mano sobre la frente]:

—¡¡Mamá!! ¡¡Un hombree!! ¡¡Un hombree!!!

Se echa a correr y yo atrás de ella:

—¡No mames! ¿En dónde, güey? [movimiento de salir corriendo].<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Rutina para Comedy Central: < <http://standup.comedycentral.la/videos/stand-up-usa/episodios/stand-up-garcia-chavez/comedy-central-presenta-hector-garcia-y-adriana-chavez-723778> > (consulta: agosto, 2015).

De la anécdota previa, vale la pena notar la construcción de la narración en tiempo presente. Una rutina de *stand up* traslada al presente escenas o actos pasados, que al ser recreados por el comediante, pueden de cierta manera, llevar al público a experimentarlos. De ahí que estos sucesos sólo subsistan en el momento en el que son enunciados: “one of stand-up’s defining features is that it is firmly and conspicuously rooted in the present tense. [...] It’s normal for stand-up comics to incorporate the here and now into the material of the show”.<sup>28</sup> La anécdota, entonces, es una forma retórica que vive en la oralidad y que nunca es exactamente la misma; en el curso de su transmisión y repetición, va mutando según los intereses que tengamos en ella misma —tan es así que puede terminar por ser completamente distinta de la original—. Y si bien se espera que sean propias y originales, la mayoría de las veces se ven compuestas de grandes porciones de ficción, que aderezan cómicamente un relato que por sí mismo podría carecer de interés. Fórmula narrativa que evidencia que no existe el sujeto personal como tal en la comedia: los relatos del diván son creaciones, siempre. Poco a poco las fronteras entre lo real y la ficción se van desdibujando, en una rutina que pasea entre la autenticidad y la ocurrencia.<sup>29</sup>

Entonces, no es raro que el comediante recurra a la ficción, más cuando se trata de exacerbar el humor negro, la irreverencia o el sinsentido. Como Juan Carlos Escalante:

---

<sup>28</sup> [Una de las características distintivas del *stand-up* es su relación firme y conspicua con el tiempo presente. [...]. Es normal para los comediantes de *stand-up* incorporar el aquí y el ahora dentro del material del espectáculo]. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 6173, (versión Kindle).

<sup>29</sup> “With some comedians truth and fiction don’t intertwine so much as sit side by side, one replacing the other when it better serves the aim of getting a laugh”. [Con algunos comediantes la verdad y la ficción no se entrelazan sino más bien se encuentran lado a lado, una reemplazando a la otra cuando mejor ayuda al propósito de provocar las risas]. *Ibid.*, empl. 3208, (versión Kindle).

Pero les voy a contar de la primera vez que probé mi propio semen, ¿no? Fue algo muy loco y no es nada... O sea, tienes doce años y no me van a dejar mentir: a los 12 años, la próstata muerde como perro; así, muerde. Y fue una triple sorpresa. La primera sorpresa fue que eyaculé, ¿no? Era la primera vez que sucedía... La segunda fue que sucedió a 100 kilómetros por hora directo a mi boca abierta. Así: ¡yahhh! [expresión corporal en la que escenifica de manera somera dicha experiencia]. Y la tercera fue que me lo tragué. Y pues, no tiene nada de malo. Aprendí algo acerca de mí. Hay cosas que uno no quisiera saber acerca de uno, ¿no? ... Yo no quisiera saber que, pues, mi tío la chupa chido, ¿no? Yo no quisiera saber eso, ¿no? Es como información que no es útil, ¡¡que no es útil!!<sup>30</sup>

Hasta llegar al punto en que poco importa la experiencia personal cuando se intenta relatar una común aventura. Así, Fredy El Regio, desde la exageración de su acento regiomontano, se lanza a la descripción de una anécdota que busca la remembranza colectiva:

Y después del pinche primer beso, ¿qué viene? El primer faje, ¡matón!, ¡chingón! ¡Bonito! Estás en la sala de su casa, [¿?], ¡mamalón! De esos pinches fajes chingones, güey, como los de la *secun*, ¡cabrón!... Ya se acordaron, ¿veaaa? De esos fajes de los que salías de la casa de tu chava como matador de la plaza de toros [Fredy se para en medio del escenario y recrea a un torero en el momento de torear, altivo y bien plantado]. ¡Mamalón! Bonito, güey.

¿Y sí saben cuál es la parte más sensible que se le pone a la mujer durante el faje?... Ya están grandes, ¡¡fajen, güey!! La parte que se le pone más sensible a la mujer durante el faje es... el oído [risas en el público]. No, ¡neta! Porque tú estás acá:

---

<sup>30</sup> Extracto de la rutina de Juan Carlos Escalante para Comedy Central:  
< <http://www.comedycentral.la/videos/juan-carlos-escalante-standupencomedy-1239724/> > (consulta: diciembre, 2015).

—Sobres, ¡presta! ¡Aquí mero! [expresión corporal de estar sentado sujetando a una mujer].

—*¡Mis papás!*

—Sí, papas... ¡Aquí mero!

—*¡Mis papás, pendejo!* [Fredy reacciona, gira la cabeza en todas direcciones y mientras va contando la historia, refuerza con el cuerpo la escena].

Giras al otro lado del sofá, te avientan un cojín [que Fredy hace la representación de poner entre sus piernas, respiración entrecortada, jadeos].

—*Buenas noches muchachos...* [voz de señor maduro, en alusión al papá de la novia].

—Buenas noches... [con jadeos continuados, cara de sufrimiento, ojos entrecerrados, voz gangosa].

—*¿Qué estaban haciendo?*

—La tele [continúa jadeando, con muestras de dolor entre las piernas, levanta la mano en dirección hacia el frente].

—*Ah... Estaban viendo el noticiero.*

—Ajá... [continúa con marcas de dolor, los ojos cerrados, jadeos] Dóriga.

¡Dóriga en Tv Azteca, pendejo! Los papás son buena onda, pero nosotros cometemos el error de pensar que los papás son pendejos. Cuando estamos chavos es lo que pensamos, güey. O sea, tú te has de imaginar, güey, que los jefes no saben qué estás haciendo; has de pensar que te hicieron con papiroflexia, o dibujando... Güey, ¡no mames!<sup>31</sup>

Con Fredy, la anécdota no bosqueja a su personaje en tanto *estandoper*, sino a una comunidad que ha vivido los mismos códigos y experiencias adolescentes. Para ello, se apoya

---

<sup>31</sup> Extracto de su rutina presentada en Comedy Central:  
< <https://www.youtube.com/watch?v=VuKADttak0k> > (consulta: diciembre, 2015).

de la segunda persona del singular con la que abraza e implica al auditorio en una historia compartida, reconocida social y culturalmente:

When comedians describe the common experience which they are observing, they often use the second person: instead of saying ‘*I do this...*’, they say, ‘*You do this...*’ These linguistic quirks emphasise the importance of sharing, directly asking the audience to compare the comedian’s experience with their own.<sup>32</sup>

Como género, las anécdotas son narraciones proyectadas que parten tanto de la memoria como de nuestras propias quimeras: “To shape and polish an anecdote is one thing: to invent it altogether is another. Some of the best-known anecdotes are perhaps sheer invention”.<sup>33</sup> En todos los casos, son construcciones que acentúan cierta información sobre otra. En el descubrimiento de nuestros hábitos sociales, con frecuencia el *stand up* se inclina por anécdotas ficticias con muchos referentes comunes, que sugieren conocimientos generales —o que funcionan como marcadores de clase e idiosincrásicos—, más que experiencias individuales. Esto, porque entre más próxima sea la temática a tratar, el público advertirá más inmediatamente los elementos cómicos dentro de la historia:

References are the basic blocks of knowledge from which the joke is built. In order to understand it, the audience must recognise whatever words, names, places, new stories, songs, movies, TV shows or other cultural artefacts it may contain. It’s a process of shared understanding. [...] Some comedians play it safe by using very broad references, dealing with

---

<sup>32</sup> [Cuando los comediantes describen la experiencia común que están observando, seguido utilizan la segunda persona: en lugar de decir ‘*Yo hago esto...*’, dicen, ‘*Ustedes hacen esto...*’. Estas peculiaridades lingüísticas enfatizan la importancia de compartir, pidiendo directamente a la audiencia que comparen las experiencias del comediante con las propias]. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 3986, (versión Kindle).

<sup>33</sup> [El dar forma y pulir una anécdota es una cosa; el inventarla, otra por completo. Algunas de las anécdotas mejor conocidas son quizá pura invención]. “Introduction”. *The Oxford Book of Literary Anecdotes*. Ed. James Sutherland, p. vii.

subjects familiar to audiences across many different cultural boundaries. Because of this, some topics have inspired hundreds of stand-up routines, some of them imaginative and funny, others tired and clichéd.<sup>34</sup>

Entonces, junto a las confidencias, también se narran suposiciones, se recrean escenarios alternativos, y en menor medida, se ironiza respecto a los panoramas políticos. Como lo hace Ese Wey:

Dicen que en México, y como en muchos otros países de Latinoamérica, gobierna el narco; qué grave, ¿no? Que ellos le dan dinero a los políticos, los narcos. Yo le tengo un consejo a mis amigos narcos: no le den dinero a los políticos, ¡se lo roban! Y se compran casas bien nacas, ¡no les den dinero! O se lo gastan en campañas bien pinches, ¿no? Como las del Partido Verde Ecologista, aquí en México, pinches campañas de *El partido Verde sí cumple* [Ese Wey reproduce la voz del narrador que acompaña los comerciales de ese partido político]: hicieron una ley de circos sin animales..., y el Congreso sigue lleno.

O esta otra que dice: *El partido Verde sí cumple, 140 años de cárcel a secuestradores*. Y la señora que actúa en el comercial se queda [con voz de mujer]: *¿140 años?* [acompañado de un sonido parecido al de una alarma, movimiento de ojos, de un lado al otro, en señal de estar pensando]. Y dos minutos después: *¡eso ya es cadena perpetua!* Y sale Chabelo por atrás: *¡no para mí cuate!* [Ese Wey imita voz y expresión corporal de éste]. O sea, Chabelo podría secuestrar, cumplir su condena de 140 años y salir libre para empezar de nuevo, ¡cabrón!... *Una nueva vida cuate*. Yo le daría trabajo a Chabelo en mi campaña; así: *Amigo, cuate narco, ¡no le des dinero a los políticos, cuate!*

---

<sup>34</sup> [Las referencias son los bloques básicos del conocimiento a partir de los cuales se construye un chiste. Con el fin de entenderlo, la audiencia debe reconocer cualquiera de las palabras, nombres, lugares, nuevas historias, canciones, películas, series de televisión u otros artefactos culturales que puedan contener. Es un proceso de entendimiento compartido. [...] Algunos comediantes juegan a lo seguro usando referencias muy generales, tratando temas conocidos por la audiencia con diferentes fronteras culturales. Debido a esto, ciertos tópicos han inspirado cientos de rutinas de *stand-up*, algunos de estos imaginativos y graciosos; mientras que otros, cansados y cayendo en el cliché]. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 4228, (versión Kindle).

Así es muchachos, es cabrón porque, por ejemplo, en la política siempre nos falta dinero a los contribuyentes, siempre es un pedo como: [y con voz de López Dóriga, ronca y cargada con sus pausas características] *Muy buenas noches... El gobierno de Coahuila... declaró que presenta una falta de dinero de doscientos millones de dólares... El procurador informó que se plantea la eventual creación de una comisión... para realizar las indagatorias y deliberar si el exgobernador debe o no responder por el dinero faltante... Por su parte, el secretario de finanzas declaró desde su mansión en algún emirato árabe, donde la poligamia y la pederastia son legales, que desconoce el destino de dichos fondos... Vamos a los deportes.*

Yo digo que el narco ya debería gobernar con un partido narco. Ahí no nos faltaría dinero. O sea, si vemos cosas tan tontas como Revolución e Institución en un mismo concepto que es el Partido Revolucionario Institucional, que es como el Partido de la Dictadura Democrática, pues que hagan el Partido Narco Democrático, ¿no? Ahí nunca nos faltaría dinero. Porque si llegas con tu jefe narco y le dices [voz norteña y popular]: *Oiga patrón, fíjese que nos faltan doscientos pesos...* No te va a decir: *Ahh, Melitón, te faltó dineroooo...* *Pues vamos a ver si creamos la comisión para la investigación y resolver el misterioso caso de los doscientos...* [pausa expectante] *¡¡¡Chingas a tu madre Melitón!!!* [sonido de ‘pum, pum pum’, con el movimiento corporal propio de estar disparando una pistola].

[Después de las risas y una pequeña pausa] *Ah, mira, ¡aquí estaban los doscientos pesos Melitón!* [con el gesto de haber encontrado algo en el piso]... *Vamos a los deportes* [Ese Wey imita una vez más la voz de López Dóriga].<sup>35</sup>

Como en el fragmento de Ese Wey o el de Fredy El Regio, las historias cobran vida cuando varios personajes interactúan. Junto al narrador principal —casi siempre el *persona* del comediante—, los personajes secundarios que el mismo *standopero* interpreta enriquecen las escenas con diálogos y niveles de complejidad: el *stand up comedy* se acerca a

---

<sup>35</sup> Rutina de Ese Wey, para Comedy Central: < <http://www.comedycentral.la/tv/destacado/standup-sin-fronteras/videos/stand-up-sin-fronteras-983975/> > (consulta: agosto, 2015).

una narrativa afín a la cinematográfica, con juegos temporales, cambios inesperados o la multiplicación de actos, la insinuación de otros entornos, y la participación de más de un sujeto en acción. Ficciones o no, el público espera una mirada original, relatos sorprendidos y opiniones verídicas que hagan de la rutina una experiencia única.

Otra forma de aproximación es el listado, una estructura clásica de pensamiento con la que se aprehende lo que nos rodea: por medio de la categorización, de la distinción entre unos y otros, entre lo que funciona o no, a manera de inventario reconocemos lo nuestro y lo distante, la pertenencia, el orden y la carencia de él. Términos de contraste que establecen valorizaciones y oposiciones, que así como organizan lo que está dado, rompen con las categorías culturalmente definidas; esto, por medio de un sistema de ordenamiento que crea campos semánticos unidos bajo un cierto argumento o contexto. En palabras de Umberto Eco: “La lista se convierte en un modo de revolver el mundo, casi de poner en práctica la invitación de Tesoro a acumular propiedades para que surjan nuevas relaciones entre cosas alejadas entre sí o, en cualquier caso, para poner en duda las que están aceptadas por el sentido común”;<sup>36</sup> como medio de interpretación, forja sentidos y acota los referentes posibles. A manera de recursos retóricos, éstas dialogan con lo que se nos muestra, con el infinito y los etcéteras.

En el *stand up*, los listados son recurrentes porque al describir las convenciones sociales, se vuelven evidentes los lazos existentes entre lo aceptado *per se* y lo autoreafirmado

---

<sup>36</sup> Umberto Eco. *El vértigo de las listas*. p. 327.

como individual. De ahí que las clasificaciones propuestas desde la comedia delinear formas muchas veces discordantes con lo definido como normativo. Sin apearse a ninguna jerarquía, las listas terminan por posicionar al *standopero*, en su recurrente autoproclamación, como ser *outsider*:

Hola, yo soy Gloria Rodríguez y antes que nada, déjenme decirles algo rapidísimo sobre mí: soy mujer, gorda, comediente, zurda, divorciada, mal hablada, bien escrita, independiente, multiorgásmica, espiritual y fiel. Esto sólo quiero aclarárselos porque quiero que sepan que sólo me faltaba ser indígena... Para ser todo lo que odia la Iglesia católica... Y Martha Debayle... Y mi exmarido.<sup>37</sup>

En el inventario de lo que es, Gloria Rodríguez juega con la acumulación, que va intensificando hasta romper con un elemento no esperado; producto de la sorpresa, surge de esta manera un quiebre semántico que condensa la esencia del chiste.

Casi siempre infinitas, las enumeraciones parten de un conjunto inacabado que pareciera absurdo en su disposición, pero que en realidad fácilmente desentrañamos: “[...] las listas que definen una cosa mediante una serie no finita de propiedades, aunque aparentemente caóticos, se aproximan más al modo como definimos y reconocemos las cosas en la vida diaria”.<sup>38</sup> Por medio de éstas, hijos de la modernidad, gustamos de deformar las relaciones clásicas entre las cosas, en lo que Eco denominaría enumeraciones caóticas.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Rutina de Gloria Rodríguez para ActitudFem: < <https://www.youtube.com/watch?v=47MBtxYDftM> > (consulta: agosto, 2015).

<sup>38</sup> Umberto Eco. *op. cit.*, p. 221.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 254.

Múltiples e infinitas, a estas últimas el *stand-up comedy* se aferra pues sólo el ingenio entrelaza todas las metáforas. Y de nuevo Eco:

[...] el ingenio no es más que la capacidad de «penetrar los objetos profundamente ocultos bajo distintas categorías y compararlos entre sí» [citando a Tesauro], o bien la capacidad de encontrar analogías y semejanzas que pasarían inadvertidas si todas las cosas estuvieran clasificadas bajo su propia categoría.<sup>40</sup>

Pensada la lista en su exceso y despilfarro —tan familiar a la sociedad de consumo—, Carlos Ballarta presenta el catálogo de sus alergias, en un amasijo misceláneo, extraño y al mismo tiempo irrefutable. La reiterada anáfora hace de esta enumeración toda una letanía, para rematar con la mejor de las alergias posibles:

Hay banda que es alérgica a muchas pendejadas, ¿no? Hay banda que si come kiwi, gluten, o levadura para hacer bolillo, vale verga. Mis alergias son muy sencillas: soy alérgico a las balas, al veneno, al VIH, a la gonorrea; alérgico a que me madreen siete güeyes en la calle con bats, alérgico a morir ahogado, alérgico a las bombas de hidrógeno, de nitrógeno; soy alérgico a la caída en volcanes activos, a los rayos; alérgico a la mordedura de zombies, de vampiros, de león africano, de Tiranosaurio Rex; soy alérgico a la exposición de una cornadura de rinoceronte; soy alérgico a la AK-47, a la VZ-61, a la granada de defragmentación, a la bazuca tactical 98-Z, a los misiles teledirigidos; soy alérgico a la crucifixión, a ser desmembrado entre cuatro caballos salvajes; soy alérgico a la artillería de jet de combate, a la de tanque de asalto P-22 Baryshnikov; soy alérgico a ahogarme en mi propia sopa, salir al espacio sin traje, ¡cabrón!... Pero lo que sí me matan, son las cosquillas.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>41</sup> *One-liner* parte de la rutina de Carlos Ballarta, narrado por éste durante curso de *stand-up comedy* [grabación personal].

En relación con los lugares comunes, los listados también cumplen una función referencial. Éstos proyectan una imagen de las cosas, sus representaciones y modos de existencia, por medio de narraciones que integran a la par que dan sentido a un conjunto diverso de propiedades. En el *stand-up* mexicano, el ánimo de catalogar a veces se encamina a la reivindicación, otras a la mofa y, algunas aisladas, a la crítica de nuestros dogmas.<sup>42</sup> De igual manera, lo autodenominado auténtico y diverso cae en absurdo cuando se nos revela su constante iteración:

Un extranjero en México:

—*¿Es verdad que la comida mexicana es increíble, súper variada?* [con una imitación bastante deficiente del acento francés].

Y uno, como buen mexicano:

—Uy, wow, ¡sí! Sí que es súper variada [con un gesto de orgullo y voz de gozo].

—*Ah, sí, ¿y qué son los chilaquiles?*

Y tú como mexicano:

—Ah, ¡los chilaquiles! Mira mira, son: tortilla, con queso, con crema, salsa, le pones frijoles, les puedes poner pollo...

—*¿Y las flautas?*

—Mira, es tortilla, con queso, con crema, salsa; les puedes poner frijoles, pollo...

—*Ah, ok, ok, ¿y los sopas?*

—[con caras y gestos de “¿qué preguntas son ésas?”] Ah, no, ésos sí son diferentes; son más chiquitos, pero tienen tortilla...

Y como ya te empiezas a sentir mal:

---

<sup>42</sup> “La definición por propiedades es la que se utiliza cuando no se posee una definición por esencia, o bien la definición por esencia no nos satisface. Por tanto, es propia o de una cultura primitiva que todavía no ha establecido una jerarquía de géneros y especies, o de una cultura muy madura (y tal vez en crisis) que pretende poner en duda todas las definiciones anteriores”. Umberto Eco. *op. cit.*, p. 218.

—Pero a estos sí les puedes poner chorizo... [...].<sup>43</sup>

En los terrenos de la discusión y controversia de nuestros asentados referentes culturales, Gus Proal da un repaso a los mandamientos católicos:

Quiero hacer una pequeña advertencia: la siguiente sección puede ofender sobre todo a los fans de Dios, Jesús o Arjona... Especialmente les va a pasar a los fans de Arjona.

El primer mandamiento de la ley de Dios dice “Amarás a Dios por sobre todas las cosas”. ¡¡Todas las cosas!! Yo les pregunto, hermanos creyentes: ¿Dios o iPhone? ¿Qué *apps* tiene Dios? ¿Qué *apps* puedes descargar desde Dios? ¿Cómo matar a tu hijo y luego culpar a esos judíos narigones? ¡Nadie va a querer invertir en ese *app* antisemita! ¡Todos los inversionistas son judíos!

Yo por eso propongo un *app* para Dios, *Angry gods*: agarras una paloma, la pones en la resortera de la ignorancia y la lanzas contra un pueblo en desesperación, ¡está chingón güey! ¡Está chingón! En niveles más altos, puedes lanzar pestes bíblicas, culpa; y ya si estás en muy mal plan, rock cristiano. Con letra de Arjona, pa’ que duela más.

El segundo mandamiento de la ley de Dios dice “No usarás el nombre de Dios en vano”. Yo pregunto, ¿quién realmente usa el nombre de Dios en vano? ¿Quién bautiza a su hijo como Dios González?

—Pedro Pérez, presente; Carlos Gutiérrez, presente; Dios González, *siempre presente* [con una voz seria y tétrica].

El tercer mandamiento dice “Santificarás las fiestas”, ¡suena bien! Suena a algo que puedo respetar... Pero ¿qué es una fiesta católica?

—*La guadalupana, la guadalupana, la guadalupa...* [con cara de aburrimiento y voz timorata, Gus Proal canturrea la tradicional canción].

---

<sup>43</sup> Extracto de la rutina de Sofía Niño de Rivera, en su actuación el 20 de diciembre de 2015, en Cine Tonalá, Ciudad de México [grabación personal].

O sea, tú llegas acá, bien prendido [Gus da unos pasos parecidos al baile de merengue, y acto seguido reproduce el andar de un borracho]:

—*La guadalupana, la guadalupanaaa, la guadalupanaaa.*

No mames, ¡cinco horas hincado desde Tecamac para esta mierda! Y en plena fiesta, te piden dinero, güey. Es así de:

—Dame dinero. Si tienes fe, dame dinero [gestos y voz autoritarios].

—*Si tengo fe, lo que no tengo es dinero* [con acento estereotipado de alguien de bajos recursos, posiblemente de campo].

—Ten fe en que tendrás dinero.

—*¡Pero va a estar cabrón si me lo quitan!* [mismo acento estereotipado de alguien de escasos recursos].

Siguiente mandamiento, el cuarto, “Honrarás a tu padre y a tu madre”. Si no, te vas al infierno, ¡al infierno, güey!... ¿Y si eres huérfano? Llegas al cielo así de:

—*Oh, usted se portó muy bien, como huérfano hizo mucho por otros como usted, rescató miles de niños en África... Oh no, ¡usted no honró a su padre y a su madre!* [personificación de San Pedro o a alguna autoridad de las puertas del Cielo].

—Oiga, ¡pero no los conocí!

—*No es mi problema. Hable con la gerencia [...].*<sup>44</sup>

Al margen del espectáculo frívolo, como discurso crítico el *stand-up comedy* puede conmover al punto de llegar a modificar creencias o comprometer ciertas ideas. Detrás del chiste, la comedia sugiere otras posibilidades y maneras de que las cosas y situaciones sean. Ésta es en sí misma un modo de aproximarnos y cuestionar los paradigmas sociales, las convenciones que nos confrontan y lo que desconocemos.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Rutina de Gus Proal para Comedy Central: < <https://www.youtube.com/watch?v=JAbatuWQFxy> > (consulta: diciembre, 2015).

<sup>45</sup> “The comedian’s routines are stories for the adult and like the myths in primitive cultures may answer his need for explanations of good and evil in human experience, help him manage fear and anxiety and by constant

#### iv. ¿Cómo se forma el *stand-up comedy* mexicano?

Si bien el contenido se nutre de confidencias, comentarios, listados, narraciones o descripciones, en su forma, las rutinas de *stand-up* forjan unidades discursivas. Al contarse un chiste tras otro, se construye un relato redondo, en el que cada elemento se planea con la intención de provocar un estímulo. Entonces, bajo un cierto hilo conductor, las narraciones no surgen azarosamente, sino que cada acción se relaciona con las otras; y en este proceso, la concatenación propone significados y estimula respuestas. De ahí que en la continua interrelación de las estampas, la referencialidad se haga parte del discurso:<sup>46</sup>

[...] son precisamente los fenómenos aislados, emergentes y percibidos en su materialidad, los que pueden suscitar en el sujeto perceptor gran cantidad de asociaciones, ideas, pensamientos, recuerdos, sentimientos y brindarle la posibilidad de ponerlos en relación con otros fenómenos. Sin duda, son percibidos como significantes que se pueden referir a los distintos fenómenos, trasladarse a diversos contextos y ponerse en relación con los más diversos significados, lo que conlleva una enorme pluralización de las posibilidades de significación.<sup>47</sup>

---

admonitions of what happens when there is social chaos, underline the normative outlines of his culture. They come to view their own culture in the way an anthropologist approaches an alien culture. From this perspective and the revelations that result, many standup comedians have all the markings of fine culture critics". [Las rutinas de los comediantes son historias para el adulto, y como los mitos en las culturas primitivas, pueden responder a su necesidad de explicaciones del bien y del mal en la experiencia humana, ayudándolo a manejar el miedo y la ansiedad; y mediante advertencias constantes de lo que sucede cuando hay caos social, resaltar los esquemas normativos de su cultura. Estos llegan a observar su propia cultura de la misma manera en que un antropólogo aborda una cultura ajena. Desde esta perspectiva y las revelaciones que de ella resultan, varios comediantes de *stand-up* tienen todas las características de (buenos) críticos culturales]. Stephanie Koziski. "The Standup Comedian as Anthropologist...", pp. 73-74.

<sup>46</sup> Esta disposición narrativa contrasta con la de la tradición cómica mexicana: en esta última los elementos muchas veces suelen presentarse aislados. Los chistes van y vienen sin un eje narrativo definido más allá del de buscar la risa. Con lo que poco se exploran los relatos redondos y autorreferenciales.

<sup>47</sup> Erika Fischer-Lichte. *Estética de lo performativo*, p. 281.

Más allá de la fórmula tradicional de premisa y remate,<sup>48</sup> muchos son los procedimientos humorísticos que ayudan a crear una unidad discursiva. Aquí algunos: los *running gags*, que se tratan de chistes o bromas reiteradas a lo largo de la función —repetidas mínimo tres veces durante la rutina—, prácticamente iguales o con mínimas variaciones.<sup>49</sup> Parecido pero no igual es el caso del *callback*, que es un chiste que remite a otro dicho previamente durante la rutina.<sup>50</sup> Por su parte, las frases laberinto suceden cuando parece que ya acabó el chiste e inmediatamente algo nuevo revela que éste todavía continúa. Se

---

<sup>48</sup> Conocido sobre todo por su nombre en inglés, *punchline*.

<sup>49</sup> Aquí un ejemplo: Sofía Niño de Rivera, luego del chiste de la variedad gastronómica de México (véase pág. 110), continúa desarrollando la idea de cómo México es tan único:

“México es el único país donde pagas por que te electrocuten. ¿Saben la pena que da explicarle a un extranjero en el Tenampa, cuando pasa el güey de los toques?:

— *Shushushu, ¡toques! ¡Toques!* [imitando la voz de este personaje] [...].

¿Saben la pena que da que tu amigo extranjero te pregunte qué es eso? Y tú: “Ah, pues mira, tortilla...”.

[Explota la carcajada conjunta y la gente aplaude después de esta última frase].

Y más adelante, en medio de un chiste que involucra a las ardillas de Chapultepec y las cosas que les damos de comer, recuerda a una señora que una vez le dio de comer a una ardilla un chicharrón: “que es piel de cerdo frita; con queso, con crema, con salsa, le puedes poner...”. Dicha referencia crea risas instantáneas por parte del público. [Grabación personal de su *show* en Cine Tonalá, el 20 de diciembre de 2015].

<sup>50</sup> De vuelta a Sofía Niño de Rivera, al iniciar un chiste que hace referencia a Shazam (aplicación móvil que identifica música), pregunta al público —y sobre todo a las señoras— si es que conocen esta aplicación. Luego añade que ella entiende que vayan a su show personas de todas las edades, además de que también habla el idioma “señora”: es decir, ha hecho de todo: se ha hecho crepé, en las bodas baila todo como cumbia... Y en este punto empieza a explicar cómo las señoras bailan siempre en la pista, sin importar el género musical, con movimientos “cumbeancheros”. Esta comedianta, para ello, hace una imitación de este danzar particular y reproduce las estereotipadas frases de las señoras invitando al marido a bailar; o cómo cuando ya acabó la fiesta, ellas siguen moviéndose con el mismo ritmo. Después, continúa añadiendo características a la descripción de las señoras, y luego vuelve al chiste inicial (es decir, el del Shazam). A continuación, varios chistes después, al narrar cómo era ir a los antros, cuando existía la creencia de que el VIH se contagiaba a través de alfileres, hace alusión a su mamá. Y para ello, engarza el chiste previo y describe a su mamá bailando cumbia en toda ocasión. El público explota a las risas. [Grabación personal de su *show* en Cine Tonalá, el 20 de diciembre de 2015].

realizan con frecuencia para provocar remates sorprendidos.<sup>51</sup> El *leitmotiv*, paralelamente, se distingue por generar una narración temáticamente coherente:<sup>52</sup>

Esta técnica es muy utilizada en el teatro. La comedia la usa como recurso de comicidad por repetición [...]. En el teatro poético, la repetición de un verso o de una figura retórica es una técnica propia del *leitmotiv*. De modo más general, cualquier repetición de términos, cualquier asonancia, cualquier conversación que gire sobre sí misma [...] constituye un *leitmotiv*.<sup>53</sup>

Y en el otro extremo, los *one-liners* son chistes cortos normalmente expresados en una sola línea, con frecuencia desvinculados del tópico principal de la rutina. Es decir, estos brillan por sí solos y funcionan a manera de aforismos.<sup>54</sup>

Es así como estas herramientas funcionan a manera de hilos conductores, que al mismo tiempo que actúan como termómetros, también buscan generar interés. Al reiterar lo dicho, la audiencia reivindica los significados y acentúa las referencias. El *stand-up* se trata, de tal suerte, de un discurso oral e inmediato, que requiere de la atención y presencia del interlocutor. Para esto, la comedia debe crear un pacto con el escucha: éste, al comprender el chiste, se siente convocado y parte de una colectividad, la cual comparte un sentir general,

---

<sup>51</sup> Un ejemplo es el fragmento de la rutina de Gloria Rodríguez, reproducido anteriormente, en donde se define a sí misma por medio de un listado. Por las pausas que realiza y por cómo va hilando el relato, cuando pareciera que ya acabó su enumeración, todavía añade otras particularidades (véase pág. 107). Esta estrategia sorpresiva es un procedimiento habitual de esta comedia.

<sup>52</sup> En las rutinas antes recuperadas, Gus Proal toma como *leitmotiv* los 10 mandamientos de la Iglesia católica, los cuales va caracterizando a través de una serie de chistes interrelacionados. Mientras que Gloria Rodríguez, en otro orden de intereses, se ciñe temáticamente a la vida de una gorda (y sus diferencias respecto a la de una mujer flaca).

<sup>53</sup> Patrice Pavis. *op. cit.*, p. 274.

<sup>54</sup> Aquí algunos de Ese Wey: “Cuando Ignacio López Tarso se muera, va a ser metatarso”. “Ironías de la historia: el asesino de Martin Luther King dio en el blanco”. “En los hoteles de paso, el jacuzzi se llama eyacuzzi”. “Ojalatería sin ‘h’, es optimismo”.

cierto conocimiento deíctico y, en este caso, un estímulo físico —es decir, la risa—. Por ende, efímero y totalmente contextual, el *stand-up* necesita de la presencia.

La presencia, como relación espacial con el mundo, deviene en un acontecimiento que sólo es posible en su presente tangible, sensible. Al ser una experiencia, ésta adquiere sentido sólo cuando entramos en contacto con los otros y con el mundo en su forma más corpórea; por eso, la presencia es tal siempre en el aquí y en el ahora.

Habitados al conocimiento conceptual, pocos momentos dedicamos a percibir sensiblemente nuestro alrededor; a manera de instantes fugaces, estos nos provocan un arrebató pleno de fuerza emotiva, que a veces terminan por ser trascendentales. De ahí la búsqueda de experiencias estéticas,<sup>55</sup> viajes sensoriales, situaciones límite, realizaciones escénicas, eventos, festivales, y toda suerte de prácticas encaminadas a estimular nuestro estar en el mundo; en una sed tanto de presencia como de comunidad.

El *stand-up*, en su calidad de realización escénica, no es ajena a este fenómeno:

Desde los años sesenta, es decir, con el giro performativo y con la generalización de los nuevos medios de comunicación, se han desarrollado en nuestra cultura una gran cantidad de nuevos modos de realización escénica en los ámbitos de la política, el deporte, el espectáculo y las fiestas o festivales. Estas realizaciones escénicas, que no tienen la pretensión de ser arte, son, sin embargo, organizadas y percibidas como nuevas posibilidades de teatralización y estetización de nuestro entorno, como caminos o medios de llevar a cabo un reencantamiento del mundo.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> “Una vez que entendemos nuestro deseo por la presencia, como una reacción al entorno cotidiano que se ha vuelto tan excesivamente cartesiano en los últimos siglos, tiene sentido la esperanza de que la experiencia estética pueda ayudarnos a recuperar la dimensión espacial y corporal de nuestra existencia; tiene sentido esperar que la experiencia estética pueda devolvernos, al menos, una sensación de nuestro estar-en-el-mundo, en el sentido de ser parte del mundo de cosas físicas”. Hans Ulrich Gumbrecht. *Producción de presencia*, p. 120.

<sup>56</sup> Erika Fischer-Lichte. *op. cit.*, p. 360.

En el caso de la comedia, este reencantamiento sucede en compañía: la risa, en tanto presencia, se alimenta gran parte de las veces de la copresencia. De manera fortuita, sujetos conviven en un espacio cerrado —ya sea el bar, teatro o sala de espectáculos—, y construyen de manera efímera y contextual una comunidad. Ésta, por ende, resulta arbitraria y múltiple en sus referentes. Sin embargo, los espectadores comparten sentires comunes, un ánimo de contacto vivo, la urgencia por la experiencia y por la catarsis de la risa; ávidos de umbrales, de rompimientos y de epifanías:

En tiempos de una estetización rampante del entorno vital, en una situación en la que priman la cultura del ocio y del entretenimiento, la «satisfacción desinteresada y libre» no es ciertamente la sensación adecuada para poner al sujeto en un estado umbral. Para ello es necesaria la alteración tanto de los «sentidos» como de la «razón». Para llevar a cabo la tarea, parecen mucho más eficaces estrategias como la irritación, el choque de marcos, la desestabilización de la percepción de uno mismo, del otro y del mundo, esto es, el desencadenamiento de crisis. Éstas dan lugar a experiencias profundamente turbadoras que, precisamente por ello, pueden llevar a la transformación de quien las vive.<sup>57</sup>

Dicha crisis también puede venir acompañada de la risa; el espontáneo estertor nace como reacción ante la sorpresa, el quiebre, lo incierto o ante la absurda reiteración. Cuando reímos, algo nos pasa: nuestro cuerpo<sup>58</sup> responde a un estímulo emotivo casi siempre

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 388.

<sup>58</sup> “Spontaneous laughter is a motor reflex produced by the coordinated contraction of 15 facial muscles in a stereotyped pattern and accompanied by altered breathing. Electrical stimulation of the main lifting muscle of the upper lip, the zygomatic major, with currents of varying intensity produces facial expressions ranging from the faint smile through the broad grin to the contortions typical of explosive laughter”. [La risa espontánea es un reflejo motor producido por la contracción coordinada de 15 músculos faciales en un patrón estereotipado y acompañado por una respiración alterada. La estimulación eléctrica del principal músculo elevador del labio superior, el cigomático mayor, con corrientes de variada intensidad produce expresiones faciales que van desde la sonrisa leve, pasando por la sonrisa amplia, hasta las contorsiones típicas de la risa explosiva]. *Encyclopædia Britannica Online*, [en línea], < <https://global.britannica.com/topic/humor> > (consulta: mayo, 2016).

involuntario, que sin mayor preámbulo exterioriza aquellos sentires poco racionales, inconscientes o incluso reprimidos. Por eso la risa no se planea y cuando llega, es difícil no dejarse llevar por ella; de ahí que en la comedia, la carcajada termine por ser un ejercicio epifánico, un acto liberador y un desnudo social:<sup>59</sup>

Tendrá que ser una disposición profunda, para que proporcione a la comedia un aliento duradero, y sin embargo habrá de ser superficial, para quedarse en el tono de la comedia; invisible para quien la posee, ya que lo cómico es inconsciente; visible para los demás, para que provoque una risa universal; llena de indulgencia para consigo misma, a fin de que se ostente sin escrúpulo; fastidiosa para la demás, a fin de que la repriman sin piedad; corregible inmediatamente, para que la risa no resulte inútil; que renazca bajo nuevos aspectos, para que la risa encuentre motivos siempre; inseparable de la vida social, aunque insoportable a la sociedad; una disposición, en suma, capaz de aportar la mayor variedad de formas que se pueda imaginar, de añadirse a todos los vicios e incluso a algunas virtudes.<sup>60</sup>

Bajo la protección del escenario y apoyado en la presencia, el *stand-up comedy* propone un discurso honesto que busca confrontar, desde el reconocimiento, al escucha. Por medio de una narración en primera persona, aparentemente coloquial y hasta banal, el comediante se vuelve el espejo del auditorio. Percibida la anécdota como un testimonio oral y chistoso, el público logra sentirse en confianza y acompañado: al reírnos del otro nos reímos de

---

<sup>59</sup> “[...] laughter is a phenomenon of the trigger-releaser type, where a sudden turn of the tap may release vast amounts of stored emotions, derived from various, often unconscious, sources: repressed sadism, sexual tumescence, unavowed fear, even boredom. [...] Another factor that may amplify the reaction out of all proportion to the comic stimulus is the social infectiousness that laughter shares with other emotive manifestations of group behaviour”. [(...) la risa es un fenómeno del tipo disparador de gatillo, en donde repentinamente se pueden desencadenar grandes cantidades de emociones almacenadas, derivadas de varias, y a menudo inconscientes, fuentes: sadismo reprimido, tumescencia sexual, miedo inconfesado, hasta aburrimiento. (...) Otro factor que puede amplificar la reacción fuera de toda proporción al estímulo cómico, es la contagiosidad social que la risa comparte con otras manifestaciones emotivas propias de una conducta grupal]. *Encyclopædia Britannica Online*, [en línea], < <https://global.britannica.com/topic/humor> > (consulta: mayo, 2016).

<sup>60</sup> Henri Bergson. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, pp. 121-122.

nosotros mismos, pues lo que nos aqueja —y nos ruboriza— no se trata de un malestar individual, sino de una expresión colectiva y casi siempre compartida. El humor libera, al ser un ademán cotidiano que nos autoriza socialmente a burlarnos de nosotros mismos.<sup>61</sup>

El discurso, formulado desde la simpleza, reta. El *stand-up comedy*, aun cuando es contado coloquialmente, con expresiones populares y frases propias de la oralidad, en realidad se inscribe dentro de un lenguaje intelectual, estructurado y muchas veces inteligente —aunque no siempre—. Dicho en otras palabras, el *stand-up* forma parte de una comedia culta.

#### v. ¿Cuáles son los temas del *stand-up comedy* mexicano?

Con aparente frivolidad, se insinúan controversiales temas; estos, casi nunca expuestos en los medios masivos o públicamente, y mucho menos con tanto desenfado. Sin la necesidad de eufemismos, el *stand-up* muestra tópicos que la sociedad mexicana sigue sin resolver, ni enunciar: como la homosexualidad, el nacionalismo (o el malinchismo), los preceptos religiosos, la discriminación de clase y racial, etc. Esta comedia presenta un horizonte construido a partir del contexto vivo y del presente histórico, de ahí su fuerza y efecto en la audiencia.

Así, a medio camino entre el entretenimiento y el acto reflexivo, entre lo público y lo privado, el *stand-up comedy* naufraga entre todos los temas. Hecho que no sucede del todo

---

<sup>61</sup> Este acercamiento se distancia de la tradición mexicana, la cual se apoya en un humor burlesco que degrada y lastima. En la medida en que se distingue a unos de otros, los *otros* se vuelven objeto de juicio y degradación.

en México: este género todavía se restringe a una esfera sociocultural a la que pertenecen tanto los *standoperos*, como su público; interlocutores clasemedieros, profesionales, asiduos a las modas y a los barrios en boga de la ciudad —la Roma y la Condesa—, próximos y con un conocimiento amplio de la lengua y cultura anglosajonas. Contexto que delinea sus intereses y manías: aunque originales en su particularidad, sobresalen los contenidos que polemizan el cumplimiento de las exigencias sociales. El tener éxito al momento de “ligar”, el sobrevivir a un matrimonio tradicional o el penoso escenario de permanecer soltero, la monótona vida de los oficinistas (mejor conocidos como Godínez), las aventuras en el metro (ideado como un transporte lejano y exótico), la mujer que termina sola, la fanfarronería de ser bueno en el sexo, los mexicanos en el mundo, los absurdos de nuestra idiosincrasia, el desprecio hacia las clases bajas, o la ineficiente política nacional, son algunos de los temas que saltan en las rutinas de los *standoperos* ciudadanos. De esta manera, las carencias, la imposición de un *statu quo*, los choques entre el placer y la libertad, las comparaciones entre lo que somos y lo que nos gustaría ser, nuestras filias y fobias, y sin duda la presunción, son los ejes de esta comedia neonarcisista:

Cada noche un *stand-up comedian* ejecuta su rutina. El abanico temático aparenta variedad: política, espectáculos, minorías sexuales o raciales, medios de comunicación y crítica social; en realidad, sólo le incumbe un tema: el Yo. *Mis* problemas, *mis* ilusiones, *mis* traumas, *mis* ideas, *mis* frustraciones, *mis* deseos, la letanía autocomplaciente de un Yo pusilánime que va conformando, en exhibición masoquista, un sermón pagano. El *stand-up comedian* devela uno a uno fracasos, fobias e ineptitudes para que la multitud recurra a una explosión de risa que, en ocasiones, colinda con el llanto. No es común, pero de repente allí ocurre lo que Chesterton exigía a todo buen humorista: hacer que la carcajada se nos congele en el rostro y se convierta en mueca. Es entonces cuando empieza la catarsis, la terapia de grupo, los electrochoques. Porque tú también eres ese tipo inadaptado que no para con sus manías, ese

Yo timorato incapaz de comprometerse con alguien, con nada y, lo peor de todo, ese tipo vacío que de tan vacío no puede reírse más que de su propio fracaso.<sup>62</sup>

El chisme y el morbo se codean con el cuestionamiento, a veces un tanto azarosamente. En este producido desnudamiento, los temas sirven de nexos con la audiencia, quien espera la narración de su propio reflejo. Más que el argumento en sí, el espectador busca catárticas miradas hacia la asfixiante cotidianidad. Y de ello la importancia, por encima de los demás elementos, de los recursos narrativos, a través de los cuales se llega a hacer visible lo más insignificante, hasta el punto de la sorpresa; y, en consecuencia, de la risa.

## **vi. Sus espacios y sus públicos**

Junto al discurso íntimo incentivado por la proximidad con el comediante, el *stand-up comedy* requiere de un sujeto —o de un *persona*— presente que con su corporalidad dé vida a un personaje universal, compartido por el público. Afianzado en la presencia, el género respira con la interacción entre unos y otros: la risa se contagia entre el público y es la carcajada la que se comunica con el escenario. Un cúmulo de energía que crece alrededor del bar, del alcohol, y la comunión:

[...] the stand-up audience's consolidated presence, their vital responses and actions are seen to help feed a performance which is 'as reactive as it is active' [...]. From the very outset, then, the stand-up venue can provide for physical proximity conducive to performer/audience interaction, as well as crucial intra-audience activity. Further factors such as the presence of alcohol, as well as the seating in the venue, fuel the notion of a

---

<sup>62</sup> Guillermo Espinosa Estrada. *op. cit.*, p. 98.

distinctly collective, informal experience, as likeminded audience members buy drinks in rounds and are often seated together around tables, able to share their responses as the performance unfolds.<sup>63</sup>

En el contexto del bar, ceñido por la fiesta y la bulla, el *standopero* requiere proyectar una fuerte presencia en su lucha por el espacio. Iluminado sobre el escenario y con apoyo de un micrófono, éste debe conquistar la atención de los espectadores y construir un esfera dramática por medio de su fuerza discursiva, expresión tanto vocal como corporal —la que incluye vestuario y perifollos—; y de su actuación. En sentido análogo, el público hace de este espectáculo una experiencia significativa que lleva consigo una carga emotiva, la cual acarrea una respuesta física como los suspiros, la carcajada e incluso el llanto. Ahora bien, en este acto colaborativo, la presencia alimenta una energía mutua que brinca de un interlocutor a otro y que vuelve única cada rutina de *stand-up*:

Funny lines, gestures and mimes flow from the comedian to the audience, and laughter, applause and heckles flow back in the other direction. The audience is energised and bonded into a group by the comedy that flows from the performer, and the performer is filled with the energy that he or she gets from the audience's responses. Comics must be able to generate energy in the audience, or they will receive no energy in return, and there will be nothing to fuel their performance. [...] The directness of communication allows the comedian to switch on, to generate electricity, to become a lightning rod for the whole room.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> [La consolidada presencia del público de *stand-up*, sus reacciones y acciones vitales ayudan a nutrir un performance que resulta 'tanto reactivo como activo' (...). Desde el primer momento, entonces, el lugar del *stand-up* puede proveer de una propicia proximidad física para la interacción artista/audiencia, así como de una crucial actividad intra-audiencia. Otros factores tales como la presencia de alcohol, así como los asientos en el lugar, alimentan la noción de una experiencia colectiva distintiva, informal: de tal suerte, miembros del público que comparten ideas o gustos, compran rondas de bebidas y a menudo, son sentados juntos alrededor de mesas, pudiendo así compartir sus reacciones mientras el espectáculo se desarrolla]. Lesley Harbidge. "Audienceship and (Non)Laughter in the Stand-up Comedy of Steve Martin", pp. 128-131.

<sup>64</sup> [Frasas divertidas, gestos y mimos fluyen del comediante a la audiencia, y risa, aplauso e interrupciones fluyen de regreso en dirección contraria. La audiencia se activa y une en un grupo por la comedia que fluye del artista, y el artista se llena de la energía que recibe de las reacciones de la audiencia. Los comediantes deben poder generar energía en la audiencia, de lo contrario no recibirán energía de vuelta, y no habrá nada que estimule su

El bar, como el espacio festivo que se alimenta de rituales sociales y necesidades de consumo, rodea al *stand-up* de una manera particular. En su expresión citadina, las colonias Roma y Condesa han sido los contornos en los que el *stand-up* mexicano ha forjado su devenir cómico y creado sus redes. Esta zona de la ciudad hoy en día dialoga con lo cosmopolita, al mismo tiempo que brinda multitud de ofertas para quienes transitan el centro de la capital. De esta manera, las calles de estas colonias se llenan de vida cada noche, gracias a los jóvenes y trabajadores capitalinos, sin olvidar a los extranjeros que suelen habitar en estas colonias.

Se dice que los nombres de las calles de la colonia Roma, una de las últimas del porfiriato (1876-1911), provienen de las poblaciones visitadas por el Circo Orrin, propiedad de E.W. Orrin, socio de la inmobiliaria que hizo este fraccionamiento cuyas casas se apegaron a formas art nouveau, neoclásicas y eclécticas.

A mediados del siglo XX las colonias Roma y Condesa decayeron y durante el terremoto de 1985 sufrieron graves daños, esta desgracia paradójicamente, propició una reacción en los vecinos e inversionistas; hoy en los dos barrios, restaurados, parece vivir el espíritu más cosmopolita de la Ciudad. Hay numerosos restaurantes, bares, librerías, cafés, galerías y centros culturales que conforman importantes centros de reunión para residentes y visitantes.<sup>65</sup>

Buena parte del público *estandoper* trabaja en esta zona, pero siempre no vive en ella.<sup>66</sup>

Es decir, esta comedia se nutre de espectadores en tránsito: comunidades flotantes, de

---

actuación. [...] Lo directo de la comunicación permite al comediante encenderse, generar electricidad, para convertirse en un pararrayos para toda la habitación]. Oliver Double. *op. cit.*, empl. 3636, (versión Kindle).

<sup>65</sup> Según la guía turística de la Secretaría de Turismo de la Ciudad de México “Barrios mágicos turísticos: Roma/Condesa”, [en línea],

< <http://www.mexicocity.gob.mx/barriosmagicos/guiasBMT/Roma-Condesa.pdf> > (consulta: octubre, 2016).

<sup>66</sup> “[La delegación Cuauhtémoc] Centro Político, Económico y Religioso de México, en el que diariamente transita una población cinco veces más de la que lo habita; concentración de servicios que afrontan el reto de una realidad difícil; comercios que se adaptan a la dinámica de los nuevos tiempos sin soslayar su posición protagónica en el camino de la modernidad”. Delegación Cuauhtémoc, [en línea],

hombres y mujeres, jóvenes —muchos con alrededor de treinta años—, comúnmente profesionistas, dedicados en gran medida a los servicios, que asisten a estas veladas de copas, risas y barullo, en parejas o en grupos de amigos después de las jornadas laborales. Aunado a que esta comedia se circunscribe sobre todo dentro del perímetro de la delegación Cuauhtémoc, la audiencia no llega a ser realmente amplia ni heterogénea: una que consume televisión de paga, que posee un celular inteligente, se pasea por los bares de la Roma y la Condesa, y que puede desembolsar más de 200 pesos por *show* —más el consumo—. Así pues, el *stand-up comedy* en México sigue siendo una comedia de nicho. Sin embargo, esto poco a poco ha comenzado a cambiar o en los últimos años luego del alcance de la televisión, que ha expandido las fronteras de recepción.

#### **vii. La mediatización<sup>67</sup> del *stand-up comedy* mexicano**

En la creación de una audiencia fija las redes sociales han tenido un papel medular. Gracias a estas plataformas, el *stand-up comedy* en México ha forjado un espacio de comunicación y promoción. Por medio de éstas, los *standoperos* mexicanos han creado poco a poco no sólo un público afín, sino también un perfil definido. Si hace unos años este género y sus comediantes apenas era conocido en el país, hoy algunos de ellos tienen decenas de miles de seguidores.

---

< <http://www.cuauhtemoc.cdmx.gob.mx/paginas.php?id=entorno> > (consulta: octubre, 2016).

<sup>67</sup> En torno al concepto de mediatización, Stig Hjarvard lo define, de manera muy general, como “aquellos procesos por los cuales se intensifica y transforma el significado de los medios de comunicación en la cultura y la sociedad, quedando supeditadas a las lógicas mediáticas diversas instituciones sociales y esferas culturales”. Stig Hjarvard. “Mediatización: La lógica mediática de las dinámicas cambiantes...”, p. 239.

Asimismo, dentro de esta estrategia autogestora y de mercado, cada red social ha llegado a tener un uso particular: mientras Facebook normalmente funciona a manera de cartelera y galería, Twitter se ha vuelto, además de un espacio de intercomunicación, un sitio de creación, donde los *tweets* acaban por ser *one-liners*; y, finalmente, Youtube, Vine, Periscope, Instagram y Snapchat (al igual que otras plataformas de video *streaming*), han llegado a facilitar una producción cómica digital, así como un vínculo con el público. Los *standoperos* se han apoyado tanto de estas herramientas electrónicas que hoy en día este espectáculo depende de cierta forma de las publicaciones en aquéllas.

Por otra parte, las grabaciones televisadas, accesibles mediante televisión de paga, Youtube y Netflix, han impulsado este trabajo cómico tanto en México como en el resto de América Latina. Mucho del éxito actual sobrevino luego del arribo de Comedy Central (un canal de televisión por cable, procedente de Estados Unidos, dedicado al entretenimiento) a esta región del mundo. Éste, de manera análoga a sus producciones locales, incluyó emisiones de *stand-up* latinoamericano dentro de su barra internacional de programación, las cuales normalmente consisten en la presentación de uno o varios comediantes frente al escenario (ya sea de un bar, teatro o auditorio con público), quienes exponen una rutina de diez a veinte minutos —o menos—, tratando de reproducir la experiencia propia de la comedia vivida en el bar o el teatro. Los programas, o los extractos de éstos, posteriormente son retransmitidos en este canal, así como en Youtube y, en algunos casos, Netflix.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Netflix, aplicación de video bajo demanda, además de reproducir algunos programas de Comedy Central, también ha realizado sus propias producciones de *shows* de *stand-up comedy* (serie de producciones originales que

Promotores de sí mismos, los *standoperos* han tenido un papel multifacético en la configuración de su comedia: han creado su imagen y construido una figura publicitaria, a la par que han fungido como gestores de su empresa. Como incipiente industria del entretenimiento, esta práctica autogestora vinculada a la comedia, los teatros y las nuevas tecnologías digitales, fue encabezada hace un par de décadas por comediantes como Polo Polo, quien fuera uno de los primeros en desarrollar una propuesta escénica que, aunque se comunicaba, no se acotaba del todo a los cánones propios de la televisión, ni en sus formas ni en su administración. Por compartir estructuras semejantes, así como por reproducir un modelo de promoción independiente de los grandes medios de comunicación, Polo Polo podría ser el vínculo más directo que entrelaza la comedia tradicional de la escuela mexicana, con estos géneros más contemporáneos.

#### **viii. El *stand-up comedy* como segunda oralidad**

Sea bajo el medio que sea, lo cierto es que esta comedia existe como tal gracias a su carácter de oralidad inmediata. En consecuencia, en sus intentos de segundas oralidades, el *stand-up* mexicano ha terminado por resultar algo insípido y un tanto vano: los fragmentos televisados de estos *shows* en vivo, aislados y de unos cuantos minutos, característicos de Comedy Central, olvidan el contagio de la risa, la fuerza de la corporalidad y la importancia de una unidad discursiva que dirija al televidente hacia un clímax. Estas grabaciones, a pesar de que

---

iniciaron con comediantes estadounidenses, pero que se han ampliado a algunos *standoperos* latinoamericanos, como Sofía Niño de Rivera y Ricardo O’Farrill).

han provocado una notoriedad, también han dejado de lado elementos indispensables para un buen *stand-up*. Es decir, cuando este acontecimiento escénico sustancialmente efímero deviene permanente, se modifica la experiencia por parte del oyente, aislada de la fuerza de la presencia, el cuerpo y de la formación de una comunidad fugaz. De tal suerte, las segundas oralidades caen forzadas y poco comunican al espectador cuando se transita sin ninguna mediación del escenario a la pantalla. ¿Cómo sostener entonces la oralidad? Más que reproducir una en la otra, habría que partir por identificarlas como independientes, cada una con sus recursos y procesos.

¿Qué tanto este afán transmediático toma en consideración la cultura de la convergencia? El término *convergencia* hace referencia a los nuevos flujos de contenidos que aprovechan todas las plataformas, de manera tal que el mismo producto creativo puede desarrollarse y generar acercamientos únicos a través de cada uno de los medios. En este espacio de confluencia, los discursos generados por la audiencia resultan indispensables para el consumo reiterado de dichos productos:

Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explotarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Henry Jenkins. *Convergence Culture*, p. 101.

Aun cuando la comedia mexicana del siglo XX se explora y perfecciona desde la televisión, y por ende, no requiere de la presencia para crear discursos significativos completos, con el *stand-up comedy* sucede de manera distinta. En el caso de la primera, ésta se apoya de una diversidad de elementos escénicos múltiples (como el vestuario, la musicalización, la escenografía, el juego de cámaras, el apoyo en otros personajes, etc.), que la comedia del micrófono no dispone, en la medida en que su expresión surge y se enriquece bajo otras formas, circunstancias y espacios de representación.

Ahora bien, impulsado mucho por sus protagonistas, el *stand-up* aparece en México, de cierta medida, a raíz de los medios masivos de comunicación y las actuales redes sociales. Como parte de una órbita globalizante que reproduce estéticas y bienes culturales propios de Occidente, este género se inscribe dentro de una dinámica cultural transnacional que multiplica una misma fórmula humorística y que permea hasta en las latitudes más distantes, en un proceso de colonización de los discursos.<sup>70</sup>

Lo que se presenta como una cultura global no es más que la cultura dominante de ciertas partes del globo a la que no todos los habitantes del planeta tienen igual acceso. Se trata de una cultura que emerge en su mayor parte de lugares específicos del mundo (América y Europa), y es manufacturada y distribuida por corporaciones radicadas en Estados Unidos,

---

<sup>70</sup> “La hibridación tiene lugar cuando un espacio cultural, en este caso una industria mediática nacional, absorbe y transforma elementos de otro; una obra híbrida existe, pues, a caballo entre dos tradiciones culturales, abriendo una senda que puede explorarse desde ambas direcciones. La hibridación se ha analizado a menudo como una estrategia de los desposeídos en su lucha por resistirse a o reconfigurar la penetración de los medios occidentales en su cultura, cogiendo materiales impuestos desde el exterior pero apropiándose los. La hibridación puede verse aquí como una estrategia corporativa, que parte de una posición de fortaleza más que de vulnerabilidad o marginalidad, y pretende controlar más que contener el consumo transcultural”. *Ibid.*, p. 117.

Europa y Japón. Frecuentemente, los productos de esta cultura ostentan las huellas de su lugar de origen, como lo demuestra la publicidad que invariablemente las acompaña [...].<sup>71</sup>

Gracias a la televisión, el internet, las plataformas digitales, las redes sociales y demás medios masivos de comunicación, las fronteras y los límites físicos han dejado de ser definitorios para la creación y expansión de ciertas propuestas —o industrias culturales—<sup>72</sup> sobre otras: hoy los productos de masas (culturales o no) son delineados por una élite que desarrolla y difunde aquello que ha de convertirse en canon y artículo cotidiano para gran parte del planeta.

Dichos discursos dominantes, no obstante, dialogan, hasta adaptarse, con los propios de cada comunidad:

[...] la circulación electrónica de los productos culturales manufacturados por las grandes compañías transnacionales escapan a la lógica de la distancia y de las fronteras territoriales, y muestran en su mayor parte la característica de la instantaneidad “en tiempo real”. Por eso todos los problemas planteados por la globalización se inscriben en el espacio abierto entre culturas particulares e industrias culturales, entre lo local y lo global, entre la relación con el pasado y la innovación industrial.<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Gilberto Giménez. “Globalización y cultura” en *Estudios Sociológicos*, p. 36.

<sup>72</sup> “El concepto de *industrias culturales* es un legado de la escuela de Frankfurt (Horkheimer, Adorno, etc.) y se refiere al conjunto de productos culturales fabricados y reproducidos en serie gracias a tecnologías industriales, y difundidos a escala mundial por medio de redes electrónicas de comunicación. Es lo que en los años sesenta se llamaba “cultura de masa”, y actualmente “culturas populares”, no en sentido marxista, sino en el sentido propugnado por la escuela de Estudios Culturales de la Universidad de Birmingham. Cabe aquí toda la gama de los productos llamados *recorded culture* por los estadounidenses, es decir, la “cultura registrada” y por eso mismo reproducible, exportable y archivada en periódicos, libros, revistas, discos, películas y otros medios electrónicos (Crane, 1997). Para circunscribir el área de este tipo de cultura, hay que tomar en cuenta no sólo su *contenido* —imágenes, sonidos, palabras—, sino sobre todo su *soporte técnico*, que en la actualidad son las llamadas “nuevas tecnologías”: fibra óptica, cables, satélites, grabación numérica, informática, etcétera”. *Ibid.*, p. 29.

<sup>73</sup> *Idem.*

Es decir, incluso cuando estos discursos son introducidos en territorios con culturas ajenas a las del productor, cada cultura moldea y hace suyas las prácticas y productos de una manera única, según sus particulares marcas identitarias. Las producciones globales se interrelacionan con las obras, historia y cosmovisiones locales, lo que necesariamente ha de reconfigurarlas; y por, supuesto, resignificarlas.

Lo mismo sucede con la comedia mexicana: si bien es conocida su fértil tradición cómico-burlesca, ésta se ha alimentado a lo largo de su historia tanto del ingenio propio como de influencias extranjeras —ni qué decir, por ejemplo, de los guiños de El gordo y el flaco en Chespirito—. Sin embargo, el hecho de que la presencia de comediantes nacionales a lo largo del siglo XX haya sido prolífica y rica en sus creaciones, fácilmente nos lleva a cuestionar aquellas expresiones de masas que poco concuerdan con la tradición teatral y peculiaridad expresivas propias del mexicano. En este tenor, como prácticas que colonizan, el *stand-up comedy* es una propuesta que ha ido ganando terreno dentro del espectáculo nacional y que, pese a su furor, polemiza; pues, luego de Polo Polo, Andrés Bustamante, o Tin Tan, ¿qué fuerza y riqueza discursivas podría proponer el *stand-up* dentro de la narrativa cómica nacional?

Como fuere, lo cierto es que este género crece cada vez más y se consume porque construye vasos comunicantes que significan y sugieren a un cierto sector de la población. Uno que busca en la comedia su reflejo, la autocrítica y un fraternal abrazo social que sucede cuando la oralidad llama a la presencia.

## ix. Divergencias y semejanzas entre el *stand-up comedy* y la tradición de la comedia en México

A la par de la dinámica globalizante, específicamente en el caso mexicano, el *stand-up comedy* no resulta distante en su forma para el público nacional. Éste coincide con el *sketch*: tanto uno como el otro son una series de estampas orales que se van entrelazando hasta alcanzar un clímax que provoque una fuerte emoción cómica en el espectador. Estos discursos, aunque recurren constantemente a la improvisación —al ser espectáculos que van construyendo un diálogo con el público—, por lo general están planeados y trabajados en una escaleta. El *stand-up comedy*, de tal suerte, comparte importantes mecanismos estructurales con la carpa.

Más cercana aún es la propuesta escénica de Polo Polo: él, al igual que el *stand-up comedy*, construye su comedia vía un discurso autorreferencial. Enfrente sólo de un micrófono, sin un vestuario en particular u otros recursos escénicos ambientales, el comediante proyecta un personaje *persona* que trata de ser el reflejo mismo del espectador. Así pues, la autorreferencialidad es el elemento central y más importante de ambas manifestaciones cómicas. Y aunque el personaje *persona* es la base de la comedia de micrófono, también gran parte de la comedia tradicional mexicana ha aprovechado de lo autorreferencial: los comediantes carperos, a través de sus personajes tipo, pusieron en los reflectores a la población popular, segregada y casi siempre olvidada de la Ciudad de México, y de todo el país. Pero no sólo se trataba de una representación, estos comediantes

eran parte de estas comunidades: por ello, más que identificarse, los carperos pusieron en manifiesto la existencia y necesidades sociales de toda una población.

Asimismo, tanto la comedia nacional como el *stand-up* han aprovechado, de manera muy intensiva, los medios masivos de comunicación y gracias a éstos han logrado extender sus *shows* y sus públicos. Sin embargo, en ambos casos, los medios han llegado a definirlos y acotarlos: sus estructuras, recursos lingüísticos y escénicos han debido modificarse y sus contenidos han tenido que variar según el lugar y las reglas (o censuras) de quienes dirigen estos espacios masivos. No obstante, gracias a la televisión, hoy en día sabemos y reconocemos los discursos del Chavo del 8 y Tin Tan; o identificamos a los *estandoperos* mexicanos que, aunque parecerían reproducir una fórmula distinta —la estadounidense, sobre todo—, ésta no llega a ser del todo ajena, pues además de compartir elementos con la comedia que conocemos, estos comediantes expresan las contrariedades de nuestro actual contexto social e historia común. Por ello, cada vez el *stand-up comedy* adquiere un papel más importante en la programación televisiva nacional, en las plataformas vía “streaming”, las redes sociales, y, por supuesto, en los teatros y los bares de casi todo el país.

De forma que, cuando empezó a desarrollarse en México, el *stand-up comedy* no apareció en un terreno vacío, sin cultura ni historia cómica: tuvo que interrelacionarse con un discurso consolidado, tradicional, mucho más largo, repetido en todas las esferas, y, por lo tanto, interiorizado hasta llegar a ser parte de una cosmovisión y una forma de acercarse y entender la realidad. Y no sólo eso, los primeros *estandoperos* nacionales habrían consumido toda su vida —junto con el entretenimiento estadounidense—, las estructuras afianzadas, las

reiteradas narrativas, los personajes prototípicos y las figuras retóricas propias de la comedia mexicana del siglo XX; elementos que les sirvieron de nexo para lograr un primer lazo con el público nacional. Pues éste, a pesar de saber que el *stand-up* posee otras características e influencias, necesita sentirse familiarizado e identificado, así como poder hallar sentidos en estos discursos, para primero, lograr carcajearse y, después, apropiarse de esta comedia.

Dentro de estas mismas correlaciones, al mismo tiempo existen diferencias acentuadas entre estos dos tipos de propuestas escénicas. Si bien los *estandoperos*, al igual que el conjunto de los comediantes tradicionales mexicanos, aprovechan de las figuras literarias, de la ironía, la sátira, la parodia, y de muchos otros juegos lingüísticos, a diferencia de los comediantes populares del siglo pasado, el registro dialectal de los *estandoperos* es completamente otro: uno propio de una clase media ciudadana educada, que al mismo tiempo que critica la situación política nacional, tiene la necesidad de defender su posición de clase, con frecuencia a través de la burla o la ridiculización de la clase popular. Así, los *estandoperos* reiteran una narrativa en la que subrayan constantemente sus problemas de *statu-quo*: las exigencias, el deber ser, las normas socialmente impuestas, las suposiciones y los juicios; y reafirman constantemente su lugar, luchando (por lo menos desde la apariencia) por no llegar a pertenecer a una clase menos favorecida. No obstante, este abanico de quejas respecto a la presión social pocas veces cuestiona de manera profunda o trata de modificar dichas exigencias. Caso distinto al de los carperos, quienes aprovecharon el escenario para denunciar grandes problemas sociales o políticos, como la pobreza, la desigualdad, la falta de trabajo o el analfabetismo.

Pero más que pensar que un discurso podría tener más validez que otro, lo cierto es que ambas manifestaciones existen (y siguen existiendo aun cuando la carpa dejó de representarse hace muchos años —pero no así el *sketch*—), y son parte de ciertas comunidades, demandas sociales y tiempos históricos. Expresiones cómicas que, a lo largo de un siglo, han dado cuenta de los sentires, problemáticas y preocupaciones de los habitantes de este país; y no sólo eso: desde la comedia, estas voces han buscado ser expresadas y entendidas en comunidad, donde podamos crear lazos y sentir que no somos los únicos que lidiamos con una forma bastante limitada e injusta de vivir en sociedad.

Es decir, en relación con quiénes somos y qué pensamos, se crean propuestas cómicas afines a los sentires de cierta esfera y público. Dicho en otras palabras, la comedia varía dependiendo de las necesidades comunicativas y críticas de una comunidad hacia su entorno social. Hoy buscamos experiencias significativas, donde tengamos contacto con los otros, dosis de espectacularidad que podamos compartir (y muchas veces, también presumir) y una sensación de vivacidad y presencia únicas. Y esto se logra entablando un diálogo enriquecedor entre las nuevas y viejas narrativas; entre lo que hemos sido y estamos siendo.

Con todo, no siempre el *stand-up comedy* mexicano llega a sentirse natural, ni mucho menos familiar: muchos *estandoperos* se quedan en la técnica del género sin interrelacionar su discurso con las formas y temas que por muchos años hemos estado acostumbrados. Al mismo tiempo que es necesario darle voz a otras narraciones y comunidades, aprovechar otras maneras de hacer comedia y favorecer otros discursos que no sean los tradicionales

(muchas veces machistas y cada vez más arcaizantes), también hay que reconocer la riqueza narrativa de la comedia en México. Hacer uso de una estructura no es suficiente para crear comedia: requiere apropiarse de las estructuras y proponer nuevos guiños simbólicos que aporten, cuestionen e incluso deconstruyan nuestra normalizada cotidianidad; requiere explorar los sutiles juegos lingüísticos de nuestra lengua, y abordar de una manera personal y honesta aquellos tópicos que culturalmente hemos silenciado; requiere crear espejos; y, en última instancia, poner al alcance la posibilidad de una colectividad y presencia compartida.

## Conclusiones

Intentar realizar una investigación en torno a manifestaciones orales como la comedia mexicana, con sus personajes y formas discursivas propias, no fue una tarea sencilla ni mucho menos total. Sin imaginarlo en un inicio, mucho de este trabajo estuvo acompañado de noches de bares, visitas a teatros, entrevistas y largas conversaciones; encuentros que más que dar visos concretos o respuestas, me llevaron a reconocer de manera muy significativa la enorme riqueza de la oralidad en nuestro país, y su ineludible presencia en nuestras comunidades, tanto artísticas y cómicas como personales e íntimas.

Es de cuestionar que poco se estudie la oralidad que somos y que nos rodea; de este entorno cultural exageradamente sonoro que construye narrativas a cada momento, las cuales, dicho sea de paso, hacemos constantemente nuestras. Si bien es cierto que la oralidad forma parte del canon literario, su estudio suele estar relegado a expresiones que vivieron en un tiempo pasado y que pertenecieron a esferas apartadas de las nuestras —aunque no en todos los casos—. Aunque lo anterior está lejos de ser un entendido tácito, cuando nos referimos a la oralidad, inmediatamente la vinculamos con la poesía y los cuentos populares, o las canciones tradiciones, pero no con las redes sociales, los *podcasts*, las cápsulas de video (como las de Instagram o Snapchat), o la comedia de micrófono abierto; es decir, incluso hoy en día pareciera que lo literario, para llegar a ser tal, primero tendría que estar

inamovible y aislado. Cosa más lejana a la realidad: la oralidad, como fenómeno literario, alimenta una cantidad importante de expresiones artísticas y comunicativas, que traspasan por mucho las autoproclamadas como valiosas desde la Academia. Aunado a esto, en un nivel más extendido, no sólo la oralidad se encuentra presente en las formas más diversas, hoy la literatura nutre todos los medios y creaciones, pues la construcción de discursos complejos, con intrincadas estructuras narrativas y elementos retóricos que logren convencer y hasta fascinar al interlocutor, son indispensables tanto en el entretenimiento como en la comunicación en general.

Lo mismo hay que decir de la expresión cómica mexicana: no existen estudios serios que den cuenta de la amplia tradición burlesca y satírica que nos ayuda a entender y a apropiarnos de la realidad. Aún hay mucho que pensar respecto a lo que nos da risa y de qué manera lo hace: no es casualidad que respondamos con memes, tuits, *gifs*, y toda una retórica de chistes y figuras literarias a un contexto social y político que nos abruma, muchas veces hasta la inmovilidad. Y caso semejante sucede con sus protagonistas: hasta la fecha no hay trabajos académicos, más allá de las crónicas y semblanzas, que analicen de manera organizada las estrategias discursivas propias de Cantinflas, Tin Tan o Chespirito, por sólo mencionar los mayores exponentes de la comedia en México; sin embargo, ¿cuántas veces no hemos repetido sus guiños y sus frases, o reproducido actitudes morales y recursos narrativos?

En este mismo hilo, pese a que el *stand-up comedy* es un género que lleva pocos años en el país y que podría ser sólo un fenómeno transitorio al tratarse de un espectáculo de

moda, no deja de ser una creación cultural que propone ciertas voces y temas necesarios de traer a la mesa, al escenario o al set de televisión en este país. Más allá de que todavía no posee las herramientas suficientes para asir un discurso sólido y asentar un estilo propio y representativo, como fenómeno, género y texto, el *stand-up comedy* vale la pena de estudiarse no sólo por ser un discurso cómico secundario que poco a poco ha logrado participar y tener presencia en todos los medios de comunicación nacionales, sino también por crear una narrativa significativa para un sector importante de la sociedad y por ser una propuesta cómica contemporánea que al mismo tiempo que dialoga, sugiere rupturas con la forma habitual de hacer comedia en México.

Al igual, es de subrayar el carácter del *stand-up comedy* como manifestación oral y comunitaria enraizada en el siglo XXI: ¿cómo es que se puso de moda una forma de comedia que por poco coquetea con el juglar de la Edad Media: un sujeto solo, rodeado de un auditorio, sin otro recurso que la voz y los relatos que lentamente va entrelazando hasta seducir a su público?; por supuesto, el mercado, los medios masivos de comunicación y demás mecanismos globales de consumo han tenido mucho que ver, pero no deja de parecer maravilloso que un espectáculo basado en la voz, el entramado narrativo y la presencia, posea tanto alcance dentro de comunidades normalmente sobresaturadas de estímulos, pantallas, recursos audiovisuales, estrategias sonoras envolventes, *links* y lentes a otras dimensiones. Bajo este apabullante contexto de virtualidad, bien podemos pensar el *stand-up comedy* como un espacio posible de diálogo, catarsis y camaradería. Finalmente, la comedia no es un hecho aislado, es por completo un hecho social.

Para concluir, el *stand-up comedy*, así como el resto de las creaciones cómicas, los espectáculos colectivos y las expresiones orales de este país tienen mucho que decirnos, tanto de las formas literarias que habitan en nuestros discursos, sean cómicos, estéticos o cotidianos, como de nosotros mismos. De todos ellos, aún hace falta mucho —si no es que casi todo— por pensar, escribir y sistematizar.

## Bibliografía

- AGUSTÍN, José. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: DeBolsillo, 2013.
- *Tragicomedia mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*. México: DeBolsillo, 2013.
- *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Planeta, 1998.
- BATAILLON, Claude y Hélène Rivière D'Arc. *La ciudad de México*. Tr. Carlos Montemayor y Josefina Anaya. México: SepSetentas, 1973.
- BERGSON, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Tr. Ma. Luisa Pérez Torres. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- "El albur". *Acta poética*, No. 21, 2000.
- BRODIE, Ian. "Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy". *Ethnologies*, Vol. 30, No. 2, 2008.
- Culturas populares*. "El teatro de revista". CONARTE/Dirección de Culturas Populares, No. 13-14, julio 2008-febrero 2009.
- Diccionario del Español de México (DEM)*. México: El Colegio de México [en línea], < <http://dem.colmex.mx> > (consulta: diciembre de 2014).
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua*. Madrid: Espasa-Calpe, 2004.
- DOUBLE, Oliver. *Getting the joke. The inner workings of Stand-up Comedy*. 2º edición. Bloomsbury: London, 2013 (versión Kindle).
- DUEÑAS, Pablo. *Las divas. En el teatro de revista mexicano*. México: Asociación mexicana de estudios fonográficos, A.C., Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- ECO, Umberto. *El vértigo de las listas*. Tr. Maria Pons Irazazábal. Lumen: Barcelona, 2009.
- Encyclopædia Britannica Online* [en línea], < <https://www.britannica.com> >.
- ESPINOSA Estrada, Guillermo. *La sonrisa de la desilusión*. México: Tumbona Ediciones, 2011.

- FISCHER-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Tr. Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores, 2014.
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: FCE, 2005.
- GIMÉNEZ, Gilberto. "Globalización y cultura". *Estudios Sociológicos*, Vol. XX, No. 1, enero-abril, 2002. México: El Colegio de México, 2002.
- GONZÁLEZ de la Vega Alcántara, Sebastián Armando. "*¡Hijos de su politiquera!*": aquí está la biografía no autorizada de Jesús Martínez "Palillo". México: Sociedad Cooperativa Fundación Cultural Trabajadores de Pascual y del Arte, [¿2004?].
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. Tr. Aldo Mazzucchelli. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- HARBIDGE, Lesley. "Audienceship and (Non)Laughter in the Stand-up Comedy of Steve Martin". *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, Vol. 8, Issue 2, November, 2011.
- HJARVARD, Stig. "Mediatización: la lógica mediática de las dinámicas cambiantes de la interacción social". *La Trama de la Comunicación*, Vol. 20, No. 1, enero-junio, 2016.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía* [en línea], < [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx) >.
- JENKINS, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Tr. Pablo Hermida Lazcano. España: Paidós, 2008.
- JIMÉNEZ, Armando. *Picardía mexicana*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1979.
- JIMÉNEZ, Julieta y Humberto Beck. "Chespirito o la estética del subdesarrollo". *Horizontal* [en línea], < <https://horizontal.mx/chespirito-o-la-estetica-del-subdesarrollo/> > (consulta: noviembre, 2017).
- KOZISKI, Stephanie. "The Standup Comedian as Anthropologist: Intentional Culture Critic". *The Journal of Popular Culture*, Vol. 18, Issue 2, Fall 1984.
- LAVERTUE, Julie. *El albur en México: descripción y percepción*. Tesis. Faculté des Lettres, Université Laval, 1998.
- LEÓN-Portilla, Miguel. "Teatro náhuatl prehispánico". *La Palabra y el Hombre*, No. 101, enero-marzo 1997. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- LIENHARD Martin. *La voz y su huella*. México: Ediciones Casa Juan Pablos/UNICACH, 2003.
- LOCKYER, Sharon. "Performance, Expectation, Interaction, and Intimacy: On the Opportunities and Limitations of Arena Stand-up Comedy for Comedians and Audiences". *The Journal of Popular Culture*, Vol. 48, No. 3, 2015.

- LÓPEZ, Guadalupe y Clara Ciuffoli. *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. Pról. Alejandro Piscitelli. Buenos Aires: La Crujía Ediciones, 2012.
- LUZURIAGA, Gerardo. "Teatro y Revolución: Apuntes sobre la Revista Política en México". *Mester*, Vol. XXI, No. 1, 1992.
- MARÍA y Campos, Armando de. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.
- MACNEIL, Courtney. "orality". *The Chicago School of Media Theory* [en línea], < <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/orality/> > (consulta: julio, 2016).
- MEJÍA Madrid, Fabrizio. *Nación TV. La novela de Televisa*. México: Grijalbo, 2013.
- MERLÍN, Socorro. *Vida y milagro de las carpas. La carpa en México 1930-1950*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1995.
- MINTZ, Lawrence E. "Standup Comedy as social and cultural mediation". *American Quarterly*, Vol. 37, No. 1, Spring 1985. (Special Issue: American Humor).
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México: Grijalbo Mondadori, 2002.
- MONTIJANO Ruiz, Juan José. *Historia del teatro olvidado: la revista (1864-2009)*. Tesis. España: Universidad de Granada, 2009.
- MORALES, Miguel Ángel. *Cómicos de México*. México: Panorama, 1987.
- *Cantinflas. Amo de las carpas. Vol. I, II, III*. México: Editorial Clío, 1996.
- MORREALL, John. "Philosophy of Humor". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea], < <https://plato.stanford.edu/entries/humor/> > (consulta: noviembre, 2017).
- NARRO Robles, José y David Moctezuma Navarro. "Analfabetismo en México: una deuda social". *Revista Internacional de Estadística y Geografía*, Vol. 3, No. 3, septiembre-diciembre, 2012.
- NORIEGA Mendoza, Héctor, Carlos Noriega Mendoza y Héctor Noriega Sánchez. "El redescubrimiento del Germán Valdés pre-Tin Tan en XEJ Radio (1934-1943)". *Nóesis*, Vol. 20, No. 40, 2011.
- OLIVA Mendoza, Carlos. *Hermenéutica del relajo y otros escritos sobre filosofía mexicana contemporánea*. México: FFyL/DGAPA/UNAM, 2013.
- ONG, Walter J. *Interfaces of the Word: studies in the evolution of consciousness and culture*. Ithaca, London: Cornell University Press, (versión Kindle).
- *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Tr. Angélica Scherp. México: FCE, 1987.

- ORTIZ Bullé Goyri, Alejandro. "El teatro de revista mexicano, una forma de periodismo escénico". *Tema y Variaciones de Literatura*, No. 19. México: UAM-I, 2002 [en línea], < <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/19/222082.pdf> > (consulta: junio, 2015).
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Tr. Jaume Melendres. Paidós: España, 1998.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1986.
- PÉREZ Quitt, Ricardo. "El Teatro de Revista en México: La queja de los desheredados. Ensayo político-musical-bataclanesco en XVI cuadros". *Culturas populares*, No. 13-14, julio 2008-febrero 2009.
- PORTILLA, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México: FCE, 1984.
- PRUSSING-Hollowell, Andrea Shanon. *Standup Comedy as Artistic Expression: Lenny Bruce, the 1950s, and American Humor*. Tesis. Estados Unidos: Georgia State University, 2007.
- RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Tr., prólogo y notas de Amado Alonso. 24ª ed. Argentina: Losada, 1945.
- SCHWARZ, Jeannine. *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-Up Comedy*. Tesis de doctorado, Alemania: Universitat des Saarlandes, 2010.
- SEEL, Martin. *Estética del aparecer*. Tr. Sebastián Pereira Restrepo. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- SUÁREZ Ávila, Paola Virginia. *El humor de la sociedad mexicana (1940-1950) visto a través del cine cómico y sus héroes*. Tesis. México: FFyL, UNAM, 2005.
- TAFUYA, Eddie. *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*. Estados Unidos: BrownWalker Press, 2009.
- The Oxford Book of Literary Anecdotes*. Ed. James Sutherland. London: Oxford University Press, 1975.
- Thesaurus of Anecdotes*. Ed. Edmund Fuller. New York: Garden City Publishing Co. Inc., 1943.
- TODOROV, Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Tr. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
- TREJO Delarbre, Raúl. *Televisa. El quinto poder*. México: Claves latinoamericanas, 1988.
- VILLAMIL, Jenaro. "Televisión para jodidos". *Proceso*, 19 de marzo de 2003 [en línea], < <http://www.proceso.com.mx/?p=336733> > (consulta: junio, 2015).

VIVEROS, Germán. “Espectáculo teatral profano en el siglo XVI novohispano”. *Estudios de Historia Novohispana*, No. 30, enero-junio 2004 [en línea],  
< <http://www.ejournal.unam.mx/ehn/ehn30/EHNO3002.pdf> > (consulta: junio, 2015).

ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Tr. M<sup>a</sup> Concepción García-Loma. Madrid: Taurus, 1991.

### **Stand-up comedy en medios electrónicos (consulta: agosto, 2015)**

Cid Vela. Canal de videos del personaje “Galatzia”, *Youtube* [en línea],  
< <https://www.youtube.com/user/bycidvela> >.

*Comedy Central Latinoamérica* [en línea], < <http://www.comedycentral.la/> >.

*El súper show está genial* [serie de podcasts en línea],  
< <http://elsupershowestagenial.libsyn.com/webpage/page/2/size/10> >.

NEDVEDOVICH, Leah. “Cayendo Mal, Stand up comedy” [archivo PDF en línea],  
< <https://nurmend.files.wordpress.com/2014/07/cayendo-mal-stand-up-comedy.pdf> >.

OBREGÓN, Álvaro Ernesto. “El stand up comedy, una mirada a las distintas formas de ser mexicano”. *Lado B* [en línea], 22 de mayo de 2015, < <http://ladobe.com.mx/2015/05/el-stand-up-comedy-una-mirada-a-las-distintas-formas-de-ser-mexicano/> >.

“Otro rollo”. *Wikipedia* [en línea], < [https://es.wikipedia.org/wiki/Otro\\_rollo](https://es.wikipedia.org/wiki/Otro_rollo) >.

QUEZADA, Vincent. “Risas Inc, ya está robando carcajadas en el Café 22”. *Revista Gadgets* [en línea], 18 de marzo de 2011, < <http://www.revistagadgets.com/www/2011/03/18/risas-inc-ya-est-robando-carcajadas-en-el-caf-22/> >.

*Standparados*. Página oficial del programa [en línea], < <http://www2.esmas.com/standparados/> >.

“Stand-up comedy en #FestivalMarvin 2015: talento y horarios”. *Revista Marvin* [en línea], 07 de mayo de 2015, < <http://marvin.com.mx/festival-marvin-2015/stand-up-comedy-en-festivalmarvin-2015/80486> >.

Werevertumorro. Canal de videos de este personaje. *Youtube* [en línea],  
< <https://www.youtube.com/user/werevertumorro> >.

## Rutinas de comediantes

- **Adriana Chávez**

“Comedy Central Presenta: Héctor García y Adriana Chávez”. *Comedy Central Latinoamérica* [en línea], < <http://standup.comedycentral.la/videos/stand-up-usa/episodios/stand-up-garcia-chavez/comedy-central-presenta-hector-garcia-y-adriana-chavez-723778> > (consulta: agosto, 2015).

SoyActitud. “Diversidad sexual, Política, Sociedad, Transporte Público Stand Up en México, Adriana Chavez”. *Youtube* [en línea], 6 de agosto de 2013, < <https://www.youtube.com/watch?v=3ZJsrVAVIYs> > (consulta: agosto, 2015).

- **Carlos Ballarta**

Eduardo Juarez. “Comedy Central Stand-up | Carlos Ballarta III”. *Youtube* [en línea], 19 de agosto de 2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=88LlpxFEI3U> > (consulta: enero, 2016).

Gato Encerrado TV. “¿A qué soy alérgico? | Carlos Ballarta con René Franco”. *Youtube* [en línea], 28 de enero de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=Te25JlxJQz0> > (consulta: octubre, 2016).

VICE en español. Carlos Ballarta | Tragicomedia Financiera”. *Youtube* [en línea], 14 de junio de 2016, < [https://www.youtube.com/watch?v=4y\\_LoTT\\_yOU](https://www.youtube.com/watch?v=4y_LoTT_yOU) > (consulta: octubre, 2016).

- **Ese Wey**

Cuadro TV. “Stand Up Comedy”. *Youtube* [en línea], 7 de mayo de 2013, < <https://www.youtube.com/watch?v=ANI2MHlhdnM> > (consulta: agosto, 2015).

Esewey. “Esewey Stand Up Comedy”. *Youtube* [en línea], 8 de septiembre de 2013, < <https://www.youtube.com/watch?v=5c0WIoByMOA> > (consulta: octubre de 2016).

Memes políticos. “Ese wey manejar en México | Stand up Chistes”. *Youtube* [en línea], 21 de febrero de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=jl6tjrVaQyc> > (consulta: octubre 2016).

- **Fran Hevia**

h4ns3l game. “Comedy central fran hevia recopilación la mejor presentación” (sic). *Youtube* [en línea], 12 de enero de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=jgBZMfgbv7c> > (consulta: octubre, 2016).

Kathy Houston. “Fran Hevia Stand Parados – Stand Up Comedy Central Fran Hevia”. *Youtube* [en línea], 29 de septiembre de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=R49-ZZxSUX4> > (consulta: octubre, 2016).

- **Fredy “El Regio”**

JelouMX. “Fredy “El Regio” en Comedy Central – 1ra Aparición”. *Youtube* [en línea], 10 de junio de 2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=VuKADttak0k> > (consulta: enero, 2016).

- **Gloria Rodríguez**

Conecta Pachuca. “Entrevista Gloria Rodríguez y Miguel Leon”. *Youtube* [en línea], 14 de mayo de 2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=XfiFqc9KAkU> > (consulta: agosto, 2015).

Las mujeres también pueden. “Gloria Rodrigues guerra flacas vs gordas”. *Youtube* [en línea], 12 de julio de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=vZaVvyhi-Lc> > (consulta: noviembre 2016).

SoyActitud. “Stand up comedy México, Gloria Rodríguez”. *Youtube* [en línea], 7 de enero de 2014, < <https://www.youtube.com/watch?v=47MBtxYDftM> > (consulta: agosto, 2015).

- **Héctor García**

Comedy Central Latinoamérica. “Hector García @ #StandUpEnComedy”. *Youtube* [en línea], 21 de julio de 2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=vt8cg5Ej-Fg> > (consulta: agosto, 2016).

Dennis Bell. “Hector garcia comedy – stand up comedy”. *Youtube* [en línea], 6 de febrero de 2016, < <https://www.youtube.com/watch?v=5GHIazzCF-8> > (consulta: agosto, 2016).

Leonardo Aponte. “Hector García Viviendo con los papas”. *Youtube* [en línea], 20 de octubre de 2011, < <https://www.youtube.com/watch?v=mNgEEQazzmo> > (consulta: agosto, 2016).

- **Juan Carlos Escalante**

Juan Carlos Escalante Falconi. “Juan Carlos Escalante en Comedy Central Presenta: Stand-up Olímpico”. *Youtube* [en línea], 3 de febrero de 2015, < <https://www.youtube.com/watch?v=YoZGtZ4WMKM&list=RDYoZGtZ4WMKM> >, (consulta: diciembre, 2016).

- **Melquiades Herrera**

Lemexraum. “Uno x 5, 3 por Diez”. *Youtube* [en línea], 20 de enero de 2014, < <https://www.youtube.com/watch?v=UrhyVopd7hY> >, (consulta: noviembre, 2017).

