

# **Stony Brook University**



OFFICIAL COPY

**The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.**

**© All Rights Reserved by Author.**

**¡No contaban con mi astucia!**

**Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de El Chapulín Colorado [1970-1979]**

A Dissertation Presented

by

**Carlos Eduardo Aguasaco**

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

**Doctor of Philosophy**

in

**Hispanic Languages and Literature**

Stony Brook University

**May 2010**

Copyright by  
**Carlos Eduardo Aguasaco**  
**2010**

**Stony Brook University**

The Graduate School

Carlos Eduardo Aguasaco

We, the dissertation committee for the above candidate for the  
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend  
acceptance of this dissertation.

Kathleen M. Vernon, Dissertation Advisor  
Associate Professor  
Department of Hispanic Languages and Literature

Víctor Roncero-López  
Professor, Chairperson of Defense  
Department of Hispanic Languages and Literature

Malcolm K. Read  
Professor  
Department of Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez-Melgosa  
Assistant Professor  
Department of Hispanic Languages and Literature

Jerry Carlson  
Professor  
Media and Communication Arts/Film Studies  
The City College of CUNY/The Graduate Center of CUNY

This dissertation is accepted by the Graduate School

Lawrence Martin  
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

**¡No contaban con mi astucia!**  
**Parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de El Chapulín Colorado [1970-1979]**

by  
**Carlos Eduardo Aguasaco**  
**Doctor of Philosophy**  
in  
**Hispanic Languages and Literature**  
Stony Brook University  
**2010**

This dissertation is the result of a comprehensive study of the 256 episodes that constitute the Mexican TV series *El Chapulín Colorado*. Examining the parodic character of the series, it analyses the role of parody as an articulating form ideal for cultural products whose success and survival depend on their capacity to become and stay popular. Parody is analyzed as a content processing mechanism especially successful in Latin America where, I argue, the feudal and capitalist modes of production still coexist. My study further contends that the TV series *El Chapulín Colorado* reflects the state of the so-called “national project(s)” in Latin America in an expanding market for cultural products, exploring how, in the very specific structural causality of the continent, male and female individuals are hailed as contradictory subjects bound to act as “free subjects” and “vassals.”

The introductory chapter provides a succinct history of the establishment and development of Mexican Radio and TV, including the career of series author and protagonist, Roberto Gómez Bolaños, that reveals how the development of conglomerates centralized production and largely eliminated competition while expanding the coverage and market for their products. The second chapter analyzes the parodic nature of the series: its models, forms and mechanisms. The parody of U.S. superheroes is analyzed in comparison with Cervantes’ *Don Quijote*. The parody of cinema from westerns to science fiction is seen as both a critique of its American models and a critique of Latin American development. The parody of literature from Cervantes to the 20th century foregrounds the category of the popular as a continuous re-contextualizing of narratives and the dissolution of canonic labels into collective memory. The third chapter offers an analysis of the Latin-American ‘national project’ represented in the series as the need for a language-based cultural identity securing the consumption of cultural products without risking the stability of local hegemonies. The fourth chapter reveals how the TV series was constituted as a mechanism of “subject determination”. The contradictory subject(s) portrayed by the series are bound to function in relations of production and modes of consumption that are contradictory yet reciprocally sustained.

Dedicatoria:

A mi esposa Nora Chaves O'Flynn

A mis hijos Carol Sofia y Daniel

A mi madre Gilma Manrique

A mi padre Carlos Aguasaco

A mis hermanos Gilma y Jhon

A mis amigos Yrene Santos y William Beltrán

## Contenido

Agradecimientos.....	vii
Introducción .....	1
1. Precisiones históricas: .....	20
1.1 Apuntes para una historia de la radio y la TV mexicanas.....	20
1.2 El Cuerpo de trabajo: La serie televisiva de El Chapulín Colorado. ....	36
1.3 ¿Cómo llegó Roberto Gómez Bolaños a crear al Chapulín Colorado?.....	37
2. Parodia.....	42
2.1 La parodia del superhéroe .....	43
2.1.1 ¿Cómo convertirse en un superhéroe?.....	50
2.1.2 ¿Miedo, temeridad o valentía?.....	56
2.1.3 El Chapulín Colorado y los otros superhéroes .....	59
2.1.3.1 Superman y Batman.....	61
2.1.3.2 La sexualidad de los superhéroes .....	68
2.1.3.3 Súper Sam.....	70
2.2 La parodia del cine.....	76
2.2.1 The War of the Worlds .....	78
2.2.2 La función debe continuar.....	81
2.3 La parodia de la literatura.....	96
2.3.1 Don Chapulín de la Mancha.....	97
2.3.2 Romeo y Julieta.....	101
2.3.3 Don Juan tenorio.....	107

2.3.4 Blanca Nieves y El sastrecillo valiente.....	110
2.3.5 El Conde Lucanor.....	119
3. Nación.....	131
3.1 Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno.....	133
3.2 Territorio de ese país: la frontera, la periferia. ....	140
3.3 Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común.....	150
4. Sujeto.....	162
4.1 La voluntad, el movimiento.....	166
4.1.1 El extracto de energía volátil.....	166
4.1.2 Muñecos de cuerda y robots.....	170
4.1.3 Los duendes electromecánicos.....	176
4.2 Trabajo y propiedad.....	179
4.3 La mujer.....	201
4.3.1 La mujer víctima.....	201
4.3.2 La mujer criminal, Rosa la Rumorosa.....	216
4.3.3 La mujer criminal, La Menina.....	226
4.3.4 Fregoberta: la mujer con pantalones.....	233
4.3.5 La enfermera: mujer profesional en acción.....	236
5. Conclusiones.....	242
Notas.....	252
Bibliografía.....	255

## Agradecimientos

Esta investigación fue posible gracias a que en el verano de 2008, Televisa S.A. autorizó al autor para acceder a todos sus archivos en su sede de Protele (México D.F.) y le permitió visualizarlos de manera cronológica.

En Televisa Protele agradezco especialmente la ayuda de

Edgar Gerardo Hernández Alonso

y

Lisete Flores Miravete.

Mis estudios doctorales y mi viaje de investigación a México D.F. fueron posibles gracias

a

The W. Burghardt Turner Fellowship

## Introducción

“No contaban con mi astucia” grita el Chapulín Colorado en cada ocasión en que nos sorprende por su éxito a pesar de que las circunstancias parecían determinar el fracaso. El grito se acompaña siempre con un brinco y un gesto bufonesco de frente a la cámara de televisión. ¿Quién no contaba con su astucia? Obviamente que habla de los otros personajes y de los televidentes que en medio de risas seguimos las aventuras del más emblemático superhéroe hispanoamericano. Con esa frase el Chapulín parece decir “soy superhéroe a pesar de no ser un ‘superhéroe’ como generalmente se espera”. Soy superhéroe de una forma no super-heroica. Ser y no ser al mismo tiempo se combinan con un decir sin decir, o mal decir, característico de otra de sus frases de batalla: “que no panda el cúnico” que quiere decir “que no cunda el pánico”. La construcción del personaje es, a todas luces, paródica. Cuando alguna persona desesperada por su falta de acción, y sus dudas frecuentes, le grita “¡Pero ya!”, el Chapulín vuelve a mirar a la cámara y nos dice como explicándonos “se aprovechan de mi nobleza”. Luego del comentario, sin responder al insulto del grito, el superhéroe entra en acción diciendo “sígueme los buenos”. Estas frases de batalla se repiten como una fórmula a lo largo de toda la serie. En ellas se encierra, con diferentes niveles de evidencia, una estrategia formal (la parodia), una doctrina del ser y el actuar (la idea del sujeto/siervo) y una división entre un nosotros y un ellos (la idea de la nación).

¿Por qué analizar la serie de *El Chapulín Colorado*? Indudablemente este objeto de estudio es un medio y no una causa. Buscamos interpretar la coyuntura histórica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, específicamente de la década de los 70s, a través del análisis de uno de sus productos culturales más populares: una serie de

televisión que parodia el modelo anglosajón de los superhéroes. La serie que tuvo un total de 256 capítulos y se extendió desde 1970 a 1979 y fue vista en más de 17 países sigue, a principios del año 2010, gozando de una popularidad y de una vigencia excepcional en productos televisivos latinoamericanos. Al comienzo de la investigación nos hacíamos preguntas sobre la identidad latinoamericana, sobre su ser: ¿Qué es Latinoamérica? ¿Qué es ser latinoamericano? La respuesta a la primera pregunta puede resumirse en una sola oración: Latinoamérica es el ‘zoológico’ sin jaulas de las ideologías. La segunda pregunta puede responderse diciendo que los ‘habitantes’ de ese zoológico son en distintas medidas sujetos/siervos. Con respecto al objeto de estudio, propongo que el mecanismo paródico estructurado, es decir la estructura paródica de la serie, le abre un mundo referencial casi ilimitado. En mi estudio me he concentrado en dos aspectos: meta-parodia, parodia del universo mediático (cine, televisión, literatura) y luego en su inclusión en la realidad sociopolítica mexicana-latinoamericana; la delineación de un modelo de estado y, después, de los seres (ciudadanos) constituyentes de ese espacio.

Como producto en el mercado de bienes culturales la serie televisiva de *El Chapulín Colorado* debe su supervivencia a su efectividad en alcanzar y mantener altos niveles de popularidad, es decir de consumo, entre los televidentes hispano y luso hablantes. Las precisiones teóricas que se presentan a continuación pretenden aclarar la lógica analítica de este trabajo y sus correspondientes hipótesis.

Ningún discurso alcanza la categoría de ‘popular’ sin adherir a las condiciones del populismo. Ernesto Laclau define el populismo como una lógica específica de articulación de contenidos políticos, sociales e ideológicos (2); propone, entendiendo que toda lógica es fundamentalmente una forma, que “that articulating form, apart from its

contents, produces structuring effects which primarily manifest themselves at the level of the modes of representation” (2). Como modo de articulación, el populismo se construye sobre la asimetría entre los agentes sociales y la sociedad como totalidad. No existen entonces particularidades que se impongan completamente sobre la totalidad social ni sobre el símbolo populista. De la misma manera, existe siempre una brecha entre las voluntades políticas y su realización en el espacio comunitario en el que se articulan las identidades sociales “The starting point of our discussion is that no attempt to bridge the chasm between political will and communitarian space can ultimately succeed, but that the attempt to construct such a bridge defines the specifically political articulation of social identities” (2). Las identidades sociales traen al proceso de articulación una variedad de demandas que es necesario ‘representar’ y ‘resolver’ por medio de un significante que Laclau llama pobre, flotante o vacío. Es decir, un significante capaz de albergar contenidos heterogéneos e incluso contradictorios. En el populismo, la flexibilidad de la forma es directamente proporcional a su efectividad; por ello Laclau afirma que: “The so-called ‘poverty’ of the populist symbols is the condition of their political efficacy – as their function is to bring to equivalential homogeneity a highly heterogeneous reality, they can only do so on the basis of reducing to a minimum their particularistic content” (7). Dicho en otras palabras, el símbolo populista es ‘pobre’ (es decir flexible) porque homogeniza los diversos sentidos que articula. En este trabajo proponemos que la serie televisiva de *El Chapulín Colorado* se hizo popular porque representa y responde a las demandas, es decir a las necesidades y las voluntades de una gran variedad de identidades en México. Pero también proponemos que su capacidad

articulatoria, de diversas demandas provenientes de múltiples identidades sociales, se corroboró en el éxito alcanzado en por lo menos diecisiete países de Hispanoamérica.

El término ‘demanda’ debe entenderse en dos acepciones: como imposición y como reivindicación. Las identidades sociales, desde aquellas de quienes detentan el poder hasta las de las clases más pobres, se articulan bien sea imponiendo contenidos o reivindicándolos. El símbolo es a su vez el lugar de la articulación y su representación; no obstante la procedencia del símbolo no es aleatoria ni carece de historia, por lo tanto “representation is only possible if a particular demand, without entirely abandoning its own particularity, starts also functioning as a signifier representing the chain as a totality” (6). Este símbolo es inestable por definición puesto que su permanencia depende de su capacidad para mantener sus ‘demandas’ originales y a su vez representar una cadena de equivalencias. Al respecto, Laclau aclara que “[the] process by which a particular demand comes to represent an equivalential chain incommensurable with it is, of course, what we have called *hegemony*” (6). Por otra parte, Laclau hace notar que no hay populismo sin la construcción discursiva de un enemigo y que una de sus primeras acciones es “to interpellate to some extent the ‘people’ against an enemy, through the construction of a social frontier” (12).

Todo discurso ‘popular’ es segregado dentro de una lógica de articulación populista. La parodia en su capacidad de hacer oposición y acompañamiento de un modelo, en su múltiple y generalmente contradictoria inscripción del símbolo es por definición una de las formas predilectas de lo popular. La flexibilidad de la parodia permite articular las demandas (imposiciones y reivindicaciones) de diferentes sectores sociales. Dentro de la televisión mexicana la parodia se establece como una de sus formas

predilectas puesto que es eficaz respondiendo a las condiciones del populismo, es decir articulando demandas sociales diversas (producción/mercado/consumo), generando un enemigo común (el modelo anglosajón entre otros) y una frontera social (la nación, el sujeto, la lengua). Las imposiciones ideológicas de las clases dominantes encuentran en la parodia un espacio donde pueden contestarse sin llegar a la aniquilación. Las reivindicaciones de otros grupos sociales adquieren una representación mediada en la que por obra de la inestabilidad del símbolo llegan a ‘unirse’ a las demandas de los grupos dominantes en la causa contra el enemigo común: el modelo parodiado. En la televisión mexicana que propende hacia el establecimiento de un mercado nacional, e iberoamericano como se verá en el curso de este trabajo, la parodia incluye en su representación discursos que pretenden satisfacer las ‘demandas’ de las diferentes identidades sociales que forman parte de su público; en otras palabras, la parodia televisiva mexicana absorbe e incorpora de manera productiva, lecturas de tipo dominante, negociado y oposicional (Storey 14). La parodia televisiva mexicana se inserta fácilmente en medio de la economía cultural puesto que permite la interacción ‘segura’ de consumidores a través de grupos e intereses sociales. Aunque John Storey advierte que “viewers always view in context, both social and discursive, and these must set definite limits on the range and possibilities of interpretation” (23); se diría que la parodia populista extiende al máximo las posibilidades de interpretación y desvía la contradicción hacia el modelo generando una frontera social en los límites de su consumo/mercado.

Laclau trata de alejarse del concepto althusseriano de articulación argumentando que esta noción no permitía analizar una lógica del populismo puesto que “[it] was

mainly limited to the ontic contents entering into the articulating process (the economic, the political, the ideological)” ( Laclau 2). Para él, las nociones de determinación en última instancia y autonomía relativa, como lógicas formales: “appeared as necessarily derived from the ontic content of some categories (eg. the determination in the last instance could only correspond to the economy)” (2). Estos argumentos revelan que Laclau propone que el populismo es una lógica formal ahistórica que no depende de sus contenidos sino de su articulación; en un intento por marcar la distancia evita hablar de discursos y se limita a hablar de los ‘contenidos’ como si éstos pudiesen separarse de la forma: “If this approach is correct, we could say that a movement is not populist because in its politics or ideology it presents actual *contents* identifiable as populist, but because it shows a particular *logic of articulation* of those contents – whatever those contents are” (1-2). Laclau falla al desconocer la dinámica estructural, es decir la historicidad, de la lógica de articulación. En otras palabras, no considera la historicidad de la ‘lógica’ como determinante del carácter populista de un producto cultural. Esto se opone diametralmente a los ejemplos que cita él mismo de la Francia de la edad media y la del siglo XVIII, y el llamado “American populism of farmers” del siglo XIX, (7) donde es sólo a través de la dinámica histórica, es decir estructural, que las cadenas de equivalencia se consolidan en populismo. En este trabajo adherimos a la idea de que el populismo puede identificarse con una lógica de articulación pero aclaramos que el concepto althusseriano de causalidad estructural resuelve la contradicción de la propuesta de Laclau. Su crítica al llamado determinismo económico del modelo althusseriano pierde validez cuando él mismo se contradice al recurrir a la historicidad para completar su argumentación.

A continuación se presenta una breve semblanza de los conceptos althusserianos de causalidad estructural, sobredeterminación, desplazamiento y condensación como los presenta Robert Paul Resch en *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* (1992). Proponemos que el concepto de causalidad estructural soluciona la contradicción de Laclau y reconcilia los análisis formales con los de contenido. Estos conceptos althusserianos nos servirán en el análisis de la serie de *El Chapulín Colorado* para revelar las condiciones de producción de sus contenidos, es decir la procedencia de sus contradicciones ideológicas y sus tendencias. Facilitarán la interpretación histórica de las condiciones o circunstancias que les permitió articularse en un producto/discurso que alcanzó la categoría de popular en la televisión y, por ende, en el mercado.

En cualquier momento dado de la historia es posible identificar fuerzas resultantes de contradicciones irresueltas a nivel económico y, por lo tanto, ideológico. El concepto de la matriz permite reconocer cómo esas fuerzas actúan y varían de forma dinámica a medida que se transforman las relaciones de producción. La dinámica de la contradicción resultante de la acción de una matriz dada se proyecta, como dice Resch, “itself into the future as an ensemble of unresolved contradictions and as yet unrealized possibilities” (40). Althusser identifica tres tipos de causalidades: una transitiva, una expresiva y una estructural. La transitiva es identificada con la propuesta cartesiana y se entiende como el resultante de la suma de las fuerzas encontradas. La expresiva, que corresponde con la tradición de Leibniz, concentra su atención en la totalidad como esencia de la que las partes son simplemente sus expresiones fenomenológicas (Resch 46). Al criticarlas, Althusser describe la causalidad transitiva como lineal; como un juego de carambolas de billar en el que se homogenizan los elementos, un sistema incapaz de dar cuenta de nada

fuera de las colisiones entre ellos. La causalidad lineal deconstruye las estructuras en sus elementos particulares y busca hacer simplemente una historia que “can be no more than an ahistorical genealogy of contemporary categories transposed onto past events” (47). La causalidad expresiva toma la realidad como manifestaciones diversas de un mismo principio universal y es por lo tanto el anverso de la lineal. Como alternativa, Althusser propone el concepto de causalidad estructural en la que el todo se entiende como “the reciprocal effectivities of its elements, at the same time as these elements are determined by the whole, that is, by their interrelationship within the whole” (50). La causalidad estructural es analizada como una serie de relaciones, como un paralelogramo de fuerzas que en sí lleva el rastro de sus condiciones de existencia, de su realidad social. Toda formación social lleva adentro una organización jerárquica que se caracteriza por ser ‘structures in dominance’, es decir estructuras primordialmente definidas por un elemento. Ahora, Resch aclara que las estructuras en dominio no eliminan la relevancia de la economía. En otras palabras, aunque la edad media hubiera estado controlada por una estructura de dominio católico la instancia económica era la base del funcionamiento de la formación, pero las relaciones de producción no son el único elemento de la formación social. Para Althusser, explica Resch, en todo momento hay múltiples niveles de desarrollo que constituyen las formaciones sociales como estructuras hechas de estructuras, como una unidad de diferencias en las que cada práctica tiene su propia historia y modo de desarrollo (61). La contradicción sería la fuerza del cambio, el detonante del cambio, y la lucha de clases el motor que se alimenta de ese combustible y mueve la historia (62). No obstante, la contradicción no se puede considerar como algo general u homogéneo sino como la convergencia de múltiples contradicciones micro

estructurales que no siempre generan una ruptura en la unidad estructural que es por definición un ente en tensión sostenido y compuesto por la contradicción. No hay una contradicción general sino una confluencia de tendencias contradictorias, cada una siempre con su propia historia. La estructura es entonces un ensamblaje de contradicciones en las que las prácticas individuales ocupan un lugar y una función determinadas por ella; no obstante como cada práctica está a su vez construida por contradicciones internas, ellas mismas ejercen un efecto recíproco en el ensamblaje general que eventualmente se vuelve sobre ellas mismas. Este proceso es nombrado por Althusser como sobredeterminación (overdetermination) y sirve para explicar cómo las contradicciones sociales entran en un proceso de relaciones de dominación y subordinación, es decir, de desplazamiento y condensación. En los procesos de desplazamiento las relaciones de contradicción cambian de posición y de prevalencia en la estructura sin generar rupturas manteniendo el ensamblaje estable. El desplazamiento es la dinámica de cambio estructural que garantiza la supervivencia del sistema hegemónico. Cuando las contradicciones sociales entran en el proceso de desplazamiento pero, en lugar de cambiar lentamente la relación de fuerzas, se forman facciones antagónicas con poder político decisivo se da lo que Althusser llama el proceso de fusión que termina por generar condensación estructural. Cuando una estructura está sobredeterminada principalmente por desplazamientos puede decirse que se trata de un ensamblaje con tendencia a la estabilidad; por el contrario, cuando la estructura es sobredeterminada por procesos de condensación la formación social es inestable y puede terminar con una disolución de las relaciones sociales, es decir, con una revolución y una posterior reorganización en un nuevo ensamblaje (62-64). El desplazamiento sería

entonces un proceso de cambio en el ensamblaje de tipo evolutivo mientras que la condensación sería siempre revolucionaria. Así como en cualquier momento dado es posible identificar contradicciones también se encuentran desplazamientos y condensaciones que explican los múltiples niveles de desarrollo al interior del ensamblaje estructural. En este trabajo proponemos que una práctica cultural dada como la producción y consumo de televisión refleja en sus productos, aquí será una serie de televisión mexicana de los años setentas, el estado de esas contradicciones en medio de los desplazamientos y las condensaciones de un momento dado. Proponemos que las nociones de sujeto libre y sustancia se mantienen en la dinámica de la contradicción que sostiene el ensamblaje estructural. Estos conceptos de sujeto libre y sustancia provienen del análisis althusseriano que hace Juan Carlos Rodríguez de los discursos de transición entre la edad media y la modernidad. En otras palabras, son conceptos que interpretan unas condiciones históricas que preceden la producción de nuestro objeto de estudio. Pensamos que a pesar de la distancia cronológica con la edad media subsisten de forma residual, es decir efectiva como diría Raymond Williams, unas condiciones y relaciones de producción que mantienen ‘vivos’ discursos pre-modernos. Analizamos la representación de los diferentes niveles de desarrollo de esas contradicciones con respecto a las ideas de voluntad, trabajo, propiedad y género. Analizamos estas categorías porque las consideramos fundamentales en la configuración del sujeto moderno. En otras palabras, no puede hablarse de sujeto moderno sin voluntad; no puede dejarse de hablar del trabajo en la modernidad; la propiedad define las relaciones de producción e interpela al sujeto; la idea del género es fundamental en el proceso de interpelación que define al sujeto en nuestra época. También, se explora la idea de la nación como un estado del

ensamblaje, como un proyecto inconcluso en una modernidad que no se acaba de instalar en la realidad material hispanoamericana.

Una de las tesis de este trabajo es que de la misma forma en que es posible la convivencia transitoria de por lo menos dos modos de producción, también es posible la convivencia de las categorías ontológicas relacionadas con ellos. Hablamos aquí de capitalismo y feudalismo como de sujeto libre y siervo. A continuación se aclaran las nociones de sujeto, modo de producción, super apropiación y super explotación.

Según Althusser, la historia es un proceso sin “Sujeto” ni “Meta o fin último” hacia el que la historia se dirija de manera o que siga como en un libreto (67). Resch nos recuerda que el concepto de sujeto es histórico y producto de circunstancias específicas dentro del ensamblaje social. Dadas las circunstancias los hombres ‘actúan’ como sujetos pero no pueden imponer como tales una voluntad personal en la estructura. De acuerdo con esto, el ‘Hombre’ es un fenómeno histórico condicionado por su existencia material que llega a desarrollar una ‘conciencia de sí mismo’ por acumulación de experiencias en su relación con el mundo (69). El ‘Hombre’ no nace esencialmente como sujeto sino que se constituye en uno dadas ciertas circunstancias determinantes. La categoría del sujeto es conveniente para el modo de producción capitalista en un sistema burgués porque al asegurarse de que los obreros se sienten poderosos en su individualidad se consigue que cedan su fuerza de trabajo al sistema económico en el que se reafirman.

El marxismo estructuralista no busca organizar los modos de producción en una serie de tipo evolutivo con un orden cronológico o histórico que siga de forma mecánica una finalidad o meta, es decir una idea o sentido de la historia (84). No obstante sí es posible definirlos de forma general: un modo de producción es simplemente una manera

de producir algo que es socialmente útil. En cualquiera de ellos siempre se puede identificar: un productor (fuerza de trabajo), unos medios de producción (el objeto y los elementos para producirlo) y un apropiador del excedente (84-5). En los llamados periodos de transición, dos o más modos de producción pueden co-existir en una jerarquía dominada por uno de ellos (107). Resch anota que el concepto de articulación propuesto por Balibar sirve para explicar la convivencia de modos de producción. Mientras unas relaciones de producción se disuelven otras se condensan. Entonces se llega a un punto en el que se genera una no correspondencia, entre las fuerzas y las relaciones de producción, que termina por disolver las conexiones estructurales existentes (109). Cuando dos o más modos de producción conviven, el dominante subordina al dominado a sus condiciones de desarrollo y reproducción. Los efectos de esta convivencia generan en el modo dominante una bonanza que se entiende como súper-apropiación (super-appropriation) y en el dominado una situación de súper-explotación (super-exploitation) (109). Entonces, aquí proponemos que productos culturales provenientes de entramados sociales donde convivan diversos modos de producción pueden traslucir el estado de esos procesos de apropiación y explotación.

Howard F. Wiarda y Harvey F. Kline han dicho que “To a degree unknown in the United States, Latin American has long been dominated by a political, social, and economic structure that has its roots not in modernity but in medievalism” (11); en otras palabras la transición a la modernidad no se ha dado por completo en Latinoamérica. De hecho, los mismos autores aclaran la vigencia del debate sobre la transición entre modos y relaciones de producción como consecuencia del consumo de productos culturales: “until de 1930s Latin American political culture was often feudal and medieval. But now

education has increased, literacy expanded, and radio, television, satellite dishes (...) have brought new ideas even to the most isolated areas” (27). De esta forma si en Latinoamérica los modos de producción coexistentes son el capitalista y el feudal, con sus segregaciones ideológicas<sup>1</sup>, lo que se ha de ver es un crecimiento desmesurado del capital burgués y una pauperización crónica de la base productora, en este caso los campesinos y todos aquellos que sigan siendo explotados en relaciones de tipo orgánico. Harold Wolpe, dice Resch, explica que cuando se dan estos casos de convivencia, el modo subordinado depende del dominante para garantizar su propia reproducción (110); en otras palabras, el modo dominante mantiene viable el subordinado para asegurarse la súper-apropiación que lo hace crecer. Un modo de producción no destruye al otro sino que lo consume hasta agotarlo. El dominante extiende su poder hasta controlar la reproducción de las relaciones y las condiciones de producción del dominado; el primer y último bastión es el control de la reproducción de siervos o sujetos libres según sea el caso. En la serie del Chapulín vemos con frecuencia como la reproducción del sujeto/siervo es objeto de disputa entre aquellos personajes que creen en la libertad del sujeto femenino y aquellos que desean controlarlas para explotarlas a su favor. No obstante, aunque haya un intermediario que trata de ejercer poder por medio de relaciones de parentesco, al final lo que determina sus acciones es un interés sobre un capital.

Con el establecimiento de la lógica capitalista se hace más costosa la producción de fuerza de trabajo y obviamente el primer impulso del capitalismo es buscar abaratar la mano de obra por medio de una extensión global y el mantenimiento de la desigualdad mientras se pueda (130). El impulso globalizador del capitalismo está inscrito en su

matriz. No obstante, la metáfora territorial que presenta los avances y los retrocesos de los modos y las relaciones de producción debe cuestionarse. Por ejemplo, mientras históricamente se ha relacionado el feudalismo con el espacio rural y el capitalismo con el urbano lo cierto es que existe, como en el caso de los Estados Unidos, un capitalismo agrario y ha existido, nos dice Resch discutiendo a Kriedte<sup>2</sup>, un feudalismo urbano (143). En Europa, la lógica del feudalismo permitió la emergencia de intermediarios que como facilitadores de intercambio de productos terminaron por convertirse en mercaderes feudales que “were like feudal landlords; they were not so much producers of wealth as they were appropriators of it” (144). En este trabajo se ha de poner atención a la posibilidad de la supervivencia residual de un feudalismo urbano que se habría de reflejar en las segregaciones ideológicas que se transparentan en la serie de *El Chapulín Colorado*.

En Europa, los comerciantes feudales acumularon riqueza por medio de la explotación de diferencias de precios al comprar barato y vender caro; a eso le sumaron el ejercicio de “monopoly powers to reinforce the separation of petty producers from their raw materials and consumers, and thus their dependence on the merchant class itself” (145). No obstante, este tipo de relaciones que mantenía una tendencia feudalizante entró en crisis cuando las redes de comercio en rivalidad se extendieron hasta el punto que se hizo inevitable la competencia de precios que obligó a trasladar la extracción, es decir la apropiación, de la riqueza ya no de las diferencias de precios sino del abaratamiento de los costos de producción:

By the sixteenth century, merchants, like some enclosing landlords, began to shift from speculative gains based on Price differentials toward the profits to be made by reducing the costs of production. [...] To evade the relative high cost of guild labor, they began to move production from

the cities to the countryside. This movement toward rural manufacturing, or as Kriedte calls it, 'proto-industrialization,' constituted the revolutionary breakthrough from feudal to capitalist relations of production." ( Resch 146)

En cambio, en Latinoamérica sobreviven relaciones de tipo pre-feudal como el linaje y el parentesco que son propias de comunidades agrícolas o de cazadores y recolectores. Esas comunidades, donde la tierra fluctúa entre ser tomada como el 'objeto' o el 'sujeto' del trabajo, conviven con redes de tipo feudalizante en las que no se ha generado la crisis de monopolios de redes de distribución mencionada antes. Entonces, aunque el capitalismo sea el sistema dominante no necesariamente puede decirse que se tenga que imponer por coerción en todos los rincones del continente ni en todos los sectores del ensamblaje social puesto que, como se advirtió antes, los procesos de súper-apropiación y súper-explotación son convenientes para la acumulación de capital y mientras no sean llevados a término los diferentes modos y relaciones de producción seguirán coexistiendo bajo su hegemonía.

Al discutir el trabajo de Perry Anderson, Resch apunta que la dinámica feudal se caracteriza por la soberanía parcelada mientras que la del estado absolutista se basa en una soberanía cada vez más pública y una propiedad cada vez más privada que responde a las demandas de la aristocracia dominante y la burguesía emergente (150-3). ¿Cuál es el estado de la soberanía y la propiedad en Latinoamérica? En este trabajo se discute la representación de la nación, la frontera y la propiedad en la serie de *El Chapulín Colorado* asumiendo que como producto cultural que propende hacia la popularidad debe reflejar las demandas (imposiciones y reivindicaciones) de los sectores sociales que lo producen y lo consumen.

Otra figura importante para este estudio es Juan Carlos Rodríguez. Desde *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)* (1974) hasta *La norma literaria* (1994) su trabajo se ha centrado en el análisis de los discursos contradictorios segregados en el proceso de transición entre unas relaciones de producción feudalizantes y unas capitalistas. Sus propuestas teóricas son relevantes en este estudio porque el cuerpo de trabajo (la serie televisiva de *El Chapulín Colorado*) está constituido con discursos contradictorios que al ser estudiados revelan los mecanismos de interpelación del sujeto/siervo. Obviamente, no pretendemos decir que se trata de la misma coyuntura histórica analizada por Rodríguez pero sí lanzamos como hipótesis de trabajo que la serie revela el estado de la transición entre relaciones feudalizantes y capitalistas en el contexto hispanoamericano de segunda mitad del siglo XX. Frente a la crítica de quienes quisieran que nuestra base teórica se hubiera construido con base en análisis menos distantes geográfica y cronológicamente, respondemos que es precisamente la necesidad de indagar sobre los orígenes de las evidentes contradicciones ideológicas, existentes en la producción cultural hispanoamericana, lo que nos lleva a remitirnos al trabajo de Rodríguez. Incluso, en nuestra investigación, hemos ido más atrás en el tiempo y el espacio para revisar los planteamientos de Ellen Meiksins Wood en *Citizens to Lords* (2008). Su trabajo analiza la transición de la antigüedad griega y latina a la edad media. El paso del concepto de *polis* al de *cosmopolis*, la disolución del ciudadano y la emergencia de la dicotomía señor/siervo están en el centro de su propuesta de historia de la teoría política y consideramos que todo hispanista que pretenda analizar discursos medievales debería tenerla entre sus fuentes. Obviamente, no trazaremos los orígenes de la contradicción hasta el Imperio Romano pero nos atrevemos a proponer que

Hispanoamérica es en diferentes medidas y con múltiples variables una formación social o un conjunto de formaciones sociales de tipo feudoburgués que no se han solucionado a favor del capitalismo por estar todavía en procesos de superapropiación y superexplotación propios de la transición entre modos de producción.

Como objeto, el trabajo está organizado en cinco partes. El primer capítulo presenta una serie de precisiones históricas fundamentales para localizar el contexto en que se produjo la serie y su conformación episódica. Se inicia con un recuento del desarrollo de la radio y la televisión en México. Esta parte hace explícitas las relaciones entre el capital privado y el estado en el establecimiento de las redes de comunicación audiovisuales; muestra también las frecuentes fusiones y asociaciones de propietarios en busca del establecimiento de un monopolio que centralice la producción, evite la competencia y expanda el consumo. Luego se presenta de manera escueta el cuerpo del objeto de estudio localizándolo cronológicamente. El final de la primera parte hace un recuento de la carrera de Roberto Gómez Bolaños y una ‘historia’ de cómo llegó a crear al Chapulín Colorado. En el segundo capítulo se analizan los mecanismos, los modelos y las formas paródicas presentes a lo largo de los doscientos cincuenta y seis capítulos de la serie. La investigación fue posible gracias a que en el verano de 2008, Televisa S.A. autorizó al autor para acceder a todos sus archivos en México D.F. y le permitió visualizarlos de manera cronológica. Temáticamente, este capítulo está organizado de forma cíclica. Comienza con el análisis del origen Cervatino de la parodia, la interpelación y formación del superhéroe paródico siempre en contraste con sus modelos contemporáneos de carácter hegemónico: Superman y Batman. La segunda parte analiza la parodia formal del cine desde el género (el Western o la ciencia ficción) hasta

las parodias meta-cinematográficas de la historia del cine (*La función debe continuar*). En la parte final el análisis regresa sobre los modelos literarios que nutren la serie. Allí se analiza y se revela hasta qué punto los modelos del romanticismo, el Siglo de Oro y la literatura medieval mantienen vitalidad discursiva en la cultura popular de finales del siglo XX. El Tercer capítulo analiza cómo se representa en la serie el proyecto de nación dentro del contexto latinoamericano. Primero se explora la representación del gobierno. Luego se analiza la representación de la periferia y la territorialidad. El capítulo termina con el análisis de la representación de la lengua española y la religión católica como vehículos de interpelación del sujeto latinoamericano. El cuarto capítulo analiza la representación del ‘sujeto’ latinoamericano. Las ideas de la voluntad, la propiedad y el género sirven para revelar hasta qué punto la causalidad estructural latinoamericana reproduce sujetos libres o siervos. Especial atención merece el tema de la mujer que a todas luces es sometida a un trato diferencial por su condición sexual que puede entenderse como una sustancialidad residual especialmente conflictiva para la convivencia de matrices ideológicas feudalizantes y capitalistas. La quinta parte del trabajo es un compendio de conclusiones que buscan totalizar el sentido de los resultados de la investigación y el análisis.

Finalmente, es importante anotar que creemos en la preponderancia del objeto sobre el conocimiento. Parte de nuestro aporte está en, literalmente, rescatar la serie y ‘evarla’ a la categoría de objeto de estudio académico. La metodología de análisis ha buscado evitar imponer la predisposición analítica y permitirle al objeto revelar sus contradicciones, mostrar su funcionamiento en la dinámica histórica. No bautizaremos al objeto como ‘parodia’ sino que lo dejaremos decirnos qué es/era la transgresión constructiva del

modelo en las condiciones específicas de su producción. No trazaremos los límites ontológicos del sujeto y la nación sobre la serie sino que le permitiremos desplegar las contradicciones del proyecto y la idea de nación, voluntad, género, propiedad, etc.

## 1. Precisiones históricas

### 1.1 Apuntes para una historia de la radio y la TV mexicanas

Los análisis de la televisión mexicana como expresión cultural, su relación e interacción con el público, su papel social y su relación con otras formas culturales no son comunes. En su mayoría, los estudios hacen una historia de su desarrollo económico y del establecimiento de sus redes de distribución. En mi investigación ha sido imposible encontrar algún estudio que con muestras reales (encuestas, entrevistas, etc.) consulte a la base consumidora y explique su influencia en la determinación de los productos audiovisuales de los años setentas. Las críticas al contenido de la televisión mexicana provienen generalmente de intelectuales que con una mirada ‘arnoldiana’, o con una consciencia de élite, hacen comentarios que hablan más de ellos mismos que del objeto cultural en discusión. Veamos por ejemplo una cita de Carlos Monsiváis incluida de forma desarticulada en *Televisa el quinto poder* (1988):

#### OTRO NACIONALISMO

La televisión no auspicia la desnacionalización. Más bien difunde visiones de un México irreal, nación casi norteamericana y casi mexicana, cuyo internacionalismo deriva de su fascinada adopción de las series estadounidenses y cuyo nacionalismo se nutre de los peores excesos del cine mexicano de los años 40. (*El Nacional*, 3 de mayo de 1983) (42)

¿Qué quiere decir Monsiváis con esta descalificación de la televisión mexicana? ¿Cuál sería el México ‘real’ y dónde estaría representado? Es probable que las respuestas a estos interrogantes estén en el análisis de la televisión y no en su descalificación. En el mismo libro, *Televisa el quinto poder*, se incluye un trabajo de Florence Toussaint titulado “Televisa una semana de programación / ¿Mente sana en cuerpo sano?”; allí, la autora analiza la composición de una semana de televisión en la década de los 80s. Su estudio muestra que en la época había más programa de humor que telenovelas (12 contra

8). Este descubrimiento revela que aunque primordialmente se considera a México como un exportador de melodramas (Telenovelas), en realidad la producción humorística no es menos relevante. Si centramos nuestra atención en lo que dice de los programas de humor veremos cómo el México que se representa allí puede ser más real de lo que Monsiváis considera. Al principio la crítica parece estar de acuerdo con él y nos dice “producciones que tienen el humor como su objetivo, abundan en los canales de Televisa. Destinadas al gran público, el canal para su transmisión es el 2, de cobertura nacional. Poseen una calidad tan abominable en su factura como en su contenido” (43-4). La descalificación parece ser la norma al hablar de la televisión; no obstante, al argumentar su punto revela una semblanza de la sociedad Mexicana y de su violencia estructural.

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, 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. (44)

¿Acaso espera Toussaint que la televisión sea el espacio de reivindicación ideológica de las clases oprimidas? Sería más lógico esperar que la sociedad no generara las condiciones para que la hilaridad se base en la condición social de los personajes. Toussaint revela el estilo tendencioso de los programas cómicos en su siguiente comentario: “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” (44). En otras palabras, los

programas de humor propenden hacia la estabilidad estructural y están, según ella, lejos de cuestionar los poderes hegemónicos.

El problema que encontramos en la propuesta de Toussaint radica en que se limita a descalificar los contenidos sin analizarlos dentro de la dinámica histórica en que se producen y consumen. Cuando comenta los programas dirigidos al público infantil dice “se producen degeneraciones de mitos griegos en una mezcla informe, como en *Los cuatro fantásticos* o los *Súper amigos*” (49). Este comentario revela que Toussaint idealiza los mitos griegos y los ve como formas y contenidos que no pueden ni deben ser parodiados, reelaborados o adaptados en las nuevas condiciones de producción y consumo de bienes culturales. La crítica revela una ‘nostalgia’ por una edad dorada y un rechazo por el presente.

En su libro *Televisa siga la huella*, Francisco J. Martínez Medellín analiza la organización estructural de Televisa a lo largo de su historia. Su premisa de trabajo nos parece válida porque revela la manera en que un nuevo canal de transmisión y soporte de la información se surte en principio de formas pre-existentes que lo determinan en sus comienzos. Por ellos aclara:

No existe nada intrínseco en la tecnología de la televisión, ni en la radio difusión, que determine la utilización de éstas para que por medio de un transmisor centralizado se dirija a hogares individuales. Ambas tecnologías fueron concebidas con muy poca definición –si no es que ninguna- sobre el contenido. Este fue resuelto con el auxilio parasitario de otras formas de expresión establecidas con anterioridad. (16)

Ahora, por ‘formas de expresión’ entendemos también relaciones de producción con sus correspondientes divisiones de trabajo. La historia de la radio y la televisión en México está marcada por la iniciativa de la empresa privada y una tendencia a la consolidación de monopolios (Jiménez Ottalengo 1976, Sánchez Ruiz 1988, Sinclair 1999). La radio se

desarrolla primero como un recurso del estado para proveer servicios de comunicación a sus fuerzas armadas y a su burocracia. De forma paralela, en los años veintes, un grupo de jóvenes educados en los Estados Unidos comienza experimentos de radio transmisión que eventualmente terminan en el establecimiento de cadenas de distribución de aparatos receptores importados del país del norte. Las distribuidoras de equipos se ven obligadas a abrir emisoras para surtir e impulsar la demanda. Nacen entonces alianzas con medios de comunicación establecidos como periódicos de larga tradición y con productos en busca de publicidad como los cigarrillos. La familia Azcárraga pasa de precursora de emisoras con Luis y Raúl, en los años 20s, a propietaria de un imperio con tendencia al monopolio construido por Emilio Azcárraga Vidaurreta con el apoyo financiero de la familia de su esposa, Laura Milmo Hickman miembro de la familia propietaria del Milmo National Bank of Laredo. Para la década de los cuarentas ya la radio privada había desplazado casi en su totalidad a la pública y Azcárraga Vidaurreta patrocinaba los experimentos de transmisión y producción de televisión hechos por Guillermo González Camarena. A finales de la década se inició en el negocio de la televisión con una influencia mayoritaria puesto que había solamente tres concesionarios de canales en México siendo él y González Camarena dos de ellos. La competencia representada por el canal de la familia O’Farril, su competidora en los negocios de radio y prensa escrita desde los años treinta, fue rápidamente absorbida en un monopolio privado llamado Telesistema Mexicano. Cuando a finales de los sesentas reemerge la competencia por nuevas concesiones del estado, Emilio Azcárraga Milmo repite la estrategia de su padre y en 1972 vuelve a fusionarse con la competencia fundando Televisión Vía Satelital (Televisa) que controla una gran parte de la industria desde la época. La única competencia real que se mantiene

frente al conglomerado de los Azcárraga es Tele Azteca que emerge después de un proceso de privatización de la televisión pública en 1993.

A continuación se exponen los momentos más relevantes del desarrollo de los medios audiovisuales en México. La relación de nombres y fechas busca establecer claridad histórica y revelar una ‘genealogía’ de las emisoras y los canales que, como se verá, está íntimamente relacionada con dinastías familiares.

En 1919 en Monterrey Roberto Reyes abrió una estación radiotelegráfica con diez vatios de potencia y una estación de radioteléfono aficionado con cinco vatios de poder que marcó con las letras RR (Alisky 514). Algún tiempo después, en 1921 Constantino de Tárnava Jr. creó en una de sus vacaciones de verano de la Universidad de Austin una estación experimental que llamó 24-A, allí mismo en Monterrey, cuando se convirtió en un proyecto comercial el nombre cambió a CYO y luego a XEH (513). En junio 16 de 1923 el presidente Álvaro Obregón inauguró una exhibición de Radio en la Universidad de México. Las demostraciones estuvieron a cargo de la Liga Central Mexicana de Radio (LCMR). Por su parte el primer patrocinador de radio en México fue la compañía de cigarrillos El Buen Tono S.A. que creó la marca de cigarrillos Radio y estableció la estación CYB que luego pasó a llamarse XEB. Oficialmente se entiende que la primera transmisión masiva de radio en México se hizo en la estación JH controlada por el ministerio de Guerra y la Armada; la transmisión consistió en selecciones de Rigoletto y Carmen el 21 de junio de 1923 (517). JH pasó a llamarse XFG y funcionó como radio oficial hasta 1928. Se acepta que de forma comercial la radio mexicana comenzó en 1923 con la estación CYL que pertenecía a la distribuidora de receptores La Casa del Radio y al periódico el Universal (518) con la administración de Luis y Raúl Azcárraga. CYL

cerró sus puertas en 1930 y, algún tiempo después, Emilio Azcárraga inauguró en septiembre 18 la estación XEW. La tercera estación comercial de radio fue CYX que pertenecía al periódico *Excelsior* y a la agencia distribuidora de radios Parker. Otra estación relacionada con una distribuidora de aparatos de recepción fue Radio General Electric que fue la primera en introducir un ‘periódico hablado’. Aunque RGE desapareció con la llegada de XEW con más potencia, Emilio Azcárraga recogió la experiencia del periódico hablado y creó el ‘Noticiero Carta Blanca’. Lo anterior demuestra que en principio las estaciones de radio estuvieron relacionadas con la creación de un mercado para los equipos receptores de radio importados desde los Estados Unidos. Los distribuidores de esta nueva tecnología se asocian con los medios de comunicación establecidos, la prensa, y crean estaciones para ser escuchadas en sus aparatos. La intervención del estado se limita a la extensión de licencias y a la facilitación de las primeras transmisiones. El primer patrocinador es una marca de cigarrillos con lo que se cierra el círculo de alianzas que solidifica las tendencias ideológicas del nuevo medio de comunicación. En adelante, los medios privados irán a la vanguardia del mercado. Un año después del arranque de la radio comercial en México la secretaría de educación abrió la estación CZE<sup>3</sup> que tenía un propósito educativo y cultural (521). Puede decirse que entre 1924 y 1941 hubo una disputa por el control del espectro electromagnético en México entre la radio comercial y la pública. En un principio la radio pública u ‘oficial’ llegó a estar compuesta por trece estaciones en 1938: XEDP y XEXA de la secretaría de educación; XEGR de la secretaría de relaciones exteriores; XEXS del departamento de salud; XEFO y XEUZ del *Partido Revolucionario Mexicano* (Más adelante llamado PRI); XEXB y XEXD del gobierno del Estado de Veracruz;

XEXP de la alcaldía de Monterrey; XEXH del concejo de San Luis de Potosí; XEXE del concejo de Texcoco; XEXM y XER de la Secretaría de Educación. No obstante, Marvin Alisky nos informa que: “By the end of 1941, states depended entirely on commercial outlets for radio contacts with citizens, and the federal government had reduced its operations to four stations” (523).

El 31 de agosto de 1950 se inauguró XHTV, la primera estación de televisión en Latinoamérica (Mejía Barquera, “Del Canal 4 a Televisa”, 1998). Esta estación surge como el resultado de un desarrollo tecnológico y estructural comenzado en 1930 cuando Francisco Javier Stavoli y Miguel Fonseca, profesores de la Escuela Superior de Ingeniería Mecánica y Eléctrica y del Instituto Técnico Industrial, apoyados económicamente por el Partido Nacional Revolucionario iniciaron la instalación de un equipo de televisión adquirido en los Estados Unidos. Con dos cámaras de disco (Nipkow), un transmisor y algunos receptores, en 1931, hicieron la primera transmisión televisiva en la Ciudad de México (Mejía Barquera, 1998: 20). Oficialmente, el 6 de mayo de 1935 el PNR hizo en una conferencia de prensa en su oficina del Paseo de la Reforma para presentar a la opinión pública el funcionamiento de la televisión con unos equipos nuevos adquiridos en Nueva York. El esfuerzo por adelantar “propaganda y difusión cultural” (21) por medio de la televisión era parte de la estrategia comunicativa del PNR; no obstante, apunta Fernando Mejía Barquera, los logros de la radio no se alcanzaron en la televisión que tardaría dos décadas de experimentación hasta su consolidación en 1950 bajo el auspicio de sectores privados de la economía (21). El protagonista fundamental del esfuerzo técnico que terminó con el desarrollo de la televisión en México es Guillermo González Camarena que con sus propios recursos y a

sus 17 años, en 1934, “Utilizando piezas de desecho que colectó recorriendo los mercados de Tepito y Lagunilla, logró construir ese año la primera cámara de televisión completamente electrónica hecha en México” (22). González Camarena fue alumno de Stavoli y trabajó en la radiodifusora de la Secretaría de Educación Pública con Francisco Grajales. En 1935, el presidente de México, Lázaro Cárdenas ordenó que se pusieran a su disposición los estudios de XEFO para que adelantara sus experimentos. Esta combinación de apoyo institucional e iniciativa individual terminó con el desarrollo de varios avances técnicos como el sistema de televisión tricromático patentado en México en 1940 y en Estados Unidos en 1942. En 1946 cuando trabajaba como operador en XEW, de propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, comenzó una estación experimental desde su casa en la colonia Juárez con receptores localizados en los estudios de la emisora y en la Liga Mexicana de Radio Operadores. En 1947 González Camarena instala sistemas de circuito cerrado en los cines de la Cadena de Oro que pertenecían a Emilio Azcárraga Vidaurreta. Inicialmente estos sistemas se usaron con fines publicitarios pues se mezclaba la imagen del público con anuncios de productos. Este primer sistema de televisión subsistió hasta 1950. Comercialmente González Camarena abre sus laboratorios GONCAM en 1948 con la producción de equipos transmisores, mezcladores y antenas. De acuerdo con Mejía Barquera, González Camarena reconoció en 1948 que los recursos invertidos en los experimentos realizados provenían del apoyo de Emilio Azcárraga (24). Este último punto pudo haber influido en el resultado del reporte presentado por González Camarena como miembro de la comisión delegada por el presidente Miguel Alemán en 1947 para analizar los modelos de televisión estadounidense y británico y recomendar uno de los dos para ser adoptado en México.

Junto con el escritor Salvador Novo, González Camarena viajó a los Estados Unidos y a Inglaterra para analizar sus modelos privado comercial y de monopolio estatal respectivamente. Novo elogia el modelo británico que opera la British Broadcasting Corporation (BBC) y González Camarena explícitamente recomendó el modelo estadounidense. Mejía Barquera reseña la recomendación de la siguiente forma:

Las razones expuestas son de índole técnica y económica: se argumentan que todos los experimentos hechos en México hasta ese momento se han realizado con base en especificaciones técnicas vigentes en Estados Unidos, que los aparatos fabricados en México funcionan de acuerdo con esas especificaciones y, por último, que para poner a funcionar la televisión en el país sería necesario importar una gran cantidad de aparatos receptores y resultaría mucho más fácil traerlos de Estados Unidos que de Europa (25).

Estos argumentos le otorgan una ventaja comercial y técnica a las empresas de Azcárraga que como ya se dijo tenía establecida una línea de abastecimiento de aparatos de radio desde 1923. Además, González Camarena trabajó en 1949 como “Asesor Técnico de la Comisión Nacional encargada de reglamentar el uso de la televisión en México” (25) que produjo el decreto oficial que dicta las normas para el establecimiento de estaciones radiodifusoras de televisión el 11 de febrero de 1950.

Los primeros canales de televisión concesionados en México fueron el 4, el 5 y el 2 respectivamente. El canal 4 bajo las siglas XHTV recibió concesión en 1949 y se inauguró oficialmente el 31 de agosto de 1950. Su propietario Rómulo O’Farril instaló equipos comprados a la Radio Corporation of America (RCA). O’Farril era también propietario del periódico *Novedades* de la ciudad de México y con esta empresa de televisión establece con la televisión una relación similar a la que en 1930 la emisora CYX tenía con el periódico *Excélsior*. Entonces, aunque la función informativa no es la única, puede decirse que la emergencia de nuevos medios de comunicación no atenta

contra la estabilidad de los sistemas tradicionales de información sino que traslada la disputa por el público a otros canales. En su discurso de inauguración del canal 4 el 1 de septiembre de 1950, Rómulo O’Farril dejó claro que la televisión mexicana serviría como medio en un proyecto amplio de interpelación ideológica; por ello dijo que la televisión es un medio de “esencial profusión cultural y civilizadora (...) no debemos olvidar que la intención primera al traer la televisión en México, es la difusión cultural” (Martínez Medellín 35). El canal 5 fue concesionado a Guillermo González Camarena en 1950 y llevó las siglas XHGC. Esta estación se construyó con equipos fabricados por su empresa, Laboratorios GOMCAM. No obstante, hay que apuntar que desde este momento el fiel de la balanza se inclina en dirección a la familia Azcárraga puesto que los estudios del canal 5 se instalaron en el teatro Alameda que le pertenecía a él. La transmisión inaugural se hizo en 10 de mayo pero las transmisiones regulares no comenzaron sino el 18 de agosto. Por su parte, el canal 2 comenzó transmisiones el 21 de marzo de 1951 con las siglas XEW TV operado por la empresa Televimex SA. que era propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta. Su inauguración oficial no tomó lugar sino hasta el 12 de enero de 1952.

La cobertura de estos canales no estaba limitada solamente por la potencia de los transmisores sino por el número de aparatos receptores que en 1951 era de unos cinco mil. El aumento acelerado, casi exponencial, del número de aparatos a veinte mil en 1952 no acercaba la cantidad ni siquiera mínimamente a los diez millones de aparatos que funcionaban en la misma época en los Estados Unidos (Mejía Barquera, 1998: 28). El bajo número de aparatos limitaba también el valor de la publicidad de la que la televisión recibía una porción menor en comparación a otros medios; sobre la situación comercial

de la televisión Mejía Barquera dice: “En 1952, el gasto publicitario total en México ascendía a 800 mil pesos, de los cuales la radio captaba el 40%, la prensa el 30%, mientras que los demás medios (publicidad directa, cine, anuncios luminosos, espectaculares y televisión) se repartían el resto” (29). Estas condiciones del mercado, sin duda, motivan la unión de los tres canales en un monopolio privado que el 26 de marzo de 1955 nació como Telesistema Mexicano SA. (TSM). Los canales 2 y 5 se habían unido ya en 1954 y eran manejados por Emilio Azcárraga Vidaurreta quien con posición de ventaja se aproximó a Rómulo O’Farril y consolidó la unión. Este monopolio centralizó la fuerza de trabajo en el edificio de Televisión para que los artistas trabajaran “indistintamente en cualquiera de los canales” (31) y acabó con la competencia entre programas similares con el supuesto fin de “eliminar la dañina competencia que anteriormente se hacían las televisoras existentes en perjuicio de los anunciantes” (31). En la nueva compañía González Camarena no funge como accionista sino como asesor técnico y su muerte en 1965 se da desempeñando sus labores. Las diez mil acciones con las que se conforma la sociedad quedan divididas así: “Emilio Azcárraga Vidaurreta, cuatro mil; Rómulo O’Farril padre, cuatro mil; Emilio Azcárraga Milmo, 500; Rómulo O’Farril hijo, 500; Ernesto Barrientos Reyes, 500; y Fernando Díez Barroso, 500. En total 10 mil acciones” (31). Una vez creado el monopolio se inicia un proceso de expansión por el territorio de provincia con la instalación de estaciones repetidoras. Entonces, en 1955 la señal del canal 4 comenzó a llegar a los estados de Hidalgo, Puebla, Tlaxcala, Estado de México, Guerrero y, casi en su totalidad, Veracruz. Con la extensión de la señal se aumentó también el número de aparatos receptores que llegó a trescientos mil en 1957. Emilio Azcárraga Vidaurreta reconoció en 1957 que había invertido ciento

cincuenta millones de pesos en el negocio de la televisión y que planeaba invertir cincuenta más en la expansión de la señal y con una inversión de veinte millones extra se logró, en 1960, una cobertura de todos los estados de la república Mexicana (33-4).

Como puede verse el monopolio privado desarrolló una infraestructura de cobertura nacional de una forma bastante rápida. El gobierno federal en 1965 comenzó el desarrollo de una Red Nacional de Microondas (34) tratando de abarcar todo el territorio mexicano. No obstante, el adelanto del sistema privado era tan amplio que en noviembre de 1968 el canal 2 comenzó su cobertura nacional; en 1971 Telesistema Mexicano consideraba que llegaba a tres y medio millones de telehogares alcanzando diecisiete y medio millones de televidentes (36). La estrategia expansionista de TSM no se limitó al territorio mexicano sino que desde 1961 ya se habían instalado en Los Ángeles, California, y en San Antonio, Texas, dos estaciones de televisión KMEX y KWMEEX que habrían de dar inicio a The Spanish International Network. El público para esa red de televisión en español era una población hispanohablante de un poco más de seis millones de personas concentradas en su mayoría en California, Texas y Nueva York. Entonces, los productos de TSM, entre ellos la serie del *Chapulín Colorado*, tienen que responder a un público nacional y a uno internacional. A ese público llegará por dos sistemas diferentes: al público nacional y de frontera se le llega por medio de las redes de transmisión privadas; al público internacional se le alcanza a través de la exportación de copias grabadas como veremos en los siguientes párrafo. Entonces, la expansión del mercado depende también de la capacidad de interpelar a sujetos inmersos en causalidades estructurales distintas, TSM crece reafirmando la identidad del código

común, la lengua, que define una forma de consumo de capital cultural más allá de las fronteras geopolíticas de la época.

Además de las redes de transmisión nacional y de frontera, TSM se convirtió en el principal exportador de programas de televisión en Latinoamérica gracias a la implementación del sistema de *videotape* que había adquirido desde 1958 y puesto en total funcionamiento para 1969. El videotape reemplazó el costoso sistema de kinescopio con cinta cinematográfica de 16mm que se usaba anteriormente. Este adelanto técnico, dos máquinas VTR 2000c, que permitía hacer hasta once copias del original facilitó el establecimiento de una red de exportación que Mejía Berquera describe así:

Para 1969 [TSM] exportaba 643 medias horas de programación a Estados Unidos, Centro y Sudamérica. En 1970, TSM enviaba programación a una treintena de canales en 17 países de América: Estados Unidos, canal 34 de Los Ángeles, 41 de San Antonio y 41 de Nueva York; Guatemala, canales 3, 7 y 11; el Salvador, canales 2 y 4; Honduras, canales 3 y 5; Nicaragua, canales 2, 4 y 6; Costa Rica, canales 6 y 4; Panamá, canales 2 y 4; Colombia, canal 7; Venezuela, canales 4 y 8; Ecuador, canales 2, 4 y 10; Perú, canales 4, 5 y 9; Chile, canales 7 y 13; Argentina, canal 11; Uruguay, canales 4 y 12; Bolivia, canal nacional; Puerto Rico, canal 7; y República Dominicana, canal 4 (“Del canal 4 a Televisa” 39).

Esta extensión del mercado obligó a TSM a una ampliación administrativa que incluía una vicepresidencia de exportaciones. A pesar de que TSM había participado en el desarrollo de tecnologías propias como el apuntador electrónico de los hermanos Nolla Reyes y el sistema de televisión a color de González Camarena, en 1966, un año después de la muerte del inventor, Emilio Azcárraga Milmo, entonces vicepresidente de la compañía, anunció que la televisión a colores con la que se comenzaba a experimentar en México seguiría el estándar norteamericano. Mejía Barquera se lo atribuye a la “determinante influencia tecnológica y económica de la industria televisiva estadounidense sobre la mexicana” (44). Esta influencia se hacía patente desde 1962

cuando The American Broadcasting Company (ABC) participó con un 25% del capital en la fundación de Teleprogramas Acapulco, dependiente de TSM, encargada de manejar los equipos de videotape con los que se hacían las copias de exportación. La tecnología satelital también generó dependencia de los Estados Unidos puesto que hasta 1965 las transmisiones internacionales como los Juegos Olímpicos de Tokio (1964) eran retransmitidas a México por microondas desde el país del norte (46). Para los juegos del 68 que tuvieron lugar en el país azteca, ya se había solicitado el ingreso de México a la Organización Internacional de Comunicaciones por Satélite (INTELSAT). Esta transmisión por satélite a nivel mundial tuvo más de novecientos millones de espectadores y dejó las cosas preparadas para la transmisión del mundial de fútbol en 1970.

Entre 1968 y 1972, TSM tuvo que enfrentar la competencia de dos canales nuevos, 8 y 13, que la Presidencia de la República concedió alrededor de la coyuntura causada por la organización de los Juegos Olímpicos. El canal 8 fue otorgado a Fomento de Televisión SA. asociada con Televisión Independiente de México una empresa filial del grupo Alfa de Monterrey. La competencia, informa Alejandro Sada quien fuera vicepresidente de la recién formada Televisa en 1973, trajo como consecuencia “[q]ue bajaran los precios de venta y subieran los costos de operación, porque los artistas, por ejemplo *Los Polivoces*<sup>4</sup>, que no tenían adónde ir, de repente recibieron ofertas que no habían soñado y subieron el precio” (Mejía Barquera, 1998: 50). Esta competencia benéfica para la fuerza de producción fue rápidamente eliminada por medio de una nueva fusión. Luego de la muerte de Emilio Azcárraga Villaurreta en septiembre de 1972 su hijo hizo un trato con Bernardo Garza Sada y crearon el consorcio Televisión Vía Satélite SA. (Televisa) el 8 de enero de 1973. La participación del grupo Alfa de Monterrey fue

del 25% y se mantuvo hasta 1982 cuando TSM, dirigida por Emilio Azcárraga Milmo adquirió todas las acciones del consorcio. En el plano internacional, desde 1976, Spanish International Network (SIN) comenzó a operar en los Estados Unidos el sistema UNIVISION con cinco estaciones de televisión que retransmitían programación del canal 2 de Televisa. En 1979 ya eran dieciséis estaciones y en 1983 alcanzaron un total de doscientas cuarenta (55). Vale la pena anotar que en 1986 una querrela legal sobre la cantidad de acciones que legalmente se podrían mantener en una empresa de comunicaciones frenó el avance de Televisa en los Estados Unidos y obligó a SIN a vender sus estaciones.

El canal 13 fue concesionado a Francisco Aguirre Jiménez en 1967, 18 años después de haberlo solicitado por primera vez. Aguirre era un empresario de la radio y de los clubes nocturnos en la Ciudad de México que fundó el llamado Grupo Radio Centro en 1956. Su aporte a la diversidad de la televisión mexicana consistió la creación de programas de concursos, llamados *Telesorpresas*, y de la retransmisión de series importadas de los Estados Unidos como *La ley del revólver* y *Yo quiero a Lucy* (Olmos 102). El canal sufrió un proceso de estatalización desde 1972 cuando Alejo Peralta, socio de Aguirre, le vendió sus acciones al Gobierno Federal. En su artículo “Del canal 13 a TV Azteca” Alejandro Olmos acusa del fracaso del proyecto de televisión pública a la fallida gestión de Margarita López Portillo como directora de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía de México entre 1977 y 1982. Su hermano, José López Portillo fue presidente de México entre 1976 y 1982. Finalmente, el canal 13 es desincorporado del gobierno en 1992. En 1993 se creó TV Azteca que tomaría control de 90 repetidoras del canal 13 mientras que Televisa adquirió las 62 restantes. Después de

un proceso de subasta el nuevo dueño fue Ricardo Salinas quien además dirigía el Grupo Salinas<sup>5</sup> y el Grupo Elektra fundados por su abuelo y su padre. La familia Salinas había estado involucrada en los medios de comunicación desde 1950 cuando Hugo Salinas, padre de Ricardo, fundó Elektra Mexicana una fábrica de receptores de radio. En lo que se conoce como la Guerra de la Pantallas, enfrentamiento entre TV Azteca con Televisa, Ricardo Salinas hizo alianzas en los Estados Unidos con NBC (National Broadcasting Company) y Telemundo que forma parte de NBC Universal una división de General Electric desde 2002.

Lo que podría llamarse el documento fundacional de Televisa fue publicado en 1975 por la misma empresa. Allí se revela que desde 1972 la compañía había diseñado la llamada ‘fórmula televisa’ en la que dice “Televisa se propone elevar al nivel cultural de las masas; ayudar al desarrollo económico del país; reforzar la unidad nacional; ofrecer a los sectores marginales la oportunidad de expresarse; así como satisfacer las necesidades de los sectores críticos de la sociedad” (Martínez Medellín 130-1). Este altruismo socio-cultural tiene origen en aspiración que expresa la compañía por convertirse en “lazo de unión entre el productor de bienes y el consumidos de éstos” (129). Reaparece aquí disfrazado de proyecto nacional el principio de programación que ya, en su discurso inaugural de 1950, Rómulo O’Farril había propuesto diciendo que la programación tratará de interesar por igual a todos los sectores “a fin de asegurar a los publicistas la promoción masiva de sus mercancías” (Martínez Medellín 40).

Como se puede ver en las páginas anteriores, la historia de los medios de comunicación audiovisuales en México está marcada por la iniciativa privada y una serie de intentos fallidos de establecer un sistema nacional por parte del estado. En los cuarenta

la radio pública pierde espacio frente a la privada y el estado termina por retirarse de ese espacio. En los setenta hay un intento de estatizar la televisión y a comienzos de los ochenta se vuelve a la privatización. Entonces, son los grupos económicos privados los que finalmente detentan el control de los medios audiovisuales. Además, se debe tener en cuenta que hay una relación, muy estrecha, entre los medios de comunicación mexicanos y la industria estadounidense.

## 1.2 El Cuerpo de trabajo: La serie televisiva de El Chapulín Colorado.

Como personaje el Chapulín Colorado aparece por primera vez en la televisión mexicana el once de noviembre de 1970. Se trata de un sketch de cinco minutos dentro del programa *Los supergenios de la mesa cuadrada*. El programa presentaba a un grupo de “especialistas” respondiendo a preguntas del público remitidas a través de cartas. En el capítulo 5, María Antonieta de las Nieves presenta al panel la pregunta remitida por la Niña Verónica Fernández quien dice “¿si en verdad existen los temibles hombres vampiros cómo se les puede combatir?”; el Doctor Chapatín, uno de los supergenios del panel interpretado por Roberto Gómez Bolaños, responde: “Sólo hay una respuesta: El Chapulín Colorado” (Gómez Bolaños, *Los supergenios de la mesa cuadrada* 5). Con esta introducción se da comienzo a seis apariciones iniciales entre el veintiséis de noviembre de 1970 y enero de 1971<sup>6</sup>. El superhéroe reaparece como protagonista de su propia serie el veintiocho de febrero de 1973. La serie de *El Chapulín Colorado* se produjo de manera constante hasta el veintiséis de septiembre de 1979 en que se emitió el capítulo final. En una década el Chapulín Colorado protagonizó un total de doscientas cincuenta y seis aventuras. Por lo tanto nuestro cuerpo de trabajo está compuesto por un total de más de

ciento veinticinco horas de televisión extendidas a lo largo de la década de los setentas. Luego del final de la serie, Roberto Gómez Bolaños mantuvo al personaje del Chapulín dentro de los sketches que conformaban la serie *Chespirito* (1980-1995).

### 1.3 ¿Cómo llegó Roberto Gómez Bolaños a crear al Chapulín Colorado?

A comienzos de la década de los 50s, Roberto Gómez Bolaños, joven estudiante de ingeniería, consiguió trabajo como aprendiz de escritor de radio y televisión en la agencia de publicidad D'Arcy. Como muestra de su trabajo presentó una columna humorística que titulada la "Cuartilla Loca" que había escrito para un periódico producido en época de carnaval en la colonia Del Valle en el Ciudad de México. Una vez contratado le fue asignada la creación de libretos para un programa de radio llamado *Galería Musical* por donde pasaron compositores tan famosos como Agustín Lara (Gómez Bolaños, *Sin querer* 110-4). Dentro de sus funciones se incluía la de hacer jingles y slogans para marcas como Chiclets Adams o camiones Chevrolet. En su autobiografía, *Sin querer queriendo*, cita un slogan que ya denota su predilección por los juegos de palabras, retruécanos y parodias literarias: "Camión Chevrolet. *Rinde* más y jamás se *rinde*" (115). Algún tiempo después, Carlos Riverol del Prado, director de la agencia D'Arcy y prolífico creador de personajes radiales como el Monje Loco que debutó en el radio teatro mexicano en 1937, llegó al cine en 1940 y apareció en una revista de comics homónima en 1953, le asignó el trabajo de escribir libretos cómicos para el programa radial de Viruta y Capulina que por la época se producía en la estación de radio la "W" (XEW). Luego, cuando los cómicos comenzaron a trabajar en el Canal 2 de televisión, Gómez Bolaños se convirtió en el libretista del programa *Cómicos y*

*canciones*. Después de independizarse y hacerse libretista por contratos pasa también a escribir los libretos televisivos para *Estudio Raleigh de Pedro Vargas*. Estas actividades lo mantienen empleado entre 1960 y 1965. De manera simultánea inicia una carrera como guionista de cine y se une a la Sección de Autores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) de la que luego llega a ser secretario del interior. Su primer trabajo en el cine fue la historia y el libreto de la película *Los legionarios (1958)* protagonizada por Marco Antonio Campos (Viruta) y Gaspar Henaine (Capulina). Agustín P. Delgado que dirigió esta película fue quien comenzó a llamarlo “pequeño Shakespeare” y creó el apodo de “Shakeaspearito” que terminó eventualmente en Chespirito. Este mote cariñoso describe muy bien su prolijidad como escritor de argumentos y libretos que en el cine se ve reflejado además de la anterior en otras treinta y dos películas<sup>7</sup>. El paso de la escritura a la actuación no se hizo esperar y Roberto Gómez Bolaños comenzó a hacer papeles pequeños en las películas para las que trabajaba, el primero fue uno de ‘villano’ en *Dos criados malcriados* que según él mismo “salió fatalmente sobreactuado” (Gómez Bolaños, *Sin querer* 145); a lo largo de su trabajo con Viruta y Capulina, Chespirito se especializó en papeles pequeños pero su oportunidad de convertirse en un actor principal llegó cuando el director Chucho Valero le cedió su papel de Ciutti en el *Tenorio de los locutores*, una obra que los locutores de XEW (radio y televisión) ponían en escena para celebrar el día de los muertos<sup>8</sup>. Con la salida de Viruta del programa *Cómicos y Canciones*, fruto de una disputa económica con Capulina, Chespirito comenzó a actuar en todos los programas hasta que, según relata, Gaspar Henaine le dijo: “No conviene que salgas en tantos programas; la gente puede creer que eres algo así como un Viruta como de segunda clase” (Gómez Bolaños, *Sin*

*querer* 166). A consecuencia de la disputa con Capulina, Chespirito renunció como guionista del programa y se mantuvo escribiendo libretos para el programa de Pedro Vargas y otros como *El Yate del Prado*<sup>9</sup>. En 1966 se aventura a escribir y producir una obra de teatro llamada *¡Silencio, recámara, acción!* que fruto de la censura oficial terminó siendo llamada *¡Silencio, cámara, acción!*; la obra fracasa económicamente y Chespirito quedó con una deuda de 69.500 pesos que el propietario del teatro le permitió pagar a cualquier plazo y sin intereses.

Mientras Roberto Gómez Bolaños ascendía en la industria de la radio y televisión mexicanas, primero como libretista y luego como actor, un familiar suyo, primo hermano de su madre, Gustavo Díaz-Ordaz Bolaños-Cacho ascendía en rango en medio del PRI (Partido Revolucionario Institucional). Su tío Gustavo fue de vicerrector de la Universidad de Puebla (1940-41), luego Diputado federal (1943) y Senador (1946-1952). Tiempo después se convirtió en Secretario de Gobierno del presidente Alfonso Gómez Mateos entre 1958–1964. Finalmente, fue elegido presidente de México y mantuvo el cargo entre 1964-1970. Su presidencia fue marcada por los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 que se recuerdan como la masacre de Tlatelolco que tuvo lugar en la llamada Plaza de las Tres Culturas del Distrito Federal. El parte oficial daba cuenta de treinta estudiantes muertos pero en la actualidad se acepta que la cifra supera las trescientas víctimas entre muertos y desaparecidos (Medina 208). En su autobiografía, Chespirito trata de desligarse de su tío y pretende que el hecho de que su familiar fuera presidente de la república no tuvo nada que ver en su carrera profesional. Por ello cita una ‘charla’ con su madre a finales de 1963 en la que le dice: “¿Sabes qué? –le dije a mi

mamá-. No voy a ver al tío Gustavo de aquí a 1970, cuando termine el sexenio en que gobernará él” (Gómez Bolaños, *Sin querer* 158). A reglón seguido dice que:

Esta decisión fue tomada únicamente en función de las posibles influencias que se pueden atribuir a los parientes del presidente del país, influencias que yo no necesitaba y que, por demás está decirlo, jamás solicitaría. Pero tampoco es un gesto de prepotencia el asegurar que no necesitaba dichas influencias, ya que mis actividades estaban totalmente alejadas de la política (158).

Es obvio que, a pesar de que no lo quiera reconocer en público, las relaciones sociales marcaron la carrera de Chespirito que para la época en que su tío fue elegido presidente ya conocía a Emilio Azcárraga Milmo quien tendría más influencia en su vida que su tío (158). Para Gómez Bolaños los Azcárraga y su empresa representan un modelo de organización superior al estatal.

En 1969, Sergió Peña invitó a Chespirito a unirse al grupo de creativos del nuevo Canal 8 que Televisión Independiente de México (Cadena TIM) había creado para transmitir en el Distrito Federal en la frecuencia XHTM. Recibió como encargo la escritura de una serie humorística en la que “el protagonista fuera uno de esos tipos que se meten en todo para defender a los más necesitados” (Gómez Bolaños, *Sin querer* 188). El resultado del encargo fue una serie de trece capítulos llamada *El ciudadano Gómez* protagonizada por él mismo<sup>10</sup>. Luego, el mismo Sergio Peña le ofreció un espacio de diez minutos dentro del programa de variedades presentado en vivo llamado *Sábados de la fortuna* para lo que Chespirito creó el sketch de *La mesa cuadrada* que luego se convirtió en *Los supergenios de la mesa cuadrada*. A pesar del éxito del programa se decide eliminarlo a causa del cambio de circunstancias de producción puesto que cuando el canal le asigna un espacio propio que requería se almacenara material pregrabado los chistes de actualidad perdían efecto o adquirirían otras connotaciones (Gómez Bolaños, *Sin querer* 204). Para

reemplazar el programa eliminado Chespirito decidió crear una serie con base en uno de los personajes que aparecían en los sketches, el Chapulín Colorado. Los programas de Chespirito se convirtieron en las banderas del Canal 8 que mantenía su competencia con Telesistema Mexicano (Canal 2). En medio de la ‘guerra’ entre canales Rubén Aguirre abandonó el grupo de actores que trabajaba con Chespirito para trabajar con la competencia que le había hecho una mejor oferta. Luego, Emilio Azcárraga Milmo llamó a Chespirito para ofrecerle el doble del salario devengado con Televisión Independiente de México y un bono de 300.000 pesos en efectivo a cambio de que se uniera a su empresa (Gómez Bolaños, *Sin querer* 230). Sin embargo, el cambio se retardó y nunca se consumó puesto que bajo la tutela de Azcárraga Milmo, en enero de 1973 los competidores se unieron para formar Televisa, el más grande conglomerado de medios de comunicación en la historia de México. Los programas de Chespirito pasaron a transmitirse al Canal 2 donde alcanzaron aún más difusión puesto como ya se dijo para la época este canal ya tenía cobertura nacional y alcanzaba a más de diecisiete millones de televidentes. La vigencia de los programas se ve reflejada en la permanencia de sus repeticiones en la televisión de Hispanoamérica y los Estados Unidos donde aún en el año 2009 se transmiten en canales como Galavisión.

## 2. Parodia

Al explicar la génesis de sus programas de televisión Roberto Gómez Bolaños dice que el primero de ellos, *La mesa cuadrada*, “era algo así como una parodia de los programas de mesa redonda” (Gómez Bolaños, *Sin querer* 197). Sus protagonistas, nos advierte, eran unos ‘seudogenios’ que respondían preguntas que ‘supuestamente’ enviaba el público. El personaje del Chapulín Colorado nace, como ya se ha explicado, en medio de ese formato paródico. Roberto Gómez Bolaños ha reconocido en diversas ocasiones que en la creación del personaje sigue un modelo cervantino que él ha actualizado a su época. Por ello en una entrevista dice que el superhéroe:

Era una crítica como hizo Cervantes con el Quijote, una crítica al exceso de novelas de caballería que había en su tiempo. En mi tiempo hay un exceso de Supermanes y Batmans y todas esas cosas; y yo quería hacer una crítica a nivel mexicano o latinoamericano, es decir con muy poco dinero, sin recursos, sin inventos sensacionales, débil, tonto [...] pero muy valiente, muy valiente porque tenía un miedo enorme, y en eso se parece más a mí; pero valiente porque se enfrenta el Chapulín a los problemas, consciente de su debilidad, de todo eso; y así me ha pasado a mí, me dan miedo todas las cosas. (Gómez Bolaños, “Chespirito: 35 Años” Fie. 2005).

Como ha quedado claro a través del tiempo, en su intento por destruir la novela de caballerías Miguel de Cervantes terminó creando la última de ellas y la más recordada de todas. De la misma forma en su crítica de los superhéroes del primer mundo Roberto Gómez Bolaños crea el superhéroe latinoamericano por excelencia. Al igual que el héroe de cervantino el Chapulín se construye con unos modelos que lejos de considerarse ideales se transgreden constructivamente en una nueva forma. De la misma manera en que Don Quijote habla con frecuencia de Amadís de Gaula el Chapulín hace referencia a Superman y a Batman. Así como la armadura del caballero de la Triste Figura, o de Los Leones, se construye con los restos de las armas de sus antepasados reflejando una

precariedad propia de una España en crisis que no sale por completo de la edad media ni entra en la modernidad, la indumentaria del Chapulín refleja un desarrollo latinoamericano inacabado y carente de recursos.

Este capítulo analiza los mecanismos, los modelos y las formas paródicas que aparecen en la serie del Chapulín Colorado.

## 2.1 La parodia del superhéroe

En el primer capítulo del Quijote, Miguel de Cervantes Saavedra crea una semblanza del protagonista de su obra. Primero hace una genealogía intelectual de Alonso Quijano(a) en la que dice:

Tuuo muchas vezes competencia con el cura de su lugar, que era hombre docto, graduado en Ciguença sobre quál auia sido mejor cauallero, Palmerin de Inglaterra o Amadis de Gaula; mas Maese Nicolas, barbero del mesmo pueblo, dezia que ninguno llegaua al Cauallero del Febo, y que si alguno se le podia comparar, era don Galaor, hermano de Amadis de Gaula, porque tenia muy acomodada condicion para todo; que no era cauallero melindroso, ni tan lloron como su hermano, y que en lo de la valentia no le yua en çaga. (Fol. 2r)

Este comienzo deja claro que la constitución del personaje se hace con base en una crítica de modelos literarios tomados de la novela de caballerías. También, que la obra se desliza por niveles referenciales comenzando por una ‘realidad’ principal desde que la ficción parte para adentrarse en los aspectos literarios de la novela de caballerías. Palmerín de Inglaterra, Amadís de Gaula y Galaor, entre otros, son los modelos que el autor toma para crear su héroe paródico. Linda Hutcheon en *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms* aclara que tradicionalmente se ha privilegiado en los análisis el aspecto contradictor de la parodia: “The greek noun parodia means ‘counter-song’”

(32). No obstante, la autora propone rescatar el otro sentido del término y analizar sus consecuencias:

The textual or discursive nature of parody (as opposed to satire) is clear from the odos part of the word, meaning song. The prefix para has two meanings, only one of which is usually mentioned – that of ‘counter’ or ‘against’. [...] However, para in Greek can also mean ‘beside,’ and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. (32)

De acuerdo con este argumento, es posible que una obra paródica se convierta en un correlato de sus modelos. Don Quijote parodia, es decir ataca, va en contra de sus modelos pero también los acompaña, se convierte en uno de ellos. Don Quijote no es sólo una parodia del caballero andante sino que también es el caballero andante por excelencia. En la conformación de su personaje del Chapulín, Roberto Gómez Bolaños sigue el modelo cervantino de parodia, es decir que critica y acompaña a los superhéroes contemporáneos. Cervantes hace que Don Quijote sea un caballero andante en propiedad, tiene sus armas, es armado en una ceremonia después de velarlas, tiene un escudero y es caballero enamorado. Todos esos detalles toman lugar de una forma paródica y satírica donde se ridiculiza el proceso y las circunstancias pero igual se cumple con ellas. En la presentación física de las armas del héroe cervantino se dice:

Y lo primero que hizo fue limpiar vnas armas que auian sido de sus visabuelos, que, tomadas de orin y llenas de moho, luengos siglos auia que estauan puestas y olvidadas en vn rincón. Limpiolas y adereçolas lo mejor que pudo; pero vio que tenian vna gran falta, y era que no tenian zelada de encaxe, sino morrion simple; mas a esto suplio su industria, porque de cartones hizo vn modo de media zelada, que, encaxada con el morrion, hazian vna apariencia de zelada entera. Es verdad que para prouar si era fuerte y podia estar al riesgo de vna cuchillada, sacó su espada y le dio dos golpes, y con el primero y en un punto deshizo lo que auia hecho en una semana; y no dexó de parecerle mal la facilidad con que la auia hecho pedaços, y, por assegurar de este peligro, la tornó a hazer de nueuo, poniendole vnas barras de hierro por de dentro, de tal manera, que el quedó satisfecho de su fortaleza, y, sin querer hazer nueva experiencia della, la diputó y tuuo por zelada finissima de encaxe. (Fol. 3r)

Esta realidad material revela la precariedad de las circunstancias en las que el personaje es creado. Don Quijote no está en las mismas condiciones de sus ‘modelos’ porque esas no son ‘historias verdaderas’ aunque el personaje así lo crea. Hutcheon aclara que en la parodia se da una recontextualización que de forma irónica resalta la distancia crítica entre el modelo y el texto/discurso paródico: “Parody, then, in its ironic ‘trans-contextualization’ and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony” (32). En este orden de ideas el Chapulín Colorado tiene como modelo a los superhéroes norteamericanos

La presentación de la adaptación televisiva de los comics de ‘Superman’ que en Nueva York inició transmisión en ABC-TV en abril 1 de 1953, lo presentaba de la siguiente manera: "Faster than a speeding bullet. More powerful than a locomotive. Able to leap tall buildings in a single bound --- 'Look, up in the sky,' 'It's a bird,' 'It's a plane,' 'It's Superman....' " (ABC-TV 1953). En cambio, El Chapulín Colorado es presentado como “Más ágil que una tortuga... más fuerte que un ratón... más noble que una lechuga... su escudo es un corazón... ¡Es el Chapulín Colorado!”. Por lo anterior, es posible afirmar que el Chapulín Colorado es claramente una parodia de Superman. Ahora, mientras Superman es representado como un héroe que desborda los límites del desarrollo moderno y se localiza por encima de la tecnología el Chapulín Colorado en su presentación es comparado con una naturaleza que no parece facilitar el desarrollo moderno. De las imágenes aéreas se pasa a las terrestres, de la sensación de velocidad a la de letargo y, en la imagen del hombre, del todo a la parte.

En contraste con la apariencia física de Superman, es decir el prototipo de hombre caucásico, joven, más alto que el promedio y vigoroso con músculos claramente tonificados, el Chapulín Colorado es un hombre de estatura baja, sin masa muscular tonificada, de un volumen menudo y no necesariamente muy joven. Siempre lo vemos vestido de la misma forma y, a diferencia de Superman, no lo vemos llevando una vida privada bajo otro nombre con identidad distinta. A diferencia del modelo anglosajón, el Chapulín no tiene una personalidad escindida entre una vida privada, como empleado en unas relaciones de producción específicas, y una actuación pública como superhéroe. Superman ocupa entonces dos espacios, el del trabajador explotado por la estructura y el del protector de la estabilidad de esas relaciones de producción. Son notables las peripecias del superhéroe anglosajón para cumplir con sus responsabilidades en los dos ámbitos. Del Chapulín Colorado sólo hasta el capítulo 241 llegamos a saber que necesita llevar lentes pero que no lo hace porque los estatutos del “sindicato universal de héroes, paladines, quijotes, macho y similares” les prohíben usarlos cuando ‘están activos’ por ello, nos dice él, Clark Kent se los quita para actuar como Superman. La referencia a un sindicato y a la personalidad privada de su modelo anglosajón constituye un nivel paródico en un espacio no representado: la vida privada del superhéroe mexicano. En otras palabras, el Chapulín Colorado se reconoce como miembro de un proletariado de superhéroes organizado en una estructura que los determina. Este nivel de crítica estructural parece ausente en el modelo anglosajón en el que la dicotomía dialéctica Clark Kent/Superman no se cuestiona.

En sus memorias, Roberto Gómez Bolaños es recurrente al hablar de una ‘adversidad creativa’ que moldeó a sus personajes. En su genealogía del personaje dice:

[...] recordé aquel personaje que había sido rechazado por muchos comediantes: El Chapulín Colorado. Inicialmente yo había puesto otro ‘apellido’ al personaje, pues lo pensaba llamar Chapulín Justiciero. Pero después de haber diseñado un atuendo apropiado, me topé con un inconveniente: el color del atuendo. Porque yo daba por definido que, en el caso, tendría que ser verde. Sin embargo, las mallas y los leotardos que serían parte fundamental del atuendo sólo se encontraban fácilmente en cuatro colores: negro (demasiado fúnebre); blanco (demasiado reflejo para la iluminación de televisión); azul (inapropiado para los trucos de *croma key*, que ya planeaba utilizar); y rojo (que también presentaría problemas técnicos, pero entonces no lo sabía). De manera que por eliminatoria, el personaje tendría que usar un atuendo rojo. Esto lo justifiqué cambiando el ‘apellido’ Justiciero por el de Colorado, lo cual, además, representaba una doble ventaja: una singular eufonía y una asociación con el célebre remate de los cuentos: ‘*y colorín colorado, este cuento se ha acabado*’. (Esto, por cierto, podría ser otro ejemplo de *adversidad productiva*.) El atuendo se complementaría con una trusa de baño amarilla, un corazón del mismo color en el pecho,<sup>11</sup> con las letras ‘CH’ en rojo, unos zapatos tenis que combinaban amarillo y rojo y una capucha de la que surgían un par de antenitas como las de los insectos, pero yo di en afirmar que eran de vinil (material plástico que entonces se usaba mucho en la fabricación de juguetes). En un principio llevaba también un par de pequeñas alas, semejantes a las de los insectos, pero muy pronto opté por eliminarlas, ya que no tenían utilidad alguna y sí, en cambio, estorbaban mucho a la hora de actuar. (*Sin querer* 205-206)

Entonces si bien hay una intención cómica paródica también hay una realidad material que condiciona la construcción del personaje. Mientras en el modelo cervantino la precariedad de las armas del héroe está determinada por la voluntad creadora del autor, en el caso del Chapulín el contraste se da por la ‘competencia’ con los productos audiovisuales estadounidenses, las series y las películas de Superman y Batman. La serie televisiva de *El Chapulín Colorado* emerge de unas condiciones de productividad más precarias que sus modelos anglosajones desarrollados desde los años 30s y ya establecidos en los medios audiovisuales para los 70s. Entonces, en un acto de adversidad creativa, el modelo cervantino es recontextualizado para generar un superhéroe que es a

la vez una crítica y un acompañamiento de sus modelos. Como recurso le queda la aplicación de técnicas de ‘bricolaje’ disponibles en los medios audiovisuales.

Por otra parte, los súper poderes de Superman son el resultado de su condición de extraterrestre. Superman, como los dioses, semidioses y héroes de la antigua Grecia debe el origen de sus poderes a las circunstancias de su nacimiento. El Chapulín Colorado no posee ningún poder sobrenatural relacionado con su origen o herencia genética. En este sentido como en el hecho de que se trate de un animal, El Chapulín Colorado es también una parodia de Batman. Los dos personajes llevan trajes de animales y ninguno tiene un súper poder fruto de su sustancia. Batman y el Chapulín Colorado representan la idea del hombre moderno puesto que por medio de la aplicación de su voluntad llegan a convertirse en seres excepcionales. Frente a la opulencia de Batman, que cuenta con todos los recursos científicos y tecnológicos accesibles al capital, el Chapulín responde con una parodia física, la del insecto, y una material, las armas paródicas: un martillo de goma, un claxon y unas pastillas. Mientras Batman cuenta con un batimóvil y un baticóptero, el Chapulín se hace pequeño con una píldora y vuela en un avioncito de juguete (Capítulo 181) o se pone un prototipo en miniatura de un cinturón espacial (Capítulo 133).

Batman es otro de los superhéroes de DC Comics y fue presentado por primera vez en 1939 en el número 27 de la revista *Detective Comics*. Batman, al igual que Superman, tiene una doble identidad y en la vida diaria se presenta como Bruce Wayne un multimillonario, filántropo y playboy que después de presenciar la muerte de sus padres decide utilizar toda su inteligencia y la tecnología que su dinero le permite adquirir en la creación de un héroe que luche contra el crimen. Por su parte, el Chapulín

Colorado tiene un origen radicalmente distinto; Javier y Esteban Portugués refieren su origen de la siguiente forma:

Chespirito escribió el guión para una película con el Chapulín Colorado, en ella explicaba el origen del héroe. Curiosamente, muy similar al de Linterna Verde, creación de DC Comics. [...] la historia comenzó cuando un científico agonizaba y, no teniendo a quien heredarle su máxima invención, convocó a que la gente fuera a verlo para elegir a quien dejarle su patrimonio: unas pastillas que permitían a quien las ingiriera reducir el tamaño de su cuerpo. El único requisito era que el depositario de ese tesoro debía ser enteramente honesto. Fue así como este personaje que porta uniforme rojo y el corazón amarillo en el pecho, [...] adquirió su único poder sobre humano: las pastillas de chiquitolina. Era el único ser humano honesto que fue a ver al científico. (1)

Desde una perspectiva política y económica, Batman representa el ideal libertario de la cultura popular norteamericana: frente a un estado incapaz de proteger a sus ciudadanos, éstos tienen todo el derecho a iniciar esfuerzos financiados con su propio capital para mantener la ley y el orden. Batman se inscribe dentro de los protectores de la segunda enmienda a la constitución de los Estados Unidos que permite el derecho a la tenencia y el porte de armas. La libertad propuesta por él, como superhéroe, no está sujeta a principios morales de comportamiento sino al reconocimiento de las reglas del mercado y a la validez de la propiedad privada como valor máximo del capitalismo. En cambio, el Chapulín es ‘escogido’ para administrar un poder que no proviene del mercado sino de una mente ‘superior’ que decide ‘heredarlo’. La relación con la ciencia y la tecnología que mantiene Batman es el fruto del mercado y la libertad de empresa. Batman tiene un acceso privilegiado a los avances científicos y tecnológicos a través del capital que posee. El capital le otorga a Batman las herramientas que necesita para proteger el mismo modo de producción que lo enriquece. De acuerdo con su propuesta si se respeta la propiedad privada el mercado engendrará hombres ‘honestos’, ‘generosos’,

‘inteligentes’ y ‘justos’ como él. En el valor y la protección de la propiedad privada se encuentra el pilar de la sociedad ideal. En el caso del Chapulín la ciencia y la tecnología, es decir el poder, es un premio a una manera de ‘ser’ que no tiene explicación en el trabajo personal del individuo. El mercado no está en el origen del Chapulín, su honestidad refuerza unos principios ideológicos pero no ‘modela’, no explica el proceso que el hombre común debe seguir para llegar a administrar ese poder, se trata del héroe de la inmovilidad social que regresa las cosas a su estado ‘natural’ como el rey del *Fuente Ovejuna*. La ‘honestidad’ en el origen del Chapulín no está relacionada exclusivamente con la propiedad privada; en otras palabras aunque el poder está fetichizado en un objeto, las pastillas de chiquitolina, no es el mercado sino un sujeto quien lo elije para administrarlo.

### 2.1.1 ¿Cómo convertirse en un superhéroe?

Tan pronto como inicia su primera salida, Don Quijote cae en cuenta de que no ha sido ‘armado caballero’ y este pensamiento ‘terrible’ le recuerda “que, conforme a ley de caualleria, ni podia ni deuia tomar armas con ningun cauallero; y, puesto que lo fuera, auia de lleuar armas blancas, como nouel cauallero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerço la ganasse. (Fol. 4v). Para solucionar esta carencia el héroe decide hacerse armar caballero ‘del primero que topasse’. El ventero que hace las veces de su padrino en la ceremonia le aconseja que en adelante lleve dinero y camisas limpias. El diálogo revela la diferencia entre la representación literaria de los caballeros andantes, que Don Quijote conoce perfectamente, y la realidad pragmática de la economía de capital en la que el ventero como pequeño burgués es parte activa (Fol. 9r).

El ritual que según Don Quijote incluye la velación de las armas es complementado por el ventero que en burla le dice: “que todo el toque de quedar armado cauallero consistia en la pescoçada y en el espaldarazo, segun el tenia noticia del ceremonial de la orden, y que aquello en mitad de vn campo se podia hazer, y que ya auia cumplido con lo que tocaua al velar de las armas, que con solas dos horas de vela se cumplia, quanto mas que el auia estado mas de quatro” (Fol. 10v). La preocupación de Don Quijote por seguir las ‘leyes de la caballería andante’ se mantiene a lo largo de toda la obra. En su diálogo con Don Lorenzo, el protagonista revela lo que alguien necesita saber para practicar el ‘arte de la andante caballería’:

Es vna ciencia», replicó don Quixote, «que encierra en si todas o las mas ciencias del mundo, a causa que el que la professa ha de ser iurisperito y saber las leyes de la justicia distributiua y comutatiua, para dar a cada vno lo que es suyo y lo que le conuiene; ha de ser theologo, para saber dar razon de la christiana ley que professa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido; ha de ser medico, y principalmente heruolario, para conocer en mitad de los despoblados y desiertos las yeruas que tienen virtud de sanar las heridas, que no ha de andar el cauallero andante a cada triquete buscando quien se las cure; ha de ser astrologo, para conocer por las estrellas quantas horas son passadas de la noche y en qué parte y en qué clima del mundo se halla; ha de saber las matematicas, porque a cada paso se le ofrecera tener necessidad dellas, y, dexando aparte que ha de estar adornado de todas las virtudes theologales y cardinales, decendiendo a otras menudencias, digo que ha de saber nadar como dizen que nadaua el pexe Nicolas o Nicolao; ha de saber herrar vn cauallo y aderezar la silla y el freno, y, boluiendo a lo de arriba, ha de guardar la fe a Dios y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritatio con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla. De todas estas grandes y minimas partes se compone vn buen cauallero andante, porque vea vuessa merced, señor don Lorenço, si es ciencia mocosa lo que aprende el cauallero que la estudia y la professa, y si se puede ygualar a las mas estiradas que en los ginasios y escuelas se enseñan.» (Fol. 66v)

Conocimiento de la ley, teología, medicina, botánica, astrología, matemáticas y práctica de la natación, la herrería y la hípica son necesarios, entre otras cosas, para ser caballero

andante. Queda claro, entonces, que uno de los temas principales del Quijote es la representación y la discusión del proceso que sigue el protagonista para convertirse en caballero andante. Aunque en el caso del Chapulín Colorado no encontramos ningún capítulo donde se revele el cómo se convirtió en héroe sí encontramos al superhéroe discutiendo el tema e incluso ayudando a un aspirante a héroe en su proceso de preparación. En el capítulo 241 de la serie del *Chapulín Colorado* titulado “Cómo convertirse en héroe en cuatro fases de acción”<sup>12</sup> (encontramos una parodia en múltiples niveles. Primero hay una parodia directa de los cursos por correspondencia que como medida comercial prometen enseñar una destreza con poco o ningún esfuerzo. En un nivel más profundo hay una parodia de superhéroes como Superman que deben su poder a su condición biológica. También se defiende la idea de la sociedad capitalista que promete a todos los ‘sujetos libres’ la posibilidad de alcanzar el pleno desarrollo de sus aspiraciones siempre y cuando se respeten las leyes del mercado. Desde este punto de vista un héroe como Batman sería también una parodia de Superman. Lo es porque en su condición de superhéroe ‘autodidacta’, es decir como hombre moderno, lo contradice en su condición humana y mortal pero también lo acompaña al alcanzar su mismo estatus. El capítulo 241 inicia con un primer plano de un hombre (Rubén Aguirre) que lee la revista del Chapulín Colorado. Está caracterizado con lentes gruesos. La evocación a la imagen de Clark Kent en su vida civil es directa en este personaje. Se hace un primer plano de la revista. Este hombre entonces es un consumidor de los productos del Chapulín Colorado. Un mesero (Edgar Vivar) lo atiende y nos enteramos de que se encuentra en un club. Por sus acciones se sabe que Rubén es muy cegatón. Su novia (Florinda) está tratando de jugar al tenis y al regresar le dice:

Novia: ¿Y tú qué hiciste?

Novio: Lo de siempre, tú ya sabes el Chapulín Colorado.

Novia: Mi amor eso se te está convirtiendo en una obsesión. Cuando no es el Chapulín Colorado es Batman, cuando no es Batman es Superman, cuando no es Superman es otra vez el Chapulín Colorado.

Este diálogo revela varias cosas, en primer lugar la imagen que se tiene del consumidor de los productos relacionados con los superhéroes como una persona obsesiva que le hace culto a los personajes. En segundo se asume que el Chapulín ya está al nivel de Superman y Batman en cuestión de preferencia. La obsesión de Rubén está relacionada con su verdadera ilusión: llegar a ser héroe. Su novia trata de desanimarlo y le dice que “No cualquiera puede llegar a ser un superhéroe”. Entonces sin haber sido invocado el Chapulín Colorado aparece en escena y dice:

Chapulín: ¿Y quién dice que no? Te equivocas cuando dices que no cualquiera puede llegar a ser un héroe. Todo es cuestión de proponérselo.

Novia: Pero es que mi novio quiere llegar a ser un héroe como tú.

El Chapulín defiende la idea de la voluntad y del hombre que con base en su esfuerzo personal puede cambiar su condición. Danny Fingeroth en el tercer capítulo de su libro, *Superman on the couch: what superheroes really tell us about ourselves and our society*, discute el tema de la doble identidad y dice que el propósito de ella es “to allow us to believe that, deep down, we are or could be so much more than we appear [...] The secret identity is where our fantasies and ambitions take hold and ferment” (50). A diferencia de Superman que construye su identidad de Clark Kent como un hombre torpe y con lentes para ocultar su condición de Superhéroe en este capítulo se propone el caso opuesto; un hombre cegatón que aspira a sacar el héroe que lleva adentro. La parodia no termina allí sino que retorna de forma irónica hacia el Chapulín. “-Chapulín: Bueno es natural, todo el mundo quiere llegar a ser como tú [Aquí el Chapulín habla en tercera persona sobre él

mismo]. -Novio: No, yo no más quiero llegar a ser como tú”. Entonces lo que en un principio se presentó como una relación de igualdad entre los modelos se deconstruye en una jerarquía. El novio puede aspirar a ser como el superhéroe latinoamericano pero no como el anglosajón. La respuesta del Chapulín sorprende más aún porque en lugar de mantener la jerarquía de héroes anglosajones-Chapulín-Rubén opta por igualarse a su paródico admirador y dice: “Les voy a confesar una cosa, yo también necesito usar lentes. No me los pongo porque son muy incómodos”. Entonces Saca un par de lentes y se los pone. De esa forma el Chapulín se pone totalmente del lado de Rubén. Se crea entonces como ya se dijo un ‘ellos’ y un ‘nosotros’. En ese momento, cuando el héroe ha descendido al nivel del hombre ‘común’, Rubén hace un apunte que por inesperado es tan humorístico como paródico puesto que refleja la condición del héroe que le sirve de modelo: “Lo que más me gusta del Chapulín Colorado es que es un gran héroe a pesar de que es chaparro, débil, flaco, tonto, feo, panzón, cobarde, pusilánime, etc., etc.”. Para Rubén, el heroísmo del Chapulín se sobrepone a sus limitantes materiales; en otras palabras el Chapulín *es* a pesar de ser quien *es*.

La condición material del superhéroe puede tomarse como una metáfora de Latinoamérica, que existe en condiciones contradictorias de desarrollo; el continente está marcado por una modernidad no alcanzada por completo. El círculo paródico de continuo descenso y deconstrucción de jerarquías termina cuando el Chapulín regresa al tema de los superhéroes anglosajones. Lo hace con un procedimiento muy quijotesco puesto que habla del ‘reglamento’ del sindicato universal de héroes:

Novia: Oye Chapulín y ¿de verdad usas lentes?

Chapulín: Por supuesto, nada más que el reglamento prohíbe usarlos cuando está uno activo. ¿No recuerdas que Clark Kent se los tiene que quitar para convertirse en Superman.

Novia: Ah, sí. ¿Y cuál es ese reglamento que prohíbe que los héroes usen anteojos?

Chapulín: Son los estatutos del sindicato universal de héroes, paladines, quijotes, machos y similares.

Con estas referencias a Clark Kent, el Chapulín se iguala a sus modelos de la misma forma que Don Quijote lo hace con Amadís de Gaula. La atención se vuelve sobre la doble personalidad de Superman que el Chapulín paródicamente reescribe al justificar la ausencia de los lentes en la imagen del héroe con capa. El llamado “sindicato universal de héroes, paladines, quijotes, machos y similares” es una parodia de la ‘liga de la justicia’ en la que no se incluyen héroes latinoamericanos. Entonces, en lugar de buscar ser admitido en la ‘liga de la justicia’ el Chapulín incluye a todos los héroes en su propio sindicato. En otras palabras, en lugar de tratar de entrar en el grupo de sus modelos lo que hace es ampliar el conjunto universal de las referencias. La parodia reescribe sin borrar, repite con diferencia, deconstruye jerarquías y amplía horizontes. Al agrandar el conjunto referencial se hace una burla de la pretensión universalista del modelo anglosajón. El Chapulín se compromete a entrenar a Rubén desde esa misma tarde. Aparecen ejercitándose con pesas pequeñas, mancuernas. También, levantan pesas grandes. En unos anillos olímpicos, el Chapulín se levanta en cruz y luego se suelta de una mano. Además rompe con golpes de karate: una tabla, una bandeja, una botella, una silla y hasta las pesas grandes. A pesar de todo eso le duele mucho la mano al golpear la cabeza del novio. Aparece el Chapulín golpeando un costal de boxeo. Practican lucha en un ring. También se ve cómo le explica a Rubén su famosa ‘yegua voladora’ y su patada sorpresa. Al final sale el Chapulín leyendo su propia revista. Nos enteramos de que el novio desistió de su idea y prefiere seguir con su antigua profesión de domador de leones. La sorpresa en el rostro del Chapulín cierra la parodia puesto que la imagen de Rubén no

encaja con su profesión; es domador de leones a pesar de ser cegatón. También se entiende que no es el peligro lo que atrae a Rubén de la profesión de héroe. Recordemos que lo que le atrae de su modelo es que es un gran héroe a pesar de sus condiciones de precariedad física. La historia de Rubén puede definirse como el intento de cambiar la temeridad por la valentía. El peligro sin sentido, más allá del propio goce, por el peligro a favor de ideales heroicos. Como Don Quijote, Rubén reconoce en sus modelos un sentido ausente en su existencia actual.

### 2.1.2 ¿Miedo, temeridad o valentía?

El personaje de Rubén en el capítulo 241 revela que enfrentarse al peligro se convierte en heroísmo si hay un sentido, un valor, público en el hecho. Un domador de leones como él se expone, al igual que Don Quijote, de manera temeraria a un riesgo. Ambos, domador y Quijote demuestran su ‘valor’ al enfrentarse a los leones; pero se trata de actos temerarios, no heroicos. En la otra cara del valor se ubica el miedo que a veces trata de negarse o disfrazarse. El miedo se representa como una reacción a un peligro real o aparente. Las burlas de las que son objeto Don Quijote y Sancho en el palacio de los duques parecen servir de modelo en varios capítulos de *El Chapulín Colorado*. En esos casos, los espectadores también somos engañados cuando se subvierte la lógica implícita en el género. Seguimos el argumento y aceptamos, al igual que el Chapulín, la existencia de un mundo poblado de fantasmas y hechos sobrenaturales que luego se descubren como trampas para determinar el valor del héroe.

El tema del miedo es recurrente en la serie de *El Chapulín Colorado*; desde el primer hasta el último capítulo se representa al Chapulín como un personaje temeroso

que a pesar de ello se enfrenta a los peligros bien sea por voluntad propia o bajo la presión del grupo que literalmente lo empuja a la acción. En el capítulo 250 titulado “Fin de la serie”, Florinda Mesa afirma que el Chapulín “demostró que ser héroe no consiste en carecer de miedo sino en superarlo”. El primer capítulo por el contrario presenta al Chapulín diciendo que él no conoce lo que es el miedo y además la trama se resuelve cuando se descubre que todo el tema de los espíritus era en realidad una broma que le habían hecho al héroe “para ver si le tiene miedo a los fantasmas”. En el capítulo 12 hay un sketch en que un guarda de cementerio invoca al Chapulín para que le ayude a ahuyentar a la llorona que busca a sus hijos entre los muertos. Aquí se mantiene la idea de la broma para ‘probar’ la valentía del Chapulín. De nuevo, el héroe habla de él mismo en tercera persona y dice "el Chapulín nunca ha sabido lo que es tener miedo" con lo que supera la prueba/broma que le han hecho “para ver si era tan valiente”. En el capítulo 23 hay un giro paródico en la representación. Hasta este momento se había representado una contradicción entre las expresiones de temor que tiene el héroe con sus declaraciones sobre la ausencia del mismo. No obstante en este capítulo se introduce una variación que hace oscilar el sentido de sus palabras. Cuando el Chapulín es cuestionado sobre su reticencia a enfrentarse con, el pretendiente de la Geisha que lo invocó, el Karateca Silbato Yamasaki con una pregunta directa “¿Tienes miedo?”, el héroe responde: “No, jamás se dirá que el Chapulín Colorado te/mió”. Una pequeña pausa entre las sílabas y el silencio que sigue a la respuesta dejan claro que se trata de un juego de un juego de palabras con el cual se mantiene la negación pero se juega con el pretérito del verbo ‘mear’ que por similitud fonética sugiere otros sentidos. En el capítulo 25, “Abuso hotelero”, la mujer que lo invoca (Florinda) le dice “¿No me digas que le tienes miedo a

la pistola?”. Entonces el Chapulín responde: “No, a la pistola no sino a las balas que avienta”. El Chapulín declara no temerle ni a los fantasmas ni a los hombres físicamente más fuertes que él pero sí a las balas; en otras palabras es la tecnología bélica, la desigualdad material moderna, la que lo atemoriza. Para responder a esta violencia moderna el Chapulín acude a un sofismo que incita la risa, se declara por encima del miedo al arma pero no a sus proyectiles, a sus efectos. Con este juego verbal el personaje usa el diálogo para afirmar dos cosas contrarias. En el capítulo 51, llamado “Conferencia sobre un Chapulín”, se reconoce por primera vez que el héroe siempre demuestra miedo pero también que su valor consiste en enfrentarlo:

Mujer: Bueno a veces tiene miedo. Siempre tiene miedo.

Doctor Chapatín: por supuesto. El valor no consiste en carecer de miedo sino en superarlo. El que se enfrenta al peligro sin sentir miedo no es un valiente, es un irresponsable. En cambio, el que tiene miedo y a pesar de ello se enfrenta al peligro, ese sí es un valiente.

En los primeros cincuenta capítulos se ha pasado de una discusión sobre el temor a otra sobre el valor. Esta transformación le permite al héroe en el capítulo 137, “¿Es aquí donde vive el difunto?”, reconocer que tiene miedo de participar en una sesión espiritista. En el caso de Don Quijote, la discusión se da alrededor de la temeridad y la valentía. En una parodia del encuentro entre el Cid y el león, Don Quijote decide enfrentarse de manera temeraria a una pareja de leones que es llevada a la corte. Bajo amenaza, el leonero acepta soltar al león macho para que Don Quijote lo enfrente. El narrador detiene el relato y presenta al caballero como “espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo” (Fol. 62r). Don Quijote es un modelo paródico del valor que se reescribe con la idea de la temeridad.

Que visto el leonero ya puesto en postura a don Quixote, y que no podia dexar de soltar al leon macho, so pena de caer en la desgracia del

indignado y atreuido cauallero, abrio de par en par la primera xaula donde estaua, como se ha dicho, el leon, el qual parecio de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue reboluerse en la xaula, donde venia echado, y tender la garra y despereçarse todo; abrio luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despoluoreó los ojos y se lavo el rostro; hecho esto, sacó la cabeça fuera de la xaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademan para poner espanto a la misma temeridad. Solo don Quixote lo miraua atentamente, desseando que saltase ya del carro y viniesse con el a las manos, entre las quales pensaua hazerle pedaços.

Hasta aqui llegó el extremo de su jamas vista locura. Pero el generoso leon, mas comedido que arrogante, no haziendo caso de niñerías ni de brauatas, despues de auer mirado a vna y otra parte, como se ha dicho, boluio las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quixote, y con gran flema y remanso se boluio a echar en la xaula. Viendo lo qual, don Quixote mandó al leonero que le diesse de palos y le irritasse para echarle fuera. (Fol. 62r)

Luego de este acontecimiento Don Quijote se hace llamar “El caballero de los leones”.

En el caso del Chapulín la idea del valor se inscribe sobre la del temor que en un principio se niega y luego se representa como parte fundamental de los actos valerosos. Don Quijote es temerario porque se enfrenta a los leones a pesar de no estar en peligro inminente. En el caso del Chapulín se implica que para ser valiente es necesario tener miedo.

### 2.1.3 El Chapulín Colorado y los otros superhéroes

Jeph Loeb y Tom Morris en “Heroes and Superheroes” resaltan el cambio diacrónico en el significado del término héroe. En primer lugar nos dicen que la palabra ‘héroe’ denotaba en la Grecia antigua a un hombre de cualidades súper-humanas que gozaba del favor de los dioses (Morris and Morris, *Superheroes and Philosophy* 12). No obstante con el tiempo la definición pasó a privilegiar cualidades morales y grandes logros individuales. Entonces, por la necesidad de recuperar el sentido de los ‘súper’

poderes se hace necesario crear el término superhéroe que en el sentido griego sería redundante. La definición propuesta por los autores es: “A superhero is a hero with superhuman powers, or at least with human abilities that have been developed to a superhuman level” (14). Los súper poderes no son suficientes para ser un superhéroe puesto que la heroicidad es una categoría moral que los separa de sus némesis. Por ello concluyen que: “Even with their superpowers, the greatest of the superheroes often prevail against adversity only because of what philosophers know as the classic virtues, and some neo-classic ones as well, like courage, determination, persistence, team-work, and creativity” (17).

Entonces lo determinante para el triunfo de los superhéroes no son sus condiciones materiales sino sus virtudes morales. Esa característica relega los determinantes materiales a un segundo plano. La jerarquía virtud-condiciones materiales abre un espacio propicio para la parodia que se explota con frecuencia en la serie de *El Chapulín Colorado*. Las condiciones materiales pueden ser de tres tipos: la sustancia del superhéroe que le otorga poderes como en el caso de Superman; la pertenencia a una clase social privilegiada y el acceso a desarrollos tecnológicos como sucede con Batman y la carencia o deficiencia de las mismas que caracteriza al Chapulín. En otras palabras, el Chapulín Colorado puede ser un superhéroe porque sus modelos Batman y Superman sostienen que por encima de las determinantes físicas, como la fuerza y materiales, como el capital, están esas ‘virtudes’ neo-clásicas. A continuación se presenta cómo por medio de procedimientos paródicos el Chapulín logra deconstruir la jerarquía de sus modelos para luego insertarse en su grupo referencial. El Chapulín convive con la presencia espectral de Batman y Superman a los que tiene que igualarse si espera ser aceptado

como superhéroe. Para lograr esta igualación primero los degrada presentándolos de manera invertida, cuestiona su orientación sexual y se reafirma a sí mismo como macho viril; luego en ausencia de los originales, aparece Súper Sam como una parodia del Superhéroe anglosajón y de los valores de la sociedad que representa.

### 2.1.3.1 Superman y Batman

Ya hemos dicho que Batman sería una parodia de Superman puesto que aunque lo toma como modelo no tiene los mismos súper poderes; Frente a Superman, Batman personifica la suplantación de la religión por la ciencia<sup>13</sup>. La ciencia moderna cuyo proyecto de desarrollo indefinido va en contra de la religión tiene por fuerza que convivir con ella. Batman representa al hombre moderno que gracias a la tecnología y a la voluntad logra desarrollar súper habilidades y adquirir con su dinero unas herramientas que le permiten entrar en la ‘liga de la justicia’ como superhéroe autodidacta y auto-creado. Es una parodia completa porque re-escribe su modelo y termina acompañándolo en el género. No obstante, en la parodia de Batman se mantiene la idea de la excepcionalidad del sujeto; su capacidad es estrictamente individual. En el capítulo 17 de la serie de *El Chapulín Colorado*, “El hombre lobo”<sup>14</sup>, se parodia la imagen de Superman como hombre de acero. Se discute el tema de la apariencia y la transformación de la materia. Se parodia la leyenda del hombre lobo y la idea de la invulnerabilidad de Superman. Un militar, el comandante Charlie (Carlos Villagrán), va en busca del ingeniero Mortimer (Ramón Valdés) que tras años de trabajo solitario en su casa del bosque ha desarrollado lo que él llama el invento más grande de la humanidad, un ‘debilitador potencial’: un líquido que ablanda materiales hasta el punto que se puede

clavar un lápiz en un ladrillo. En su obsesión por el trabajo, el ingeniero no se ha afeitado en cuatro años. Para facilitarle la huida del espía que lo persigue (Edgar Vivar), Mortimer cambia de ropa con el comandante Charlie. Este cambio de vestido permite que más adelante se confunda a Charlie con un hombre lobo. El espía que ignora cuál es el invento ataca al Chapulín con objetos que han sido ablandados con el debilitador potencial. La aparente invulnerabilidad del Chapulín lo aterriza y lo lleva a huir. Entonces en lugar de un hombre de acero la serie representa un mundo donde todos los objetos se ablandan dando la impresión de que el Chapulín es invulnerable. Esta parodia propone una lectura inversa de lo aparente. Luego, en un procedimiento muy cervantino, se ve cómo la esposa del comandante Charlie (María Antonieta de las Nieves), asidua lectora de historias de terror, ve a Mortimer vistiendo el uniforme de su esposo y cree que se ha convertido en hombre lobo. Entonces se revela aquí, igual que en Don Quijote, una visión perturbada de la realidad como resultado de la lectura de obras de ficción. Esa propuesta se extiende al caso de Superman y obliga la inversión de la mirada que en el caso del héroe anglosajón se concentra en el sujeto y en el del Chapulín se extiende al contexto. El capítulo termina cuando el líquido debilitador se confunde con tequila y es consumido por el espía y por el Chapulín. Este final literalmente iguala a todos los sujetos de la representación y deconstruye la jerarquía paródica que había previamente invertido la de su modelo.

Ramón Valdés representa no sólo a Súper Sam, la competencia del Chapulín, y a varios de sus enemigos, entre ellos el Rascabuches y el pirata Alma Negra, sino también a una serie de ancianos que cuestionan su validez como héroe. Los capítulos 73, 157, 196 presentan el argumento de una casa que por falta de mantenimiento está a punto de derrumbarse. Un anciano (Ramón Valdés) se rehúsa a desalojarla por lo que es necesario

invocar al Chapulín. Ese mismo personaje se queja de la torpeza del héroe y dice que preferiría ayuda de Batman. Su nieta (Florinda Mesa) le aclara que “el Chapulín Colorado no ha sido derrotado nunca jamás”. No obstante por su torpeza el Chapulín moja con leche al abuelo que entonces grita ¡Batman! y lo sigue haciendo de manera sucesiva con cada acto torpe del Chapulín. Luego habla con su nieta:

Abuelo: Te digo nieta, mejor le hubieras hablado a Batman o a Superman o de perdida a Kissinger.

Mujer: Abuelito por favor el Chapulín Colorado es el héroe de Hispanoamérica.

Abuelo: Pues con razón estamos subdesarrollados por eso perdimos con Haití<sup>15</sup>.

Este personaje deconstruye la parodia restituyendo la jerarquía original del modelo. La torpeza del Chapulín se hace evidente un total de cinco veces y unas tantas el anciano invoca al modelo que nunca llega. Cansado de invocar a un superhéroe que no responde (Batman) el anciano termina por degradar al Chapulín por debajo de las caricaturas, entonces dice:

Abuelo: Te digo nieta. Te digo mejor le hubieras hablado a Speedy Gonzales o a Bugs Bunny.

Mujer: Estoy empezando a creer que sí.

Para el anciano en la jerarquía de los héroes el Chapulín está por debajo de un ratón y un conejo de dibujos animados. La degradación del Chapulín es fundamental en el proceso paródico pues el cambio frecuente de las jerarquías le abre espacio a la reescritura y a la inscripción del héroe entre el grupo de sus modelos. En las series paródicas toda jerarquía debe ser inestable puesto que de lo contrario la forma perdería la flexibilidad necesaria para procesar modelos, deconstruirlos y acompañarlos.

En el capítulo 74, “No es lo mismo las bombas de agua que aguas con la bomba” la necesidad de acudir al Chapulín se relaciona con la crisis energética de los años 70s.

La idea de lo local emerge de un reproche:

Tío: ¿Por qué no habré invocado a Batanan o a Superman?

Chapulín: ¿por qué no los invocaste a ellos?

Tío: Es que hay que ahorrar energéticos. Bueno, de todas formas algo es algo.

El anciano millonario invita a conformarse con lo nacional con la excusa del ahorro. En el capítulo 43, titulado “Lo malo de los fósiles es que son muy difíciles de encontrar”, se representa la tesis opuesta puesto que las víctimas se sienten defraudadas por el Chapulín que en lugar de ayudarles de manera inmediata se dedica a flirtear con una periodista. Un arqueólogo llamado profesor Betusto invoca la ayuda del Chapulín después de que los peones que le ayudan en la excavación huyen del lugar por temor a un esqueleto recién descubierto entre las ruinas. Junto con el profesor está su ayudante (Carlos Villagrán) y una periodista del diario El Chisme Recalentado (Florinda Mesa). Cuando llega a la escena, el Chapulín nota la presencia de la periodista y la interpela:

Chapulín: (a la periodista) ¿Tienes algo que hacer esta noche?

Periodista: ¡No!

Chapulín: ¿Quieres ir al cine?

Periodista: Sale y vale. (Salen de gancho).

Viendo la escena el profesor dice: “Digo no habría estado mejor si nos mandan a Batman”. A lo que su ayudante agrega: “creo que sí”. Eventualmente el Chapulín regresa y le piden que ayude con las excavaciones. Encuentran un objeto arqueológico. Luego la periodista le toma fotos al profesor Betusto en el platón de la camioneta. Al cargar el camión el Chapulín crea varios inconvenientes que ponen en peligro las piezas arqueológicas. Luego de que han terminado el embarque arrancan. El profesor no quiere

llevar al Chapulín y lo deja en la zona de excavación. Después, la camioneta se atora en el fango. La periodista invoca, a pesar de que el profesor no quiere, al Chapulín. El héroe llega y luego de que logran sacar la camioneta del fango se enteran de que el Chapulín ha perdido las llaves. Aquí se acaba el capítulo y comienzan a pasar los créditos de la producción sobre la imagen que sigue en acción. El profesor Betusto solloza y se queja mientras mantiene un soliloquio en el que dice:

por eso yo decía que mejor nos hubieran mandado otro héroe: a Superman, Speedy González, a Rintintín, al Principito valiente, a Acuaman, el Hombre Araña, a la Súper Niña, Castro, al Padrino, al Mago de Oz, al Mago de los Sueños, al Santo, a Manis, Valentín, Pistein, [inaudible], al Chapulín Colorado a no, a ese no, al Loco Valdés, al Llanero Solitario.

Entonces para Betusto cualquier héroe es mejor que el Chapulín Colorado, incluso preferiría la ayuda de ‘Castro’ que obviamente se entiende es una exageración para el contexto representado. Estos últimos dos casos muestran una degradación del Chapulín que mantiene en pie a los modelos. La inversión es la característica principal de esta parodia que en su frecuencia termina por permitirle al Chapulín incluirse en el grupo de sus modelos parodiados. La inversión constante iguala y en consecuencia el Chapulín se permite re-escribir y re-inscribirse en la historia del género. En el capítulo 140, titulado “No es lo mismo el pelotón de la frontera que la pelotera del frontón”, se extiende el argumento del capítulo 7, “La frontera”. Allí el Chapulín parodia a Superman y a Tarzán y a lo que Raymond Williams llama la cultura documental al asumir literalmente que las aventuras de los superhéroes forman parte de la experiencia humana (*The Long Revolution* 57). Veamos, cuando las víctimas recuerdan que el salvoconducto se les ha quedado en el hotel se genera el siguiente diálogo:

Chapulín: entonces, tendré que ir yo por ese salvo conducto.  
Mujer: a pie.

Chapulín: claro que no, por los aires.

Esoso: no me digas que te vas a ir como Superman.

Chapulín: por supuesto que no. Ni yo ni Superman, ni nadie puede volar sin aparatos.

Marido: Cómo no, yo lo vi en TV.

Chapulín: son trucos que hacen en el cine para que parezca que Superman está volando. Pero si alguien trata de hacer eso en la vida real lo único que consigue es matarse.

Conductor: Claro, bueno. ¿Entonces cómo le vas a hacer?

Chapulín: un método que yo inventé hace mucho tiempo que por cierto se lo enseñé a un tal Tarzán de los monos y no lo hace mal...

Al deconstruir el modelo de Superman, el Chapulín se reescribe a sí mismo como modelo de Tarzán. De la misma forma en que Cervantes critica la lectura literal de los libros de caballerías el Chapulín critica el mismo punto con respecto a la televisión. La verosimilitud no implica veracidad, Superman es presentado como una historia mentirosa mientras que el Chapulín se representa a sí mismo como verdadero. Cuando se desmonta la ficción del vuelo de Superman se crea un círculo paródico en el que el Chapulín reafirma la a otro héroe de ficción, Tarzán, en una estructura en la que él se atribuye la autoría, el desarrollo, de su método de viaje. Por otra parte hay un discurso doble que denuncia a Superman como a un héroe irresponsable con los niños que pueden ponerse en peligro al imitarlo. Esta denuncia termina proponiendo una jerarquía en la que el Chapulín emerge como un modelo más propicio para los niños puesto que no los pone en peligro con su ejemplo. Esta imagen se quiere reforzar en el capítulo final 250, “Fin de la serie”, donde se dice:

Rubén: Ah y otra cosa. Habiendo usado muchas veces la fantasía jamás hizo nada que los niños pudieran copiar con peligro.

Florinda: Tú lo has dicho, la única exageración no podía copiarla ningún niño porque nadie tenía las famosas pastillas de chiquitolina.

El argumento expuesto por Florinda no es plausible porque revela la voluntad de imponer una nueva jerarquía con un ejemplo que no es consistente puesto que las pastillas de

chiquitolina pueden ser confundidas con medicamentos peligrosos para la salud de los niños que queriendo imitar al Chapulín las pudieran tomar.

El Chapulín Colorado se diferencia de sus modelos anglosajones en la escala, local o global, de sus acciones. En las páginas 5 y 6 de *Action Comics I*, la primera aparición de Superman, se relata un episodio en el que el superhéroe interviene en un caso de violencia doméstica. Al enfrentar al marido abusador le dice “You’re not fighting a woman now!” (5). Con el tiempo, el superhéroe deja de intervenir en esta clase de incidentes y se dedica a salvar a la humanidad de la aniquilación general. En contraste, el Chapulín Colorado permanentemente interviene en la intimidad familiar de varias parejas (capítulos 27, 78, 105, 227, 249). En otras ocasiones se dedica a labores propias de la clase trabajadora, sirve a otros de mozo o de ayudante de construcción (capítulos 92, 238). A veces se dedica a ayudar a unos padres en la educación de sus hijos (28, 96, 180, 181). En otras palabras, el Chapulín deconstruye e iguala la gravedad y la importancia de los problemas en los que intervienen los superhéroes. También parodia la relación con la justicia que tiene Batman. El hombre murciélago tiene un sistema de comunicación que le permite al comisionado de policía llamarlo en caso de emergencia proyectando una imagen en las nubes de Ciudad Gótica. Como mecanismo excepcional el sistema está reservado para casos muy graves que se salen del control de la institución. El Chapulín parodia este aspecto de su modelo en el capítulo 81, titulado “Colección de rateros”, donde un policía lo invoca para que lo ayude en el caso del robo de una cartera de una mujer (María Antonieta de las Nieves) que estaba hablando por teléfono. Mientras en el universo de Batman el estado es medianamente incapaz de controlar el orden público y la

seguridad, en el mundo del Chapulín Colorado hay una ausencia total de efectividad estatal.

### 2.1.3.2 La sexualidad de los superhéroes

En el capítulo 24, “La boda. El pistolero Veloz”, se presenta un diálogo entre una mujer (Florinda) víctima de un criminal llamado el pistolero veloz y el Chapulín Colorado. El intercambio revela una constante en el personaje, su necesidad por reafirmar su masculinidad a costa del debilitamiento de la de sus modelos. Mientras el Chapulín no puede llamarse siempre ‘macho’ en el sentido de ‘valiente’; al compararse con sus modelos siempre reafirma que si es muy ‘viril’ en lo sexual.

Chapulín: No te preocupes si por culpa de ese pistolero te llegas a quedar sin tu novio, aquí está tu refacción.

Mujer: ¿Qué? ¿Tú ser mi novio? Ay, no, no puede ser.

Chapulín: ¿Cómo que no puede ser? A los que no les gustan las mujeres son a Batman y a Superman. Conmigo sí puede ser.

En un principio, un lector neófito podría pensar que la imagen de los superhéroes anglosajones es para el Chapulín de carácter célibe o andrógino. No obstante se trata más bien de debilitar su imagen al presentarlos como seres débiles y de preferencias homosexuales. Para la sociedad latinoamericana la ridiculización sexual tiene un componente hegemónico y por lo tanto es degradante. Por ello, en el capítulo 117, el héroe usa la degradación sexual como réplica a la queja del profesor Betusto:

Profesor Betusto: Ya pues hombre, si hubiéramos sabido esto mejor le hubiéramos hablado a Batman.

Chapulín: En primer lugar Batman anda de luna de miel con Robin y en segundo lugar estando aquí el Chapulín Colorado les voy a demostrar que no necesitamos héroes importados. (“No tiene la culpa el indio”)

Estos argumentos de índole sexual son usados para imponer una nueva jerarquía en la que los modelos se degradan a un nivel femenino que representa una debilidad en constante necesidad de una masculinidad suplementaria. Al carecer de esa masculinidad los superhéroes anglosajones necesitan un suplemento que en este caso sería de manera autoproclamada el Chapulín Colorado. De esta forma el Chapulín establece una nueva jerarquía con la que justifica su existencia. La idea de lo nacional se refuerza con la de la identidad sexual en una amalgama ideológica que pone al macho latinoamericano en la cima de la estructura. En este nuevo orden jerárquico el Chapulín crea un discurso que reafirma su posición de dominancia paródica en la estructura; En el capítulo 205 se da el siguiente intercambio:

Enfermera: Yo hablo de cosas importantes. Bueno, si no quieres creer lo del mosquito biónico tendré que invocar la ayuda de Batman o Superman.  
 Chapulín: No podrías, a los dos los tengo ocupados en trabajos menores. A Batman lo mandé a que buscara un perrito extraviado y a Superman lo mandé al súper. ("La amenaza del")

La ridiculización de la relevancia heroica de sus modelos sirve también para reinscribirlos en la estructura con funciones propias de la servidumbre, o las mujeres en la sociedad de la época. Si bien el Chapulín Colorado se ha presentado antes como el superhéroe que no distingue entre problemas grandes y pequeños, ahora se introduce como el jefe de sus modelos anglosajones a quienes asigna las tareas que él considera apropiadas. Cuando no se ‘feminizan’ los modelos se opta por infantilizarlos. En los capítulos 32 y 159 se repite este procedimiento:

[El cantinero sirve cerveza al Marshall y al banquero pero al Chapulín le trae leche].  
 Chapulín: Oye cantinero para quién es el vaso de leche.  
 Cantinero: Para ti.

Chapulín: ¡No! Eso está bien para Batman o Superman que necesitan vitaminas. A mí tráeme una campechana de horchata con tamarindo". ("El bueno, el malo y el Chapulín"; "El chipote chillón calibre 45".)

En el capítulo 159 se incluye una variación, el Chapulín dice: "la leche está bien para Batman o Superman o demás héroes importados que necesitas vitaminas a mi tráeme una campechana de horchata y tamarindo". En los dos casos la leche es servida en un biberón, mamila, de bebé. La parodia reescribe a los superhéroes anglosajones feminizándolos e infantilizándolos pero también los acompaña al ponerse muy cerca del modelo pues en lugar de licor el Chapulín pide una campechana de horchata y tamarindo. En otras palabras la parodia se auto parodia, es reflexiva. La discusión sobre otros superhéroes se extiende al Chapulín mismo. En el juego paródico se opera una inversión de las jerarquías y una deconstrucción de todas las estructuras incluso las paródicas. Luego de debilitar a sus modelos, el Chapulín se auto deconstruye casi igualándose a ellos. Este proceso continuo hace viables más parodias, aplanando el camino para futuras inversiones y burlas.

### 2.1.3.3 Súper Sam

Súper Sam parece surgir para suplir la imposibilidad de presentar a Batman o a Superman en la serie. Como no es posible personificarlos para interactuar con ellos, la parodia carece de una contradicción dinámica y se limita a la referencialidad. Los modelos no se ven ni hablan por boca propia. Como superhéroe paródico, el Chapulín interactúa con villanos paródicos con los que se enfrenta y dialoga en la representación. Súper Sam, otro superhéroe también paródico, representa literalmente la imagen de los Estados Unidos, su iconografía y sus valores. Aparece cuatro veces (Capítulos 33, 126,

184 y 201) caracterizado por Ramón Valdés con un uniforme que mezcla la imagen de Superman y el tío Sam. La capa roja, la trusa azul, pantaloncillo rojo y una 'S' en el pecho se complementan con un sombrero de copa de rayas blancas y rojas con una cinta azul oscura decorada con estrellas. El maquillaje resalta la delgadez del rostro de Ramón Valdés y lleva una barba de chivo blanca. Su única arma es una bolsa de dinero marcada con el símbolo de dólares. Súper Sam es el superhéroe entrometido que aparece sin haber sido invocado e insiste en quedarse a pesar de que las víctimas le aclaran que prefieren un héroe nacional, latinoamericano. La relación con el Chapulín Colorado está marcada, al igual que sus referentes nacionales, por la competitividad y la convivencia forzada. En el capítulo 33 vemos cómo Súper Sam se ríe de una caída del Chapulín Colorado; por su parte el Chapulín lo confunde con un espantapájaros con ropa graciosa. Luego le dice: "Estás muy equivocado aquí no queremos héroes importados" ("De los metiches"). Un poco después lo animaliza llamándolo barbas de chivo. Luego de la ridiculización física viene la comparación de sus armas; el Chapulín muestra su arma predilecta, un martillo de goma al que llama el Chipote Chillón, y con eso se genera el siguiente intercambio en que la lengua inglesa interfiere con la española:

Súper Sam: Súper Sam también tiene poderosa arma look.

Chapulín Colorado: Muchos dólares.

Súper Sam: No, poquitos pero muy poderosos.

Este diálogo a la vez ridiculiza y hace verosímil a Súper Sam en su forma de hablar y su ideología. Los dos elementos se representan de forma real. Luego Súper Sam golpea al Chapulín con su bolsa que suena como una caja registradora. Mientras el Chapulín tiene como lema "no contaban con mi astucia" Súper Sam dice "Time is money". Es constante la mención de dinero y riqueza cuando se habla de Súper Sam. En el capítulo 126,

titulado “Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está a punto de derrumbarse”, se repite el mismo argumento del capítulo 33 pero se localiza en una mina de oro. En esta oportunidad se trata de resaltar la ambición del superhéroe anglosajón que literalmente abandona a las víctimas para ir en busca de oro. Molesto por la presencia de Súper Sam el Chapulín le dice que todavía se puede encontrar oro en la mina y con eso se deshace de él por un rato. Cuando vuelve Súper Sam, el Chapulín le pregunta si ha encontrado oro y éste le responde: "No, puros diamantes" y se los muestra. El resto del argumento gira alrededor de la bolsa llena de diamantes que cambia de manos varias veces puesto que el malhechor (Carlos Villagrán) abandona su interés por forzar a la mujer (Florinda) a casarse con él y se dedica a tratar de llevarse la bolsa de diamantes. Esta representación paródica de la ambición colonialista encarnada en Súper Sam es auto reflexiva, puesto que el engaño del Chapulín no funciona y por el contrario revela la incapacidad latinoamericana de explotar los recursos naturales de una forma eficiente. Como mensaje del capítulo se entiende que la burla se vuelca sobre el burlador. Otra lectura de esta última escena diría que Latinoamérica se representa como un espacio lleno de riquezas que los latinoamericanos han sido incapaces de explotar completamente. Súper Sam extrae riqueza sin esfuerzo alguno como si se tratara del Tío Rico del Pato Donald que, como dicen Dorfman y Mattelart, alcanza la riqueza y la propiedad sin que medie el trabajo o se genere una lucha de clases (*Para leer al Pato Donald* 87- 89).

En el capítulo 184, titulado “Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar”, se representa la convivencia inconsciente de los superhéroes que literalmente comparten el espacio vital sin notar la presencia del otro. En un hotel un hombre (Rubén Aguirre)

lee; suena el teléfono y él contesta: "Posada el ausente". Las personas que llaman quieren ocho cuartos pero en la posada sólo tienen uno disponible. Hay una noticia sobre un bandido que se dedica a asaltar casas de huéspedes. Entra otra llamada, el inquilino del siete (Edgar Vivar) se queja de que en su cuarto hay una cucaracha. La mujer del hotel (Florinda) invoca al Chapulín que llega con una maleta marcada con el corazón y la letra "CH" del Chapulín. La mujer hace que el Chapulín se quede en el único cuarto disponible. Luego aparece Súper Sam y Rubén le dice: "Tú no eres el Chapulín Colorado". Súper Sam le responde: "Mi ser Súper Sam *time is money*". Rubén confronta a Súper Sam y le dice que el Chapulín Colorado es el héroe de Iberoamérica. No obstante lo aloja en el mismo cuarto en que Florinda ha acomodado al Chapulín. La diferencia material entre los superhéroes se representa en el número de maletas que cada uno trae: Súper Sam trae seis maletas mientras que el Chapulín una sola. La sencillez del Chapulín contrasta con la opulencia del anglosajón. Los dos superhéroes no se dan cuenta de que están en el mismo cuarto, esta situación permite una entrada a la intimidad de los personajes que obviamente mantiene al espectador haciendo comparaciones de forma constante. Sale el Chapulín en pijama, lleva ropa y gorro amarillo que también tiene antenitas de vinil. Súper Sam viste pijama de franjas rojas y blancas y un gorro con las estrellas de la bandera estadounidense. La parodia se mantiene en la representación de la esfera privada que curiosamente es la que terminan compartiendo los rivales. Los dos se acuestan en la misma cama sin notar la presencia del otro. La mujer amanece muy contenta. La pareja (Rubén y Florinda) hablan del héroe sin identificar que son dos diferentes. Se levanta Súper Sam y va al baño. Se levanta el Chapulín y entra al baño. Sale el Chapulín del baño y se bebe la leche que sirvió Súper Sam. Súper Sam se va del

hotel con sus seis maletas porque no hay bandidos en esa posada. El Chapulín se va con su única maleta. Llega Horacio Gómez y la mujer lo acomoda en el cuarto. Rubén trae a otro huésped y lo aloja en el mismo cuarto. Esta corta comedia de las equivocaciones se representa como algo que sucede continuamente en la posada. Súper Sam y el Chapulín no reciben un trato diferente al que otros huéspedes pueden recibir. Los superhéroes comparten el espacio y salvo el incidente de la leche todo es pacífico. La invisibilidad del Otro emerge como una metáfora insalvable de la relación transnacional entre México y los Estados Unidos. Los personajes no comparten solamente el cuarto sino el baño y la cama en una intimidad silenciosa y oscura donde uno tiene literalmente seis veces más que el otro.

La cuarta y última aparición de Súper Sam se da en el capítulo 201, titulado “El retorno de Súper Sam”. Un hombre (Carlos Villagrán) escucha las noticias. En la TV dicen que se ha escapado el Pocas Trancas. El noticiero continúa con su sección internacional donde de forma paródica se habla de la situación en Asia oriental; el presentador del noticiero dice: “esta madrugada salió de Pequín el general Gin Su Kiam, cruzó el Yan Se Quian, se entrevistó con King Kong y ambos juegan ping pong”. El hombre toma un revolver y parece nervioso. Su mujer (Florinda) invoca al Chapulín Colorado pero en su lugar llega Súper Sam (Ramón Valdés). Se repite el rechazo por parte de la víctima: “-Súper Sam: Mi venir protegiendo a bonitas señoritas.- Mujer: No gracias, yo prefiero a uno de los míos”. Luego llega el Chapulín que nota que el otro superhéroe se le ha adelantado; frente a ello Súper Sam replica “Time is money, ohh yeah”. Luego aparecen todos sentados en un sillón; Súper Sam está leyendo un reporte policial que dice todo sobre el Pocas Trancas que, según él, ha cometido noventa y ocho

delitos y debe ochenta y una vidas. La relación de los crímenes del Pocas Trancas se concluye con una parodia de los reportes policiales exhaustivos:

Súper Sam: Además asaltó el exprés de Chicago, asaltó el banco de New York y destruyó el museo de Washington.

Chapulín: Y se pasó un alto en la avenida Juárez.

Ante la incapacidad de presentar un informe tan detallado como el del anglosajón, el Chapulín opta por la parodia satírica. Pues eleva una infracción de tránsito al nivel de los robos y las muertes pero también re-contextualiza la acción en el centro de la Ciudad de México. La parodia de la diferencia material, en términos económicos, entre los personajes se mantiene y se extiende con un ejemplo:

Mujer: (Al marido que estaba disparando) Alto, él no es el Pocas Trancas, él es Súper Sam.

Marido: ¿Y eso qué es?

Mujer: Has de cuenta el Chapulín pero con cuenta bancaria.

Entonces si bien Súper Sam llega al lugar de los hechos sin que lo invoquen también puede decirse que lo hace por su necesidad como sujeto burgués de proteger la “ley de la propiedad privada” que se considera tiene jurisdicción universal (Dorfman y Mattelart 95). Aunque el Chapulín también defiende la propiedad privada en este capítulo su preocupación es la infracción de tránsito en la avenida Juárez; entonces, se representa aquí al Chapulín como el héroe de la convivencia civil, del bien general, de la urbanidad. Más adelante hay un enfrentamiento con el criminal en el que Súper Sam lo desarma y lo obliga a rendirse. Al final, hablando con la pareja de esposos el Chapulín dice: “Sí, sí, de acuerdo. Fue Súper Sam el que detuvo al Pocas Trancas pero yo hice el trabajo más difícil porque yo los puse en libertad a ustedes porque el Pocas Trancas los había encerrado en el closet”. De nuevo se refuerza la idea de que Súper Sam vence al criminal pero no se preocupa por las víctimas sino por el dinero pues una vez se ha rendido el

Pocas Trancas abandona a la pareja de la misma forma que lo hizo con la mujer en la mina por ir en busca de diamantes. Lo importante para Súper Sam no es proteger a las 'bonitas muchachitas' sino la propiedad privada, en especial la suya. El Chapulín aparece entonces como el héroe que mantiene su preocupación por la víctima puesto que su interés no está en el capital sino en la estabilidad social al interior de su 'nación'. La pareja recuerda que el Pocas Trancas se había comido la llave del closet y por ello le preguntan al Chapulín qué hizo para recuperarla; él responde que "una de las máximas virtudes es saber esperar". El plano se cierra sobre la imagen del Chapulín y el espectador deduce que el superhéroe rescató la llave de las heces del criminal. Esta imagen coprológica sirve como metáfora doble de la distribución social del trabajo en la jerarquía capitalista Estados Unidos-Latinoamérica y del heroísmo del Chapulín que a pesar de no haber vencido en combate al criminal cumple con su misión de rescatar a las víctimas. Mientras el héroe anglosajón se bate a disparos con el criminal, el latinoamericano escarba pacientemente entre los excrementos con un patriotismo tan paródico como ejemplar.

## 2.2 La parodia del cine

Como producto audiovisual, la serie del Chapulín Colorado establece un diálogo paródico y cómico con una serie de modelos provenientes de las industrias cinematográficas estadounidense y mexicana. Un seguimiento diacrónico del desarrollo de la serie revela la repetición de modelos y la variedad de géneros parodiados. Desde las películas del oeste, la ciencia ficción, hasta el drama histórico y el musical se incluyen en un inventario referencial que del que se citan narrativas, formas y estéticas siempre

dentro de una reescritura, de un dialogismo, de una parodia. La serie de *El Chapulín Colorado* mantiene un diálogo constante con el repertorio canónico de productos audiovisuales precedentes y contemporáneos a su producción. Como en el caso de la serie animada *The Simpsons*, en la serie del *El Chapulín Colorado* las referencias a modelos audiovisuales funcionan como ‘*readymades*’ que, entre otras cosas, alimentan de manera casi inagotable el aparato paródico con un caudal referencial ya consumido por el público. Los espectadores se dividirán entre aquellos que poseen el capital cultural (audiovisual) que les permita comprender la parodia y los que carecen de ese repertorio de imágenes. Quienes ya poseen la competencia referencial se convierten en ‘rumiantes’ paródicos a través de la serie. Aquellos que carecen de esas imágenes son, literalmente, instruidos en un repertorio canónico. Hacia el final de la serie, en 1978, se produce una serie de seis capítulos que sirven como clave de lectura de las referencias ‘disueltas’ en los 205 capítulos precedentes. Estos capítulos titulados “La función debe continuar” completan el circuito dialógico entre modelos y parodias pues tienen la función didáctica de crear un repertorio común y además invitan una relectura de la serie en su totalidad. Hay también a lo largo de toda la serie una parodia de la era espacial y de la ciencia ficción. El tópico de lo espacial está ligado en su representación a los medios audiovisuales y a la literatura de ciencia ficción. La llegada del hombre a la luna es un hito histórico que marca la época de la producción de la serie. En la representación de este tema el diálogo paródico con los modelos anglosajones es constante y puede leerse a la luz de las realidades materiales desiguales entre los Estados Unidos y Latinoamérica. A continuación se analizan los mecanismos, los temas y los roles de la parodia del cine en la serie.

### 2.2.1 The War of the Worlds

En el capítulo 20, titulado “Médicos en quirófano. Marciano”, se representa una parodia de la novela de H.G. Wells *The War of the Worlds* (1898) y de sus subsecuentes adaptaciones como la de Orson Welles en la radio (1938) y la cinematográfica de George Pál producida en 1953. En el segundo sketch del capítulo, Ramón Valdés opera un mosquito. Dice que le hace cirugía plástica en los párpados. Luego se descubre que es un marciano. Otro doctor (Carlos Villagrán) trae el platillo volador del marciano que es muy pequeño, tanto que lo trae en las manos. La asistente de los doctores (Florinda Mesa) invoca al Chapulín. Cuando el héroe llega le muestran el platillo y se descubre que el marciano ha escapado. La nave se eleva, tiene menos de 20 cms. de diámetro. Llamam a la policía y ellos no creen que los marcianos sean microscópicos. El Chapulín trata de derribar la nave con el Chipote Chillón; luego se sienta sobre la nave por accidente y ella se eleva con él arriba. En medio del aire el Chapulín dice "Auxorro, Zoquilio". Luego capturan la nave pero no al marciano. Por accidente, el Chapulín dice "aguas" y eso hace que uno de los doctores tenga la idea de atacar al marciano con ese líquido y dice: "Como en Marte no hay agua, el metabolismo de los marcianos rechaza la combustión del oxígeno. O sea que su estructura molecular rechaza la síntesis hidrópica, o sea que no resisten el agua". En el proceso de atacar a los diminutos marcianos todos los personajes terminan mojándose antes de lograr su cometido. La idea de la invasión alienígena aparece ya en el capítulo 7 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* donde se representa por primera vez el tema de los marcianos que vienen a la tierra en un platillo volador y traen armas como la pulsera telemagnética que permite el control de los sujetos que la portan, argumento que se amplía en el capítulo 36. Otro motivo es el del marciano que

viene a recolectar especímenes para estudiar la fauna de la tierra como en los capítulos 68 y 168.

La parodia del la era espacial es de carácter recurrente en la serie, los capítulos 20, 36, 60, 68, 77, 104, 133, 145, 146, 168, 176 y 188 hacen referencia directa al espacio, los extraterrestres y a los programas espaciales. En general el recurso paródico más constante es la alteración del tamaño, bien sea porque, como ya se dijo, los marcianos son diminutos o en otros casos los recursos disponibles para el héroe lo son. En el capítulo 133, titulado “Si los astronautas llegan a Marte, tú debes corresponder con un cariño igual”, se representa el caso de Pancho Riado (Ramón Valdés) un antiguo soldado que se ha apropiado de un poderoso rayo laser con el que desde un asteroide ataca vestido de pirata a todas las naves que viajan a Júpiter. De hecho un astronauta (Carlos Villagrán) le reporta a su general (Rubén Aguirre) que le tocó devolverse por culpa del pirata. Para solucionar el problema el general invoca la ayuda del Chapulín. El problema material surge cuando se sabe que el único recurso disponible para volar hasta el asteroide es el cinturón volador X8 que su inventor (Egdar Vivar) presenta como un producto en un comercial de televisión<sup>16</sup> y que por ahora sólo existe en un prototipo diminuto. Para poder usarlo el Chapulín toma pastillas de chiquitolina. Se pone el cinturón volador y sale volando hacia el espacio. Un asteroide golpea en la cabeza al pirata y el Chapulín va a rescatarlo. Lo trae de vuelta a la tierra. El rayo láser se quedó en el asteroide. Un ángel (Florinda) se acerca al asteroide y presiona un botón; sin saber termina eliminando la tierra. Latinoamérica aparece como el espacio de la modernidad paródica puesto que tiene el mismo desarrollo del primer mundo pero de una manera reducida, infantil. Los prototipos a escala parecen juguetes pero son funcionales. La modernidad está en estado

embrionario como el cinturón X8. El rayo láser parece un tanquecito de guerra de juguete y el pirata y el ángel literalmente juegan como niños sin considerar por locura o ignorancia las consecuencias de sus actos.

En los capítulos 60, 146 y 176 la parodia representa a los extraterrestres como seres descomunales, verdaderos gigantes que aun siendo bebés no cabrían en nuestro mundo. La variación del tamaño juega paródicamente con los modelos anglosajones que presentan a los extraterrestres como seres antropomorfos y de talla similar a los habitantes de la tierra. Para explicar las razones del crecimiento de un bebé proveniente de Júpiter que llega a la tierra en una cápsula espacial parecida a un asteroide se dice “El bebé es de Júpiter entonces el metabolismo de los jupiterianos debe estar proporcionado con el tamaño del planeta, unas doce veces la tierra” (60). Este argumento sirve para justificar las peripecias de un bebé descomunal que al crecer destruye lo que encuentra a su paso. Es evidente que aquí se hace una crítica paródica al antropocentrismo de uno de sus modelos, específicamente el de Superman. De hecho el bebé viene acompañado de una nota que asemeja los motivos de su llegada a la tierra a los del superhéroe anglosajón: “Planeta Júpiter a punto de sucumbir por guerra atómica. Enviamos hijo recién nacido con esperanzas pueda vivir en la tierra. Firmado, su mamá. Petronila Ferris”. Aunque las referencias al modelo son evidentes también son notables las inversiones del mismo. El bebé viene del mismo sistema solar no de una galaxia lejana, es antropomorfo pero en lugar de súper poderes es descomunal en tamaño y le sería imposible pasar desapercibido como a Clark Kent. La persona que firma la nota es su madre y el padre se disuelve en un ‘enviamos’ que desconstruye la jerarquía paterna presente en el modelo anglosajón.

### 2.2.2 La función debe continuar

En 1978 la serie incluyó seis capítulos titulados “La función debe continuar” en la que el Chapulín acompaña a un anciano (Ramón Valdés) en un recorrido por sus recuerdos, por los espacios en los que trabajó como parte de la industria del cine. Los antiguos foros de grabación han sido abandonados, el viejo ha sido jubilado y los terrenos vendidos para construir condominios. La fuerza de la historia y el cambio de la economía amenazan con hacer desaparecer la historia del séptimo arte. La serie de seis capítulos comienza presentando al anciano que barre papeles en el piso de un foro abandonado. Hay luces, torres, cámaras, paletas de grabación. La cámara se aleja y el hombre queda en el centro de un espacio inmenso, en ese momento dice: "Oh, y ahora ¿Quién podrá consolarme?" El Chapulín acude aunque la invocación no pide ‘ayuda’ sino consuelo. Cuando el viejo le manifiesta que su problema es de nostalgia y puede ser menos importante que otros el Chapulín declara que para él “no hay problema que sea ridículo”.

Entonces el anciano le dice quiere despedirse de todos los lugares en los que trabajó. La cámara se acerca y hace primeros planos de los personajes como si la esperanza volviera después del alejamiento del comienzo. El diálogo continúa, “- Chapulín: ¿Cómo puedo ayudarte? -Viejo: pues acompañándome”. Los personajes salen de la imagen dirigiéndose al primer lugar del recorrido. Desde ese momento la pareja hará un recorrido por una serie de lugares en los que se representarán parodias de modelos cinematográficos, televisivos y literarios que obviamente influyeron el desarrollo de la serie. El primer lugar es un café al aire libre donde se supone que se filmó una película de Charles Chaplín. Se inicia una parodia de una película muda de Chaplin, probablemente *Modern Times* (1936), en la que Chesprito representa al

protagonista. Edgar Vivar es el mesero del café y Florinda es la mujer. Aunque se trata de una representación de una película muda la imagen mantiene el color de la serie del Chapulín. Con esto, la parodia resalta el valor de la mímica que presenta como un recurso actualmente válido para el arte escénico mientras que el color se impone como desarrollo técnico. El segundo lugar que visita la pareja es la supuesta escenografía de la película *Frankenstein* del director James Whale en la que Boris Karloff representó al monstruo (1931). Igual que en el caso anterior se hace una parodia. Rubén Aguirre representa al monstruo en una reelaboración de la escena de las flores en la que se sigue el modelo que representa la ternura e inocencia del personaje. El Frankenstein paródico levanta una flor de piso, la huele y se la pone en el saco. El modelo es la escena en que una niña le da flores a oler al monstruo que jugueteando termina por lanzar al agua a la niña y, por accidente, desencadena la tragedia de su muerte. Aunque la película original era sonora se invierte el modelo parodiándola al estilo de una película muda. El personaje de la niña es eliminado de la escena y con ello el diálogo y su muerte. Luego, en un gesto de re-contextualización paródica el monstruo rompe una piñata. Esta corta escena vuelve sobre lo más humano del personaje; la flor y la piñata resaltan la ternura y el candor infantil que ya aparecía en el modelo. El tercer lugar representa el laboratorio del profesor chiflado proveniente de *The Nutty Professor* (1963) dirigida y protagonizada por Jerry Lewis. Carlos Villagrán representa a un profesor chiflado que usa un juego de química, es decir un pequeño laboratorio, para hacer una sopa que luego se sirve. Además, baila con una calavera. La parodia de la ciencia utilizada de manera exagerada en la preparación de una sopa contrasta con el modelo en el que se usa para liberar una segunda personalidad conquistadora. En la película de Lewis el protagonista usa la

ciencia para combatir el ostracismo social al que es sometido, en la parodia la ciencia resuelve un problema de hambre. El cuarto lugar visitado por la pareja es un despacho al que entran "El Gordo y el Flaco", es decir Edgar Vivar y Roberto Gómez Bolaños representando a los personajes creados por Stan Laurel y Oliver Hardy. Se trata al igual que en la parodia de Chaplín de una rutina de película muda presentada a color. Después de entrar en el despacho, el gordo trata de abrir una caja fuerte y cuando logra hacerlo del interior sale un montón de paquetes de papas fritas. Luego, con un recurso de cine mudo se presenta un letrero que dice "continuará". En capítulo termina siguiendo el modelo, lo que le permite resaltar el valor histriónico de la representación. El letrero inserta con naturalidad de forma metatextual la segmentación propia de la televisión en la parodia del cine mudo.

En la segunda parte de "La función debe continuar" se mantiene la estrategia del recorrido y la recreación paródica de imágenes del cine. El primer lugar que la pareja visita es un set donde se supone se filmó una de las películas de la Pantera Rosa. Ramón Valdés, caracterizado con el mismo disfraz que usó en los capítulos 55 y 56, interpreta a la Pantera Rosa. Se trata de una parodia que fusiona dos elementos: la imagen de la pantera como caricatura animada y la serie de películas que para 1978 ya estaba conformada por seis largometrajes. El dibujo animado se parodia con un actor que viste un disfraz e imita sus movimientos mientras suena la música que identifica las series cinematográfica y las animadas. Entonces, la realidad imita a la caricatura, es decir que la pantomima caricaturiza al dibujo animado, invierte su modelo. En el nivel de la acción vemos que la Pantera pega un cartel de 'se busca \$ 500 vivo o muerto'. En la imagen del cartel aparece Rubén Aguirre. La Pantera Rosa corrige el cartel y con un marcador le

pone gafas a la imagen; en ese instante al hombre real (Rubén Aguirre) le aparecen gafas. De nuevo la realidad imita el arte y se establece una relación entre la sustancia del hombre y su representación visual. Luego le pone barba a la imagen y le sale barba al hombre. Este segundo acontecimiento le sirve a la Pantera para confirmar la relación y al final le dispara al cartel y el hombre real cae muerto, al dispararle a su imagen lo asesina. La conexión entre el retrato y la persona ya había sido explotada como argumento por Oscar Wilde en *The Picture of Dorian Gray* (1891) y adaptada al cine por Albert Lewin en 1945. Esta referencia no es explícita en esta parodia de la Pantera Rosa pero sin duda debe insertarse dentro de los antecedentes que la alimentan. El segundo lugar de recorrido es un foro abierto en el que aparece el Chapulín tocando el piano. El anciano le dice que el piano se usó para una película con Chaplin. En ese momento la imagen cambia y aparece Chespirito representando al personaje de Chaplin que se sienta en el piano y toca; a medida que las notas cambian también cambia la expresión facial. Toca el piano con la cola y hasta con los dedos de los pies. Se mantiene el color de la imagen pero se usa un recurso imposible en el cine mudo original, la relación sincrónica entre la música y los gestos del actor. Esta parodia trata de completar su modelo con un recurso técnico que funde audio e imagen. Luego la pareja regresa al despacho donde se hizo la parodia de ‘El Gordo y el Flaco’. Ahora se usa el mismo espacio para representar una parodia de *The Carol Burnett Show*<sup>17</sup>. En este caso Florinda Mesa representa a Carol Burnett que entra a limpiar una oficina ataviada como una empleada del servicio. En la pared de la oficina hay una fotografía a la que la actriz le hace muecas. La imagen de la foto (Rubén Aguirre) le responde con otra mueca. Como respuesta ella le da la vuelta a la foto contra la pared. Luego la mujer saca unos libros, el primero *Un grito en la noche*, lo abre y se

oye un grito, entonces lo arroja. El siguiente libro es titulado *Clases de boxeo*, ella lo abre y sale un guante que la golpea. El último libro es *La bomba*, ella lo abre y nada sucede, luego lo arroja y explota. Se mantiene a lo largo de esta segunda parte la parodia de la relación entre la realidad y el arte que de manera invertida privilegia la representación artística sobre el universo representado. De la misma forma que en el caso de la parodia de La Pantera Rosa, aquí se lleva al extremo los conceptos de signo y metáfora. En principio los dos sustituyen al objeto de manera referencial pero en estas parodias lo hacen de forma literal. Desde el punto de vista de la parodia esta sustitución del referente sería un grado ideal pues el espacio del modelo sería ocupado completamente por ella. El cuarto espacio visitado por la pareja es una cocina de una la casa en la que se parodia una película de El Gordo y el Flaco. El gordo lee un libro titulado *Recetas de cocina*. Los cómicos se ponen a cocinar y revuelven huevos, leche y harina en un sombrero de copa; luego lo meten en el horno. Después el flaco adelanta el reloj y saca el pastel ya preparado. Este recurso de adelantar el reloj para literalmente hacer que el tiempo pase más rápidamente está en la misma línea, ya señalada en las parodia de La Pantera Rosa y el *The Carol Burnett Show*, de hacer que la relación entre la realidad y su representación se invierta en la parodia. El reloj que sirve para representar el paso del tiempo es usado para hacer que el tiempo transcurra a voluntad de los personajes. En la primera aparición del Chapulín Colorado como personaje en el capítulo 5 de *Los supergenios de la mesa cuadrada*, y luego en el capítulo 9 de la serie, el superhéroe usa el mismo recurso. Para derrotar a un vampiro adelanta el reloj y por ende el tiempo haciendo que la luz del día lo aniquile. Es obvio que esta propuesta es una constante en la serie y constituye uno de sus pilares representativos.

La tercera parte de “La función debe continuar” se inicia con la llegada del Chapulín al foro a cumplir la cita que se ha puesto con el viejo. El primer lugar visitado es el set de la película *Que dios se lo pague* (1948) protagonizada por Arturo de Córdoba y dirigida por Luis César Amadori. Chespirito hace el papel del mendigo ciego. Carlos Villagrán representa a un transeúnte que le da limosna. Luego el hombre ve que el ciego tiene mucho dinero, le quita el sombrero y lo reemplaza. Este mismo cambio de posiciones se da en el capítulo 234 titulado “Limosneros vemos, millonarios no sabemos”. El segundo lugar es la escenografía de la película de Don Quijote y Sancho Panza, probablemente la dirigida por Rafael Gil en 1947. Ramón Valdés interpreta a Don Quijote y Edgar Vivar a Sancho. La escena parodia a Don Quijote que al llegar a una venta confunde a las gallinas con indios pieles rojas que están adornados con plumas. Las posaderas son Florinda Mesa y Angelines Fernández. En la escena de la venta, Don Quijote cree que una de las posaderas (Florinda Mesa) es Dulcinea del Toboso y le besa la mano. Angelines le pide a Sancho que paguen la cuenta por adelantado. Sancho le dice: “¿Aceptas tarjetas de crédito?” puesto que ha perdido el dinero, entonces llaman a Manolo (Rubén Aguirre), que viene con otro a darles palos con maderos de icopor. La parodia del modelo cervantino lo recontextualiza en América y lo reescribe con la lógica del capitalismo moderno. La mención a la tarjeta de crédito rompe la ilusión de la representación histórica y funde el presente con un pasado literario transgrediendo el modelo al reescribirlo de forma ambigua entre dos cronologías distantes. Para hacer una parodia de una obra paródica se recurre a una reescritura e inserción de elementos propios y ajenos al modelo. Por ejemplo: las cabras se reemplazan por gallinas y las huestes comandas por Laurcalco, Micocolemo y Brandabarbaran de Boliche (fol. 75 V. Capítulo

XVIII) por indios Pieles Rojas. Luego, en el caso de la falta de dineros se superpone la tarjeta de crédito sobre la primera idea quijotesca de que los caballeros andantes no necesitaban pagar por alojamiento ni comida. El tercer lugar visitado es el set donde se supone se filmó la película de Guillermo Tell. Chespirito representa al protagonista de la historia. Ramón Valdés lee un edicto del gobierno austriaco mandando que el pueblo se descubra, se quite el sombrero, frente a un sombrero puesto en una estaca y se incline. Guillermo Tell lo ignora. El gobernador (Rubén Aguirre) se disgusta y al llegar el hijo de Guillermo, Walter Tell (María Antonieta de las Nieves), se da la escena de la manzana. La parodia consiste en mostrar a un Guillermo Tell que dispara por accidente y logra la misma hazaña que su modelo. La torpeza reemplaza a la destreza y la ridiculiza. El cuarto lugar visitado es una trinchera donde se anuncia que la secuencia continuará en otro episodio.

La cuarta parte de “La función debe continuar” comienza con la pareja en una escenografía de una película del oeste. Se representa una escena en la que los legendarios actores de películas del oeste Tim McCoy y Tom Mix (Rubén Aguirre y Carlos Villagrán) tienen un duelo. En medio del suspenso del enfrentamiento, y cuando se acerca el clímax de la escena que se lleva a cabo en la plaza del pueblo frente a la cantina, sale Chespirito de manera inesperada y es víctima del fuego cruzado. Luego los vaqueros se dan la mano y se alejan como amigos. El recurso paródico se une con el humorístico que por medio del desenlace inesperado genera la risa con la que acaba la escena. La imagen de los vaqueros queda intacta puesto que han confrontado el duelo y literalmente saldado sus diferencias a balazos aunque en cuerpo ajeno. El segundo lugar es un set arreglado con un estilo japonés que se supone sirvió para la filmación de la película

*Madame Butterfly*. El modelo más probable de esta parodia es la adaptación filmica de la obra que se hizo en 1932 dirigida por Marion Gering y protagonizada por Sylvia Sidney (Cho-Cho San) y Cary Grant (Pinkerton). En la parodia Florinda Mesa interpreta a Cho-Cho San. Chespirito representa al marinero estadounidense y al presentarse habla con acento: "My name is Thinkerton oficial de la armada de USA". Luego dice que tiene novias en muchos lugares y los enumera: "Barcelona, María del Carmen; Marsella, Collet; Xochimilco, Lupita; Nápoles, Silvana; New York, Rose Mary; Londres, Tommy". Sorprendida por este último nombre más que por la promiscuidad del marinero Cho-Cho San le dice "¿Tommy?" y él le responde con naturalidad que "habiendo tanta armada en Londres que uno ya no sabe". La parodia que hace oscilar la masculinidad del representante de la armada estadounidense sigue entonces el método de debilitación u oscilación de la masculinidad aplicado a Batman y a Superman. Luego se pasa a usar un procedimiento metatextual que sirve para adelantar el argumento y elevar un sarcasmo al modelo parodiado. Cho-Cho San tiene un bebé y al informárselo a Yamasaki (Edgar Vivar) se genera el siguiente intercambio:

Cho-Cho San: Mira lo que acabo de recibir, honorable bebé de París.  
 Yamasaki: Otro méndigo extranjero. Pero si despreciable norteamericano sólo te dio un besito.  
 Cho-Cho San: Honorable samurái Yamasaki debe recordar que estamos en película americana.

El comentario aparte de provocar la risa del público deconstruye la idea de la verosimilitud y posiciona a la parodia como autoreferencial. Esa auto referencialidad que critica la falsa representación de las relaciones sexuales que aparece en las 'películas americanas' luego se convierte en la denuncia de la doble moral de la sociedad estadounidense; Thinkerton regresa con Kate, una mujer rubia (María Antonieta de las

Nieves), también norteamericana, que toma fotos. Al enfrentarse con Cho-Cho San el marino le dice: "Además esposa norteamericana no ser nada celosa". La propuesta libertina del marino ofende el honor de Cho-Cho San que decide suicidarse haciéndose el harakiri; al enterarse de esto Kate se apresura a sacar su cámara para tomarle una foto. La parodia contrasta la actitud libertina de los norteamericanos con la imagen que muestran en sus películas y su actitud de turistas permanentes coleccionando imágenes pintorescas de lo que para el Otro es materia de honor, vida o muerte. El tercer y último lugar visitado en este capítulo es el supuesto set de una película sobre Napoleón. Por la época de la producción, los modelos más probables son las películas *Napoleón* (1955) dirigida por Sacha Guitry y *Waterloo* (1970) del director Sergei Bondarchuk. Al comienzo de la parodia suena la Marsellesa y aparecen en escena Chespirito representando a Napoleón y Carlos Villagrán en el papel del mariscal Neith. El diálogo entre los personajes parodia la lógica del discurso sobre la guerra deconstruyendo la idea del valor y la del honor que se alcanza al morir en combate.

Napoleón: Acaso usted no sabe que el deber de todo soldado es morir por la patria.

Mariscal Neith: Bueno acaso no es mejor hacer que el enemigo muera por la suya.

La identificación cómica de la realidad pragmática de la guerra se impone sobre la romanización heideggeriana del 'ser ahí' en el combate. Entra en escena Josefina (Florinda Mesa) que al mezclar la esfera privada con la imagen pública de su marido crea una secuencia cómica en la que un juego de palabras revela la estructura interna de la pareja paródica:

Josefina: ¿No te da gusto verme, Napo?

Napoleón: No me digas Napo, me llamo Napoleón.

Josefina: Pero si tú me has dicho que cuando estoy en tu presencia se te quita lo león.

Napoleón: esas son intimidades que no debes andar divulgando.

Josefina: Bueno no te enojés Napo.

Aunque la existencia popular de Napoleón en la imaginación colectiva incluye a Josefina y cierta intimidad del personaje, la imagen de la vida íntima del hombre de estado revela la profunda división entre las esferas de lo público y lo privado. La escena muestra de forma paródica un contacto entre las esferas pública y privada que revela el debilitamiento de la masculinidad del guerrero al interior de su espacio íntimo. En el transcurso del diálogo Neith ha salido de escena y al final regresa herido a la tienda de Napoleón. El protagonista es literalmente invadido en su intimidad por la realidad de la guerra. El diálogo mantiene la estrategia del juego de palabras que parece indicar en una dirección pero que al final sorprende y provoca risa por el desenlace inesperado.

Napoleón: ¿Pasa algo Mariscal Neith?

Neith: Sí, salimos a cortarles el avance a los ingleses.

Napoleón: Bravo.

Neith: Los hicimos correr.

Napoleón: Bravísimo.

Neith: Y poquito más y nos alcanzan.

Entonces en una frase la imagen de la avanzada se convierte en la de la retirada y el espectador se ve obligado a reelaborar la imagen mental del enfrentamiento con obvias implicaciones cómicas. En ese momento la parodia cambia de estrategia y en lugar de deconstruir discursos y de invertir secuencias se pasa a reescribir el modelo con inserciones de discursos contemporáneos que se han hecho comunes en los medios de comunicación. Cuando Napoleón le pregunta a Neith si todo eso “¿Quiere decir que volvimos a perder?”, él le responde como si se tratara de un técnico de fútbol hablando de la derrota de un equipo y le dice “Sí, pero con estas giras se gana mucha experiencia”. El

comentario incluye una mención a Franz Beckenbauer el famoso jugador de fútbol alemán. Aparecen en escena un general inglés (Edgar Vivar) y uno austriaco (Rubén Aguirre). Ellos le informan que lo han vencido en Waterloo. Para terminar la parodia se cambia de escena y nos enteramos de que el protagonista era en realidad un loco que se cree Napoleón.

La quinta parte de “La función debe continuar” comienza con la imagen del Chapulín esperando al anciano en un comedor donde se han puesto otra cita. Inician el recorrido visitando el set de una película llamada "Allá en el rancho mediano" que obviamente representa una parodia de la película *Allá en el Rancho Grande* dirigida por Fernando de Fuentes en 1936. La parodia presenta a Chespirito como Chema Chávez de la Chapa y Chueco, un ranchero preocupado por el futuro de su hijo Pancho representado por Rubén Aguirre. Padre e hijo visitan a Don Gerundio (Ramón Valdés) para pedirle la mano de su hija Pancha (María Antonieta de la Nieves). Antes de iniciar la discusión con Gerundio, Chema le dice a su hijo que "más vale mujer rica, joven y bonita que pobre, vieja y fea". Esta lógica paródica revela en su orden la escala de valoración social, es decir la preeminencia, de cada elemento sobre el que lo sigue. El argumento del sketch gira alrededor de la idea del matrimonio como una transacción económica en la que los rancheros arreglan la fusión de sus medios de producción. La parodia del matrimonio se adelanta en dos niveles: el de la literalidad y el de la falsa necesidad de autorización de los padres. Decimos falsa porque esta necesidad es aparente y anacrónica en la parodia. El desenlace revela que la pareja realmente no necesitaba la autorización para el matrimonio sino para fundir los medios de producción que cada uno espera heredar. Con literalidad se parodia la discusión económica sobre el matrimonio:

Gerundio: Ya les dije que las querencias no; que primero hay que saber con qué cuenta el muchacho.

Chema: Con los dedos.

(...)

Gerundio: Calle boca hija, ya le dije que la querencia no basta; antes hay que saber con qué van a comer.

Pancha: pues con la trompa.

Luego el argumento sigue su curso con la discusión de cuántas vacas, burros y cochinos va a aportar cada una de las partes para la manutención del matrimonio. Al final, cuando los padres llegan a un acuerdo para que la boda se realice, Pancho y Pancha les informan que ya llevan casados una semana. Este final sorpresivo y humorístico muestra la ineficacia del sistema patriarcal que ha perdido la capacidad de interpelar a sus sujetos de manera efectiva. El segundo lugar presentado es el supuesto set de la película "Salomón y la reina de Saba" que es una parodia de *Solomon and Sheba* (1959) dirigida por King Vidor. Chespirito representa al rey Salomón que ejerce su poder desde el trono. La reina de Saba (María Antonieta de las Nieves) entra en escena en una silla cargada por cuatro esclavos. Se presenta como Balquis y viene maquillada para parecer una mujer de piel oscura y habla como una cubana. Esta parodia reescribe su modelo en la época actual y lo recontextualiza en Latinoamérica con un intertexto cinematográfico de los papeles representados por actrices cubanas como Ninón Sevilla en películas como *Aventurera* (1950) o María Antonieta Pons en *El ciclón del Caribe* (1950). El primer intercambio se concentra en la poligamia del rey que es famoso por su harén: “-Reina de Saba: Me han dicho por ahí que tú tienes como ochocientas esposas. -Salomón: Mentira, no llegan a setecientas”. Luego se pasa a la escena que más se cita y se recuenta de la Biblia. Llegan dos mujeres (Florinda Meza y Angelines Fernández) disputándose la maternidad de un niño. La imagen de la reina de Saba como una mujer cubana fuera de su país cobra

sentido en la rescritura de la escena y la recontextualización del modelo parodiado que termina con el siguiente diálogo:

Salomón: Le voy a decir al esclavo que saque su espada y corte al bebé en dos mitades para que le dé una mitad a una mujer y otra mitad a la otra.  
 ¿Qué te parece?  
 Reina de Saba: Comunismo.

El tercer y último lugar es un espacio abierto donde se supone se filmó *Singing in the Rain* (1952). En este caso la parodia consiste en recontextualizar la acción en un espacio urbano mexicano donde Chespirito imita a Gene Kelly y hace una fono-mímica de la canción y baila bajo la lluvia.

La sexta y última parte de *La función debe continuar* presenta dos parodias; la primera toma lugar en el supuesto set de una de las adaptaciones cinematográficas de la *Dama de las camelias*<sup>18</sup>. Florinda Mesa representa a Margarita; Angelines Fernández a la sirvienta y Chespirito a Monsieur Armando Duval. La parodia comienza con una referencia a la promiscuidad de forma similar a la del rey Salomón paródico pero en un personaje femenino. En su presentación ella se iguala a todas las mujeres y deconstruye su imagen de cortesana.

Margarita: Como toda mujer, he tenido uno que otro novio, pero no pasan de doscientos.  
 Armando: Perdóname, por un momento llegué a pensar mal de ti.

La amplia vida sentimental de Margarita y la naturalidad con que lo aceptan tanto ella como Armando provocan la risa. Ella no es peor que otras mujeres. Margarita muere de tuberculosis y como herencia le deja la enfermedad a Armando. Esta parodia de las relaciones, en las que no se transmiten propiedades sino enfermedades, reescribe el modelo. La parodia incluye un comentario del Chapulín que hablando como un psicoanalista afirma que reacciones de Margarita y Armando revelan traumas de la

niñez. La segunda y última parodia que se hace en esta serie de seis capítulos es sobre una película de Cecil B. DeMille, seguramente *The Sign of the Cross* (1932) puesto que la acción se representa en un palacio romano en época de Nerón. Edgar Vivar representa a Nerón; Carlos Villagrán a Petronio y Florinda Mesa a Popea. Chespirito hace el papel de un esclavo cristiano del que se habla como si fuera un carro. La parodia comienza con una reescritura del modelo actualizándolo por medio de un chiste: “-Soldado: ¿Qué no sabes quién es el esposo de Popea? -Esclavo: ¿Popeye?”. El siguiente recurso paródico es presentar a Chespirito como el segundo en una zaga de esclavos y por ello se le llama Espartaco Segundo; este nombre funciona como referencia a la película *Spartacus* (1960) protagonizada por Kirk Douglas y dirigida por Stanley Kubrick. La mezcla de referencias tiene además del cine el tema común del cristianismo en cuya historia se inserta la parodia. Luego se informa que Nerón planea incendiar Roma. La parodia termina donde comienza el modelo y la última imagen muestra a Nerón leyendo un poema mientras la ciudad se quema. Al final de esta sexta parte se sabe que el viejo fue un proyccionista famoso y le decían Cácaro. Suena una canción que dice “¿Cácaro, Cácaro, qué te pasó?” y cuenta la historia del proyccionista que deja acabar la cinta sin cambiar el rollo de película por estar soñando con el cine. El Chapulín termina el capítulo diciendo: “O sea que finalmente el cine seguirá viviendo, o sea que la función debe continuar”. El recorrido por las memorias del viejo que es también un recorrido por los modelos audiovisuales de la serie termina abriendo la puerta a la continuidad del cine.

¿Qué importancia tiene esta selección de películas, géneros, figuras históricas y bíblicas? Los seis episodios titulados *La función debe continuar* se producen en 1978 y corresponden a los números 206 a 212. En ellos se encuentra, como ya se expuso, una

serie de parodias que hacen referencia a modelos externos del cine y la televisión. Todos esos modelos ya habían sido parodiados de una forma u otra en los 205 capítulos anteriores. Esta serie de seis episodios sirve como un índice de referencias donde el personaje de Cácaro le revela al Chapulín y al espectador los modelos de las parodias anteriores. La serie del Chapulín se detiene y hace un reconocimiento explícito de sus modelos. Chaplin, “El Gordo y el Flaco” y la Pantera Rosa ya habían sido parodiados en el capítulo 55; Frankenstein en el 52; The Nutty Professor en el capítulo 10 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* y bajo los personajes del científico loco, el profesor Inventillo y el profesor Baratija en los capítulos 26, 40, 41, 66, 104, 111, 116, 134, 138, 143, 151 y 155; la película *Que dios se lo pague* había servido como modelo en los capítulos 9, 62 y 68; Guillermo Tell había sido parodiado en el capítulo 102 como “Guillermo Tell no como fue sino como pudo haber sido”; la película *Madame Butterfly* había sido parodiada en los capítulos 23 y 109; personajes bíblicos como Sansón en los capítulos 66 y 118; las películas musicales y los números de baile habían servido como modelo en los capítulos 55, 152 y 179. En otras palabras, los seis episodios de *La función debe continuar* revelan a la *Serie del Chapulín Colorado* como una enciclopedia paródica e invertida de géneros y estilos cinematográficos. El espectador ha visto primero las parodias y las referencias intertextuales literalmente disueltas en la serie y ahora por primera vez aparece una organización que las ordena y nombra.

¿Qué nos dice esto sobre la relación entre el cine y la televisión? En primer lugar con la referencia al *The Carol Burnett Show* se deja claro que las parodias cinematográficas también se acostumbran en la televisión norteamericana. Por otra parte, puede decirse que la televisión se nutre del cine como su medio más cercano tanto en lo

técnico como en lo cronológico y lo formal. La televisión se inserta en la historia de los medios audiovisuales apropiándose de lenguajes visuales originados en el cine que a su vez los había adaptado del teatro y la literatura. Por otra parte las parodias revelan que la televisión exige un nuevo estilo de segmentación diferente del cine. Me explico, la serie se presentaba de manera semanal en un espacio de treinta minutos con seis o siete minutos de comerciales intercalados en tres segmentos de a dos. Las secuencias se acomodan a estos formatos que permiten la transmisión de comerciales con los que se patrocina la producción. Este nuevo modo de producción de obras audiovisuales relacionado con una nueva forma de consumo de productos culturales en el hogar tiene una frecuencia semanal que le exige nutrirse de todas las fuentes disponibles. Los capítulos de *La función debe continuar* serían como una lista de ingredientes audiovisuales que se mezclan en la elaboración del repertorio televisivo del Chapulín.

### 2.3 La parodia de la literatura

La literatura es otra de las fuentes de las que se nutre la serie de manera constante. Es notorio que los modelos literarios que se hacen explícitos provienen de la literatura del Siglo de Oro (Cervantes y Shakespeare) y del romanticismo (Zorrilla). Otros modelos son obviamente mediados por el cine como el caso del Sastrecillo Valiente y Blanca Nieves. Finalmente, aunque no se hace explícito, hay un procedimiento recurrente que es muy similar al seguido en *El Conde Lucanor* y la literatura de exempla de la edad media. Las parodias literarias en su conjunto deconstruyen las jerarquías de las obras canónicas propias de las élites al mezclarlas con referencias de la cultura popular. Parodias que en ciertas ocasiones han sido mediadas por el cine aparecen directamente referidas al

modelo original, este es el caso de Don Quijote. Otras veces se mezclan referentes literarios en una suerte de parodia transatlántica como en la parodia de Don Juan Tenorio que intercala versos de Sor Juana Inés de la Cruz. Con excepción de lo que aquí analizamos como parodia de la literatura de exempla, los modelos se referencian desde el título y no se incluye en la serie un capítulo equivalente a “La función debe contuniar” que sirva de clave de lectura de las referencias literarias. Las parodias literarias no se presentan a modo de enciclopedia invertida de los modelos como se había hecho con el cine. Esta ausencia de clave de lectura se compensa con lo explícito de las parodias que se inician desde el nombre de capítulo.

### 2.3.1 Don Chapulín de la Mancha

Aunque como se ha dicho todo el modelo de la parodia de los superhéroes del primer mundo se elaboró como una actualización de un patrón cervantino también es relevante analizar cómo la serie incluyó una parodia de su modelo paródico. En los capítulos 46 y 200, ambos titulados *Don Chapulín de la Mancha*, se presenta una parodia de Don Quijote. El capítulo 46 comienza con la voz en off de Chespirito que acompaña la imagen de un anciano (Ramón Valdés) sentado en un sillón frente a un televisor. El narrador dice, mientras la cámara recorre la habitación y se acerca a un primer plano del Don Monchito:

En otro lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo que los ratos que estaba ocioso, que eran los más del año, se daba a ver programas de televisión; y así del poco dormir y del mucho ver televisión se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.

Esta introducción tiene como modelo el primer capítulo de *Don Quijote*. La frase inicial lo recontextualiza en ‘otro’ lugar de la Mancha que para efectos de la serie sería Latinoamérica. La cuarta lo ‘actualiza’ en la época de los medios audiovisuales que, en la parodia, desplazan a los libros de caballería. La acción del capítulo se inicia mostrando al anciano viendo la serie del Chapulín Colorado en un televisor a blanco y negro. Esta auto referencialidad instala de manera definitiva al Chapulín Colorado como el modelo fundamental del capítulo que representa la historia de un anciano que hace una lectura literal de la serie. Para actuar en este caso, el Chapulín tendrá que acercarse metacríticamente a sí mismo como producto de consumo y como modelo de sujeto. El viejo se pone un sombrero de paño con antenitas de vinil y actúa como si fuera el Chapulín Colorado. Aparte del sombrero con antenitas, Monchito tiene un chipote chillón con el que golpea un jarrón y lo rompe. Su actuar revela una percepción de la realidad similar a la que lleva a Don Quijote a enfrentarse con los molinos de viento en el segundo capítulo de la primera parte. Viendo la escena dos viejos comentan que Monchito está loco pues lleva cuatro semanas creyendo que es el Chapulín. Entonces, una vieja invoca al Chapulín y dice: “¿Quién podría defenderme? -Yo”, responde Don Moncho y aparece como si fuera el Chapulín Colorado. A pesar de que se ha invocado, el héroe no aparece de inmediato. Esta ausencia del modelo, la misma de Amadís en Don Quijote, consolida a Monchito como una parodia cervantina del Chapulín Colorado. Luego, llega el doctor Chapatín que ha sido llamado para curar al viejo. Ante la ineficacia de la medicina, la viejita (Florinda Mesa) invoca al Chapulín pero él no llega. El otro anciano le informa al doctor los motivos de la enfermedad y los síntomas: “al pobrecito le dio por verse todos los programas del Chapulín Colorado y se puso a hacer todo lo que hace el Chapulín”.

Hasta este momento el capítulo ha presentado una división entre la ficción televisiva y la realidad. Esa división, que se mantiene a lo largo de las dos partes de Don Quijote en las que el protagonista tiene una visión perturbada de la realidad pero sus interlocutores mantienen la 'razón', desaparece cuando el doctor Chapatín, representante de la ciencia y la razón, invoca al Chapulín. Cuando el héroe llega se genera un túnel de espejos entre las dos pantallas de televisión y la repetición de su imagen. El doctor y el Chapulín hablan y se genera una pequeña comedia de equivocaciones en la que el médico confunde al Chapulín con el viejo loco. Luego se entra en un intercambio de golpes que literalmente iguala como en un carnaval a todos los personajes. Entonces el loco noquea al doctor Chapatín y viceversa. Hacia la mitad del capítulo el Chapulín diseña una estrategia para curar a don Moncho; decide hacerse pasar por la consciencia del anciano al tomarse una pastilla de chiquitolina y aparecersele. La estrategia recuerda los procedimientos usados por Tomé Cesial y el bachiller Sansón Carrasco que tratan de 'curar' a Don Quijote desde el interior de su mundo caballeresco. Carrasco, ataviado como el Caballero de los Espejos primero y luego como el de la Blanca Luna (Capítulos XII y LXIV, fols. 40v y 249r), termina por hacer que Don Quijote deje la andante caballería y considere hacerse pastor. Este cambio marca el comienzo del final de la novela en la que Don Quijote recobra la 'razón' y muere. Una vez ha disminuido su tamaño el Chapulín se aparece frente al anciano y le dice: "Soy tu consciencia. Nadie puede estar a gusto si no está en paz con su consciencia. Tú eres don Monchito". La respuesta del anciano no sigue el modelo cervantino donde la locura del protagonista no es un acto voluntario sino un resultado de la lectura. En el caso de Monchito el deseo de ser el Chapulín Colorado no parece venir del modelo literario sino de la idea moderna de que la voluntad y el trabajo permiten

cambiar de condición al sujeto libre. Don Moncho no ha perdido la razón como Don Quijote sino que ha decidido transformarse en ‘otro’ dejando salir, como diría Danny Fingerth hablando de Superman , al superhéroe que lleva adentro (50). Don Moncho le responde al diminuto Chapulín diciendo: “Pero yo no quiero ser Don Monchito, yo quiero ser el Chapulín Colorado; porque el Chapulín Colorado hace puras cosas muy importantes y Don Monchito no hace nunca nada importante”. En el fondo lo que motiva al anciano es la idea moderna de la movilidad social, la posibilidad de transformación individual y el consecuente reconocimiento en la esfera pública donde las profesiones, y todos los actos del hombre, se dividen en importantes y no importantes. El Chapulín trata de que el hombre se reconcilie con su posición en la estructura y renuncie a la idea de cambiar de condición. El Chapulín Colorado parece ser el héroe de la inmovilidad y sus esfuerzos tienden a mantener la estabilidad estructural, por ello le dice al viejo:

Te equivocas, hacer cualquier cosa bien hecha es importante, el carpintero que hace bien su trabajo hace algo muy importante, el albañil que ayuda a construir una casa, el maestro que educa a los niños, el policía que vigila las calles, el chofer de ruletero que maneja con precaución, el dependiente que atiende bien a su clientela, el burócrata que trabaja con honradez, el obrero, la enfermera, el artesano, todos hacen cosas muy importantes sin las cuales no podríamos vivir.

Los ejemplos del Chapulín resaltan la importancia del trabajo para el funcionamiento de la sociedad que está llena de ‘sujetos libres’ que practican oficios propios de la sociedad burguesa. La totalidad está compuesta por un ‘nosotros’ orgánico que va en contra del movimiento estructural continuo. La libertad del sujeto está condicionada dentro de un sector de la estructura y la transgresión de sus límites invisibles es un acto de locura, es decir contra la razón moderna. Al final el anciano vuelve a su lugar estructural reconfortado por las palabras del Chapulín y por ello dice todavía creyéndose el

superhéroe: “Don Monchito fue inspector de salubridad y nunca hizo nada indebido”. Este argumento ‘cura’ al anciano de su ‘locura’; en otras palabras, lo reconcilia con su lugar en la estructura y lo hace renunciar a la idea de la movilidad. En *Don Quijote* se cuestiona la oposición loco-cuerdo haciéndola oscilar en los discursos y los consejos del protagonista, en este capítulo lo que se cuestiona son las ideas de mérito y reconocimiento que oscilan del espacio público al privado. Al principio Don Monchito quiere salir de un espacio privado y entrar a una esfera pública que se supone es propia de actos y personas importantes, pero termina reconciliándose con un espacio privado, personal, donde la conciencia individual suplementa la ausencia de reconocimiento exterior. Al terminar el episodio, el Chapulín salta al televisor, es decir que regresa a la ficción, y en la pantalla aparece hablando con don Monchito. El juego de espejos no se resuelve sino que se hace más profundo porque la imagen final agrega otro nivel de profundidad al túnel.

### 2.3.2 Romeo y Julieta

Los capítulos 90, 91, 231 y 232 representan parodias de la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. En las dos ocasiones la parodia se presenta en dos capítulos seguidos de la serie. Las variaciones entre las versiones son sensibles e importantes, por lo tanto merecen un análisis individual. En la primera versión de la parodia, titulada “La romántica historia de Juleo y Rumieta I y II”, encontramos una reescritura del modelo desde el título mismo en el que el cambio de palabras mantiene en pie la referencia al modelo pero de igual manera lo reescribe. Sin introducción de ningún tipo, la acción se localiza en un set que representa una plaza con una fuente, un par de balcones, un

pequeño puente y la luna llena. Sin duda se trata de la escenografía correspondiente a la segunda escena del segundo acto que toma lugar en “The Capulet's orchard”. Aparece en escena una pareja (Carlos Villagrán representa a Juleo Montesco y Florinda Mesa a Rumieta Capuleto). Después de besarla, Juleo le dice a su novia: “No eres la primera mujer que beso” y ella le responde “Te hace falta mucho por aprender”. Este intercambio revela varios aspectos paródicos, en primer lugar se sigue el modelo shakesperiano que presenta a Romeo como un joven enamorado pero se exagera con la idea de la experiencia amorosa de Juleo. En segundo lugar, Rumieta se representa como una parodia de Romeo que tiene más experiencia que él. La jerarquía presente en la obra de Shakespeare, que introduce a Romeo en la escena primera del primer acto sufriendo de amor por Rosaline y por lo tanto con más experiencia que Julieta en temas amorosos, se deconstruye y se invierte a favor del personaje femenino. Rumieta dista de su modelo shakesperiano porque no se trata de una niña sin experiencia sino más bien de una mujer bastante coqueta que de hecho ya ha tenido varios novios. Luego entra en escena el padre de Rumieta (Ramón Valdés) que le informa a Juleo que se encuentran en guerra entre familias. Inicialmente el tema del enfrentamiento entre familias sigue el modelo teatral pero al final de la presentación de los argumentos del conflicto se le da un giro cómico y paródico que actualiza y recontextualiza el modelo en el espacio mexicano. Cuando Juleo interpela al padre de Rumieta y le pregunta sobre los motivos de la guerra y las posibilidades de reconciliación de la familia, el anciano le dice que aunque los Capuleto podrían olvidar la muerte de antepasados, no pueden perdonar el hecho de que los Montesco le vayan a las Chivas del Guadalajara mientras los Capuleto le van al América.

Entonces al imponer la rivalidad entre dos equipos de fútbol mexicano sobre las ‘muertes’ de los antepasados no sólo se parodia de forma cómica el modelo que privilegia una ideología de la sangre sino que se traslada la acción a la geografía mexicana. Luego de este encuentro, Juleo invoca al Chapulín. Cuando el héroe aparece el señor Capuleto le ofrece la mano de Rumieta. Podría pensarse aquí que el Chapulín toma el lugar de Paris y que el padre de Rumieta parodia su modelos shakesperiano que al principio de la obra se rehúsa a comprometer a su hija con el conde Paris porque ella “is yet a stranger in the world, / She hath not seen the change of fourteen years” (Acto I escena II). El Chapulín se ofrece como intermediario, mensajero, de Juleo. Los dos van al balcón de Rumieta donde el héroe sube por una escalera a "enamorarla"; pero por accidente termina tratando de seducir al padre. En ese momento Juleo se acerca a la cámara y hablándole directamente y anuncia la continuación de la historia en el siguiente capítulo de la serie.

En la segunda parte de “La romántica historia de Juleo y Rumieta” se continúa presentando a Rumieta como una joven discol y coqueta; en la primera escena, Rumieta sale a pasear a pesar del deseo de su padre. Los Capuleto tienen un nuevo vecino (Rubén Aguirre) y el padre (Ramón) le comenta sobre el caso de su hija; una vez el padre sale de escena, la joven viene y le coquetea al Rubén. A un costado aparecen Juleo y el Chapulín que son testigos del coqueteo. El Chapulín le dice a Juleo que Rumieta sólo le quiere dar celos. Esta imagen de la mujer como manipuladora se aleja completamente del modelo. En este punto la parodia se aparta completamente del original shakesperiano y pasa a hacer una actualización paródica de las serenatas de balcón. El Chapulín y Juleo traen una guitarra y comienzan a darle una serenata a Rumieta. Después de un rato el Chapulín se cansa y le dice a Juleo que siga la serenata solo; Juleo lo hace pero se pone a cantar

mal y en inglés. Esta mezcla de cultura popular anglosajona con la práctica de las serenatas aparece como una parodia de la actualidad más que del modelo<sup>19</sup>. La incapacidad de Juleo para adelantar el cortejo se ha visto suplementada por la presencia del Chapulín, luego del abandono del héroe el vecino se ofrece para continuar la serenata. En ese momento Juleo reflexiona en voz alta y dice algo que termina por representar a Rumieta como una mujer materialista e interesada, es decir, poco virtuosa: “¿No será que Rumieta se quiere casar conmigo porque sabe que me saqué 25 millones de pesos en la lotería?”. Luego de este punto, en que la parodia se ha alejado casi completamente del original, se inicia lo que podría llamarse un retorno hacia el modelo que consiste en una corta escena donde el Chapulín le sirve de Cirano a Juleo que trastoca lo que le dicen mientras declama un poema. La parodia de la obra de Edmond Rostand (1897) es corta y se retomará en el capítulo 212. Después de la escena de la serenata y el poema, el vecino toma el lugar que Friar Laurence tiene en el modelo shakesperiano y le ofrece a Rumieta la salida de hacerse pasar por muerta. La imagen se corta y luego aparece Rumieta en el piso de la plaza aparentemente muerta. El padre y el Chapulín discuten; como fruto de la discusión tienen un duelo paródico en el que el anciano usa una bacinilla como arma en contra del chipote chillón. El duelo es interrumpido por el ruido que hace Juleo al caer rodando por el puente, Rumieta se levanta y llora la muerte de su novio. Entonces el padre muy sorprendido le da permiso de casarse con él. De nuevo la parodia se aleja del original pero en lugar de reescribirse con un tema actual lo que hace es mezclarse con el modelo cervantino presente en las “Bodas de Camacho” (Capítulo XXI fol. 84r). Luego de la autorización del padre Juleo despierta. Al terminar el narrador dice reescribiendo el

final del modelo y parodiando la fórmula de los cuentos de hadas: "y fueron muy felices, tuvieron muchos hijos, respiran esmog, pagan impuestos y colorín colorado".

En los capítulos 231 y 232 llamados "La romántica historia de Julio y Rumieta I y II", se representa otra parodia del modelo shakesperiano en la que se advierten cambios importantes con respecto a la de los capítulos 90 y 91. En primer lugar, Carlos Villagrán ha salido del grupo de actores y Roberto Gómez Bolaños asume la dirección del programa en lugar de Enrique Segoviano. En segundo lugar, la parodia se introduce como parte de la reacción del Chapulín a una llamada de auxilio por parte de una joven (Florinda Mesa) que se rehúsa a seguir las órdenes de su padre (Ramón Valdés) que le dice: "Sin mi autorización no puedes tener novio". El héroe llega a la escena e interviene en el caso con un procedimiento propio de la literatura de exempla, como *El conde Lucanor*, puesto que en lugar de actuar se limita a narrar una historia que ha de servir para aclarar el conflicto familiar.

Chapulín: No hay nada como el amor para terminar con todos esos odios entre las familias. ¿Qué tú no conoces la historia de Julio y Rumieta?

Padre: ¿Qué no son Romeo y Julieta?

Chapulín: Esos son otros, bueno las historias son bastante parecidas porque esta también se desarrolla en la vieja Italia.

Este diálogo presenta el modelo shakesperiano y su parodia que se supone parecida desde el título. El hecho de que se presenten el modelo y la parodia como historias parecidas muestra cómo una de las características de la parodia es alcanzar un lugar junto a su modelo. El Chapulín les narra la historia, en esta ocasión la pareja está conformada por Julio Montesco (Chespirito) y Rumieta Capuleto (Florinda Mesa). En principio parece que el cambio de actor motiva el cambio de nombre del protagonista. En esta versión las referencias a la cultura popular actual ya no incluyen la música en inglés sino que se

desplazan hacia lo mexicano; por ejemplo se comenta que el señor Capuleto es primo de Capulina y en la serenata Julio y Rubén Aguirre cantan la canción ranchera "El rey". También se incluye un número musical en el que se hace una mímica donde cantan: "esta misma noche yo me tengo que robar a la muchachita que me supo conquistar". El señor Montesco tiene una pistola que al dispararla arroja agua. La acción regresa a la sala de la casa donde el Chapulín narra la historia y se anuncia que continuará. En el siguiente capítulo se mantienen las mismas secuencias un poco alargadas, por ejemplo la escalera se rompe y tienen que repararla; de la misma forma el vecino propone la idea de la simulación de la muerte pero el final cambia. Al ver muerta a Rumieta el padre promete ser el mejor amigo de los Montesco. Mientras Julio y el padre la lloran ella se despierta y entonces ellos se desmayan. Luego se regresa a la sala donde el Chapulín habla con el padre quien ha entendido la moraleja y se compromete a dejar a su hija tener el novio que quiera. En este punto se incluye un número de baile con tres parejas en el que Florinda es bailarina la principal y además canta la canción de la "Pata y el Tulipán". Esta adición es importante porque además se mezclan imágenes del baile con dibujos de la Pata y el Tulipán. La ropa parece alpina, puede ser italiana o suiza. Todos estos cambios constituyen esta versión en una parodia de la primera puesto que se nota la reescritura del argumento para acomodar el número musical de Florinda. Después de la canción, el diálogo final del capítulo incluye al Chapulín en la acción ya que hasta el momento al con la salida de Carlos Villagrán también sale el personaje del Chapulín de la parodia del modelo shakesperiano. Las últimas imágenes y diálogos tratan de unir de forma coherente la estructura del capítulo que hasta el momento es caótica:

Padre: Bueno hijita pues sólo falta que me presentes a tu novio.

Hija: Ya lo conoces

Padre: ¿Quién es?

Chapulín: Servidor. Digo, si la Patita se casó con un tulipán por qué no se va a casar la muchachita con un Chapulín.

### 2.3.3 Don Juan Tenorio

En el capítulo 219, titulado *La historia de Don Juan Tenorio*, se representa una parodia de la obra homónima de José Zorilla. Al comienzo aparece el Chapulín leyendo un libro titulado *Don Juan Tenorio*. Habla a la cámara y dice que en México se acostumbraba a representar esta obra en día de los muertos y días adyacentes. También dice que “el público ha conocido muchas versiones del drama pero hace falta una nuestra. Los invito a ver nuestra versión de *Don Juan Tenorio*, *Chespirito*. No como fue sino como pudo haber sido”. Es posible que incluir a Chespirito en el título de la obra sea un intertexto de la película *Il Casanova di Federico Fellini* (1976) que incluía dentro del título de la obra el nombre del director. La representación comienza con Don Juan (Chespirito) que entrega una carta para Doña Inés. La acción toma lugar en una taberna y sigue el argumento de la obra desde la escena XII del primer acto del modelo. Todo el diálogo se mantiene rimado pero se parodia el texto original con giros cómicos. Llega Don Luis Mejía (Rubén Aguirre) a cumplir la cita. Mejía dice que él ha enamorado a quinientas mujeres y muerto a ciento veinte. Don Juan responde:

Yo a las cabañas bajé  
y a los palacios subí  
y aunque nunca me perdí  
no sé ni cómo llegué.

que corresponde a una reescritura paródica de los versos 506 a 510 del original:

505

Yo a las cabañas bajé,  
yo a los palacios subí,  
yo los claustros escalé,

y en todas partes dejé  
 memoria amarga de mí.      510

Después de esta reescritura del original se hace una actualización metatextual de la obra teatral acomodada a los medios audiovisuales. Los personajes hablan y discuten por Doña Inés. El diálogo mantiene la rima pero revela nuevas condiciones de representación, de producción y consumo:

Don Luis: Es tu destino fatal  
 morir por tu propia boca  
 Don Juan: espera que ahora toca  
 transmitir el comercial.  
 Don Luis: Ahhh

Al volver del corte, aparece Doña Inés (Florinda Mesa) dormida en un diván. Don Juan a sus pies, habla con Brígida (María Antonieta) y le dice que va al baño. El papel cómico de Ciutti se mantiene y en ausencia de su amo compara a Inés y Brígida con unas referencias tomadas de la cultura popular:

perdonando el desacato  
 el contraste es evidente  
 junto a la bella durmiente  
 la momia de Guanajuato.

Se despierta Doña Inés y regresa Don Juan que entra en escena repitiendo la letra de la canción popular “El Ausente” y dice:

Ya llegué de dónde andaba  
 se me concedió volver  
 y a mí se me figuraba  
 que no te volvería a ver.

Esta parodia parece un pastiche de fragmentos de la cultura popular. El efecto constante es la reescritura del modelo recontextualizándolo en el espacio latinoamericano, específicamente en México. Las referencias se desplazan de manera pendular por los

géneros y las épocas. Un ejemplo de ello es la inclusión de una parodia de las redondillas de Sor Juana Inés de la Cruz<sup>20</sup> que fueron escritas antes que la obra de Zorrilla.

Brígida: Hombres necios que juzgáis  
a la mujer sin razón.  
Si con ansia sin igual  
solicitáis su perdón  
por qué queréis que obren bien  
si hacen mal la digestión.

De esta forma se recontextualiza parodiando de una forma doble los dos modelos fundidos en la nueva versión del drama. El procedimiento se mantiene pero el péndulo pasa de un producto cultural del siglo XVII a uno del XX y Don Luis parodia la letra de la canción “El Rey”, diciendo “Ya veis Don Juan lo que hiciste/ pero vas a estar muy triste/ porque te voy a matar”. Se inicia un combate con espadas de madera, esta representación de las armas como objetos de teatro puede leerse como otro gesto metatextual de la parodia que señala hacia el modelo teatral, el acuerdo de verosimilitud ha cedido frente a la tradición de representar la obra, como dijo el Chapulín, en el día de los muertos. En otras palabras, las espadas de madera son a la vez, infantilización, parodia y ritualización del modelo. Don Juan noquea a Don Luis. Llega el padre de Doña Inés que es el Comendador (Edgar Vivar). Su llegada prepara el desenlace de la trama e introduce una referencia al cine norteamericano que presenta un modelo de imagen masculina muy diferente a los del modelo de Zorrilla.

Comendador (a Doña Inés): La mala suerte me escolta  
todas las penas son mías  
y luego tú no querías  
casarte con John Travolta.

Combaten con el Comendador. Muere Ciutti por accidente; el Comendador hiere a Don Juan. Muere el Comendador por una patada de Ciutti con una bota envenenada. Estas

muertes que parecen carnavalescas porque igualan a todos los involucrados, se alejan del modelo puesto que en el original es Don Juan quien mata al Comendador de un pistoletazo y Centellas, que no aparece en la parodia, da muerte al protagonista. La siguiente escena presenta a Don Juan en el cementerio. Un sepulturero (Ramón Valdés) ve la tumba de Don Juan y dice que lo vio salir del sepulcro. Aparecen los fantasmas de Doña Inés, el Comendador y Luis Mejía. El último diálogo presenta a un Don Juan siguiendo el modelo del *Estudiante de Zalamanca* de José de Espronceda (1837). Este Don Juan que aparece muerto invita a Don Luis a mantener la apuesta incluso después de la muerte.

Don Juan: ¿Puedo hacer una propuesta?

Don Luis: ¿De qué clase?

Don Juan: Otra apuesta  
ya que estamos aquí  
juntos a ver quién hace  
más alharaca  
revive más difuntos  
y enamora más calacas.

La parodia termina mezclando el modelo de Zorilla con uno sus contemporáneos, el de Espronceda que está más cerca de la percepción festiva de la muerte con la que se celebra el día de los muertos en México.

#### 2.3.4 Blanca Nieves y El sastrecillo valiente

Los capítulos 189, 190 y 191, titulados “Blanca Nieves y los siete Churin churín fun flies”, representan una parodia doble del cuento de hadas de los hermanos Grimm y de la versión animada que hizo Walt Disney en 1937 llamada *Snow White and the Seven Dwarfs*. De forma explícita se hace un reconocimiento al modelo de Disney del que se toma la estética de los trajes, el maquillaje y la escenografía. La parodia consiste en la

transformación de una película animada anglosajona en una serie de tres capítulos con actores reales que, además, es hablada en español. La reescritura del modelo calca la composición y el color del original. La introducción a la representación se hace mezclando los personajes de la serie de *El Chavo del ocho* en el salón de clase del profesor Jirafales (Rubén Aguirre) con el Chapulín Colorado. En el aula todos los niños hablan y hacen algarabía, llega el profesor Jirafales y los calla: “Silencio”. Los niños le piden al profesor que les cuente un cuento. El maestro responde “yo no sé contar cuentos”. Entonces todos los niños en coro invocan al Chapulín. Al llegar el héroe el profesor Jirafales canta una canción que dice "a mí sí me gustan los cuentos de hadas". La música se acompaña con imágenes de los niños volando con las manos extendidas, al estilo de Peter Pan, al país de la fantasía. La letra de la canción revela contenidos ideológicos que se presentan como valores sociales, como modelos: “Soñar es imaginar, imaginar es alimentar el pensamiento. Extasiarse con la belleza y luchar contra la ambición. Vamos al país de la fantasía por la veredita de la ilusión”. La mezcla del estado onírico y el de vigilia prepara el camino para que se fundan la estética de Disney y la de Chapulín. El Chapulín acepta contarles el cuento y comienza recontextualizando el modelo en lo que llama el país de Churin Churín Fun Flies. Luego, parodia la sociedad representada en el modelo mezclando elementos propios de sociedades feudalizantes y burguesas, dice “había un señor que trabajaba de rey”. Cuando comienza la narración se traslada la imagen al cuento y la voz del Chapulín dice que el rey se volvió a casar. La hija del rey tuvo entonces una madrastra (María Antonieta de las Nieves). La madrastra tenía un espejo mágico (Ramón Valdés). En un gesto paródico y metatextual se muestra que el espejo trae un comercial de una cerveza imaginaria llamada “Cheve”. La inclusión

de la referencia a bebidas alcohólicas en medio de una narrativa que se supone se presenta frente a un grupo de niños muestra cómo la serie se produce para un público general más que para el infantil. Aparece Blanca Nieves (Florinda Mesa) y se informa que el rey se muere. Como parodia de la tecnología se muestra que la reina tiene un reloj de arena como si fuera uno de pulsera en la mano. Como Blanca Nieves se vuelve la más hermosa del reino la reina envidiosa manda a un leñador a ejecutarla. El leñador llora porque no es capaz de hacerlo y la joven se marcha sin rumbo. Blanca Nieves habla con los animalitos del bosque, después llega a una casa diminuta y entra. Al final aparece un letrero que dice: este programa está dedicado a la memoria del genial Walt Disney sin cuya colaboración no hubiera sido posible realizarlo. En el siguiente capítulo, 190, el Chapulín continúa el cuento. Los siete enanitos trabajan en una mina de diamantes. El espejo delata al leñador. Ramón Valdés representa al espejo y a un enano que únicamente gruñe. Como personaje el espejo representa la conciencia material de la historia y también la parodia de los medios de comunicación masiva como la televisión puesto que en ocasiones presenta comerciales paródicos como si en lugar de espejo se tratara de un monitor de un aparato receptor. Esta reescritura del modelo le abre el espacio para hacer un comentario económico, paródico y metatextual, pues el espejo dice que la mina de diamantes de los enanos es muy productiva y que ellos no pagan impuestos. Este comentario que genera la risa por lo inesperado revela la existencia de una periferia a la que no llega la fuerza del estado representado por el reino de la historia. Otra forma de periferia aquí representada de forma paródica podría ser la economía informal que es muy difundida en Latinoamérica.

El espejo le da a la madrastra una pócima para convertirse en limosnera; ella la toma y se convierte en una anciana (Angelines Fernández). En este punto, el espejo anuncia que la historia continuará. En el tercer y último capítulo se vuelve a la imagen del Chapulín que narra el cuento en el salón de clase. La limosnera-reina-madrastra dice: "Blanca nieves pagará por haber nacido más hermosa que yo". El espejo actúa como si fuera un presentador de noticias. Luego, en el espejo aparece un comercial que parodia la publicidad engañosa de cigarrillos; el anuncio es presentado por Rubén Aguirre y Horacio Gómez y dice: "Fume usted, presuma y se pavonee, Luckysea, no importa si se estropea la garganta y el pulmón. [...] Fume usted Luckysea y conseguirá novia al instante". Este aspecto de la parodia revela la cómo la publicidad se aprovecha de la necesidad de que tienen los consumidores de ser reconocidos en el espacio público y la manera en que los medios explotan económicamente la imagen de la mujer como una presa en una cacería. Se muestra a los enanos mientras trabajan. En el espejo presenta más publicidad paródica; ahora se trata de un fraccionamiento de vivienda llamado "Bosques del lobo feroz". La metatextualidad de la parodia llega a su punto más alto cuando el espejo le dice a la bruja-madrastra-reina-limosnera: "perdóname pero es que esta temporada tengo vendido todo el espacio para comerciales". Luego, la parodia de la publicidad se traslada al diálogo entre la bruja y Blanca Nieves puesto que después de darle la manzana le dice: "pruébala, es de California". Para terminar, la parodia se pasa a una reescritura del modelo original en la que se deconstruye la jerarquía de los personajes por medio de un 'supuesto' reglamento de los cuentos de hadas que sólo conoce el espejo mágico, casualmente el personaje que parodia los medios de comunicación y su funcionamiento económico. Sobre el beso del príncipe azul necesario para despertar a

Blanca Nieves, el espejo dice que: "el reglamento no exige que sea precisamente príncipe, basta con que sea un héroe y tampoco es imprescindible que sea azul, puede ser verde, amarillo o colorado". Esta reescritura funde el modelo con una tipología textual propia de la sociedad litigante, de la ideología de la propiedad privada. Las reglas permiten entonces que aparezca el Chapulín en el bosque de los siete enanitos después de que ellos lo invocan. El héroe viene literalmente al rescate de su modelo y dice: "Yo me encargo de despertar a Blanca Nieves"; en ese momento, por accidente, le toca la boca con el chipote chillón y Blanca Nieves lo besa. La princesa despierta, se muestra enamorada del chipote y lo llama mi príncipe colorado. La parodia regresa de forma sarcástica al modelo puesto que se representa una lectura 'literal' que pone a la protagonista a enamorarse de cualquier cosa que la bese. El final de la narración introduce una variación en la fórmula tradicional que juega con la eufonía de su nombre y dice "y Chapulín Colorado, este cuento se ha acabado". La última escena del capítulo vuelve sobre la reafirmación de la masculinidad del Chapulín ya que se supone que la bruja entonces queda convertida en una mujer muy bonita y esa mujer, precisamente, espera al Chapulín en la puerta del salón de clase donde ha contado la historia.

Los capítulos 221, 222, 223 y 224 presentan bajo el título "El sastrecillo valiente" una serie de parodias intercaladas de diferentes cuentos de hadas. Estos cuatro capítulos siguen en su presentación el modelo cervantino de intercalar historias (novelas) en *Don Quijote*. El Chapulín aparece en el centro de la imagen y dice como respondiendo a la expectativa del público: "Sí, en esta ocasión también voy a contar una historia: *El sastrecillo valiente*". Para contextualizar la narración dice que la acción se da en Mensolandia, es decir en el país de los tontos, que tiene como sistema de gobierno una

monarquía. La hija del rey se siente aburrida. Su padre (Carlos Villagrán) decreta que queda prohibido reírse en domingo; luego prohíbe mirar a la princesa a los ojos. Siguiendo el modelo del cuento *The Emperor's New Clothes* de Hans Christian Andersen, la historia muestra a un sastre (Ramón Valdés) y a su asistente de sastre (Chespirito). Para salir a conocer el mundo la princesa, con ayuda de su nana, se disfraza de mujer de la limpieza. En su obsesión por controlarlo todo el rey ha promulgado catorce decretos en el día, entre ellos uno que prohíbe que llueva en miércoles. La escenografía está creada en un espacio teatral y el castillo está dibujado sobre un telón de fondo. Luego viene una secuencia en la que la princesa disfrazada y el sastrecillo se encuentran en un mercado y tienen que esconderse de los llamados tres demonios (Rubén Aguirre, Carlos Villagrán y Ramón Valdés) que aparecen en escena para destrozarlo todo. Luego de que han salido de escena los malhechores, el ayudante de sastre y la princesa tienen una conversación en la que se juega con el modelo y se inscribe al Chapulín como referente dentro de la historia.

Sastrecillo: ¿Dónde vives?

Princesa: En el palacio real.

Sastrecillo: ¿Qué dijiste?

Princesa: Que soy la princesa.

Sastrecillo: Sí claro y yo soy el Chapulín Colorado.

Princesa: de veras yo soy la princesa.

Al jugar con la diferencia entre el vestido y la sustancia de quien lo viste, es decir la ideología residual que se representa como dominante en la historia, se hace un juego cómico en el que los espectadores reconocen que el actor (Chespirito) es el Chapulín Colorado pero que a su vez no lo es en la historia. Esta oscilación del sentido literal del traje y la referencia metatextual mantiene el sentido paródico entramado con la acción. En este punto aparece el Chapulín invitando a ver la continuación de la historia.

El segundo capítulo de “El sastrecillo valiente” comienza con un resumen de la primera parte. La primera secuencia se construye como una crítica paródica de la sociedad feudalizante que recuerda a Don Quijote en la discusión sobre los linajes con el ama y su sobrina en el sexto capítulo de la segunda parte (Capítulo VI fol. 21r). El diálogo entre el rey y el ministro revela cómo la ideología de la voluntad y el mérito se impone a la de la sustancia o el linaje. Cuando el rey decreta que quedan prohibidos los bandidos, mantiene el siguiente diálogo con su ministro:

Primer ministro: pero creo que debería haber algún valiente que se les enfrentara.

Rey: ¿y no lo hay?

Primer ministro: ¿En su reino? No. Por regla general el más valiente de cada reino es siempre el propio rey.

Rey: Antiguados.

Entonces el rey hace un decreto exigiendo que haya un valiente y con eso se vuelve a la historia del Sastrecillo Valiente mezclada con la del traje del rey. El sastre (Ramón Valdés) está desesperado porque ha perdido una tela que tenía para hacerle un traje al rey; entonces se le ocurre hacerlo con una tela invisible que los tontos no puedan ver y que sea visible sólo a los inteligentes. El sastre se pone a trabajar con la tela invisible como en el argumento del cuento de Andersen. La princesa vuelve a salir disfrazada de mujer que hace la limpieza. Entonces con un comentario, que por su redacción recuerda la historia de *La novela de la ilustre fregona*, el primer ministro dice que se ha visto una aldeana con facciones de princesa. Como se puede ver, esta parodia gira alrededor de la idea de lo aparente que en el modelo de Andersen está en la tela pero que en el Chapulín se extiende a los vestidos, las clases sociales y el héroe. Mientras la princesa disfrazada y el sastrecillo comparten un pan, él le confiesa que no ha visto la tela. En este punto se introduce la historia del hermano Francisco que corresponde con

San Francisco de Asís. El sastrecillo le habla a la aldeana-princesa sobre el hermano y juntos cantan una canción en la que lo describen como un hombre que es amigo de los animales y va por el mundo pidiendo pan o lo que sobre para dárselo a los pobres. El capítulo termina.

En el tercer capítulo se acelera la acción. Al igual que en el capítulo anterior el Chapulín hace un resumen del argumento. El primer ministro averigua que fue la nana la que le dio ayuda a la princesa para disfrazarse y salir del castillo. El sastre entrega el vestido mágico al rey. La princesa y el sastrecillo se encuentran en palacio y él se da cuenta que ella sí es la princesa porque la encuentra vestida de forma apropiada. Cuando el rey se presenta con el supuesto traje invisible la princesa acepta que ella no lo ve; lo mismo hacen la nana y el primer ministro. Mientras el sastre planea irse del pueblo, los tres demonios cuentan el botín de sus robos. En burla los malhechores dicen que ni siquiera un gigante podría derrotarlos y en ese instante con un efecto cómico aparece un gigante (Edgar Vivar). Igual que en el capítulo anterior se introduce un número musical que lleva como estribillo “no me lo van a creer”. La última imagen presenta al gigante asomándose por la ventana de la princesa.

El cuarto y último capítulo se inicia con el gigante secuestrando a la princesa a la que se la lleva en la palma de la mano. Luego del abandono del sastre, el ayudante queda a cargo del taller. El ministro va a buscar al sastrecillo y lo lleva ante el rey que le encomienda el rescate de la princesa. Frente a la indecisión del sastrecillo, la nana usa un argumento que surte efecto inmediato le dice "ella te ama". Él responde "y yo a ella". Como se puede ver, los modelos de los hermanos Grimm y Andersen se abandonan y lo que se hace ahora es construir un nuevo desenlace. Mientras el gigante duerme, la

princesa está en la mesa y aguarda preocupada. Luego, cuando el gigante despierta le habla a la princesa y le explica el problema que tiene porque todos se asustan con su presencia. Le dice que la sacó del palacio para que pudiera recorrer el mundo y le propone matrimonio. Ella no responde; él se deprime y se pone a llorar. Ella lo consuela y le dice que su corazón pertenece a otro. Llega el sastrecillo y en un acto de sacrificio simétrico al de su amado la princesa promete casarse con el gigante a cambio de la seguridad de él. Quizá retomando un poco la astucia propia del personaje de los hermanos Grimm, el sastrecillo usa una trampa de ratón para atacar al gigante. Este acto valeroso y de ingenio le basta para recibir el respeto de su contrincante que le dice “un gigante que se estime siempre respeta la vida de un valiente”. La historia termina con la celebración del matrimonio entre la princesa y el sastrecillo. Desde el punto de vista estructural, puede decirse que el matrimonio del sastrecillo con la hija del rey literalmente repara la estructura decadente que se presenta cuando se muestra al rey como un cobarde. Al integrar al valiente en la familia real, las fuerzas emergentes son literalmente absorbidas y neutralizadas por la promesa de una movilidad social basada en el valor y en el ‘amor’; es decir que se trata de reparar la estructura feudal con una ideología transitoria de tipo feudo-burgués. La última escena de la parodia tiene a todas luces una intención pedagógica que trata de hacer explícitos los valores endorsados por el autor (Chespirito) en la esfera pública. El Chapulín Colorado canta una canción en la que dice:

para ser un campeón siempre hay que luchar con fe,  
con alegría vivir, con todo el alma querer,  
con entusiasmo probar,  
sólo con fe te podrás convertir en campeón.  
No hace falta la suerte, ni la recomendación,  
no hace falta ser fuerte, ni grande ni guapo...  
[...]Hacer las cosas de veras con el corazón.

Estas líneas vistas a contraluz de los modelos y la parodia reflejan la idea dominante de la libertad del sujeto enraizada en una ética cristiana que hace del híbrido de voluntad y fe el motor del desarrollo moderno.

### 2.3.5 El Conde Lucanor

Aunque no se hacen citas directas de la obra de Don Juan Manuel, ni se referencia como modelo en ninguno de los capítulos, hay en la serie del Chapulín Colorado por lo menos siete argumentos que siguen una estructura narrativa similar a la de los *exemplos* del *Conde Lucanor*. En todos ellos se le presenta al Chapulín un problema que él conecta con un ‘caso parecido’. Sin actuar con sus armas ni con su astucia, el Chapulín interviene en los conflictos que se le presentan de la misma forma que lo hace Patronio cuando es interpelado por su señor, el Conde Lucanor. A.D. Deyermond sintetiza la estructura de los ejemplos de la siguiente forma: “plantea Lucanor a su tutor Patronio un determinado problema, y éste comienza narrando un cuento del que hace derivar la solución al caso para que Juan Manuel mismo, por su parte, resuma luego la moraleja en un pareado de ínfima calidad” (*Historia de la lit.* 243). En el caso del Chapulín, el planteamiento del problema se hace por medio de la situación que precede a la invocación del héroe, esta parte corresponde a la interpelación a la que el héroe responde de una forma similar a Patronio con una narración de estilo didáctico. Luego en un diálogo corto se aclara la moraleja de la historia e inmediatamente se parodia su efectividad al revelar la ineficacia del consejo o reiniciar el conflicto con la aparición de un problema similar.

El primer caso aparece en el capítulo 100, reelaborado en el 239, titulado “La que nace pa Cleopatra no pasa de Julio Cesar”. Allí en una narración intercalada que intenta explicarle al personaje de la Menina (Florinda Meza) los riesgos del coqueteo. El Chapulín narra la historia del triángulo amoroso entre Cleopatra (Florinda Meza), Julio César (Chespirito) y Marco Antonio (Carlos Villagrán). La historia parodia la muerte de Julio César presentándola como una tragedia en la que el oráculo predice su muerte a manos de Bruto (Ramón Valdés) que funge como guarda espaldas del dictador. Hay un intertexto del cine en el que se menciona a Sophia Loren que había protagonizado en 1953 una película cómica llamada *Two Nights with Cleopatra*; se trata de una referencia de cultura popular que el personaje de Marco Antonio presenta pero que no se elabora como modelo a parodiar. La narración termina con una moraleja en la voz del Chapulín que dice "Y así fue como Cleopatra, la poderosa reina de Egipto quedó terriblemente sola". El capítulo termina con una deconstrucción de la eficacia de la moraleja pues la Menina dice haber aprendido la lección sobre el coqueteo pero sigue flirteándole al Chapulín.

El siguiente caso aparece en el capítulo 138, llamado “El chirrín chirrón del diablo”. En la primera escena (Florinda) aparece con un plumero limpiando el laboratorio de su padre el profesor Inventillo (Ramón Valdés). El científico se encuentra enfrascado en una búsqueda de un tornillo que le hace falta para terminar un invento. Latinoamérica aparece aquí representada como el espacio de la modernidad donde la carencia de recursos materiales literalmente detiene, retarda o interrumpe el desarrollo científico. La búsqueda del tornillo se convierte en una representación del mito de Sísifo puesto que en varias ocasiones lo encuentran y lo vuelven a perder. El tornillo, que ha de servir para

concluir el invento, emerge como una metáfora del desarrollo latinoamericano que nunca se alcanza por completo pero que se mantiene como proyecto social. En medio de la búsqueda se muestra al novio de la mujer (Rubén Aguirre) tratando de robarse las fórmulas secretas del profesor. Al enterarse de la situación ella invoca ayuda diciendo: "¿y ahora quién podrá aconsejarme?". Esta invocación abre el espacio para que aparezca el héroe e intervenga con un ejemplo que sigue paródicamente el argumento del *Fausto* de Goethe. Entonces, el Chapulín golpea al novio por su ambición de adquirir poder y dominar al mundo; luego, le cuenta la historia del doctor Fausto y Mefistófeles. Con este preámbulo se inicia la representación paródica del argumento de Goethe donde Mefistófeles usa para hacer sus trucos un pequeño látigo al que llama el chirrín chirrión del diablo. Los temas del conocimiento y la magia presentes en el modelo se abandonan y la parodia se limita a mostrar a un Fausto (Chespirito) que hace un pacto con el demonio para rejuvenecer y atraer a Margarita (Florinda Meza). El chirrín chirrión del diablo se parodia como un objeto que da resultados inesperados o que simplemente no funciona pues no puede intervenir sobre la voluntad humana. A pesar de tener el poder del chirrín chirrión, Fausto no logra conquistar a Margarita y proclama que el objeto no le ha servido de nada. Cuando Mefistófeles (Ramón Valdés) aparece para hacer válido el contrato que firmado a cambio del préstamo del chirrín chirrión, Fausto usa el instrumento para hacer desaparecer el documento y el demonio, frustrado, llora como un niño. La acción regresa al laboratorio del profesor Inventillo donde el novio y el Chapulín discuten el final de la historia. El héroe le explica al joven, a manera de moraleja, que Fausto se salvó gracias a su arrepentimiento. En ese momento vuelve a la escena el profesor Inventillo que ha encontrado el tornillo y les muestra que ha inventado un instrumento idéntico al chirrín

chirrión del diablo. En esta representación se muestra cómo en la modernidad la ciencia ha ocupado el lugar de la magia; también que en Latinoamérica la ciencia inexistente o precaria no puede sino ser representada como una imitación de la magia. El objeto no cambia en su forma sino que se le atribuye otro origen. La modernidad se representa como un discurso vacío de razón moderna, la ciencia es aquí otra de las caras del mito. La nueva jerarquía de la ciencia que la impone sobre la magia no puede asumir como estable puesto que no se sabe si el objeto creado por el científico correrá la misma suerte del chirrín chirrión del diablo. No obstante, este didactismo paródico si mantiene una conexión con su modelo literario al servir para reforzar unos ideas propias del cristianismo como el arrepentimiento y la virtud en el caso femenino. A.D. Deyermond relaciona la vida del autor con la escritura del *Conde Lucanor*; según el crítico la vida de Juan Manuel se desarrolló entre la devoción religiosa y su ambición consciente y obsesiva que se reflejan en su obra (241). La oscilación entre los valores religiosos de la salvación y la idea del interés particular está presente en este capítulo donde cerca del final el novio le dice al Chapulín: “yo también estoy arrepentido Chapulín [...] En serio, es más, nunca más volveré a ambicionar el poder para beneficio propio”.

El siguiente capítulo que sigue esta misma estructura narrativa, en la que el Chapulín introduce una narración intercalada como solución a un conflicto que se le presenta, es el número 177 llamado “Melodía bastante inmortal con la historia de Federico Chopín no como fue sino como pudo haber sido”. En la primera escena un hombre (Rubén Aguirre) toca el piano, se supone que es italiano y se hace llamar el Conde de Terranova. Llega el padre de la señorita (Ramón Valdés) y se sabe que a ella no le han dado permiso de tener novio. La joven revela que la actitud hostil de su padre es el

resultado de que piensa que los hombres la pretenden porque es heredera de veinte millones de pesos. Cuando lo amenazan con una pistola el supuesto conde italiano invoca al Chapulín Colorado. Una vez llega el Chapulín el héroe se entera del caso y escucha al conde toser; ello le sirve al Chapulín de pretexto para introducir la historia de Federico Chopán<sup>21</sup>. La narración arranca con la voz en off del Chapulín. Roberto Gómez representa a Chopán que toca el piano y tose mucho. Toca una pieza que es la misma que identifica la serie del Chapulín Colorado. El mayordomo anuncia la llegada de Jorge que es en realidad una mujer llamada Aurora Dupont (Representación paródica que hace Florinda Mesa de Amandine Aurore Lucile Dupin, es decir la escritora George Sand). La tos de Chopán no le permite a Jorge decirle qué está escribiendo. Federico no la abraza porque no se acostumbra a abrazar a una mujer vestida de hombre. Un notario (Edgar Vivar) trae el testamento y se sabe que le va a dejar toda su fortuna al mozo, al mayordomo (Carlos Villagrán). Se regresa a la escena de la pareja que se quiere casar. El padre informa que también dejó toda su fortuna al mayordomo. El conde Terranova se marcha. Al final, la mujer llora por el novio que se marcha y el padre llora porque el mozo cayó muerto de la emoción al saber la noticia. En este caso se nota cómo el ejemplo presentado por el héroe le sirve al padre como modelo a seguir; entonces puede decirse que aquí se representa el ejemplo y sus consecuencias.

El capítulo 179, titulado “Los del norte corren mucho y los del sur se quedarán”, presenta como *exemplo* una parodia de la guerra de secesión de los Estados Unidos. La introducción del capítulo presenta a unos soldados que se quejan del maltrato al que los somete un general (Ramón Valdés). Su hija (Florinda) se queja de que él trata a los soldados como esclavos y de que a uno de ellos le obligó a comerse una pastilla de jabón.

Su novio (Carlos Villagrán) es el soldado al que le obligó a tragarse la pastilla de jabón y ya no habla sino que saca burbujas. Una vez es invocado el Chapulín y le han explicado el caso, el héroe se pone la gorra del general y le ordena que se calle la boca de la misma forma que él hace con sus subalternos. En ese momento el Chapulín comienza a narrarle al militar lo que le sucedió a un esclavista durante la guerra de secesión de los Estados Unidos. La historia se desarrolla en una mansión del estado de Missouri. El padre de la casa (Ramón Valdés) anuncia el estallido de la guerra. El soldado Chespirito le explica a la hija de Ramón (Florinda) los motivos del conflicto que resume así: "La razón es que los del norte quieren que los negros sean libres y nosotros queremos que sigan siendo esclavos". Regresan el padre y el novio heridos en el campo de batalla. Rubén Aguirre ayuda a los heridos. Chespirito se hace pasar por herido aunque había salido corriendo. Hablan sobre cómo le dieron un balazo y un bayonetazo. Se descubre que era mentira pero le pide que no le diga al general. Long Fellow (Rubén Aguirre) le habla a Shakespeare (Chespirito) del honor militar. El general descubre la mentira. El novio de Florinda, el sargento Mórtimer (Carlos Villagrán) recibe como orden fusilar a Shakespeare. Mortimer tiene la idea de que Shakespeare se disfrace de negro y así lo hacen. En este punto se hace una parodia de la historia y sus consecuencias; el diálogo entre la mujer y su novio revela con ironía las relaciones de producción contemporáneas a la producción de la serie. Como a la muchacha la guerra le parece absurda comenta: "Además ¿Si liberan a los negros quién va a hacer el trabajo?" y su novio le responde "Pues no lo sé. Son capaces de traer braceros mexicanos". Aquí se presenta una tesis sobre las consecuencias de la guerra y la subsecuente llegada de inmigrantes mexicanos para servir como mano de obra en los Estados Unidos. El general, el sargento y la hija

discuten el matrimonio. El general no quiere darle una dote. Se discute el parecido del negro con el soldado Shakespeare. El general descubre que Mortimer no fusiló a Shakespeare. Para castigarlo el general le dice que tiene que darle un golpe de castigo. Entonces el general le pega a Shakespeare y como justificación Mortimer dice que al pegarle a un esclavo suyo es como si le pegaran a él. La mujer admira el valor del sargento que no ha emitido ningún quejido a pesar de que ha recibido múltiples golpes en la persona de su esclavo. Esta última escena del *exemplo* parodia la ideología de la sociedad feudalizante que se supone integra al esclavo y al amo en un solo cuerpo social. También puede leerse como si se tomara la propiedad privada como la extensión del cuerpo del sujeto. La literalidad busca provocar la risa y con ello descubre el mecanismo ideológico y sus contradicciones. En este punto se regresa a la escena inicial donde se descubre que la misión para el soldado era llevar a su novia al baile pero a consecuencia del *exemplo* el general decide comisionar al capitán (Rubén Aguirre) para hacerlo; de la misma manera que en los casos anteriores se ve el preludeo y la consecuencia del ‘consejo’ narrativo del Chapulín que le permite a las víctimas concluir su moraleja por ellos mismos a diferencia de la moraleja en verso del *Conde Lucanor*.

El quinto argumento que se representa con la estructura del *exemplo* aparece en el capítulo 212 y lleva por título el primer verso del *Soneto a una gran nariz* de Quevedo: “Erase un hombre a una nariz pegado”. La escena introductoria del caso presenta a Ramón Valdés que espera en una mesa con un ramo de flores y una copa de vino tinto. Invoca al Chapulín y cuando llega le informa que tiene una novia por correspondencia y han quedado en encontrarse en ese lugar. Él tiene miedo de no gustarle a ella porque no es muy guapo. El Chapulín le cuenta la historia de Cirano de Bergerac, que según él,

sucedió en París en el año de mil seiscientos y pico. Aparecen en escena Cirano (Ramón Valdés) y un amigo (Carlos Villagrán). El amigo comenta que Cirano es el mejor espadachín de Francia y el más inteligente. Cirano le comenta a su amigo que está enamorado de Roxana (Florinda Mesa), su prima. El diálogo que se genera parodia el modelo reforzando el argumento de la belleza pero fundiéndolo con un argumento de consanguineidad para explicar el caso del protagonista:

Amigo: Son primos lejanos.

Cirano: Sí.

Amigo: Menos mal porque yo he sabido de matrimonios entre primos hermanos y los hijos salen deformes. ¿Tus padres no eran primos hermanos?

Este primer comentario inicia una serie constante de burlas sobre la nariz de Cirano que el protagonista asume de manera estoica con lo que se genera la risa y se parodia el modelo. Roxane le dice a Cirano que ama a Cristian de Nuville y le pide que lo proteja. En una taberna celebran la llegada de Cirano. Hay un duelo entre el protagonista y un personaje representado por Chespirito. La pistola de Cirano no tiene bala. Chespirito no es capaz de disparar y le perdona la vida a Cirano; luego se sabe que su nombre es Cristian de Nuville. Cristian hace muchas bromas sobre la nariz de Cirano y en ello se sigue el modelo de la obra de Edmond Rostand. Luego viene la famosa escena del balcón que se reescribe transformando las oraciones para generar la risa: “Cirano: Eres como la rosa del fondo de la cañada. -Cristian: Eres como el arroz de la fonda de mi cuñada”. Al final Roxane le dice al protagonista: “Yo te hubiera amado de cualquier manera, una nariz no significa nada”. Estas palabras le dan cierre a la parodia y se regresa a la escena inicial a la que llega la novia por correspondencia (Florinda Mesa) y se ve que tiene una gran nariz como la de Cirano. La imagen de la mujer con la nariz inmensa cierra el sketch

y termina por deconstruir el modelo de forma paródica sacando a la luz la jerarquía que liberaba a los hombres de la necesidad de ser atractivos físicamente pero que la mantiene en las mujeres. La escena final es paródica y humorística porque invierte la jerarquía y además es inesperada en el argumento.

El sexto argumento que sigue la estructura narrativa del *exemplo* es una reescritura del capítulo 38, llamado “La bella durmiente era un señor muy feo”, y una parodia de la película *My Fair Lady* (1964) del director George Cukor que a su vez es una versión filmica de un musical de Broadway inspirado en la obra *Pygmalion* de George Bernard Shaw. La parodia comienza con el título que incluye una traducción errónea que se escribe junto al original: “My fair lady que en español quiere decir que a mi dama le fue como en feria”. La escena inicial de este capítulo 215, se usa para plantear el problema, presenta a Florinda vendiendo flores en la calle. El señor Engelsberg (Rubén Aguirre) es detenido en mitad de la calle por Horacio Gómez que lo llama Pancho y parece confundirlo con otra persona; luego se revela que se trata de un ladrón de billeteras. La víctima invoca al Chapulín que aparece y detiene al ladrón. Después de recuperar lo robado el héroe lo deja ir con la condición de que se busque un trabajo honrado. Al ser interpelado por sus razones para dejar en libertad al ladrón, el Chapulín dice que puede regenerarse e introduce la historia de “Mi bella dama”. La historia comienza con la vendedora de flores llamada Liza (Florinda) y un aristócrata de nombre Higgings (Chespirito) que planea un experimento con ella. Le da dinero y la invita a ir a su casa. El amigo de Higgings, Pickering (Rubén Aguirre) cree que para que Liza sea distinguida le haría falta volver a nacer de nuevo. Por el contrario Higgings cree que la educación es suficiente, su teoría consiste en demostrar que los seres humanos son

susceptibles de modificar su comportamiento y se propone enseñarle a hablar a la joven. Pickering lo visita y ve las lecciones. Tiempo después, en una visita se muestra que sólo seis meses han sido suficientes para hacer que Liza sea una dama. Pickering le pregunta a Higgings si fue difícil y él le contesta hablando como una persona de la calle. En el proceso se han intercambiado las personalidades como ya se había presentado en el caso del cavernícola Chimpanolfo protagonista del capítulo 38. En otras palabras, lo que hace especial este capítulo es la idea de la historia intercalada como *exemplo*. No obstante lo que desaparece es la representación de la consecuencia de la narración con lo que se pierde la oportunidad de mostrar el resultado de la moraleja. Este punto es importante porque lo que se muestra en los dos capítulos el 38 y el 215 es un intercambio de personalidades que compensa el desequilibrio estructural representado en la movilidad social que adquirirían el cavernícola y Liza.

La transustanciación entre sujetos, es decir el intercambio de conciencias, se representa en cinco ocasiones en la serie; además de estos dos capítulos en los que se explora el intercambio de personalidades hay en los capítulos 40, 116 y 240 casos en los que literalmente se operan trasplantes de cerebros entre sujetos. Es obvio que la ideología de la sustancia entra en crisis y mientras en ocasiones trata de reconciliarse con la ciencia aferrándola a la idea del alma bella que se revela desde el interior, de un adentro a un afuera; en otros se conecta con el organicismo y reclama una compensación estructural para cada movimiento.

El último argumento que sigue lo que hemos llamado el modelo del *exemplo* está representado en el capítulo 219 que en una parodia de la historia de América se titula “No es lo mismo Pancracio se enfermó del colon que Colón se enfermó del páncreas”. La

escena inicial muestra a un grupo de tres (Rubén Aguirre, Carlos Villagrán y Ramón Valdés) astronautas discutiendo un viaje al planeta Marte. Rubén explica el itinerario de la misión y Ramón lo interrumpe para decir que no puede aceptar ese proyecto porque busca irse por una nueva ruta a Marte y él no puede aceptar proyectos que carezcan de fundamento político. En medio de la conversación se hacen referencias al equipo de fútbol "Cosmos" en el que jugaba Pelé y sobre el jugador alemán Franz Beckenbauer. Luego de ser invocado el Chapulín interviene diciendo que recuerda un caso parecido; se trata de la historia de alguien que pretendía encontrar una nueva ruta para llegar a las indias. La parodia de la historia de América está en la superficie de este argumento que se produce para ser emitido por primera vez el once de octubre de 1978. Sin lugar a dudas la selección de este tema tiene el propósito de corresponder con la celebración del encuentro entre Europa y América. El Chapulín comienza a narrar la historia de Colón. La imagen cambia y aparecen Fernando de Aragón (Ramón Valdés) e Isabel Católica (Florinda Mesa). Colón (Chespirito) trata de explicarle a Fernando la idea de la redondez de la tierra pero el monarca no lo comprende. Luego la reina le pide a Cristóbal que la deje acompañarlo en el viaje y el marinero le responde con una salida cómica que refuerza el mito de que las mujeres a bordo de naves traen mala suerte pero lo reescribe al criticando el carácter del sujeto femenino; es decir alejándose de la idea de que su presencia enfurece al mar sino centrándose en un estereotipo del siglo veinte, por ello dice: "Si cuando tu viajas no quieres quejas, cuando tu viajes viaja sin viejas". Luego, acudiendo al recurso técnico de la animación de dibujos se representan las tres carabelas navegando. En otras palabras, se retorna al modelo histórico. La primera imagen de América es una foto de la estatua de la libertad que parodia la apropiación unilateral del nombre del

continente que se ha sido hecha por los estadounidenses, el cambio de una hegemonía hispana a una anglosajona se revela en la superposición de imágenes del renacimiento y de la revolución industrial. Luego se muestra una sola carabela de regreso y se dice que la Santa María se quedó encallada y la Pinta se fue de ídem. Se retorna al modelo histórico y se muestra que Colón regresa a España con dos mujeres. La parodia se da al cosificarlas como frutas exóticas pues se dice en un juego de palabras que “Una [es] de Jamaica y otra de Tamarindo”. El inventario continúa y se dice que también trajo un pájaro parlante con lo que se trata de parodiar el supuesto origen italiano de Colón. En este punto se regresa a la base en la que están los tres astronautas y Ramón le informa al Chapulín que mientras él contaba la historia de Colón Rubén ya había salido para Marte. Entonces puede pensarse que la moraleja de la historia es paródica puesto que si bien hay una reacción a la narración también se abandona antes del final. La narración termina contrastada con la acción y la parodia reescribe el modelo histórico manteniendo un paralelismo constante con la era espacial.

### 3. Nación

Una definición del concepto de nación en Hispanoamérica implica dar nombre a un proyecto inacabado y contradictorio. Para García Canclini las naciones, de los últimos doscientos años, eran como contenedores jurídico territoriales en los que se asumía que una “identidad” determinaba la pertenencia a una nación y se pretendía que la ‘espacialidad’ contuviera e impusiera una unidad diferenciadora (78). Las definiciones propuestas por el DRAE coinciden con lo propuesto por Canclini [1. f. Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno. / 2. f. Territorio de ese país. /3. f. Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común.] En esta parte del trabajo se usarán esas definiciones como organizadores en la evaluación de la representación del proyecto de nación en la serie de *El Chapulín Colorado*.

Como producto cultural, la serie representa un documento histórico del estado del proyecto nacional mexicano en la década de los setentas. Por su lugar de enunciación, es decir por ser un discurso hecho desde una posición hegemónica en la estructura sirve, obviamente, en el proceso de determinación ideológica necesario en la consolidación de ese proyecto. La periferia es tema central de varios capítulos donde las fronteras, del norte con Estados Unidos y la del sur con territorios indígenas, representan los límites del proyecto nacional y además cuestionan la legitimidad y la eficacia del estado y sus aparatos. La emergencia del superhéroe amenaza la hegemonía cultural de los Estados Unidos y su influencia en Hispanoamérica donde el mercado, que había sido ocupado con sus superhéroes anglosajones, ahora comienza a llenarse con el Chapulín. Para acercarnos a este tema seguimos lo dicho por Leopoldo Mármora, en "Límites y

ambigüedades de la concepción marxista de nación", donde discute cómo la cadena causal "Burguesía – mercado nacional – nación – Estado nacional" (1105) no puede dar cuenta de todas las relaciones ni de los efectos "retroactivos de la nación sobre la burguesía" (1112). En su crítica al concepto marxista Mármora afirma que "Entre burguesía y nación Marx construía una relación unilateral de causa y efecto, de acuerdo con la cual la burguesía genera y "crea" la nación y el Estado nacional" (1105). Entonces, trasladando este punto al caso de Latinoamérica, diríamos que el problema de esta relación causal (mecánica) es que para la época del surgimiento de los estados nación la base material no había sido controlada totalmente por la burguesía. La nación es entonces más un proyecto que una realidad material. La periferia permea la causalidad estructural que la burguesía quiere dominar por medio del desarrollo de un estado nacional. Mármora hace una distinción implícita entre el capitalismo como concepto teórico elaborado por Marx y Engels y lo que él llama la "historia real del capitalismo" donde una aproximación althusseriana parece más ajustada y por ello afirma que:

La burguesía logró consolidar su dominación no sólo como resultado de la evolución continua de las relaciones capitalistas de producción, sino también mediante alianzas y compromisos de naturaleza político-ideológica con otras clases o capas no burguesas de la nación. (1110)

En otras palabras, la configuración de los estados nacionales es un reflejo del estado de la lucha de clases. Para mantenerse en el tiempo se hace necesario que la idea de nación responda a las demandas de la burguesía pero también a las de ideologías residuales y emergentes. En el caso latinoamericano lo que "Mármora" llama "los efectos retroactivos de la nación sobre la burguesía" (1112), es decir la resultante del enfrentamiento o convivencia de modos de producción, merece un análisis detenido puesto que las circunstancias materiales son completamente diferentes a las europeas. Es claro que en

Latinoamérica subsisten relaciones de producción pre-burguesas que, por lo menos en la periferia, son adheridas a la nación de facto, es decir nominalmente. Estas relaciones de producción que, gracias a la vastedad del territorio, conviven con la burguesía permean las naciones-estado/estados nación puesto que si bien puede decirse que en el nivel macroeconómico hay relaciones burguesas en el micro estructural periférico puede haber relaciones feudalizantes. Lo que Mármora rechaza es la visión limitada de Marx según la cual “la burguesía crea a la nación porque necesita un mercado interno integrado” (Mármora 1112).

### 3.1 Conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno.

Los habitantes de un país regidos por el mismo gobierno no necesariamente pertenecen a la misma clase social pero sí conviven en la misma causalidad estructural. Los determinan unos aparatos ideológicos comunes y los reprimen otros tantos. En el capítulo 3 de la serie aparece un sketch llamado “La tribu”. Allí, la tribu de los Pansa Cola existe fuera del dominio del poder hegemónico del que provienen los otros personajes, un arqueólogo y su hija. Aunque el Chapulín amenaza con aviones, el jefe de la tribu sabe que al “estado” del “hombre blanco” le es físicamente imposible controlar todo el terreno que reclama como propio. El estado nación es ineficaz, no opera, en esta parte de la geografía. Este espacio vacío de presencia estatal contiene una nación en sí misma, los Pansa Cola que sí son regidos por el mismo gobierno. El antropólogo, su hija y el Chapulín tienen que actuar de acuerdo a las leyes de esa comunidad. Es por ello que el Chapulín acepta el combate a muerte puesto que las condiciones estructurales lo obligan y lo permiten. No obstante en el capítulo 117, titulado “No tiene la culpa el indio

sino el que lo hace Fernández”, el héroe es representado como un ser perteneciente a una época pre hispánica y por lo tanto a una sociedad pre-burguesa. Veamos, en este capítulo una mujer (Florinda) y el profesor Vetusto (Carlos Villagrán) han encontrado la ciudad perdida de la tribu de los Discoteca. Se supone que en “mil cuatrocientos y pico” fueron aniquilados por los Aztecas antes de la llegada de los españoles. Aquí se vuelve a usar el argumento y gran parte del libreto del capítulo 3. Ha cambiado el nombre de Pansa Cola a Discoteca. Entonces en la lengua indígena todo termina ahora en ‘-eca’ en lugar de ‘-ola’. El profesor Vetusto menciona que es de Chihuahua. El jefe de la tribu (Ramón Valdés) se llama Carre Seca y reemplaza en ese papel a Edgar Vivar. Un indio (Rubén Aguirre) combate con el Chapulín Colorado y lo vence. Aquí cambia el argumento original. Cuando el indio arroja al Chapulín a la fosa de los sacrificios ambos desaparecen. La mujer se acerca a la fosa y todos desaparecen. Parece que hubiera sido un sueño o su imaginación. El profesor Vetusto sale del templo y se engancha la acción con el momento en que dice que es de Chihuahua. La mujer levanta un chipote chillón del piso y le pregunta si es verdad que la ciudad quedó deshabitada. Entonces el profesor le responde:

Bueno, es que mire que hay una leyenda que está inscrita en unos jeroglíficos precisamente en aquella estatua. Cuenta la leyenda que esta arma perteneció a un hombre que llegó no se sabe ni cuándo ni cómo. Que vestía de colorado, tenía un corazón en el pecho, era bastante torpe, pero, pero ¿qué le pasa?

La mujer se ve conmovida al enterarse de la leyenda. Esta escenografía incluye representaciones del templo y entre ellas de la serpiente en la base de los templos que es común encontrar en las construcciones prehispánicas de las sociedades que rendían culto al dios Quetzalcoatl.

De acuerdo a lo expuesto anteriormente con respecto a la eficacia del dominio del estado nación sobre el territorio, este capítulo corrige a la primera versión y niega la supervivencia de pueblos fuera del dominio de sus aparatos ideológicos y represivos. Por otra parte, la presentación del Chapulín como un ser pre-hispánico y el hecho de que su chipote chillón sea presentado como una pieza arqueológica acerca al héroe al mito presentándolo como un ser pre-burgués más emparentado con una deidad pagana como dios Thor de la mitología germánica que con Superman o Batman. Los Discoteca y los Pansa Cola representan los pueblos en la periferia de la hegemonía tanto en la época prehispánica como en el siglo XX. Los Discoteca representan a las tribus adheridas por la fuerza a un imperio, en éste caso el Azteca; también puede decirse que el mote anacrónico ‘discoteca’ refiere con a un espacio urbano que aunque de forma cómica también los adhiere al asignarles ese nombre desde la voz hegemónica que los enuncia. Por su parte, Los Pansa Cola son la imagen de la resistencia y la periferia. Su permanencia a través de la historia revela la incapacidad del estado por establecer control sobre el territorio que reclama como propio. La burguesía no ha establecido el dominio del mercado en este espacio, es decir no los ha integrado a la nación.

Si se acepta la, ya mencionada, relación causal entre “Burguesía – mercado nacional – nación – Estado nacional” (Mármora 1112) como una relación real, aunque susceptible de ser ajustada al analizar la ‘historia real’ del capitalismo, la representación del mercado en la serie del Chapulín Colorado serviría para dar cuenta del estado del proyecto nacional, de la permanencia de elementos residuales pre-burgueses y de la emergencia de prácticas culturales. Es claro que en el capítulo 117 se presenta al héroe como un sujeto legendario proveniente de una época pre-moderna. No obstante esta

representación es diametralmente opuesta a la del capítulo 51, titulado “Conferencia sobre un Chapulín”. Veamos, la primera imagen del capítulo es la del doctor Chapatín en su oficina. El personaje mira a la cámara y sin introducción de ningún tipo comienza a enumerar una serie de productos comerciales y dice “revistas de historietas, cuadernos para iluminar, rompe cabezas, llaveros, calcomanías, muñequitos de plástico; en fin, una infinidad de artículos con un solo tema: el Chapulín Colorado”. Entonces, se entiende que la importancia del Chapulín se considera directamente proporcional a los productos y al mercado que envuelve. El Chapulín ha logrado convertirse en un héroe para la burguesía. El doctor Chapatín está sentado en su escritorio y muestra los objetos. La cámara hace un paneo detenido de ellos. La multitud de artículos se presenta como una prueba del espacio comercial que ocupa el Chapulín como producto en el mercado. A continuación el doctor dice: “Pero ¿Quién es el Chapulín Colorado? ¿Quién es ese héroe que ha opacado las hazañas de Tarzán, Superman, Batman, Acuaman, Kaliman, etc, etc.?”.

¿Cuáles son las hazañas? Lo único que ha mostrado el doctor Chapatín es productos comerciales. Cuando el doctor afirma que el Chapulín ha opacado a Tarzán, Supermán, Batman y Acuaman quiere decir en realidad que su presencia en el mercado ha eclipsado, superado, a estos héroes provenientes del mercado estadounidense. En otras palabras, el Chapulín es un triunfo de la industria mexicana sobre la extranjera. No obstante, cuando habla de Kaliman el caso se complica. Kaliman es un héroe creado en México por Rafael Gutberto Navarro y Modesto Vázquez González en 1963. Representa a un hombre con turbante acompañado de un joven, Solín, de origen egipcio. Aunque la imagen de Kaliman no es la del mexicano si se trata de un producto que tuvo éxito tanto en la radio como en los comics. Al mezclar a Kaliman con los superhéroes estadounidenses, el

doctor Chapatín define el espacio del Chapulín en estrictos términos de mercado.

Kaliman es uno más de los eclipsados por la presencia del Chapulín en el mercado. En este punto se hace claro que el Chapulín Colorado reclama una legitimidad basada en el éxito comercial donde ha desplazado incluso a otros productos nacionales como Kaliman.

En el desarrollo del proyecto de nación se crea la necesidad de una identidad nacional que aglomere a los sujetos que comparten el gobierno. Un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ para mantener clara la distinción entre la nación extranjera y la propia. Entonces después de hacer la pregunta sobre quién es el Chapulín, el doctor Chapatín trata de disolver la idea del sujeto ‘Chapulín Colorado’ en la de un colectivo dando a entender que el héroe representa la identidad hispanoamericana. Por ello se responde a sí mismo:

Todo comenzó cuando el público de Hispanoamérica se dio cuenta de que ya era urgente que tuviéramos un héroe local, un héroe autóctono, un héroe que hablara en español. En otras palabras, un héroe como usted o como yo.

La respuesta a la pregunta intenta mostrar al Chapulín como un héroe segregado por el público/consumidor de Hispanoamérica; como si el continente hubiera llegado al nivel de desarrollo necesario para producir un héroe propio; la emergencia del Chapulín representaría una forma de independencia frente al dominio mercantil de los Estados Unidos. Cuando se menciona el tema de la lengua española, se define un ‘nosotros’ con el que todos los segmentos sociales deberían identificarse. Ese nosotros se forma por imposición de número, es decir que es una dictadura de las mayorías puesto que ese héroe hispanohablante no podría comunicarse con los Pansa Cola o los Discoteca a quienes no se incluiría en ese sujeto colectivo. Igual, para el doctor Chapatín lo relevante es el consumidor y por ende los indígenas que viven en un estado pre-burgués no harían parte del ‘nosotros’ al que el presentador apela. Para ser incluido en la enunciación es

necesario ser consumidor, para ser interpelado se necesita tener la voz del capital en la economía de mercado aunque sea a un nivel microeconómico. No obstante ese ‘nosotros’ aglutinador no es igualitario y de inmediato un intercambio entre en doctor Chapatín y Don Monchito (Ramón Valdés) resalta aspectos estructurales e ideológicos de la sociedad de la época. Entonces, entra Don Monchito a la oficina y habla con el Doctor Chapatín que responde en voz alta “Es lo único que saben hacer las secretarias modernas, preparar el café”. Esta acción, aparentemente desvinculada del discurso sobre el Chapulín Colorado pone en claro que se trata de una sociedad de clases donde hay una fuerte tendencia conservadora.

En su “conferencia sobre un Chapulín” el doctor Chapatín define el valor en oposición a la irresponsabilidad mientras que Cervantes, en el episodio de los leones, lo opone a la temeridad. El contraste es relevante al caso porque el modelo cervantino es fundamental en la constitución del personaje del Chapulín. Un acto temerario es cometido por Don Quijote, en el capítulo XVII de la segunda parte, cuando se enfrenta a los leones puesto que se confronta un peligro completamente innecesario. No obstante, el doctor Chapatín califica el temor como un hecho responsable siempre y cuando se le sume a la acción. La conexión entre temor y acción se presenta como de tipo causal y muestra una actitud frente a la adversidad que define el carácter del héroe. Ahora, se sigue la idea de que el héroe representa la identidad hispanoamericana, las armas del Chapulín serían una metáfora de la realidad material del continente. El doctor pasa a presentar las armas del héroe: chipote chillón y pastillas de chiquitolina. Luego dice que “el tamaño reducido con las pastillas se suma a la astucia”. En otras palabras, el Chapulín es un héroe más pobre, con menos recursos que los del primer mundo, pero es más astuto.

La carencia es su arma. Como si se tratara de un triunfo sobre la adversidad y como si hubiera que tomar al héroe como un símbolo aglutinador y definitorio de la identidad, quizá como un ícono o bandera, el presentador dice: “Sí amigos de Hispanoamérica, ya tenemos un héroe autóctono, un héroe local, un héroe nuestro”. De acuerdo con lo anterior, el público parece inducido a concluir que una vez más la lógica del capitalismo se impone y la nación, con la voz colectiva del nosotros, puede y debe decir ‘tengo luego soy’. ¿Qué soy? Esa es la pregunta que surge de inmediato para esa nación que se define. El doctor Chapatín termina la definición de esa identidad en términos del Chapulín Colorado: “un héroe que sabe actuar con astucia. Un héroe que visita a los enfermos. En fin, un héroe que realmente cae bien. El Chapulín Colorado es el terror de los tiranos”. Con ello se define a la nación en términos del territorio, Hispanoamérica, la lengua española, el cristianismo y la resistencia ‘astuta’ al tirano. Cuando se analizan los capítulos se entiende que el Chapulín no propende hacia una reforma estructural sino más bien por la estabilidad de unas jerarquías y de la hegemonía que lo produce y determina, entonces ¿cuál puede ser ese tirano al que el Chapulín logra aterrorizar? La respuesta es visual y retorna el argumento central del capítulo. Al final, la cámara vuelve a mostrar primeros planos de los objetos. El Chapulín ocupa un espacio que anteriormente pertenecía a los superhéroes del primer mundo, los desplaza en el mercado y como producto ‘nacional’ es subversivo y revolucionario frente a la hegemonía cultural de los Estados Unidos.

3.2 Territorio de ese país: la frontera, la periferia.

Los capítulos 7 y 140 presentan una representación de la frontera que puede leerse a la luz de la idea del estado/nación. El primer sketch del capítulo 7, titulado "Frontera", inicia con una camioneta que se ha quedado atascada en el fango a dos metros de la frontera. Los ocupantes, una pareja de novios y un conductor, están autorizados para salir del país antes de las 9:00 p.m. y faltan diez minutos. Llegan unos soldados con acento alemán que amenazan con disparar. Se trata de una parodia de la guerra fría, probablemente de la separación del Berlín oriental y occidental. Uno de los ocupantes de la camioneta es una mujer (María Antonieta de la Nieves). Su prometido es un actor que no hace parte del "grupo". Frente a la presencia de los soldados, el novio enseña un salvo conducto y los soldados corroboran que les quedan diez minutos de permiso de permanencia en el país. Los militares se van prometiendo volver en un momento; entonces, la mujer invoca al Chapulín diciendo "¿Y ahora quién podrá defenderme?" Es de notarse que la ayuda la pide a título personal y sólo después de que los intentos del novio han fallado. De nuevo, el Chapulín es suplemento de una masculinidad fallida. El héroe aparece dentro de la camioneta y los tranquiliza diciendo "Estaremos al otro lado en menos de diez segundos". La frontera está señalizada con un letrero y una flecha que apunta hacia el suelo y dice "frontera". Al final, frente a la inminencia del peligro y la incapacidad para desatascar la camioneta, el Chapulín simplemente cambia el letrero de lugar, literalmente corre la frontera y termina diciendo "No contaban con mi astucia". La inestabilidad de esta frontera de 'cartón' es muy dicente en el contexto hispanoamericano, especialmente en el caso de México y los Estados Unidos. En el capítulo se representa la frontera, el límite del estado/nación como un espacio sin desarrollar con una presencia intermitente de aparatos represivos que ejercen una

soberanía inestable. La frontera es un punto indeterminado en el fango, una convención flexible de acuerdo a las circunstancias. Es diciente también que los personajes no sólo quieren cruzar la frontera sino que necesitan hacerlo con sus pertenencias, su problema no es cruzar la línea antes de las 9 p.m. sino hacerlo con sus cosas. El sujeto y propiedad son indivisibles aunque cueste la vida. De nuevo, el estado/nación es un proyecto incompleto por lo menos en unos de los dos países que no parece proteger la frontera con aparatos represivos. La soberanía y por lo tanto la ley es maleable.

El capítulo 140, llamado “No es lo mismo el pelotón de la frontera que la pelotera del frontón”, amplía el argumento y aclara la idea de la soberanía y el poder de los aparatos represivos del estado. En esta nueva versión la mujer ha cambiado (Florinda Mesa), aparece Rubén Aguirre con acento alemán y soldados con uniformes que parecen nazis. Ahora no se trata de una pareja de novios sino de esposos; el marido lee en el periódico sobre la inminencia de la guerra. La pareja trae un salvo conducto pero no lo encuentran. El militar se va con el periódico y promete fusilarlos al volver. Ella invoca al Chapulín. El salvo conducto se les quedó en el hotel. El Chapulín se ofrece a ir por el documento, lo hace por medio de saltos entre lianas. En ausencia del Chapulín, regresa el oficial y prepara el fusilamiento. La primera a ser fusilada es la mujer, la cambian por el chofer (Ramón Valdés). El Chapulín llega justo a tiempo con el salvo conducto. El problema es que el salvo conducto vence a las 6:00 p.m. Entonces, el camión arranca y se atasca a dos metros de la frontera. El marido invoca al Chapulín. Desde aquí se repite el capítulo 7 de forma idéntica. La mujer dice que falta un minuto para las 6:00 p.m. y el Chapulín simplemente corre la frontera. Esta segunda versión muestra que el estado/nación es débil en la periferia. En los dos capítulos hay una presencia de militares

y un desplazamiento hacia afuera de la frontera. El estado/nación que ha de recibir a los personajes brilla por su ausencia.

En el Chapulín, al igual que en las películas norteamericanas, el “Far West” representa la frontera del estado en expansión y el límite del estado/nación. Los pueblos del ‘oeste’ se representan como los espacios a los que el estado llega después del mercado. La nación le sigue los pasos a la burguesía que se extiende en busca de recursos y de consumidores. Por lo general, la incorporación de nuevos territorios es el resultado de un esfuerzo hecho por individuos que con o sin autorización de estado colonizan tratando de lograr la posesión que les permita mejorar su condición en la estructura social de la que nunca se desprenden totalmente. El ‘lejano oeste’ es también la zona de encuentro entre México y los Estados Unidos. La definición de una identidad de frontera es el tema de películas estadounidenses y mexicanas. Las parodias del género del Western son muy comunes en la serie del Chapulín Colorado. Hay un total de once argumentos que entre 1973 y 1979 representan pueblos del ‘oeste’ donde se habla español y se representa unos modelos que vienen del imaginario estadounidense transmitido por las series de novelas gráficas y los largometrajes. Los argumentos de los capítulos 6, 24, 32, 39, 42, 65, 67, 82, 173, 209 y 235 representan parodias del género del Western. En el capítulo 6 el Chapulín enfrenta al Mata Fácil. En el primer intercambio entre superhéroe y bandido se parodia la representación de las películas del género Western en las que el Sheriff mantiene la paz en su pueblo asegurándose de que los criminales no entren en la zona urbana o la abandonen so pena de ser encerrados. La función de prevenir el crimen se ejerce por medio de imposición de una orden de salida o destierro dentro de un periodo de tiempo corto, no obstante el Chapulín parodia el

procedimiento al decirle al Mata Fácil: "Te doy ochenta años para que abandones el pueblo, ni un minuto más". Frente a la reticencia del criminal el héroe lo enfrenta a golpes y lo derrota. Luego en el capítulo 24 se mantiene la parodia anterior y se le suma una referencia metatextual sobre la publicidad de bebidas alcohólicas; la aparición del Chapulín se hace cuando el cantinero lo arroja de su negocio puesto que se enojó porque el héroe se puso a quitarle las etiquetas a las botellas. Cuando le preguntan ¿por qué? responde que lo hace porque "a esta hora está prohibido anunciar bebidas alcohólicas". Aunque se trata de una parodia del género del Western el comentario revela la ausencia de un estado que pueda imponerse y mantener un sistema penitenciario. La ley del más fuerte se mantiene y el castigo es la expulsión del centro urbano. Entonces, estos pueblos se representan como minúsculas ciudades/estado sin conexión con un estado central del cual pueden depender ni al que tengan que responder. La referencia metatextual a la publicidad recuerda que el poder se ejerce en el control de los medios de comunicación. Esta parodia recuerda la existencia de un estado real fuera de la pantalla y lo denuncia como ineficaz tanto en el mantenimiento del orden público como en el control del comercio en las zonas de frontera. En el capítulo 32 se parodia la imagen del cartel de recompensa con el que se ofrece dinero a cambio de la captura de algún criminal 'vivo o muerto'. En este caso el Chapulín pega junto al cartel del Rasca Buches (Ramón Valdés) un cartel publicitario de su viaje a Disney. Como se puede ver, la serie parodia el género del Western reescribiendo sus discursos: bien sea ridiculizándolos, recontextualizándolos o usándolos como vehículo publicitario.

En estos espacios periféricos los habitantes se las han de arreglar solos para sobrevivir en la frontera. En los capítulos 32, 67, 82 y 159 la figura de autoridad es un

Marshall hispanohablante que porta como señal de autoridad una estrella metálica en el pecho. En los capítulos 82 y 235 se le llama Sheriff a quien desempeña el mismo papel y porta la misma insignia. Estos pueblos son constantemente representados como lugares distantes de los centros de poder que no parecen integrados a una nación/estado definida. Son más bien, un híbrido de la confluencia en esa zona periférica entre México y los Estados Unidos. En términos del mercado, los pueblos del 'lejano oeste' representados en el la serie del Chapulín son un lugar no lugar donde no hay producción ni mercado. La autoridad es impuesta por la fuerza y es por ello que en el capítulo 67 el Rascabuches funge como Marshall. También es por ello que en el capítulo 32 cuando el mismo criminal dice que andaba de gira por los "Estados" no se sabe si se refiere a los Estados Unidos de Norte América o a los Estados Unidos de México. La falta de una conexión con cualquier otro pueblo se muestra claramente cuando en el mismo capítulo 32 el Rascabuches vuelve a depositar el dinero robado en el mismo banco que acaba de atacar. No hay una economía en estos pueblos y el dinero no sirve como botín en ningún otro lugar.

El valor de la vida es otro de los temas tratados en la representación de los pueblos del oeste. Son notorias las comparaciones entre las personas y el ganado, la animalización de los habitantes. En el capítulo 42 el personaje del exterminador de ratones (Ramón Valdés) se confunde con un pistolero que eclipsa la fama del famoso Cuajinai (Carlos Villagrán) que ha matado a más de quinientas personas. Este mecanismo revela la exageración propia del género del Western y se usa como un procedimiento cómico en medio de una pequeña comedia de equivocaciones centrada alrededor del magnicidio que ocurrió durante la colonización del oeste del continente. Un

poco antes, en el capítulo 39 titulado “Los búfalos, los cazadores y otros animales”, se parodian las versiones cinematográficas de la historia de William Frederick Cody, conocido como Búfalo Bill, que para 1974 ya sumaban alrededor de treinta y tres películas entre ellas dos en las que aparece el personaje histórico mismo [1898 y 1912]. Búfalo Bill es representado por Ramón Valdés, lleva una peluca rubia y una barba de chivo. Aparece hablando con un militar (Horacio Gómez) que viste un uniforme azul de la caballería estadounidense. En el diálogo se dice:

Militar: creo que es usted la persona que nosotros necesitamos para acabar con los búfalos y los indios que infestan este país. ¿Cuánto nos cobraría por cada búfalo y por cada indio que eliminara?

Búfalo Bill: Bueno, lo que marca la tarifa diez dólares por búfalo y cinco por cada indio.

Militar: Perfecto. ¿Cuándo empezamos?

Esta escena representa de manera paródica e irónica la práctica de exterminio a la que fue sometida la población y la fauna de Norte América en nombre del progreso de la modernidad puesto que, aunque no se discute en la serie, el personaje histórico fue contratado para proveer a los trabajadores del ferrocarril con carne de búfalo. La vida de un indígena es valorada como inferior a la de un animal no simplemente para los personajes en escena, sino también para la hegemonía social puesto que se trata de una ‘tarifa’ estándar para este tipo de contrato. El capítulo continúa con la aparición de unos indígenas (Carlos Villagrán y Florinda Mesa) que luego de invocar al Chapulín le explican la situación. Pluma Color de Rosa (Florinda) le dice “Hombre blanco querer matar indios y búfalos”. El Chapulín en una actitud didáctica trata de explicarle que en cada raza hay hombres buenos y malos. Oselote Enojado (Carlos Villagrán) le explica quién es Búfalo Bill y Pluma Color de Rosa le aclara que los indios consumen carne de los búfalos. Aunque no los eliminan directamente la existencia de los pieles rojas

depende de su relación con los búfalos. La siguiente escena inscribe al Chapulín en la historia de Búfalo Bill puesto que pone al personaje a reconocer su existencia. El procedimiento paródico de reescritura y acompañamiento se logra abriendo un espacio en el diálogo con un referente de cultura popular que por inesperado sirve el propósito humorístico y por contemporáneo se iguala cronológicamente con el Chapulín. Entonces vemos que en la oficina del militar, Búfalo Bill le reporta que la semana pasada acabó con todos los búfalos pero que no ha podido hacer lo mismo con los indígenas:

Búfalo Bill: los pieles rojas tienen un defensor.

Militar: ¿Marlon Brando?

Búfalo Bill: No, bueno fuera.

Militar: ¿Entones?

Búfalo Bill: El Chapulín Colorado.

Una vez ha sido incluido en la historia el Chapulín puede ser presentado como oponente del Búfalo Bill; así sucede y avanza la historia que termina con la captura del asesino de indios y búfalos. El recurso de introducir un referente anacrónico en los diálogos generalmente de la época de filmación del programa rompe la ilusión de la recreación histórica y abre un espacio para que el Chapulín entre con naturalidad en escena. Al final del capítulo el Chapulín acepta como recompensa la mano de la hija del jefe Vaca Echada (Edgar Vivar) que no resulta ser la bella Pluma Rosa sino una mujer gorda que no atrae al héroe que termina por escapar del compromiso adquirido.

En los capítulos 65 y 173, titulados “Después de Chapulín ahogado, tapen el pozo” y “Por más que pese no pasa del piso del pozo” respectivamente, se representa un argumento que devela una semblanza del estado y la sociedad en esas zonas de periferia. La parodia del Western comienza con dos vaqueros (Horacio Gómez y Carlos Villagrán) que juegan cartas. Llega una mujer (Florinda Mesa) y se genera el siguiente intercambio:

“-Vaquero Carlos: oiga señorita no me diga que viene a sacar agua del pozo. -Mujer: Pues sí le digo. No encontré un solo hombre que quisiera hacer el trabajo”. La frustración de la mujer se basa en la idea de que ese trabajo no corresponde con su género. De nuevo el sujeto femenino se queja de una masculinidad fallida o ausente. Lo que se presenta a continuación es una situación que revela el estado de la formación de la nación/estado en esa periferia. Junto al pozo está el Rascabuches (Ramón Valdés) que revólver en mano cobra cinco dólares por permitir sacar del pozo dos cubetas de agua. La mujer lo enfrenta:

Mujer: Oiga pero si el pozo es de la comunidad.

Rascabuches: ¡Era de la comunidad, pero desde ayer es absolutamente mío!

Mujer: ¿y quién le dio la concesión?

Rascabuches: Mis puños y mi pistola.

Aunque parezca ridículo, el Rascabuches se constituye de facto en un estado insipiente que controla los recursos e impone un impuesto de explotación a la comunidad. Los hombres como se recuerda se han resignado, no lo enfrentan y se dedican a jugar cartas. La mujer que le reclama en nombre del constituyente primario, la comunidad, tampoco lo enfrenta de forma física y entonces invoca al Chapulín que aparece saliendo del pozo. El Rascabuches, que ha salido de la escena por un momento regresa, y el Chapulín trata de salir del pozo. La mujer empuja al Rascabuches al pozo y mientras él cae, el Chapulín sale. Aunque en un principio la invocación del Chapulín por parte de la aldeana parece un caso más de masculinidad fallida o ausente a ser suplementado por el héroe, el desenlace muestra a la mujer y al Chapulín actuando para reducir al Rascabuches. La mujer es la que actúa y ejerce la fuerza sobre el criminal, no obstante la negociación de las condiciones de capitulación las asume el Chapulín:

Rascabuches: Sáquenme de aquí.

Chapulín: ¿Vas a permitir que todo el mundo saque agua del pozo?

Rascabuches: Sí.

Chapulín: ¿Palabra de hombre?

Rascabuches: Sí, pero sáquenme de aquí.

La mujer y el héroe lo sacan del pozo. La solución al problema se da por medio de la coacción física. La mujer y el héroe le devuelven la propiedad colectiva del pozo a la comunidad que falló al protegerlo. También es de notar que el acuerdo se considera válido cuando el Rascabuches entrega su palabra de ‘hombre’. En la segunda versión, capítulo 173, se repite el argumento del capítulo 65, con algunos cambios de actores, por ejemplo no aparece Edgar Vivar sino Rubén Aguirre. Igual el Rascabuches y el Chapulín caen al pozo. No obstante se mezcla una narración intermedia que se introduce cuando el Chapulín le explica al Rascabuches lo que son los trogloditas. En ese momento se cambia de ambientación y se narra la historia del hombre. Roberto Gómez Bolaños y Ramón Valdés son dos trogloditas. Una voz en off (Rubén Aguirre) dice: "Aquél día había dado la lucha por la supervivencia en la que forzosamente saldría vencedor el más fuerte o el más inteligente". La historia trata de mostrar una genealogía del desarrollo de las armas; específicamente de los garrotes. La voz en off dice también que se supone que la mujer inventa la guerra entre los hombres. Florinda Mesa representa a una mujer troglodita con pelo negro. Los hombres se enfrentan a garrotazos como las peleas de boxeo que aparecen en la serie de los Pica Piedra. El sketch intermedio dura seis minutos y luego se vuelve al capítulo original en el que el Rascabuches está agarrado de la cuerda y el Chapulín de él. Los dos cuelgan en el pozo y la resolución es la misma. Entonces, aunque la tesis explícita del sketch es que la prevalencia de la dominancia sexual es el origen de todos los conflictos, también se puede decir que esta versión extiende la idea del estado incipiente y el establecimiento del control de los recursos por la fuerza. La sociedad surge

como el resultado de un acto de violencia. En estas ocasiones la propiedad de los recursos y el rango se ganan por medio de las balas o los golpes en un espacio ausente del poder estatal. El Chapulín aparece como una fuerza externa que se opone al malhechor por principios morales. La representación ridiculiza a una sociedad que es mantenida abiertamente bajo el yugo de un solo hombre y su pistola. En el capítulo 82 se parodia un duelo a balazos en la plaza del pueblo. Rosa la Rumorosa, el Rasca Buches y Matonsísimo Kid mantienen sometida a la población, de un anónimo pueblo del oeste, al terror de sus robos y crueldades. Luego de que el Rascabuches es llevado a la cárcel el Matonsísimo Kid (Carlos Villagrán) viene a enfrentarse con el Chapulín que lo enfrenta con su Chipote Chillón, es decir que el duelo se da entre un hombre armado con un revólver y otro con un martillo de goma. Frente al poder de las armas de fuego, el Chapulín opone su astucia en el manejo de sus recursos limitados. Lo que convierte al Chapulín Colorado en superhéroe, según la definición de Fingerroth, es que en sus acciones revela “some sort of strenght of carácter (thought it may be buried), some system of (generally-thought-to-be) positive values, and determination to, no matter what, *protect* those values” (17). Al enfrentarse a los criminales en un espacio periférico donde el estado central no ejerce poder real, el Chapulín representa la promesa de la integración a un orden donde la propiedad privada será respetada. Hay también en este capítulo una crítica a esos pueblos ‘sin ley’ pues ningún poblador sale en apoyo del Chapulín cuando el trata de usar sus dotes de líder “para convencerlos a todos de que la unión hace la fuerza”. Después de presenciar el heroísmo del Chapulín al enfrentarse al Matonsísimo Kid el pueblo parece cambiar de opinión y unido captura a los criminales. La periferia es el espacio al que el Chapulín lleva el modelo de determinación y valor a

seguir. Los aldeanos son como niños a quienes es necesario instruir pues la idea de la unión no se les ocurre hasta que el superhéroe se la presenta. El Chapulín es el mensajero de la civilización y su comportamiento modela y educa a los pobladores de estos lugares. La periferia se representa de cierto modo como en una infancia social con un estado incipiente e incapaz.

3.3 Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común.

La conquista de Hispanoamérica tuvo como mecanismos de sujeción e interpelación ideológica a la religión católica y a la lengua Española. Era apenas lógico que los recursos que le sirvieron a las coronas aragonesa y castellana para consolidar su poder en la Península Ibérica pasara a ser utilizados en las colonias. Como ya se ha dicho el Chapulín Colorado es el superhéroe hispanohablante. Hispanoamérica es multiétnica como la península y el mestizaje racial y lingüístico su denominador común. También es sincrética y en ese sentido hay tantos sincretismos como centros urbanos en el continente. Algunas regiones se mantienen multilingüísticas y en ellas la población en su mayoría es bilingüe. Otras se mantienen segregadas y la lengua es la barrera divisoria que marca la división real entre pueblos que aunque internacionalmente se conocen como pertenecientes al mismo estado-nación, simplemente cohabitan en el continente sin contacto alguno. Esos son los pueblos caricaturizados en la representación de los Pansa Cola y los Discoteca.

La popularidad de la serie del Chapulín Colorado y otros productos de Televisa convierten la serie en parte, en enunciado, de un ISA (aparato ideológico estatal) que

ayuda a interpelar a los sujetos a lo largo y ancho de Hispanoamérica. Si bien el continente no puede definirse por una causalidad estructural única y las relaciones de producción cambian de región a región, el continente se define por una cultura documental común, es decir por una tradición selectiva de obras de arte que dan cuenta de sus circunstancias de producción (Williams, *Cultural Theory* 48-56), una historia compartida por siglos, una realidad material y una identidad lingüística que envuelve todos los elementos anteriores. Los ISAs funcionan por medio de ideas que en su gran mayoría requieren de un código para ser transmitidas e instauradas en los sujetos. En el caso de la serie del Chapulín Colorado se puede decir que uno de los códigos es la lengua común. La lengua española con sus variantes representa no sólo un código sino un canal de determinación ideológica. La homogenización del código, es decir el control del significado tanto como del significante representaría el triunfo para cualquier clase o alianza de clases que aspire a convertirse en hegemónico. La vastedad del continente, y el aislamiento de las comunidades, generó el desarrollo de usos marcadamente regionales de la lengua española pero puede decirse que la extensión de productos culturales de consumo masivo facilitaron el desarrollo de una variedad estándar en la que la variante mexicana se convierte en el nuevo centro de enunciación por encima de la peninsular. Ahora, como se vio, el Chapulín Colorado es un héroe del mercado que satisface a consumidores y a productores, puesto que de alguna forma reduce en el nivel del mercado el déficit de productos culturales masivos acumulado a lo largo del siglo veinte con respecto a los Estados Unidos. Como producto se encuentra determinado por todos los sectores envueltos en su producción y consumo. Entonces, para ser hispanoamericano el héroe debe reafirmar, entre otras, la identidad lingüística del continente. Debe también

asegurarse de mantener viva y en constante re-escritura la cultura documental común bien sea en la parodia o en la repetición de enunciados.

Al volver sobre el modelo de la nación/estado como un producto de la necesidad de la burguesía por asegurarse un mercado debemos reflexionar sobre las ventajas que comercialmente representa la estandarización. Para todos aquellos que económicamente se benefician del mercado de la televisión la popularidad del Chapulín Colorado llega en un momento muy benéfico puesto que uno de los principios del capitalismo es la competitividad en la relación costo-beneficio. Una serie producida en un sólo lugar, México, distribuida a más de veinte países por una década permite la reutilización de muchos elementos materiales y humanos y la consecuente baja de los costos de producción. Se trata de un producto que puede ser reproducido mecánicamente y literalmente vendido muchas veces con gran margen de ganancia para los productores y los distribuidores. La fuerza de trabajo de los actores, directores, técnicos y asistentes genera un margen de ganancia sin antecedentes en la industria cultural hispanoamericana<sup>22</sup>. No obstante, como producto el Chapulín no genera exclusivamente beneficios económicos puesto que su permanencia en los canales de televisión depende también de la aprobación de cada país, de cada estado nación en el que se distribuye. Entonces, como producto no puede invitar a la subversión del orden estructural puesto que correría el riesgo de la censura y finalmente la pérdida del mercado en el que, como ya se ha dicho, es un héroe. En otras palabras, desde la intencionalidad de la enunciación la serie sigue los presupuestos ideológicos de la hegemonía que la produce. La serie de *El Chapulín Colorado* no se transmite en Cuba donde su contenido sería visto como contra-revolucionario. A esa burguesía criolla, representada por los magnates locales del estilo

de Emilio Azcárraga, le convenía crear una subversión a nivel del mercado para cambiar la posición de la balanza comercial con los productos estadounidenses. No obstante, es claro que a la hegemonía le es imposible controlar cada aspecto de la producción y también le es imposible condicionar la recepción. El resultado es un producto con pretensión hegemónica que una vez al aire se convierte en espacio de disputa ideológica.

Como parte de los mecanismos de determinación ideológica la serie se acomoda a una necesidad, continental y local, el mantenimiento de la lengua común. Para la serie, como producto, la lengua es una ventaja en el mercado. En varias ocasiones se aprecia un didactismo lingüístico que sin duda facilita el consumo del producto en diferentes sectores de la población. La actitud del Chapulín es, en términos lingüísticos, incluyente dentro del castellano y displicente en el caso de las lenguas originarias como en el caso de los Pansa Cola y los Discoteca. Veamos, el primer caso de didactismo lingüístico aparece en el capítulo 16, “Búsqueda del enfermo de rabia”, donde la enfermera le explica al Chapulín el término ‘hidrofobia’. En el mismo capítulo el Chapulín trata de hablar el inglés que aprendió con unos discos y dice: “this is the boy, I have the pencil, I love my mother, mary has a book, a book, a book”. El héroe suena como un disco rayado repitiendo frases hechas y parece incapaz de aprender la lengua anglosajona. Este contraste entre la facilidad de adquisición que hay en la lengua nativa con respecto a la extranjera se repite en el caso del capítulo 201, llamado “El retorno de Súper Sam”, donde el superhéroe norteamericano tiene que usar un diccionario para comprender a sus interlocutores. El ejemplo claro se da cuando entra el Pocas Trancas con una pistola.

Pocas Trancas: Manos arriba  
Súper Sam: I beg your pardon  
Pocas Trancas: Manos arriba.

Súper Sam Saca un diccionario, busca el significado y luego levanta las manos.

El segundo caso de didactismo lingüístico aparece en el capítulo 28 , “Cuando los juguetes vuelan”, en el que se explica el término ‘mitómana’. Luego, en 199 , “Aristócratas vemos, rateros no sabemos”, se repite el caso pero con la palabra ‘cleptómano’. Los tres casos presentan términos médicos que se asume pueden ser considerados como cultismos por el público de base. La serie sirve como mecanismo educativo dentro de los aparatos ideológicos del estado, de cada estado que la integra en su mercado.

De la misma forma en que la serie responde a la necesidad de consolidar un proyecto nacional en Hispanoamérica, también se adelanta en la prospectiva disolución del mismo. La comercialización del producto como un artículo de identidad continental implica la eventual disolución de los proyectos nacionales a favor de un mercado continental. El rechazo por los superhéroes norteamericanos no implica el rechazo por todos los productos provenientes de los Estados Unidos. De hecho, el Chapulín incorpora modelos de Disney en parodias como “Blanca Nieves y los siete churín churín fun flies” capítulos 189 , 190 y 191. Una vez el héroe se ha localizado en el mercado explota la convivencia entre mercados pero como líder y representante del consumidor hispanoamericano. En el capítulo 32 , titulado “El bueno, el malo y el Chapulín”, el Chapulín acompaña al Sheriff a poner letreros de ‘se busca’ para ofrecer una recompensa por el Rascabuches. Luego de que el primer cartel ha sido puesto el Chapulín le pide permiso al Sheriff para poner un cartel de "Vamos a Disneylandia con el Chapulín Colorado". Lo pega. El cartel dice "Sígueme los buenos, vamos a Disneylandia con el Chapulín Colorado" y tiene dibujado al héroe caminando. Este argumento se repite en el

capítulo 159 pero no se hace la mención a Disney. Parece que el proyecto de viajes turísticos no tuvo el resultado esperado y se abandonó la práctica. No obstante, la idea de desarrollar la campaña es muy diciente puesto que se presenta al héroe como el líder de un grupo de consumidores que literalmente lo siguen con su capital, con su poder de compra, a Disney.

En la serie la lengua es vehículo y espacio del mercado. En Chapulín ocupa el territorio lingüístico y desplaza a los superhéroes ‘importados’ de otras lenguas. El personaje del Chapulín es contradictorio en relación con las lenguas. En primer lugar puede decirse que la imagen del progreso se asocia con la de la disolución de las barreras lingüísticas. Por ejemplo, en el capítulo 36 , llamado “No es lo mismo los platillos voladores que los bolillos pateadores”, los marcianos tienen unos relojes de pulsera que por medio de un dial rotativo les permiten hablar diferentes lenguas, se llaman pulseras telemagnéticas. Este capítulo extiende el argumento presentado en el capítulo 7 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* donde como ya se dijo, al hablar del sujeto, se presenta el arma paralizante. En la nueva versión el arma paralizante se reemplaza por el rayo descuajaringador y se complementa con la pulsera telemagnética que sirve de traductor universal y de aparato de control. La acción del capítulo toma lugar en una cantina donde un buzo (Ramón Valdés) comparte historias con dos marineros (Horacio Gómez y Carlos Villagrán). El buzo narra una aventura, su interlocutor es incrédulo pero como él va a pagar la cuenta, éste termina por aceptar todo lo que dice. Un marinero se levanta de otra mesa y contradice al buzo. Sale a fumar y ve un platillo volador. Regresa a la cantina y les cuenta a todos pero, como no va a pagar la cuenta, nadie le cree. Literalmente el dinero se presenta como el vehículo más propicio para controlar la opinión pública.

Aquél que tiene el capital puede manipular la opinión y la verdad le pertenece; sin duda se trata de una sátira de la sociedad capitalista que le otorga credibilidad al dinero que se asocia con éxito y mérito pero especialmente en este caso con derecho a la atención y presunción de veracidad. Entonces el marinero invoca al Chapulín. Al llegar el héroe dice que no cree en los platillos voladores. Le dice que es probable que haya sido el cometa Kohoutek<sup>23</sup>. En ese momento el Chapulín ve el platillo volador y dice "penjameños vemos marcianos no sabemos". Aparece una pareja de marcianos (Florinda Mesa y Edgar Vivar). Traen las pulseras telemagnéticas. Dicen que vienen en busca de un terrícola con antenas en la cabeza. En la cantina confunden al Chapulín Colorado con un marciano. Aparece la marciana que se llama 61218. Se sabe que el Chapulín no tiene teléfono pero le dejan recados en el estanquillo de la esquina. El Chapulín confunde al buzo con un marciano, luego le dice al verdadero marciano: "No me lo vas a creer pero acabo de ver a un marciano". El marciano comenta sorprendido "ahora comprendo porque la fama del Chapulín Colorado ha trascendido más allá del sistema solar"; el héroe saca el pecho orgulloso. Los marcianos usan como arma el rayo descuajaringador. El marinero Carlos ha visto un platillo en la playa y trae con él la pistola de rayos. La marciana le dice a su compañero que le advierte del peligro: "yo me encargo de eso, ya sé cuáles son los métodos que usan aquí los mujeres cuando quieren conseguir algo". Le coquetea y le regala la pulsera telemagnética a Carlos. Luego, con un control remoto la controla y lo obliga a devolver la pistola. Con la pulsera en la mano, Carlos golpea al Chapulín. Con su Chipote el Chapulín lo golpea hasta que le hace caer la pulsera que por accidente le queda puesta a él. Como está controlada a Control remoto, la mano contradice lo que dice el Chapulín con sus palabras. Regresan los marcianos y le quitan la

pulsera. Se marchan y al final se sabe que el buzo les robó el control remoto. El Chapulín Colorado lo usa y se descontrola el platillo volador.

El funcionamiento de la pulsera telemagnética es de interés para nuestro análisis. Se trata de un objeto con dos funciones que en principio parecen desconectadas: permite a quienes la portan hablar todas las lenguas del universo pero también es un instrumento de control que sirve para someter la voluntad de un ser a la de otro. La capacidad de eliminar las barreras lingüísticas es símbolo de una sociedad científicamente más desarrollada que con la misma máquina administra el cuerpo de sus miembros. Lengua es poder en esta representación. Con el dinero se manipula la opinión pública pero con el lenguaje se disciplina al sujeto y se controla como una marioneta. En el futuro se prevé una sociedad sin barreras lingüísticas, una sociedad donde el proyecto nacional le haya cedido paso a una identidad global como la de los marcianos. El argumento se repite en el capítulo 145, titulado “¿Sabía usted que su vecino podría ser un marciano?”, pero se reemplaza a Edgar Vivar por Rubén Aguirre.

En el Capítulo 60, llamado “Los bebés ya no vienen de París, ahora vienen de Júpiter”, se contradice las anteriores representaciones de las habilidades lingüísticas del Chapulín. Es obvio que conforme pasa el tiempo el personaje es reescrito para responder a nuevas necesidades y acomodar otros argumentos. En esta ocasión un platillo volador trae a la tierra a un bebé que se supone proviene de Júpiter. Junto con el niño viene una nota que el Chapulín lee en una jerigonza incomprensible. Dice que está escrito en el idioma que hablan los habitantes de Júpiter. Luego aclara: "Aunque lo duden, mis antenistas pueden detectar y traducir cualquier idioma del universo. Claro sin contar el que hablan los críticos de cine aquí<sup>24</sup>". Entonces, el héroe se contradice pues en un

capítulo 16 explicó que aprendió inglés con unos discos y ahora un año después nos explica el poder de sus antenitas. Ese mismo poder lo reafirma en el capítulo 77, titulado “Aventuras en un planeta habitado por salvajes que aunque parezca mentira no es la tierra”, cuando habla con unos astronautas y unas venusinas (Mujeres habitantes del planeta Venus). Como si fuera necesario volver a aclararlo, el héroe dice que domina “todos los idiomas del sistema solar”. Es notorio que cuando el Chapulín comienza a ‘hablar’ o a ‘dominar’ todos los idiomas del sistema solar, los temas han pasado de lo local a lo universal. Por ejemplo, en el caso del bebé de Júpiter la nota que el héroe traduce dice “Planeta Júpiter a punto de sucumbir por guerra atómica; enviamos hijo recién nacido, esperanza que pueda vivir en otro planeta, firma su mamá: Petronila Pétriz”. El tema de la aniquilación atómica y la metáfora del bebé huérfano que, como Superman, viaja a la tierra en busca de una segunda oportunidad es un reflejo de las tensiones propias de la guerra fría en las que Hispanoamérica era, con excepción de Cuba, un convidado de piedra. Cuando se trata de los Pansa Cola y los Discoteca el Chapulín no es poligloto, sólo habla español. En el caso de crisis globales, en las que el latinoamericano emerge como el nuevo centro de la acción, el nuevo sujeto de la historia, el Chapulín reclama una voz aludiendo que comprende el discurso. El bebé de Júpiter crece como a un ritmo acelerado y muy pronto se convierte en gigante. Los terrícolas debemos pagar las consecuencias de la irresponsabilidad de los jupiterianos; el desarrollo mal encausado trae consecuencias y genera daños colaterales en las sociedades vecinas. En el capítulo de las venusinas se da un caso contrario. Dos astronautas (Ramón Valdés y Carlos Villagrán) llegan a Venus en una nave espacial; las mujeres que parecen pertenecer a una sociedad menos desarrollada que la de la tierra se visten como

cavernícolas y asustadas invocan al Chapulín. Después de enterarse del caso, el superhéroe les dice: “Claro para ustedes los habitantes de Venus la nave espacial debe ser algo así como un monstruo; pero algún día alcanzarán el grado de civilización al que hemos llegado nosotros y entonces tendrán: naves, guerras, smog, impuestos, etc”. Esta intervención da una semblanza irónica de la idea del desarrollo propia de la modernidad. Entonces, en casos como este donde el Chapulín representa a toda la población de la tierra y trata temas globales como la guerra y la contaminación, el héroe reclama una voz universal que trasciende las barreras lingüísticas. El poder es asignado a las antenitas de vinil que al igual que la chicharra paralizadora han copiado sus poderes de las armas traídas a la tierra por los extraterrestres en los primeros capítulos de la serie.

La universalización del Chapulín Colorado es representada de forma literal en contextos interplanetarios. La nación como proyecto tiene su origen y su contradicción en la modernidad. La idea del desarrollo indefinido implica una transformación de los medios de producción que eventualmente terminaría con las fronteras naturales. Los mercados dominados por las burguesías locales y sus estados/nacionales tendrían que entrar en contacto y eventualmente fundirse, aniquilarse o absorberse. La serie del *Chapulín Colorado* parece saltarse esa etapa de la prospectiva histórica y pasa de las fronteras sin desarrollar, las fronteras de cartón, los estados periféricos, las ciudades-estado, la nación hispanoamericana a una imagen del planeta como un sistema consolidado y homogéneo.

Como se puede ver, saltan a la vista las contradicciones entre el proyecto nacional y el sistema capitalista representados en la serie. El desarrollo pleno del segundo implica la disolución del primero a favor de lo que podría llamarse una ciudadanía económica

donde las identidades se construyen alrededor de los sistemas de producción. No obstante, sería posible afirmar que la idea de una identidad hispanoamericana como un proyecto proto-global no es necesariamente novedosa en la serie del Chapulín. Es consecuente por motivos de mercado pero hay antecedentes que datan incluso del siglo XIX y de la época colonial<sup>25</sup>. En otras palabras, la serie vuelve sobre ese proyecto trunco lo revitaliza. La idea de una identidad hispanoamericana globalizante e incluyente re-emerge por el impulso del mercado; una identidad de ese tipo les garantizaría a las productoras de televisión una gran base de consumidores sin ampliar los medios de producción. Antes de que el Chapulín Colorado emergiera como el superhéroe hispanohablante, propone la serie, había héroes importados que, como dice María Candelaria uno de los personajes ya comentados, no “son de los nuestros”. Entonces, el proyecto de una identidad nacional hispanoamericana no es novedoso y en él confluyen vertientes conservadoras y liberales en términos políticos. La identidad nacional hispanoamericana es un espacio de disputa amplio e ideal para las clases en busca de la hegemonía continental que desde 1898 habían visto cómo los Estados Unidos habían abandonado la política de expansión territorial de su estado nación y se concentraba en imponerse como fuerza hegemónica en un mercado internacional del cual pudiera extraer los beneficios sin incurrir en las responsabilidades consecuentes. Los hispanoamericanos se convierten en consumidores de productos estadounidenses que los invaden en el mercado. Al recuperar el proyecto nacional hispanoamericano la serie no contradice los principios de propiedad privada del capitalismo sino que propende hacia una hegemonía, que como hemos visto, es urbana. Una hegemonía de clase que no se identifica con la periferia ni con el mundo indígena y explota como bandera de lucha el capital cultural

común al continente al que se aferra para justificar su pretensión de extender su consumo. La historia, las prácticas culturales y las narrativas residuales sirven de cantera, de mina, a las burguesías hispanoamericanas en su lucha por generar un producto que les permita asegurar un control ideal del mercado sin atentar contra la estabilidad de la estructura que los sostiene. Los productos culturales importados vienen impregnados de las ideologías segregadas en causalidades estructurales donde las relaciones feudalizantes se han disuelto.

Uno de los mecanismos de consolidación del espacio en el mercado del héroe/producto es el rechazo por los productos no ‘nacionales’, por lo importado. No obstante, en el fondo subyace una imitación del producto importando. Esa imitación es una transgresión constructiva del modelo, una parodia. El rechazo busca consolidar el sentimiento de pertenencia a un ‘nosotros’ que en realidad es el estado nación.

#### 4. El sujeto

Juan Carlos Rodríguez comienza su *Teoría e historia de la producción ideológica* con una aclaración que funciona también como advertencia: “La literatura no ha existido siempre” (5); con ello abre el camino para la introducción del concepto de radicalidad histórica que elaborará después. A renglón seguido aclara que los “discursos a los que hoy aplicamos el nombre de literarios” son realidades históricas que sólo pueden haber surgido de condiciones “también históricas” y “muy estrictas”. Rodríguez limita así el objeto de su estudio a discursos que hoy en día son llamados literarios; no obstante lo que dice puede hacerse extensivo a cualquier elemento de la civilización que sólo alcanza existencia como fruto de circunstancias históricas determinadas. El texto de JCR apunta a que la dimensión histórica es tan determinante como la material en el surgimiento de los discursos; también a que la ideología de las formaciones sociales modernas (burguesas) tiende como toda ideología dominante a proyectarse de manera a-histórica hacia el pasado y el futuro presentando como naturales conceptos que surgen en un tiempo y un espacio determinados. Podemos entonces anticipar una resistencia, fruto de la inercia ideológica, en algunos de los lectores de este trabajo que al ser presentados con una crítica del sujeto en oposición a la idea del siervo no podrán en principio distinguirlos; ni verán cómo éstos pueden revelar la lógica interna de los discursos y, eventualmente, facilitar su hermenéutica. La definición o el concepto de literatura está sometida a la dictadura de la historia de la que no puede escapar; entonces un discurso literario en la sociedad moderna es por determinación histórico-ideológica: la obra de un autor, el objeto construido por un sujeto en el que se revela una verdad interna, íntima. Un discurso proveniente de una sociedad feudalizante sería por el contrario, aunque

focalizado en la voz del siervo, la revelación de la voluntad del *señor*; es decir una voz totalizante y orgánica reveladora de una verdad única. Los textos, según JCR, han de ser analizados desde su *lógica productiva* que puede definirse como “aquello sin lo cual el texto no puede existir (no puede funcionar) ni <en sí> ni <fuera de sí>” (6). Los discursos literarios surgen de forma simultánea con la lógica del sujeto. En oposición histórica a la *lógica del sujeto*, JCR presenta la *lógica del siervo*. El *sujeto* existe en relaciones mercantiles mientras que el *siervo* existe en relaciones sustanciales<sup>26</sup> (7). En la modernidad, según JCR, desde el siglo XVIII el *siervo* es convertido en *proletario*, es decir en persona ‘libre’ para vender su fuerza de trabajo. Aquí el término clave es “vender” puesto que se entiende la fuerza de trabajo como una propiedad privada que puede entrar en las reglas de las relaciones mercantiles. También es claro que el *siervo* no puede ser nunca *sujeto* porque no puede vender su fuerza de trabajo (10). Sobre la noción de *sujeto* se sostienen las ideas con pretensión a-históricas de: la razón, la mente y la psicología interna. En tanto que la noción de *sujeto* logre proyectarse como ‘natural’ (es decir a-histórica) las otras nociones se mantienen de la misma forma. La lógica de funcionamiento de la matriz ideológica moderna (burguesa) depende de la permanencia de la noción de *sujeto*. *Siervo* y *sujeto* son términos que indican la inscripción de los individuos en las relaciones de clase que caracterizan lo que ha sido llamado feudalismo y capitalismo respectivamente (12). JCR propone entonces que se tome la lógica histórica de cada matriz ideológica como punto de partida para enfrentarse con cualquiera de sus producciones (15). Entonces, como el sujeto y el discurso son ‘segregaciones’ de una matriz ideológica, no es posible que un texto sea secreción directa de un ‘autor’ o de su ‘verdad íntima’ (16). En otras palabras, en todo discurso se traslucen las relaciones de

producción dentro de las que él y su autor han sido determinados y producidos. Cuando elegimos analizar la representación del *sujeto* en la serie televisiva de *El Chapulín Colorado* tratamos de revelar desde el producto la lógica interna de su producción, que inicialmente postulamos como de tipo feudo-burgués.

En el análisis seguimos la pista de la representación de conceptos cuya diferenciación y matices aclararían hasta qué punto la serie representa la lógica del siervo o la del sujeto. La selección se ha hecho con una base dialéctica que sea aplicable a matrices ideológicas feudalizantes y burguesas; es decir, buscamos conceptos equivalentes en ambas matrices para explorar sus variantes dialécticas. Como concepto, en la sociedad orgánica, es decir en el organicismo feudalizante, la voluntad es única e indivisible y viene del *señor*. Para el siervo la historia revela la voluntad de su *señor* que es incuestionable. En la sociedad animista<sup>27</sup> la voluntad emerge como el motor que distingue a un sujeto libre del otro. La voluntad del burgués es tan íntima como personal y lo distingue excepcionalmente. Como contrapeso dialéctico a la idea de la voluntad analizaremos la representación del movimiento o la ausencia del mismo. En la sociedad orgánica lo natural es la estabilidad y el equilibrio. Los siervos nacen, no se hacen y por lo tanto la movilidad social es antinatural. En los discursos propios del organicismo el movimiento como hecho antinatural marca el comienzo y el fin de las narrativas que siempre tienden a la recuperación de la estabilidad perdida. *El Mío Cid*, *la Gitanilla*, *La Ilustre Fregona*, etc. comienzan y terminan con la pérdida y la recuperación de un estado ideal que corresponde con el origen y la voluntad del *señor*. El movimiento, la movilidad social, que tanto se discute en *Don Quijote* y es tema dialéctico en la novela picaresca sirve como llave de lectura de la voluntad y por ende de la lógica productiva del discurso.

De la misma forma hemos elegido el análisis de la representación de la dialéctica entre trabajo y propiedad que en el caso del organicismo se distribuyen por conexión de sangre mientras que en el animismo representarían la expresión de la voluntad del sujeto libre que accede a la propiedad privada en medio de nuevas relaciones mercantiles. La movilidad del sujeto es la misma del capital mientras que la inmovilidad del siervo es la misma de su sustancia. La propiedad privada no existe en el organicismo porque tampoco existe una división en esferas opuestas de lo privado y lo público. Cuando propiedad y trabajo establecen una proporcionalidad y se ligan a la idea de la movilidad social se puede afirmar que se entra en la sociedad mercantil del animismo. Finalmente hemos elegido estudiar la representación del género, específicamente de la mujer que encierra una doble contradicción como sujeto puesto que su posición de subalternidad en las dos matrices (la organicista y la animista) la presenta como un sujeto que mantiene por razón biológica un aspecto residual del sustancialismo en medio del sistema capitalista burgués que la cosifica y la determina por su sustancia.

¿Cómo se representa el sujeto en la serie del Chapulín Colorado? ¿Cómo se representa la voluntad? El trabajo es para el siervo la expresión de su sustancia que no puede separarse de su vestido. De hecho, trabajo y siervo no pueden separarse uno del otro. Para el sujeto libre el trabajo es un medio y está superpuesto sobre él como su vestido susceptible de ser cambiado. ¿Cómo se representa el trabajo en la serie? ¿Cuál es el papel del trabajo para los personajes de la serie?

#### 4.1. La voluntad, el movimiento.

##### 4.1.1 El extracto de energía volátil

En el capítulo 41 de la serie del *Chapulín Colorado*, titulado “En estos tiempos todo anda por las nubes, hasta los aviones”, se presenta por primera vez el extracto de energía volátil que se supone es un líquido que despierta la voluntad de volar en los objetos en los que es inyectado. Una mujer (Florinda) y su tío (Ramón Valdés) se despiertan en una casa sin paredes ni techo. Frente a la desaparición invocan al Chapulín. Cuando llega, le explican que se han robado las paredes y el techo de la casa. La mujer encuentra una aguja hipodérmica. Con esas dos pistas el Chapulín comienza la investigación. Mientras tanto, el tío llama al profesor Baratija (Carlos Villagrán) que no contesta el teléfono pero llega al lugar. En ese momento se sabe que siguiendo las instrucciones del profesor, el tío había inyectado las paredes y el techo con el extracto de energía volátil y les comunicó la facultad de volar como los pájaros. La comparación no es gratuita, se vuela no por las condiciones físicas sino por un acto de voluntad que puede ser transmitido con una inyección. Para comprobar si el extracto sirve, el tío inyecta una silla. La silla comienza a moverse y no deja que nadie se siente en ella. En una forma metafórica, el movimiento adquirido la desprende de su servidumbre y deja de pertenecerle a su propietario para hacerse un objeto libre. En la serie, los personajes creen que la silla ha adquirido un instinto animal, como un pájaro. Parece que estuviera viva y que tuviera voluntad propia, ánima, alma. Tío y sobrina le explican al Chapulín la teoría del extracto. El héroe no cuestiona el caso. No se sabe hasta dónde vuelan los objetos. Es decir que no son controlables, los objetos son ahora sujetos. El tío y el Chapulín salen volando en un sofá. Todos los muebles salen a volar. La casa queda en cimientos. Para

solucionar el problema de estar elevados en el aire sobre el sofá, el Chapulín le pide al tío que mate al sofá. Este punto merece un análisis. El sofá se ha liberado de su condición de servidumbre pero en el ejercicio de su libertad transforma el orden estructural en que estaba inmerso como objeto. Para restablecer el orden estructural, el Chapulín propone la eliminación violenta del sofá. No se habla con el objeto que se ha convertido en animal. El sofá no habla ni escucha, en consecuencia no es susceptible de una disciplina ideológica, se hace necesario aniquilarlo como a un animal salvaje. Muerto el sofá, los personajes caen al suelo. Al final inyectan al profesor con el extracto de energía volátil.

En el capítulo 155, “Más vale silla en la mano que ciento volando”, el extracto de energía volátil es llamado plasma de energía vital. Un científico (Ramón Valdés) y su ayudante (Florinda) mezclan líquidos e inyectan una silla con el plasma de energía vital. Ahora la silla ha adquirido un instinto animal. Un malhechor (Rubén Aguirre) quiere apoderarse del plasma. Aquí se usan fragmentos del capítulo 41 antes mencionado. La mujer dice que el malhechor la sigue. El Chapulín se sienta en una silla que se eleva por el aire. Desde el aire, en la silla, el Chapulín le pega con su arma favorita el famoso chipote chillón, un martillo de goma, al malhechor que se rinde y se va arrastrando. Luego se descubre que a la silla le gusta volar como un pájaro y se eleva con el Chapulín encima. A diferencia del capítulo 41, en el 155 se representa a unos objetos que más allá de adquirir el movimiento han desarrollado el gusto por él y se complacen pensando en el cambio de sus funcionalidad estructural. La silla quiere dejar de ser silla y en ejercicio de su voluntad se comporta como pájaro. La sustancia no determina tanto como el comportamiento. De la misma forma que en el capítulo 41, en el 155 se hace necesaria la aniquilación del “objeto libre” que ha trastocado el orden estructural al renunciar a su

función de uso. El profesor regresa con una escopeta y derriba a la silla como si se tratara de un pájaro; luego la ausculta con el fonendoscopio y la dictamina muerta. El Chapulín toma la jeringa con el plasma y la lanza contra la pared. Al final la casa completa sale volando. Aunque se trata de secuencias deliberadamente cómicas, no es gratuita la manera en que el orden se restablece en ambos casos. La fuerza ejercida sobre el sofá y la silla representan el nivel represivo de la estructura parodiado con un símil: que los objetos tengan voluntad. En la transición entre el sustancialismo y el animismo, como los define Juan Carlos Rodríguez, el rompimiento del orden por la actitud contra estructural de un siervo que decidiera renunciar a su servidumbre subvirtiendo el orden estructural era un hecho a reprimir similar al representado en este capítulo por los objetos que adquieren voluntad y vuelan. El fantasma que aterrorizaba al sustancialismo era la idea del sujeto libre; ahora, el fantasma que espanta al animismo es la idea de los objetos con voluntad, la inteligencia artificial que hace al hombre sentirse amenazado en su lugar preeminente en la estructura, la obra de Isaac Asimov se construye en gran parte alrededor de esta idea.

El extracto de energía volátil vuelve a aparecer en el capítulo 174, “Todo sube, hasta los aviones”. Esta vez se trata de una pareja (Carlos Villagrán y Florinda) que amanece en una casa sin paredes ni techo. Dos aspectos revelan la importancia de la determinación ideológica en los sujetos representados: en primer lugar el hecho de que el Chapulín, a pesar de la desaparición de las paredes, sigue actuando como si estuvieran ahí. El sujeto se representa como interpelado por la matriz ideológica y echado a rodar con una inercia mental que le impide cuestionarse la determinación espacial a pesar de no verla. La ideología como fuerza sólo puede percibirse a través de sus efectos. El segundo

aspecto es la consecuencia de la disolución del límite entre las esferas privada y pública representado por una romería de gente que mira y entra en la casa. Entonces este capítulo extiende la pesadilla de los objetos animados y con voluntad al nivel de la esfera pública donde el uso del extracto de energía volátil trae como consecuencia la anarquía y eventualmente la reacción de los aparatos represivos del estado que, como diría Althusser, sirven para actuar sobre la libertad del sujeto por medio de la fuerza. Los aparatos represivos del estado también actúan para proteger la propiedad privada que se pone en riesgo cuando desaparece el límite de las esferas de lo público y lo privado. La presencia de la policía se convierte en un suplemento de la división material entre los espacios, los policías literalmente asumen el lugar de las paredes ausentes y restablecen la división. Las paredes están ahí para protegernos de los otros como las murallas en la edad media y su desaparición implicaría el fin de una forma de vida, de unas relaciones de producción y de conceptos claves para cualquier matriz ideológica como la propiedad y la división de esferas.

Los objetos con voluntad parecen representar un problema dentro de la estructura social de la tierra. En el capítulo 77, el Chapulín acude en ayuda de unas mujeres habitantes nativas del planeta Venus que al ver la llegada de unos astronautas terrícolas lo invocan. En ese capítulo las mujeres escapan a bordo de una piedra voladora que manejan como a un caballo. En ningún momento se genera un conflicto con estos objetos animados y al final son tratados con naturalidad. ¿Por qué no se le dispara a las piedras voladoras? ¿Por qué no se comenta ni discute su movilidad? Una respuesta tentativa, desde la crítica del sujeto, a estas preguntas sería que en primer lugar las piedras voladoras no atentan contra el entramado social y en segundo lugar que han sido

domesticadas; también que las piedras ocupan una categoría de ‘objeto animado’ domesticado no amenazante para la posición del hombre en la relación de servidumbre establecida con ellas. Por otra parte, puede pensarse que para este momento la serie ya habría establecido un código representativo y hasta cierto punto un acuerdo de lectura con su público. De cualquier manera, el movimiento y la voluntad no se representan de manera subversiva para el orden social siempre y cuando las relaciones de dominación estén claras.

#### 4.1.2 Muñecos de cuerda y robots

En el capítulo 1 de la serie, emitido el veintiocho de febrero de 1973, se introduce un entremés llamado “Marioneta de ventrílocuo” en el que Shorty (Rubén Aguirre) hace que su amigo Chespirito (Roberto Gómez Bolaños) se haga pasar por un muñeco de ventriloquia llamado Chimpallate para una audición con un productor de espectáculos. A la misma agencia llega una señorita que viene a buscar trabajo de cantante (María Antonieta). La idea de Shorty es conseguir un adelanto del contrato. El empresario cree que es un gran invento el muñeco de 'cuerda' que se supone es Chespirito; pero luego logra descubrir la farsa antes de darles el adelanto. La última escena del sketch revela que la aspirante a cantante sí era un robot de cuerda. La imagen final es la de María Antonieta doblada en escuadra con una gigantesca llave de muñeca de cuerda en la espalda. El mismo argumento extendido se usa en 1976 para construir el capítulo 113 titulado “Si los ventrílocuos hablan con el estómago qué trompudos son los pantalones”. En esta oportunidad, dos hombres leen el periódico, Carlos Villagrán y Horacio Gómez. Horacle, (Horacio) lee una noticia en el diario sobre el gran Shorty que ha inventado un nuevo

muñeco de ventriloquia. Horacle lo quiere contratar para su espectáculo; por ello envía a Carlos Villagrán a ver el muñeco. El gran Shorty habla con su muñeco de nombre Sinforoso que ahora es un muñeco de madera y no un actor. Se trata de un muñeco que puede controlar a distancia con una cuerda. Para demostrarlo deja al asistente solo con Sinforoso. El muñeco le habla y él, asustado, invoca al Chapulín. Shorty muestra que el muñeco funciona a distancia. Sorprendido, Carlos vuelve a invocar al Chapulín que desarma el muñeco porque cree que es un robot. Horacle quiere contratar a Shorty. Para reparar el daño causado, el Chapulín se hace pasar por el muñeco. Horacle va a su despacho, es interrumpido por una aspirante a bailarina (Florinda) a quien acepta entrevistar. Desde este punto el argumento se repite y al final la bailarina es también una muñeca de cuerda. En este caso el ventrílocuo no es un farsante sino una víctima de la torpeza del Chapulín que tratando de ayudar a Carlos acaba con su herramienta de trabajo. No obstante, la imagen del muñeco ventrílocuo de control a distancia (Sinforoso) es opacada por la de la repetición del desenlace sorpresivo del primer capítulo. Se representa a dos muñecas de cuerda que actúan como personas en busca de trabajo y con aspiraciones artísticas. La convivencia entre robots, o muñecos de cuerda, y los seres humanos revela una competencia por integrarse al mercado laboral. En otras palabras, los seres humanos deben competir con máquinas tan desarrolladas que es casi imposible distinguirlos de ellos.

La serie no toma partido ni a favor ni en contra del proceso de sustitución de la fuerza de trabajo por máquinas; de hecho sólo se usa la revelación de la condición mecánica de las mujeres para solucionar el argumento. Por el contrario, en el género de la ciencia ficción, del que provienen estas estrategias representativas puede decirse que gira

alrededor del análisis de las transformaciones en las relaciones sociales y del impacto que la emergencia de máquinas con características humanas puede tener en la sociedad; el caso paradigmático se da en la película *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) donde la mujer robot, interpretada por Brigitte Helm, actúa como bailarina exótica y genera disputas entre los clientes de un bar decadente. Las muñecas son rechazadas por falta de interés de empresario en las artes que ellas practican pero en ningún momento son discriminadas por su condición que de hecho es imperceptible hasta el final de cada sketch. No hay aquí solidaridad ni aversión sino la representación de una sociedad en la que las máquinas pueden llegar a ser más que herramientas. Lo revelador de estos dos capítulos es la representación de los robots como objetos con aspiraciones artísticas y profesionales; los robots expresan su interés de trabajar en el espectáculo, la actitud burguesa de emplearse a cambio de dinero y de competir por un lugar en las estructuras.

¿Cómo se expresa la voluntad en la representación de los robots? ¿Cómo se representa la relación entre ellos y los seres humanos? Antes de la creación de la serie del Chapulín Colorado, la literatura de ciencia ficción ya había abordado estos temas. En algunos casos, como la ya mencionada *Metrópolis*, el análisis se hacía con una visión prospectiva del desarrollo humano que habría de terminar en una decadencia alienante y oscurantista; la serie del Chapulín parece arrancar cumpliendo el sueño del creador de robots de *Metrópolis* que pide veinticuatro horas para crear a un robot que no pueda ser distinguido de un ser humano, lo que él llama el trabajador del futuro. En otros casos como en la obra de Isaac Asimov se exploran relaciones determinadas por relaciones de clase; por ello Asimov introdujo en *I, Robot* las tres leyes de la robótica que definió de la siguiente forma:

1. A robot may not injure a human being or, through inaction, allow a human being to come to harm.
2. A robot must obey orders given to it by human beings, except where such orders would conflict with the First Law.
3. A robot must protect its own existence as long as such protection does not conflict with the First or Second Law. (4)

Se trata de unas normas que parece extraídas de una sociedad con relaciones de servidumbre donde la base está condicionada por su condición material. En el caso de la serie de *El Chapulín Colorado* estas relaciones suplementan diferencias de clase que por factores de mercado hacen ‘económicamente’ ventajoso reemplazar la mano de obra humana con la mecánica. Por ello, en la serie el robot que le sirve al humano no lo protege sino que literalmente lo reemplaza en su espacio laboral y personal. Veamos, en el capítulo 34, titulado “El hombre que costó seis pesos” como una parodia de las tres películas para televisión tituladas *The Six Million Dollar Man* que fueron contemporáneas del capítulo emitido en diciembre de 1973<sup>28</sup>, se representa el caso de un inventor que crea robots no ciborgs. Es decir que la parodia se queda en el nivel del título puesto que no se trata de un ser humano con partes mecánicas, como es el caso en la serie norteamericana, sino completamente de un robot. En el argumento, un tío inventor de robots (Ramón Valdés) recibe a su sobrina (Florinda) que ha llegado de Europa. El inventor, que se supone es el mejor del mundo, ha descubierto un método para hacer comestibles todos los objetos. De hecho, para experimentarlo, se había comido un teléfono. Pancho (Carlos Villagrán), el mayordomo, es un robot. La joven le habla a su tío del viaje por Europa, comienza por París. En medio de la charla, el tío acepta a Pancho. En ese momento explica porqué creó el robot mayordomo y dice “Con lo cara que está la servidumbre me salió más barato hacer un robot”. El comentario revela una visión capitalista de las relaciones sociales. La ciencia se convierte en una falange de la

mano invisible del mercado que se autorregula con base en la oferta y la demanda. Esta secuencia introduce un toque humorístico en la representación de la práctica de la ciencia que se supone debe hacerse por el gusto del conocimiento en sí sin revelar ningún interés económico en la persona del científico. Luego, el robot se sale de control. El tío se da cuenta de que olvidó ponerle un tornillo. La sobrina invoca al Chapulín. El robot actúa fuera de control. El Chapulín lo confunde con el tío y se generan una serie de equivocaciones. Entonces, ella tiene la idea de echarle agua al robot para que se le oxiden las articulaciones. En el proceso se mojan todos. Hacia el final, el robot termina echándose agua él mismo. El robot se autodestruye, para decirlo en términos de seres humanos él se suicida, acaba con su funcionamiento a propósito. Aunque Pancho es una máquina su auto-aniquilación revela un acto que podría considerarse de voluntad. Esta es una imagen incompleta de la voluntad del objeto siervo, pues es un robot mayordomo que vive en relación de servidumbre con su propietario, no podría comprenderse sin incluir el final del capítulo en el análisis. Entonces, al final llega un personaje que se auto identifica como inventor y dice que él ha creado a un robot (el tío) y lo ha diseñado para fabricar a otros robots. La idea de que Pancho no se suicida en un acto voluntario sino que reacciona a la programación de su creador queda desplazada porque al final aparece un tercer creador que deja en el aire la sensación de un mundo más parecido al propuesto por Borges en su cuento *Las ruinas circulares*. La voluntad de un sujeto que se diluye en la de su creador. Un creador que a su vez es creado por otro en un círculo interminable de desplazamientos. Por otra parte, la relación con la sobrina que por conexión lógica es otro robot con la característica especial de demostrar gusto por actividades recreativas como los viajes. Entonces, la emergencia de las máquinas alcanza niveles con los que

generalmente los hombres se definen como seres humanos como el placer, el humor, el gusto.

En 1979, ya cerca del final de la serie, en el capítulo 247, titulado “Al robot se le infectaron los transistores”, se vuelve a seguir el mismo argumento con cambios significativos para la interpretación. El tío y la sobrina (Edgar Vivar y Florinda) y el mayordomo robot (Rubén Aguirre) vuelven a aparecer siguiendo el libreto y el argumento del capítulo 34. Al igual que antes el robot se suicida. No obstante aparece un médico que es en realidad otro de los robots del tío y al final no se dice que el inventor es también un robot. Entonces, la estructura representada aquí ha cambiado. La historia se aleja de Borges que en *Las ruinas circulares* propone una serie de creadores que contiene a otros como muñecas rusas y se acerca a la propuesta de Asimov quien en *I, Robot* presenta a los robots como una clase al servicio del hombre cuya razón de existir se basa en el bienestar humano. Entonces en este capítulo, los robots siguen las llamadas tres reglas de la robótica en su comportamiento. Cuidan y protegen a los seres humanos, como médico y sirviente. El suicidio corresponde a la tercera regla que lo lleva a auto destruirse antes de hacerle daño a los seres humanos. Al no ser el tío un robot la sobrina tampoco lo es y la estructura social no se trastoca. El gusto de la chica por los viajes no debe sorprender al espectador que ya no la ve como una máquina imitando el gusto humano por la recreación sino como una persona de la sociedad moderna que por razones de la economía mercantil puede disponer de sus recursos y expresar con ellos su voluntad de sujeto burgués, en términos de JCR: libre.

#### 4.1.3 Los duendes electromecánicos

El capítulo 2 de la serie está compuesto por dos sketches: “El huérfano de la lotería” y “Duendecillo”. En el segundo se presenta la historia de Fernandito (María Antonieta) un niño que al ser visitado por su doctor (Ramón Valdés) le dice que tiene miedo de que su papá (Rubén Aguirre) mate a los duendecitos. Frente a la incredulidad del doctor y la preocupación del padre, el niño invoca al Chapulín quien al llegar le dice que “Los duendecitos no existen”. Los duendecitos, representados por títeres de guante, aparecen e inician una confrontación a golpes entre el doctor y el Chapulín en el sofá de la casa. Al descubrirlos el Chapulín corre asustado. Luego en una charla privada con el niño el Chapulín le dice “Yo tampoco tuve hermanitos con quien jugar”. No obstante el niño insiste en la existencia de los duendes. Para verlos el Chapulín se toma una pastilla de chiquitolina y se hace diminuto. Al final se descubre que el padre le construyó a Fernandito unos muñequitos mecánicos que actúan como duendecitos para que jugaran con él. El mismo argumento y libreto se repite en el capítulo 226 producido en 1979 con el título “Dónde está el dondete, perdón dónde está el duende”. La única diferencia es la introducción de una rutina de baile con los duendecitos (que en realidad lucen como payasos de circo) en la que reducido de tamaño el Chapulín baila con ellos en una pista de circo. La payasita es Florinda<sup>29</sup>. El final es igual, se trata de unos muñequitos mecánicos creados por el padre. Lo relevante de estos capítulos, en términos de la voluntad, es la manera en que se trata de suplementar a la familia y a los amigos del niño con unos objetos animados que se complacen en crear confrontaciones entre el médico y el Chapulín. Más que robots o juguetes mecánicos, los “duendecillos” de Fernandito son presentados como seres mitológicos desde la visión de un niño, de un médico y de un

héroe que en un principio insiste en su inexistencia. El Chapulín representa el ataque de la ciencia moderna al mito, la razón que no acepta explicaciones sobrenaturales de ningún fenómeno físico. Aunque en un principio la razón moderna del héroe parece derrotada por la aparición los duendes, al final triunfa puesto que se demuestra que los duendes no existen. En lugar de seres con un “espíritu fantástico”<sup>30</sup> lo que se revela es a unos objetos animados por la ciencia, por la creatividad humana; en apariencia se trata de objetos libres pues son tan independientes que actúan con volición y autonomía. En la representación, la ciencia desplaza al mito y asume su lugar pero de la misma forma amenaza el entramado social pues se ve que los objetos animados pueden crear discordia y confrontación entre los seres humanos. Otra interpretación de la actitud del héroe es que el problema del niño es psicológico y por lo tanto se trata de una invención fruto del aislamiento al que ha sido sometido. La idea de lo psicológico emerge con la división entre el interior y el exterior del sujeto, mientras en la modernidad un fenómeno psicológico como la alucinación es de carácter individual, en la edad media, dentro de una matriz feudalizante, tendríamos el mito como el producto colectivo una mente total sin sujeto, sin división entre la interioridad ni la exterioridad. Entonces, de cualquier forma en este capítulo, el objeto libre se convierte en un “otro” al que se hace necesario controlar para que el terror de la ciencia no supere el espanto que producía el mito. Se trata aquí de presentar a unos objetos-sujetos que independientemente de su origen deben poder ser dominados.

El capítulo 94, producido en 1975, lleva el título de “La mansión de los duendes”. En este capítulo una pareja (Florinda y Carlos Villagrán) viven en una casa antigua, es la noche y afuera llueve. La mujer quiere vender la casa porque cree que está habitada por

duendes. Se escucha que golpean. Un hombre (Ramón Valdés) pregunta si esa es la casa que está a la venta. El señor dice saber de las intenciones de la señora porque tiene poderes "telepáticos". Dice también que la quiere comprar con todos los duendes que tiene adentro. El esposo invoca al Chapulín. El "comprador" se muestra muy interesado en los duendecitos. El "comprador" le confiesa al Chapulín que los duendes tienen millones de pesos escondidos y por eso quiere comprar la casa. El Chapulín se queja de esas creencias de que existen duendes en el siglo XX. Aparecen ocho duendes rodeándolo sin que él los note pero luego los ve. El comprador trae agua de jamaica para usarla como carnada para los duendes. Por la época, el siglo XX, no está bien creer en duendes dice el Chapulín. El comprador de la casa fue el mismo hombre que se la vendió a la pareja. El Chapulín toma pasillas de chiquitolina y una vez reducido de tamaño combate con dos duendecitos. El esposo regresa con el vendedor/comprador y le dice que ya confesó; vende la casa a un precio alto y la vuelve a comprar cuando la gente se asusta con unos "muñecos" electrónicos hechos para parecer duendes. Como se puede ver, en busca de un beneficio económico, el vendedor-comprador juega con la supervivencia residual del mito que aunque transformado por las condiciones históricas y con fines de lucro, inmerso en la economía de mercado, subsiste. En este caso no se aclara si los objetos animados actúan o no con volición. Lo que sí se mantiene es el desplazamiento del mito por la ciencia, la electrónica y la razón se imponen sobre una forma a medio vaciar, lo metafísico mantiene su poder semántico pero es sólo el traje que el utilitarista le pone a su razón instrumental.

## 4.2 Trabajo y propiedad

En la serie, no es sino hasta el capítulo 8 que se habla de robo; es decir que el tema de la propiedad privada que es determinante en la sociedad capitalista tarda un poco en aparecer y es desplazado en principio por el mito de los vampiros, la obsesión por la invasión extraterrestre y la parodia de la guerra. Este capítulo está compuesto por tres sketches titulados: “Escapatoria”, “Intento de fotografía” y “El robo de la fruta”. En el caso del robo de la fruta, aparece una mujer con un canasto de mercado (Florinda). Un ladrón (Ramón Valdés) roba una manzana por la ventana. Ella invoca al Chapulín. Se queja de la desaparición de manzanas, naranjas y plátanos. El héroe le asegura que nada sucederá porque según él: “¿Quién puede atreverse a robarse algo estando aquí el Chapulín Colorado?”. En ese momento se roban un mango. Para descubrir al ladrón el Chapulín toma una pastilla de chiquitolina y se esconde. Ahora se roban unas galletas, el ladrón se queja del sabor de las galletas y las regresa. Después de un par de golpes el ladrón jura no volver a robar la fruta. El argumento se complementa en dos versiones posteriores, una en el capítulo 62, llamada “No me molestes mosquito” y otra en el capítulo 163 titulada “Ahora sí te están comiendo el mandado”. Igual que en el caso anterior, el ladrón roba por la ventana. Las galletas de mal sabor se reemplazan por huevos que resultan podridos. Para capturarlo el Chapulín toma chiquitolina. No obstante cambia el final, el ladrón hace volar el diminuto Chapulín encendiendo un ventilador, luego trata de aplastarlo con huevos y finalmente, en el primer caso con un rodillo de cocina y en el otro con una olla a presión roja; de hecho, lo aplasta. Sí, literalmente lo aplasta y queda plano como una calcomanía. El ladrón se ríe y lo levanta, luego lo arroja a la caneca que está fuera de la ventana. Al recuperar su tamaño normal el Chapulín lo

golpea y derrota. No obstante el ladrón pierde las ganas de robar alimentos porque el Chapulín lo invita a comer. El motivo del robo se reduce entonces a la necesidad de sobrevivir que tiene el ladrón. En otras palabras, este ladrón roba por necesidad. Se trata de un miembro de la sociedad que excluido del sistema de mercado no puede desprenderse del de consumo y opta por robar comida. Lo relevante para el ladrón es la supervivencia y no la acumulación de riqueza. El Chapulín no acude a los aparatos represivos del estado para castigar a un criminal que literalmente lo aplasta como a un insecto. Por el contrario, el capítulo termina con una proposición dirigida no sólo a la pareja que sufre los robos sino a la sociedad en general: basta con alimentar al ladrón para que él renuncie a la práctica del robo. En ningún momento se propone involucrarlo en el sistema de producción. A primera vista, el ladrón parece parte orgánica de la estructura y no se contempla su movilidad dentro de ella puesto que no se lo presenta como un sujeto con interés de acumular capital; este ladrón no tiene la motivación burguesa de generar excedente en su 'forma' de producción; consume para mantenerse en el mismo puesto dentro de la estructura y no busca atentar contra su estabilidad, más bien actúa como una rémora robándole bocados al tiburón capitalista con el que se mantiene en simbiosis. Esto puede explicar la ausencia de la acción de un sistema represivo que ponga al ladrón en la cárcel y la propuesta del Chapulín que propende hacia la asimilación del ladrón dentro de la economía doméstica de la pareja.

Un caso muy similar se presenta en el capítulo 28, "Cuando los juguetes vuelan". En este capítulo una niña arroja los juguetes por la barda de su casa para luego decirle a su padre (Carlos Villagrán) que se metió un ladrón y se robó su muñeca. El padre promete comprarle una muñeca nueva y así lo hace. La madre (Florinda) descubre el truco

y se lo dice al padre; también le pide que hable con la niña. Luego al ver su incapacidad de reprender a la niña le dice "Lo peor de todo es que la niña se dio cuenta de que no tienes pantalones". Él responde: "Ay mi vida no hagas bromas de esas". Y ella le aclara: "Que no tienes pantalones para ordenar, que no tienes autoridad, que eres un pobre diablo". El marido se va. La mujer invoca al Chapulín Colorado y le dice "Tengo una hija que es mitómana". Como el Chapulín no conoce el término, ella se lo explica: "Que tiene la costumbre de decir mentiras". Entonces el héroe habla de sí mismo en tercera persona: "El Chapulín se encarga de poner en orden a los dos: a la niña por mentirosa y a su padre por consentidor". La niña repite la treta, su madre la llama mentirosa. La niña invoca al Chapulín y él le dice que lo sabe todo. Le advierte entonces:

Chapulín: Te puede pasar lo que en el cuento de Pedrito y el lobo.

Niña: ¿Qué?

Chapulín: ¿No conoces el cuento de Pedrito y el lobo?

Niña: No.

Chapulín: Te lo voy a contar.

El héroe trata de contar el cuento pero mezcla varias historias: Pedrito y el lobo, los tres Cochinitos, Caperucita Roja, San Francisco de Asís, Rómulo y Remo. A lo que la niña responde: "Entiendo, entonces si alguien dice muchas mentiras después no le creen cuando dice la verdad". En ese momento llega un ladrón real (Ramón Valdés). El Chapulín confunde la pistola del ladrón con un juguete. El bandido sale huyendo. Regresa el padre con juguetes nuevos. El Chapulín combate al ladrón pero no logra capturarlo. Para atraparlo, el Chapulín toma sus pastillas de chiquitolina. El perro de la casa intenta comerse al Chapulín. Regresa el ladrón a robar juguetes. El ladrón trata de aplastarlo con una muñeca. El Chapulín se sube a un aeroplano de juguete y lo hace despegar. El ladrón derriba el aeroplano que cae en la casa del perro, se arrepiente y pide

perdón. Luego se justifica: "Yo pensé que le sobraban los juguetes". Dice que vino a robar porque tiene una hija pequeña. El Chapulín le hace prometer a la niña que dejará de decir mentiras y que le regalará la mitad de los juguetes a la hija de ese pobre hombre. Aunque ahora se trata de juguetes, la solución es la misma que en el caso anterior: compartir la propiedad con el ladrón. ¿La solución entonces es la redistribución de la propiedad? El héroe se conforma con la palabra de un criminal que no vacila en un usar un arma de fuego aunque luego se arrepienta. Todo el capítulo excluye al estado y sus aparatos represivos de las medidas para solucionar el caso. El argumento se retoma y extiende en los capítulos 180 y 181 bajo el título "El niño que mandó sus juguetes a volar". Esta versión, ampliada con números musicales del Chavo del Ocho y el Chapulín, termina igual que la anterior. No se discute el hecho de que el ladrón trae y usa una pistola y tampoco se recurre a los aparatos represivos del estado sino al Chapulín y a un investigador privado. Se transmite la idea de que si no se quiere que la propiedad sea robada entonces debe ser compartida. Al tratarse de comida y juguetes, la serie se acerca a unos temas que en la actualidad se consideran intocables para la crítica cultural. Todo aquél que se atreva a analizar desde el punto de vista de la propiedad privada temas como el derecho a la vida y la infancia se arriesga a ser juzgado desde una moral pública que impone la idea de que esos espacios no han sido determinados por el capitalismo y que por el contrario se hayan excluidos de la dictadura del mercado. Atreverse a discutir la comida como una propiedad y decir que la solución del Chapulín es para-estatal y no confronta los problemas estructurales será visto como una exageración por muchos. No obstante, aquí se vuelve a presentar al ladrón como un miembro de una sociedad orgánica que no ha de cambiar de condición por voluntad o represión. La persona y su oficio son

inseparables aunque se presente también en su dimensión de hombre de familia pues no hay contradicción entre su vida pública de ladrón y su vida privada de padre y esposo; no se trata de un padre obligado por las circunstancias a robar sino de un ladrón que usa su arma, es decir su herramienta de trabajo, para proveer a su familia hasta del esparcimiento representado por los juguetes.

En la serie se habla del robo con una naturalidad tan amplia que hasta se dice que existe un código de honor relacionado con la práctica del crimen. Un código que el héroe respeta como puede verse en el capítulo 79, titulado “Dinero llama dinero pero también al ratero”, donde se representa otra visión de la propiedad pero una imagen muy similar de la sociedad. Veamos, una pareja (Florinda y Carlos Villagrán) está en la sala de su casa. El marido actúa como un tonto, un estúpido. Mientras lee el periódico descubre que ha ganado la lotería con el número 1234. Los dos se desmayan. El hombre no recuerda dónde dejó el billete de lotería. Después de revolver toda la casa buscándolo, invocan al Chapulín. Al llegar el héroe se dispone a ayudarlos y los anima diciendo “manos a la ubre, manos a la obra”. La broma por la similitud fonética entre las palabras incita la risa y el doble sentido del espectador; pero de todas maneras la imagen del ordeño es más propia de la idea del trabajo que la de la lotería. Se representan superpuestas la imagen del trabajo campesino con la de la lotería, la del dinero que no representa el esfuerzo sino el azar. Aparece un ladrón (Ramón Valdés) que casualmente se ha metido a hurtar en la casa de la pareja. El Chapulín lo confunde con el marido; la mujer descubre al ladrón y se desmaya en sus brazos. El Chapulín ata al marido confundiéndolo con el ladrón. Cuando se aclara la identidad del ratero, éste no quiere irse sin robarse nada. Dice que lo hace por su prestigio. En una actitud comprensiva el Chapulín le permite robarse un florero. Luego

de que se ha ido el caco, el marido recuerda que es en el florero donde guardó el billete de lotería. El Chapulín dice: “este, tengo que ir a Kissinger” y se va. El mismo argumento y libreto se usan en el capítulo 203 que es homónimo. Hay diferencias menores entre las que están que el ratero es representado por Edgar Vivar y que no se hace ya una referencia a Henry Alfred Kissinger quien fuera secretario de estado de los Estados Unidos entre 1973 y 1977. La razón de la supresión es de índole histórica, la primera versión fue producida durante el periodo en que Kissinger ejerció mayor influencia a nivel global. La segunda se hace en 1978 cuando ya está fuera del cargo y su influencia ha disminuido haciendo que la referencia pierda actualidad. En otras palabras, para decirlo en términos de Raymond Williams, la estructura de sentimiento ha cambiado y por ende la representación del mismo argumento se ve modificada; la broma ha perdido efecto porque el público no referencia a Kissinger con el mismo poder y por lo tanto el enunciado ha dejado de subvertir el poder internacional. De vuelta a la representación del trabajo y la propiedad, es de notar que lo que el ladrón defiende es su prestigio no su interés económico. Al preocuparse por mantener su imagen pública, el ladrón devela su pertenencia a un grupo social del que no quiere ser excluido. El héroe tampoco quiere que el ladrón sea mal visto por sus colegas. En la segunda versión, antes de salir con el florero, el ladrón felicita a la pareja por su bonita casa. El orden se restablece y los estamentos sociales pueden convivir en paz. Con respecto al billete de lotería olvidado en el florero que se lleva el ladrón, los espectadores no reciben ninguna indicación del futuro de esa riqueza. Lo que sí queda claro es la falta de conexión entre la producción y la propiedad. En la sociedad representada en este capítulo ni la ley ni la justicia tienen valor

determinante. En general, aquellos que trabajan no acceden a la movilidad social, no cambian su condición en la estructura ni su relación con la propiedad.

En el capítulo 47, titulado “En la casa del fantasma hasta los muertos se asustan”, se representa un caso de transferencia de propiedad donde la ley predomina sobre la justicia. Una pareja (Florinda y Carlos Villagrán) llega a una casa que le ha heredado su abuelo a Carlos. Lluve torrencialmente. Antes de entrar a la casa la pareja discute el futuro de la propiedad que por su condición no les parece muy apropiada para ellos. Piensan que se puede vender la casa o el terreno. Después de entrar la mujer se queda sola. Aparece un mayordomo-velador (Ramón Valdés) y con una imagen fantasmagórica de hombre pálido y de ojeras marcadas dice que ha estado ahí desde 1674 y que murió en 1740. La mujer se asusta porque se supone que está en contacto con un muerto, entonces invoca al Chapulín. El Chapulín llega con impermeable y sombrilla. Hay en casa una mecedora que se mueve sola. Luego aparece la mujer del mayordomo-velador (Angelines Fernández) que representa un papel de loca. El esposo desaparecido reaparece. El Chapulín se desmaya al ver un fantasma. Entonces se sabe que de acuerdo al testamento Carlos tiene que pasar una noche en la cama donde falleció su señor abuelo, pues es la condición para recibir la herencia. Un café hace dormir a Carlos. Aparece un fantasma. La pareja se queda en la recámara, aparece otro fantasma en la cama. Se descubre que el velador y su esposa han hecho todo para que ellos no duerman en la casa y la herencia pase a ellos. El Chapulín espanta a todos con una sabana haciéndose pasar por fantasma. Al final, en un acto de generosidad, la pareja les permite a los viejos vivir en la casa. La acción de supuesta generosidad de la pareja no pasa de ser el mantenimiento del estado original de la estructura social representada. Al darles permiso de vivir en su casa Carlos

y su esposa no les transfieren la propiedad a los veladores sino que la mantienen para ellos. Aquellos que trabajan manteniendo la casa y que sin duda tiene una relación de producción con el objeto no pueden aspirar a la propiedad del mismo sino a que se les permita mantener su servidumbre. Los ancianos no podrán entonces transferir la propiedad en la que han invertido toda su fuerza de trabajo a sus descendientes. El nieto que ni siquiera conoce la propiedad mantiene los derechos legales sobre ella y a pesar de su empatía con los ancianos no se desprende de ella.

Otra imagen de la transferencia de propiedad basada en la sangre se presenta en el capítulo 74 que lleva por título “No es lo mismo las bombas de agua que aguas con la bomba”. En este capítulo se representa una parodia de los personajes del tío rico y los sobrinos de Walt Disney. En una casa antigua hay tres sobrinos Luisa, Paco y Hugo (Florinda, Edgar Vivar y Carlos Villagrán) que viven con su tío Moncho (Ramón Valdés) un anciano de 85 años. Los sobrinos aguardan su muerte para reclamar su herencia, no obstante, el tío ha decidido dejar su fortuna a los pobres y planea cambiar su testamento. Uno de ellos dice entonces "si es que antes no tiene un accidente". Al darse cuenta de que corre peligro el tío invoca al Chapulín quien en una de sus charlas le aclara: “yo no presto ayuda, la regalo”. Luego de algunos intentos fallidos los sobrinos planean matar al tío con una bomba. Luisa les dice que no piensa ser cómplice en un crimen y ellos la amarran para que no los delate. Los sobrinos han convertido un par de pilas en bombas y la linterna del tío Moncho en un dispositivo para explotarlas. Un momento después el Chapulín advierte que sus antenitas de vinil detectan el peligro y saben que puede ser una bomba. Luisa escapa y confiesa que ella también quería la herencia pero no a ese precio.

El Chapulín cita un viejo y conocido refrán: “Más vale arrepentimiento oportuno que mal que por bien no venga”.

El tío vuelve a la escena con los sobrinos que han confesado y le han informado sobre la bomba. Luisa desarma la bomba frente a la cobardía de los hombres. El tío Moncho no les guarda rencor y por eso no le va a avisar a la policía. Los sobrinos se retiran con la cabeza baja parodiando a los sobrinos de pato Donald; salen en orden Hugo, Paco y Luisa. El mismo libreto y argumento se repiten en el capítulo 172, homónimo; en esta versión Hugo es Carlos Villagrán, Paco es Rubén Aguirre y Luisa es Florinda. La aspiración a la riqueza que tienen los sobrinos se legitima en una sustancia, su sangre. La acción se genera cuando la transferencia de la propiedad no sigue el camino que para ellos es natural, la ruta de la sangre. El tío Moncho mantiene una actitud ambigua frente a sus sobrinos puesto que les permite vivir de gorra en su casa y aunque cometen un delito grave no los reporta ante la ley. Los sobrinos se comportan como niños jugando con armas de fuego y la reprimenda que reciben es una caricatura de su estado infantilizado por la carencia de propiedad. La adultez se alcanza al recibir la herencia, es decir, al obtener el control de una riqueza por la que no se ha trabajado. Cuando los sobrinos tratan de asesinarlo para que no cambie su testamento lo que en realidad buscan es que el tío Moncho no pueda hacer su voluntad, es decir que aquellos que reclaman el derecho a la propiedad por su relación sustancial no quieren que él pueda actuar como sujeto libre y disponer como quiera de su propiedad privada. El grupo se vuelve en contra del tío Moncho cuando él amenaza con incumplir el pacto de sangre que está inscrito en la relación familiar. Incluso la juventud se hace conservadora cuando se trata de mantener la hegemonía sobre la propiedad, los sobrinos no representan una ideología emergente

sino una residual. Pero él anciano convive en el delta de dos ideologías y en un momento dice “en mi persona mando yo” reconociéndose como sujeto libre aunque no permita que sus sobrinos vivan bajo la misma ley. En ningún momento aparece la imagen del trabajo como una forma de acceder a la riqueza y ni siquiera los pobres a los que les ha de quedar la herencia del tío Moncho han de trabajar por ella. La serie es constante en su representación de la propiedad pero son escasas las apariciones del trabajo y sus consecuencias en la posición del individuo dentro de la estructura. Podría pensarse que como *El Chapulín Colorado* es una serie marcada por la fantasía y la ciencia ficción, la discusión de la representación sociológica de la realidad y del trabajo no entraría dentro de su estatuto. No obstante, independientemente de la pretensión de la serie, lo que sí es claro es que se trasluce, en la representación, una manera de ver el trabajo y la propiedad que son históricas y no imaginarias como los robots o los duendes. No exigimos aquí que la serie represente los procesos de producción sino que hacemos notar la ausencia de esta representación en un capítulo que gira alrededor de la idea de la propiedad privada. La riqueza se representa en abstracto y no se muestra el proceso transformativo que éste representa en la sociedad mercantil. Hay, entonces, un filtro ideológico en la selección de los temas representados y esa selección revela las relaciones de producción dentro de las que se segrega el discurso.

La herencia como un derecho que se tiene a acceder a una riqueza por la que no se ha trabajado aparece también representada como algo que debe mantenerse a través del tiempo. El derecho genético a la riqueza es en realidad una de las contradicciones más grandes del capitalismo puesto que si cree en el sujeto libre que por acción y voluntad individual cambia su posición en la estructura la idea de que algunas personas accedan a

la propiedad sin tener que trabajar por ella es un rasgo residual al que las clases dominantes adhieren por conveniencia. Entonces la serie traspasa la necesidad que tiene lo hegemónico de aferrarse a la propiedad de los medios de producción. Puede esperarse un acto de generosidad de un anciano millonario pero la redistribución de la riqueza entre los pobres no puede ser una política de estado ni definir el funcionamiento de la sociedad.

En el capítulo 144, llamado “El cofre del pirata”, se vuelve al tema de las herencias. Aparece Carlos Villagrán limpiando en su caracterización de marido “tonto”. Su esposa (Florinda) entra en el cuarto y llora porque en un mes tienen que pagar la última mensualidad de su casa pues de lo contrario la pierden. Invocan al Chapulín y le piden que les ayude a conseguir dinero. El Chapulín encuentra un libro que resulta ser el diario del pirata Alma Negra (Ramón Valdés), tatarabuelo del marido. La mujer encuentra el mapa del tesoro que se encuentra enterrado en la taberna. La mujer lidera la búsqueda y llegan a la taberna. El Chapulín les pide estar tranquilos porque los piratas no existen. En otra escena aparecen los tres atados a sendas sillas. El marido pregunta “¿Dónde estoy?” y un hombre vestido de pirata (Rubén Aguirre) le responde “en la taberna de los fantasmas”. Se sabe entonces que este hombre es en realidad el quinto descendiente de una familia que ha permanecido esperando a que llegue un descendiente de Alma Negra para poder arrebatárselo el tesoro. Aparece el fantasma de Alma Negra y pone literalmente de color gris al Chapulín. La mujer le habla al pirata de sus doscientos años en la taberna. El pirata Alma Negra les muestra el mapa del tesoro que sólo será para quien le dé buen uso. Cuando Alma Negra conoce a su tataranieto dice "Con razón nos eliminaron en Haití"<sup>31</sup>. El fantasma de Alma Negra se dedica a asustar a los cómplices del pirata Matalote. Matalote asusta a Alma Negra pues los fantasmas también

pueden sentir miedo y en ello se parecen a los dioses griegos no pueden morir pero sí sufrir eternamente. Matalote planea enterrar vivos a la pareja y al Chapulín. Entonces el Chapulín invoca ayuda y dice "y ahora ¿quién podrá defendernos?". El fantasma de Alma Negra responde: Yo. Los golpes pasan por el cuerpo del Alma Negra. Hay un corte. En la siguiente escena la mujer dice que han logrado pagar la casa. La última escena muestra que en la taberna los fantasmas de Alma Negra y Matalote ven en la televisión la serie del Chapulín Colorado; esta aparición del Chapulín en la pantalla establece un túnel donde una representación está contenida en la otra, los límites de la ficción y la realidad se debilitan a favor de un mundo borgiano en el que un universo se contiene en otro; también puede pensarse que se trata de un recordatorio del estatuto de la serie que regresa constantemente a la metatextualidad. La aparición de personajes observando la serie de *El Chapulín Colorado* como si se tratara de una práctica cultural muy difundida en la época llega a su punto máximo, como hemos visto, en los capítulos 46 y 200 titulados *Don Chapulín de la Mancha* en los que la serie toma el lugar que la literatura ocupaba en la novela de Cervantes.

Desde el punto de vista de la propiedad, la serie no cuestiona el origen de la riqueza del pirata que obviamente era un criminal. El Chapulín no presenta objeciones morales al saber que se trata de un tesoro de un pirata y está de acuerdo con que le pertenece a Carlos como tataro nieto de él. Tampoco se discute el sistema financiero ni las condiciones económicas que llevaron a la pareja a no poder pagar la hipoteca. El único reproche es hecho a la estupidez del marido que se representa en la manera en que lo trata su ancestro y el hecho de que aparece limpiando la casa mientras su esposa se encarga de los problemas económicos. El personaje de Matalote representa a las familias

que insisten en vivir del pasado saldando rencillas irresueltas a través del tiempo. En toda familia hispanoamericana hay una historia de despojo puesto que el continente se fundó por medio del saqueo. La naturalidad con la que se representa el caso de la herencia de una fortuna hecha por medio del crimen, permite que se haga una lectura alegórica de la historia de América. Esa historia que se incluye en la representación del viaje del descubrimiento como en el capítulo 219 y se localiza en el espacio del Caribe y en Cuba (Capítulos 83, 84, 213 y 214) sirve de telón de fondo en los capítulos sobre piratas. En ese orden de ideas, los mestizos reclaman el valor de sus antepasados conquistadores y el estatus de sus bisabuelos indígenas. Los indígenas reclaman la propiedad que les ha sido arrebatada y que es explotada sin retribución para ellos. Los descendientes de esclavos reclaman el fruto del trabajo de sus antepasados. Aquellos que se mantienen en la hegemonía y controlan los medios de producción reclaman el derecho adquirido por siglos a la posesión y al fruto de lo que consideran es el resultado de su mérito como sujetos libres tanto como de su derecho biológico a la propiedad. El héroe no discute el derecho que tiene Carlos a recuperar el tesoro y a usarlo para resolver sus problemas económicos. Si se analiza el capítulo desde la idea del movimiento propia de la matriz ideológica feudalizante, lo que genera la acción es la necesidad de devolver la propiedad a su lugar natural, que en este caso sería la familia de Alma Negra. Una vez restaurado ese 'orden' perdido se acaba la razón de ser de la intervención del Chapulín. La contradicción aparece en que en ningún momento los personajes se cuestionan el origen de la riqueza y se la considera propiedad privada que legítimamente le pertenece a los herederos del pirata. Esa tendencia es conveniente para los grupos hegemónicos en Hispanoamérica que se aferran al principio residual de la transmisión de la propiedad por

relación de sangre independientemente de la idea del mérito individual. Aquí entonces se vislumbra el problema hispanoamericano con respecto a la propiedad puesto que siendo Alma Negra un criminal el héroe debería considerar resarcir a sus víctimas o a sus descendientes. La sociedad termina haciendo legal un acto criminal, la historia es el vehículo por el cual las clases dominantes lavan los activos conseguidos en el genocidio colonial. El antepasado de Matalote ha sido dominado por la fuerza por Alma Negra que era el capitán del barco. Su muerte representa la derrota de sus pretensiones y la reafirmación de la estructura ancestral en la que Alma Negra estaba en un nivel superior. La convivencia pacífica de los fantasmas que ven la serie en la televisión representa la resolución del conflicto a favor de la antigua jerarquía. No puede en ningún momento el héroe abogar por la devolución del dinero a sus legítimos propietarios que serían al final de un análisis histórico los descendientes de aquellos a quienes la riqueza fue arrebatada por primera vez, es decir aquellos que con su fuerza de trabajo transformaron las materias primas en objetos con valor agregado. El héroe está determinado ideológicamente para no concluir que su acción termina legalizando un acto criminal y violento que envolvió el genocidio y la esclavitud. Por otra parte, de aquí se concluye que el héroe no sólo invita a los pordioseros a buscarse un trabajo honrado, como se verá más adelante, sino que advoca porque aquellos que tienen derecho genético a la propiedad la reclamen y hagan uso de ella a voluntad. Tampoco se representa al estado como mediador y recolector de impuestos sobre una riqueza hallada en un tesoro. El Chapulín cree en la propiedad privada, cree en el trabajo y también en las herencias.

La relación patrón - jornalero es representada por primera vez en el capítulo 16 llamado "Búsqueda del enfermo de rabia". En esta ocasión se inicia con la imagen de un

hombre campesino durmiendo (Ramón Valdés), su patrón (Carlos Villagrán) lo sorprende y lo reprende por no estar haciendo su trabajo de acomodar bultos. Llega una enfermera (María Antonieta). El campesino cree que ella está haciendo una colecta para la cruz roja pero en realidad ella viene buscando a un hombre que ha sido mordido por un perro rabioso y se escapó sin dejarse inyectar. Ella invoca al Chapulín que aparece dentro de un bulto. Como el héroe no conoce la palabra ella le explica que la hidrofobia es el nombre científico de la rabia. Se dividen para buscar. El Chapulín "ayuda" al hombre con su trabajo. Llega un gringo (Egdar Vivar), reconoce al Chapulín Colorado y quiere tomarle una foto. El Chapulín habla en inglés "this is the boy, I have the pencil, I love my mother, Mary has a book, a book, a book". Luego se sabe que el Chapulín aprendió inglés con unos discos. Vuelve la enfermera, no ha encontrado al hombre. Ella le explica los síntomas de la enfermedad: "Se ponen furiosos y le temen al agua". El Chapulín cree que el enfermo es el jefe. El gringo vuelve y le toma una foto al Chapulín. El gringo cree que el Chapulín quiere dinero porque le habla de mordida de perro. "Oh, mexican mordida". El Chapulín ayuda a subir costales. Luego se ve que se le torció una antenita de vinil. El gringo vuelve a tomar fotos. El Chapulín le arroja la cámara al agua. Suben los costales a la casa equivocada. Se descubre que el perro había mordido al campesino. En ese momento aparece la enfermera y lo inyecta. Al final el Chapulín lo reemplaza en el trabajo. En este caso el Chapulín actúa en dos niveles, por una parte se preocupa por la salud pública y ayuda en la búsqueda del enfermo de rabia; por otra parte sirve como suplemento del campesino para que haga su labor. El campesino es representado como un ser sin iniciativa que evita el trabajo y es por lo tanto merecedor de la reprimenda de su patrón. En lugar de discutir las condiciones de trabajo del campesino y los beneficios de

incapacidad que su enfermedad le acarrearían, el Chapulín se limita a tomar su lugar y mantener de esa forma el equilibrio de la estructura. No hay una crítica al patrón que no se preocupa por el bienestar de sus empleados, el Chapulín no cree que deba intervenir en esa relación de explotación. No se cuestiona si es el campesino o el patrón el que recibe la ayuda del héroe y simplemente se asume que el orden natural de las cosas se altera por la mordida del perro y se restablece con la inyección y el trabajo del héroe. En otras palabras, en términos de la propiedad y el trabajo el Chapulín es el héroe de la sociedad orgánica. La interpretación que hace el turista norteamericano de la “mordida” es, más allá de un juego de palabras que busca un efecto humorístico, la revelación de que en este entramado social el dinero y el trabajo no están directamente conectados. Este mismo argumento y libreto se repite en el capítulo 108 con un título que refiere directamente al trabajo: “Los costales caben en todo sabiéndolos acomodar”. El turista gringo es representado por Horacio Gómez y Florinda es la enfermera. La primera versión estaba ambientada en un espacio que parece referenciar la ambientación del western pero esta segunda versión es ambientada en un campo que se reconoce como propiamente mexicano.

En el capítulo 19, titulado “Prisión”, aparece la imagen del trabajo conectada con el castigo. Se trata de una prisión donde dos hombres (Carlos Villagrán y Ramón Valdés) están condenados a trabajos forzados. La jornada de trabajo es de veintitrés horas diarias. El capataz amenaza con ponerle grilletes a Ramón. Nadie se ha podido escapar con vida del penal. Los prisioneros invocan al Chapulín. Para evitar el castigo quieren deshacerse de las bolas de grillete arrojándolas por el antiguo acueducto. Llega el capataz y lo noquean con una roca. Uno de ellos le dice al héroe: "Eres grande Chapulín, claro en

sentido figurado". Desarman al capataz, Carlos le quiere disparar para que no escape. El Chapulín lo detiene y dice "jamás se debe apuntar un arma de fuego a un ser humano, yo lo atraparé con mis propias manos". Le ponen grilletes a Ramón pues hay un traidor entre los prisioneros (Carlos). Ramón invoca al Chapulín para que le ayude a quitarse los grilletes. El Chapulín llega con un grillete también. Dice que se ha hecho capturar intencionalmente para venir a ayudar a Ramón. El Chapulín y Ramón desarman al capataz y noquean al traidor (Carlos Villagrán). Con el chipote chillón, el Chapulín logra batear las bolas de piedra. Al final capataz y traidor quedan amarrados por los presos a quienes Ramón les va a informar que están libres. ¿Por qué los libera? El argumento no parece lógico en principio. Uno de los prisioneros a quienes el Chapulín ayuda termina por volverse en su contra a pesar de sus buenas intenciones, de la misma forma en que los galeotes se vuelven contra Don Quijote en el capítulo XXII de la primera parte. Se vuelve entonces al modelo cervantino discutido al hablar de la parodia. La inocencia de los prisioneros no se cuestiona, en lugar de hacer que el capataz sea un prisionero más por el crimen que comete al hacerlos trabajar por veintitrés horas al día, lo que se hace es desarmar la estructura representada en la prisión. El capataz y su soplón quedan amarrados a su suerte y los prisioneros, culpables e inocentes, son liberados. En otras palabras, si la estructura no funciona se elimina y abandona pero en ningún momento se admite que se mantenga en pie el sistema, se reforme y los sujetos cambien de posición de acuerdo a su "mérito".

Ya desde el capítulo 9 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* se representa se comienza a vislumbrar la imagen del trabajo que se propondrá en la serie. Un personaje, que será recurrente, el limosnero aparece por primera vez en este capítulo. El argumento

se extiende en la parodia de la película *Dios se lo pague* representada en el capítulo 208. La versión más extendida aparece en el capítulo 234 titulado “Limosneros vemos, millonarios no sabemos”. La obvia contradicción del título introduce otro problema del sujeto: el vestido, la apariencia. El exterior de la persona no es suficiente para identificar su situación económica. Su posición en la estructura será contradictoria puesto que por una parte el limosnero-millonario acumula el dinero que le serviría para asumir una posición dominante en la estructura pero su apariencia no revela esa condición. Al revisar el argumento vemos que aparecen un limosnero (Ramón Valdés) y turista (Edgar Vivar) con cámara de fotos y acento de gringo. Los dos hablan en una fuente.

Turista: Usted necesita mucho dinero ¿verdad?

Limosnero: sí.

Turista: trabaje.

El turista asume que el limosnero ha escogido dedicarse a mendigar en lugar de vender su fuerza de trabajo. Su posición de extranjero lo hace asumir que la mendicidad es una opción entre muchas para los miembros de una sociedad moderna. Para el turista gringo no existen los siervos sino los sujetos libres. Su ideología se trasluce en sus palabras. Más adelante aparece otra limosnera (Florinda). Ramón le prohíbe a ella pedir limosna en “su parque”. En otras palabras, él se ha tomado de facto el derecho a explotar la mendicidad dentro de esa área. Ella invoca al Chapulín Colorado. Cuando el héroe llega se da el siguiente intercambio:

Chapulín: ¿No te da pena pedir limosna?

Florinda: Sí.

Chapulín: ¿Entonces?

Florinda: Me las aguanto.

Entonces para el héroe la limosnera es un sujeto sinvergüenza dispuesto a cambiar por dinero su dignidad de sujeto libre. ¿Dignidad? ¿Vergüenza? El Chapulín reduce una

condición estructural a un problema del sujeto y su carácter. La mujer argumenta que se dedica a la limosna porque es huerfanita; esto le suena ridículo al Chapulín pues se trata de una mujer adulta. Frente al reproche ella le hace una pregunta que indaga por su red de apoyo social, por su familia entonces le dice “¿Y tú sí tienes mamacita?”. En otras palabras insinúa que la familia no sólo ayuda a producir al sujeto sino que lo localiza en la estructura. La limosnera y el turista ven la sociedad de dos formas diferentes. Para él basta la voluntad y la acción individual mientras que para ella no es así. Un poco enojado, el héroe le responde: “Por lo menos no ando viviendo sin trabajar y no soy Superman o Batman que arreglan todos sus problemas a base de dólares. Yo soy del tercer mundo, mira este es todo mi capital: diez pesos”. La posición del Chapulín frente al dinero representa un residuo de la sociedad estamental muy cercano a la ética del catolicismo, donde los pobres son bien aventurados porque han de ser ricos en el reino de los cielos. El catolicismo justifica la injusticia social y la distribución inequitativa de los recursos con la promesa de una riqueza espiritual que ha de ser disfrutada eternamente. Este tipo de actitudes trata de reconciliar al hombre con su pobreza a pesar de que se le exige que trabaje, es decir que produzca sin acumular capital. El Chapulín se identifica como un superhéroe pobre y cree que está bien que así sea; la crítica que lanza a los superhéroes norteamericanos se materializará en la aparición del personaje llamado Súper Sam en el capítulo 33. Como ya hemos visto, este personaje literalmente enfrenta los problemas con una bolsa de dinero. Convencido de que los individuos están en libertad de cambiar su situación con el ejercicio de su voluntad, el Chapulín le hace prometer a la pordiosera que si le ayuda a recuperar la limosna que le quitó Ramón ella buscará un trabajo honesto. Ella acepta y buscan a Ramón. Mientras tanto, Ramón saca una pistola y le pide

“limosna” al turista. También encañona al Chapulín. Luego, simplemente se acuesta en una banca del parque, usa un maletín como almohada, y cuando ronca se ve una animación de un serrucho cortando un tronco. Este pordiosero es un hombre armado que en realidad les roba al turista y a los otros mendigos. El Chapulín no puede apelar a su vergüenza porque en Ramón hay un sujeto híbrido entre ladrón y limosnero. Desde una visión orgánica del mundo, la actitud de este individuo atenta contra la estructura social porque asume dos posiciones distintas en ella. La estructura inmóvil del organicismo es puesta en riesgo por la multiplicidad de este personaje. El héroe tiene que enfrentarlo para restablecer el equilibrio perdido.

Cuando se acercan al mendigo la mujer sigue al héroe. El Chapulín la detiene y le dice: “Tú no, que se queden aquí las mujeres”. En otras palabras le recuerda que por su género la sociedad orgánica le ha asignado un rol pasivo en estos casos. El maletín que el limosnero usa como almohada está lleno de fajos de dinero. Para atacarlo, el Chapulín toma el tronco de la animación que representa el ronquido y noquea al turista<sup>32</sup>. La limosnera le quita la pistola al dormido. Entonces, se sabe que el limosnero (Ramón) es también el padre de la mujer. La hija dispara al aire y él despierta. El Chapulín lo noquea con el tronco. Le quitan el maletín y se lo arrojan unos a otros para que él no lo agarre. Al final el limosnero queda con el maletín pero el Chapulín lo noquea con el tronco. Cuando recupera la conciencia y el héroe trata de volverlo a golpear. Entonces Ramón lo detiene diciéndole: “No, no Chapulín, espera. Digo es que en verdad no vale la pena pelear por veinte mil miserables pesos”. El turista gringo le pregunta si dijo veinte mil pesos y él le responde: “es lo único que uno se puede ganar en un día”. Entonces el gringo devela su ideología y decide ponerse a pedir limosna. La crítica a la sociedad norteamericana se

repite puesto que su representante piensa exclusivamente en el dinero y aunque comienza el capítulo aconsejándole al mendigo que trabaje lo termina como mendigo puesto que lo considera más productivo para él que su trabajo. El Chapulín piensa en la sociedad en general y sus consejos y acciones buscan lo mejor para el entramado social, los sujetos utilitaristas como el pordiosero-ladrón y el gringo le parecen antinaturales. Al final el Chapulín triunfa puesto que la mujer y el padre prometen buscar un trabajo honrado. En otras palabras, se comprometen a entrar en las relaciones de producción a pesar de que la mendicidad sea más lucrativa.

En el capítulo 78, llamado “La ropa limpia se ensucia en casa”, se representa a una pareja en problemas porque el marido se rehúsa a trabajar. Aparece Florinda planchando una camisa. El marido (Carlos Villagrán) duerme y ronca. El hombre está sin afeitarse ni arreglar y maltrata a la mujer. Ella ha estado lavando ajeno porque él no quiere trabajar.

Mujer: ¿No le da vergüenza que yo tenga que trabajar para mantenerlo?

Hombre: Pues sí, me da vergüenza.

Mujer: ¿Tos?

Hombre: Me la aguanto como los machos.

Se repite aquí la idea de que el trabajo le permite al hombre el reconocimiento público y que no hacerlo trae como consecuencia una sanción moral que acarrea la vergüenza.

Aquellos que no lo hacen sufren una disfunción, son anormales. En otra escena, un gato ha ensuciado la camisa blanca. La mujer invoca al Chapulín pues teme a la reacción del marido. El Chapulín salta y cae por entre los pisos porque están muy viejos<sup>33</sup>. Al ser enfrentado por el Chapulín el hombre argumenta que no trabaja porque él es de familia rancia. El héroe hace una broma con respecto a lo rancio y el estado de higiene del hombre. La broma revela la posición del héroe frente al argumento del marido. Si es

cierto que es de familia rancia debería notársele en el vestido y la higiene. Lo rancio de la familia, según el héroe, está más relacionado con la idea de lo podrido que con la del estatus social. El Chapulín le informa entonces que viene a obligarlo a trabajar. En la disputa lo golpea con el chipote chillón y lo clava en el techo del tapanco. Con un efecto especial se ve que le estiran en cuello para tratar de sacarlo del entrepiso. Luego, el Chapulín piensa en usar las pastillas de chiquitolina para reducir al hombre de tamaño y así liberarlo. El hombre no quiere tomar la pastilla y la escupe. Por accidente, el Chapulín hace que la puerta le caiga al hombre en la cabeza y lo desatore. La acción del héroe es en realidad la precipitación de la inacción del marido que ha descuidado la casa a tal punto que todo está a punto de caerse. En la escena siguiente el marido le promete a su esposa que va “a trabajar todos los días sin descanso”. El mismo argumento y libreto se usa en el capítulo 249, titulado “La ociosidad es la madre de un amigo mío” donde el título parodia la actitud del personaje que reclama una posición en la sociedad orgánica de manera infructuosa. Los cambios son mínimos pero significativos, Edgar Vivar reemplaza a Carlos Villagrán en el papel de marido. Por otra parte al final aparece la pareja reconciliada. Los esposos sentados en el sofá parecen más enamorados que nunca y el marido le promete a su esposa “trabajar de sol a sol y de sombra a sombra con tal de no volver a ver al Chapulín Colorado”. Entonces el Chapulín se convierte en el castigo que le sobreviene al perezoso. La mujer parece haberle perdonado todo, hasta su maltrato. El héroe logra que el marido se comprometa a trabajar pero en ningún momento hace que se comprometa a no maltratar más a su esposa. La mujer no pide que la ayuden a detener el abuso sino a devolver a su marido a la posición en la estructura familiar que le corresponde. Es decir que sea proveedor y único hombre de la casa.

### 4.3 La mujer

Dentro de la variedad de personajes femeninos que aparecen en la serie se destacan algunos cuya recurrencia los convierte en estereotipos. La mujer aparece en cada uno de los capítulos aunque es importante aclarar que los personajes masculinos la sobrepasan en proporción de 3 a 1. ¿Cómo se representa la mujer en la serie? ¿Se trata de sujetos libres o de siervos? Dentro de los personajes femeninos que más se destacan en la serie encontramos a: La Menina, Rosa la Rumorosa, Fregoberta, la enfermera, la bruja, la madre de Fernandito, la periodista, la bailarina llamada la Mongova y, en diferentes caracterizaciones, la mujer víctima del monstruo o el malhechor.

#### 4.3.1 La mujer víctima

La primera persona a la que el Chapulín Colorado ayuda es una mujer (María Antonieta) que está a punto de ser víctima de un vampiro (*Los supergenios 5*). La solución a la que el héroe recurre es adelantar el reloj para que amanezca más rápido y el vampiro que le teme a la luz se rinda. La acción del héroe es tan simple como sorpresiva. Desde un punto de vista cómico se genera un desequilibrio al mostrar el reloj como un elemento conectado a la tela del universo y por ende capaz de perturbar el tiempo con solo adelantarse. Es obvio que aquí hay unos tintes de surrealismo; no obstante, también se muestra a la mujer como una víctima incapaz de actuar en su propia defensa. La estructura a repetirse comienza a trazarse desde esta primera aparición del héroe. Hay una mujer en apuros que invoca al Chapulín para que la proteja del peligro; este tópico que se mantiene en la gran mayoría de la serie no es deconstruido ni sujeto a la crítica sino que se inscribe como una convención que marca la entrada del héroe en la acción. Aunque se

puede relacionar con la tradición de modelos literarios como el melodrama y el western no podría afirmarse que los referencia; más bien, funciona como una convención de transición entre la presentación del conflicto y el comienzo de la aventura. Luego, en el capítulo 11 de los *Supergenios de la mesa cuadrada* se representa por primera vez el argumento del hombre que quiere obligar a una mujer a casarse con él por la fuerza. Rufino Rufián (Rubén Aguirre) trata de obligar a María Antonieta a casarse con él y como medida de presión aprisiona y amenaza a su padre en una "vieja mina que está abandonada y que data del siglo XVII y está a punto de derrumbarse". En principio, la situación parece insostenible puesto que la presión del hombre sobre la mujer debería de mantenerse constante para evitar que ella lo abandonara. El argumento empata con la base ideológica de la religión católica que es la más extendida en México, e Hispanoamérica, y se construye sobre una idea del matrimonio en la que la unión sería indivisible y en ella no mediaría la voluntad del sujeto sino la de la estructura y la de Dios; el matrimonio se representa como algo tan estable e invariable como la muerte, como un contrato que aunque firmado bajo coacción no puede ser disuelto. La mujer está obligada a seguir la voluntad de sus padres o mayores y deberá sacrificar su voluntad por la supervivencia de la familia. El Chapulín viene en defensa de la mujer y como héroe trata de romper el ciclo del matrimonio arreglado, a la fuerza o por conveniencia.

En el capítulo 3, titulado "Chapatín en exámenes, y, La tribu", se presenta un sketch en que el jefe de la tribu de los Fumarola quiere obligar a la hija de un arqueólogo a casarse con él so pena de matar a su padre arrojándolo a una fumarola. El héroe es invocado y actúa en defensa de la mujer y el padre indefensos. Estos capítulos muestran como el Chapulín representa un suplemento para la incapacidad que tienen las personas

que lo invocan de defenderse a sí mismas. Las mujeres no pueden encargarse del problema solas y los hombres que han de protegerlas se hallan prisioneros. El Chapulín es un suplemento de la masculinidad que toda mujer habría de necesitar en el entramado social. Los hombres que tratan de forzarlas no han tratado el galanteo sino que van directamente a las medidas de fuerza. En el capítulo 4, Llamado “El Actor debutante, y, La Chicharra Paralizadora”, se continúa con el tema del matrimonio forzado pero la medida de fuerza se combina con la del interés económico. En esta ocasión una mujer (María Antonieta) aparece en la cocina de su casa. Su padre (Ramón Valdés) entra y le informa que se debe casar con un hombre que es super-archi-multi-millonario. En principio la fuerza física ha sido cambiada como medida de persuasión y ahora se presenta el dinero como la fuerza que rinde al padre sin sogas. Entonces ella invoca al Chapulín Colorado que con ayuda de la Chicharra paralizadora crea conflictos entre el pretendiente y el padre. La chicharra, como arma, sirve para congelar en el tiempo los movimientos de sus víctimas. Con un silbido del claxon de goma se congela a la persona hacia la que se apunta y con dos se descongela. Mientras las víctimas se encuentran paralizadas no pueden moverse y pierden el sentido del tiempo. El Chapulín usa la ridiculización y el conflicto para acabar con la alianza entre padre y pretendiente. El Chapulín explota aquí la idea de la esfera pública en la que nadie quiere ser expuesto a la mofa. La esperanza del héroe es que la ridiculización pública los haga desistir de sus ideas. Más adelante, el hombre llega con un maletín lleno de dinero que la mujer rechaza. Al ver que el dinero no persuade a la mujer, el pretendiente trata de tomarla por la fuerza. En otras palabras retrocede en el argumento. El dinero es más sofisticado que la fuerza, pero de ser necesaria la amenaza de sujeción forzada está siempre a la mano. En

otra escena aparece que el hombre ha capturado al padre que para este momento se ha arrepentido del trato inicial. El pretendiente lo mantiene amarrado bajo una piedra sostenida por una soga. La amenaza vuelve al punto más primitivo, entonces dice: "te casas conmigo o corto la cuerda". La situación sería insostenible pues para buscar la liberación del padre la mujer podría aceptar la propuesta y después faltar a su palabra. Pero no lo hace, no da su palabra de matrimonio bajo ninguna circunstancia, en cambio vuelve a invocar al Chapulín Colorado que con su chicharra detiene la piedra en el aire. Aunque el hombre puede ser materialista y dejarse seducir por el dinero, el caso inicial del padre, este capítulo revela la imagen de la mujer como un sujeto que debe mantener su voluntad de sujeto libre, es decir escoger con quien se casa, sin involucrar en ello el interés económico. Tampoco puede faltar a su palabra y debe mantenerse incólume en su ética hasta el final. A pesar de que la mujer debe mostrar una fortaleza de carácter que los hombres no demuestran también se la representa en constante necesidad de una figura masculina que la defienda, que hable por ella con sus acciones. Frente a la masculinidad fallida del padre en el caso de la fuerza, se invoca al Chapulín. Frente a la masculinidad residual del padre que trató de arreglar el matrimonio por conveniencia, se invoca al Chapulín para que lo neutralice. Ahora, la mujer es un sujeto bien determinado por la estructura puesto que en ningún momento toma la ley en su mano, es decir, no actúa en nombre propio. Siempre cumple el ritual de invocar a un hombre para que la defienda.

El siguiente caso del matrimonio forzado se representa en el capítulo 13 titulado "Dr. Chapatín y licenciado Valdés. El pastel para la boda". En el segundo sketch un padre (Ramón Valdés) y su hija (María Antonieta) llegan a la casa de un hombre (Rubén Aguirre). Le traen un pastel pero dicen no saber el motivo de la celebración. Él dice que

celebra su boda y le dice a María Antonieta que ella es la novia; le pide que se case con él y a cambio le dará todos los regalos que tiene empacados en su casa. Rubén ha decidido saltarse el cortejo; no quiere seducir la voluntad de la mujer por medio del galanteo; no la respeta como sujeto libre y simplemente asume que ella lo aceptará por la oferta de sus regalos. Ella lo rechaza y él los abandona encerrándolos en la casa y advirtiéndoles que uno de los muchos paquetes de regalos tiene explosivos. En otras palabras, el hombre sí ha tomado en cuenta la posibilidad de ser rechazado y planea la aniquilación del padre y la hija. A pesar de estar en peligro de muerte, la mujer no cede en su posición. El Chapulín es invocado y viene a ayudar en la búsqueda del explosivo. La mujer (María Antonieta) se decepciona al saber que las cajas no contienen regalos. En otras palabras, a pesar de que rechazó al hombre la halagaba la idea de ser valorada por medio de tantos regalos. El Chapulín lucha contra una caja vacía. El malhechor (Rubén Aguirre) regresa y se queja porque no encuentra la llave para escapar. El padre y el Chapulín lo golpean. La mujer encuentra la bomba. La bomba no explota hasta que pasan los cinco minutos. El Chapulín golpea por accidente al padre y lo lanza sobre el sofá. La bomba explota. En otra escena, el malhechor aparece en la pastelería que pertenece al padre de la mujer y le dice a ella que ha puesto veneno en uno de los pasteles. Ella invoca al Chapulín. Se sabe entonces que el malhechor anda armado y la ley no actúa en su contra a pesar de sus actos. El padre no quiere arruinar los pasteles porque no quiere perder el dinero invertido y dice: "Como yo no puse el veneno, los voy a vender". La mujer no está de acuerdo. De nuevo, el padre piensa en el dinero y actúa por interés propio con un argumento de responsabilidad individual. La mujer representada en la serie no puede estar de acuerdo con ese comportamiento; actúa como interpelada por una necesidad de obrar con unos

valores diferentes a los de los hombres. En estas divergencias se trasluce una diferencia de género a nivel de la acción y por lo tanto de la determinación estructural del sujeto. Entonces, ella vuelve a invocar al Chapulín que regresa en su papel de suplemento del padre. Comienzan a destruir los pasteles. El Chapulín cita un refrán "a una mujer no se le toca ni con el merengue de un pastel". La mujer no ha de ser tocada y tampoco ha de moverse por sí misma. La voluntad de la mujer es la voluntad de la rosa que depende de seres con movimiento para garantizar su existencia y la de su prole. La mujer ha de ser incorruptible y no debe mostrar predilección por el dinero aunque si puede hacerlo por los regalos. El malhechor regresa, le dan un pastelazo y resulta que ése es precisamente el pastel envenenado. Dice: "me lo estoy comiendo, auxilio". Este hecho muestra que la justicia se le entrega al azar y no a los aparatos represivos del estado que como ya se ha dicho tendrían la función de forzar a los sujetos a cumplir la ley. La ausencia del estado se compensa con una forma de la justicia poética que parece seguir la ley del karma y tiende a reconciliar a las víctimas con la idea de que toda acción tiene una repercusión que no requiere la presencia material de la justicia ni de un proceso legal. Esta manera de presentar la justicia puede leerse en clave inversa y asumirse que la serie implícitamente justifica la desgracia de algunos sujetos en la estructura con el aura de que toda fatalidad es merecida de una u otra forma.

El argumento basado en la idea del matrimonio forzado se vuelve a presentar en el capítulo 23 llamado "La casa de té de yerbabuena de la luna del 8 de agosto del 74" que en el título parodia la novela y la película *The Teahouse of the August Moon* (1951 y 1956). En este caso la acción se ha trasladado a una casa japonesa. Una mujer japonesa (Florinda) aparece en el patio de su casa. Suena un gong (lo toca Carlos Villagrán) y se

anuncia la llegada del padre de la mujer: Sugatito Orinagua (Ramón Valdés). El padre anuncia el matrimonio de su hija con el honorable karateca Silbato Yamasaki. La voluntad de la mujer no tiene importancia para el padre. La mujer invoca al Chapulín. Se presenta como humilde geisha y pide perdón. Al explicarle el caso al Chapulín ella le confiesa que en realidad está enamorada de Julio Alemán, un famoso galán del cine mexicano que para la época de la producción tenía cuarenta años y estaba en la plenitud de su carrera. El héroe dice hablando de él mismo en tercera persona que el Chapulín Colorado es capaz de derrotar juntos a 200 karatecas y a 300 zapotecas. Todos reconocen al Chapulín. Hablan un japonés hecho con palabras castellanas cambiadas, una jergonza paródica. Para solucionar la diferencia de opiniones el padre propone una lucha entre Silbato y el Chapulín. El matrimonio se disolvería si el Chapulín vence. Sin saberlo, es decir por accidente, el Chapulín acepta el reto. Silbato (Edgar Vivar) aparece en escena rompiendo una pared de papel. El Chapulín llama pijama al kimono de Silbato. Luego dice que no tiene motivos para hacerle daño a Silbato. Cuando se le pregunta: ¿Tienes miedo? responde: -"No, jamás se dirá que el Chapulín Colorado temió". El juego de palabras nos recuerda una imagen bufonesca en la que se humilla al otro en público. Entonces luchan, el Chapulín trata su yegua voladora. Al principio pierde el combate pero luego se recupera. Hay efectos especiales entre ellos se ve cómo de un golpe, Silbato hace volar al Chapulín. En este punto el héroe dice: "No me queda más remedio que recurrir a mi famoso tope de chivo reparador"; sale por el aire en posición horizontal y golpea a Silbato con su cabeza en las nalgas. El Chapulín gana. La imagen de este final vuelve a hacernos pensar en la humillación que implica ser vencido de un golpe en los glúteos. Si se trataba de un problema de honor, el Chapulín ha humillado a Silbato con el

lenguaje y con el cuerpo. Volviendo a la idea de la mujer como víctima encontramos que la geisha es víctima de la estructura social que la produjo. Es decir de sus “tradiciones”. La geisha que mantiene vivas ciertas prácticas como la de humillarse ante la figura masculina revela el problema de la interpelación y la producción del sujeto. Ella sabe quién es Julio Alemán, en otras palabras la práctica cultural de ver cine y televisión ha afectado su comportamiento y su armazón ideológico. La matriz ideológica cuenta con nuevos elementos que aunque emergentes ya afectan sustancialmente la producción del sujeto. La geisha ha comenzado a dejar de ser siervo para adherir a la idea de la voluntad y el sujeto libre. Esta adhesión no es total puesto que no invoca al Chapulín para que la ayude a salirse de la estructura que la oprime sino para que con las reglas de esa misma matriz ideológica le permita mantenerse como un sujeto en contradicción. Los demás personajes reconocen al Chapulín y aceptan su intervención en el caso. Una vez más el héroe suplementa la masculinidad de la que carece la mujer y enfrenta en su nombre al pretendiente. La idea del honor es vencida por la de la voluntad.

La siguiente versión del matrimonio forzado se presenta como una parodia de la guerra fría, en el capítulo 33, donde un ruso llamado Dimitri Panza (Edgar Vivar) aparece en una granja mexicana para informarle a María Candelaria (Florinda) que ella va a ser su esposa. La parodia de la película del Indio Fernández se revela en la caracterización de Florinda que lleva trenzas y ropa similar a la de Dolores Del Río en la película de 1943; no obstante la parodia no se extiende al argumento. El extranjero viene a imponer su deseo de matrimonio sobre la pretensión de la campesina de casarse con su novio mexicano, Lorenzo Rafael. En lugar de enfrentar el problema ella sola o con su novio, la campesina invoca al Chapulín. En lugar del Chapulín, llega Súper Sam el superhéroe

norteamericano cuya arma principal es una bolsa de dinero. El gringo dice “venir a salvar a bonita muchachitas”. El capítulo titulado “De los metiches líbranos señor” parece referirse en un principio a la intervención de Súper Sam, pues es a él a quienes los campesinos le expresan su deseo de ser ayudados por un héroe nacional. El ruso, curiosamente es rechazado con menos ahínco. No obstante, el capítulo se convierte en una recreación de una confrontación entre rusos y norteamericanos donde los mexicanos son el trofeo. Luego de dejar fuera de combate a Súper Sam el Chapulín enfrenta al ruso. Para derrotarlo usa como arma sus piernas para correr hasta que su oponente se canse. Luego lo golpea con el chipote y lo hace entrar en el jacal donde está Súper Sam, quien cansado parece que se va a sentar en el detonador de una bomba que ha instalado Dimitri. De esta forma parece que el ruso y Súper Sam estarían al interior del jacal cuando la bomba hiciera explosión. La resolución del conflicto terminaría con la supuesta aniquilación de los intrusos. La mujer igual, necesita al Chapulín para enfrentar el peligro. El interés del ruso por la campesina no se hace claro, parece más una metáfora del colonialismo que intenta repetirse en la figura de la mujer como representante de la fertilidad de la tierra y de los recursos naturales. Los pretendientes evitan el cortejo porque la mujer es objeto a poseer como los minerales de la tierra no han de ser seducidos sino explotados.

En el capítulo 49 la mujer es presionada a pagar con su cuerpo una deuda de gratitud. Una mujer (Florinda) aparece planchando. Llega su tío Trinquete (Ramón) y le recuerda que desde la muerte de su padre ella ha pasado por una situación difícil. El tío le pide que recuerde cuando él le salvó la vida. Ella recuerda que una vez le cayó encima por accidente. Ahora el tío quiere cobrarse el favor. En contraprestación le pide que se

case con Gerundio (Carlos Villagrán). Aunque Gerundio es un estúpido, acaba de sacarse la lotería. El tío le ha cobrado al pretendiente tres cachitos de lotería por su sobrina. Ella dice que no quiere casarse por interés. Invoca al Chapulín y para explicarle el caso le dice "Me he quedado completamente bruja"; es decir sin dinero. Entonces el Chapulín planea hacer que Gerundio crea que ella es una bruja por medio de la chicharra paralizadora. Es decir que el héroe se aprovecha del mito para atacar la impostura del capitalismo; el Chapulín sabe que la creencia en la magia no ha sido completamente derrotada por la llegada de la razón moderna y por ello usa las creencias en lo sobre natural como arma en contra del malhechor. La lógica material del dinero se trata de contrarrestar con la inmaterialidad de la magia que sin duda continúa manteniendo efectividad ideológica. Se trata de dos ideologías residuales encontradas bajo la contradicción del capitalismo. Luego, el Chapulín usa la chicharra para paralizar a la mujer y darle un beso. En otras palabras la inmovilidad le permite tener un contacto íntimo sin su consentimiento. Con la chicharra se hacen bromas de diferentes tipos: de golpes, de apariencia y de accidentes. Trinquete quiere irse. Ella dice que es bruja. Gerundio y Trinquete reconocen al Chapulín. En ese momento el Chapulín los paraliza a todos, incluso a él mismo. Se acaba. La inmovilidad con la que se termina el capítulo parece una postal del estado actual de las cosas en la época de producción del programa. La mujer ha perdido al padre y ha tenido que suplementarlo con un tío que la trata como una propiedad. Aunque Trinquete es consciente de que no puede forzar a su sobrina a casarse por conveniencia sí conoce los mecanismos para presionarla e inducirla a la venta de su voluntad. Desde su punto de vista, la mujer tiene un bien, su cuerpo, con el que debe amortizar las deudas de gratitud y solucionar su carencia de capital. Ante la masculinidad fallida del tío, la mujer recurre al

Chapulín como suplemento. La actitud del héroe al paralizarla y besarla sin su consentimiento representa el modelo de masculinidad que defiende; es decir, una masculinidad que no toma en cuenta la voluntad del sujeto femenino pero que ejerce su dominio con mesura. La estructura está clara, el hombre está en una posición dominante pero para sostener el entramado social debe ser consciente de los límites trazados por la época. El tío ha fetichizado las relaciones familiares en dinero. En otras palabras usa su capital afectivo como si se tratará de un billete del banco. La idea del mérito no aparece en ninguna parte del capítulo puesto que Gerundio es rico por obra del azar y el tío le salvó la vida a la sobrina por accidente. El Chapulín sabe que la razón cartesiana no puede cambiar la posición de los sujetos a enfrentar. En cambio, sabe que el mito aunque residual es efectivo en esa causalidad estructural y por ende un recurso infalible en su lucha. Al verse descubierto, es decir al confrontarse con la fuerza de la historia que desenmascara el truco, el héroe inmoviliza a todos los sujetos, incluso a él mismo, en un último esfuerzo por mantener unida una estructura que está destinada a caerse.

La chicharra paralizadora, de la que ya se ha hablado y explicado el funcionamiento, tiene su origen en el capítulo 7 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* donde se introduce la idea de un arma paralizadora traída por unos extraterrestres. El funcionamiento del arma alienígena es idéntico al de la chicharra, un disparo paraliza y dos devuelven el movimiento. Luego, en la serie, el Chapulín usa la chicharra con el mismo principio. La chicharra es un claxon de goma que se usaba en las bicicletas y en los autos antiguos. Como objeto, la chicharra está diseñada para alertar y llamar la atención. En un acto bufonesco, la chicharra paralizadora del Chapulín pone en ridículo a sus víctimas sometiéndolas a la inmovilidad en un mundo dinámico. La chicharra hace

consciente a su víctima de que sus actos son públicos. Además, sirve para advertirle a los espectadores de la posibilidad de ser expuestos al escarnio público en caso de que sus acciones o actitudes no sean consideradas apropiadas por la fuerza hegemónica que maneja la chicharra. El concepto de la chicharra como un símbolo de la denuncia social se continúa cuando en reemplazo de El Chapulín Colorado, Roberto Gómez Bolaños protagonizó una serie sobre un periódico homónimo. El diario La Chicharra, en el que trabaja Vicente Chambón (Chespirito), tiene la misma función que el arma del héroe; llama la atención del público sobre irregularidades en la esfera pública. Lo particular del arma del Chapulín está en que, salvo en dos ocasiones, se relaciona con la idea del matrimonio forzado. El héroe usa el arma para asegurarse de impedir que una mujer sea obligada a casarse por conveniencia o contra su voluntad. El pretendiente siempre es un hombre muy rico. Algunas veces los familiares están a favor y otras en contra de la unión. En el capítulo 53 aparece la chicharra en medio del mismo argumento, el matrimonio forzado, pero hay un giro que transforma la utilidad del arma. En los otros casos, la idea era mantener estabilidad en las relaciones estructurales en las que la mujer si bien comienza a constituirse como sujeto en libre ejercicio de su voluntad es mantenida bajo el control de los hombres a quienes es necesario persuadir por medio de la ridiculización pública. La chicharra marcha al paso de la historia y aunque se usa para proteger la emergencia de la voluntad femenina en la esfera pública también sirve para asegurarse de que dicha emergencia no ponga en peligro de disolución a la sociedad. Entonces, en el capítulo llamado “El regreso de la chicharra paralizadora” vemos que la acción se ha desplazado al campo mexicano. Un par de granjeros, tío y sobrina (Ramón y Florinda) son visitados por Carlos Villagrán que le dice a la mujer: “He venido por última

vez a pedirte que te cases conmigo”. Ella responde que preferiría casarse con Mauricio Garcés<sup>34</sup>. Frente al rechazo Carlos replica con su principal argumento: “Yo tengo mucho cientos mil chorocientos pesos y todo lo pongo a tus pies para que te cases conmigo”. Aunque el argumento es apropiado para el hombre, como se ha visto antes, no puede serlo para la mujer que se vería presentada como inmoral. El segundo rechazo de la mujer hace que el hombre amenace con llevársela a la fuerza. Ella invoca al Chapulín. El héroe trae la chicharra y paraliza al pretendiente. Más adelante en el argumento Carlos se apodera de la chicharra y dice que ahora será dueño del mundo. El tío Ramón se apodera del arma y dice lo mismo. En otras palabras, los hombres ‘no heroicos’ son seducidos inmediatamente por el poder mientras que el Chapulín que ha mantenido la chicharra bajo su poder no ha sido tentado a controlar el mundo. En el caso aquí estudiado, después de varios forcejeos, la mujer le arrebató la chicharra a su tío y se la devuelve al Chapulín advirtiéndole que no la suelte. Se nota aquí otra gran diferencia entre la representación de la mujer (sujeto femenino) y la del hombre (sujeto masculino). La mujer de clase media, la mujer que pertenece a la clase trabajadora y que con frecuencia se encuentra en apuros económicos no se deja tentar ni por el dinero ni por el poder. Al devolverle la chicharra al Chapulín ella deconstruye la estructura y moralmente se pone en el papel que hasta el momento ha ocupado el héroe. Frente a la derrota del héroe, a la impotencia de la masculinidad por imponerse frente a sus rivales la mujer aparece como el neutralizador de la codicia. Carlos se rinde y se marcha pero antes amenaza con volver por ella. El peligro es latente. El tío agarra la chicharra y la usa para defenderse del Chapulín que trata de controlarlo. En un ataque de locura de poder, el tío juega a paralizar águilas y aviones. En otra escena se sabe que el tío dejó la chicharra en la recámara y olvidó la

llave adentro. Carlos regresa armado. Luego de recuperar la chicharra con ayuda de la mujer el Chapulín los paraliza a los tres. Este capítulo le añade a las problemáticas anteriores la codicia del hombre. La masculinidad es desmesurada y la feminidad la neutraliza. Como sujeto, la mujer ha sido interpelada con efectividad por la estructura que la determina. Ella salva el calendario de la historia, la estabilidad material que podría perderse con el poder de la chicharra tiene en la mujer a su guardián perfecto pues al carecer de codicia funciona como aliada de la hegemonía.

El mismo argumento y la mayoría del libreto del capítulo 53 se vuelve a usar en el capítulo 164, “El retorno de la chicharra paralizadora”, donde Carlos Villagrán es el tío y Florinda es la sobrina. El villano ahora es Rubén Aguirre. Aunque han pasado tres años se vuelve a hacer la referencia a Mauricio Garcés que para esa época ya había dejado de protagonizar películas; la mujer le dice al pretendiente: "Si en el mundo no hubieran sino dos hombres, usted y Mauricio Garcés; preferiría casarme con Mauricio Garcés". De igual manera se repite la ambición de poder que engece a los hombres al tener en sus manos la chicharra. No obstante, en esta ocasión el Chapulín dice: “Además, no es suficiente con tener un arma tan poderosa como la chicharra paralizadora, es necesario también tener cautela, tener una formación moral que te ayude a usar la chicharra en los momentos [indicados]"; igual que en el caso original el héroe paraliza a todos los personajes. De esta forma el Chapulín restablece la jerarquía deconstruida en la versión anterior puesto que recuerda que es él quien reúne las condiciones para administrar ese poder. La mujer víctima es su aliada y al devolverle la chicharra adhiere a esta idea.

Habría que pensar entonces en las características morales del héroe. Recordemos que en el artículo “The Myth of Superman”, Umberto Eco discute, entre otras cosas,

cómo los superpoderes de Superman son utilizados en un nivel local cuando en realidad podrían servir a una causa global, a un proyecto global de bienestar:

From a man who could produce work and wealth in astronomic dimensions in a few seconds, one could expect the most bewildering political, economic, and technological upheavals in the world. From the solution of hunger problems to the tilling of uninhabitable regions, from the destruction of inhuman systems. [...] Superman could exercise good in a cosmic level, or a galactic level, and furnish us in the mean time with a definition that through fantastic amplification could clarify precise ethical lines everywhere. (22)

Eco resalta la manera en que Superman ejerce su actividad en un nivel local dentro de la comunidad en la que vive. El hombre de acero no lucha contra la corrupción dentro del estado sino contra simples ladrones de banco y criminales que ponen en riesgo la propiedad privada. Por ello comenta que “in Superman we have a perfect example of civil consciousness, completely split from political consciousness” (22). La respuesta al interrogante es, según Eco, que lo que prevalece en estos superhéroes no es necesariamente las preferencias personales de los autores sino su sentido de pertenencia a un concepto de ‘orden’ establecido dentro del modelo cultural en el que existen. Ésto último coincide con lo dicho por Raymond Williams: “It is not the consciousness of men that determines their being, but, on the contrary, their social being that determines their consciousness” (*Marxism* 75). Aunque el Chapulín Colorado no tiene, como ya se dicho, la misma capacidad superproductiva de Superman ni tampoco posee los recursos de Bruce Wayne, lo característico de sus acciones es que sólo ayuda a quienes lo invocan con la frase -¿Y ahora quién podrá ayudarme? Al igual que Superman, el Chapulín se limita a ayudar a sujetos en conflicto y no manifiesta una preocupación por la reforma estructural de la sociedad.

Obviamente, la causalidad estructural mexicana de los años 70s es diferente a la estadounidense y así como Superman ha tenido que ir siendo reacomodado, literalmente re-escrito, a través de los años si se produjera el Chapulín Colorado hoy en día habría que hacer lo mismo<sup>35</sup>. En otras palabras, en los años 70s el Chapulín no ayudará a la mujer como clase o grupo social sino a aquellas que conscientes de su individualidad le pidan ayuda para proteger su libertad de escoger pareja. Aquellas que no invoquen su ayuda deben afrontar la suerte del siervo en la sociedad feudalizante.

#### 4.3.2 La mujer criminal, Rosa la Rumorosa

Si se ordenan los argumentos y se organiza una genealogía de los personajes, la primera mujer criminal de la serie aparece una sola vez en el capítulo 67 titulado “Aunque la jaula sea de oro no deja de ser muy molesto eso de estar encerrado”. Se trata de Rosa la Revoltosa, personaje que eventualmente será reemplazado por Rosa la Rumorosa que se entenderá sería la hija de la relación con el Rascabuches. El argumento se desarrolla en un pueblo que parodia el Far West de las películas norteamericanas. Dos guardias de una prisión de pueblo (Carlos Villagrán y Rubén Aguirre) juegan al dominó. En la celda aparece una mujer (Florinda Mesa). El guardia Carlos se queda solo. Ella lo llama y por entre los barrotes le coquetea. Lo engaña y lo desarma, luego escapa. Antes de irse le dice al guardia: “Recuerde que no hay prisión que pueda retener a Rosa la Revoltosa”. Se trata entonces de una criminal de carrera que ha escapado antes de otras cárceles. Los guardias invocan al Chapulín, el héroe aparece en la celda. En ese momento aparece el Rascabuches (Ramón Valdés), criminal famoso y personaje importante en la serie. El criminal viene vestido como *Marshall*. El Chapulín lo reconoce. Para

comenzar la conversación el Rascabuches le dice al Chapulín que le caen mal los chaparros. Esto atemoriza al héroe. Luego se da el siguiente diálogo:

Rascabuches: ¿Sabes por qué tenía encerrada a Rosa la Revoltosa?

Chapulín: No, ¿por qué?

Rascabuches: porque se negó a casarse conmigo.

También se sabe que ha adquirido la investidura de autoridad porque ha matado a todos los anteriores *Marshalls*. Se parodia aquí el poder como un juego de conquistas donde como en las peleas de boxeo prima aquél que ha derrotado en combate a todos los contendientes que aspiran al título; como referencia o alegoría a la realidad política del continente vale la pena recordar que en muchos casos la autoridad en Latinoamérica se transmite de caudillo en caudillo por medio de golpes de estado. En México este tipo de transferencia de poder se da en diversas ocasiones desde la época de Guadalupe Victoria (1824-1829) hasta la llegada al poder de Álvaro Obregón (1920-1924). En la época de la producción de la serie el caso más sonado era el golpe de estado que Augusto Pinochet dio al gobierno de Salvador Allende en Chile. Al final, el argumento trata de un problema de dominancia masculina pues todo el motor del capítulo está relacionado con el sexo. Ella se ha negado a aceptar la propuesta de matrimonio del Rascabuches. Las opciones de Rosa son la prisión física o la del matrimonio. Aunque se trata de una criminal, la mujer no considera aceptar la unión y luego escapar de ella. En el fondo, la moral femenina que se trasluce en la serie es consistente en este personaje puesto que aunque sea criminal debe mantenerse fiel a su palabra en el matrimonio que se asume como obligante e indisoluble. El Rascabuches regresa con Rosa la Revoltosa a la que ha recapturado. En un forcejeo noquean al Rascabuches con una bola de grillete. Hay un corte en la secuencia y en la siguiente escena aparece el Chapulín con grilletes. Se sabe entonces que para salvar

la vida de los dos, Rosa la Revoltosa debe casarse con el Rascabuches. A pesar de todo, ella se mantiene incorruptible en este sentido. El Rascabuches los encierra y se prepara para matarlos con un cartucho de dinamita pero no tiene cerillos, sale a buscarlos. Para librarse del grillete, el Chapulín se toma una de sus pastillas de chiquitolina. Entonces se reduce de tamaño con todo y chipote chillón. ¿No hay aquí una contradicción? ¿No debería el grillete reducirse también? ¿Hay acaso una consubstancialidad del héroe con su traje y sus armas? Estas preguntas son relevantes puesto que de ser así los valores de la sustancialidad serían representados como efectivos en el entramado social de la serie. Desde el punto de vista del género de ciencia ficción, podría pensarse que se trata de las convenciones anti-miméticas del género. Andrzej Zgorzelski dice al intentar una definición del género que:

The writer directs his efforts not towards making this world probable but towards making it ordinary; not towards justifying the appearance of improbable events, characters or elements of the setting, but rather towards making it appear normal, everyday-like within the suggested laws of the given reality (299).

Entonces, lo que aquí trata de presentarse como ‘normal’ y cotidiano es un tipo de consubstancialidad selectiva; desde esa idea se representa una unión de los sujetos a su traje pero no a su grillete; en lo consustancial se puede leer un rastro residual de la sociedad orgánica y en la inconsustancialidad del grillete la idea de la posibilidad de cambio de estado propia de la sociedad capitalista. Las contradicciones siguen, el Chapulín sale a buscar la llave para liberar a Rosa la Revoltosa que a falta de un guardia es impotente pues su arma principal, la seducción, está neutralizada ¿Por qué el Chapulín no le da una pastilla de chiquitolina a Rosa también? Recordemos que en los capítulos 78 y 249 le ofrece a un hombre la opción de tomarse una pastilla para desatascarlo de un

entrepiso. En este punto no es posible saber, y sería temerario afirmarlo, si la diferencia de trato entre géneros responde al azar o a un patrón en la serie. Luego de liberar a Rosa la Revoltosa de la celda el héroe se entera de que la puerta de salida a la calle también está cerrada con llave. Para abrirla usan el cartucho de dinamita. La explosión les permite a Rosa la Revoltosa y al Chapulín capturar al Rascabuches y a sus hombres. Una vez más el Chapulín ha ayudado a una mujer a evitar un matrimonio forzado.

Pese al argumento recién expuesto, la serie presenta a una segunda mujer criminal que aparece en un capítulo anterior pero que en la historia corresponde a una etapa posterior en la vida de los personajes. En los capítulos 32 y 235 aparece Rosa la Rumorosa, hija del Rascabuches representada por la misma actriz (Florinda Mesa) y con la misma indumentaria, incluso el cabello rubio es consistente. Rosa la Rumorosa es, sin duda, hija de Rosa la Revoltosa. Aunque no se dice de forma explícita así queda establecido en la representación.

En el capítulo 32, que parodiando una película de Clint Eastwood, se titula “El bueno, el malo y el Chapulín”<sup>36</sup> aparece Rosa la Rumorosa como hija del Rascabuches. La primera acción ocurre en el banco de un pueblo del Far West. Un cajero (Carlos Villagrán) atiende a una clienta (Florinda), la hija del Rascabuches, que se encuentra retirando su dinero. El Marshall es Edgar Vivar. Aparece el Rascabuches (Ramón Valdés) y suena música que Ennio Morricone compuso como banda sonora de la película parodiada en el título. El Rascabuches roba el banco. En una actitud de familiaridad el cajero le dice: “No lo había visto hace tiempo”. A lo que el Rascabuches responde: “Ah sí, es que andaba de gira por los estados”. ¿Cuáles estados? ¿Los Estados Unidos? Para evitar el peligro, el criminal vuelve a depositar el dinero robado en el mismo banco. El

cajero lo recibe sin problemas. Aquí se ve la parodia del sistema financiero y del capitalismo que en que la propiedad y el trabajo no se corresponden de ninguna forma. Luego, el cantinero, el banquero y el Marshall invocan al Chapulín. Estos tres personajes representan la sociedad civil del pueblo que es incapaz de detener a un solo hombre. El héroe aparece en la cantina, el cantinero sirve cerveza al Marshall y al banquero pero al Chapulín le trae leche. Se sabe que el Rascabuches ha robado a la fecha muchocientos chorrientos dólares. Entra la mujer a la cantina. Se siente atraída por el Chapulín y entonces inicia el siguiente diálogo:

Mujer: soy soltera y no tengo novio. Me gustan los hombres, mira, guapos, fuertes gallardos; pero contigo me conformo. ¿Te quieres casar conmigo?"

Chapulín: siendo tan guapa te sobran.

Mujer: siendo hija del Rascabuches.

Los pretendientes tienen razón puesto que el Rascabuches es temido por la ley y en ese caso representa una autoridad que se impone por la fuerza y el terror. Cuando se ponen carteles de "se busca" aparece el Rascabuches; en ese momento el Marshall actúa con temor; entonces el Chapulín le pregunta: "¿para qué te sirve esta placa? Él le responde: "Para que no me levanten infracción". La sociedad no separa a la mujer del padre y la ve como un apéndice de él. Por primera vez vemos a una mujer que intenta seducir y le propone matrimonio a un hombre sin siquiera conocerlo. Rosa la Rumorosa invierte la estructura del matrimonio forzado o bajo presión pero por razones diferentes. Ella es una mujer ávida de amor que por las razones expuestas decide bajar sus exigencias, se conforma con el Chapulín. Se trata a sí misma y al hombre con las leyes de la oferta y la demanda. La sombra que le impide el ejercicio de su voluntad de sujeto libre es una figura para estatal, su padre. El Rascabuches es temido por los aparatos represivos del estado y esto la hace a también prisionera de su sustancia. ¿Dónde está el hombre

moderno que cree en la responsabilidad individual? Rosa lleva el estigma de su sangre en la esfera pública donde es amablemente repudiada por su origen.

Rosa la Rumorosa reaparece en el capítulo 42, titulado “A pistola regalada no le mires el agujero”, como la novia del Cuajináis (Carlos Villagrán). Como todos los capítulos en los que aparece Rosa, se trata de una parodia de Far West. En la cantina del pueblo, un cantinero (Horacio Gómez), Rosa la Rumorosa (Florinda) y el Marshall (Edgar Vivar) hablan de la llegada del Cuajináis. El Marshal invoca al Chapulín. Cuando el héroe llega le sirven leche y mientras le informan del caso dice: "Para mí, el Chapulín Colorado, vienen a ser lo mismo el Cuajináis y la Carabina de Ambrosio". El refrán citado por el Chapulín compara al Cuajináis con la leyenda del criminal sevillano que acometía sus atracos con una carabina sin munición. En otras palabras, el Cuajináis es una bolsa de aire, un sujeto hueco sin contenido, una farsa. Se dice que el Cuajináis ha matado a quinientas personas. El criminal aparece y encañona al Chapulín. En ese momento llega Rosa la Rumorosa y su entrada impide que el Cuajináis lo mate. La mujer salva a su héroe. Luego aparece un exterminador de ratones (Ramón Valdés) que insiste en venderle sus servicios al Cuajináis, luego instala trampas en la cantina. Como resultado de un juego verbal de equivocaciones, los personajes confunden al exterminador con un asesino más temible que el Cuajináis. El Chapulín se desmaya al ver un ratón que le muestra el exterminador. Luego el Cuajináis aparece en escena y le da una pistola al exterminador. Con ello lo incrimina. Detienen al exterminador y él invoca al Chapulín. La ley acusa al exterminador de haber protagonizado una balacera en la que dejó herida a Rosa la Rumorosa que sigue inconsciente. Es posible que ejecuten al exterminador antes de que ella aclare el crimen. Con una lima el Chapulín ayuda a

escapar al exterminador<sup>37</sup>. Rosa la Rumorosa aclara que no fue el exterminador quien la hirió; dice que fue el Cuajinai en retaliación por su rechazo a la propuesta de matrimonio que le hizo. Ella dice que se negó a casarse con el Cuajinai porque descubrió que era un hombre falso; no obstante reconoce que, mientras era su novia, sí aceptaba el dinero que él le daba porque éste no era falso. Rechazada por todos los hombres que le temen a su padre, en este capítulo Rosa aparece relacionado con una persona de su clase, un criminal. Ella no disimula su afición por el dinero pero mantiene la idea de que el matrimonio es un compromiso que no debe relacionarse con el interés. No se sabe en qué consistió la falsedad del Cuajinai pero lo que sí es cierto es que éste se siente tímido por Rosa que ha aceptado sus regalos y luego lo rechaza. La relación se torna violenta y el Cuajinai intenta asesinarla y trata de inculpar a un inocente exterminador. El criminal vuelve a aparecer en escena y ella inicia el siguiente diálogo:

Rosa la Rumorosa: ya no te tengo miedo Cuajinai. Ya tengo a un hombre que me defiende. [Abraza por la espalda al Chapulín].

Chapulín: Sí, ve por él.

Rosa la Rumorosa: estoy hablando de ti.

El Chapulín engaña al Cuajinai y logra que meta la mano en una trampa de ratón; luego todos lo golpean. Se acaba. Aunque la solución final es la unión de todos en contra del criminal, Rosa invoca la ayuda de un hombre para que le sirva de defensor, es decir para que supla la masculinidad ausente del padre. El liderazgo del Chapulín despierta la conciencia popular. Curiosamente se trata de la misma turba que estaba a punto de ahorcar a un inocente.

Hemos dicho que Rosa la Rumorosa es una de las mujeres delincuentes de la serie, pero todavía no se la ha presentado en el acto del delito. En el capítulo 82, titulado “La ley del chipote chillón”, vemos a Rosa como delincuente en ejercicio. Igual que en

todas las apariciones de Rosa la Rumorosa el capítulo es una parodia del Far West, en este caso el título refiere a la traducción castellana de la película protagonizada por William Boyd en 1938 llamada *La ley del revólver (The Frontiermen)*. La acción toma lugar en la plaza del pueblo. Llega el Marshall (Edgar Vivar) y pega en la cantina un letrero de "Se busca el Rascabuches \$ 10,000". Un momento después llega una turba gritando: "el Rascabuches ahí viene". Un grupo de personas lo encontraron durmiendo a las afueras del pueblo, lo amarraron y se lo trajeron al Sheriff. Él lo lleva a la cárcel. El Rascabuches (Ramón Valdés) lo desarma y lo encierra. El Sheriff invoca al Chapulín. El héroe noquea al Rascabuches que luego despierta encerrado. El Chapulín y el Sheriff juegan damas chinas. Un hombre (Rubén Aguirre) trae una nota de Matonsísimo Kid dirigida al Chapulín y al Sheriff: "Si no sueltan ahora mismo al Rascabuches yo iré a rescatarlo personalmente". Se dice que Matonsísimo Kid es el pistolero más rápido del oeste y el más desalmado y el de mejor puntería. El Rascabuches les advierte a sus carceleros que Matonsísimo Kid y su hija Rosa la Rumorosa van a robar el banco. Frente a la amenaza de los bandidos el Chapulín va a la cantina y dice en voz alta: "Está bien, tendré que hacer uso de mis dotes de líder para convencerlos a todos de que la unión hace la fuerza". Por primera vez el héroe muestra interés en la organización de un movimiento social. Se trata de crear un aparato represivo de tipo estatal con ayuda de la base popular; una organización que por medio de la cesión de la fuerza a las ideas del líder sirva para detener a los criminales que atentan contra la propiedad privada. El Far West, visto como el lugar en la periferia de la legalidad se convierte en un microcosmos social. La ley del más fuerte, es decir la ley del individuo más violento y fuerte va a ser enfrentada por la población organizada en soporte de la legitimidad legal. El héroe los organiza para

enfrentar al criminal pero no trata de que batallen a favor de la justicia social. Cuando alguien anuncia la venida de Matonsísimo Kid y todos los aldeanos salen en estampida de la taberna dejando al Chapulín solo. Luego, frente a la taberna, Rosa la Rumorosa (Florinda) habla y le coquetea al Chapulín, después en un descuido lo noquea con la cachaca de una pistola. A continuación entra en la cárcel y hace lo mismo con el Sheriff. En un acto que no se explica, antes de que Rosa y el Rascabuches salgan de la celda el Chapulín ha recuperado la conciencia y ya los ha encerrado. Se sabe que Matonsísimo Kid llegará mañana a las 12:00. Aparece el Chapulín con gorro de vaquero y las antenitas pasan a través del sombrero. La trama se desenvuelve con la llegada del tercer criminal y un duelo en que el Chapulín usa su chipote chillón para combatir la pistola de su oponente. Al final el pueblo ha capturado a los criminales. Entonces, mientras Matonsísimo Kid se enfrenta con el Chapulín a tiros, Rosa la Rumorosa hace uso de su atractivo físico para engañar al héroe y golpearlo. Sus actos, aunque buscan el mismo fin, difieren radicalmente de los de los otros criminales. Rosa no dispara ni se enfrenta en un duelo con el héroe o el Sheriff. Ahora, parece integrada a la banda de criminales y aporta su fuerza seductiva al repertorio de criminal de la banda. La unión del pueblo enfrenta a la unión de la banda que emerge como un grupo solidario que a diferencia del pueblo no huye de la confrontación. La solución del conflicto a favor de la unión del pueblo resalta el valor del Chapulín que con un martillo de goma enfrenta la pistola del criminal. La debilidad del Chapulín frente al atractivo de Rosa la define como un sujeto seductor que usa su cuerpo (es decir su apariencia) con un valor de cambio sin llegar a prostituirse.

En su última aparición en la serie, capítulo 235, Rosa es un habitante más del pueblo. No tiene problemas con la ley y de hecho se acerca sin temor al Sheriff y le

pregunta si teme el regreso de su padre, el Rascabuches. El Sheriff (Edgar Vivar) le responde: “Francamente no, desde que llegó el nuevo cantinero Villa Chaparra se transformó en un pueblo lleno de tranquilidad, el más tranquilo de todo el país”. La llegada del Rascabuches hace que Rosa invoque al Chapulín pero en tercera persona: “¿y ahora quién podrá defenderlo?”. No queda claro a quién se refiere, puede ser el cantinero, el Sheriff o su padre. De cualquier manera llegan el Rascabuches y el Chapulín. El encuentro de los dos en la cantina en presencia del cantinero (Rubén Aguirre) desata una pelea. Aparece el Chapulín con la misma rutina de que viene a quitarle la etiqueta a las botellas usada en el capítulo 24. El cantinero es Rubén Aguirre. El Rascabuches y el Chapulín entran en la cantina de la que sólo se escuchan los golpes pues la cámara se ha situado en el exterior del establecimiento. En orden estricto sale el Sheriff y cae noqueado, sale el Rascabuches e igual pierde el sentido, luego el cantinero a quien le sucede lo propio y el Chapulín no se queda atrás también. Al final sale Rosa la Rumorosa con el chipote chillón y se sabe que los ha golpeado a todos y dice mirando a la cámara "bueno pues de alguna forma tenía que volver a ser un pueblo tranquilo". La imagen de Rosa la Rumorosa derrotando con sus manos a la masculinidad causante del desorden es muy valiosa. La violencia es un ahora un tema masculino como lo es el espacio en que los hombres beben y pelean. Rosa establece una jerarquía sobre la clase que la subyugaba por su género. No obstante hay varios detalles que revelan la imagen de la mujer de acción que ahora encarna la Rumorosa. Cuando llega el Rascabuches al pueblo lo primero que hace es preguntarle a su hija si ya consiguió novio. La respuesta es negativa. Este detalle unido al despliegue de fuerza que hace la mujer al final la presenta como un ser destinado a la soledad. Ella que es ahora más fuerte que su padre, el héroe, el Sheriff

y el cantinero que golpea a todo el mundo, no ha encontrado la pareja que en sus primeras apariciones buscaba casi con desesperación. También es de notar que tampoco se la ve en busca de novio. En su última salida, Rosa la Rumorosa es más bien portavoz de un clamor popular por la estabilidad social por la ausencia de conflictos. No es una heroína en busca de la justicia y el fin de la explotación, es una mujer que disfruta la paz de Villa Chaparra y actúa para mantenerla. La imagen de Rosa con el chipote chillón en las manos puede ser leída como un símbolo fálico de una masculinidad trasladada al sujeto femenino que la ejerce para el mantenimiento del orden. Antes de Rosa estaba el cantinero que como una fuerza para estatal había triunfado incluso sobre el estado, ahora está ella como guardiana de la paz. Rosa se asegura de mantener la estabilidad estructural amenazada por la presencia de su padre y su enemigo natural: el Chapulín. Parece entonces que la invocación en tercera persona la ha hecho en nombre del cantinero que ha sido el único que ha tenido éxito estableciendo la paz en Villa Chaparra.

#### 4.3.3 La mujer criminal, la Menina

La Menina aparece en un total de siete aventuras del Chapulín Colorado. La caracteriza Florinda Mesa. Se la representa como una versión mexicanizada de las famosas *flapper girls*<sup>38</sup> de los años 1920s y 30s. Una muchacha de cabello corto, con un traje liso por encima de la rodilla. Una figura sin curvas un tanto andrógina que fuma cigarrillos en público con una boquilla extremadamente larga y lleva un tocado con una sola pluma. La Menina convive en un mundo de gánsteres unas veces con apariencia de vivir en los años veintes y otras en la época actual de la producción de la serie, los años

setentas. El tono alto y apresurado de su voz acompaña unos movimientos rápidos simulando los de las imágenes de una película muda<sup>39</sup>.

La Menina es el primer personaje femenino, recurrente, que no es acompañado por un familiar. Se la representa como una mujer relacionada con criminales y en varias ocasiones su cómplice. Su primera aparición la hace en el capítulo 80 donde aparecen tres bandidos en un sótano (Ramón Valdés, Edgar Vivar y Carlos Villagrán). Alguien golpea, se identifican por clave. Ramón y Carlos le enseñan a Edgar, que es nuevo, las claves de golpes. Llega una mujer rubia, Florinda, que se llama la Menina. El ambiente es el de los años veintes y treintas en los Estados Unidos. La Menina fuma con una boquilla larga y se viste como una *flapper girl*. El Tripaseca (Ramón Valdés) lleva a la mujer a ver en una cama una estatua de cera de él mismo. El Cuajináis (Carlos Villagrán) le explica el plan a la Menina. Ella se hará pasar por la viuda del Tripaseca. Como segundo testigo piensan usar al Chapulín Colorado que como persona honrada será aceptada por la policía. La Menina invoca al Chapulín. Como la estatua está afuera y el héroe llega antes de que puedan entrarla, el Tripaseca tiene que simular que está muerto. El Chapulín reconoce al Cuajináis y hace un elogio del Tripa Seca: "yo fui amigo del Tripaseca desde la infancia". Asustado por el movimiento del muerto, el Chapulín se va pero regresa varias veces. Al final el héroe le dice al Tripaseca: "si siguen dejando tu estatua de cera allá en el patio se les va a derretir toda". Esta primera aparición la muestra como una cómplice de los criminales, no está claro si es considerada parte de la banda. En este caso simplemente se limita a hacer lo que le dicen. Su segunda aparición la hace en el capítulo 93, titulado "Jamás volveré a jugar apostando dinero y te apuesto lo que quieras a que cumplo". Hay en este capítulo una actuación especial del doctor Chapatín. La acción toma lugar en una

sala de billar. La Menina (Florinda) aparece como una vendedora de cigarrillos. El Cuajináis y el Tripaseca piensan jugar al póker. Entra el doctor Chapatín que viene en busca de un baño. Los criminales lo invitan a jugar al póker. Comienzan a jugar. El doctor actúa como si no supiera jugar pero los logra engañar. Luego de que el doctor ha ganado varias manos, el Cuajináis lo encañona amenazándolo de muerte. El doctor Chapatín invoca al Chapulín. Entonces para dirimir el conflicto se decide que el Cuajináis y el Chapulín van a jugar a la carambola. El Chapulín no sabe jugar. El Cuajináis dice que van a apostar la vida. Con el taco de billar el Chapulín golpea al Cuajináis y al Tripaseca. Hay un combate con tacos de billar. Al final, el Chapulín los noquea con bolas de billar. Esta segunda aparición la muestra como una joven trabajadora que por circunstancias de su empleo está relacionada con criminales. De todos los personajes de este capítulo, ella es la única que representa algún tipo de labor, de trabajo.

En el capítulo 100 la Menina comienza a aparecer envuelta emocionalmente con los criminales. En esta ocasión ella está en el centro de la discordia. Al comienzo aparece la Menina en un sofá con su boquilla de fumar. Un mozo la atiende con una botella de Champagne. Luego sale y vuelve a entrar con un cojín y un teléfono encima. Se trata de una llamada del Tripaseca. Ella le dice que él es su único amor. El Tripaseca va a venir a verla. Entra otra llamada del Cuajináis. De la misma manera que con el Tripaseca, ella le dice "no mi vida, no mi cielo, no mi rey" y además que él es y será por siempre su único amor. El Cuajináis va a venir a visitarla también. La Menina se encuentra en un aprieto e invoca al Chapulín Colorado. El héroe aparece y coquetea con la sirvienta. Timbran a la puerta, llega el Tripaseca. Le dice que él sabe que ella anda con otro. Luego descubre la presencia del Chapulín y dice que él es el amigo de la Menina. En ese

momento llega el Cuajinai. Los gánsteres se enfrentan a tiros y el Chapulín se siente herido. La Menina viene a llorar al Chapulín que parece haber muerto por las balas. Los gánsteres se van del lugar corriendo. El Chapulín se despierta y le dice a la Menina que él esquivó las balas y lo hizo sólo para asustar a los gánsteres. Le dice también que debe cuidarse de que no le suceda lo que le sucedió a Cleopatra. Se inicia la narración de la historia de Cleopatra. Florinda es Cleopatra y Chespirito es Julio César. Luego de que la narración termina, la Menina dice haber aprendido la lección sobre el coqueteo pero sigue flirteándole al Chapulín. En tres capítulos ha pasado de cómplice a compañera sentimental de los criminales. Su promiscuidad crea confrontación armada. El tratamiento que se le da a la coquetería de la Menina contrasta con la forma en que se percibe la galantería del Chapulín. Mientras la coquetería de ella trata de ser corregida la de él no sufre reproche alguno. La coquetería de la Menina es retratada como peligrosa para la sociedad y la comparación con la historia de Cleopatra no es gratuita. El héroe recurre al engaño para evitar las consecuencias de otro engaño. Por otra parte, la mujer es mantenida como responsable del enfrentamiento entre los criminales, de la balacera en la que se supone herido el Chapulín. En ningún momento se cuestiona la actitud de los gánsteres que son al fin de cuentas los que andan armados y disparan. Mientras la coquetería no es delito, el porte ilegal de armas y los duelos a tiros si lo son. La serie habla de la mujer y, obviamente, al tratarse de un programa presentado en horario familiar, también le habla a la mujer espectadora. El programa sirve como herramienta en el proceso de determinación de la mujer como sujeto; pues al reforzar, aunque de manera cómica, los estereotipos de la masculinidad y la femineidad se trata de mantenerla en un lugar determinado del entramado social. El problema no radica en que haya

criminales que como el Cuajinajs y el Tripaseca diriman sus diferencias a tiros sino que las mujeres como la Menina sean promiscuas. Se condena la coquetería femenina pero no la masculina y, al final, se presenta a la Menina como un ser incorregible que ha de seguir causando problemas.

En el capítulo 103 donde se repite el argumento y el libreto del capítulo 15, la Menina aparece como cómplice en el simulacro de muerte del Tripaseca. La acción se inicia en la sala de una casa donde hay un hombre muerto en un sofá (Ramón Valdés). El jefe Canon (Edgar Vivar) adelanta la investigación. Se sabe que ha muerto el Tripaseca un criminal que había robado 23 joyerías y 83 bancos. El asistente de policía (Carlos Villagrán) también colecciona autógrafos y quiere uno del muerto. La mujer que llora al hombre, la Menina (Florinda), invoca al Chapulín. El policía asistente le pide un autógrafo al Chapulín y le dice "Por veinte de los tuyos me dan uno del Santo", esta broma genera una jerarquía en la que el Chapulín es localizado en la base, en la subalternidad del capital cultural representado en los autógrafos dentro de los cuales tiene un bajo valor de cambio. Esta des-jerarquización continua del héroe le permitirá continuamente parodiar las estructuras y las relaciones de poder representadas por héroes como Batman o Superman. El Tripaseca se levanta y trata de atacar al Chapulín Colorado. La Menina tiene un certificado de defunción. Aunque los malhechores hubieran preferido enterrar al Chapulín el hombre de la agencia de defunción (Rubén Aguirre) se lleva el cuerpo del asistente del jefe Canon que está sin sentido. La idea de los criminales es engañar al mundo entero haciéndole creer que el Tripaseca está muerto. Planean enterrar al policía asistente en su lugar. El policía escapa, se esconde. Los bandidos van en su búsqueda. El Chapulín se duerme oliendo el cloroformo. Tratando de

acomodar al Chapulín en el ataúd se dan cuenta de que tiene todos los nervios conectados a sus antenitas de vinil. En ese momento llega el jefe Canon y captura a los criminales. Al final, en una referencia directa a la película *El Cid* protagonizada por Charlton Heston en 1961, el policía dice: “Sí, el Chapulín Colorado es como el Cid Campeador que aún después de muerto gana las batallas”. Luego, al arrojar el cloroformo al inodoro, éste se duerme también. De nuevo la Menina es cómplice del crimen pero no forma parte de los forcejeos físicos entre los hombre. Se limita a llorar, invocar al héroe y presentar el certificado de defunción. No expresa su opinión ni es consultada sobre el plan.

Todo cambia para la Menina en el capítulo 143, titulado “Más vale una mujer joven rica y bonita que una vieja pobre y fea”. Aparece la Menina con su boquilla para fumar, junto a ella están el Tripaseca (Ramón Valdés) y Shorty (Rubén Aguirre). También aparece el profesor Baratija (Carlos Villagrán). La Menina trata de seducir al profesor Baratija; él la besa. Él le había prometido los planos de su último invento pero se los ha dado a guardar al Chapulín Colorado que en ese momento aparece después de vencer a seis malhechores que intentaban matar a un policía, según él mismo dice. Las antenitas de vinil del Chapulín le indican que algo está sucediendo. Los malhechores noquean al profesor Baratija. Por la señal interrumpida él no puede captar quién es ni dónde se encuentra la víctima en apuros. La Menina "recuerda que el Chapulín tiene fama de enamorado" entonces lo invoca. Cuando el héroe llega ella trata de seducirlo, él la besa. El beso es largo, el Chapulín mira a la cámara y dice: metan otro comercial". Le dicen al Chapulín que el malhechor es el profesor Baratija. El Chapulín va a que le arreglen las antenitas. El profesor Baratija invoca al Chapulín. Es de resaltar que la Menina es ahora el cerebro de la banda. El Shorty noquea al Chapulín. El Tripaseca

regresa con la llave y abre el gas. El policía (Horacio Gómez) detiene a la banda. El Chapulín enciende un cerillo para demostrar que no hay fuga de gas. Hay una explosión, aparecen todos entre escombros. Como malhechora, la carrera de la Menina es muy rápida. En su quinta aparición es la jefa de la banda. Su arma principal es la seducción.

No obstante, su carrera de líder es corta puesto que en el capítulo 153 reaparece como un accesorio del Cuajinai y el Tripaseca que junto a un nuevo criminal llamado Nene (Rubén Aguirre) planean matar al Chapulín puesto que todos los golpes que han dado han fallado por su culpa. Llega la Menina a la bodega donde se encuentran los criminales. El Tripaseca dice que el Chapulín tiene mucha suerte y el Nene aclara: “La maldita suerte que acompaña siempre a todos los hombres honrados”. Como la Menina le teme a la sangre, el plan es que ella invoque al Chapulín. Para hacerlo, el Cuajinai se corta la mano y ella se asusta y lo invoca. Se repite en gran parte el argumento de capítulo 80m, llamado "Un bandido bastante muerto". En esta versión Edgar es reemplazado por Rubén y ahora la idea es hacer que el Chapulín se haga pequeño y matarlo así. En efecto el Chapulín se reduce de tamaño y así también lo hace su chipote chillón que se traga el Tripaseca. Al final el Chipote Chillón recupera su tamaño normal y aparece el Tripaseca con un tórax en forma de chipote. La idea de hacer que la Menina invoque al Chapulín se basa en que es necesario que la llamada de auxilio venga de una persona realmente en apuros. El temor de la mujer por la sangre es presentado como el punto a manipular por los criminales. La última aparición de la Menina en la serie se da en el capítulo 239 en el que se repite el argumento y el libreto del capítulo 100. Los cambios que se dan son de actores pues ahora son Shorty (Rubén Aguirre) y Botija (Edgar Vivar) los que se disputan los favores de la Menina. Entonces, si no se cuentan las

últimas dos apariciones en orden cronológico sino que se insertan al argumento que delinearía la evolución del personaje, habría que terminar la historia de la Menina en el capítulo 143 como jefa de la banda.

#### 4.3.4 Fregoberta: la mujer con pantalones

Algunas de las Novelas Ejemplares de Cervantes (*El amante liberal, la gitanilla, La española inglesa, La ilustre fregona*) pueden ser descritas como narrativas del retorno al lugar natural; los sujetos femeninos han sido desplazados de su posición estructural por acciones contra naturales. Su voluntad no estuvo envuelta en su desplazamiento y su retorno es en realidad la búsqueda del equilibrio perdido. Las novelas se acaban cuando, metafóricamente, las mujeres han regresado a su lugar. En el caso de Fregoberta, la mujer con pantalones, vemos un caso de retorno al lugar de subalternidad a pesar de su voluntad de sujeto libre. Se trata entonces de un argumento representado en dos ocasiones diferentes, los capítulos 89 y 227 titulados “Donde manda Satanás no gobierna un pobre diablo” y “Quién lleva aquí los pantalones” respectivamente. En la primera versión, un marido que parece un tonto (Carlos Villagrán) aparece arreglando su casa y en medio de sus quehaceres recibe una llamada de invitación a jugar dominó pero no acepta porque se enoja Fregoberta (Florinda). Luego llega Fregoberta, su esposa, vestida con traje y corbata; trae un maletín y fuma un puro. Se sienta a leer el periódico y no le presta mucha atención al marido. El marido habla como cualquier ama de casa "estereotipada" pues se queja de la falta de atención de su esposa. Molesta, Fregoberta se va a ver un juego de fútbol "América contra Guadalajara". El marido invoca al Chapulín y le explica las razones de que él sea el encargado de los oficios domésticos, le dice entonces: "Como mi

mujer ganaba más dinero que yo, decidimos hacer un intercambio de ocupaciones". La ayuda que necesita es de tipo doméstico pues según él: Fregoberta "es capaz de golpearme si no encuentra todo listo". El Chapulín encuentra al marido planchando y limpiando. El héroe golpea a un hombre (Ramón Valdés) que resulta llamarse licenciado Ferrín. El licenciado viene a buscar un directorio, es el nuevo vecino. Ferrín necesita hablar con el doctor Zurita que es el ginecólogo que atiende a su mujer que espera un hijo. El marido tonto resulta ser el doctor Zurita y no quiere atender a su vecina porque le da miedo atender a los pacientes. El Chapulín lo anima diciéndole que es una oportunidad para demostrarle a su mujer que es un "hombre" y que puede trabajar. El doctor Zurita y Ferrín salen a atender a la mujer embarazada. Al final, aparece la mujer planchando con vestido de mujer. La representación de Fregoberta con pantalones y corbata, sus maneras bruscas y su actitud desentendida con respecto a las labores de la casa la hace ver antinatural. Lo que le importa al Chapulín es ayudarle al doctor Zurita a demostrar su hombría independientemente del temor que él manifiesta por la práctica de la medicina. ¿Qué es lo que está mal en esta familia? ¿Por qué el Chapulín no aboga porque la pareja de profesionales comparta las labores de la casa? Toda la trama se resuelve con el regreso de Fregoberta a su papel de esposa dócil y ama de casa. Su sumisión es representada en su vestido y el hecho de que está planchando al final del capítulo. La Fregoberta de pantalones y corbata es una travestida, en el sentido literal de la palabra, en el sentido sustancialista del término, es decir que su traje no corresponde con su persona, con su sexo ni con su posición. La resolución del conflicto a favor de la servidumbre de la esposa demuestra que desde el punto de vista simbólico ése es el estado natural, el estado de equilibrio donde su vestido le ha sido devuelto. El héroe no aparece para animar a

Fregoberta a demostrarle a su marido que ella es un a “mujer”. Los capítulos 78 y 249 pueden contrastarse con éste puesto que en ellos se ridiculiza la posición del hombre que se niega a ser el proveedor, simbólicamente a llevar los pantalones y la corbata, en la familia. De hecho, la falta de trabajo del marido en los capítulos 78 y 249 se presenta como un hecho vergonzoso. La historia de Fregoberta es la narrativa de la neutralización de una fuerza emergente, la mujer que trabaja. La masculinización de la mujer desdibuja el feminismo que no propende hacia un cambio de género sino por la igualdad de ellos. Lo monstruoso de la actitud de Fregoberta es que es la de un hombre, es decir que ella se comporta como su opresor y por ello es castigada. El héroe pierde la oportunidad de comentar el tema, se limita a ayudarle al hombre a demostrar su hombría. Entonces, la masculinidad que Carlos ha perdido con Fregoberta es suplementada por el Chapulín y el vecino que lo animan a volver a la práctica de la medicina. Para ellos, las labores de la casa no pueden considerarse trabajo de hombre y tampoco acción pues el hombre es el sujeto que actúa. Zurita está inmóvil y el héroe lo devuelve al movimiento, Fregoberta ha alcanzado movilidad y al final se le quita. No obstante, aunque la emergencia de la fuerza femenina haya sido neutralizada en principio, lo que la serie trasluce es un conflicto vigente en la sociedad latinoamericana de los años setentas donde las mujeres comienzan a consolidarse en el mercado laboral. Aunque el argumento de que ella ganaba más dinero que Carlos se usa para justificar el cambio de roles, esta idea no es aceptada por el héroe que quiere que se regrese al punto original. La sociedad aquí representada trata de entrar en la economía de mercado pero insiste en mantener unas jerarquías de género que por la lógica implícita de la nueva matriz ideológica están destinada a caerse. La jerarquía del hombre es insostenible y es cuestión de tiempo antes de que se acabe. La imagen de

una mujer que gana espacio en la esfera pública y maltrata a su marido que lo pierde es uno de los reflejos ideológicos más simples pues busca infundir temor al presentar como un contrasentido la entrada de la mujer en la vida pública. El mismo argumento se usó con la emancipación de los esclavos y los indígenas. El nombre de la mujer se usa con una literalidad reveladora, puesto que, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, “fregar” significa “restregar con fuerza una cosa con otra” pero también “Fastidiar, molestar, jorobar” y en un tercer sentido muy latinoamericano “Causar daño o perjuicio a alguien”; entonces Fregoberta se desplaza por los significados de su nombre. Deja de ser la que friega los pisos para pasar a ser la que fastidia a su marido con órdenes y eventualmente puede llegar a causarle daño. No obstante, este último desplazamiento se da en la imaginación del marido que como ya se dijo cree que ella sería capaz de “golpearlo” si no encuentra todo listo. El final del capítulo es el retorno por el viaje del sentido a la literalidad del primer significado. Fregoberta es una sola con su vestido y su nombre, no es sujeto fragmentado ni travestido y por ello se acaba el capítulo y su historia.

#### 4.3.5 La enfermera: mujer profesional en acción

El personaje de la enfermera aparece en un total de doce ocasiones a lo largo de la serie. A diferencia de otros personajes, la enfermera es representada por tres actrices diferentes: María Antonieta de las Nieves, Florinda Mesa y Angelines Fernández. La primera enfermera aparece en el capítulo 16 en busca del enfermo de rabia. Es ella quien invoca al Chapulín y quien le explica el significado de la palabra hidrofobia y sus síntomas y finalmente es quien le aplica la inyección al enfermo. El mismo argumento y

libreto se repiten en el capítulo 108, donde la enfermera es representada por Florinda Mesa. Esta primera aparición de la enfermera la representa como una mujer integrada al mercado laboral, responsable y persistente en la ejecución de su trabajo. El problema que enfrenta es un caso de salud pública y es gracias a su persistencia que se soluciona. La siguiente aparición del personaje se da en el capítulo 31 titulado "El lugar donde más se ponen inyecciones se llama hospital". El capítulo comienza con unos primeros planos de un hombre (Ramón Valdés) en la cama de un hospital que lee la revista del Chavo del Ocho y fuma. Hay claramente un primer plano de la revista que sirve como una publicidad implícita de los productos de consumo masivo con motivos de los personajes de Chespirito. También, desde el punto de vista del género de ciencia ficción esta intertextualidad serviría para presentar como cotidiana la acción fantástica. El doctor (Carlos Villagrán) dictamina que el paciente sufre de roncoestornudatititis una enfermedad en la que se ronca, estornuda y se muere. El antídoto es una inyección de roncoestornudacilina que la enfermera (Florinda) debe aplicarle. Como el paciente se rehúsa ella invoca al Chapulín para que le ayude. Cuando el héroe llega se compromete a ayudarlo y además le aclara que "si el paciente dice una sola palabra quiere decir que su vocabulario es muy reducido". En un forcejeo, inyectan al Chapulín por accidente. Luego, el Chapulín anestesia de un golpe al paciente. En medio de más intentos se inyecta por accidente a la enfermera y al doctor. El héroe decide usar una pastilla de chiquitolina para reducirse de tamaño. Como necesita usar el paraguas para que le sirva de paracaídas le aclara a la enfermera que debe sostenerlo en la mano para que también se reduzca de tamaño. Aquí hay una contradicción con el caso del grillete que también está en contacto corporal con el Chapulín pero no se reduce de tamaño. La contradicción

aunque simple revela más la idea de que el Chapulín se reduce con objetos a voluntad y que la consubstancialidad con el traje es también un punto de confluencia y lucha ideológica. El héroe se siente en necesidad de explicar el funcionamiento del proceso como tratando de reescribir su propia historia. Entonces, habría que decir que la necesidad de aclarar la razón por la que el Chipote Chillón se disminuye de tamaño en este capítulo y el grillete no lo hace en el capítulo 67 en una inconsistencia aparente que leída desde el estatuto de la ciencia ficción discutido por Zgorzelski, revela una característica género que se establece en acuerdo con el espectador:

The mood is that of rationalization; even if the reader observes an apparent change in the laws of the world -- both the protagonist and the reader know that it is not a breach of the laws themselves, but the acquisition of a better knowledge about them (299).

Por lo tanto la serie se construye sobre una lógica genérica que además revela confluencias y conflictos ideológicos. Luego, la enfermera le desea buena suerte y él le responde: “Siempre la tengo”. Reducido de tamaño el héroe logra aplicarle la inyección al enfermo que se salva de la muerte. En agradecimiento el paciente quiere darle un abrazo y en ese momento le aplica una inyección a él también. La rutina de todos comen, todos se inyectan y todos se mojan que se repite con frecuencia en la serie parece una práctica carnavalesca de disolución o inversión de las jerarquías sociales.

Mijail Bajtin ha comentado que “el carnaval era el triunfo de una liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (15). Esta práctica de igualación carnavalesca es muy frecuente en la serie; de hecho, se podría trasladar a ella lo propuesto por Bajtin al hablar de Cervantes: “es un típico carnaval grotesco, que convierte el combate en cocina y banquete” (27). Los enfrentamientos con agua

(capítulos 20, 34), comida (13, 83, 207) se suman a este caso de inoculación carnavalesca. Ahora, al analizar el caso de la enfermera buscamos patrones y variaciones en su representación. Por segunda ocasión el héroe es llamado para ayudar a la mujer a ejecutar un trabajo que ella, por sí sola, no puede hacer. Entonces el héroe viene a servirle como complemento a su fuerza de trabajo. Ella tiene el conocimiento y el entrenamiento pero en las dos ocasiones se ve enfrentada a un paciente de sexo opuesto que se rehúsa a recibir el tratamiento.

En su tercera aparición la enfermera es la ayudante del doctor Chapatín<sup>40</sup> que hace una aparición especial en la serie. En este capítulo, el 87, se representa la captura del famoso bandido y loco llamado el Pocas Trancas que se ha escapado del manicomio. La acción de la enfermera no determina el resultado de la aventura. Su papel es simplemente el de asistir al doctor Chapatín en su consultorio.

La cuarta aparición del personaje de la enfermera (Florinda Mesa) se da en el capítulo 76 donde continúa siendo la asistente del doctor Chapatín pero no sólo en su consultorio sino también en un hospital. Además, este capítulo retoma y alarga un argumento ya presentado en el capítulo 9 bajo el título “Rateros”. La radio anuncia que dos ladrones han asaltado un banco y que uno de los ladrones va herido. Entran dos hombres en el consultorio; uno alto Ricky (Rubén Aguirre) y uno gordo Rocky (Edgar Vivar). Se sigue el mismo argumento con el maletín que tiene un gato y los amigos que iban al veterinario. Esta parte termina igual que el capítulo 9 pero los actores son diferentes. La trama continúa con el Cuajinai (Carlos Villagrán) y el Tripaseca (Ramón Valdés) en un hospital. En un acto de coquetería que hoy en día sería acoso sexual, el doctor Chapatín le ofrece a la enfermera (Florinda) conseguir a otra que la reemplace

para que ella no tenga que quedarse con los criminales pero la condición es que salga con él. Se despierta el Cuajinai y trata de escaparse del cuarto. Ella invoca al Chapulín. El héroe confunde los expedientes y supone que el Tripaseca está fuera de peligro pero el Cuajinai morirá en minutos. El Cuajinai tiene hambre pero el Chapulín le da de comer al Tripaseca. El Chapulín deja caer por la ventana al Tripaseca que cae cuatro pisos. Luego, el Chapulín reconoce que sabía que había cambiado los expedientes pero lo hizo a propósito para convencer al Tripaseca de que estaba sano. Luego el Chapulín le explica a la enfermera y se presenta este diálogo:

Chapulín: Traté de convencerlo, decirle que está sano, que está sano y quedará sano realmente, te lo aseguro.

(Entra el Tripa Seca).

Tripa Seca: Y tienes mucha razón Chapulín, tantas veces me dijiste que estaba sano, que estaba yo sano. Me siento muy bien.

Cuajinai: y conmigo insistieron tanto que estaba agonizando que...  
(muere).

Aunque el capítulo trata de probar la tesis de la sugestión y el efecto placebo también puede decirse que explica la forma en que los sujetos son interpelados por la ideología dominante.

Cuando el doctor Chapatín acosa sexualmente a la enfermera actúa de manera similar a los personajes que victimizan a la mujer y la presionan para que acceda a sus deseos. Ella responde de la manera en que se espera, es decir rechaza la oferta y llama al Chapulín. Es significativo que ella no denuncie ante el héroe el chantaje al que el doctor la sometió y se limite a pedirle ayuda con los criminales. Esta visión del acoso sexual como connatural a la condición sexual de la enfermera y el silencio que ella, una mujer educada guarda frente al hecho, revela la percepción que se tiene de las relaciones intersexuales en los lugares de trabajo. Las mujeres profesionales inmensas en el sistema

laboral también tienen que soportar el acoso pero, como su supervivencia no depende del matrimonio, entonces su actitud pasa a ser estoica. Si se acepta la tesis propuesta en el capítulo, de que la sugestión es efectiva a tal punto que puede reformar la condición biológica del sujeto llevándolo a la muerte o a la recuperación, debe asumirse que el público latinoamericano fue literalmente educado sobre el papel y el deber ser de la mujer a través de su representación en la serie.

La enfermera reaparece como asistente del doctor Chapatín en la repetición del argumento y el libreto del capítulo 76 en el capítulo 178. En sus demás apariciones en los capítulos 46, 104, 106, 162, 205, 225 y 244 mantiene un lugar secundario que no modifica lo anteriormente dicho sobre el personaje. En todos ellos la enfermera se representa como una mujer profesional que depende de la presencia masculina para hacer su trabajo, es objeto del acoso sexual y se la relega al papel de asistente. Como sujeto la mujer se integra en el mercado laboral pero su acción siempre es mediada por el hombre sin cuya presencia no puede actuar.

## Conclusiones

El desarrollo de los medios audiovisuales en México ha estado marcado desde sus inicios, en la década de 1920, por una tendencia hacia el monopolio privado bajo la dirección de la familia Azcárraga. A pesar de contar con desarrollos propios como el sistema de televisión a color de González Camarena y el apuntador de los hermanos Nolla Reyes, tecnológicamente han seguido los modelos estadounidenses a los cuales estaban ligados por razones geográficas, políticas y económicas.

La llegada de Roberto Gómez Bolaños a Televisa (1973) casi coincide con la puesta en uso del sistema de *Videotape* que permitía hacer 11 copias de un original (1969). Gómez Bolaños, “Chespirito”, comenzó su carrera en una agencia de publicidad y pasó a escribir libretos de radio, cine y televisión antes de convertirse en actor y representar a sus propios personajes. Aunque trata de negarlo, la carrera artística de Chespirito mantiene un paralelo con la carrera política de su tío Gustavo Díaz-Ordaz Bolaños-Cacho quien fuera presidente de México entre 1964 y 1970. En su gobierno se dio la concesión del canal 8 (1968) en el que Chespirito comienza a trabajar en 1969. También, fue durante su gobierno que sucedió la masacre de Tlatelolco (1968) en la Plaza de las Tres Culturas del Distrito Federal.

Como parodia de los superhéroes norteamericanos el Chapulín sigue un modelo cervantino que se ajusta a sus condiciones de producción limitadas por los recursos técnicos disponibles en la época y el lugar de producción, México en la década de los 70s. A diferencia de sus modelos (Superman y Batman), el Chapulín Colorado no tiene una personalidad escindida entre una persona pública y una privada. Frente a unos modelos que derivan su poder de circunstancias materiales como su origen extraterrestre

(Superman) o su acceso a la tecnología gracias al capital (Batman), el Chapulín se origina como un premio a una manera de ser ‘honesto’.

En la serie de *El Chapulín Colorado* la parodia reescribe a sus modelos anglosajones sin borrarlos, los repite creando una diferencia, deconstruye jerarquías de manera constante y reduce al modelo ampliando horizontes con la creación imaginaria de instituciones como el “sindicato universal de héroes, paladines, quijotes, machos y similares” que hace que la Liga de la justicia sea una entidad local en oposición a una organización ‘universal’. Durante el desarrollo de la serie el personaje presenta posiciones frente a la relación entre el heroísmo y el miedo. En unos casos afirma que no conoce el miedo y en otros dice que es natural tenerlo pero que los héroes son aquellos que logran superarlo. En otras palabras, el Chapulín se re-escibe con respecto a este tema. La degradación sexual de sus modelos, es decir la burla y la atribución de condiciones de homosexualidad o impotencia, y la autodegradación del Chapulín es fundamental en el proceso paródico pues abre espacio a la reescritura y a la inscripción del héroe entre el grupo de sus modelos. En la serie de *El Chapulín Colorado* todas las jerarquías son inestables pues es allí donde radica su capacidad paródica para abrirse espacio entre sus modelos. De hecho, una de las preocupaciones de la serie es re-escribir y re-escribirse en el género de las series de superhéroes.

Al intervenir en la vida íntima de varias parejas, servir de ayudante en labores domésticas, ayudar en la educación de niños o trabajar gratis en reemplazo de un peón ausente el Chapulín deconstruye la gravedad y la importancia de los problemas en los que intervienen los superhéroes. Frente a un heroísmo de lo universal presenta, a veces, un heroísmo local y cotidiano. Para atacar a sus modelos los ‘debilita’ en su sexualidad o los

infantiliza. Puede que el Chapulín no se presente a sí mismo como ‘macho’ en el sentido de valiente pero se asegura de recalcar su virilidad. El personaje de Súper Sam representa al *otro*, al modelo ausente que se personifica de manera paródica con los colores de la bandera de los Estados Unidos. En su interacción se revela la necesidad de crear un nosotros y un ellos que diferencie a la nación hispanoamericana de la anglosajona.

El cine es una de las fuentes de las cuales la serie toma más modelos. En las parodias de las películas de ciencia ficción que hablan de la era espacial o de extraterrestres, Hispanoamérica aparece como el espacio de la modernidad paródica donde la ciencia se ha desarrollado sólo al nivel de los prototipos. La variación de tamaño de los extraterrestres puede leerse como una crítica paródica al desmesurado antropocentrismo de los modelos anglosajones.

Los seis episodios que conforman la secuencia llamada “La función debe continuar” son una enciclopedia paródica e invertida de los modelos cinematográficos que nutren la serie. En su apropiación de lenguajes visuales originarios del cine y de la literatura, la serie de *El Chapulín* los adapta a un nuevo tipo de segmentación determinado por circunstancias técnicas y comerciales como son la pantalla chica y los programas en segmentos semanales de treinta minutos dentro de los que se dejan seis o siete para rellenar con comerciales.

Las parodias de obras literarias como *Don Quijote*, *Romeo y Julieta*, *Don Juan Tenorio* y de los cuentos de los hermanos Grimm se caracterizan por una deconstrucción constante de jerarquías en las que se mezclan las referencias canónicas, de élite, con aspectos de la cultura popular. La estructura del *exemplo* se utiliza, sin hacer referencia

directa al *Conde Lucanor*, para introducir parodias históricas o recreaciones de época tomadas del cine. La literatura es modelo de la serie en el contenido y la forma.

Al igual que el tema del temor, la representación de los pueblos indígenas se re-escibe varias veces en la serie. Cuando se presentan como contemporáneos a la época de producción (*Los Pansa Cola*) se trata de comunidades fuera del alcance del 'Estado' nacional. Representan entonces una resistencia localizada en la periferia el estado nación. En una de sus re-escrituras los pueblos indígenas (*los Discoteca*) representan a las poblaciones adheridas por la fuerza al proyecto imperial español que termina en la formación de un estado Mexicano. La adhesión forzada se complementa con la comicidad del nombre *Discoteca* que proviene de la voz hegemónica que los representa/enuncia. La serie da cuenta del estado del proyecto nacional mexicano en los años 70s. De ese proyecto nacional puede decirse, basados en este producto cultural, que la permanencia de elementos residuales pre-burgueses lo mantienen inconcluso y en constante contradicción y re-escritura.

El *Chapulín Colorado* es presentado como un 'producto' heroico que ha logrado eclipsar a sus modelos anglosajones con los que se disputa el mercado. Como estrategia para alcanzar la 'popularidad' se propone que la lengua es un factor divisorio entre un 'nosotros' y un 'ellos' que se articula perfectamente con la forma paródica. Como producto 'nacional' se reconoce subversivo y revolucionario frente a la hegemonía cultural y económica de los Estados Unidos pero al interior de 'nosotros', es decir del proyecto nacional, no es revolucionario sino que defiende la estabilidad de unas jerarquías y de la hegemonía que lo produce y determina.

Los límites del estado/nación, las fronteras, se representan como espacios sin una presencia estatal constante en la que fácilmente se ignoran o cambian las convenciones internacionales. La frontera es tan arbitraria como ignorada o ignorable pues las necesidades del momento determinan su localización. Al igual que en los modelos anglosajones, el ‘Far West’ es representado en el Chapulín como la frontera del proyecto nacional en expansión a donde el ‘Estado’ llega después de que individuos han hecho exploraciones y el mercado ha iniciado su penetración. Los pueblos del ‘Far West’ específicamente representados en la serie son un híbrido de la confluencia en esa zona periférica entre México y los Estados Unidos. Los habitantes de esos espacios son frecuentemente infantilizados y se muestran como niños; el Chapulín llega a esos espacios como un educador, un instructor que lleva el mensaje de la civilización. Pretende también servir de modelo de comportamiento, o civilidad, a los pobladores de esa periferia que se representa en una “infancia social” con un estado incipiente e incapaz.

El Chapulín Colorado se presenta, y se representa, como el superhéroe hispanohablante por excelencia. La lengua española que le sirve de código funciona como un vehículo de interpelación ideológica que se nutre de la cultura documental hispana. Para mantener su popularidad a lo largo y ancho del continente debía ajustarse a las hegemonías locales, ser lo suficientemente flexible como símbolo para hacerse popular. La lengua sirve entonces de denominador en la formación de un “nosotros” y un “ellos” o enemigo común como propondría Laclau. En el nivel económico la serie usa la lengua y la cultura documental hispana para convertirse en un producto de distribución continental pero con producción centralizada en México. Es notorio el esfuerzo explícito

por crear una variedad “estándar” de la lengua que literalmente se enseña o explica con un didactismo lingüístico con el castellano. Las lenguas originarias son tratadas con displicencia y menosprecio. El inglés se presenta como la lengua del “otro”, se representa como un obstáculo y se parodia su adquisición. En su constante re-escritura es posible detectar versiones contradictorias de la capacidad lingüística de Chapulín, no obstante la idea de que la lengua es una expresión y un instrumento de poder se mantiene en todas esas versiones. Puede decirse que cuando el Chapulín Colorado actúa en un contexto local se pone del lado de las barreras lingüísticas y de las lenguas nacionales. En los momentos en los que actúa a escala global se muestra como un superhéroe postnacional que ha superado todas las barreras lingüísticas por medio de una modernidad absoluta en la que la tecnología ha acabado con las barreras del lenguaje. La serie representa entonces las contradicciones de los proyectos nacionales y la lógica del capitalismo. La consolidación del proyecto nacional y su disolución son representadas como dos etapas desarticuladas de la historia.

El tema de la voluntad es permanente en la serie y se combina con la representación de la modernidad y el desarrollo tecnológico. Los objetos adquieren voluntad y como los hombres se hacen susceptibles de represión. Los objetos con voluntad se representan como siervos que al desarrollar voluntades y aspiraciones de movilidad atentan contra la estabilidad de la estructura que los produjo. El desarrollo de objetos con voluntad propia se propone como suplemento del mito y las creencias residuales en seres como los duendes pasan a ser revestidas con la idea de la inteligencia artificial de los robots. De cualquier manera, los objetos siervos/sujetos son presentados

con un tono de advertencia pues la consecuencia de esos desarrollos tecnológicos podría atentar contra el entramado social.

A pesar de que se habla de la voluntad como un elemento propio de la modernidad, en la serie no se representan las conexiones entre el trabajo, la producción y la propiedad. El trabajo no implica la promesa de la movilidad social ni la de la acumulación de capital. El Chapulín actúa como un estabilizador de la estructura y su solución frente al problema del robo es humanizar al ladrón y presentarlo como parte orgánica del entramado social. Con respecto al tema de la transferencia de propiedad es notorio que la serie insiste en el derecho a heredar por relación de consanguinidad. La idea feudalizante del lugar natural está presente en la manera en la que se trata el tema de la propiedad y la transferencia de la misma. Aunque el Chapulín cree en el trabajo no habla del mérito como justificación para la movilidad social. El trabajo es un deber moral que se compensa con una satisfacción personal que no se transfiere desplazamiento vertical dentro del entramado social. Su posición frente al dinero revela su procedencia de una sociedad estamental con una ética católica que compensa las desigualdades sociales con la promesa de la felicidad eterna del alma después de la muerte. Se trata de mantener al hombre trabajando pero sin aspirar a acumular capital.

La representación de la mujer es probablemente la más diversa y matizada de toda la serie. Cuando se la presenta como víctima de la codicia de figuras masculinas que tratan de explotarla o venderla a cambio de dinero, la mujer siempre recurre al mecanismo de invocar la ayuda de un hombre que suple la masculinidad fallida que la pone en peligro. La mujer víctima no hace justicia por su propia mano. El tipo de masculinidad defendido por el Chapulín Colorado no toma en cuenta la voluntad del

sujeto femenino pero se presenta como una variante mesurada que ejerce un control invisible. La mujer es sometida a unas expectativas morales y de sometimiento que no se extienden al hombre. La única justificación para estas circunstancias es su condición de género.

En la serie la mujer criminal ocupa un espacio intermedio entre el sujeto libre y el ángel del hogar. Puede tener de forma explícita un gusto por el dinero pero no puede pensar en casarse por interés. Sus actuaciones recorren la frontera de la moral puesto que se les muestra como mujeres seductoras que usan su apariencia para manipular a sus pretendientes pero que no cruzan la línea hasta prostituirse. La mujer criminal es una coqueta que frecuentemente se encuentra en aprietos por su tendencia a relacionarse con más de un hombre a la vez. La serie condena la promiscuidad y la coquetería femenina pero no cuestiona sus equivalentes masculinos. A pesar de lo anterior, la mujer criminal también es la mujer de acción que logra movilidad vertical en las estructuras criminales a las que pertenece. Sin duda se trata de un personaje que revela una tendencia emergente y reivindicadora de ciertos aspectos del sujeto femenino.

Fregoberta, la mujer con pantalones, representa a la mujer que al entrar al mercado laboral, y reemplazar al marido, se masculiniza y se traveste como hombre. La serie resalta la no correspondencia entre el vestido y el sujeto femenino. Se hace mofa del hombre que es literalmente subyugado por su esposa. La idea de la movilidad se representa como antinatural en esta estructura de géneros. Las historias representadas terminan siempre en el retorno de Fregoberta a su lugar “natural” y a su traje de género. De la misma forma, se encuentra que la serie trata de reforzar el papel del hombre como

proveedor en la estructura familiar. Cuando se trata el caso del hombre que se rehúsa a trabajar el papel del Chapulín es obligarlo a hacerlo.

La mujer integrada a la fuerza laboral de mercado con éxito es representada en la serie por el personaje de la enfermera. En Chapulín Colorado aparece en acción para ayudarlo a hacer su trabajo; la mujer siempre necesita a un hombre que pueda hacer uso de la fuerza de la que ella “carece”. Es notorio que su papel siempre es el de una subalterna de un doctor del que en ocasiones tiene que sufrir el acoso sexual. La representación de este acoso se hace con naturalidad y sin reproche. Incluso la mujer educada que tiene acceso a un capital propio sigue inmersa en relaciones de género en las que se le degrada a nivel de objeto sexual sin voluntad propia. La serie representa casos de sugestión que pueden analizarse desde la idea de la interpelación del sujeto. Sin duda la representación de la mujer revela el estado de contradicción entre una ideología sustancialista que refuerza la idea del lugar natural y otra animista donde la idea de la movilidad y la voluntad del sujeto determinan las relaciones en el entramado social.

El eslogan del Chapulín Colorado “¡No contaban con mi astucia!” resume en una sola oración el estado de la contradicción entre diferentes modos y relaciones de producción. La dicotomía irresuelta del sujeto/siervo, el estado de la convivencia entre unas relaciones de producción capitalistas que permiten la supervivencia de relaciones feudalizantes en busca de asegurarse la mayor superapropiación posible. También resume las maneras en que la cultura popular, definida por el consumo, se apropia de narrativas provenientes del la edad media o el siglo de oro. Revela la manera en que la lengua y la idea de la nación se utilizan para asegurarse un mercado que se convierte en un espacio de disputa ideológica en la que la fuerza de lo residual, del pasado, es arma de batalla de

las elites latinoamericanas que en los 70s afrontan el reto de la globalización del mercado trasladando las fronteras físicas a espacios discursivos. La parodia emerge como forma excepcional para representar las contradicciones irresueltas, funciona como vehículo ideal para difundir discursos populistas evidentemente contradictorios puesto que les permite *ser y no ser, decir sin decir*. La parodia tiene la flexibilidad del símbolo populista y su capacidad de articular contradicciones sin resolverlas. Las múltiples contradicciones que aparecen en la serie a nivel ideológico se mantienen efectivas en la parodia porque se representan en ella, como dice un personaje de Gómez Bolaños, “sin querer queriendo”.

<sup>1</sup> Estas segregaciones ideológicas son llamadas por Juan Carlos Rodríguez el animismo y el sustancialismo.

<sup>2</sup> Resch analiza los planteamientos que Peter Kriedte presenta en su libro *Peasants, Landlord, and Merchant Capitalists* (1983).

<sup>3</sup> Por regulaciones y cambios de dependencia CZE pasó luego a llamarse XFX en 1928 y XEDP en 1937.

<sup>4</sup> Los Polivoces era un grupo de comediantes integrado por Enrique Cuenca Márquez y Eduardo Manzano. El guionista Mauricio Kleiff escribió la mayoría de su material que se representó en un programa de televisión (1969-1976) y diecinueve películas. Los programas de televisión estaban compuestos por sketches de entre cinco y siete minutos en los que se representaban personajes estereotípicos de la sociedad mexicana y se hacían imitaciones y parodias.

<sup>5</sup> El Grupo Salinas fue fundado por Ricardo B. Salinas y agrupa a las empresas: TV Azteca, Azteca America, Grupo Elektra, Banco Azteca, Afore Azteca, Seguros Azteca, Grupo Iusacell, Azteca Internet e Italika. Además de las telecomunicaciones, tiene intereses en la comercialización de electrodomésticos, muebles y microcréditos.

<sup>6</sup> Se trata de sólo seis apariciones puesto que el 12/7/1970 en el capítulo 8 de *Los supergenios de la mesa cuadrada* se repite el sketch presentado el 11 de noviembre. El Grupo Electra fue creado en 1950 por Ricardo Salinas y desde el comienzo se dedicó a la manufactura y distribución de aparatos receptores de radio y, eventualmente, televisión.

<sup>7</sup> *Angelitos del trapecio* (1959); *Vagabundo y millonario* (1959); *Los desenfrenados* (1960); *El dolor de pagar la renta* (1960); *Dos criados malcriados* (1960); *Los tigres del desierto* (1960); *Dos tontos y un loco* (1961); *Pegando con tubo* (1961); *Un par... a todo dar* (1961); *Limosneros con garrote* (1961); *¡En peligro de muerte!* (1962); *Los invisibles* (1963); *Los astronautas* (1964); *Los reyes del volante* (1965); *El camino de los espantos* (1967); *Un par de roba chicos* (1967); *Un novio para dos hermanas* (1967); *¿Detectives o ladrones...?* (1967); *Dos pintores pintorescos* (1967); *El zángano* (1968); *Operación carambola* (1968); *Romance sobre ruedas* (1969); *La princesa hippie* (1969); *¡Ahí madre!* (1970); *La guerra de las monjas* (1970); *Juan el desalmado* (1970); *Las tres magnificas* (1970); *Fray Dólar* (1970); *Hijazo de mi vidaza* (1972); *El chanfle* (1979); *El chanfle II* (1982) y *Charrito* (1984).

<sup>8</sup> Casi veinte años después Chespirito en el capítulo 219 de la serie del *Chapulín Colorado* hará referencia a esta tradición.

<sup>9</sup> *El Yate del Prado* era un programa de sketches cómicos con el protagonizado por Arturo Manrique conocido como el Panzón Panseco. El programa mezclaba la aparición de nuevos artistas como el grupo musical Los Camisas Negras.

<sup>10</sup> *El ciudadano Gómez* no fue estrenado porque se pretendía usarla como 'arma' para combatir el rating de Telesistema Mexicano.

<sup>11</sup> Mientras el personaje aparece en *Los supergenios de la mesa cuadrada* el corazón es de color blanco con letras negras y los zapatos tenis también.

<sup>12</sup> El director de este capítulo es Roberto Gómez Bolaños que hacia el final de la serie reemplaza a Enrique Segoviano.

<sup>13</sup> Las interpretaciones 'religiosas' se caracterizan por interpretar o 'explicar' fenómenos naturales y extraordinarios como la consecuencia de la existencia de seres 'sobre naturales' y realidades metafísicas. La ciencia moderna impone un modelo lógico basado en un método que excluye lo sobrenatural y lo metafísico de su repertorio interpretativo.

<sup>14</sup> Este argumento se repite en el capítulo 111, "El hombre lobo aullaba en español". *El Chapulín Colorado III*. Fie. 02/12/1976. Televisa, México D.F, 1976.

<sup>15</sup> Seguramente se refiere a la pérdida de la clasificación para el mundial de futbol de 1974. Las eliminatorias se llevaron a Cabo en Haití y aunque México ganó el último partido por uno a cero quedó eliminado siendo esto cauda de una vergüenza nacional por la superioridad que históricamente había puesto al país azteca como un líder indiscutible en la CONCACAF.

<sup>16</sup> Esta presentación no incluye la segmentación propia de los comerciales que se ven en el año 2010. Su presentación corresponde más a un infomercial o a un comercial intercalado en un programa de variedades donde un locutor muestra el producto a la cámara y hace la publicidad en vivo.

<sup>17</sup> Este show tuvo un total de 278 capítulos entre 1967 y 1978. Se trata de un programa de televisión en el que se representaban *sketches* cómicos que a menudo incluían parodias de películas entre ellas *Gone With the Wind* que fue parodiada como "*Went With the Wind*". El paralelismo entre la serie de *El Chapulín Colorado* y este show es claro en lo cronológico y en la forma.

<sup>18</sup> Existe una adaptación hecha en México en 1944 que fue dirigida por Gabriel Soria y protagonizada por Lina Montes y Emilio Tuero. También es posible que el referente venga de *Camille* protagonizada por Greta Garbo y Robert Taylor en 1936.

<sup>19</sup> En obras contemporáneas del modelo como la *Novela de la ilustre fregona* de Cervantes hay recurrencia de serenatas; por ello habría que aclarar que la actualización corresponde a las canciones.

<sup>20</sup> Hombres necios que acusáis  
a la mujer sin razón,  
sin ver que sois la ocasión  
de lo mismo que culpáis:

Si con ansia sin igual  
solicitáis su desdén,  
¿por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?

<sup>21</sup> Nótese el cambio de ortografía entre el título y la transcripción que corresponde a la pronunciación de los actores.

<sup>22</sup> Fernando Mejía Barquera nos recuerda que Televisa se creó en 1973 y fue el resultado de la fusión de Televisión Independiente de México y Telesistema Mexicano, esa fusión que llevó al Chapulín Colorado del canal 8 al Canal 2, terminó por conformar “el consorcio de medios de comunicación y entretenimiento más grande del mundo de habla hispana” (51).

<sup>23</sup> El Kohoutek es un cometa de largo periodo que fue visto por primera vez en 1973 y se presume regresará el setenta y cinco mil años.

<sup>24</sup> Aunque las películas de Roberto Gómez Bolaños alcanzaron popularidad en las taquillas recibieron críticas negativas en la prensa escrita como el autor lo reporta en su autobiografía (268).

<sup>25</sup> La constitución española de 1812, titulada *Constitución política de la Monarquía Española: Promulgada en Cádiz* a 19 de Marzo de 1812, dice en su capítulo uno al definir la nación española:

Art. 1. La nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios.

Art. 2. La nación española es libre e independiente y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia ni persona.

Art. 3. La soberanía reside esencialmente en la Nación, y por lo mismo pertenece a esta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales.

Art. 4. La nación está obligada a conservar y proteger por leyes sabias y justa la libertad civil, la propiedad, y los demás derechos legítimos de todos los individuos que la componen. (4-5)

<sup>26</sup> Por relaciones sustanciales debe entenderse la ideología de la sangre, el linaje o el parentesco, como medio para determinar la distribución social del trabajo y la propiedad.

<sup>27</sup> Por sociedad animista debemos entender aquella en la que el mérito y el trabajo se presentan como los argumentos lógicos en la distribución social del trabajo y la propiedad. El individuo escindido entre una verdad íntima (alma bella) y una materialidad corpórea se revela en la esfera pública por medio de sus actos que reflejan una voluntad subjetiva e individual. De esta forma el éxito en la esfera pública, representado en la movilidad social, un cargo laboral y la propiedad, se entienden como directamente proporcionales a la voluntad del sujeto y a la relevancia de esa verdad íntima en el proyecto moderno.

<sup>28</sup> La serie, basada en la novela *Cyborg* escrita por Martin Caidin, fue producida como tres películas para televisión en 1973 y como una serie entre 1974 y 1978. El protagonista fue el actor Lee Majors.

<sup>29</sup> Esta es la versión incluida en *Lo mejor del Chapulín Colorado*.

<sup>30</sup> Según el DRAE. Duende es: l. m. Espíritu fantástico del que se dice que habita en algunas casas y que travesea, causando en ellas trastorno y estruendo. Aparece con figura de viejo o de niño en las narraciones tradicionales. En <http://buscon.rae.es/draeI/>

<sup>31</sup> Referencia al fútbol que se hace recurrente en la serie.

<sup>32</sup> Este surrealismo de efectos especiales aparece en las canecas que se duermen y los aviones de juguete que vuelan.

<sup>33</sup> El entrepiso se llama tapanco.

<sup>34</sup> Nótese que Mauricio Garcés reemplaza a Julio Alemán. Garcés, mexicano de origen libanés quien al momento de la producción de este capítulo tenía 48 años de edad. Representó a lo largo de su carrera filmográfica a un galán de presentación física impecable.

---

<sup>35</sup> De hecho en octubre de 2008 el diario El Universal de México anunció que Chespirito prepara el guión para una película animada del Chapulín Colorado; su hijo y productor Roberto Gómez Fernández dice también que se espera una producción “digna de una película de Hollywood”.

<sup>36</sup> Ese título parodia el de la película “The Good, The Bad and the Ugly” (1966) que es uno de las películas del llamado Italian Epic Spaghetti Western Film, dirigida por Sergio Leone. La música es de Ennio Morricone.

<sup>37</sup> En el escape siguen la rutina de los caquitos con el Peterete y el Chómpiras representada en uno de los sketches del capítulo 8 de la serie, “Escapatoria. Intento de fotografía. El robo de la fruta”.

<sup>38</sup> La menina es sin duda elaborada con base en la película *The Flapper* (1920) dirigida por Aland Crosland y protagonizada por Olive Thomas.

<sup>39</sup> Aunque en el capítulo 15, Falsa muerte del malhechor, María Antonieta de las Nieves había representado a la mujer que llora la falsa muerte del Cuajinai para involucrar al Chapulín en un fraude su caracterización no es la de la Menina.

<sup>40</sup> El doctor Chapatín es un personaje que protagoniza varios de los entremeses del Chapulín Colorado y que en el capítulo 51 es el encargado de presentar la llamada “conferencia sobre un Chapulín”.

## Bibliografía

- Alisky, Marvin. "Early Mexican Broadcasting." *The Hispanic American Historical Review* 34.4 (1954): 513-26.
- Althusser, Louis. *Lenin and philosophy, and other essays*. New York, Monthly Review Press, 2001.
- Que dios se lo pague*. Dir. Amadori, Luis César. Perf. Arturo de Córdoba. 1948.
- Andersen, Hans Christian. *The Emperor's New Suit*.
- Asimov, Isaac. *I, robot*. 1<sup>st</sup> ed. New York: Gnome Press, 1950.
- . *I, robot*. New York: Ballantine Books, 1983.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Trans. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Baxter, Nicola, H. C. Andersen, and Cathy Shuttleworth. *Fairy tales from Hans Christian Andersen*. New York: Smithmark Publishers, 1998.
- Ben-Porat, Ziva. "Method in Madness: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires." *Poetics Today* 1.1/2 Special Issue: Literature, Interpretation, Communication (Autumn, 1979): 245-72.
- Bergman, Marilyn, et al. *Never be afraid*. A198:22 *Golden Record*. Sound recording. Golden Record, New York, 1958.
- Waterloo*. Dir. Bondarchuk, Sergei. Perf. Rod Steiger. Dino de Laurentiis Cinematografica. 1970.
- Borges, Jorge Luis. *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires,: SUR, 1942.
- Borges, Jorge Luis, and Zdravko Ducmelic. *Laberintos*. [Buenos Aires]: Editorial Joraci, 1977.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. "Novela de la ilustre fregona". *Novelas ejemplares*. Vol. II. II vols. 239elodr: Catedra, 1998. 137-98.
- . *Primera Parte del Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*. Madrid: Cervantes Virtual, 1605.
- Chabon, Michael. "Secret Skin: An essay in Unitard Theory." *The New Yorker* March 10 2008.
- Modern Times*. Dir. Chaplin, Charlie. Perf. Charlie Chaplin, et al. United Artists RCA SelectaVision. 1936.
- Camile*. Dir. Cukor, George. Perf. Greta Garbo and Robert Taylor. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1936.
- . *My Fair Lady*. 1964.
- The Sign of the Cross*. Dir. DeMille, Cecil B. Paramount Pictures. 1932.
- Deyermond, A.D. *Historia de la literatura española I. La edad media*. Trans. Luis Antonio López. Barcelona: Ariel, 1973.
- Dorfman, A. and A. Mattelart. *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.
- Espronceda, José de, and Robert Marrast. *El estudiante de Salamanca ; El diablo mundo*. Clásicos Castalia 81. Madrid: Castalia, 1978.
- Il Casanova di Federico Fellini*. Dir. Fellini, Federico. 1976.
- Fingeroth, Danny. *Superman on the couch: what superheroes really tell us about ourselves and our society*. New York: Continuum, 2004.

- 
- Allá en el Rancho Grande*. Dir. Fuentes, Fernando de. Perf. Tito Guízar, René Cardona and Esther Fernández. Antonio Díaz Lombardo. 1936.
- Fuentes, Mariana Terán. "De nación española a federación mexicana. La opinión pública en la formación de la nación." *Mexican Studies. Berkeley*. 22.2 (Summer 2006): 251-74.
- García Canclini, Néstor. *Consumers and citizen : globalization and multicultural conflicts*. Cultural studies of the Americas v. 6. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Madame Butterfly*. Dir. Gering, Marion. Perf. Sylvia Sidney and Cary Grant. Paramount Pictures Corporation. 1932.
- Don Quijote de la Mancha*. Dir. Gil, Rafael. Perf. Rafale Rivelles and Juan Calvo. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA). 1947.
- González, Fernando, Miguel Ángel Sánchez de Armas, and María del Pilar Ramírez. *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. 1. Ed. 2 vols. México, D.F.: Espacio 98 : Revista mexicana de comunicación, 1998.
- Gómez Bolaños, Roberto. *Sin querer queriendo*. México D.F.: Aguilar, 2006.
- Gray, Jonathan. *Watching with the Simpsons: television, parody, and intertextuality*. Comedia. New York: Routledge, 2006.
- Guinzburg, Jorge. *La Noticia Rebelde*. 1987.
- Napoleon*. Dir. Guitry, Sacha. Perf. Daniel Gélin. Courts et Longs Métrages (C.L.M.). 1955.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. New York: Methuen, 1985.
- Jimenez Ottalengo, Regina. "El perfil de los medios de difusión masiva en México." *Revista Mexicana de Sociología* 38.3 (1976): 609-25.
- Keslowitz, Steven. *The Simpsons and society : an analysis of our favorite family and its influence in contemporary society*. Tucson: Hats Off Books, 2004.
- Laclau, Ernesto. "Populism: What's in a Name?" University of Essex, 2005. [www.sx.ac.uk](http://www.sx.ac.uk)
- Lang, Fritz, Thea von Harbou, and Copyright Collection (Library of Congress). *Metropolis*. [Restored authorized edition]. Ed 2002.
- The Nutty Professor*. Dir. Lewis, Jerry. Perf. Jerry Lewis. Released by Paramount Pictures Corp. 1963.
- Loeb, Jeph y Tom Morris. "Heores and Superheroes". *Superheores and Philosophy: Truth, Justice and The Socratic Way*. Ed. Tom and Matt Morris Morris. Chicago: Open Court, 2005. 11-20.
- Mármora, Leopoldo. "Limites y ambigüedades de la concepción marxista de nación". *Revista Mexicana de Sociología* 45.4 (Oct. – Dec. 1983): 1105-13.
- Medellín, Francisco J. Martínez. *Televisa siga la huella*. México D.F.: Claves Latinoamericanas, 1989.
- Medina, Rubén. "'Ayer es nunca jamas': Continuidad y ruptura en la narrativa mexicana del '68". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21.42 (1995): 207-18.
- Mejía Barquera, Fernando et al. *Televisa el quinto poder*. 3 ed. México D.F.: Claves Latinoamericanas, 1988.

- Mejía Barquera, Fernando. "Del Canal 4 a Televisa". *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. Eds. Fernando González, Miguel Ángel Sánchez de Armas, and María del Pilar Ramírez. 1. Ed. 2 vols. México, D.F.: Espacio 98: Revista mexicana de comunicación, 1998. 19-98.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Cervantes Virtual, 1630?
- Monsivais, Carlos. "Notas sobre cultura popular en México." *Latin American Perspectives* 5.1 (1978): 98-118.
- Morris, Tom and Matt Morris, ed. *Superheroes and Philosophy: Truth, Justice and The Socratic Way*. Chicago: Open Court, 2005.
- Olmos, Alejandro. "Del canal 13 a TV Azteca". *Apuntes para una historia de la televisión mexicana*. Eds. Fernando González, Miguel Ángel Sánchez de Armas and María del Pilar Ramírez. Vol. 1. 2 vols. México, D.F.: Espacio 98: Revista mexicana de comunicación, 1998. 99-141.
- Pérez Espino, Efraín. "El monopolio de la televisión comercial en México (El caso Televisa)." *Revista Mexicana de Sociología* 41.4 (1979): 1435-68.
- Portales, Diego. *La dificultad de innovar: un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*. Estudios ILET. [Santiago, Chile]: Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, 1987.
- Portugués, Javier, and Esteban Portugués. "Historia del Chapulín Colorado". 09/23/2009. <<http://www.chavodel8.com/elchapulin/historia.shtml>>.
- Resch, Robert Paul. *Althusser and the Renewal of Marxist Social Theory* Berkeley: University of California Press, 1992.
- Reverdy, Michèle, and Jorge Luis Borges. *Les ruines circulaires : "239elodrama" pour piano et un acteur sur un texte de Jorge Luis Borges*. Lyon, France: Editions Notissimo, 1999.
- Reynolds, Richard. *Super heroes : a modern mythology*. Studies in popular culture. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- Robinson, William I. "Beyond Nation-State Paradigms: Globalization, Sociology, and the Challenge of Transnational Studies." *Sociological Forum* 13.4 (Dec. 1998): 561-94.
- Rodríguez, Juan Carlos. *State, stage, language : the production of the subject*. Trans. Malcolm K Read. Monash Romance studies. [Newark]: University of Delaware Press, 2008.
- . *Teoría e historia de la producción ideológica : las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Akal universitaria. 2. Ed. Madrid, España: Akal, 1990.
- . *Theory and history of ideological production : the first bourgeois literatures (the 16<sup>th</sup> century)*. Trans. Malcolm K Read. Monash Romance studies. 1<sup>st</sup> American ed. Newark [Del.]: University of Delaware Press, 2002.
- Rostand, Edmond. *Cirano de Bergerac*. 1897.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. "Los medios de difusión masiva y la centralización en México." *Estudios Mexicanos* 4.1 (1988): 25-54.
- Shakespeare, William. *The Tragedy Of Romeo And Juliet*. Project Gutenberg, 1595.
- Sinclair, John. *Latin American television: a global view*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999.

- Singing in the Rain*. Dir. Stanley, Donen, and Gene Kelly. Perf. Gene Kelly. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). 1952.
- Toussaint, Florence. "Televisa una semana de programación / ¿Mente sana en cuerpo sano?". *Televisa el quinto poder*. México D.F.: Claves Latinoamericanas, 1988. 40-61.
- Trejo Delarbe, Raúl. *La redes de Televisa*. México D.F.: Claves Latinoamericanas, 1988.
- Umberto, Eco, and Natalie Chilton. "The Myth of Superman." *Diacritics* 2.1.Spring (1972): 14-22.
- Solomon and Sheba*. Dir. Vidor, King. Perf. Yul Brynner and Gina Lollobrigida. Edward Small Productions. 1959.
- Von, Goethe Johan Wolfgang. *Fausto*. Bogotá: Oveja Negra, 2007.
- Walt Disney, Productions. *Snow White And The Seven Dwarfs*. 1937.
- Frankenstein*. Dir. Whale, James. Perf. Boris Karloff. Universal Pictures. 1931.
- Wiarda, Howard J., and Harvey F. Kline. *A concise introduction to Latin American politics and development*. 2<sup>nd</sup> ed. Boulder, Colo.: Westview Press, 2007.
- Williams, Raymond. "The Analissy of Culture". *Cultural Theory & Popular Culture*. Ed. John Storey. Harlow: Prentice Hall, 1998. 48-56.
- . *Culture and Society 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1983.
- . *Marxism and Literature*. Londrés: Oxford University Press, 1977.
- Wood, Ellen M. *Citizens to lords: a social history of western political thought from antiquity to the Middle Ages*. New York: Verso, 2008.
- Zgorzelski, Andrzej. "Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?" *Science Fiction Studies* 6 (1979): 296-303.
- Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio: drama religioso-fantástico en dos partes*. Joaquín Juan Penalva ed Cervantes Virtual, 1844.

### Capítulos de televisión

- Gómez Bolaños, Roberto. *Abuso hotelero*. *El Chapulín Colorado* 25. Fie.10/05/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Ahí en el techo había un chorrillo que se hacía grandote que se hacía chiquito*. *EL Chapulín Colorado* 154. Fie.04/23/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Ahora sí te están comiendo el mandado*. *El Chapulín Colorado* 163. Fie.06/22/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Al hombre lobo le hacen daño las caperucitas verdes*. *El Chapulín Colorado* 202. Fie.07/05/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Al que de plano le tomaron el pelo que a Sansón*. *El Chapulín Colorado* 66. Fie.10/12/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Al robot se le infectaron los transistores*. *El Chapulín Colorado* 247. Fie.07/04/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Algún día los terrícolas llegarán a Marte o por lo menos a estimarte*. *El Chapulín Colorado* 68. Fie.10/26/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Algún día los terrícolas llegarán a Marte o por lo menos a estimarte*. *El Chapulín Colorado* 68. Fie.10/26/1974. Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *Aristócratas vemos, rateros no sabemos. El Chapulín Colorado 199.* Fie.06/14/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Asesino a sueldo. El Chapulín Colorado 225.* Fie.12/13/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Atrapar al conde. Confusión (rateros). El Vampiro. El Chapulín Colorado 9.* Fie.04/25/1973. Televisa, 1973.
- . *Atropellamiento. El Chapulín Colorado 120.* Fie.04/19/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Aunque el Cuajinai se visita de seda mono se queda. El Chapulín Colorado 69.* Fie.11/02/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Aunque la jaula sea de oro no deja de ser muy molesto eso de estar encerrado. El Chapulín Colorado 67.* Fie.10/19/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Aventuras en un planeta habitado por salvajes que aunque parezca mentira no es la tierra. El Chapulín Colorado 77.* Fie.02/13/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Bebé de carne sin hueso. El besito de las buenas noches 245.* Fie.06/20/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Bebé de carne sin hueso. El besito de las buenas noches. El Chapulín Colorado 245.* Fie.06/20/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Blanca Nieves y los siete Churín churín fun flies. El Chapulín Colorado 189.* Fie.03/29/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Blanca Nieves y los siete Churín churín fun flies segunda parte. El Chapulín Colorado 190.* Fie.04/05/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Blanca Nieves y los siete Churín churín fun flies tercera parte. El Chapulín Colorado 191.* Fie.04/12/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Bola de vagos (Pandilleros). Hipocondriaco. Prisioneros de Juana Gallo. El Chapulín Colorado 10.* Fie.16/05/1973. Televisa, 1973.
- . *Bolita por favor. El Chapulín Colorado 175.* Fie.09/21/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *A Búfalo Bill le decían búfalo porque era bastante animal. El Chapulín Colorado 131.* Fie.08/26/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Búsqueda del enfermo de rabia. EL Chapulín Colorado 16.* Fie.07/20/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Cachando sin guante. El Chapulín Colorado 169.* Fie.08/03/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Capítulo repetido del Rascabuches. 71.* 1974.
- . *Capítulo repetido el caso de la mujer que le hace bromas al marido. El Chapulín Colorado 72.* Fie.12/14/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Casi un velorio. EL Chapulín Colorado 187.* Fie.03/15/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Chapatín corazón apasionado. Mesero demoledor. Espantapájaros. El Chapulín Colorado 11.* Fie.05/23/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Chapatín en exámenes. La tribu. El Chapulín Colorado 3.* Fie.03/21/1973. Televisa, 1973.
- . *Chapulines vemos, cerebros no sabemos. El Chapulín Colorado 40.* Fie.02/08/1974. Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *Chespirito: 35 años en nuestro corazón*. 2005.
- . *Colección de rateros. El Chapulín Colorado 81*. Fie.03/13/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Cómo convertirse en héroe en cuatro faces de acción. El Chapulín Colorado 241*. Fie.05/23/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Cómo convertirse en héroe en cuatro fases de acción. El Chapulín Colorado 241*. Fie.05/23/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Como matar a un Chapulín sin mortificar a la sociedad protectora de animales. El Chapulín Colorado 21*. Fie.08/31/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Con la ley del embudo ni el Chapulín pudo. El Chapulín Colorado 87*. Fie.05/01/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Con la ley del embudo ni el Chapulín pudo. El Chapulín Colorado 197*. Fie.05/24/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Conferencia sobre en Chapulín. El Chapulín Colorado 51*. Fie.06/15/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Conferencia sobre un Chapulín. El Chapulín Colorado 51*. Fie.06/15/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Cuando los gemelos no son buenos cuates. El Chapulín Colorado 85*. Fie.04/17/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Cuando los juguetes vuelan. El chapulín Colorado 28*. Fie.11/02/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Cuento de brujas. El Chapulín Colorado 110*. Fie.01/29/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *¿De casualidad no han visto por aquí. al hombre invisible? El Chapulín Colorado 64*. Fie.09/21/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *De Chapulín poeta y loco todos tenemos un poco. El Chapulín Colorado 59*. Fie.08/17/208. Televisa, México, 1974.
- . *De Chapulín, cazador y loco, todos tenemos un poco. El Chapulín Colorado 97*. Fie.09/04/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *De los delincuentes que se fugan el más peligroso se llama gas. El Chapulín Colorado 122*. Fie.06/01/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *De los delincuentes que se fugan el más peligroso se llama gas. El Chapulín Colorado 236*. Fie.04/18/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *De los metiches libranos señor. El Chapulín Colorado 33*. Fie.12/14/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *De médico, Chapulín y loco todos tenemos un poco, Dr. Chapatín. El Chapulín Colorado 76*. Fie.02/06/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *De noche todos los gatos hacen miau. El Chapulín Colorado 27*. Fie.10/26/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *De que dicen a pelear, del cielo te caen las piedras. El Chapulín Colorado 101*. Fie.10/09/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *De torpe, Chapulín y loco todos tenemos un poco. El Chapulín Colorado 246*. Fie.06/27/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Después de chapulín ahogado, tapen el pozo. El Chapulín Colorado 65*. Fie.10/03/1974. Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *Dinero llama a dinero pero también al ratero. El Chapulín Colorado 203.* Fie.07/12/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Dinero llama dinero pero también al ratero. El Chapulín Colorado 79.* Fie.02/27/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Don Chapulín de la Mancha. El Chapulín Colorado 46.* Fie.04/19/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Don Chapulín de la Mancha. El Chapulín Colorado 200.* Fie.06/21/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Dónde está el dondete, perdón dónde está el duende. El Chapulín Colorado 226.* Fie.01/31/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Donde manda Satanás no gobierna un pobre diablo. El Chapulín Colorado 89.* Fie.06/19/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Dr. Chapatín y licenciado Valdés. El pastel para la boda. El Chapulín Colorado 13.* Fie.06/06/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El Actor debutante. La Chicharra Paralizadora. El Chapulín Colorado 4.* Fie.04/04/1973, 1973.
- . *El anillo extraviado. El Chapulín Colorado 70.* Fie.11/23/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *El besito de las buenas noches. El Chapulín Colorado 244.* Fie.06/13/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *El bueno, el malo y el Chapulín. El Chapulín Colorado 32.* Fie.11/30/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El cadáver muerto de un difunto que ya falleció al morir. El Chapulín Colorado 170.* Fie.08/10/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El Campamento. El Chapulín Colorado 75.* Fie.01/09/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *El campeón de karate amaneció de mal carácter. El Chapulín Colorado 109.* Fie.01/22/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *El caso de dos hombres que eran tan parecidos que eran idénticos, sobre todo uno de ellos. El Chapulín Colorado 37.* Fie.01/11/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *El caso del pastel envenenado. El Chapulín Colorado 183.* Fie.11/16/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El Chapulín es buen mozo. El Chapulín Colorado 218.* Fie.10/25/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El chipote chillón calibre 45. El Chapulín Colorado 159.* Fie.05/20/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El chipote chillón capítulo 45. El Chapulín Colorado 159.* Fie.05/20/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El chirrín chirrón del diablo. El Chapulín Colorado 138.* Fie.10/30/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *El cofre del pirata. El Chapulín Colorado 144.* Fie.12/25/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *El disfraz, el antifaz y algo más primera parte. El Chapulín Colorado 55.* Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *El disfraz, el antifaz y algo más primera parte. El Chapulín Colorado 242.* Fie.05/30/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *El disfraz, el antifaz y algo más segunda parte. El Chapulín Colorado 56.* Fie.07/20/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *El disfraz, el antifaz y algo más segunda parte. El Chapulín Colorado 243.* Fie.06/06/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *EL doctor Chapatín y la venta de fruta. Explosión de gas. El Chapulín Colorado 5.* Fie.04/04/1973. Televisa, 1973.
- . *El extraño y misterioso caso del difunto que se murió. El Chapulín Colorado 103.* Fie.10/23/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *El fantasma del piel roja. El Chapulín Colorado 161.* Fie.06/08/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El Fantasma, el pirata. El Chapulín Colorado 99.* Fie.09/18/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *El hombre invisible es tan antipático que nadie lo puede ver. El Chapulín Colorado 26.* Fie.10/19/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El hombre lobo. El Chapulín Colorado 17.* Fie.07/27/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El hombre lobo aullaba en español. El CHapulín Colorado 111.* Fie.02/12/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *El hombre que costó seis pesos. El Chapulín Colorado 34.* Fie.12/21/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El huérfano de la lotería. Duendecillo. El Chapulín Colorado 2.* Fie.03/07/1973. Televisa, 1973.
- . *El lugar donde más se ponen inyecciones se llama hospital. El Chapulín Colorado 31.* Fie.11/23/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El lugar donde se ponen más inyecciones se llama hospital. El Chapulín Colorado 158.* Fie.05/18/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El misterio del abominable hombre de las nieves. El Chapulín Colorado 107.* Fie.01/08/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *El misterio del Mandarín Celeste. El Chapulín Colorado 156.* Fie.05/04/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El niño que mandó sus juguetes a volar primera parte. El Chapulín Colorado 180.* Fie.10/26/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El niño que mandó sus juguetes a volar segunda parte. El Chapulín Colorado 181.* Fie.11/02/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El paciente. Un difunto bastante muerto. El Chapulín Colorado 29.* Fie.11/09/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *El pintor se fue de pinta. El Chapulín Colorado 237.* Fie.04/25/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *El regreso de la chicharra paralizadora. El Chapulín Colorado 53.* Fie.06/29/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *El regreso de la chicharra paralizadora. El Chapulín Colorado 95.* Fie.08/21/1975. Televisa, México D.F., 1975.

- 
- . *El regreso de la chicharra paralizadora. El Chapulín Colorado 229.* Fie.02/28/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *El regreso del Rasca Buches. El Chapulín Colorado 235.* Fie.04/11/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *El retorno de la chicharra paralizadora. El Chapulín Colorado 164.* Fie.06/29/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *El retorno de Super Sam. El Chapulín Colorado 201.* Fie.06/26/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El retorno de Súper Sam. El Chapulín Colorado 201.* Fie.06/26/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El sastrecillo valiente cuarta parte. El Chapulín Colorado 224.* Fie.12/06/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El sastrecillo valiente primera parte. El Chapulín Colorado 221.* Fie.11/15/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El sastrecillo valiente segunda parte. El Chapulín Colorado 222.* Fie.11/22/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El sastrecillo valiente tercera parte. El Chapulín Colorado 223.* Fie.11/29/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El satrecillo valiente cuarta parte. El Chapulín Colorado 224.* Fie.12/06/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El satrecillo valiente primera parte. El Chapulín Colorado 221.* Fie.11/15/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El satrecillo valiente segunda parte. El Chapulín Colorado 222.* Fie.11/22/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *El satrecillo valiente tercera parte. El Chapulín Colorado 223.* Fie.11/29/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *En casa del fantasma hasta los muertos se asustan. El Chapulín Colorado 142.* Fie.11/27/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *En estos tiempos todo anda por las nubes, hasta los aviones. El Chapulín Colorado 41.* Fie.02/22/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *En la casa del fantasma hasta los muertos se asustan. El Chapulín Colorado 47.* Fie.04/26/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *En las fotografías tamaño mignon, el Chapulín Colorado sale de cuerpo entero. El Chapulín Colorado 44.* Fie.03/15/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *En las guerras médicas la balloneta se llamaba bisturí. EL Chapulín Colorado 106.* Fie.01/01/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *En las peluquerías es fácil hallar pelados. El Chapulín Colorado 193.* Fie.04/26/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Erase un hombre a una nariz pegado. El Chapulín Colorado 212.* Fie.09/13/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Érase un hombre a una nariz pegado. El Chapulín Colorado 212.* Fie.09/13/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *¿Es aquí donde vive el difunto? El Chapulín Colorado 137.* Fie.10/23/1976. Televisa, México D.F., 1976.

- 
- . *Escapatoria. Intento de fotografía. El robo de la fruta. El Chapulín Colorado 8.* Fie.04/25/1973. Televisa, 1973.
- . *Explotar un negocio no significa que hay que ponerle una bomba. El Chapulín Colorado 88.* Fie.05/08/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Falsa muerte del malechor. EL Chapulín Colorado 15.* Fie.07/04/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Fin de la serie. El Chapulín Colorado 250.* Fie.09/26/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Fotógrafos vemos, mañás no sabemos. El Chapulín Colorado 132.* Fie.09/02/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Fraude en restaurante. Fantasma del Piel Roja. El Chapulín Colorado 14.* Fie.06/13/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Gusto por las pintura. El Chapulín Colorado 123.* Fie.06/17/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Hay hoteles tan higiénicos que hasta la cartera te limpian. El Chapulín Colorado 119.* Fie.04/08/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Hay ladrones que hasta de plano hasta cometen falta de honradez. El Chapulín Colorado 114.* Fie.03/04/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Hay que explotar el negocio. El Chapulín Colorado 248.* Fie.07/11/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Historia de un reloj que no se atrasaba ni se adelantaba sino todo lo contrario. El Chapulín Colorado 105.* Fie.11/06/2009. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Historia de un reloj que no se atrazaba ni se adelantaba sino todo lo contrario. El Chapulín Colorado 105.* Fie.11/06/2009. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Historia de una vieja mina abandonada que data del siglo XVII y que está apunto de derrumbarse. El Chapulín Colorado 126.* Fie.07/15/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Jamás volveré a jugar apostando dinero y te apuesto lo que quieras a que cumplo. El Chapulín Colorado 93.* Fie.07/31/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Jamás volveré a jugar apostando dinero y te apuesto lo que quieras a que cumplo. El Chapulín Colorado 230.* Fie.03/07/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Juan Sebastian Bach hizo muchas fugas pero no se sabe de qué presidio. El Chapulín Colorado 54.* Fie.07/06/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Juego de manos es de boxeadores. El Chapulín Colorado 192.* Fie.04/19/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La amenaza del mosquito biónico. El Chapulín Colorado 205.* Fie.07/26/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La bella durmiente era un señor muy feo. El Chapulín Colorado 38.* Fie.01/25/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *La bella durmiente era un señor muy feo primera parte. El Chapulín Colorado 134.* Fie.10/02/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *La bella durmiente era un señor muy feo segunda parte. El Chapulín Colorado 135.* Fie.10/09/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *La boda. El pistolero veloz. El Chapulín Colorado 24.* Fie.09/28/1973. Televisa, México D.F., 1973.

- 
- . *La casa de té de yerbabuena de la luna del 8 de agosto del 74. EL Chapulín Colorado* 23. Fie.09/21/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *La chicharra paralizadora. El Chapulín Colorado* 49. Fie.05/24/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *La frontera. El avión. La casa de los fantasmas. El Chapulín Colorado* 7. Fie.04/18/1973. Televisa, 1973.
- . *La función debe continuar. El Chapulín Colorado* 211. Fie.09/06/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar cuarta parte. El Chapulín Colorado* 209. Fie.08/23/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar primera parte. El Chapulín Colorado* 206. Fie.08/02/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar quinta parte. El Chapulín Colorado* 210. Fie.08/30/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar segunda parte. EL Chapulín Colorado* 207. Fie.08/09/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar sexta parte. El Chapulín Colorado* 211. Fie.09/06/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La función debe continuar tercera parte. El Chapulín Colorado* 208. Fie.08/16/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La historia de Don Juan Tenorio. El Chapulín Colorado* 219. Fie.11/01/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La isla de los hombres casi solos. El Chapulín Colorado* 127. Fie.07/22/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *La ley del Chipote Chillón. El Chapulín Colorado* 82. Fie.03/20/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *La mansión de los duendes. El Chapulín Colorado* 94. Fie.08/07/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *La mansión de los fantasmas. El Chapulín Colorado* 204. Fie.07/19/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *La ociosidad es la madre de un amigo mío. El Chapulín Colorado* 249. Fie.08/15/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *La que nace pa Cleopatra no pasa de Julio Cesar. El Chapulín Colorado* 100. Fie.9/25/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *La que nace pa Cleopatra no pasa de Julio César. El Chapulín Colorado* 239. Fie.05/09/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *La romántica historia de Juleo y Rumieta I. El Chapulín Colorado* 90. Fie.06/26/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *La romántica historia de Juleo y Rumieta II. El Chapulín Colorado* 91. Fie.07/03/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *La romántica historia de Julio y Rumieta primera parte. El Chapulín Colorado* 231. Fie.03/14/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *La romántica historia de Julio y Rumieta segunda parte. El Chapulín Colorado* 232. Fie.03/21/1979. Televisa, México D.F., 1979.

- 
- . *La ropa limpia se ensucia en e casa. El Chapulín Colorado 78.* Fie.02/20/1975. Televisa, México D.F., 1975.
  - . *La sortija de la bruja. El Chapulín Colorado 58.* Fie.08/10/1974. Televisa, México D.F., 1974.
  - . *La sortija de la bruja. El Chapulín Colorado 198.* Fie.06/07/1978. Televisa, México D.F., 1978.
  - . *A la víbora. víbora de la mar. El Chapulín Colorado 194.* Fie.03/05/1978. Televisa, México D.F., 1978.
  - . *Ladrón que roba ladrón es traidor al sindicato. El Chapulín Colorado 45.* Fie.03/29/1974. Televisa, México D.F., 1974.
  - . *Las bombas hacen mucho daño en ayunas. EL Chapulín Colorado 112.* Fie.02/19/1976. Televisa, México D.F., 1976.
  - . *Las caricaturas me hacen llorar. El Chapulín Colorado 130.* Fie.08/19/1976. Televisa, México D.F., 1976.
  - . *Las estatuas no dicen chanfle. El Chapulín Colorado 195.* Fie.05/10/1978. Televisa, México D.F., 1978.
  - . *Las momia no se venden; ah pero cómo se venden. El Chapulín Colorado 86.* Fie.04/24/1975. Televisa, México D.F., 1975.
  - . *Las pirámides de Egipto son piedra por fuera y momia por dentro. El Chapulín Colorado 115.* Fie.03/11/1976. Televisa, México D.F., 1976.
  - . *Las ratas no usan reloj. El Chapulín Colorado 148.* Fie.03/05/1977. Televisa, México D.F., 1977.
  - . *Limosneros vemos, millonarios no sabemos. El Chapulín Colorado 234.* Fie.04/04/1079. Televisa, México D.F., 1979.
  - . *Lo bueno de tomar fotografías es cuando te salen movida. El Chapulín Colorado 220.* Fie.11/08/1978. Televisa, México D.F., 1978.
  - . *Lo Chiflado no quita lo cantado. El Chapulín Colorado 102.* Fie.10/16/2009. Televisa, México D.F., 1975.
  - . *Lo malo de las fotografías es que salen movidas. El Chapulín Colorado 185.* Fie.12/07/1977. Televisa, México D.F., 1977.
  - . *Lo malo de los fósiles es que son muy difíciles de encontrar. El Chapulín Colorado 43.* Fie.03/08/1974. Televisa, México D.F., 1974.
  - . *Los animales viajan en platillo volador. El Chapulín Colorado 168.* Fie.07/27/1977. Televisa, México D.F., 1977.
  - . *Los antiguos piratas del caribe sólo de vez en cuando desviaban a Cuba I. El Chapulín Colorado 83.* Fie.03/27/1975. Televisa, México D.F., 1975.
  - . *Los antiguos piratas del caribe sólo de vez en cuando desviaban a Cuba II. El Chapulín Colorado 84.* Fie.04/03/1975. Televisa, México D.F., 1975.
  - . *Los automóviles se afinan en do mayor. El Chapulín Colorado 152.* Fie.04/09/1977. Televisa, México D.F., 1977.
  - . *Los bebes ya no vienen de Paris, ahora vienen de Júpiter. El Chapulín Colorado 176.* Fie.09/28/1977. Televisa, México D.F., 1977.
  - . *Los bebes ya no vienen de París, ahora vienen de Júpiter. El Chapulín Colorado 60.* Fie.08/24/1974. Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *Los búfalos, los cazadores y otros animales. El Chapulín Colorado 39.* Fie.02/01/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Los costales caben en todo sabiéndolos acomodar. EL Chapulín Colorado 108.* Fie.01/15/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Los del norte corren mucho y los del sur se quedarán. El Chapulín Colorado 179.* Fie.10/19/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Los hombre vampiro no saben otra cosa más que estar chupando sangre. El Chapulín Colorado 217.* Fie.10/18/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Los micrófonos están en la onda fresca. El Chapulín Colorado 35.* Fie.12/28/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Los piratas de Pittsburgh, perdón del Caribe. El Chapulín Colorado 213.* Fie.09/20/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Los piratas de Pittsburgh, perdón del Caribe segunda parte. El Chapulín Colorado 214.* Fie.09/27/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 5.* Fie.11/26/1970. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 6.* Fie.12/03/1970. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 7.* Fie.sin FIE. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 8.* Fie.12/7/1970. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 9.* Fie.12/24/1970. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 10.* Fie.12/31/1970. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los supergenios de la mesa cuadrada. Los supergenios de la mesa cuadrada 11.* Fie.Sin FIE. Televisa, México D.F., 1970.
- . *Los valientes mueren pandeados. El Chapulín Colorado 141.* Fie.11/20/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Marcianos desanforizados. El Chapulín Colorado 104.* Fie.10/30/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Más mezcla maestro. El Chapulín Colorado 92.* Fie.07/10/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Más mezcla maestro. El Chapulín Colorado 238.* Fie.05/04/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Más vale cien fantasmas volando que uno en la mano. El Chapulín Colorado 186.* Fie.03/08/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Más vale ratero en jaula que ciento robando. EL Chapulín Colorado 150.* Fie.03/26/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Más vale silla en la mano que ciento volando. El CHapulín Colorado 155.* Fie.04/30/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Más vale una mujer joven rica y bonita que una vieja pobre y fea. El Chapulín Colorado 143.* Fie.12/04/1976. Televisa, México D.F., 1976.

- 
- . *Matrimonio y mortaja, lana sube, lana baja. El Chapulín Colorado 160.* Fie.06/01/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Médicos en quirófano. Marciano. El Chapulín Colorado 20.* Fie.08/17/2008. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Melodía bastante inmortal en la historia de Federico Chopín no como fue sino como pudo haber sido. El Chapulín Colorado 177.* Fie.10/05/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Melodía bastante inmortal con la historia de Federico Chopín no como fue sino como pudo haber sido. El Chapulín Colorado 177.* Fie.10/05/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *A mí, mis timbres. El Chapulín Colorado 166.* Fie.07/13/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Muñecos vemos, rateros no sabemos. El Chapulín Colorado 171.* Fie.08/17/10977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *My fair lady que en español quiere decir que a mi dama le fue como en feria. El Chapulín Colorado 215.* Fie.10/04/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *No es lo mismo antiguedades que vejestorios. El Chapulín Colorado 149.* Fie.03/19/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *No es lo mismo Chapulines con agua que aguas con los chapulines. El Chapulín Colorado 48.* Fie.05/03/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No es lo mismo el pelotón de la frontera que la pelotera del frontón. El Chapulín Colorado 140.* Fie.11/13/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *No es lo mismo hacerse bolas con la magia que hacerse majes con la bola. El Chapulín Colorado 61.* Fie.08/31/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No es lo mismo la casa se cae de vieja que la vieja se cae de la casa. El Chapulín Colorado 73.* Fie.12/28/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No es lo mismo la casa se cae de vieja que la vieja se cae de la casa. El Chapulín Colorado 196.* Fie.05/17/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *No es lo mismo las bombas de agua que aguas con la bomba. El Chapulín Colorado 74.* Fie.01/02/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *No es lo mismo las bombas de agua que aguas con las bombas. El Chapulín Colorado 172.* Fie.08/24/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *No es lo mismo los platillos voladores que los bolillos pateadores. El Chapulín Colorado 36.* Fie.01/04/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No es lo mismo Pacracio se enfermó del colon que Colón se enfermó del pancreas. El Chapulín Colorado 219.* Fie.10/11/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *No es lo mismo Pancracio se enfermó del colon que Colón se enfermó del páncreas. El Chapulín Colorado 219.* Fie.10/11/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *No me molestes mosquito. El Chapulín Colorado 62.* Fie.09/07/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No se dice estuata se dice menumento. EL Chapulín Colorado 139.* Fie.11/06/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *No se vale mano negra. El Chapulín Colorado 63.* Fie.09/14/1974. Televisa, México D.F., 1974.

- 
- . *No seas torpe Chapulín. El Chapulín Colorado 153.* Fie.04/16/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *No son todos los que están no están todos los que son. El Chapulín Colorado 182.* Fie.11/9/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *No te arrugues cuero viejo que te quiero pa tambor. El Chapulín Colorado 57.* Fie.08/03/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *No te arrugues cuero viejo que te quiero para tambor. El Chapulín Colorado 233.* Fie.03/28/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *No tiene la culpa el indio sino el que lo hace Fernández. El Chapulín Colorado 117.* Fie.03/25/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Para un chaparro bajar de la banqueta es... El Chapulín Colorado 125.* Fie.07/08/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Parasicólogo - Marioneta de ventrílocuo - Chimpallate. El Chapulín Colorado 1.* Fie.02/28/1973. Televisa, 1973.
- . *Perdón, ¿aquí es donde vive el muerto? El Chapulín Colorado 52.* Fie.06/22/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Perdón, ¿Aquí es donde vive el muerto? El Chapulín Colorado 151.* Fie.04/02/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Pero cómo has crecido muchacho. El Chapulín Colorado 146.* Fie.02/12/1975. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Picadura de víbora. Problemas de peso. La Llorona y el sepulturero. El Chapulín Colorado 12.* Fie.05/30/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *A pistola regalada no le mires agujero. El Chapulín Colorado 147.* Fie.02/26/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *A pistola regalada no le mires el agujero. El Chapulín Colorado 42.* Fie.03 /01\ /1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *Ponte los audífonos y agarra la onda. El Chapulín Colorado 129.* Fie.08/05/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Por más que pese no pasa del piso del pozo. El Chapulín Colorado 173.* Fie.08/31/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Prisión. El Chapulín Colorado 19.* Fie.08/10/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Prohibido pisar el piso. El Chapulín Colorado 157.* Fie.05/11/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Prohibido tirar bombas en horas de oficina. El Chapulín Colorado 30.* Fie.11/16/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *¿Quién dijo que Sansón no tenía un pelo de tonto? El Chapulín Colorado 118.* Fie.04/01/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Quién lleva aquí los pantalones. El Chapulín Colorado 227.* Fie.02/07/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Ratas vemos, intenciones no sabemos\_.* El Chapulín Colorado 50. Fie.05/31/1974. Televisa, México D.F., 1974.
- . *¿Sabía usted que su vecino podría ser un marciano? El Chapulín Colorado 145.* Fie.02/05/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Sansón se quedó pelón. El Chapulín Colorado 165.* Fie.07/06/1977. Televisa, México D.F., 1977.

- 
- . *Se cambian cerebros a domicilio. El Chapulín Colorado* 240. Fie.05/16/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Se cambian cerebros a domicilio; aceptamos su cerebro usado como enganche. EL Chapulín Colorado* 116. Fie.03/18/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Se regalan ratones. El Chapulín Colorado* 188. Fie.03/22/1978. Televisa, México D.F., 1978.
- . *Servicio hospitalario. Bromista pesado. El Chapulín Colorado* 18. Televisa, México D.F., 1973.
- . *Si los astronautas llegan a Marte, tú debes corresponder con un cariño igual. El Chapulín Colorado* 133. Fie.09/09/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Si los astronautas llegan a Marte, tú debes corresponder con un cariño igual. El Chapulín Colorado* 133. Fie.09/09/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Si los ventrílocuos hablan con el estómago qué trompudos son los pantalones. El Chapulín Colorado* 113. Fie.02/26/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Soldados. El Perro Atropellado. El Mata Fácil. El Chapulín Colorado* 6. Fie.04/11/1973. Televisa, 1973.
- . *Tiene manita, no tiene manita porque la tiene desconchavadita. El Chapulín Colorado* 228. Fie.02/21/1979. Televisa, México D.F., 1979.
- . *Todo queda en familia. El Chapulín Colorado* 136. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Todo sube, hasta los aviones. El Chapulín Colorado* 174. Fie.09/07/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Todos caben en un cuartito sabiéndolos acomodar. El Chapulín Colorado* 184. Fie.11/23/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Trasplantes. El Chapulín Colorado* 124. Fie.07/01/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Un bandido bastante muerto. El Chapulín Colorado* 80. Fie.03/06/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Un barrio tranquilo, tranquilo, tranquilo. El Chapulín Colorado* 121. Fie.04/29/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Un Chapulín Colorado en Acapulco. El Chapulín Colorado* 162. Fie.06/15/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Un difunto bastante muerto. El Chapulín Colorado* 128. Fie.07/29/1976. Televisa, México D.F., 1976.
- . *Un juguete llamado Chapulín. El Chapulín Colorado* 96. Fie.08/28/1975. Televisa, México D.F., 1975.
- . *Una momia bastante egipcia. EL Chapulín Colorado* 22. Fie.09/07/1973. Televisa, México D.F., 1973.
- . *¿Y de salud cómo anda el mueto? El Chapulín Colorado* 178. Fie.10/12/1977. Televisa, México D.F., 1977.
- . *Yo al hombre invisible no lo puedo ver ni en pintura. El Chapulín Colorado* 167. Fie.07/20/1977. Televisa, México D.F., 1977.