

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Publications and Research

City College of New York

2021

El Chavo del 8: comedia social y su línea de tiempo flotante

Carlos Aguasaco
CUNY City College

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/cc_pubs/828

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).
Contact: AcademicWorks@cuny.edu

El Chavo del 8: comedia social y su línea de tiempo flotante

Carlos Aguasaco

Los programas de televisión abierta transmitidos en franjas de treinta minutos tienen siete de ellos reservados para la publicidad, uno para las cortinas de apertura y cierre, y entre veintiuno y veintidós para cada episodio. Esa segmentación que ahora tiende a desaparecer con el auge de los servicios de *streaming* y televisión por demanda fue determinante en el desarrollo de las series escritas por Roberto Gómez Bolaños. Esos veintiún minutos representaban el espacio para desarrollar la trama del capítulo con su nudo y apropiado desenlace. Al tratarse de una breve comedia seriada, *El Chavo del 8* representa la encarnación televisiva del cuadro de costumbres y del sainete o del entremés del Siglo de Oro.

Desde el punto de vista del espacio de representación, esta comedia social adapta a la televisión los principios del “teatro a la italiana”, en que la llamada cuarta pared es una proyección imaginaria del auditorio. La cuarta pared reemplazada por la pantalla de televisión subdivide y multiplica la recepción del contenido. En lugar de una única sala de teatro, cada aparato receptor se convierte en un pequeño salón y las familias en auditorios multigeneracionales que pagan su entrada a la representación, con la atención que le prestan a los siete minutos de publicidad que patrocinan la producción. Como es lógico, la multiplicación del auditorio y su diversidad en términos socioeconómicos, y de edad, presentan una serie de retos que determinan el éxito o el fracaso comercial de una serie.¹ Para la época, ver televisión era una práctica social de grupo. Para algunos lectores jóvenes, esto puede parecer increíble, pero para quienes crecimos en un mundo sin internet ni teléfonos inteligentes, la televisión era una ac-

tividad social y socializante. En muchas ocasiones, los aparatos de televisión fungieron como niños virtuales de una infancia que crecía bajo el tutelaje de una pantalla. Además, al regresar los padres a casa, la familia encontraba en la televisión un tipo de entretenimiento colectivo económico e hipnótico.

Para que una serie tuviese éxito se requería aplicar los principios de lo que he llamado la metáfora articuladora. Es decir, se necesitaban representaciones que respondieran a las necesidades de entretenimiento y socialización del espectro más amplio de la sociedad. Más aun cuando los principios de la llamada economía de la atención y el mercado de bienes culturales permitían al público cambiar de canal en cualquier momento. Mientras hoy en día la tecnología permite, e invita, a atomizar la recepción, en las últimas décadas del siglo veinte vivimos la época de la masificación y, en Latinoamérica, la competencia por el capital simbólico del televidente se libraba entre pocos conglomerados televisivos, dos o tres canales con cobertura nacional por país. Las alternativas más rentables para los productores de televisión eran aquellas obras que requirieran la menor inversión y lograran la atención del público más amplio. Así, los noticieros de televisión, los programas de concurso y los melodramas tenían éxito, pero su crecimiento y alcance eran limitados. Las noticias nacionales no podían exportarse como series enlatadas (sí, eran latas con rollos de cinta las que se transportaban por correo de un país a otro); aunque eran populares, los programas de concurso tenían una fecha de expiración similar a los noticieros; los melodramas, también conocidos como telenovelas, lograron éxito continental, pero

la necesidad de avanzar la trama determinaba que en algún momento debería llegarse al capítulo final. Para afrontar y superar todos estos retos, Roberto Gómez Bolaños optó por una tipología dramática que nunca caducara y mantuviera el interés más amplio en todos los estamentos sociales a través del continente: la comedia social con línea de tiempo flotante.

Las series con línea de tiempo flotante mantienen a sus personajes en un presente continuo y envolvente que se adapta e incorpora elementos de la cultura popular y de los ciclos de noticias. El ejemplo más icónico y comparable a *El Chavo del 8* es la serie *Los Simpson*, que ya acumula más de treinta temporadas y setecientos episodios narrados en un presente perpetuo. La serie televisiva de *El Chavo del 8* tuvo doscientos noventa episodios, fue producida diez años como serie independiente (1971-1980) y se mantuvo como *sketch* en el programa *Chespirito* hasta 1992. Roberto Gómez Bolaños (1929-2014) interpretó el personaje del Chavo del 8, un niño de ocho años, mientras él, como actor, tenía entre cuarenta y sesenta y un años. No obstante, la serie y los *sketches* se mantuvieron en circulación y emisión constante en veinte países, incluyendo varios canales en los Estados Unidos.

La comedia social en la que se constituye *El Chavo del 8* es una tipología ideal para alcanzar y mantener popularidad en el mercado de productos audiovisuales. Para el productor era una serie muy económica, pues se utilizaba el mismo estudio, la misma escenografía, el mismo trabajo de cámaras, el mismo vestuario y, en muchas ocasiones, se hacían variaciones del mismo argumento. La línea de tiempo flotante eliminaba la necesidad de un capítulo final, pues siguiendo el modelo de la novela picaresca, se trataba de una narrativa del llegar a ser (de formación, un tipo de *bildungsroman* audiovisual). La única limitante sería la edad del actor que, al pasar los sesenta años, decidió dejar de interpretar a un personaje de ocho. No obstante, vale la pena anotar que también en Méxi-

co, Xavier López Rodríguez interpretó a su personaje Chabelo hasta los ochenta años de edad.

Para el público, la serie puede leerse como una simple comedia de equivocaciones, como una comedia física (*slapstick comedy*) con golpes, pellizcos y batallas de agua que no representan violencia real sino una práctica carnavalesca adaptada a la televisión. Es decir, algunos espectadores pueden optar por justificar o desestimar la violencia representada en cada episodio. Otros pueden leerla como un espejo cóncavo de las sociedades latinoamericanas de finales del siglo veinte marcadas por la desigualdad, el hambre y la incapacidad del Estado para ofrecer oportunidades y servicios sociales a los niños desamparados. En cada personaje, El Chavo, El Señor Barriga, Ñoño, Doña Florinda, Don Ramón, Quico, La Chilindrina, La Bruja del 71, El profesor Jirafales, Doña Nieves, Jaimito el Cartero, La Popis, Godínez, El Señor Hurtado y Paty, el espectador puede ver un estereotipo que representa un estamento social. El niño huérfano y hambriento, el rentista, el niño rico, la viuda emprendedora y su hijo malcriado, el desempleado crónico y su hija pícara y lista, la solterona obsesionada con la juventud y un amor imposible, el profesor que, como Sísifo, trata cada día de enseñar una lección en condiciones adversas, el novio perpetuo que nunca llega al compromiso, la abuela que cría a su nieta casi en la miseria, el empleado público que nunca hace su trabajo y se limita a evitar la fatiga, los niños cándidos, el ladrón de barrio y la niña bonita que pasa un día por la vecindad.

También hay espectadores que leen la serie como una apología de la violencia y del maltrato infantil; otros dirán que normaliza o naturaliza la injusticia social con una mirada judeocristiana que invita a los latinoamericanos a reconciliarse con una pobreza crónica, pero marcada por valores de honestidad y caridad. Las lecturas de género serán implacables y, entre otras cosas, deconstruirán la hetero-nor-



Fotofija, Chavo del 8, Chespirito, Televisa

matividad sexual de la serie. Algunos lingüistas hablarán del léxico de los personajes como un instrumento de interpelación y dominación postcolonial. Muchos mexicanos serán críticos del reduccionismo representativo y considerarán que un país tan rico y diverso como el suyo no puede reducirse a la música ranchera y al *Chavo del 8*. Es curioso, pero los críticos más severos de la obra de Roberto Gómez Bolaños son sus compatriotas y los *intelectuales* que se ven eclipsados por sus series. Algunos pueden hacer, con base en la serie, una lectura de la crisis de la modernidad y de su desarrollo desigual en Latinoamérica. Habrá otros que lean en *El Chavo del 8* una versión televisiva del concepto de la *cultura de la pobreza* propuesto por Oscar Lewis en su libro *The Children of Sanchez, Autobiography of a Mexican Family* (1961). Otros, entre los que se encuentra el autor de este texto, verán en *El Chavo del 8* la persistencia residual y efectiva de elementos medievales y renacentistas, tanto en lo formal como en lo literario e ideológico.² Todas esas lecturas serán válidas y justificadas. Cada una tiene un valor real en la ontología de nuestra época. El valor, la riqueza

de la obra de Roberto Gómez Bolaños está, desde mi punto de vista, en su capacidad para engendrar y articular una multiplicidad de lecturas alrededor de una comedia social y su línea de tiempo flotante.

Notas

- 1 Para leer una breve historia de la televisión en México, recomiendo leer el primer capítulo de mi libro *¡No contaban con mi astucia! México: parodia, nación y sujeto en la serie televisiva de 'El Chapulín Colorado'*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014. PDF disponible en: https://academicworks.cuny.edu/cc_pubs/807/
- 2 "De la novela picaresca a *El Chavo del 8*". *Resonancias de El Chavo del 8 en la niñez, educación y sociedad latinoamericana* (Daniel Friedrich y Érica Colmenares, eds.) (pp. 97-117). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO. PDF disponible en: <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2020/07/el-chavo.pdf>

Carlos Aguasaco es doctor de Stony Brook University. Está vinculado al Departamento de Artes Interdisciplinarias y Ciencias de la City College de Nueva York (CCNY).