

El Chavo del Ocho: la dinámica de la vecindad en la comedia de situación televisiva

El Chavo del Ocho: *Sitcom neighborhood
dynamics in Mexican television*

DAVID GONZÁLEZ HERNÁNDEZ¹

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7084>

<https://orcid.org/0000-0003-3041-8750>

Este ensayo analiza la exitosa serie *El Chavo del Ocho* (1971-1980). Argumento que el programa, como comedia de situación, arraigó su formato televisivo en una matriz importante en México y América Latina: la vecindad. De manera concreta, analizo cómo las dinámicas de la vecindad contribuyen a una representación de la identidad comunal: cada personaje manifiesta no solo su versión específica, sino también una versión de lo colectivo, lo conflictivo, pero sobre todo, lo solidario del México de los años setenta.

PALABRAS CLAVE: Ficción televisiva, comedia de situación, *Chavo del Ocho*.

This essay analyzes El Chavo's successful series (1971-1980). I argue that this sitcom rooted its television format on one of the important places in Mexico and Latin America: "La vecindad" or the neighborhood. Moreover, I analyze how the neighborhood dynamics contribute to represent a communal identity: one on which each character portrays not only its specific version, but also of the collective, the conflicts, but above all, the solidarity of Mexico's 1970s.

KEYWORDS: Television fiction, sitcom, Chavo del Ocho.

Cómo citar este artículo:

González Hernández, D. (2018). El Chavo del Ocho: la dinámica de la vecindad en la comedia de situación televisiva. *Comunicación y Sociedad*, e7084. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7084>

¹ Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, México.

Correo electrónico: davidgonzalez@iteso.mx

Fecha de recepción: 09/01/18. Aceptación: 28/08/18. Publicado: 19/12/18.

A pesar del arborescente significado que tiene el programa *El Chavo del Ocho* Televisión Independiente de México (1971-1972), y Televisa (1973-1980)² en México y América Latina, su naturaleza y sus implicaciones han recibido poca atención en la literatura de la comunicación y los estudios de medios. Hasta cierto punto, este descuido se debe a una división de trabajo por formato televisivo por un lado, y el denominado “mal de ojo de los intelectuales” (Martín-Barbero, 1997, p. 11) por el otro. En primer lugar, los estudiosos de la comunicación y de los medios se han conformado con analizar a las telenovelas. En cierto modo, sostengo que esta desatención es consecuencia del hecho de que los problemas que preocupan a muchos investigadores se relacionan con la importancia y centralidad de la telenovela como producto de amplia circulación y con un papel fundamental en la cultura contemporánea. Son los escritos de Jesús Martín-Barbero (1988), Jorge González (1998), Nora Mazzioti (1996), Immacolata Vasallo de Lopes (2004), y Guillermo Orozco (2006) y otros investigadores los que de muchas maneras han fijado la pauta para los debates sobre los géneros programáticos de la industria televisiva en América Latina. Por supuesto, el legado de estos y otros investigadores de la televisión representa necesariamente un punto de referencia. Como comentaristas de las transformaciones que acompañaron el desarrollo de la industria televisiva, estos pensadores dirigieron la atención hacia una serie de fenómenos socioculturales y coincidieron en sostener que en la tele-

² *El Chavo del Ocho* surge en un momento clave de la televisión mexicana. Originalmente fue producida de 1972 a 1973 por Televisión Independiente de México (TIM), Canal 8, en su lucha por el *rating* contra Telesistema Mexicano (TSM). En 1973 TSM se hizo cargo de TIM para fundar Televisa. Grupo Televisa concentró cuatro canales, funcionó como monopolio “de facto” de 1973 a 1993 y desempeñó un papel central en la incorporación de los mexicanos a las demandas de una sociedad de consumo (Gómez, 2017). La serie, ya como *El Chavo del Ocho*, fue transmitida en Latinoamérica, Europa y Asia, y doblada a más de 50 idiomas. Apoyó la consolidación del *Prime Time* (Edgerton, 2007); de acuerdo con Friedich y Colmenares (2017), en los años setenta la audiencia era de 350 millones por episodio en América Latina.

novela reside una matriz cultural de la cual emana “su fuerza narrativa y desde donde se hace posible que este género programático interpele emocional y cognitivamente a sus audiencias” (Orozco, 2006, p. 14).

Algunos intelectuales ciertamente criticaron a la televisión; de hecho, Carlos Monsiváis (1978) se cuenta entre los primeros intelectuales que cristalizaron la concepción de *El Chavo del Ocho* como ese humor blanco (“ñoño”) y pueril en una televisión sin opciones:

La serie se sostendrá finalmente sobre un solo gag: el adulto que viste y habla como niño. El público acepta la serie porque la sagacidad (voluntaria e involuntaria) de la industria de la conciencia demanda el encumbramiento de la banalidad y, para ello, convierte en humorístico lo que le parece redituable (párr. 20).

Conuerdo con Jesús Martín-Barbero (1997) en el sentido de tomar en cuenta a la televisión como un objeto imprescindible de las ciencias sociales contemporáneas y en particular de los estudios de la cultura. Entonces, al parecer quedaron atrás los días cuando los investigadores tenían que justificar escribir sobre la televisión, especialmente acerca de *sitcoms* (González-Hernández, 2007).³

En este ensayo tomaré como punto de partida el concepto de género televisivo como el origen de un “tipo” de texto en un sentido amplio (Feuer, 1992); sin embargo, analizo en específico el “formato” de la comedia de situación o *sitcom*, la manera en cómo se estructura en el caso mexicano, pues la noción de la comedia de situación ha sido extendida, reformulada y reconstruida en diferentes momentos y naciones (Lacalle, 2001) en el contexto de la industria del entretenimiento (Marc, 2016).

Me ocuparé de argumentar que el programa de *El Chavo del Ocho*, como comedia de situación arraigó su formato y producción industrial en

³ Sin embargo, considero que parte de la labor que enfrentan hoy los estudiosos de la televisión es cernir y continuar las contribuciones. Entonces, al confrontar otros géneros programáticos no partimos de un “borrón y cuenta nueva”: en México y América Latina podríamos abordar sus producciones de ficción como las comedias de situación, los programas de concurso, los *talk shows*, programas de variedades o magazines, las caricaturas, etcétera.

una matriz cultural importante en México y América Latina: la vecindad. Si las comedias de situación en Estados Unidos y Europa –al igual que las telenovelas– se inclinaban en considerar la familia (nuclear, extendida, integrada y creada) como el corazón del formato *sitcom* en sus inicios (Kutulas, 2016), formato que se extendió a espacios de trabajo durante los años setenta (*Mary Tyler Moore*, CBS 1970-1977), a bares (*Cheers*, NBC 1982-1993) y cafés (*Friends*, NBC 1994-2004) durante los años ochenta y noventa, en México, podría decirse que el corazón de la comedia de situación en sus inicios fue la “vecindad”. Como ese espacio entre lo doméstico y lo meramente público donde se dinamizan la expresión de imaginarios individuales y colectivos; el reconocimiento de creencias y expectativas sociales, y la recreación cultural de la clase social, la niñez, el humor, el género, la solidaridad y el conflicto cotidiano.

Un aspecto importante y reciente es que algunos autores de Estados Unidos y América Latina se han interesado en escribir sobre *El Chavo del Ocho*. En una obra compilada (Friedrich & Colmenares, 2017) se analiza el fenómeno de *El Chavo* a partir de su representación sobre la escuela y la niñez, lo latinoamericano, la romantización de la pobreza y el cinismo frente a las estructuras económicas y desigualdades que hace de *El Chavo* un “show transgresivo y único” en América Latina.⁴

El aspecto que desarrollo en este ensayo difiere un poco de esta aproximación. Mi interés por este programa intenta llamar la atención sobre la importancia de los modos de narrar una sociedad mexicana del pasado, desde una televisión que no es “un arte, es una artesanía; la tele no tiene autores ni artistas, la hacen realizadores y artesanos” (Rincón, 2006, p. 170). *El Chavo del Ocho* y sus personajes nos conducen a diferentes representaciones identitarias del vecindario urbano y pobre de la ciudad de México. De manera más concreta, analizo cómo las dinámicas de la vecindad contribuyen a una formación de identidad

⁴ Para estos autores, *El Chavo del Ocho* se ubica en los discursos y narrativas de la “hermandad” latinoamericana de los años setenta como forma de contrarrestar los binarios de la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, como una forma de dar cuenta de los procesos de modernización acelerada que dejaron a muchos sectores de la población mexicana desprovistos de casa y en condición migrante.

comunal: cada personaje representa no solo su versión específica (los personajes se convirtieron en *brands* reconocibles por sí solos), sino también representa una versión de lo colectivo.

EL GÉNERO TELEVISIVO COMO CATEGORÍA CULTURAL

Cuando empleo el término de “género televisivo” como punto de partida, recorro a una propuesta de Jason Mittell en *Genre and Television* (2004). Mittell sostiene que parte de la razón por la que el concepto de género televisivo es tan abierto y tiene tantos usos y matices de significado diferentes es porque ha sido empleado como una herramienta de organización por fans, vendedores, productores, periodistas y académicos. Para Mittell, el factor que inhibe el análisis de la naturaleza del género televisivo resulta de la fuerte dependencia que se le aplica de la teoría literaria y filmica en general, y de los límites de las asunciones y análisis textuales, en particular.

Esto implica el intento por abordar al género televisivo más allá del texto y hacerlo como una compleja interrelación “entre textos, industrias, audiencias y contextos históricos. Los géneros trascienden las fronteras entre el texto y contexto, con la producción, distribución, promoción, exhibición, criticismo, y prácticas de recepción” (Mittell, 2004, p. 10). Armado con esta concepción, Mittell hace eco de la discusión más influyente sobre la teoría del género televisivo desarrollada por Jane Feuer (1992), quien sostiene que el análisis de género, como paradigma, no opera de manera suficiente para la televisión como para el filme y la literatura.⁵

⁵ Esta línea de razonamiento queda ejemplificada en sus tres etiquetas para resumir los enfoques existentes sobre los géneros: la estética, el ritual e ideológico. El enfoque estético se centra en la comprensión del género en relación con la expresión artística y el papel del autor; el enfoque ritual contempla al género como “un intercambio entre la industria y el público, un intercambio donde la cultura se habla a sí misma” (Feuer, 1992, p. 145), similar a la noción de “foro cultural” propuesta por Newcomb y Hirsch. Finalmente, el enfoque ideológico que considera al género como un instrumento de control que reproduce la ideología dominante de un sistema capitalista.

En cierta medida, el argumento de Feuer es parecido al consenso de los autores latinoamericanos sobre las telenovelas: parte del proceso de hacer sentido y experimentar placer involucra la relación del texto televisivo con otros. Pero lo que hace Feuer (1992) es reflexionar sobre la *sitcom* como formato; es decir, como una manera de relacionar la práctica industrial televisiva (la necesidad de producir con regularidad programas que apelen a millones de televidentes) con los textos que son producidos como resultado de este proceso en función de las expectativas de las audiencias. Al tratar de entender lo que para ella es el formato más básico y conocido del medio televisivo, argumenta que se pueden identificar las características más sobresalientes de la comedia de situación: “el formato de media hora, la base en el humor, el ‘problema de la semana’ que ocasiona situaciones hilarantes que podrán resolverse para que nuevos episodios puedan tomar lugar la próxima semana” (Feuer, 1992, p. 146).

EL CHAVO DEL OCHO COMO “COMEDIA DE SITUACIÓN A LA MEXICANA”

La descripción de las características principales del género televisivo de la comedia, pero de forma más concreta de la *sitcom* (como el formato que conlleva este género), sirve como un telón de fondo contra el cual quiero considerar algunas de las maneras en que Roberto Gómez Bolaños, Chespirito, apropió y reformuló el formato para hacer una serie cómica “a la mexicana”. En esta sección me preocupo, no tanto de la historia de esta ficción humorística de la televisión mexicana, sino más bien de las formas en que la producción de *El Chavo del Ocho* replanteó el formato.⁶ Sostengo que esta producción de la serie durante los años setenta no debería considerarse como un mero complemento de otras comedias de situación extranjeras que se transmitían por diferentes canales de la televisión mexicana de ese tiempo: *Los Locos Adams*, *Mi Bella genio*, *Yo Quiero a Lucy*, etcétera. Por el contrario, el desarrollo

⁶ Rincón (2006), coincide en que el formato es la unidad de la creación televisiva y obedece a una lógica del entretenimiento; este “hace referencia al modo en que se ensamblan los diversos elementos narrativos e industriales” (p. 186).

del programa de aquellos años en una compañía como Televisa todavía tiene un impacto en las maneras en que los realizadores contemplan la televisión humorística (*Vecinos*, 2005-2010; *María de Todos los Ángeles*, 2009-2014) y sobre todo, a su comunidad interpretativa.⁷

Al prestar una mayor atención al desarrollo de estos programas cómicos, podemos distinguir el origen del surgimiento y la adaptación subsecuente del formato televisivo de esta comedia de situación “a la mexicana”. Aquí me limitaré a tres herencias de manera breve que considero principales: la novela picaresca, el cine mexicano y el cine hollywoodense. En “From the picaresque novel to *El Chavo del 8*,” Carlos Aguasaco (2017) resalta la emergencia de una épica subjetiva e individual, donde la voz particular del protagonista suele cuestionar los discursos dominantes o rechazar las imposiciones sociales al mismo tiempo que busca maneras de eludirlas.⁸

Aguasaco (2017) analiza cuatro obras⁹ de la novela picaresca en relación con *El Chavo del Ocho* donde identifica “una variedad de temas comunes como la niñez, la escuela, la pobreza en la ciudad, el trabajo infantil y las estructuras sociales” (p. 82). Esta comparación plantea aspectos que conservan su vigencia en el programa televisivo: la niñez representada con situaciones de abuso y servidumbre; la experiencia escolar que se parodia en la dificultad de enseñar del Profesor Jirafales; la pobreza del niño huérfano, desprovisto de apellido y de origen proletario que pertenece a la generación de la cual desciende la identidad del “peladito” de Cantinflas, y la crítica a las instituciones, pero sin una condena abierta.

⁷ Cuando los formatos cambian, la audiencia juega un rol. Sin embargo, es más importante la “construcción de una comunidad interpretativa de una compañía televisora” (Feuer, 1992, p. 152).

⁸ Aguasaco (2017) observa que aunque la primera aparición de la novela picaresca data del siglo XVI, asumió nuevas formas de representar la consolidación de sociedades urbanas en Europa y América Latina en el contexto de una economía capitalista de rápido desarrollo y el establecimiento de un Estado constitucional burgués.

⁹ Las cuatro obras que analiza Carlos Aguasaco (2017) son: *Lazarillo de Tormes* (1554), *El Buscón* (1626), *El Periquillo Sarniento* (1819), *La Vida Inútil de Pito Pérez* (1938).

Por supuesto la televisión humorística en México tiene una herencia genuina con el cine mexicano (García Riera, 1993; Monsiváis, 1978; Peredo, 2015). La televisión adaptó el género conservando la herencia griega presente en la revista mexicana, el cabaret y la carpa “basada en los diálogos y en el ingenio de la construcción discursiva, para las bromas, los chistes, en prosa o en rimas” (Peredo, 2015, p. 34), del cual Cantinflas es su principal representante y portavoz cómico de “los de abajo” (García Riera, 1993). Programas cómicos televisivos como *El Show del Loco Valdés* (1972-1974) o *El Show de Alejandro Suárez* (1972), abordaron los temas clásicos de la sobrevivencia, la pasión por el fútbol, el sexo y la corrupción. Monsiváis (1978) resume el “nuevo humor urbano” televisivo de la manera siguiente:

Del cine, en materia de comicidad, la televisión mexicana hereda: a) imposiciones de la alianza entre censura (Estado) y sociedad (Iglesia y familia): humor “blanco” (ñoño), destierro del albur y de cualquier sexualización del habla ... d) deficiencias técnicas: sketches acumulados que disimulan la ausencia de una estructura, inexistencia de la sátira y reducción de la parodia (párr. 1).

Entonces, *El Chavo del Ocho* de los años setenta hereda del cine tres décadas de tradición de *sketches* y humor “blanco”, pero ignora el cuestionamiento o chiste político: “No se hace mofa de los dioses del Olimpo” (Toussaint, 1985, p. 44). Otros programas de la industria televisiva también se moldean para ajustarse y reflejar un humor “apto para todas las Familias” como *La Criada bien Criada* (1969-1980), o los mismos *sketches En Familia con Chabelo* (1968-2015). Para Monsiváis (1978), es la herencia de Mario Moreno “Cantinflas”, Germán Valdés “Tin Tán”, Antonio Espino “Clavillazo”, Adalberto Martínez “Resortes”. El mismo estilo de humor induce a Roberto Gómez Bolaños a realizar libretos¹⁰ para Xavier López “Chabelo”, Gaspar Henaine “Capulina” y Marco Antonio Campos “Viruta”.

¹⁰ Entre 1957 y 1970, Gómez Bolaños trabajó como guionista y argumentista en 37 películas, así como escritor para programas de televisión como *Cómicos y Canciones* (1956-1967) y *El Estudio de Pedro Vargas* (1959). Su

Otra herencia son las comedias hollywoodenses de Harold Lloyd, Buster Keaton y Charles Chaplin, con tradición del *vaudeville*, el *music hall*, y la pantomima, que en “el cine habían originado unas puestas en escena basadas en las persecuciones, los pastelazos, los garrotazos, las caídas, etcétera” (Peredo, 2015, p. 35), un estilo de humor que en el cine fue apropiado por Miguel Delgado, director de varias películas de Cantinflas.

El mismo Chespirito reconoció a Chaplin y Cantinflas como dos grandes influencias para sus libretos. Hacia 1971, cuando Roberto Gómez Bolaños produjo *El Chavo del Ocho*, ya había dedicado años en escribir libretos para la radio y había realizado *sketchs* de *El Chapulín Colorado* en el canal 8 de la televisión. En los años sesenta trabajó para la agencia publicitaria D’Arcy, y cuando fue contratado para la televisión bajo el patrocinio de Chiclets Adams ya tenía una buena idea de las posibilidades del formato televisivo y su lógica de entretenimiento.¹¹

Según Chespirito, *El Chavo del Ocho* fue resultado de un *sketch* “suelto”, en razón de que “no tenía continuidad temática temporal”. El *sketch* era sobre un niño pobre “que andaba por un parque público y tenía un breve altercado con un vendedor de globos”. Como resultado de este *sketch* “suelto”, empezó a darle forma al personaje con el nombre del Chavo: un niño huérfano extremadamente pobre, de aproximadamente ocho años de edad, con un estómago vacío y motivado por comer

mote “Chespirito” tiene su origen en su primera película, *Los Legionarios* (1957), protagonizada por Viruta y Capulina. “El director era Agustín P. Delgado (nota: él era hermano de Miguel M. Delgado, director de cabecera de Cantinflas), y le encantó el guion. Me dijo: ‘Es usted un pequeño Shakespeare.’ Era un elogio muy grande y empezó a decirme ‘Shakespearito’ como diminuto de William Shakespeare” (Gómez Bolaños, 2012, p. 85).

¹¹ Gómez Bolaños, *Sin Querer Queriendo* (2006): “Pues radio y televisión eran dos cosas diferentes, poco después empezaría en Canal 2 [Televisa] el programa que pronto sería famoso: *Cómicos y Canciones Adams* (No era mi primera experiencia como guionista en televisión, pues previamente había escrito cinco rutinas cómicas para Manolín y Shilinsky ... ahí me había dado cuenta de la diferencia fundamental que había entre radio y televisión: la acción, como complemento del diálogo, pero con prioridad sobre éste” (p. 55).

una torta de jamón, y siempre con buenas intenciones: “el mejor ejemplo de la inocencia e ingenuidad propias de un niño” (Gómez Bolaños, 2006, p. 98). Puesto que el Chavo es huérfano, pero no vive en ningún orfanato, su lugar “natural” es una vecindad, misma que posibilita un tipo de interacción específica con otros niños y adultos, o familias –un tanto atípicas– del complejo habitacional.

La Chilindrina es el personaje más travieso de la vecindad, Chespirito diseñó a la Chilindrina un tanto desdentada debido a su “hiperactividad que los induce a correr riesgos” (p. 100), enamorada ingenuamente del Chavo, y portadora de anteojos como signo de inteligencia y astucia para engañar a los demás niños de la vecindad. La Chilindrina figura como la hija de Don Ramón, un viudo subempleado que se caracteriza por ser uno de esos personajes pícaros “que ocultan sus múltiples insuficiencias tras una mampara de arrolladora simpatía. Era holgazán, inculto, comodino, etcétera” (p. 99). En la serie, este personaje utiliza su ingenio para escapar del dueño de la vecindad, el Señor Barriga, pues siempre careció del dinero para pagar el alquiler de la modesta vivienda.

Quico, otro personaje infantil de la vecindad, funge como contraparte del Chavo: “Al decir contraparte me refiero al hecho de que tal niño sería rico (en comparación con el Chavo), caprichoso, testarudo, consentido, envidioso, etcétera” (p. 102). Para justificar el personaje de Quico, Chespirito diseñó a Doña Florinda, una madre que avala y consiente desmesuradamente la conducta de su hijo. El personaje de Doña Florinda lucha, además, por recuperar los remanentes de una anterior vida de clase media al darle juguetes a Quico, quien los presume con los otros niños, y que cubren el hecho de que vivan y quieran dejar algún día la vecindad: “¡Vámonos Quico! No te juntes con esa chusma”. Doña Florinda vive enamorada del único personaje con capital cultural en la serie: el Profesor Jirafales. Este personaje es el maestro de escuela primaria que sufre por las travesuras de los niños, pero “que siempre termina soportándolas con la bondad y el estoicismo que caracterizaba a aquellos auténticos apóstoles de la docencia” (p. 99). Además, su romance “chapado a la antigua” con Doña Florinda lo mantiene cerca de la vecindad.

El propietario de la vecindad, el Señor Barriga, encarna al dueño que acude regularmente a cobrar la renta de los habitantes. Este personaje obeso representa al adinerado e infortunado:

Víctima de las travesuras de los niños de la vecindad ... Obviamente sus enojos iban conformando el predicamento de gruñón en que lo tenía todo mundo hasta que el público descubría que tras esa apariencia había un hombre que esparcía bondad, ternura y, sobre todo, indulgencia (pp. 102-103).

Su hijo, Noño, el niño con mayor capital económico de la vecindad jugaba y soportaba, además, las travesuras de los demás niños de la vecindad sin “deleznable prejuicios” (p. 103) sobre la clase social de sus amigos.

El último personaje que conforma el grupo es Doña Clotilde o “La Bruja del 71”, según la apodaban los niños de la vecindad. Este personaje representaba a la “quisquillosa solterona ... [que] suspiraba de amor por el simpático Don Ramón” (p. 103); objeto de numerosas bromas sobre su edad.

Si como argumenta Omar Rincón (2006) la televisión narra sobre la base de “arquetipos” morales universales que se actualizan, entonces, una característica de los personajes de Chespirito es que tienden a ser nobles en la lucha entre el bien y el mal. En este sentido, Rincón (2006) sigue la línea de pensamiento de Casetti sobre los arquetipos: “El arquetipo de la lucha entre el bien y el mal nos dice que el conflicto entre seres humanos es inevitable y que tiene raíces morales” (p. 183). En *El Chavo del Ocho* los personajes además de ser nobles demuestran defectos o rasgos fallidos en su personalidad. Don Ramón, por ejemplo, hace todo lo posible por no encontrar trabajo y evita las responsabilidades de pagar el alquiler a toda costa, pero cuida y alimenta al Chavo. Doña Florinda “mal-cría” a Quico pero se solidariza con los vecinos por el bien de la vecindad.¹²

En los párrafos anteriores he mencionado sin profundizar algunas de las dimensiones clave que constituyen lo que he descrito como la “*sitcom* a la mexicana” reformulada por Chespirito en un formato

¹² *El Chapulín Colorado*, por ejemplo, creado meses antes, era una parodia de los superhéroes estadounidenses y representa un sentido de nobleza “Más ágil que una tortuga, más noble que una lechuga ... su escudo es un corazón!”. Usualmente El Chapulín era rescatado por las víctimas (Friedrich & Colmenares, 2017, p. 3).

cuyo protagonismo está distribuido entre los diversos personajes (una innovación para el entretenimiento televisivo) determinada por un espacio colectivo y urbano: la vecindad. En lo que resta de esta sección quiero concentrarme en estas dimensiones.

El primer aspecto de la comedia de situación refiere a su dilación temporal: la duración establecida del formato es de media hora. El formato usualmente se compone de 22 minutos con dos cortes publicitarios (Feuer, 1992; Mittell, 2004). Así se pueden crear tres bloques de 7 u 8 minutos aproximadamente, con dos o tres escenas en cada uno de ellos. Por supuesto, dichos elementos resultan similares al programa de *El Chavo del Ocho*. Recordemos que *El Chavo* inició su producción como un *sketch* “suelto” o segmento dentro del programa humorístico *Chespirito* (TIM, canal 8, 1970-1973 y Televisa, canal 2, 1980-1995) para después configurarse como un programa unitario de entretenimiento humorístico en TSM o Televisa en 1973-1980. El asunto “dramático” en la narrativa televisiva del *sketch* se extendió para llevar la historia o formato a posponer lo más que se pueda en el tiempo la solución dramática (Rincón, 2006). En el caso de *El Chavo del Ocho* se extendió su producción y transmisión de 13 minutos (donde se combinada con otros *sketches* como *El Chapulín Colorado*, *Los Caquitos* y *El Doctor Chapatín*) a 26 minutos de duración y consistente en un capítulo por semana.

El formato de la comedia de situación dilata la acción en un programa de media hora y fragmenta el contenido con base en el humor. Esto se debe en gran medida a que cada escena tiene un *gag* de acción (golpe de efecto cómico u observación graciosa) o de diálogo, un punto divertido que provoca la risa instantáneamente. Los *gags* pueden presentarse cada 30 segundos o menos, por lo regular dejan la narración suspendida justo después de la broma para que el espectador no pierda el hilo (Padilla & Requijo, 2010). Sin embargo, las comedias de situación no deben entenderse solo como una sucesión de *gags* o *sketches* unidos y alargados debido a que hay una estructura dramática fundamentada en conflictos entre los personajes y las situaciones que provocan. Al hecho de que *El Chavo del Ocho* reitere expresiones y situaciones en su formato implica la utilización de un *running gag* o *gag* recurrente. Esto es, un recurso cómico que Chespirito como guionista del programa incluyó reiteradamente en situaciones que finalizaban en: ¡Eso, eso, eso! ¡Es

que no me tienen paciencia! ¡Chusma, chusma!, y propios de cada personaje. “Si se consigue que funcionen bien, suelen tener mucho éxito y fidelizan al espectador, que está esperando oír su frase favorita, o que su personaje haga ese gesto tan divertido” (López citado en Padilla & Requijo, 2010, p. 198).

Lo que comúnmente se considera como *sitcom* es la situación o el problema de la semana (Feuer, 1992; Lacalle, 2001; Marc, 2016; Mitell, 2004), aspecto que puede describirse como la modalidad específica de tener comienzo y final, una especie de autonomía por episodio: por lo regular el conflicto que surge se resuelve en la media hora del programa. Dicha estructura del formato convierte la conducta de los personajes en predecible ante distintas situaciones: aunque el comportamiento sea inmutable la gracia continúa. Para Jane Feuer (1992) concebir de esta manera el “problema de la semana” no implica negar el cambio en los personajes y/o las comedias de situación en general. Sin embargo, en el caso de *El Chavo del Ocho* es muy aparente la estructura rígida del formato televisivo; usualmente la situación se desarrolla “aliviando” la complicación y confusión con el apoyo del error humano.

La risa enlatada es un recurso sonoro de la *sitcom* que simula risas del público. El objeto es simular reacciones de la audiencia, que se hace creer “están presentes” en la locación, ante los *gags* o diálogos que marcan el momento cómico del programa. La risa enlatada tiene su razón de ser en la lógica de entretenimiento de las industrias mediáticas que utilizan estrategias para producir seducción y afectos –fue descubierta gracias al efecto contagioso de las risas ambientales en las audiencias–. El uso de risas grabadas en el programa de *El Chavo del Ocho* fue intermitente aunque sí fueron utilizadas durante la década de los setenta en su programación.¹³

¹³ En Internet existen muchas páginas web organizadas por fanáticos que incluyen, entre otras cosas, un listado de los episodios, una guía para entender *El Chavo del Ocho*, y foros de discusiones donde se discute el recurso de la risa grabada. Como dato, es hasta 1982 cuando aparece un anuncio de cada *sketch* del programa *Chespirito* que decía “Por una cuestión de respeto al público este programa no contiene risas grabadas”.

LA DINÁMICA DE LA VECINDAD EN *EL CHAVO DEL OCHO*

Al considerar algunas de las dimensiones de la *sitcom* en *El Chavo del Ocho*, he sugerido varios aspectos donde el formato particular de la producción de Gómez Bolaños resulta similar. Ahora, a fin de analizar mejor la diferencia con otras comedias de situación —y por tanto la reformulación y adaptación de *El Chavo del Ocho* como formato televisivo—, tendría que examinar dicha reformulación con mayor detalle y con relación en cómo estos elementos fueron representados en una vecindad. Ciertamente, una pieza clave de la popularidad de *El Chavo* fueron sus memorables personajes, pero al considerar la noción de la “vecindad” de *El Chavo del Ocho*, el programa puede ser contemplado como una interpelación hacia un sentido trascendente más allá del humor.

La noción de vecindad proporciona un telón de fondo contra el cual podemos considerar la vida urbana en la Ciudad de México durante las décadas de 1930 a 1980. Aunque de herencia prehispánica y colonial, la razón por la cual la vecindad posee relevancia en la vida urbana del siglo XX es porque se vincula a las viviendas más comunes y accesibles para la mayoría de la población en un contexto de rápida industrialización y crecimiento poblacional. La idea de la vecindad supone un espacio comunitario frente a otras alternativas de vivienda como los edificios de tipo multifamiliar. Pero esta suposición se asocia a la vivienda pobre, retrasada, insalubre y degrada con el paso del tiempo (Quiroz, 2013). Baste recordar el trabajo etnográfico de Oscar Lewis, *Los Hijos de Sánchez* (1965), que describe la vida cotidiana de una familia mexicana que habita una vecindad de la ciudad de México de los años cincuenta en donde la pobreza, la violencia doméstica y el machismo resultan aspectos fundamentales como espacio de identidad.

En estas viviendas la convivencia entre familias era parte de la vida cotidiana, los niños jugando en el patio compartido y las mujeres por lo regular en los lavaderos. Si concebimos la vecindad como esos espacios comunitarios generadores de cohesión colectiva, ideológica y creación de identificaciones conjuntas de sus habitantes en torno al espacio físico que responde a la condición social de sus individuos y al cruce de valores (Hernández, 2013), podemos observar entonces la función del patio central como lugar de convivencia y de actividades cotidianas.

Si bien la crítica, todavía con un tono de “alta cultura” de Carlos Monsiváis (1978) sobre los “Cómicos y la televisión,” no ofrece un análisis detallado de los contenidos de tales formatos televisivos, representa una contribución valiosa, cuyo análisis trastoca la vecindad en la televisión, misma que comercializa:

La vida colectiva del mexicano (Ejemplo “lamentable”: *Los Beverly de Peralvillo*). La vecindad es perfecta en su densidad requerida: microcosmos de la existencia popular donde se teatraliza lo exótico (la pobreza aglomerada) y se consagra lo folklórico (idioma y situaciones de las clases bajas) (parr. 22).¹⁴

Considero que estos elementos, entre otros, son los que resultan visibles como dispositivos de interpelación emocional y cognitiva para las audiencias. Martín-Barbero (1988) sugiere que esta interpelación, en lo que refiere a las telenovelas, tiene que ver con las matrices culturales: “¿Y si lo que constituye el “gancho” popular de las telenovelas no fuera solo el apego a un *formato* industrial sino la fidelidad de una *memoria* cultural?” (p. 137). En este sentido, es esa memoria y referente de la vecindad que se activa gracias a una narrativa funcional que posibilita la “complicidad con el imaginario” colectivo.

La memoria de la vecindad de *El Chavo del Ocho*, se configura también de manera física o escenográfica: es rectangular y con dos pisos “acartonados”. En la parte de abajo, hacia las orillas, las viviendas forman un tipo de herradura, que es el espacio de la estructura física donde se ubica un gran patio central ocupado por un lavadero y diferentes artículos como tanques de gas, cajas y plantas. Tanto las viviendas de Doña Florinda, como las de Doña Clotilde y Don Ramón tienen

¹⁴ En la crítica de Monsiváis (1978): “los pobres observan y celebran sus deformaciones clasistas, amparadas en principios geográficos de identidad: la vecindad, el barrio, la gran ciudad. *El Chavo del Ocho* es criatura del arrabal pero sin lágrimas, sin nacionalismos que lo sobrecarguen de identidad (si ya tiene con la vecindad no le agreguen la nación) y con un contexto paradigmático de personajes de radiocomedia de los treinta: don Ramón, doña Florinda, Quico, la Chilindrina, el Profesor Jirafales” (párr. 22).

amplias ventanas, mismas que se encuentran abiertas y permiten cierta visibilidad hacia el interior de los modestos hogares.

En el corazón de esta vecindad televisiva existe una clara articulación de roles y responsabilidades. Una línea sutil de autoridad que fluye desde una ama de casa con temperamento fuerte y un viudo desempleado, hasta unos niños obedientes pero traviesos. Se puede decir que la vecindad de *El Chavo del Ocho* representa un ideal de buena convivencia más que una norma social, un ideal que en ocasiones supera los conflictos, los golpes y las constricciones individuales: afectivamente no podemos escapar esta sensación de pertenecer a la comunidad.

Con este apunte sobre la vecindad podemos continuar considerando dos aspectos de la dinámica de la vecindad de *El Chavo* que prevalecen a lo largo de 194 episodios entre 1973 y 1980: a) la solidaridad y búsqueda del bien común; y b) los conflictos cotidianos. Cabe anotar que existen otros aspectos como la relación entre los niños y los adultos, o la dinámica entre nuevos y viejos inquilinos, pero sería muy limitado su análisis por razones de espacio.

Algunos de los rasgos de las modalidades de solidaridad y convivencia se concretan en situaciones como las “festividades de la vecindad”, el “apoyo entre vecinos” y el “cuidado de la vecindad”. Varios episodios¹⁵ fueron dedicados a las festividades de la “buena vecindad,” posadas, navidades y cumpleaños. En los episodios dedicados a la “Fiesta de la Buena Vecindad” (16 de abril de 1972 y 18 de octubre de 1976) el grupo decide realizar una fiesta en donde cada uno de los vecinos presenta un número (despliegue de su talento) ante los asistentes. En el episodio “La tarima” (Gómez Bolaños, 1976), Don Ramón construye una tarima de madera en el patio central, frente a su vivienda. Una

¹⁵ Hay cuatro versiones de la “Fiesta de la Buena Vecindad” que fueron grabadas y regrabadas a lo largo de la serie. La primera versión fue transmitida el 16 de abril de 1972. En *Blim* (la empresa comercial de entretenimiento perteneciente a *Televisa* que proporciona el catálogo de 194 episodios de *El Chavo del Ocho* en *streaming*) se pudo consultar con el título de “Fiesta y Poesía”. La versión más vista en *Youtube.com* (más de 20 millones) es la producción de cuatro episodios transmitidos originalmente del 18 de octubre al 8 de noviembre de 1976.

de las situaciones es al comienzo, cuando Doña Florinda nota el ruido y “ajetreo de la chusma”. Reclama a Don Ramón: “¡Lo único que me faltaba! ... Estorbando el paso de la gente con esta porquería”. Entonces Don Ramón apela al sacrificio por el bien de la vecindad: “Los niños van a cantar, van a recitar. Es más, hasta hemos pensado montar una obra de teatro”. El diálogo termina así:

Doña Florinda: Pues me hubieran comunicado el proyecto.

Don Ramón: Pues sí, es más, hasta habíamos pensado que Usted hiciera un numerito artístico ... digo como en la feria de los circos, ¿no? Usted sabe ahí exhiben mujeres raras, ¿no? La mujer araña, la mujer barbuda. (*Risas Grabadas*)

Doña Florinda: (*Propina una bofetada a Don Ramón*)

Don Ramón: La mujer biónica. (*Risas Grabadas*)

Doña Florinda: Y le digo una cosa. ¡Ni crea que van a llevar a cabo ese festival!

Se podría pensar que con este diálogo Doña Florinda boicotea el festival, pero en el transcurso de los episodios cambia de opinión y participa con la representación de una zarzuela junto al Profesor Jirafales. Pero en esta interacción Doña Florinda ocupa una posición dominante en la vecindad, asociada a la típica estrategia de diferenciación de clase social. Don Ramón, en su posición subordinada representa a esa “chusma” que hace ruido, ensucia la vecindad y desordena la vida cotidiana. Así, al final de los episodios (y después de los insultos y respectivas bofetadas) Doña Florinda se muestra un tanto condescendiente frente al calor y la risa de la convivencia colectiva.¹⁶

Una variante de la buena convivencia es el “apoyo entre los vecinos” y el cuidado del Chavo. En los episodios sobre “Los sonámbulos o espíritus chocarreros” (transmitido el 4 y 11 de febrero de 1974,

¹⁶ En la última escena toda la vecindad ríe y aplaude ante la torpeza del Señor Barriga, quien después de amenazar con cancelar las festividades de la vecindad, mancha todo su cuerpo de pintura al colocarse el sombrero sobre su cabeza sin percibir lo que este contenía. Después de unas carcajadas colectivas sonríe para no tomarse muy en serio.

respectivamente),¹⁷ Don Ramón es sonámbulo, y durante las noches coloca platos en el barril donde supuestamente duerme el Chavo. La causa de su noctambulismo resulta de su preocupación por el Chavo, quien duerme con el estómago vacío. Una vez que coloca un plato en el barril (con alimento en su aparente ensoñación), Don Ramón regresa a su cama aliviado por su acción. La situación de los platos en el barril se repite en varias ocasiones y todos creen, especialmente Doña Clotilde, que es causa de los espíritus chocarreros. En el segundo episodio, Doña Clotilde convence a Doña Florinda para ayudar a Don Ramón a librarse de los espíritus mediante la realización de una sesión espiritista en casa de Don Ramón. En la escena final se resuelve o alivia la confusión: no hay tales espíritus chocarreros y la risa tiene prioridad sobre la aclaración.

A fin de apreciar esta significación debemos de considerar que las confusiones resultan en bromas y, por ende, en “pruebas de comprensión” (Thompson, 1998, p. 431): presentan a la audiencia la prueba de entender los chistes rápidamente. Las bromas son evidentes en esta confusión de Don Ramón, pero a la vez proporciona una base –intertextual– para pensar la solidaridad en la pobreza. Sabemos que Don Ramón es migrante de Chihuahua y que representa esta generación mayor (para los niños de la vecindad es una “Marimba vieja” o “Momia azteca”), criado a partir de privaciones y sacrificios entre diferentes oficios propios del subempleo: ropavejero, zapatero, globero, carpintero, lechero, plomero, etcétera. Aun así, tiene autoridad parental, es estricto con la Chilindrina y siempre está en casa como padre de familia. Y en estas circunstancias de una familia atípica en la televisión funge un rol de apoyo para el Chavo.

La solidaridad y el bienestar común también se presentan con el mantenimiento y cuidado de la infraestructura de la vecindad. Unos episodios seriados sobre los que sería interesante detenerse, por el abierto retrato de los roles en el compromiso cívico, se representa en “Pintando la vecindad 1 y 2” (17 y 24 de octubre de 1977, respectivamente) (Gómez Bolaños, 1977). La vecindad está muy deteriorada y tras varios problemas, los personajes de *El Chavo del Ocho* se unen para pintarla.

¹⁷ En la plataforma Blim se titulan “Platillos voladores” (Gómez Bolaños, 1974a) y “Vecindad sonámbula” (Gómez Bolaños, 1974b). En Youtube. com estos episodios cuentan con más de 12 millones de vistas.

En las primeras escenas, Quico, el Chavo y la Chilindrina juegan en el patio de la vecindad “haciendo figuras de barro”. Doña Florinda al ver el enlodado espacio se dirige a los niños: “¡Pero mira nada más cómo han puesto el patio, y las paredes, y las puertas!”. Quico, su hijo, responde: “No mami, lo que pasa es que la vecindad está más vieja que La Bruja del 71” (al momento que Doña Clotilde entra a escena). Después de insultos, faltas de respeto, reclamos y excusas Doña Florinda y Doña Cleotilde coinciden en que la vecindad necesita reparación, aunque los niños limpien “el cochinerero que dejaron”. Entonces exigen al Señor Barriga que “mande pintar” la vecindad, pero este niega cualquier mejora hasta que Don Ramón pague el alquiler. Los vecinos deliberan sobre cómo resolver la situación, pero es el Profesor Jirafales quien propone la idea de que Don Ramón pinte la vecindad a cambio de un pago que sirva como una cuota al alquiler. En la escena final se ve a Don Ramón sentado en el patio central “colando” las pinturas, y el diálogo es un tanto en tono patrón-empleado:

Señor Barriga: A propósito, ¿cree Usted que podrá pintar toda la vecindad sin ayuda de nadie?

Don Ramón: No señor, ¿qué no sabe Usted que la unión hace la fuerza? (*Mirando hacia la cámara*) ¡Aquí va a cooperar todo el mundo!

En varios cortes directos y musicalizados vemos a cada uno de la vecindad, incluyendo al Señor Barriga, pintando la vecindad. Doña Florinda aprueba: “La vecindad se ve más bonita” y la Chilindrina agrega: “Pero gracias a que todos cooperamos”. Ahora, si bien se exalta o valora la cooperación de los vecinos, no hay que olvidar que la representación que se hace de los vecinos es infantil: entre insultos y golpes solucionan sus problemas (puede ser que ahí radica la nobleza de los personajes de Chespirito), lo cual resulta contradictorio y un tanto decepcionante. En primer lugar, hay que colocar lo que Carlos Monsiváis (1978) denominaba como los “perpetuadores de un estilo apto para niños”. Este repertorio de “payasos de circo de provincia que, a garrotos de papel y pasteles de harina en mano ... tiene su culminación en Roberto Gómez Bolaños” (párr. 21). Pero también existen otras lecturas que se acercan a la mirada de las audiencias. Sitios de Internet y algunos historiadores de

televisión (por ejemplo, la serie que produce Enrique Krauze, *Clío*) destacan el programa y su influencia en la cultura popular.

Como ocurría en muchas vecindades de la sociedad mexicana, los conflictos cotidianos en la vecindad de *El Chavo del Ocho* se relacionaban con el uso colectivo y público de los espacios comunes de la vecindad: ¿quién ocupa la vecindad y para qué? Usualmente es el juego de los niños que desatan, o hacen visible cuestiones de género, clase social, edad y violencia. Consideremos un momento los conflictos más comunes de una vecindad de los años setenta: los que provocaron los niños cuando jugaban —el ruido, los gritos, los golpes de pelotas a las puertas, el rompimiento de cristales o ventanas, etcétera.

En el episodio “Los bomberos” (31 de marzo de 1975) (Gómez Bolaños, 1975), Quico y el Chavo juegan a los astronautas en el patio central, usando el *switch* de la luz para simular el despegue de la nave. Este juego irrita a Don Ramón, quien asume que la electricidad o “la luz se va y viene”, lo cual le impide planchar su ropa. Molesto por la situación sorprende a Quico manipulando el *switch*. Además de llamarle directamente la atención, lo pellizca en el hombro. El Profesor Jirafales recién testigo de la escena, reclama tal abuso. Toma de la camisa a Don Ramón y le reclama: “Encima de todo todavía se atreve a levantarle la mano, ¡Y en mi presencia!”. Cuando Doña Florinda escucha el llanto de Quico sale de su vivienda en plan combativo, pero cambia su semblante apenas nota la presencia del Profesor Jirafales. Don Ramón escapa mientras la viuda invita al Profesor Jirafales a su casa por “una tacita de café”. Con el patio “libre” los niños deciden jugar a los bomberos, entonces, simulan que la vecindad está en llamas. Quico grita: “¡Háblenle a los bomberos!”. El Profesor Jirafales y Doña Florinda creen, efectivamente, que la vecindad arde en llamas. La confusión desata una serie de manguerazos de agua y desatinos entre el grupo. Desde la puerta de su vivienda Don Ramón se burla de los “mojados”. En la escena final Don Ramón aparece sentado y amarrado a una silla, mientras el Profesor Jirafales vierte agua sobre su cabeza con una manguera: “¡Auxilio, me ahogo! ¡Chilindrina, Chavo, hagan algo!”.

Con sus manguerazos y golpes, el episodio puede ser visto como una forma en que los niños irrumpen la tranquilidad de la vecindad. Al igual que otros episodios, “Los bomberos” opera narrativamente sobre el imaginario del juego: predomina la convivencia y el disfrute junto

a la falta de respeto y el abuso (pellizcos, bofetadas y coscorrónes). Otro punto a señalar tiene que ver con el espíritu justiciero del Profesor Jirafales, quien castiga a Don Ramón por burlarse de sus desatinos. Entonces presenciamos líderes de la vecindad, con características autoritarias, aunque sin control total de la dinámica. Pero estas situaciones, no obstante, usualmente terminan en conflictos de corta duración entre los habitantes de la vecindad, niños y adultos: no trascienden los episodios.

El “Concurso de Miss Universo” (24 de julio de 1978) o “La Chilindrina feminista” (*Gómez Bolaños, 1978*) inicia con el deseo de la Chilindrina de jugar béisbol con el Chavo y Quico en el patio de la vecindad. Ante la negativa de los niños varones por incluirla al juego debido a que: “Las mujeres no juegan béisbol”, la Chilindrina replica:

¿Cómo? ¿Ustedes no han oído hablar de eso de la liberación de la mujer femenina? Ahora las mujeres ya no tenemos que pedirle permiso a los hombres para cometer las barbaridades que antes cometíamos cuando no nos daban permiso.

En una escena posterior, Doña Florinda propina una bofetada a Don Ramón con la aprobación de la Chilindrina pues “las mujeres debemos estar juntas”. Don Ramón se declara misógino, define a la mujer, y por lo tanto a la Chilindrina para efectos cómicos como un “estorbo del hombre”. Sin embargo, cambia su actitud cuando nota que ese día es el concurso de “Miss Universo”. Don Ramón logra un acuerdo con Doña Florinda de ver la transmisión por televisión en su vivienda. Ya en su vivienda se dividen los hombres y las mujeres frente al televisor. Por un lado, Doña Florinda, Doña Clotilde y la Chilindrina quedan perplejas, y un tanto celosas, ante la inmersión de Don Ramón, Quico, el Chavo y el Profesor Jirafales, quienes admiran los cuerpos de las concursantes de belleza.

Mucho se ha discutido del lugar “naturalizado” que tiene la mujer en el hogar televisivo, como simple ama de casa (Bailey, 2004). Pero el discurso de la liberación femenina de los años setenta tiene una resonancia en la Chilindrina, quien no quiere ser excluida de los juegos “para hombres”. Sin embargo, la transmisión del concurso por televisión funciona como un dispositivo que refuerza los estrictos roles de género de los personajes. Los hombres se separan de las mujeres para

distender el conflicto y solo ver la televisión, pero aún así se percibe que las mujeres asumen un rol de coqueta servidora. En la escena final, y debido a los celos hacia las modelos, las mujeres intentan distraerlos de la televisión.

MÁS ALLÁ DE LA COMEDIA DE SITUACIÓN: EL FENÓMENO TRANSMEDIAL

El Chavo del Ocho empezó sus transmisiones en México en junio de 1971. A medida que más compañías televisoras latinoamericanas comenzaron a incluirla en su programación en los años siguientes, se amplió el público y se hizo más intensa su mercantilización. Hacia 1978 el programa era una marca que incluía historietas, juguetes, ropa y disfraces, circos, comerciales de productos, presentaciones en estadios, discos, etcétera. Todavía resulta difícil evaluar la naturaleza y alcance preciso del impacto.

En términos de la cantidad de público, según Nielsen Ibope (*Redacción El Financiero*, 2017) *El Chavo* tiene los mayores segmentos en el país, con un promedio de 7.5 puntos de *rating* que lo coloca entre los primeros 11 programas más vistos del canal 2 y México. En Estados Unidos la situación es similar con el mercado de habla hispana: *El Chavo del Ocho* siempre ha estado entre los mejores 10 a lo largo de varias décadas (Koerner, 2005). Pero en años recientes la industria televisiva se ha enfrascado en una creciente estrategia por recuperar, mantener y aumentar su público (*El Chavo Animado*, 2006-2014). Más allá de los cambios institucionales ocurridos en la televisión, hoy resulta interesante observar toda la serie de páginas web, blogs, wiki-Chavo, club de fans, foros de discusión, videos de homenaje y parodia, que expanden la narrativa hasta límites sin “sospecharlos desde un principio”. Hoy no podemos dejar atrás estas problemáticas ni tratarlas como un sobrante del siglo XX necesariamente, todavía resulta prematura la apuesta.

Referencias bibliográficas

Aguasaco, C. (2014). *¡No contaban con mi astucia! México: Parodia y sujeto en la serie de El Chapulín Colorado*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

- Aguasaco, C. (2017). From the picaresque novel to El Chavo del 8. En D. Friedich & E. Colmenares (Eds.), *Resonances of El Chavo del Ocho in Latin American childhood, schooling, and societies* (pp. 69-86). EE.UU.: Bloomsbury Academic.
- Bailey, B. (2004). She “Can bring home the bacon”: Negotiating gender in seventies America. En B. Bailey & D. Farber (Eds.), *America in the seventies* (pp. 107-228). Lawrence, EE.UU.: University Press of Kansas.
- Edgerton, G. (2007). *The Columbia history of American television* (pp. 237-284). Nueva York, EE.UU.: Columbia University Press.
- Feuer, J. (1992). Genre study and television. En R. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled. Television and contemporary criticism* (pp. 138-160). Chapel Hill, NC, EE.UU.: Universidad de Carolina del Norte.
- Friedich, D. & Colmenares, E. (Eds.). (2017). *Resonances of El Chavo Del Ocho in Latin American childhood, schooling, and societies*. EE.UU.: Bloomsbury Academic.
- García Riera, E. (1993). Cantinflas. Del peladito al magnate. *Intermedios. Revista de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía* (8), 57.
- Gómez, R. (2017). Grupo Televisa. Global media giants. En B. Birkinbine, R. Gómez & J. Wasko (Eds.), *Global Media Giants* (pp. 111-124). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1973). Fiesta y poesía (Episodio 23). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28206/player>
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1974a, 4 de febrero). Platos voladores (Episodio 36). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28253/player>
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1974b, 11 de febrero). Vecindad sonámbula (Episodio 37). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28243/player>
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1975, 31 de marzo). Los bomberos. Youtube. Recuperado el 17 de septiembre de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=O-manEFovBE&t=349s>

- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1976). La tarima (Episodio 92). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28747/player>
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1977). Figuras de barro (Episodio 119). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28974/player>
- Gómez Bolaños, R. (Creador). (1978). La Chilindrina feminista (Episodio 139). Blim. Recuperado el 30 de septiembre de 2017, de <https://www.blim.com/asset/28881/player>
- Gómez Bolaños, R. (2006). *Sin querer queriendo*. México: Aguilar.
- Gómez Bolaños, R. (2012). *Chespirito. Vida y magia del comediante más popular de América*. EE.UU.: Aguilar.
- González-Hernández, D. (2007). *El sueño americano en México. Televisión estadounidense y audiencias fronterizas en Tijuana*. Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.
- González, J. (1998). La cofradía de las emociones (in)terminables. En Jorge González (Comp.), *La cofradía de las emociones (in)terminables*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Hernández, A. (2013). *Las vecindades en la ciudad de México: la estética de habitar*. México: Centro de Cultura Casa Lamm.
- Koerner, B. (2005, 4 de noviembre). El Chavo. The enduring popularity of a Mexican sitcom about a street kid who lives in a barrel. Slate. Recuperado el 3 de octubre de 2017, de http://www.slate.com/articles/arts/number_1/2005/11/el_chavo.html
- Kutulas, J. (2016). Who rules the roost?: Sitcom family dynamics from the cleavers to modern family. En M. Dalton & L. Linder (Coords.), *The sitcom reader* (pp. 49-60). Nueva York, EE.UU.: State University of New York.
- Lacalle, C. (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona, España: Gedisa.
- Lewis, O. (1965). *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lopes, V. M.I. (2006). *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. Brasil: Loyola.
- Marc, D. (2016). Origins of the genre: In search of the Radio Sitcom. En M. Dalton & L. Linder (Coords.), *The sitcom reader* (pp. 15-24). Nueva York, EE.UU.: State University of New York.

- Martín-Barbero, J. (1988). Matrices culturales de la telenovela. *Estudios sobre Culturas Contemporáneas*, II (5), 137-164.
- Martín-Barbero, J. (1997). La televisión o el “mal de ojo” de los intelectuales. *Comunicación y Sociedad* (29), 11-22.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. España: Paidós.
- Mittell, J. (2004). Genre and television. From cop shows to cartoons in American culture. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Monsiváis, C. (1978, 11 de noviembre). Sobre cómicos y TV. *Revista Proceso* (106). Recuperado el 3 de octubre de 2017, de <http://www.proceso.com.mx/124761/sobrecomicos-y-tv>
- Orozco, G. (2006). La telenovela en México: ¿de una expresión cultural a un simple producto para la mercadotecnia? *Comunicación y Sociedad* (6), 11-35.
- Padilla, G. & Requeijo, P. (2010). La sitcom o comedia de situación: orígenes, evolución y nuevas prácticas. *Fonseca, Journal of Communication* (1), 188-218.
- Peredo, F. (2015). Humor político y comicidad filmica en México. Versión. *Estudios de Comunicación y Política* (35), 30-47.
- Quiroz, M. (2013) Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1952. *Revista Historia 2.0*, III (6), 27-43.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad de entretenimiento*. Barcelona, España: Gedisa.
- Redacción El Financiero. (2017, 20 de junio). Quién es quién en la televisión abierta. *El Financiero*. Recuperado de <http://www.elfinanciero.com.mx/empresas/la-piloto-domina-el-rating-de-junio>
- Thompson, J. (1998). *Ideología y cultura moderna*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Toussaint, F. (1985). Televisa una semana de programación. ¿Mente sana en cuerpo sano? En R. Trejo (Ed.), *Televisa: el quinto poder* (pp. 40-61). México: Claves Latinoamericanas.