

**Delia Méndez Montesinos: *The Ingenious Simpleton. Upending Imposed Ideologies through Brief Comic Theater*. Lanham: University Press of America, 2014, 146 pp.**

La autora de este interesante libro emprende una investigación transatlántica y multicultural a través de tres áreas geográficas y tres calas en el tiempo. Méndez Montesinos analiza a un personaje del teatro breve; el «bobo» o «simple», en su papel de crítico social. El estudio se inicia con un análisis del teatro español del siglo XVI, con especial énfasis en Lope de Rueda. A continuación se enfoca el teatro de revista y la carpa en el México del siglo XX. En la tercera parte se detalla la adopción y adaptación del personaje durante los años sesenta en el Teatro Campesino de los trabajadores mexicano-americanos con motivo de las huelgas en los viñedos de California.

La autora considera que las piezas cómicas breves del teatro popular han servido a través de los siglos para revelar y denunciar y ciertos valores sociales. Antes de abordar a Rueda, Méndez Montesinos comenta el teatro de Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente y, especialmente, el de Juan de la Encina, cuyo personaje el «pastor-bobo» contrasta con el sofisticado pastor de las obras renacentistas. Indica la autora que ya aquí hay señales de una crítica al egoísmo de los ricos. Ello es aún más visible en los pasos de Lope de Rueda, cuyo valor contestatario va más allá de los más visibles propósito de puro entretenimiento. Rueda se identificaba con el pueblo por su profesión de actor y autor, y su teatro, basado en tipos humanos y escenas inspiradas en la vida real y escritas para diversión del populacho, muestra conocimiento y compasión por los sufrimientos de los desposeídos.

Los pasos, creados para aligerar las representaciones graves, tenían un carácter cómico y satírico. La acción y la intriga eran mínimas y los principales protagonistas eran personajes humildes extraídos de las capas más bajas: criados, lacayos, campesinos e incluso ladrones y rufianes. También aparece la figura del amo como contraposición del criado. En realidad estos personajes son caricaturas de ciertos tipos, cuyos rasgos se exageran. Destaca el arquetipo del simple, que siempre expresa su deseo de comer y dormir, es crédulo y de poco alcance mental. Su lenguaje lo caracteriza; está lleno de coloquialismos y titubeos, no sabe o no recuerda el nombre de los objetos, trastoca algunas palabras, etc. Sin embargo, el simple refleja las carencias y deseos de la gente humilde, y muchas veces esas obras muestran sarcasmo hacia las clases poderosas. Por ejemplo, en *Cornudo y contento*, este personaje da cuenta de la injusticia y, aunque haya gastado indebidamente el dinero de su amo, su ingenuidad lo disculpa con el público. Alameda, en *Los criados*, reivindica en cierta forma al hombre común y se vuelve más astuto. Para completar la parte referente a España, la autora revisa dos tipos que serían esenciales para el desarrollo del personaje; el pí-

caro, que hace su aparición en la novela picaresca casi al mismo tiempo que el simple de Rueda, y el gracioso de la dramaturgia española de fines del siglo XVI.

Al abordar el teatro mexicano, Méndez Montesinos hace notar la influencia del teatro español desde la época colonial, y detalla la importancia de la revista a partir del último tercio del siglo XIX. Los autores mexicanos empezaron a incorporar elementos nacionalistas a las producciones españolas de zarzuela y sainetes, sobre todo bailes regionales, localismos y personajes típicos. Se volvieron hacia la comedia de costumbres, usando su estructura e incluyendo gran número de alusiones políticas. Por ejemplo, en 1890, las obras de Eduardo Macedo y Abreu *Manicomio de cuerdos* y *La vecindad de la Purísima* tenían abiertas críticas políticas hacia el absolutismo, y en 1899 los actores de *La cuarta plana* se atrevieron a censurar directamente al gobierno. La importancia de la revista ha sido reconocida, e incluso el pintor José Clemente Orozco la ha considerado como una de las manifestaciones más auténticas del teatro mexicano. Ya desde 1910 se reconocía que esa popularidad era debida a la aportación de un sentido del humor mexicano que abarcaba tipos, temas y lenguaje característicos. En el estudio que hace Méndez Montesinos de la revista mexicana incluye detalles del repertorio, duración, locales, actores, componentes musicales y personajes, mucho de ellos inspirados en las clases bajas: borrachos, prostitutas, campesinos... Entre los tipos urbanos, generalmente *antiestablishment*, sobresale el irreverente «pelado» que añadía un tono de broma a la denuncia de las preocupaciones sociales.

Aunque localizadas en la capital, las *troupes* actuaban en las afueras de la ciudad y hacían giras itinerantes por provincia con gran afluencia de público. Las funciones se llevaban a cabo en «carpas», nombre con el que fueron apropiadamente bautizados los locales, que denotaba su naturaleza de teatro ambulante, así como su estructura portátil con techo de lona similar a las utilizadas en los circos. El espectáculo organizado por «andas» era de tipo familiar en las tardes y más atrevido en las funciones nocturnas. Estaba constituido por números muy sencillos de teatro, un repertorio de cantantes (tango, zarzuela, ranchera, etc.), y cómicos que enfocaban la sátira política, con un sentido del humor comprendido entre lo que los críticos llaman «relajo y choteo». La autora estudia las estrategias verbales, así como el excelente uso expresivo que los cómicos hacían del cuerpo.

En las apolilladas carpas nacieron muchos de los que serían los más famosos cómicos, entre ellos, el gran Mario Moreno, «Cantinflas», cuya temprana película *Águila o sol* (1937) contiene un documental de una representación en una de esas carpas. Cantinflas se inició en el cine en 1936 y tiene una filmografía de casi 50 cintas que rompieron records de taquilla en Hispanoamérica. Destaca entre ellas *¡Ahí está el detalle!* (1940), que marcó el triunfo del pelado, aunque después personificó a personajes pertenecientes a la clase media, cura, conserje, profesor, etc. En *Ni sangre ni arena*, de 1941, una parodia de la novela de Blasco Ibáñez, Cantinflas, erróneamente confundido por el famoso torero Manolete, triunfará sobre sus enemigos.

Cantinflas, cuyo estatus social ínfimo reflejaba las opiniones de los desposeídos y peroraba contra las injusticias y el abuso del poder, se convirtió en el héroe de México. Su desfachatez, atuendo y lenguaje hicieron de él un verdadero mito. Se ha dicho que su estrafalaria indumentaria representaba la miseria queriendo imitar a la elegancia. Consistía en

unos pantalones caídos a media cadera y atados con un lazo muy flojo, camiseta blanca con un agujero en el costado, pañuelo rojo al cuello, un minúsculo sombrero en forma de barquito de papel, zapatos viejos y un hilacho que él llamaba su «gabardina» colgado de un hombre. Llevaba un bigotito formado por dos motas, una a cada lado de la boca. El público mexicano se deleitaba con su complejo, enredado, incongruente y disparatado lenguaje formado por frases laberínticas, aliteraciones internas y crescendos que incorporaba coloquialismos y cultismos mal empleados. Esa forma de hablar era conocida como «cantinflar» verbo incorporado al diccionario de la Real Academia Española en 1992. Pero esa retórica que aparentemente no decía nada, en realidad decía mucho; pues revelaba la pésima situación de los pobres y a la vez desmitificaba el pomposo lenguaje de los políticos. Cantinflas llegó en un momento social en que más del 50% de la población mexicana era analfabeta y se apropió del poder de la palabra que entonces parecía pertenecer solo a los privilegiados. Sus frases y parrafadas eran famosas. Aseguraba que era «el primero en ir contra las injusticias de la justicia», y que «algo de malo debía tener el trabajo, pues si no, los ricos ya lo habrían acaparado». Se burlaba de la retórica populista del gobierno a través de su propio lenguaje: «¡He dicho! Así acaban todos los que hablan en una asamblea. Por eso es mejor hablar poco, sustancioso y esperar que la asamblea acuerde y en la próxima vez no se acuerde...». Expresaba la triste filosofía de la vida del pobre: «y entonces Dios les dijo, comerán el pan con el sudor de su frente... ¡todos los que son tontos comen pan con sudor!, ¡es una cochina!, ¿dónde está la higiene?, así que mientras se sude no trabajaré nunca». Cantinflas se burlaba de Shakespeare, a quien llama Chakespeare, y parodió el famoso slogan de *Los tres mosqueteros*: «Todos para uno y uno para los que sean! Quien quite y se me haga porque mi programa es bueno. Repartiría un campesino para cada ejido y un ejido para cada campesino. Les daría voto a todas las mujeres y mujeres a todos los votantes, para que así quedaran conformes todos los restantes».

Méndez Montesinos indica la popularidad de la revista y de la carpa mexicana a todo lo largo de la costa californiana de Estados Unidos y por supuesto, la identificación del pueblo mexicano americano con el pelado, que como en México, servía de portavoz de los grupos más empobrecidos. Durante la década de 1960 muchos jóvenes mexicano-americanos que participaban en los movimientos de derechos civiles utilizaron el teatro para expresar su descontento. El lazo entre Cantinflas y el Teatro Campesino es evidente en la obra de Luis Valdés, creador e iniciador de los espectáculos para divertir e inspirar a los trabajadores en huelga en los viñedos de California. Los Actos, producidos con ese propósito tenían como fin el de promover la solidaridad y la conciencia de lucha entre los huelguistas. Tienen sus raíces en la tradición de la carpa y en la «estética rascuachi», término definido por la autora como la fusión de la palabra mexicana con la pronunciación inglesa, que indica un enfoque estético bilingüe hacia las clases bajas y un acercamiento teatral fuera del gusto y el decoro oficiales.

Valdés se inspiró también en otras formas de representación, como el *Bread and Puppet Theater* y la *San Francisco Mime Troupe*, que enraízan en la *commedia dell'arte*, e incorporó elementos como marionetas, vaudeville y temas carnavalescos. De su relación con la pantomima, aprendió a usar el cuerpo como forma de comunicación a través de la exageración y enfatizando el componente visual para la mayor comprensión de la gente que

Lily Litvak

no entendía inglés y que hablaba poco o nada de español. El resultado de todo ello es una mezcla visual y verbal basada grandemente en los gestos en un acto bilingüe que reflejaba la realidad chicana y transmitía el mensaje social a un grupo muy diverso cultural y lingüísticamente.

En esas obras tanto el lenguaje como la actuación se basaba en la interacción con el público, y Valdés mismo reconoce que los «actos no son escritos sino creados colectivamente a través de la improvisación del grupo». Entre los personajes, sobresale el Campesino; honrado e ingenuo, que deriva de la larga tradición de los simples. Su papel es el oponerse al patrón anglo, como puede verse en uno de los actos más famosos, *Las dos caras del patroncito*, representado en Delano en 1965. Destacan también otros tipos; Esquirol, un mexicano ilegal, traído especialmente para romper la huelga, cuya ingenuidad lo hace caer presa de las trampas del patrón, y don Coyote, el contratista tramposo; Charlie, que representa a los agentes de la ley, y, desde luego, el Patroncito, que lleva una máscara de cerdo. Como en los otros capítulos, Méndez Montesinos analiza la importancia del vestuario y de las señas corporales, necesarios para la rápida y fácil comprensión del personaje por el público, y en el Teatro Campesino los actores adoptaron máscaras y carteles colgados del cuello como señales de identidad.

Además de la cantidad de información y de la excelente síntesis que hace la autora, interesa sobremanera el carácter interdisciplinario del estudio, que hace ver el legado cultural y la relación que existe entre esos teatros de áreas geográficas diversas, pero con una herencia cultural común y, en esos momentos, propósitos sociales similares.

Lily LITVAK  
University of Texas