



Atenea

ISSN: 0716-1840

revatenea@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Silva Escobar, Juan Pablo
Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular
Atenea, núm. 516, diciembre, 2017, pp. 107-120
Universidad de Concepción
Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32854633007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

CANTINFLAS: MITO, GESTUALIDAD Y RETÓRICA DESPOLITIZADA DE LO POPULAR*

CANTINFLAS: MYTH, GESTUALITY AND DEPOLITICISED RHETORIC ABOUT THE POPULAR

JUAN PABLO SILVA ESCOBAR**

RESUMEN

El presente texto tiene por objetivo analizar las implicaciones ideológicas inscritas en la representación de la pobreza en algunas películas de Cantinflas. Sostenemos que en sus películas, principalmente aquellas que pertenecen a la época dorada del cine mexicano, se visibilizan un conjunto de racionalidades y discursos que se encuentran anclados al proyecto político posrevolucionario. Más específicamente, planteamos que las películas de Cantinflas tienden a naturalizar la pobreza e imponer una visión de mundo que presenta a los sujetos desde la perspectiva del sujeto dominante.

Palabras clave: Cine, Cantinflas, pobreza, México, sujeto popular.

ABSTRACT

This paper analyses the ideological implications of the representation of the Mexican lower classes in movies by Cantinflas. Such films, mainly those of the golden age of the Mexican film industry, show the rationality and speech forms of the post-revolutionary political project. Particularly, we posit that his films naturalise poverty and present a world view in which popular subjects are seen from the upper echelons of society.

Keywords: Cinema, Cantinflas, poverty, México, popular subject.

Recibido: 27.03.17. Aceptado: 16.08.17.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto FONDECYT de Iniciación N° 11160133 “Cine, neoliberalismo y sociedad. Por una genealogía de la representación de la pobreza en el cine de ficción chileno (1980-2015)”.

** Doctor en Estudios Latinoamericanos. Académico e investigador del Centro de Estudios Políticos, Culturales y Sociales de América Latina (EPOCAL), Universidad Bernardo O’Higgins, Santiago, Chile. Correo: juan.silva@ubo.cl

INTRODUCCIÓN

CANTINFLAS DEBE SER UNO de los personajes cómicos más universales del cine mexicano. Transformado rápidamente en un mito de la pantalla grande, contribuyó activamente a universalizar la figura del vagabundo (o “pelao”) en la cultura de masa. La popularidad y el mito de Cantinflas es tan abarcador, principalmente en Latinoamérica, que bien podríamos afirmar que no sólo es un nombre (Cantinflas) sino también un verbo (cantinflear), un adjetivo (cantinfleada) e incluso una jerga propia (cantinflismo). En su extensa filmografía, que se inicia con un rol secundario y casi inadvertido en 1936 en la película *No te engañes corazón* de Miguel Contreras Torres y termina en 1981 con *El barrendero* dirigida por Miguel M. Delgado, Cantinflas fue cura, médico, barrendero, comediante, soldado, profesor, portero, fotógrafo, carpintero, boxeador, etc. A pesar de esta diversidad de roles, el personaje permanece invariable; una iteración de rasgos psicológicos, sociales y culturales que se mantienen de una película a otra.

En tanto personaje masivo-popular, perteneciente al *star system* mexicano, Cantinflas ha sido objeto de múltiples análisis, reflexiones e interpretaciones desde diversas disciplinas que ven en su figura un territorio fértil para abordar lo popular-cinematográfico. Carlos Monsiváis (2002), sin ir más lejos, considera que a Cantinflas “lo ayuda la integración novedosísima de un lenguaje, no muy seguro de sus significados, y un movimiento corporal que dice irreverencia, desparpajo, incredulidad ante las jerarquías sociales, asombro porque le piden que entienda asuntos para nada de su incumbencia”. En una línea similar a la de Monsiváis, el historiador estadounidense Jeffrey Michael Pilcher (2001), sostiene que el lenguaje, las jerarquías sociales, las identidades urbanas, y las formas masculinas de comportamiento, todos cayeron ante su humor caótico para ser reformuladas en nuevas formas revolucionarias. Para el escritor César Garizurieta en el humor grotesco de Cantinflas se encuentra “la raíz más íntima de lo mexicano” (2013, p. 124). En tanto caricatura de lo popular, muchos críticos culturales ven en el personaje de Mario Moreno la esencia de lo popular-mexicano, una esencia que se localaría en su jerga.

A contrapelo de las visiones que sitúan a Cantinflas como un personaje que desafía al poder, sostenemos que sus películas, principalmente aquellas que pertenecen a la época dorada del cine mexicano, visibilizan un conjunto de rationalidades y discursos que se encuentran anclados al proyecto político postrevolucionario. Los sujetos populares que se distribuyen en las cintas de Cantinflas son el resultado de la apropiación de subjetividades



sociales populares, a partir de las cuales se articularon “noción de pueblo y ciudadanía compatibles con el proyecto estatal del nacionalismo revolucionario y sus intentos de modernización de la población desde la cultura” (Sánchez Prado, 2015, p. 51).

Desde una mirada más específica al fenómeno en cuestión, planteamos que sus películas tienden, a través de la escenificación cómica de lo popular, a naturalizar la pobreza e imponer una visión de mundo que hace ver a los sujetos populares “con el ojo social de un dominante la situación de los dominados” (Bourdieu, 2000, p. 134). En consecuencia, en el cine de Cantinflas se positiva a un sujeto popular estereotipado, que imposibilita la emergencia de un sujeto popular autónomo, capaz de llevar sus propios asuntos, articular por sí mismo visiones de mundo y proyectos de sociedad (Santa Cruz, 2008). Así, el cine de Cantinflas distribuye una representación de un sujeto popular culturalmente subordinado, pero optimista, contribuyendo así a eternizar y universalizar un orden social basado en la idea de que las jerarquías sociales son asunto del destino y no producto de lo histórico-social, y que con un poco de gracia y picardía se puede sobrevivir a la explotación y el abuso.

CANTINFLAS DE LA ÉPOCA DORADA Y LA DOCTRINA DE LA MEXICANIDAD

El cine de la época dorada puede ser entendido como una etapa que inaugura y establece una primera codificación de la cultura popular como parte del proyecto nacionalista posrevolucionario. Se trató de un conjunto de producciones cinematográficas que lograron traspasar las fronteras de la entretenimiento y el espectáculo, para instalarse dentro del imaginario social mexicano como un exceso o desborde cultural que transforma lo popular en industria cultural.

Cantinflas se autoconstruye como un producto cultural propio del caos urbano, donde despliega su particular forma de estar en el mundo. La ciudad es el espacio social que lo modela y su accionar tiende a confrontar la vida urbana –problemáticas de clase, relaciones sociales, modernidad sin modernización– con insolencia, desfachatez y optimismo. Es aquí donde se desarrolla su devenir confuso y parlanchín, y son las relaciones sociales urbanas las que le proporcionan la materia prima para conformar un discurso que, por medio del humor, contribuye a reforzar aquello que se ha dado en llamar “la doctrina de la mexicanidad”. A grandes rasgos, ésta consistió en

unir estrechamente la patria (la identidad nacional y el nacionalismo) con el gobierno (el PRI como partido único), conformando “un binomio al que debían subordinarse todos los mexicanos” (Pérez Montfort, 2012, p. 326)¹.

Cantinflas entra en escena durante el mandato de Lázaro Cárdenas, un gobierno que buscó vender una imagen país de síntesis cultural entre tradición y modernidad, que demostrara la cohabitación armónica entre las raíces precolombinas, las campesinas y la vida moderna que se desplegaba en la ciudad. De allí que en sus inicios Cantinflas recibió el apoyo de la élite cultural y política, que vio en él “una expresión cristalina de la tierra natal” (Stavans, 1998, p. 35). Por su parte, si bien Cantinflas se burló de la rigidez de la élite mexicana y de su dogmática tendencia al afrancesamiento, y trató de ridiculizar la pomosidad de los ricos; sus cintas no sugieren ninguna invitación política a rebelarse contra la opresión. Por el contrario, sus películas abren un espacio de contención a cualquier tipo de sublevación. “Esto explica por qué el gobierno de México apoyó a Cantinflas cuando su imagen fue útil: hacía feliz a las masas agitadas; su espíritu subversivo trabaja en abstracto, nunca altera el *status quo*” (Stavans, 1998, p. 40).

El Cantinflas de la época de oro fue una expresión indiscutible de *lo mexicano*, principalmente entre los sectores populares y empobrecidos de la ciudad que veían en él una cierta esencia del “alma mexicana”. Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo veinte, específicamente con la matanza de los estudiantes de Tlatelolco en 1968, el país entró en una crisis de identidad. El PRI buscó construir una imagen sin “pelados” desaliñados e hilarantes, se quería consolidar una nueva identidad mexicana que debía estar en sintonía con el deseo profundo de ser un país moderno y sofisticado. Cantinflas no encajaba en este nuevo proyecto nacional e identitario. Su pirotecnia verbal, su flojera desinhibida, su analfabetismo hilarante y su rechazo a la ciencia lo situaban en las antípodas de la modernidad y el desarrollo que se quería proyectar y, por lo tanto, fue una cara que había que ocultar y erradicar del imaginario social.

¹ La doctrina de la mexicanidad se inicia con el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), quien creó una serie de instituciones como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) dedicado a la cultura erudita, El Museo Nacional de Artes Industriales, el Instituto Nacional Indigenista, entre otros, y con las cuales se pretendía lograr la institucionalización diferenciada de la cultura, promoviéndola y difundiéndola a través de la administración pública (García Canclini, 2001; Pérez Montfort, 2012).

CANTINFLAS COMO HABLA DESBOCADA

Si es cierto, como nos recuerda Antonio Gramsci, “que todo lenguaje contiene los elementos de una concepción del mundo y de una cultura, también lo será que por el lenguaje de cada uno se puede juzgar la mayor o menor complejidad de su concepción del mundo” (2011, p. 50). A mi modo de ver, lo que contiene el habla de Cantinflas es un habla individual que participa de manera intuitiva, maquinal y azarosa dentro del mundo social mexicano. Su habla hace circular una visión estrecha y fosilizada del sujeto popular y su cultura. El habla y la gestualidad en Cantinflas juegan un papel fundamental en su vínculo con la sociedad llenando el espacio social con un flujo verbal sin fin. De esta forma, se va encadenando e introduciendo artificialmente un hablar que fabrica modificaciones en el plano de los significantes a partir de un decir que no posee un sentido correlativo en el plano del significado.

En Cantinflas, la posibilidad intelectiva se expande dentro del juego de la insignificancia. Es decir, los significantes no encuentran ni asociaciones ni relaciones de sentido dentro del encadenamiento o flujo hablado, haciendo del cantinflismo una palabrería incomprensible. Las palabras desprovistas de significados se fragmentan en múltiples estallidos divagantes que viajan y se desparraman en un hablar que no dice, y que provoca risa entre quienes lo escuchan porque no entienden. Es la gestualidad y las imágenes las que proporcionan el contexto cómico. La gran mayoría de los diálogos de Cantinflas “lo que intentan es rendir al interlocutor que, ante la incomprendición, acaba fatigado, desmayado y dispuesto a aceptar lo que el otro le diga. Es una especie de asedio sexual a través de las palabras (...), a fuerza de oponer un lenguaje que no va a ninguna parte ni sale de ningún lado, a un intento de racionalidad mínimo” (Monsiváis, 2002). Este juego verbal despliega la fragilidad de la conversación, de la oratoria, y surge el sin sentido de un discurso que instituye social e imaginariamente a un sujeto popular como máscara retórica que lejos de burlarse y desafiar al poder, lo acepta con un optimismo subordinado.

Otro de los elementos utilizados por Cantinflas para significar al “pelao” es la gestualidad y su forma de vestir. Cantinflas, en tanto sujeto popular nacido de la barriada de la Guitarra, ha ido componiendo su vestimenta con los andrajos desechados por otros indigentes menos andrajosos que él. De algún modo, sus prendas de vestir responden a la variedad fragmentaria de lo disímil y lo alterado, construyendo un todo inacabado:

su sombrero es de nevero, su camisa untada al cuerpo es de dependiente de pulquería, su pantalón, de ropavejero, su cinturón, de *mecapalero* de la Merced [...] La suntuaria de Cantinflas es un mosaico, un plumaje en el que cada barrio de la ciudad le obsequió una pluma. Su indumentaria lo hace parecer como el hombre más pobre y miserable de México, de tan baja condición social que su existencia no representa un fenómeno económico (Garizurieta, 2013, p. 124).

Se podría consignar una gran cantidad de análisis y reflexiones que sitúan a Cantinflas bajo el influjo del desafío social y de la crítica al sistema de poder cultural en México². Sin embargo, un análisis más detallado del modo en que Cantinflas construye y representa lo popular nos hacen pensar no tanto en una versión contestataria y desafiante del orden establecido, sino más bien un significante vacío de lo popular-mexicano. Este Cantinflas, en cuanto significante vacío, se localiza no sólo en su forma de hablar y gesticular, sino también en el modo en que sus películas fabrican un entorno popular donde la pobreza, la marginalidad y la exclusión social son elementos decorativos de una trama cómica en la que nunca se habla de lo que es y menos aún se muestra una postura crítica acerca de la pobreza y la precariedad. La pobreza está ahí para signar la naturaleza de las cosas, para normalizarla, nombrarla e incluirla dentro de un orden social en el que el sujeto subalterno, y la cultura popular que de éste se desprende, conforman un sector dominado por la clase dominante.

POBREZA, ENCLASAMIENTO Y DESCLASAMIENTO

Siguiendo algunas de las conceptualizaciones realizadas por Pierre Bourdieu (2008, 2006) respecto de la diferencia analítica entre condiciones de clase y posiciones de clase, y de cómo esas diferencias conllevan la existencia y circulación de bienes simbólicos clasados que bien pueden ser clasificados de “buen” o “mal” gusto, ser distinguidos o vulgares; quisieramos a continuación analizar dos películas en las que es posible distinguir, cómo la figura de Cantinflas representa una posición de clase que muestra “lo que Weber denominó situación de clase, y se refiere a las propiedades intrínsecas de la clase, a las condiciones materiales de existencia” (Jiménez, 2011, p. 51). Esta posición de clase que constituye la figura de Cantinflas se

² Véase Zavala, Lauro (2007); Galera Julieta y Luis Nitrihuá Valdebenito (2009); Monsiváis, Carlos (2011a; 2002); Garizurieta, César (2013), Stavans, Ilian (1998).

encuentra atravesada por una suerte de indeterminación o evanescencia, que le permite objetivar un conjunto de categorías y jerarquizaciones que cumplen una función de distinción social, de “enclasamiento” y “desclasamiento”³.

En la película *Águila o Sol* (1937) dirigida por Arcady Boytler, la pobreza es representada como una condición que es producto del destino y del azar. No deja de ser llamativo que, de acuerdo a este filme, la condición social y la pertenencia a una clase está determinada por la posesión o no de dinero. Se muestra una separación de clases y unos gustos sociales diferenciados y diferenciadores que se grafican, principalmente, en la vestimenta, en lo que beben, en dónde lo beben y en lo que miran: las clases populares se visten desprolijamente, mientras que la clase alta viste de esmoquin los hombres y traje largo y lentejuelas las mujeres; los sujetos populares beben pulque o tequila, los burgueses beben champaña o whisky, la carpa es el lugar en donde se despliega el *vodevil* popular, mientras que el teatro de estilo afrancesado es el sitio en donde se divierte la élite; mientras a los sujetos populares les gusta el bolero y la comicidad de los andrajosos como Cantinflas, la clase privilegiada prefiere un espectáculo sofisticado de música y baile. Sin embargo, todas estas diferencias y desigualdades de clase, de gustos y estilos de vida se presentan como una condición lógica y razonable que el azar trastoca fácilmente. La distinción de clases y los gustos atribuidos a una clase social se encuentran limitados al capital económico y no al capital social y cultural, de modo que los estilos de vida son fácilmente intercambiables, sólo hace falta un cambio de fortuna. Ejemplo de esto es la figura del padre de Polito, quien al hacerse rico producto del azar puede traspasar las barreras sociales, las distinciones y *habitus* de clase. Una vez que ha dejado atrás la pobreza, don Hipólito se presenta como un sujeto con gustos elegantes, un hablar refinado y un estilo de vida propio del acaudalado, a pesar de que su riqueza provenga de la lotería, y que él provenga cultural y socialmente de la clase popular.



³ Siguiendo los planteamientos teóricos de Pierre Bourdieu (2002; 2008), entendemos las nociones de enclasamiento y desclasamiento como aquellas posturas que objetivan subjetividades, sean éstas estéticas, políticas o culturales, y que contribuyen en el proceso de distinción social, donde los títulos universitarios, la vestimenta, la decoración doméstica, por nombrar solo algunas de estas objetivaciones, constituyen formas de aprobar o reafirmar la posición ocupada en el espacio social. En tal sentido, podemos sostener que la división de clases que opera en las representaciones de lo popular en las películas de Cantinflas, “conduce a la raíz común de las prácticas enclasables que producen los agentes y de los juicios clasificatorios que éstos aplican a las prácticas de los otros o a sus propias prácticas: el *habitus* es a la vez, en efecto, el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento [...] de esas prácticas” (Bourdieu, 2002, p. 169).



En una línea similar, aunque con ciertas variaciones en cuanto a las relaciones sociales, la película *Ahí está el detalle* (1940), de Juan Bustillo Oro, presenta una serie de detalles y situaciones que muestran relaciones de poder de enclasiamiento y desclasamiento, en las que el sujeto popular aparece infantilizado y movido por instintos básicos. En la escena en que Cantinflas es investido como el hermano perdido y con ello se constituye en la figura clave para que la familia pueda heredar una importante fortuna, Cantinflas comienza a tener una serie de privilegios y, con ello, asume una actitud altanera con su novia Pacita, quien se desempeña como criada de la casa:

Cantinflas: No se da cuenta del cambio,

Pacita: ¿Cuál cambio?

Cantinflas: Pos casi nada... le esta usté pegando al patrón. Pos quiere usted que llame a papá Cayetano y la ponga de patitas en la calle... Y esperece ahí un momento, mañana quiero el desayuno en la cama a las once⁴.

Al pasar de una situación de oprimido a opresor, de subordinado a dominante, Cantinflas asume un rol en el que el abuso de poder (que si bien quiere ser cómico) dibuja un desclasamiento social. A su vez, Cantinflas, asume ciertos gustos y estilos de vida que son asociados a la alta burguesía, construyendo una cierta morfología de los gustos y de la distinción de clase que de ellos se desprenden.

Al desclasamiento de Cantinflas hay que sumarle su constante enclasiamiento que lo devuelve y resitúa dentro de su condición marginal. Ya hemos dicho que su hablar comporta un significante vacío, pero también conlleva un habla fallida que demuestra una carencia cultural o mejor dicho una cultura popular depreciada. Cantinflas no se burla de nadie, porque nadie lo entiende; Cantinflas entremezcla un habla popular que pretende ser sofisticada y rica en vocabulario que, en última instancia, lo condena a la pertenencia a un habitus lingüístico que lo reubica dentro de un mercado lingüístico popular⁵. Cantinflas celebra sus limitaciones verbales con incoherencias, risitas, cabeceos, movimientos dancísticos que tienen como finalidad denotada la producción de la risa; pero lo que subyace de

⁴ Extracto de la película *Ahí está el detalle*.

⁵ Bourdieu sostiene que “lo que circula en el mercado lingüístico no es ‘la lengua’, sino discursos estilísticamente caracterizados, discursos que se colocan a la vez del lado de la producción, en la medida en que cada locutor se hace un idiolecto con la lengua común, y del lado de la recepción, en la medida en que cada receptor contribuye a producir el mensaje que percibe introduciendo en él todo lo que constituye su experiencia singular y colectiva” (1999, p. 13).

forma connotada, “lo que se expresa a través del habitus lingüístico, es todo el habitus de clase al que él pertenece, es decir, [...] la posición que ocupa, sincrónica y diacrónicamente en la estructura social” (Bourdieu, 1999, p. 57). El habla pretenciosa de la que se apropió Cantinflas es la que lo desenmascara como sujeto dominado por las clases dominantes. De esta forma, lo que queda de toda esta explosión de un hablar desinhibido y melindroso, es el rastro de un sujeto subalterno extraviado en la encrucijada de su propio parloteo, que exhibe los “forcejeos o duelos de lucha libre con la sintaxis y despliegue animoso de la falta de vocabulario” (Monsiváis, 2002).

CANTINFLAS COMO MITO

Cantinflas se construye, simbólica y filmicamente, como el bufón popular destinado a entretenir no al rey sino a la plebe. Es un sagaz y hábil pícaro que “simboliza al chapucero duro y desordenado de los barrios pobres, las ocurrencias de los analfabetos, la vitalidad de los desposeídos, la obscenidad de los miembros de la clase trabajadora” (Stavans, 1998, p. 35). Si bien enfrenta un mundo que a veces le es hostil, en ocasiones brutal o cruel, su característica está lejos de ser la de un sujeto que se inmola socialmente para salvar a otros. Por el contrario, su característica básica y transversal en la mayoría de sus películas es la ineptitud y el infantilismo. Por lo general, las situaciones cómicas que se representan en sus películas se estructuran a partir de las ineptitudes estereotípicas de Cantinflas como sujeto marginal: inmadurez, estupidez, falta de sentido común o explosiones emocionales; características que han sido definidas culturalmente como características femeninas o infantiles. De este modo, lo subalterno y lo marginal, en las películas de Cantinflas, no está a la altura de un sujeto consciente y adulto.

Otro de los aspectos transversales a su filmografía es la inalterabilidad de la identidad de Cantinflas. Aunque representa diversos personajes de una película a otra (portero, vago, barbero, carpintero, barrendero, doctor, policía, etc.), mantiene casi todas las particularidades que constituyen su esencia personal. Esta invariabilidad le ofrece la posibilidad de construir una secuencialidad discursiva sobre lo pícaro, lo vulgar y expandir su mirada sobre lo popular articulado bajo la figura del anti-héroe, que si bien muchas veces no sale triunfador, al menos siempre gana en términos ético-morales. Es la invariabilidad del personaje lo que permite anclar en el imaginario social mexicano y latinoamericano un Cantinflas que se ríe “del marido machista, la mujer virginal, el cura abusivo, el extranjero ingenuo;

pero también promueve la imagen de los mexicanos como perezosos, mo-vidos por la siesta, inmorales y traicioneros” (Stavans, 1998, p. 42).

En términos sociales, en muchas de sus películas Cantinflas no es un representante del proletariado, pues no vende su fuerza de trabajo a nadie; es un holgazán que se encuentra al margen de cualquier relación económica. Su condición de paria, sin embargo, no le impide gozar de la buena comida ya que siempre, de algún u otro modo, se las ingenia para estar en el lugar preciso en donde alimentarse y beber bien. No obstante ello, cuando Cantinflas representa a un trabajador –el carpintero en *El analfabeto* (1960), el barbero en *Si yo fuera diputado* (1952) – sus trabajos nunca son permanentes y su ascenso social se produce ya sea por el destino –como en *El analfabeto* donde recibe una herencia inesperada–, o producto del azar –en *Ahí está el detalle* es confundido con el hermano perdido de la dueña de casa–, pero su nueva situación socioeconómica es transitoria, nunca estable y siempre regresa al inicio, es decir a su condición de pobreza extrema, pero optimista y libre.

La representación de lo popular en las cintas de Cantinflas contribuye, producto de su masividad, reconocimiento y discursos modernizadores, a fundar un mito que naturaliza y normaliza el orden social dominante. Al revestir los hechos sociales e históricos como naturaleza objetivada, se establecen un conjunto de comportamientos, actitudes y sentidos que se van normalizando dentro del campo social. De esta manera, el mito de Cantinflas efectúa una economía discursiva que, a través de un complejo proceso de inclusiones y exclusiones, de irrupciones y dispersiones, que logran suprimir “la complejidad de los actos humanos, [y] les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, [y] organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, [que] funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas” (Barthes, 1999, pp. 199-200). El resultado de esta mitificación es la fabricación de un sujeto popular que, por una parte, se constituye como una especie de hipérbole, en el sentido de que su figura exagera el mundo, el habla y el estilo de vida para situarlo dentro de un contexto cómico, y por el otro lado, el mito de Cantinflas tiende a estandarizar y singularizar lo popular.

En consecuencia, la construcción de significados y significaciones referidos a lo popular inscritos en la figura de Cantinflas articula un entramado ideológico que tiende a la despolitización del mundo social e instala, dentro del campo social, un conjunto de discursos que condena a los sujetos y a la

cultura popular a una operación de ex-nominación⁶. Es decir, se define, se construye y se hace circular cinematográficamente una imagen de los sujetos populares que no quiere ser nombrada como tal, no quiere ser signada bajo la problemática de lo político y por ello se pone en marcha la despolitización mediática a través de una serie de dispositivos retóricos de imágenes y sonidos que imponen la mirada y la ideología dominante de la burguesía mexicana. Estamos ante la presencia de lo que Roland Barthes ha señalado como el “movimiento por el cual la burguesía transforma la realidad del mundo en imagen del mundo, la historia en naturaleza. Y lo notable de esta imagen es que es una imagen invertida. El estatuto de la burguesía es particular, histórico; el hombre que ella representa será universal, eterno” (1999, p. 198).

CONCLUSIONES

La comedia de Cantinflas, que se popularizó a partir de la época de oro, cumplió la función de dar a la clase obrera la ilusión de estar representada en el imaginario cinematográfico de la nación. Los grandes cómicos como Cantinflas y Tin-Tán se hicieron famosos por tipificar y estereotipar a personajes populares cuyas desventuras eran el blanco de cada broma: estaba bien ser pobre si era con sentido del humor y escrúpulos (Acevedo Muñoz, 2003). El estereotipo del “pelao” encarnado en la figura universal de Cantinflas revela la ausencia de alguna motivación aspiracional o afán de superación. Para Cantinflas el orden de las cosas es el espacio vital para desplegar su histriónismo verbalizado. No busca cambiar el mundo, no desea un mundo mejor, ni siquiera como utopía; desea que las cosas sigan el orden establecido. Esta invariabilidad del “pelao” cantinflesco contribuye en la instalación de un estereotipo que reduce al sujeto popular a una caricatura. Si con la revolución mexicana los ilustradores representaron al su-

⁶ El concepto de ex-nominación fue propuesto por Roland Barthes (1999, p. 126) y sugiere que la cultura burguesa se define como la clase social que no quiere ser nombrada como tal y, con ello, arrastra el sentido de las clasificaciones sociales. De modo que “Burgués”, “pequeñoburgués”, “capitalismo”, e incluso “proletariado”, “son los sitios de una hemorragia incesante: fuera de ellos el sentido se derrama, hasta que el nombre se vuelve inútil”. Así, tal como sugiere Álvaro Cuadra (2002, p. 132), “el proceso de *ex-nominación* ha abolido toda referencia al concepto de clase y en su lugar se establece un énfasis en la forma de vida, el concepto omniabarcante de la clase se debilita y cede espacio a otras formas de autodefinición, focalizados en rasgos culturales más específicos”.

jeto popular como enérgico, vital, brioso, esos atributos se evaporan frente al prototipo de Cantinflas.

Podemos pensar que el éxito comercial y la popularidad de Cantinflas se deben a que con sus burlas y chistes hace de paso una crítica a la injusticia social, sin embargo, a nuestro modo de ver, Cantinflas es más bien una mirada conformista de las asimetrías sociales, una invitación a la huida y no a la lucha, no propone cambios sino que procura el mantenimiento del orden de las cosas. Con Cantinflas se dibuja una parodia despolitizada del mundo popular, que hace del mexicano un maestro de las fiestas y los alburres, exaltando esos atributos y elaborando una imagen que hace del “pelao” un sujeto alambicado, torcido, evasivo e indirecto⁷.

Roger Bartra (1987) lleva razón cuando advierte que el estereotipo del “pelao” cantinflesco no es aplicable exclusivamente al mexicano popular, sino que también es útil para definir el estilo político de los burócratas del gobierno. En tal sentido, el estereotipo de Cantinflas se configura como una metáfora que ayuda a describir la peculiar estructura de mediación que legítima la dictadura unipartidista y el despotismo gubernamental. De modo que Cantinflas no es sólo la caricatura del mexicano pobre, sino también un simulacro melindroso de la relación estructural y estructurante que se establece entre la autocracia del Estado y la corrupción del pueblo. Cantinflas procura hacer circular un mensaje transparente de la pobreza como categoría cultural, donde lo cómico y lo hilarante se expresan bajo la forma comprimida de un hablar corrupto, de significantes vacíos que son una verdadera implosión retórica en la que se evidencia “que entre la corrupción del pueblo y la corrupción del gobierno hay una correspondencia: este pueblo tiene el gobierno que merece. O al revés: el gobierno autoritario y corrupto tiene el pueblo que le acomoda, el que el nacionalismo cantinflesco le ofrece como sujeto de la dominación” (Bartra, 1987, p. 150). Cantinflas se articula como una caricatura del pueblo hecho gobierno porque en él opera un discurso despolitizado que conlleva moralina y cursilería, un hablar y un decir que entroniza con el sistema político posrevolucionario y con la idiosincrasia nacional devenida en sujeto popular.

⁷ Para Samuel Ramos (2013, 2001), la figura del “pelao” expresa lo más elemental del carácter del mexicano. Desde una mirada psicosocial, Ramos ve en el “pelao” la concreción de una cierta inferioridad del mexicano. Sugiere que la figura cultural del “pelao” “ostenta cínicamente ciertos impulsos elementales [...] pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la Jerga económica es menos que un proletario” (2001, p. 54).

En suma, la figura estereotipada de Cantinflas se configura como un personaje privilegiado para modelar la docilidad de un pueblo devenido en masa cosificada. Cantinflas se convierte en la figura arquetípica mediante la cual el poder político estaciona el *statu quo* y establece un dominio cultural que, encarnado en el cuerpo colonizado y colonialista de Cantinflas, hace circular un inconsciente cinematográfico donde las significaciones estridentes y grotescas se convierten en instrumentos de dominación cultural que contribuyen en la domesticación de los dominados. A través de la despolitización del mundo social Cantinflas instala una racionalidad discursiva que condena a la pobreza y lo popular a una operación de ocultamiento de la precariedad social. Lo notable de este proceso de negación de la marginalidad es que fabrica una imagen que universaliza la pobreza y lo popular bajo construcciones que ni siquiera se molestan en disimular una doctrina que se quiere irrefutable: si las imágenes filmicas captan la pobreza, es porque la pobreza en su mejor momento es sólo una imagen, una representación, es la zona de arquetipos, alegorías y estereotipos que instalan una “degradación ‘gozosamente asumida’ que reafirma la sentencia en-la-pared: La pobreza es una elección, y quien nace pobre se empeña en seguir siéndolo, [ya sea] por desidia, pereza o la felicidad que otorga la simplicidad de alma” (Monsiváis, 2006, pp. 24-25).

REFERENCIAS

- Acevedo-Muñoz, E. (2003). *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema.* Berkeley: University of California Press.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías.* México DF: Siglo XXI Editores.
- Bartra, R. (1987). *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano.* México DF: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1999). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos.* Madrid: Akal.
- _____. (2000). “Espacio y poder simbólico”, en *Cosas dichas* (pp. 127-142). Barcelona: Editorial Gedisa.
- _____. (2002). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* México: Taurus.
- _____. (2006). *Campo del poder y reproducción social. Elementos para un análisis de la dinámica de las clases sociales.* Córdoba: Ferreyra Editor.
- _____. (2008). *Cuestiones de sociología.* Madrid: Akal.
- Cuadra, A. (2002). “La ciudad sin rostros. Lenguaje, individuo y consumismo”, en Carlos Ossa (comp.) *La pantalla delirante. Los nuevos escenarios de la comunicación en Chile.* Santiago de Chile: ARCIS-Lom Editores, pp. 125-132.

- Galera J. y Valdebenito L. (2009). “Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico”. *Revista Anagramas*, 8(15), 99-115.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Garizurieta, C. (2013). “Catarsis del mexicano”. En Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano* (pp. 121-130). México DF: Debolsillo.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Universitat de València.
- Jiménez, C. (2011). “¿Empobrecimiento o desclasamiento? La dimensión simbólica de la desigualdad social”. *Trabajo y Sociedad*, XV(17), 49-65.
- Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Monsiváis, C. (2002). “El habla y el cine de México: ‘Ahí está el detalle’”. En *Red Voltaire*. Disponible en: www.voltairenet.org/article120422.html (Consultado el 26 de mayo de 2014).
- Monsiváis, C. (2011). “Mario Moreno, 1911-1993. La imagen perdurable y los momentos momentáneos”. En *Los ídolos a nado. Una antología global* (pp. 99-121). Madrid: Editorial Debate.
- Pérez Montfort, R. (2012). “La cultura”. En Alicia Hernández Chávez (coord.), *América Latina en la historia contemporánea. México, tomo 4, 1930-1960. Mirando hacia dentro* (pp. 271-345). Madrid: Taurus.
- Pilcher, J. M. (2001). *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. Wilming-ton: Scholarly Resources.
- Ramos, S. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México DF: Editorial Planeta.
- Ramos, S. (2013). “El complejo de inferioridad”. En Roger Bartra (ed.), *Anatomía del mexicano* (pp. 109-120). México DF: Debolsillo.
- Sánchez Prado, I. (2015). “Alegorías sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 44(2), 50-67.
- Santa Cruz, E. (2008). “El cine chileno y su discurso sobre lo popular. Apuntes para un análisis histórico”. *Comunicación y Medios*, 16, 57-69.
- Stavans, I. (1998). *The Riddle of Cantinflas. Essays on Hispanic Popular Culture*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Zavala, L. (2007). “El humor en el cine mexicano”. *Revista Semiótica del Cine*. Asociación Venezolana de Semiótica, 133-141.