



Anagramas Rumbos y Sentidos de la  
Comunicación  
ISSN: 1692-2522  
anagramas@udem.edu.co  
Universidad de Medellín  
Colombia

Galera, Julieta; Nitrihual Valdebenito, Luis  
Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico  
Anagramas Rumbos y Sentidos de la Comunicación, vol. 8, núm. 15, julio-diciembre,  
2009, pp. 99-115  
Universidad de Medellín  
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=491549026007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

# Cantinflas: entre risas y sombras

---

## Un análisis semiótico cínico



Julieta Galera\*  
Luis Nitrihual Valdebenito\*\*

Recibido: 5 de noviembre de 2009

Aceptado: 20 de noviembre de 2009

### RESUMEN

Este trabajo se enmarca dentro de un proyecto de investigación mayor que los autores se encuentran realizando sobre el cine del cómico mexicano Cantinflas. Este proyecto tiene como hipótesis: a) que en un sentido general, el humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que vehicula determinados universos simbólicos cristalizando imaginarios sociales; b) puntualmente, el cine de Cantinflas -creación de Mario Moreno Reyes- muestra una estrecha relación con su contexto. En este trabajo analizaremos particularmente la película *Un día con el diablo*, en donde esto se revela como la cimentación de universos simbólicos vinculados a la política imperialista de Estados Unidos y a la posición de México durante la Segunda Guerra Mundial.

Para realizar dicha investigación nos valdremos de la semiótica porque el cine constituye una construcción textual y, por tanto, discursiva. Siguiendo esto, avanzaremos en un análisis textual que recupere un horizonte material e histórico donde los procesos de generación de sentido son determinados, controlados y seleccionados por el productor del mensaje.

**Palabras clave:** semiótica, cine, humor, construcción textual, generación de sentidos.

---

\* Lic. Julieta Galera. Asociación Latinoamericana de Científicos Sociales, Buenos Aires, Argentina. E-Mail: [jgalera@sinctis.com.ar](mailto:jgalera@sinctis.com.ar)

\*\* Mg. Luis Nitrihual Valdebenito. Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación. Universidad de La Frontera (Temuco-Chile) Email [anitrihual@ufro.cl](mailto:anitrihual@ufro.cl)

# **Cantinflas: between laughs and shadows**

## **A cynical semiotic analysis**

### **ABSTRACT**

This essay is part of a bigger research that the authors are working on, about the comic Mexican cinema of Cantinflas.

This research project has the following hypothesis: a) in a general sense, humor constitutes a discourse of big cultural vitality which mobilizes determined symbolic universes placing social imaginaries on scene: b) punctually, Cantinflas' cinema – Mario Moreno Reyes' creation- shows a narrow relation with its own context.

In this essay we will analyze the film "Un día con el Diablo", in which this is revealed like the base of symbolic universes linked to the imperialist policy of the United States and to the Mexico position during the Second World War.

To carry out this research, we will use semiotics because the cinema constitutes a textual construction and, consequently, a discourse construction. In this line, we will advance in a textual analysis, which recover a material and a historical horizon where sense generation processes are determined, controlled, and selected by the message producer.

**Key words:** Semiotics, cinema, humor, textual construction, sense production

## 1. PRIMER CORTE: POR UNA LECTURA CRÍTICA DEL HUMOR

Este trabajo se enmarca dentro de un proyecto mayor que los autores se encuentran realizando sobre el cine del cómico mexicano Cantinflas. Este proyecto tiene como hipótesis: a) que en un sentido general, el humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que vehicula determinados universos simbólicos cristalizando imaginarios sociales; b) puntualmente, el cine de Cantinflas -creación de Mario Moreno Reyes- muestra una estrecha relación con su contexto. Particularmente, en la película *Un día con el diablo* esto se revela como la cimentación de universos simbólicos vinculados a la política imperialista de Estados Unidos y a la posición de México durante la Segunda Guerra Mundial.

Emprender un análisis del cine de Cantinflas es un trabajo difícil. Se trata, por un lado, de separarse lo suficiente de un objeto de gusto, con el cual nos hemos reído y disfrutado durante años. Y por otro lado, se trata de consignar un estatuto de sospecha sobre sus películas para observarlas como textos y como discurso social.

En el artículo *El acto de creación*, Arthur Koestler (2002: 191) señala que el humor habría que enmarcarlo dentro de una actividad creativa que tiene entre sus principales características: sonrisa cómica, agudeza, sátira, personificación, caricatura, juego de palabras, adivinanza, desenmascaramiento, coincidencia. Diferente al acto artístico que, por ejemplo, utiliza la alegoría como forma narrativa primordial, el humor hace uso de la sátira, caso que se encuentra claramente presente en obras como las de los Hermanos Marx, Chaplin y en Cantinflas. Pero la pregunta que surge aquí es, ¿es suficiente señalar el carácter satírico del humor? ¿Es suficiente consignar el carácter creador del humor?

La respuesta a estas interrogantes deja en evidencia la necesidad de pensar el humor como

texto necesariamente dialógico. En este sentido, la sátira puede encontrarse reforzando el *status quo* o pugnando por hacer emergir nuevos imaginarios. En un interesante trabajo, Cristina Peñamarín (2002) ha estudiado el humorismo gráfico producido durante el franquismo. En este trabajo se muestra cómo el humor contribuyó a crear territorios cada vez más amplios que, pugnando con la ideología oficial, buscaban instalar nuevos referentes democráticos.

En este sentido, la formación de territorios colectivos en el caso de las películas de Cantinflas señala, como lo observa Zavala (2007: 135), que las películas tanto de este, como de otros cómicos, exhiben el sentido del humor de clases populares, por un lado, y la formación social y cultural del México de los años 40.

Esto puede encontrarse claramente en películas de Cantinflas como *El gendarme desconocido* del año 41, donde el cómico es integrado al cuerpo policial y debe enfrentarse al lumpen urbano de Ciudad de México. En una de las películas más citadas por los investigadores, que identifican al período comprendido entre 1939 y 1945 como la Época de Oro del cine Mexicano (Viña, 1987: 104), *Ahí está el detalle*, se muestra ejemplarmente el uso del habla cantinflesca y la consolidación de un amplio sector marginal. También destaca en estas películas un lenguaje cinematográfico rápido, y en el caso particular de *Un día con el diablo*, de características *yuppies*.

Siguiendo lo anterior, uno de los elementos centrales que resaltan en Cantinflas es el uso de una verborrea magnífica y ya legitimada en la lengua española como *cantinfleo*. En este sentido, pensamos que el cantinfleo constituye una doble estrategia: a) un modo de habla urbano –simplificado y estereotipado-, fundamentalmente de los barrios bajos, desde donde se concreta la posición de Cantinflas como personaje de clase proletaria; b) una forma de enmascaramiento y *seudo* protesta

social. La personificación se muestra aquí como la cimentación de un tipo de personaje que se burla de la autoridad. Advertiremos, eso sí, que este enfrentamiento se encuentra *in medias* simulado por una suerte de lo que Zizek (2008: 12) denomina un marxismo *hollywoodense*.

En el caso de Cantinflas esto se entiende como la lógica importancia que tiene el personaje en el relato. Pero también se muestra como la contención de la lucha de clases y la conformación de personajes que se mantienen en sus puestos. "Todo en orden", parecieran decir las películas del cómico.

En una escena reveladora de la película, queda claro: Cantinflas se ha enamorado de la hija del Coronel. Esta parece corresponderle y se advierte la posibilidad del idilio. Sin embargo, en un movimiento inesperado esta debe marcharse con su padre y no logran concretar nada. Ella le entrega una Virgencita como muestra de su amor. Luego, ella desaparece y Cantinflas debe marcha a la guerra.

Por todo esto, entrar en la tarea de acentuar la reproducción de clases y de ideologías, como el caso de la película que hemos elegido para mostrar en este trabajo indica un camino cínico en el que humor constituye también un espacio de legitimación y hegemonía.

La película *Un día con el diablo* fue estrenada el año 1945 y dirigida por Miguel Delgado. La productora fue Posa Company –compañía de la cual Mario Moreno Cantinflas era artista exclusivo–, producida en los estudios CLACSA –uno de los mayores estudios cinematográficos promovidos por el Estado– y distribuido por Columbia Pictures. La película narra la historia de un suplementero (Cantinflas) que es obligado, por confusión de nombre (Juan Pérez) a integrarse al ejército. Evidentemente esto no es deseado por él, pero debe terminar integrándose y yendo a la guerra. Aquí se

enfrentará a los asiáticos, los vencerá, será muerto en combate, visitará el cielo y estará en el infierno hablando con el Diablo.

En términos generales esta película puede ser seccionada en tres partes: i) La vida de cantinflas como suplementero, al decir cómico del personaje; un vendedor de diarios que se gana la vida honestamente; ii) la inclusión obligada de Cantinflas, con el nombre de Juan Pérez, al ejército mexicano. Este es el espacio más extenso de la película y constituye claramente una muestra del armamento del ejército (uso de tanques, de artillería antiaérea, etc.) enmascarando un discurso modernizador hegemónico; iii) Cantinflas muere en combate, llega al cielo, es expulsado y visita el infierno, donde es recibido por el Diablo. Con este mantendrá diálogos muy interesantes sobre la vida urbana de México, sobre Hitler y otros temas de interés político y religioso. Debemos consignar que en esta parte del film hay un novedoso fenómeno de *metalepsis* cuando al llegar al infierno Juan Pérez se presenta a sí mismo como Cantinflas –el cómico de la vida real– y esto suscita la impresión del diablo, quien se manifiesta contento de tener tan alegre visita. En esto se rompe el rasgo, señalado por Zavala (2007: 141), sobre el carácter intradiegético del humor.

Algunos de los rasgos cinematográficos que tiene esta película son los señalados por Zavala: a) fragmentariedad entre inicio y final; b) un estilo visual neutral; c) un montaje canónico; d) puesta en escena con una cámara transparente, con humor gestual y verbal; e) una narrativa trivial. En este punto disentimos de Zavala, pues en la película *Un día con el diablo* constituye un vehículo ideológico y toda la narrativa se encuentra condicionada por su relación contextual, en este caso, con la posición de México durante la guerra; f) es el antihéroe de la picaresca. Creemos que más bien el personaje, aunque con la comicidad de sus actuaciones durante la instrucción militar, se constituye como el héroe patriótico de clase baja que entiende "lo sublime de la misión", como

arengará el Coronel del ejército; g) las mujeres son comparsas de los cómicos; h) transculturación del campo a la ciudad.

En lo que sigue, buscaremos establecer, primero, algunas consideraciones teóricas que nos permitan afirmar nuestro análisis. Particularmente necesitamos precisar la noción de texto y algunas consideraciones metodológicas. Luego revisaremos algunas consideraciones contextuales a la película y que necesariamente se vinculan con la historia narrada. Para finalizar, esbozaremos algunas conclusiones preliminares.

## 2. SEGUNDO CORTE: LA PARTE TEÓRICA

El cine constituye una construcción textual y, por tanto, discursiva. Siguiendo esto, es necesario avanzar en un análisis textual que recupere un horizonte material e histórico donde los procesos de generación de sentido son determinados, controlados y seleccionados, retomando la paranoica sentencia del siempre joven Foucault (2008). El texto, entendido así, constituye una construcción intersubjetiva de intercambio social (Lozano, Peñamarín y Abril; 1997) donde el contexto va modelando y transformando el texto.

Un ejemplo de esto se encuentra en *Un día con el diablo*. Esta película se muestra fragmentada y condicionada, en su narrativa, por la necesidad de transportar determinados contenidos ideológicos, por ejemplo, en las nociones de patria y libertad, como horizontes que deben ser compartidos por todos los sujetos sociales, sin importar su clase.

Desde hace unas décadas, la semiótica ha comenzado a retomar los trabajos de Iuri Lotman y Mijail Bajtín, quizás, como señala Jorge Lozano (1997), tardíamente. Particularmente, sus aportes sobre texto, diálogo textual e interacción cultural han cobrado relevancia en el análisis semiótico

como una manera de entender la producción de subjetividades cada día más heterogéneas.

Particularmente, en la obra de Iuri Lotman la noción de texto hay que enmarcarla en dos consideraciones fundamentales: 1) la inserción del texto en la semiosfera que Lotman entenderá como: "Todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillo, sino el gran sistema, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis" (Lotman, 1997: 24). Esto es fundamental, pues permite pensar el diálogo de la semiosfera en términos de intercambio textual. Se trata del consecuente avance desde una textualidad a una transtextualidad.

De un modo general, el texto es un hecho comunicativo en continuo cambio y negociación con otros textos y con su contexto. En esto puede suponerse, como señala Peñamarín (1997), que prevalece una diferencia entre emisor y receptor, pero también implica el conocimiento de determinado sentidos compartidos al interior de la cultura.

Tanto para Lotman como para Bajtín, la noción de sentido es más apropiada que la de significado. El significado sería el aparato técnico y el sentido es la enunciación ligada a una situación concreta y que, por lo tanto, no sólo depende de factores verbales (Ponzio, 1998: 81)

En su artículo *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*, Lotman (Lotman; 1997: 77-82) remarca la necesidad de comprender el funcionamiento de la cultura en términos de diálogos. No obstante, estos diálogos pueden ser tanto procesos pacíficos, como verdaderas guerras, donde el sincretismo sucede entre pugnas de poder.

Para Bajtín, por su parte, el texto es un proceso en el que no sólo hay cruce intertextual sino

productos residuales de tradiciones y culturas como "voz" que se abren paso en un universo conflictivo.

El texto en términos de Lotman tendrá su propia unidad y clausura, por un lado, y la importancia que le entregará el ruso a la noción de Frontera, avizora que junto a esta unidad, el texto es heterogéneo y estructurado a partir de subtextos en contraste. En esto, tanto Bajtín como Lotman perciben los residuos superpuestos y en conflicto que habitan en la superficie textual.

Desde un punto de vista como este, los textos poseen entre sus características, ser:

- a) Un dispositivo activo, interlocutor en pleno derecho y que actúa con independencia del emisor.
- b) Un dispositivo que funciona como portador de la herencia cultural. En este sentido se trata de un dispositivo de la memoria que actualiza y cristaliza determinados imaginarios sociales. En este aspecto hay que llamar la atención sobre dos puntos: a) que, y repensando a Marx, las ideas dominantes no son las ideas de la clase dominante; y b) que en el plano de la cultura se dan proyectos utópicos alternativos, como en el caso particular de este trabajo, que pugnan por emergir para cristalizar nuevos imaginarios y dispositivos de memoria. Por otro lado, hay que tener presente que como señala Zizek (2008) en el libro *En defensa de la intolerancia*, las ideas de la clase dominada (y textualidades en este caso) son absorbidas y rearticuladas por el discurso del poder dominante.

En esta medida, la noción gramsciana de hegemonía se hace sumamente pertinente. En este sentido, dirá Foucault (2008), que "el discurso no es sólo con lo que se lucha sino también por lo que se lucha. El discurso (...) no es simplemente aquello que se traduce en luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio

de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse" (Foucault, 2008: 15).

- c) Un dispositivo que es afectado por su contexto, con el que funciona de modo dialéctico, transformándose y transformándolo. De esto se obtiene que mientras los textos contienen determinados universos simbólicos, en el plano semántico, en el pragmático actualizan estos universos en prácticas concretas que vitalizan mitos (Abril, 2008)
- d) No obstante esto, los textos si bien actúan con gran autonomía con el lector/ comunidad interpretativa, entre el texto y el contexto cultural en un agente comunicativo poroso y contradictorio. Por otro lado, cuando los textos son puestos en otros contextos se convierten en informantes que actualizan aspectos ocultos en su contexto original.

A luz de lo anterior, el texto se presenta como un "complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional" (Lotman; 1996: 82).

## 2.1 MEDIO CORTE: MATERIALIDAD TEXTUAL

El espacio se constituye, de este modo, en la historicidad, que busca comprender la organización en la semiosfera y la ubicación de los textos en la misma. De este modo, Lotman señalará que "toda actividad del hombre como *hommo sapiens* está ligada a modelos clasificacionales del espacio, a la división de este en "propio" y "ajeno" y a la traducción de los variados vínculos, religiosos, políticos, de parentesco etc., al lenguaje de las relaciones espaciales" (Lotman, 1996: 83)

Para Bajtín, por su parte, la idea de cronotopo tendrá al interior del texto un valor similar al perverso que estamos señalando. En esta medida, la elaboración del concepto de *exotopía*, extendido

esta vez, como la relación de intercambio entre realidad sociocultural y texto, puede permitirnos incorporar las posiciones axiológicas e ideológicas que producen la determinación textual.

Una especificidad posee el espacio: este debe contener mecanismos de duplicidad o multiplicidad para que pueda cumplir amplias funciones semióticas. Por ejemplo, el lenguaje natural multiplica y *traduce* de variadas formas (lenguaje cotidiano, verbovisuales, etcétera) el mundo-objeto.

El texto se realiza, en este panorama, en un espacio cultural diverso y políglota en al menos dos sistemas semióticos. "Las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre variadas estructuras del que constituyen el poliglotismo interno de este, son mecanismos de formación de sentido" (Lotman, 1996: 89)

El texto, en esta medida, se encuentra ubicado en una posición intermedia entre un plano semántico, donde responde a universos simbólicos que atraviesan la cultura de manera transversal; junto con esto, en un nivel pragmático, el texto es producto de prácticas socioculturales. Como señala Gonzalo Abril, "retomando la afirmación marxiana de la historicidad de los sentidos, ha llegado a conjeturar alteraciones perceptivas y cognitivas de nivel macroscópico en la cultura de la modernidad: los procesos de estetización del siglo XIX fueron de alguna medida trastornos de la economía libidinal vinculados a la mercantilización-cosificación capitalista" (Abril, 2008: 23)

Interesante en este sentido es cómo Bajtín, a través de su concepto de dialogismo, utilizado para hacer referencia a que ningún texto es único y se compone de múltiples lenguas en contacto y continuo comercio mutuo, tema también tratado por Lotman, tiene una posición eminentemente crítica donde el diálogo presupone también la no existencia de acuerdos en el fluir dialógico. En esta medida, si se observa con claridad, la fun-

ción crítica de la ideología se revela en el trabajo de estos dos semiólogos rusos como posiciones contrapuestas en el texto.

Esta contradicción se percibe desde un proceso de producción siempre complejo, a la ubicación del texto como artefacto que condiciona determinadas prácticas socioculturales. Podemos exemplificar esto en el tránsito de textos puramente narrativos en los primeros periódicos a una estructura modular en los actuales.

Es decir, en el texto hay diálogo como acuerdos y desacuerdos en una primera instancia, luego de acuerdos que pueden romperse y de posiciones no negociables y donde la lucha se patentiza en los textos y también en la cultura como conflicto y posibilidad de cambio.

En este sentido pensamos que todo texto es contradictorio y reproduce la insalvable diferencia entre un "yo" afianzado y un "otro" deliberadamente construido y mitificado. Esto se muestra, por ejemplo, en *Un día con el diablo*, con la posición de los "amarillos" como el enemigo a derrotar.

La pregunta que surge a nuestro modo de ver, es cómo hacemos para pensar al texto cruzado por líneas de determinación material y donde pareciera que todo texto y, por tanto, el discurso es por lo que se lucha y a través de lo cuál se lucha; donde la ideología y las representaciones sociales no tienen vida propia en el seno del fluir dialógico, sino una historicidad y vinculaciones político-económicas que producen la hegemonización de sentidos cristalizados y dominantes que, para transformarse en tales, deben incorporar las aspiraciones de las clases populares.

Justamente en este sentido, señala Gonzalo Abril (2008) que todo texto está siempre interceptado por un afuera que lo condiciona. Por tanto, un análisis semiótico es, más que inmanente, más que cultural, más que postestructural, un análisis

de las relaciones materiales que condicionan que un texto tenga tal o cual sentido.

## 4. CUARTO CORTE: LA PELÍCULA Y SU CONTEXTO

### 4.1. Medio Corte: contexto

Para enmarcar esta investigación, hemos decidido realizar un corte contextual a partir del año 1932, momento en el cual el Estado mexicano comienza a formular una serie de reformas que serán vitales para el escenario emergente que se da a partir de 1939, año en que nace lo que se denomina "Época del cine de oro mexicano", contexto en el cual enmarcar la producción de esta película de Cantinflas.

Luego de décadas de una convulsionada vida política e institucional en México, en el año 1932 Abelardo L. Rodríguez fue nombrado presidente provisional. En el mismo año, el partido del gobierno, el Partido Nacional Revolucionario (PNR), proyectó un programa de seis años para un "sistema económico cooperativo tendente hacia el socialismo", incluía una ley laboral, obras públicas, repartición de la tierra y el embargo de los terrenos petroleros de posesión extranjera (Prado Rodríguez, Daniel Recuperado: 06/10/09 [www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241](http://www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241)), cuya mayoría estaba en manos de EE. UU.

Dicho programa del PNR se puso en marcha en 1934 cuando Lázaro Cárdenas asumió como presidente. Cárdenas hizo hincapié en las reformas agrarias, el bienestar social y la educación. En 1936 fue aprobada la Ley de Expropiación que permitía al gobierno expropiar la propiedad privada siempre que fuera necesario para el bienestar público y social. En ese orden de cosas, la empresa de ferrocarriles de México así como *los derechos sobre el subsuelo de las compañías petroleras -que en su mayoría estaban en manos de empresas estadounidenses-* fueron nacionalizadas en 1937.

En 1938, después de que las compañías petroleras de capital extranjero se habían negado a pagar los derechos sobre el subsuelo, el gobierno mexicano expropió todas las propiedades petroleras, las cuales en su mayoría estaban en manos de EE. UU., y creó una agencia gubernamental llamada Petróleos Mexicanos (PEMEX) con el objetivo de administrar la industria nacionalizada. Las expropiaciones afectaron seriamente a la industria petrolera mexicana. Durante algunos años para México fue muy difícil vender petróleo a Estados Unidos y Gran Bretaña. Por ese motivo las divisas por exportaciones disminuyeron notablemente y afectaron marcadamente a la economía nacional. A causa de esto, México se vio obligado a comerciar con Italia, Alemania y Japón. El comercio de petróleo con estas naciones, sin embargo, fue muy corto a causa de la II Guerra Mundial. Particularmente, debido a que en 1942 un buque alemán hundió a dos buques petroleros mexicanos y, en consecuencia, México le declaró la guerra al Eje.

Esto se muestra claramente en *Un día con el diablo*, en los diálogos que Cantinflas (Juan Pérez, el personaje) mantiene con el coronel y donde este, en un verdadero *discurso de propaganda*, justifica la intervención de la nación en la guerra.

En un modelo de propaganda, según Edward Herman (1998: 14), "los medios de comunicación prestan servicio a los intereses del poder estatal y empresarial, que están estrechamente interrelacionados, planteando su formación y su análisis de manera que se apoye el privilegio establecido y se limite el debate y la discusión como corresponde".

Un discurso de propaganda es un discurso que intenta o bien construir hechos o bien ocultarlos (Ramonet, Ignacio. 1998: 39.) El entramado de mensajes del cine –en este caso- no es tan simple como parece. Detrás de textos simples y llanos se esconde una línea ideológica, intereses económicos, políticos y militares, que están más allá de lo que el receptor puede percibir en una

primera lectura o aproximación al texto. En ese sentido, la construcción de mensajes constituye lo que Chomsky denomina ingeniería del consentimiento. Con el discurso de propaganda, Noam Chomsky plantea que se pone en marcha la "ingeniería del consentimiento" que es la esencia misma del proceso democrático, es la libertad de persuadir o sugerir al pueblo – que tal vez no tiene la capacidad de lograr siquiera una comprensión general de la realidad que lo circunda o un tema de debate de actualidad en particular- "aplicando principios científicos bien, y prácticas bien probadas para lograr que la gente dé su apoyo a las ideas y programas" (Chomsky, 1992: 25).

Como hemos aseverado, el discurso de propaganda se utiliza en la película *Un día con el diablo*. Prueba cabal de ello son las siguientes líneas:

Coronel: "como ciudadanos de esta Nación libre tenemos la obligación de defender esta libertad, nuestros hogares y nuestro porvenir."

Cantinflas: "Esta guerra es para defender nuestra libertad, entonces por qué no me dan la libertad de irme a mi casa"

Coronel: Nosotros luchamos para... y para que nuestros hijos no tengan que pasar lo que nosotros estamos pasando."

Cantinflas: Muy bien!

Coronel: "El día que tenga ud. un hijo le gustará que sea feliz en un mundo mejor".

Cantinflas: Eso sí, tiene razón, ellos no tienen la culpa de lo que los condenados padres hacemos.

Coronel: "Cuando llegue nuestra victoria ud. será el primero en gozar de una vida nueva" (...) comprende ahora lo sublime de nuestra lucha?"

Cantinflas: Lo que pasa es que no me había dado cuenta... al fin y al cabo yo le prometo que haremos lo que se pueda

A partir de estas líneas del guión de la película de Cantinflas podemos inferir que el objetivo es hacer que el pueblo, la sociedad civil, adhiera a la Segunda Guerra Mundial. Cabe destacar –aunque más adelante explicaremos esto con mayor precisión- que en México además de existir un servicio militar obligatorio existía un programa de servicio militar voluntario. En ese sentido se puede observar cómo la intencionalidad del texto apunta a captar y cooptar sujetos para sumarlos a las filas militares para favorecer los objetivos de la clase hegemónica. En ese orden de cosas, se puede ver cómo se apela a la felicidad, a la idea de un mundo mejor que se lograría a través de la victoria, sólo posible con la participación solidaria de la sociedad civil. Esta participación garantizaría el bienestar de la Patria y el futuro de la sociedad.

Retomando la descripción del contexto económico, político y social, cabe destacar que en México a partir de los años 40 hubo un crecimiento en la industrialización determinado por la Segunda Guerra Mundial. Para llevar a cabo dicha industrialización, se siguieron varios modelos: modelo industrial basado en la producción agrícola (crecimiento de producción de bienes de consumo, *modernización agrícola*), *modelo de sustitución de importaciones* (sustitución de importaciones, *industrialización creciente*) y el modelo monopólico industrial (préstamos del extranjero invertidos en las industrias para apoyar a grandes monopolios poseedores de gran capital). Estos modelos fueron adoptados por México y constituyeron parte importante de la política de Estados Unidos hacia América Latina.

Estos modelos están sustentados no sólo por los lazos de cooperación bilateral económico-militares entre Estados Unidos y México, sino también por el *sistema de medios masivos* (radio, prensa y cine), cuyos discursos estaban destinados a promover y sustentar el proyecto de modernización nacional basado en la industrialización y modernización de las sociedades latinoamericanas y su crecimiento económico por sustitución de importaciones.

En este sentido, la política norteamericana ha considerado de vital importancia al cine. Como señala Ana Segovia (2004) el cine ha tenido un sabor norteamericano y ha estado dominado por los *majors*, estableciendo no sólo un modo empresarial sino también el mejor espacio para la expansión cultural.

En 1940 Manuel Ávila Camacho fue electo presidente. Su política fue más conservadora que la de Cárdenas. La llamada "política del buen vecino" de Estados Unidos influyó positivamente en México. "Esta política, que involucraba una estrecha cooperación con Estados Unidos en materias comerciales y militares, llegó 1941, con la participación de Estados Unidos en la II Guerra Mundial. En materia militar, en principio, con varias restricciones, México acordó permitir a la Fuerza Aérea estadounidense el uso de sus campos de aviación y también aceptó exportar materiales críticos y estratégicos (principalmente minerales escasos) sólo a países del hemisferio occidental". (Prado Rodríguez, Daniel Recuperada: 6/10/09 [www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241](http://www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241))

El 28 de mayo de 1942, durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho, luego de que un buque alemán hundiera dos buques petroleros mexicanos, México decidió declarar la guerra y unirse a los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. México se pronunció en favor de los aliados que discursivamente defendían la democracia frente al peligro del fascismo.

En este sentido, se entienden los discursos propagandísticos que Cantinflas y el Coronel pronuncian para "avivar la llama patriótica"

Coronel: "Sabréis defender con las armas los preciados bienes de justicia y libertad que se os quiere arrebatar. Y así habréis honrado una vez más a nuestra Patria inmortal"

Un discurso que avivará la llama patriótica de nuestro gran pueblo.

Cantinflas: "con este lema: todos unidos, unidos venceremos"

En junio de 1942, México firmó la declaración de las Naciones Unidas (ONU). A finales de ese mismo año México y Estados Unidos negociaron un acuerdo comercial estableciendo concesiones arancelarias mutuas. En virtud de este convenio, México –como ya lo venía haciendo desde hacía un año– dedicó al esfuerzo bélico común sus excedentes de producción exportables, de todos los artículos cuya escasez era crítica tales como: fibras vegetales; bramante cordel y cable trenzado de manufactura mexicana; antimonio, arsénico, cadmio, cobalto, cobre, espato, flúor, grafito, plomo, manganeso, mercurio, mica molibdeno, estaño, tungsteno, vanadio, hierro y cinc. (Estados Unidos Mexicanos. Revista en Guardia. Vol. 2 Recuperada: 10/09/2009 Núm. 6 Año 1942 [www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinamerica/mexico.html](http://www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinamerica/mexico.html)) Metalespreciados para la industria bélica y la carrera armamentística.

Como parte de ese convenio económico y militar, durante la Segunda Guerra Mundial, México producía armamento y municiones para los Aliados, y su industria siderúrgica se vio favorecida por servir a sus intereses. Además, mucho del petróleo destilado en las refinerías mexicanas era destinado al uso de los Aliados en la guerra.

Como dijimos con antelación, a partir de su incursión en la Segunda Guerra Mundial, México puso a todas sus Fuerzas Armadas al servicio de la misma. Quince mil soldados mexicanos combatieron en la Segunda Guerra Mundial.

Los gobiernos de México y de Estados Unidos organizaron mecanismos de colaboración en todas las esferas de actividades. Los altos mandos militares de ambas repúblicas tenían un convenio de cooperación. "En agosto de 1942 en México entró en vigor la Ley del Servicio Militar Obliga-

torio para mayores de 18 años como producto de la declaratoria de guerra". (De la Constitución de 1917 a la Segunda Guerra Mundial. Recuperada: 6/10/09 [http://amolt.interfree.it/Messico/spagnolo\\_storia11.htm](http://amolt.interfree.it/Messico/spagnolo_storia11.htm))

El ejército, cada vez más numeroso, emprendió un programa de entrenamiento especial con el material motomecanizado moderno y centenares de millares mexicanos comenzaron a formar parte del programa de instrucción militar voluntaria a fin de prepararse para la defensa de su Patria.

## 5. QUINTO CORTE: EL CINE DE ORO Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

A finales de los años 30 y principios de los años 40, México se caracterizaba por la sustitución de un perfil marcado por una fuerte tendencia de euforia proletaria.

Al mismo tiempo, el país se modernizaba debido a un inexorable éxodo rural, las facciones de la cultura nacional ganaban un perfil urbano. Esto puede verse claramente en películas.

En esa época el cine nacional mexicano acompañaba el proyecto de modernización y de construcción del Estado Nacional del gobierno de Ávila Camacho, a la vez que contribuía a la construcción de una nacionalidad mexicana, a la construcción de una *mexicanidad*, del auténtico ser mexicano (simplificado y estereotipado en pos de la unidad nacional territorial, étnica y de clases).

En este sentido, la identidad de Cantinflas, desde su lenguaje, se constituye como el imaginario del mexicano popular. Como observa Monsivais:

En este panorama Cantinflas es, casi literalmente, la erupción de la plebe en el

idioma. Antes de él los peladitos –los parias urbanos– sólo existían en el espectáculo como motivos pintorescos, los expulsados de la idea de nación por razones obvias, de esas que se captan nada más verlos u oírlos durante un minuto (2007: 2)

Ahora bien, pensamos nosotros, esta visibilidad pasa por una simplificación que busca la folclorización y contención de las clases, mediante una integración cómica.

Desde 1939, el presidente Lázaro Cárdenas brinda gran apoyo al cine mexicano decretando la proyección obligatoria de películas mexicanas. También el Estado contribuyó a la creación de los dos grandes estudios mexicanos: CLACSA y Filmex, que se convirtieron en las dos compañías de cine más importantes del país.

Y con esto llegó la denominada "Época de oro" del cine mexicano. Hay ciertas discrepancias entre diversos investigadores sobre el período que abarca esta dorada época de la industria cinematográfica mexicana. Pero nosotros tomamos aquellas que delimitan a los años dorados del cine en México entre 1939 y 1945, porque a partir de este último año, con la finalización de la guerra, la industria cinematográfica de Hollywood comenzó a fortalecerse y la escena mexicana comenzó a empalidecer.

Entre 1939 y 1945 factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno mexicano ante la guerra. La decisión del presidente Manuel Ávila Camacho de declarar la guerra a las potencias del Eje salvó, colateralmente, al cine mexicano de la extinción. La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinema-

tográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno. Pero el convenio comercial entre Estados Unidos y México favoreció notablemente el desarrollo, despegue y auge de la industria cinematográfica mexicana.

Durante los años 1940 las películas mexicanas tuvieron un gran auge en todo el mundo de habla hispana, gracias en gran medida a que los Estados Unidos estaban involucrados en la Segunda Guerra Mundial. Posterior a los años 40 se sientan las bases para que la industria cinematográfica mexicana alcanzara una producción regular y estable. Producido un promedio de 75 películas al año, llegó la "Época de Oro" del cine mexicano. América Latina se entusiasmó con las películas mexicanas. (Época de oro del cine mexicano. Recuperada: 6/10/09 [www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel\\_paginainternet2.htm](http://www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel_paginainternet2.htm))

La industria de cine mexicano no era la única importante en español. Argentina y España poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana. Pero ambos países se declararon neutrales durante el conflicto (España acababa de salir de su propia Guerra Civil) Sin embargo, en la práctica, las dos naciones mantuvieron vínculos no muy cercanos con Alemania e Italia. La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el curso de las cinematografías de estos países. (Época de oro del cine mexicano. Recuperada: 6/10/09 [www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel\\_paginainternet2.htm](http://www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel_paginainternet2.htm))

Un día con el diablo, película, a nuestro juicio, de alta factura técnica, muestra este modo de

producción norteamericano donde hay presencia de tanques, jeep militares, artillería antitanques, alta presencia de extras como parte de ejército. Luego, en el cielo, toda una escenografía que muestra gran producción.

Durante los años de la Segunda Guerra Mundial, la industria cinematográfica mexicana, apoyada por Estados Unidos –cuyas empresas distribuidoras como Columbia, Fox, First National Pictures y Paramount, ya se encontraban desarrollándose en terreno mexicano-, prosperó en forma notable.

Ya durante los años 20 la Industria de Hollywood había visto en México una plataforma de despegue para difundir su ideología dominante a través de las versiones de sus films con actores hispano latinoamericanos para llegar a las masas no letradas y difundir su proyecto de expansión continental imperialista, aunque esta primera prueba no había tenido éxito porque el público latinoamericano estaba más familiarizado con el Star System de Hollywood y no aceptaba a estas nuevas estrellas de segunda que la industria hollywoodense quería imponer en el continente.

En esta medida, como ya señalábamos en el inicio de este ensayo, la incorporación de ideas, estereotipos, imaginarios sociales, de las clases populares constituye parte importante en la cimentación de las ideas de la clase dominante. La creación de este nuevo star system popular, en esta medida, contribuye al transporte de ideologías y universos simbólicos vinculados como la democracia, libertad y patria.

En este sentido, grandes distribuidoras cinematográficas norteamericanas –como la Columbia Pictures- apoyaron de modo conjunto el desarrollo del cine nacional, por cuestiones estratégicas y por mantener un control sobre México, que era líder en el mercado latinoamericano: un elemento estratégico para propagar la propaganda bélica a favor de los Aliados y modernizar a estas naciones.

Uno de los factores que contribuyó a la época dorada fue una réplica al "Star System" de Hollywood, es decir que la industria se afianzó en el brillo de las estrellas cinematográficas. (¿Qué acabó con el Cine de Oro en México?... 06/01/09 Recuperada: 6/10/09 [www.milenio.com/node/142452](http://www.milenio.com/node/142452))

Durante esos años, una generación de realizadores y actores tuvieron fama mundial. Por ejemplo, Emilio El Indio Fernández, Mario Moreno Cantinflas, Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, etc. Este modelo de Star System, a diferencia del promovido en los años 20, fue exitoso porque las películas mexicanas tenían mayor aceptación y éxito en Latinoamérica que las producidas por Hollywood durante esos años, puesto que esta industria producía films de propaganda bélica que no eran interesantes para el público latino.

La época de oro del cine mexicano no sólo fue un medio recreativo para la gente, sino también un medio de difusión enorme, donde se vieron reflejadas realidades sociales del México de esos años.

En la década de los cuarenta, dos géneros se alternan para deleitar al público espectador: el cine cómico y el cine de melodrama. En la primera categoría los primeros ensayos se dan con el cineasta Arcady Boytler quien pone en escena a interactuar a dos talentos del gusto cómico: Cantinflas y Manuel Medel. El otro lado de la moneda serían los melodramas urbanos utilizando como escenarios naturales, los vecindarios y los barrios pobres de ciudades prácticamente perdidas, encerradas dentro de la gran metrópoli." (Época de oro del cine mexicano. Recuperada: 6/10/09 [www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel\\_paginainternet2.htm](http://www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel_paginainternet2.htm))

En el caso de Cantinflas este contribuyó "como pionero del cine mexicano, Mario Moreno ayudó a su crecimiento en la época de oro. Su éxito, como parte del floreciente cine mexicano, ayudó a convertir a México en la capital ameri-

cana del espectáculo." (Cantinflas. Recuperada: 06/10/09 [www.volveralfuturo.com/cantinflas.html](http://www.volveralfuturo.com/cantinflas.html)).

Lejos de ser el peladito basado en una caracterización del anti-héroe pobre, que vivía en la periferia de la ciudad, que caracterizado por su forma de hablar acelerada y verborrágica sin sentido, como muchos investigadores lo describen -entre ellos Monsivais-, el personaje de Cantinflas sirvió para homogeneizar a una Nación y estereotipar al Ser nacional. Su personaje estaba al servicio de la ideología hegemónica que quería construir un proyecto de Nación y Estado moderno. Esto se puede percibir en Un día con el Diablo del año 1945.

Por otro lado, las películas de Cantinflas contribuyeron a introducir e incluir en la sociedad mexicana las formas de expresión popular de una religiosidad prohibida hasta el momento.

Esto puede verse en Un día con el Diablo cuando la hija del Coronel le regala una Virgencita a Cantinflas como señal de amor y le dice que rezará por su bienestar. Y cuando ella se retira de escena -Cantinflas, que ya sabe que su destino próximo es el campo de batalla- con su típica gesticulación se pone a rezar y se encomienda a la Virgencita. Otro ejemplo es la conversación que tiene Cantinflas con el Diablo en el infierno, que también tiene como finalidad adoctrinar religiosamente.

Diablo: "El camino al infierno tiene fama de ser el peor. Hasta en la tierra dicen ir por el mal camino.

Diablo: "El infierno no es ningún lugar de mal hacer. Aquí se purgan las culpas. Debe hacer mucho tiempo desde que el infierno está en decadencia. Sino míreme a mí! Yo no asusto ni a los niños.

Cantinflas: No llore, tenga fe en Dios.

Cantinflas: es tiempo de que cambie para que el mundo se componga. ¿Por qué no se compone? Trabaja: el trabajo dignifica.

Diablo: espero la llegada de un último pensionista

Cantinflas: ....(Gesto de saludo Nazi)

Diablo: Puede que sobre la llegada de este sujeto se cierren las puertas del infierno y el mundo sólo aspire al cielo.

De acuerdo con artículo Un día con el Diablo, la película del mismo nombre "fue una comedia fantástica mexicana de propaganda aliada, protagonizada por el "bufo" Mario Moreno «Cantinflas». Esta comedia ya se planeaba para 1943 pero recién se pudo realizar dos años después. Lo primero que salta a la vista son las contradicciones históricas. México entró en la II Guerra Mundial, de lado de los Aliados, en mayo de 1942. La guerra acabó en 1945. Pero en esta comedia fantástica (estrenada a inicios de 1945, cuando el mundo aún estaba en guerra) parecería que el conflicto duraría solo unos meses. Por otro lado, durante la entrevista de Cantinflas con el diablo, se predice que al acabar la guerra mundial vendrá una bella época de paz y prosperidad en la que no habrá lugar para "Don Sata" y sus diabluras." (Un día con el diablo Recuperada: 06/10/09 [www.vagos.es/showthread.php?s=d0bb4695e043e138c6b8baeb9c9a2850&t=103177](http://www.vagos.es/showthread.php?s=d0bb4695e043e138c6b8baeb9c9a2850&t=103177)).

Cabe destacar que lejos de la improvisación, la película Un día con el Diablo es una película estratégicamente guionada que posee un potente discurso belicista y modernizador. El guión reiterativo, simplificado y estereotipado con discursos repetitivos y complementarios no deja lugar para la improvisación, que según muchos investigadores, hizo famoso a Cantinflas. Pese a que el estilo cantinflesco no está ausente y es la estrella del film, los llamados "medios de comunicación masiva": el cine, la radio y la prensa, son mostrados como portadores de verdad y, además, se muestra una Nación modernizada, apoyada por avances tecnológicos como la electricidad, la radio, la grabación, los importantes armamentos y equipamientos

bélicos, etc. Esto se muestra, en la película, en el trabajo de suplementero que tiene Cantinflas al inicio y donde se encuentra relatando la declaración de guerra de México.

Es importante destacar que esta película fue producida y dirigida por Miguel Delgado, quién había hecho sus primeras incursiones en la industria cinematográfica de Hollywood en Estados Unidos. Delgado trabajó en algunas películas mexicanas de la "época del cine de oro" y había sido director y productor de otras películas de Cantinflas.

Las películas de Cantinflas surgen en un momento en que México vivía en una trasgresión continua de muchas reglas y valores oficiales. La provincia dejaba de ser la patria y su lugar lo ocuparía la capital con su gobierno originado en la revolución mexicana. Cantinflas estereotipó a los inmigrantes rurales que llegaron a la ciudad con películas como Ahí está el detalle, El gendarme desconocido o Un día con el diablo. (Martín Barbero, Jesús "Espacios que sirven para la identificación social." 23/09/08 La gaceta de Tucumán. Recuperada: 06/10/09 [www.lagaceta.com.ar/vernoticia.asp?id\\_seccion=120&id\\_nota=291659](http://www.lagaceta.com.ar/vernoticia.asp?id_seccion=120&id_nota=291659))

Lejos de representar a todas las clases sociales, a todas las identidades locales que llegaban a la ciudad en busca de un mejor porvenir, Cantinflas generó un territorio hegemónico que simplificó la gran diversidad de lenguajes del territorio mexicano y lo estereotipó constituyendo un ideal o un ser nacional que intentaba representar a la gran masa de inmigrantes rurales, que llegaban con sus dialectos locales y sus idiosincrasias.

De acuerdo con lo planteado por Jesús Martín Barbero, es importante destacar y analizar el rol que cumplieron las imágenes en la constitución de la identidad nacional mexicana y cómo el cine logró que el pueblo se identificara, por medio del poder ideológico, logrando unificar el imaginario

colectivo y darle una visibilidad por medio del poder coactivo de las imágenes. (Martín Barbero, Jesús "Espacios que sirven para la identificación social." 23/09/08 La gaceta de Tucumán. Recuperada: 06/10/09 [www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id\\_seccion=120&id\\_nota=291659](http://www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id_seccion=120&id_nota=291659))

Jesús Martín Barbero expresa que "las imágenes del cine permitieron que el público se resintiera", y sostiene que el cine fue hasta 1950 el medio que vertebró la cultura de masas en Latinoamérica. Fue el centro de gravedad de la nueva cultura. El cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visible socialmente. Y se va a inscribir en ese movimiento poniendo imagen y voz a la identidad nacional. (Martín Barbero, Jesús "Espacios que sirven para la identificación social." 23/09/08 La gaceta de Tucumán. Recuperada: 06/10/09 [www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id\\_seccion=120&id\\_nota=291659](http://www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id_seccion=120&id_nota=291659))

Es importante destacar que el cine fue el medio por antonomasia para la difusión del proyecto cultural de la élite hegemónica porque en este escenario latinoamericano, el cine era el medio de masas que el pueblo utilizaba en mayor medida como entretenimiento.

Como medio de comunicación, el cine en esta época fue un importante catalizador de las cuestiones sociales, de todo aquello que el mexicano común quería llegar a ser y que, pese a todo esfuerzo, nunca pudo lograr.

Para Monsiváis la verdadera hazaña de esa etapa fue que "la industria (cinematográfica) fue capaz de crear un país que no existió" en donde "la vida del campo reflejada en el cine era una fantasía perfecta. No había un verdadero reflejo de las clases" (Martín Barbero, Jesús "Espacios que sirven para la identificación social." 23/09/08 La gaceta de Tucumán. Recuperada: 06/10/09 [www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id\\_seccion=120&id\\_nota=291659](http://www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id_seccion=120&id_nota=291659)) sino que la imagen de clases que el cine transmitía era un espejismo producto del

discurso hegemónico para construir la identidad nacional y los horizontes simbólicos de la Patria, la Libertad y la hidalguía.

## 6. SEXTO CORTE: ALGUNAS CONCLUSIONES PRELIMINARES

Al principio de este trabajo nos propusimos indagar sobre la hipótesis que, en un sentido general, el humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que vehicula determinados universos simbólicos cristalizando imaginarios sociales y que, puntualmente, la película *Un día con el Diablo*, de Cantinflas, muestra una estrecha relación con el contexto.

En ese sentido, a través del análisis de la semiósfera –contexto político, económico, político y cultural- dada entre 1939 y 1945 en México y la lectura semiótica del texto *Un día con el Diablo*, protagonizado por Cantinflas –texto humorístico (donde la sátira, la caricatura, el juego de palabras, etc. son usados como artílujos comunicacionales)-, podemos ver la relación entre ambos elementos: texto y contexto, donde evidenciamos la cristalización de imaginarios sociales vehiculizados por determinados universos simbólicos.

Por medio del humor, en *Un día con el Diablo* se constituye un texto dialógico que refuerza la ideología dominante, conformando espacios de legitimación de los discursos de la élite hegemónica mexicana.

En teoría, en el contexto puede prevalecer una diferencia entre emisor y receptor pero también implica el conocimiento de determinados sentidos compartidos en el interior de la cultura. Esto se puede evidenciar, como lo hemos demostrado con ejemplos a lo largo del trabajo, en la película *Un día con el Diablo*.

En dicha película –semióticamente considerada un texto-, la ideología y las representaciones sociales no tienen vida propia en el seno del fluir dialógico, sino una historicidad y vinculaciones político-económicas que producen homogeneización de sentidos cristalizados y dominantes que para transformarse en tal deben incorporar las aspiraciones de las clases sociales.

Como todo texto, *Un día con el Diablo* es interceptada por un afuera que la condiciona. Es decir, el guión de la película está fuertemente condicionado por la semiosfera o contexto de su época y las necesidades de la élite hegemónica que –a través del humor- buscaba construir e instalar en el imaginario colectivo las ideas de Patria, Nación, Ser Nacional, Iglesia, Estado, y la modernización de la sociedad de acuerdo con el modelo imperialista, que ya en esa época tenía Estados Unidos.

Por lo tanto, podemos concluir que el texto de la película de Cantinflas a través del humor constituye un discurso de gran vitalidad cultural que vehicula determinados universos simbólicos cristalizando imaginarios sociales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, Gonzalo (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Bajtin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Koestler, Arthur (2002). *El acto de creación: el bufón*. Cuadernos de Información y Comunicación, CIC Vol. 7 pp.189-120.
- Chomsky, Noam (1992). *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*. Madrid: Librerías/Prodhufi S.A.
- Herman, Edward (1998). *El modelo de propaganda revisitado*. Revista de Comunicación Voces y Cultura N° 14 pp. 11-26.

- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, Jorge; Peñamarín, Cristina y Abril, Gonzalo (1999). *Ánalisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Peñamarín, Cristina (1997). *El análisis de textos en una nueva clave. Discursos e imágenes sobre la inmigración en El País*. Revista CIC, Cuadernos de Información y Comunicación N° 3, pp. 145-166.
- Peñamarín, Cristina (2002). *El humor gráfico del franquismo y la formación de un territorio translocal de identidad democrática*. Cuadernos de Información y Comunicación, CIC Vol. 7 pp. 335-380.
- Ponzio, Auguto (1998). *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid: Cátedra
- Ramonet, Ignacio (1998). *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Editorial Debate.
- Segovia, Ana (2004). *La 'fábrica de sueños' vista desde la economía política*.
- Redes.com, nº 1, (2004). Instituto Europeo de Comunicación y Desarrollo. pp. 87-96.
- Viñas, Moisés (1987). *La llamada época de oro (1941-1945) y El crecimiento espectacular (1946-1950)*. En *Historia del cine Mexicano*. México, Unam: 100-168
- Zavala, Lauro (2007). *El humor en el cine mexicano*. Revista Semióticas del Cine. Asociación Venezolana de semiótica, pp.133-141
- Zizek, Slavoj; Alemán, Jorge y Rendueles, César (2008). *Arte, ideología y capitalismo*. Ediciones Pensamiento. Madrid.

## Fuentes de internet

- de Bragança, Maurício "Cantinflas, um peladito no projeto de modernização do Estado Mexicano". Revista Eletrônica da ANPHLAC - número 6 38 Recuperada: 06/10/09 [www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/cantinflas.pdf](http://www.anphlac.org/periodicos/revista/revista6/cantinflas.pdf)

Martín Barbero, Jesús "Espacios que sirven para la identificación social." 23/09/08 La gaceta de Tucumán. Recuperado: 06/10/09 [www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id\\_seccion=120&id\\_nota=291659](http://www.lagaceta.com.ar/vernota.asp?id_seccion=120&id_nota=291659)

Prado Rodríguez, Daniel Recuperada: 6/10/09 [www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241](http://www.daniel.prado.name/Varios-Viajes.asp?art=241)

Cantinflas Recuperada: 06/10/09 [www.volveralfuturo.com/cantinflas.html](http://www.volveralfuturo.com/cantinflas.html)

De la Constitución de 1917 a la Segunda Guerra Mundial Recuperada: 6/10/09 [http://amolt.interfree.it/Messico/spagnolo\\_storia11.htm](http://amolt.interfree.it/Messico/spagnolo_storia11.htm)

Época de oro del cine mexicano. Recuperada: 6/10/09 [www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel\\_pagingainternet2.htm](http://www.angelfire.com/vamp2/alekslamadrid/kasel_pagingainternet2.htm))

Estados Unidos Mexicanos. Revista en Guardia. Vol. 2 Recuperada: 10/09/2009 Núm. 6 Año 1942 [www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinoamerica/mexico.html](http://www.exordio.com/1939-1945/paises/Latinoamerica/mexico.html)

¿Qué acabó con el Cine de Oro en México?... 06/01/09 Recuperada: 6/10/09 [www.milenio.com/node/142452](http://www.milenio.com/node/142452)

Un día con el diablo Recuperada: 06/10/09 [www.vagos.es/showthread.php?s=d0bb4695e043e138c6b8baeb9c9a2850&t=103177](http://www.vagos.es/showthread.php?s=d0bb4695e043e138c6b8baeb9c9a2850&t=103177)