

Cantinflear para politizar. Chiste, orden médico y propaganda política en *El señor doctor* de Cantinflas

Recibido: 6 de enero de 2022 / Aceptado: 9 de febrero de 2022

Mayleth Alejandra Zamora Echegollen¹, Edgar Miguel Juárez-Salazar²

Resumen. El presente artículo busca problematizar la película *El señor doctor* protagonizada por el cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”. A partir de una lectura desde la llamada Escuela Eslovena, proponemos una revisión de las condiciones políticas, sociales y médicas que se ven reflejadas en la película. Así, nuestro recorrido busca clarificar algunas aproximaciones a la relación política de Cantinflas con la clase política de los años sesenta en México y el uso de sus películas, como elemento más allá de la propaganda para poder, establecer dinámicas de apoyo y validación del régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México. Paralelamente hacemos un análisis de las estructuras discursivas, médico-políticas, en las cuales buscamos fundamentar la influencia de los discursos de Cantinflas que validaban la dinámica institucional del PRI en la propuesta del Estado.

Palabras clave: Cantinflas; discurso médico; instituciones; política; salud

Cantinflear to Politicize. Joke, Medical Order and Political Propaganda in *El señor doctor* by Cantinflas

Abstract. This article reviews in depth and against the grain the Cantinflas’ film *El Señor Doctor*. Grounded on a reading from the Slovenian School, we propose a rethinking of the political, social and medical conditions that are reflected in this movie. In this respect, our path tries to clarify some approaches to Cantinflas’s political relationship with the political class of the 1960s in Mexico and the use of his films as an element beyond propaganda in order to establish how it support effective speeches of the PRI’s regime in Mexico. Moreover, we make an analysis of the medical-political discursive structures, which we find focus the Cantinflas’s speeches that approve the institutional dynamics of the PRI in the State’s project.

Keywords: Cantinflas; medical discourse; health; institutions; politics

Sumario. 1. Mirando el sesgo. 2. Aventures politiques. 3. Orden médico. 4. A modo de cierre. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Zamora Echegollen, M. A.; Juárez-Salazar, E. M. (2022). Cantinflear para politizar. Chiste, orden médico y propaganda política en *El señor doctor* de Cantinflas. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 22 (1), 47-63, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.79683>

¹ Universidad Autónoma Metropolitana, México.
maylethzamora@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9016-5404>

² Universidad Autónoma Metropolitana, México.
edgar.jusan@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6412-561X>

1. Mirando el sesgo o “¿por dónde respira el poro?”³

En su novela póstuma: *El espíritu de la ciencia ficción*, el escritor chileno Roberto Bolaño hace una alegoría que describe las acciones cinéfilo-culturales de los jóvenes en Estados Unidos, Londres y México. Reconoce la fascinación de los estadounidenses por el “video” en tanto que en Londres “juegan a ser estrellas de la canción”. Con el caso mexicano, cuenta Roberto Bolaño (2016: 165), los matices son profundamente distintos. Aquí los adolescentes “buscan droga o el hobby más barato y más patético: la poesía, las revistas de poesía”; no en balde, reafirma el chileno, “esta es la patria de Cantinflas y de Agustín Lara”.

Si Bolaño no se equivocó en su análisis, entonces los mexicanos nos conformaríamos con productos culturales mucho más terrenales y pedestres, menos sofisticados, más cargados de romanticismo generador de drogodependencia que de metáforas sublimes. Nuestro gusto nacional por Cantinflas y su cine sería, sin ambages, un amor dependiente de la narrativa sencilla, desinteresada, melancólica, aspiracional, maternalista, institucionalmente consecuyente y, por sobre todo, de un humor inocente o blanco. Nuestras cursivas en estos dos adjetivos serán fundamentales para nuestro recorrido ya que si existe un determinante paradójico sobre el humor de Cantinflas, es la inclusión de un humor pretendidamente llano o pueril y, en paralelo, cargado de altas dosis de significación política, moral y normalizadora. Como observa Silva Escobar (2017), aunque Cantinflas “se burló de la rigidez de la élite mexicana y de su dogmática tendencia al afrancesamiento, y trató de ridiculizar la pomposidad de los ricos; sus cintas no sugieren ninguna invitación política a rebelarse contra la opresión” (11).

Un recorrido analítico-cinematográfico, ligado necesariamente a la caracterización y apego del personaje de Mario Moreno a la realidad nacional mexicana en diferentes momentos cronológicos y en su contexto, suele ser la ruta predilecta de los análisis teóricos y filmicos sobre Cantinflas. Por ejemplo, el cine del cómico mexicano ha sido estudiado desde su “materialidad textual” a partir de sus “artilugios comunicacionales incluidos en el “texto humorístico” donde predomina “la sátira, la caricatura, el juego de palabras, etc.” (Galera y Valdebenito, 2009: 113); y de igual forma desde “sus orígenes humildes” los cuales están constantemente “validando las instituciones del poder, participando de ellas, en un retorno trágico del cínico moderno” (Valdebenito y Galera, 2011: 100). Por su parte, para Ruiz Rivas (2012), Cantinflas intenta “socavar la autoridad autoritaria despojándola de su seriedad hierática” y esto une densamente a “Cantinflas con su público” (párrafo 14). Si bien estos recorridos pueden dar cuenta de posibles análisis del cine de Cantinflas, lo cierto es que la exploración sobre el impacto cultural de sus filmes no está desarrollado a profundidad y esto abre un abanico de posibilidades de interpretación de sus contenidos.

Por otra parte, Cantinflas, en efecto, fue un personaje incrustado directa y profusamente en la realidad nacional mexicana. Su aparición original en las primeras décadas del siglo XX hace una alusión inmediata a la figura del *pelado*; personaje definido por Samuel Ramos (2001) en términos de una representación de “desecho humano de la gran ciudad” perteneciente a la “fauna social” (54). Más allá de esto, el periodo en el que se ubica el largometraje a analizar es completamente diferente. El señor doctor,

³ A lo largo del escrito, los subcapítulos serán acompañados con referencias textuales pronunciadas en la película objeto de nuestro análisis: *El señor doctor*. Asimismo, las cursivas harán referencia a interpretaciones subjetivas de nosotros y lo entrecomillado responderá a discursos realizados en el guión del filme.

en una temporalidad y en una realidad socio-política diferente, deambula por las salas nacionales en la década de los sesenta en México, más específicamente la década de los sesenta. Producida bajo un turbio auspicio estatal, la película narra la historia de un médico pueblerino que decide viajar a la Ciudad de México y especializarse en el Centro Médico Nacional del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS).

La película muestra los pasajes y las aventuras del médico durante su residencia, los cuales incluyen discusiones con sus superiores, una relación amorosa, otra de amistad y desde luego, escenas centradas en las labores hospitalarias cotidianas que un médico lleva a cabo regularmente; con la salvedad de mostrar siempre un tono divertido e incluso extra-hospitalario del devenir cotidiano con sus pacientes; en especial, el personaje de Cantinflas teje una fuerte relación con Beto, un paciente infantil y en cuya aventura se enlaza uno de los recorridos dramáticos del filme.

Ahora bien, desde nuestro punto de vista, Cantinflas no es solamente un reflejo del prisma social sino también una figura sintomática del sistema ideológico-hegemónico articulado durante toda la permanencia del régimen priísta⁴ en el gobierno de México. En función de intentar una lectura *sintomal*, a la más pura usanza althusseriana, buscamos recorrer la película *El señor doctor de Cantinflas* (Manuel Delgado, 1965) por dos caminos analíticos que se irán entrelazando. El primero, el más general y descriptivo, consistirá en una descomposición contextual y política de las implicaciones y andanzas de Cantinflas con el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México y, por otro lado, pero en la misma línea argumentativa, un análisis específico sobre las condiciones del orden médico hegemónico que se ven reflejadas en la película.

El segundo recorrido intentará entrelazarse con el anterior en todo el escrito y partirá del aporte de la llamada Escuela Eslovena, para *mirar el sesgo* (o los sesgos) de la película. Esta forma singular de análisis planteada por el esloveno Slavoj Žižek (2002), permite “discernir rasgos que por lo general se sustraen a una mirada académica” con el objetivo de poner en relieve “un goce peculiar de la cultura popular” (304). Esta dinámica interpretativa en realidad funciona como un rasgo parte del recorte, habita en la pura escisión discursiva generada por observar tomando una posición diferente ante el objeto. En palabras de McGowan, “cuando Žižek se centra en una sola escena de una película en lugar de analizar la película completa, lo hace porque esta escena individual encapsula la forma en que la película organiza el goce del espectador” (6). Esta *segunda lectura* servirá como puente o bisagra analítica en la cual habremos de realizar nuestro recorrido exploratorio. Es en este espacio de apertura sintomática producida mirando el sesgo donde *respira el poro discursivo* de todo el análisis realizado.

2. Aventuras políticas. “¡No venga con sus ideas revolucionarias a provocar una disolución social!”

Cantinflas tuvo, hasta hace no mucho tiempo, una minúscula visibilidad en su vida política dentro del imaginario nacional; realizó algunas actividades de índole política que podrían resumirse en su papel como fundador y director de la Asociación Nacio-

⁴ Priísta, es la denominación coloquial a lo relacionado o que es afín del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México. Partido que gobernó el país durante más de setenta años.

nal de Actores (ANDA) ente los años de 1942 a 1944 aunque también estuvo vinculado hondamente al catolicismo nacional y, posteriormente, se sabe también de sus vínculos con la masonería. Su carrera artística y su recorrido filmico parecían, con lo anterior, desvinculados del régimen gubernamental priísta, o cuando menos no había información amplia o evidencia exacta de una colaboración clara con las políticas o líderes del PRI o miembros del Estado mexicano. Como una gran ola en el mar de la vida artística del país, el comediante mexicano fue señalado hace algunos años por el periodista Juan Velez (citado en Hernández, 2014), amparado en un documento oficial de la oficina de la presidencia de México, como “consejero presidencial” del presidente Gustavo Díaz Ordaz en el año de 1965. Mismo año en el que viera la luz la película que analizamos en este escrito.

No fue sino años más tarde que el periodista Guillermo Hernández trajo también a la luz una serie de informes de la Dirección General de Investigaciones Políticas y Sociales (DIGPS) y la Dirección Federal de Seguridad (DFS), organismos policiales secretos dependientes de la Secretaría de Gobernación en México, en los cuales se señala cierto activismo político del comediante que lo vinculan parcialmente con el movimiento henriquista y con parte de la oligarquía mexicana de los años cincuenta. Sin embargo, para Hernández, el mayor vínculo de Cantinflas⁵ con el régimen priísta aparece con mayor claridad en la década de los sesenta en donde incluso graba un comercial, con claros tintes propagandísticos, en el cual el comediante convoca a la audiencia a votar por un candidato del PRI (Hernández, 2014).

Si bien el contubernio con figuras ligadas a las artes o a la intelectualidad no es un asunto nuevo en el régimen priísta, lo interesante es pensar en torno a las implicaciones de un personaje popular vinculado a dicho régimen político-partidista con el cual incluso llegó a mostrarse crítico y opositor en algunas de sus películas. Cantinflas es, con lo anterior, además de un ícono mundial de México, un copartcipe de las políticas de Estado cuando menos durante el mandato del presidente Díaz Ordaz (1964-1970), cuestión que desde luego estuvo vinculada a la trama de sus películas.

En la misma línea y en tanto suposición política-religiosa, Cantinflas es, como afirma Suárez (2017), un opositor del “ateísmo socialista” lo cual puede ponerse de relieve también debido a su relación con varios grupúsculos del poder clerical en el país. Todos estos detalles son indispensables para comprender su posición política y los alcances que ésta tuvo en sus películas. Ya que la posición política del personaje de Cantinflas logró matizar, cuestionar, dirimir y discutir la *amenaza extranjera* del comunismo y la figura de la *rebeldía* juvenil que fue duramente reprimida durante la presidencia de Díaz Ordaz.

Es cierto que juzgar un material artístico partiendo únicamente de la vida y relaciones de los implicados puede ser una cuestión profundamente infértil debido a la problemática distinción entre autor y obra. No obstante, en el caso de Cantinflas, la cuestión pasa también por la *validación* y el exacerbado control sobre los filmes durante la llamada *dictadura perfecta* del gobierno priísta. Es decir, todo material artístico debía ser revisado y aprobado por la Secretaría Gobernación, y sus dictámenes solían estar en consonancia con las políticas oficiales del Estado. Además, en este punto, existe otro atenuante, la imposibilidad de Cantinflas de fallarle a su cofrade

⁵ La versión pública del Archivo General de la Nación (AGN) del expediente sobre Moreno Reyes Fortino Mario A. “Cantinflas” contiene un legajo único ubicado en la caja 212 y cuenta con 113 fojas fechadas entre el 13 de febrero de 1953 y 1985.

presidencial. En definitiva, el cine de Cantinflas, en la parte final de su filmografía, fue un claro difusor de las políticas del Estado mexicano en las grandes masas de espectadores mexicanos (Rosas Mantecón, 2012 y García-Canclini, 1993).

En función de analizar desde la obra vayamos entonces a un par de escenas iniciales y *poco relevantes* en la trama central y en la construcción de la historia de la película. En una de las primeras escenas, el Dr. Salvador Medina (*Chava*), interpretado por Cantinflas, es reprendido verbalmente por el Dr. Villanueva, su médico superior y maestro en la trama del filme y que a la postre se convertirá en su cuñado, ya que es hermano de Laura Villanueva, la pareja de Cantinflas en el filme. El título de este apartado da cuenta de esa singular frase en la que su superior (Villanueva), le exige a Medina, comportarse de una manera menos *agitadora* pues incita a los enfermos de un pabellón a llevar una vida menos difícil cuestionando las rigurosas políticas hospitalarias. El Dr. Villanueva es certero y le pide a Medina *olvidarse* de sus ideas revolucionarias y evitar “provocar” una “disolución social”. Desde luego, *Chava*, responde e interpela con un chiste *neutro* y cantinflando: “y ¿desde cuándo los filetes son disolución social? Las papas *pueque* (sic) por aquello de la demagogia y que si son puras papas”.



Imagen 1. El doctor Medina es reprendido por el doctor Villanueva [Delgado, M. (Director). (1965). *El señor doctor* [Posa Films]

La salida propuesta por Cantinflas es, ante todo, una técnica funcional del chiste. Se trata de aquello que Freud (1900: 343) descubriera en los sueños y en los chistes como *trabajo de desplazamiento*. En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Freud (1905: 314) advertía ya cómo un contenido puede ser desplazado hacia un lugar menos amenazante y en este sentido, si la manifestación del Dr. Villanueva representa la expresión de una condición estridente y radical entonces el desplazamiento hacia el chiste es en sí mismo un mecanismo de censura mediante la articulación de la palabra. Aunque la posición de Cantinflas busca oponerse a la del Dr. Villanueva;

lo que en realidad pone en claro es el descentramiento de lo revolucionario-opositor en tanto que lo encapsula y regula en un chiste sobre “papas” y “demagogia”. Delimitando así el contenido represor subyacente al discurso de Villanueva, normalizándolo y encauzándolo a una aceptación de las políticas hospitalarias menos duras, pero igualmente efectivas.⁶

Esta suerte de censura es especialmente importante en el sentido de la cualidad positiva-normalizada de un discurso y su efectividad en la asunción y aceptación del mismo por parte del espectador⁷. Como observa Samo Tomšič, (2015) “el éxito de un chiste, pero también del capitalismo, reside en la minimización de la inversión para inhibir o reprimir las tendencias contrarias” (34). Este chiste inicial es introducido en la trama para generar un fatuo antagonismo que se mantiene toda la película pero que, sobre el final, es neutralizado con la figura del amor romántico y el acuerdo entre Villanueva y Medina. La posición amorosa, entre Chava y la enfermera Laura, que dista del alto contenido radical que el amor tiene en el psicoanálisis pues coloca a los espectadores más en la ilusión identificatoria que en las consecuencias reales del amor. El amor romántico anula, con lo anterior, la contingencia provocada con el antagonismo de Villanueva y Medina para perpetuar la exposición ideologizada del médico enamorado de la medicina, de Laura y del bien común, lo que permite confiar no sólo en el final feliz sino también en la naturalización de los opuestos en todo el filme y, teniendo un anclaje directo en la vida política del sujeto espectador.

La comedia de Cantinflas en esta escena refleja, en efecto, un control sobre los medios político económicos de la energía libidinal. El chiste no es ingenuo o intrascendente, involucra al espectador más allá de hacerlo reír. Lo hace copartícipe de un goce que se supone ya ordenado en el entramado simbólico⁸. Al rechazar la manifestación de la impronta opresiva de Villanueva, el personaje de Cantinflas no asume una verdadera posición rebelde o contestataria pese a lo que se hace suponer al espectador. Por el contrario, el discurso cantinflesco hace gozar al observador con un chiste que elimina toda posibilidad de contingencia y disidencia. El mensaje es profundamente inconsciente pues suprime la verdadera radicalidad poniendo en discurso una supuesta oposición de Cantinflas ante el orden establecido, lo cual utiliza el chiste como operación para disuadir sin mostrar un antagonismo contundente, una dinámica mucho más efectiva para eliminar la noción de disidencia sin usar la panfletaria y directa oposición a las radicalidades.

Por otro lado, minutos más adelante en el recorrido de la cinta, Salvador Medina acude a petición del Dr. Villanueva, con quien ya ha hecho las paces en aras de la necesidad de médicos en el país y la perpetuidad de la ciencia médica, a una consulta externa de psiquiatría en un domicilio privado. La escena en sí misma, no está integrada de manera clara a la trama de la película, incluso podría pensarse que no tiene sentido. Se trata, desde nuestra perspectiva, de una intromisión arbitraria en el

⁶ Véase Dufourmantelle y Derrida (1997).

⁷ Utilizamos aquí la noción foucaultiana de positividad que hace alusión a la inteligibilidad y producción positiva y reguladora de los discursos en las prácticas de los sujetos. Grosso modo, hablamos de mecanismos de enunciación por los cuales la subjetividad no sólo es producida sino también administrada y adecuada a una realidad enunciativa.

⁸ Véase Dolar (1998), en torno a la figura del supuesto sujeto gozar. Ya que, desde una mirada lacaniana, existe un “flujo de goce excedente” que “exige y presupone una cierta organización social, una jerarquía, que a su vez está sustentada sólo por la creencia en el supuesto goce supremo” (p. XVII). En otras palabras, el goce desde la perspectiva de Lacan siempre estaría presente en todo entramado discursivo como excedente que articula simbólica e imaginariamente a los sujetos en una sociedad.

filme. Algunos fotogramas más adelante encontramos una de las razones más claras para su inserción.

La escena narra un conflicto clásico entre una suegra y su nuera. Ambas se disputan el amor del marido en una peripecia demandante con tintes edípicos como diría cualquier buen psicólogo clínico. El Dr. Medina arriba al domicilio y platica brevemente con la suegra, quien le comenta que su nuera está loca. El personaje de Cantinflas decide entrar a la habitación en donde se encuentra la nuera y comienza un diálogo sumamente interesante. Buscando entender el conflicto entre ambas mujeres y después de un par de chistes sin importancia, la nuera cuenta que su suegra se entromete en la vida de ella y su marido. Le comenta que se encuentra embarazada y su suegra parece ya haber decidido sobre el niño en camino “cómo se ha de llamar, en qué colegio lo habrá de inscribir, por qué candidato va a votar cuando sea grande”. En ese momento, el Dr. Medina acierta un ingenuo chistorete señalando: –pues por el del PRI, pues eso ya se sabe.



Imagen 2. Encuentro del Doctor Medina con la nuera histórica.
Delgado, M. (Director) (1965). *El señor doctor* [Posa Films]

A nuestro parecer, la inserción de esta frase valida la inclusión de esta escena. Nuevamente, el personaje de Cantinflas hace un chiste que puede ser leído como una ocurrencia sobre la conocida condición sobre la victoria del PRI sin necesidad de ganar las elecciones. Pero, en paralelo, esta frase transluce la lógica directa del juego con una negatividad positivizada. El chiste parece afirmar que, en efecto, el niño *debe* votar por el PRI, pues es lo *conocido*, lo que “ya se sabe”. Se trata de un chiste muy astuto, bastante encubridor, pues como redoblamiento, hace del hastío negativo por la victoria insuperable del PRI como partido oficial, un mandato positivo para incitar a un voto por el partido. El chiste es aquí nuevamente una estrategia política que no es directa, sino que condensa la polaridad negativa del saber de las masas para positivizar el voto por el PRI.

En ambas escenas referidas, el chiste es un elemento bisagra del contenido ideológico del filme. Más allá de una lectura sobre el entretenimiento del chiste entrega-

do a las masas, encontramos una estrategia muy hábil del discurso cantinflesco, una sutileza donde lo trágico del régimen priísta se vincula a la comicidad y se reorganiza para fundamentar un apoyo popular más consolidado. Ahí están dos precisos detalles por los cuales la efectividad de la comunicación de masas y la propaganda ingenua y pretendidamente apolítica ponen en evidencia la articulación a la perpetuidad de un régimen político.

Hay también, en otro momento, una escena singular que hace alusión a la vida libertina, un tanto *beatnik*, en un café de jóvenes al cual acude Salvador Medina en compañía de Laura Villanueva, y en cuyo discurso se hace alusión al “servicio secreto”. En ese lugar ocurre una represión policiaca. No obstante, esa parte de la película puede mostrarse incluso amable y tolerante con la juventud y sus prácticas de ocio. Podría decirse que la película es inclusiva pese a la represión policial la cual no se explica y es justificada por la labor médica de Salvador Medina. Tal vez esto podría ser un reflejo inmediato de una política represiva hacia los jóvenes, lo cierto es que aparece la incertidumbre pues se consigna al espectador a sacar sus propias conclusiones. Lo curioso estriba en la señal de Chava al señalarse a sí mismo como agente de la S.S., un juego de palabras entre Servicio Secreto y Seguro Social, ambas instituciones dependientes del Estado mexicano. Medina, en la escena posterior incluso habla de “conocer” y “estudiar” a los jóvenes.

Como podemos observar en estas tres escenas, la película dista mucho de ser un contenido filmico ajeno a la carga ideológico-política de su tiempo. Esto desde luego, no hace sino descubrir el agua tibia. Lo verdaderamente importante puesto de relieve en nuestro breve análisis es la función del chiste en la manera enigmática y contener ideológicamente cualquier posicionamiento disidente. Una estrategia que desde luego tuvo efectos en las masas que habitaban en el régimen priísta y más allá pues su difusión siguió con mucha demanda en otros formatos proyectivos en la escena filmica nacional.

3. Orden médico: “y sobre todo esa mirada del doctor Villanueva”

El inicio y cierre del largometraje es profundamente interesante. La primera toma encuadra la iglesia de un pueblo cualquiera en México, y en una calle paralela un trío de jóvenes hacen camino al andar paralelamente; sobre el final de la película la cámara enfoca la iglesia y cierra con un *closeup* a la icónica imagen del Instituto Mexicano del Seguro Social, una madre cargando a un bebé al abrigo de un águila. Este recorte inicial es fundamental para anudar el lugar de partida de Salvador Medina, como médico rural en función de una prosperidad y progreso que sólo puede conseguirse en la capital del país. Una sobresaliente, pero gastada, imagen de cualquier ciudadano mexicano que cuenta en sus vísceras con un alto contenido aspiracional pues ideológicamente supone que el progreso sólo puede venir de los grandes capitales.

Para hacer el trazado de este apartado es indispensable realizar un periplo de alta raigambre histórica en las condiciones propias de la medicina. En primer lugar, habrá que explicitar que la *medicina* y la *clínica* no son lo mismo, aunque ambos conceptos estén vinculados estrechamente, es importante señalar que la clínica, encuentra la posibilidad de su origen en la medicina. Es decir, “[e]n el alba de la humanidad, antes de toda vana creencia, antes de todo sistema, la medicina, en su integridad, residía

en una relación inmediata del sufrimiento con lo que lo aliviara” (Foucault, 2012: 272). En ese sentido, siempre han existido una serie de prácticas sociales, saberes, ideologías y teorías sobre la salud, la enfermedad y la muerte, que han obedecido a particularidades histórico-sociales concretas.

Sin embargo, será hasta finales del siglo XVIII, que la medicina se organice como “un saber” que niegue todos los otros saberes existentes, colocándose como un único saber, un saber positivo⁹ que organiza claramente las prácticas y niega todas las otras existentes (Foucault, 2012). En ese movimiento, la clínica iniciará la “destrucción del imperio de las comadres, una larga lucha contra sus prácticas, juzgadas de inútiles y perniciosas” (Donzelot, 2008). No más remedios caseros, no más herbolaria, no más brujerías. De este modo, el poder curativo debe recaer exclusivamente en la clínica, un dispositivo que orienta, prescribe, bloquea y dirige las prácticas, los discursos, lo dicho y lo no-dicho, en otras palabras, todos los saberes en torno a la salud-enfermedad y legitimada por criterios científicos y por el Estado (Foucault, 1991; 1996).

No obstante, aun cuando este dispositivo clínico intente territorializar a los *otros* saberes, tal y como lo menciona Eduardo Menéndez, éstos no desaparecen, sino que quedan en una cualidad de “subalternidad”. Para Menéndez (1988), el “modelo médico hegemónico” (MMH) supone una serie de rasgos considerados como estructurantes, los cuales deben ser entendidos como modelos a partir de la estructura de relaciones que opera entre los mismos. En palabras del autor:

Por MMH entiendo el conjunto de prácticas, saberes y teorías generados por el desarrollo de lo que se conoce como medicina científica, el cual desde fines del siglo XVIII ha ido logrando establecer como subalternas al conjunto de prácticas, saberes e ideologías teóricas hasta entonces dominantes en los conjuntos sociales [...] los principales rasgos estructurantes son: biologismo, individualismo, ahistoricidad, asociabilidad, mercantilismo, eficacia pragmática, asimetría, autoritarismo, participación subordinada y pasiva del paciente, exclusión del conocimiento del consumidor, identificación con la racionalidad científica y tendencias inductivas al consumo médico. (Menéndez, 1990: 373)

A lo largo del filme, estas características son reflejadas con bastante meticulosidad en diferentes aspectos. Por un lado, se observan las relaciones de jerarquización entre Medina y el resto de doctores que le instruyen, condiciones pedagógicas que ponen de manifiesto la prevalencia del modelo médico en situaciones de clara subordinación y, ulterior reconocimiento clientelar de Cantinflas por sus superiores. Para muestra, el discurso del Dr. Villanueva reprendiendo a Cantinflas por su actitud altanera para después enorgullecerse de su *pasión* médica que hace falta en los médicos de México.

Por otro lado, se hace patente el lugar privilegiado de la medicina *de la capital*, de aquella de tecnología de punta, aquella que sólo podemos encontrar en el Instituto Mexicano del Seguro Social. Así, cobra sentido porqué un médico de pueblo, rural, debe partir a la capital para actualizarse, para recibir una educación de calidad

⁹ Esto es que constituyen el objeto de una acción positiva para restablecer la salud. Véase la introducción de Dominique Lecourt (1970) en *Lo normal y lo patológico* de Canguilhem.

y prestigio, una enseñanza que lo modele bajo el MMH. Estos imaginarios, serán transversales a lo largo de toda la película: tanto el lugar de la tecnología, como su vínculo con el IMSS.



Imagen 3. El doctor Villanueva reprendiendo al doctor Medina.
Delgado, M. (Director) (1965). *El señor doctor* [Posa Films]

Estas referencias no sólo son observables a través de las referencias de la *tecnología* de punta y la *actualización* de los procesos médicos que debe reaprender nuestro personaje. Sino además, con la presentación de situaciones impensables. Regresemos a la escena de la consulta externa de la *histerica*, además de lo que ya hemos desarrollado, cabe destacar lo inverosímil de la situación, sólo es posible imaginarla en una película de Cantinflas, por lo *chusco* y lo *irreal*. En el sentido que, es *impensable* que un médico del IMSS acuda a domicilio a realizar una consulta, no sólo psiquiátrica, sino cualquier tipo de consulta. Evidentemente, esta escena tiene también como propósito situar al IMSS como una institución protectora, desplegando un imaginario de cuidado y asistencialismo. Es decir, sólo en el terreno de la ficción es posible imaginar a un médico del IMSS realizar tal acción, tanto en esa época como en la actual.

Es así, que se articulan una serie de elementos imaginarios y simbólicos propios de la clínica: el cuidado y la tecnología, esto es, el papel de la tecnología y de procedimientos terapéuticos complejos, como un factor que realimenta las fantasías de curación de las personas. El atravesamiento de la tecnología y el progreso, tienden a generar la creencia de que todo depende de la tecnología, que por supuesto es mediada por su máximo representante: el médico. Dejando otras alternativas como el cuidado y el acompañamiento como equivalentes a no hacer nada y despiertan la sensación de que no se les ofreció *lo mejor*. Se pierde así una de las funciones fundamentales del equipo de salud que es el *cuidar* (Emmer y Schejter, 2014).



Imagen 4. Medina de regreso de la visita médica a domicilio.
Delgado, M. (Director) (1965). *El señor doctor* [Posa Films]

Lo más moderno, lo más costoso, tranquiliza los sentimientos de impotencia y culpa. Cuidar es algunas veces preservar al paciente de la “maquinaria médica” que por momentos parece autonomizarse del pensamiento y tornarse imparable. Queda así poco lugar para acercarse a la muerte por fuera de los caminos ofrecidos por un modelo médico tecnificado (Emmer y Schejter, 2014). Todas estas condiciones son elaboradas en la coyuntura entre familia-institución que intenta elucidar y defender en diferentes escenas Salvador Medina a lo largo de todo el filme, como en la intervención domiciliar donde el “médico” se coloca como intermediario autorizado de la institución familia o en las constantes referencias a la madre y el padre de *Beto* que impiden la ruptura institucional perpetuando la unión de los padres por el sintomático lugar del niño en el filme.

En ese sentido, vale la pena destacar los elementos relacionados con el vínculo del encuentro entre el médico y el paciente a lo largo de la película. El personaje del Dr. Medina de nuevo coloca al espectador en la ambivalencia de la radicalidad al orden establecido, al mostrarse como un médico sensible, que pareciera que rompe con el MMH, con el dispositivo clínico, aunque no sea así. Se nos muestran varias escenas en donde Chava Medina se comporta como un médico comprometido con sus pacientes y que aparentemente no los coloca en una posición de “asimetría, participación subordinada y pasiva del paciente”, como lo señala el MMH. No hay que dejarse engañar, insistimos en el papel del chiste como supresión de la verdadera radicalidad (Menéndez, 2020: 373).

Como señala Foucault “la clínica hospitalaria permite [...] poner aparte lo extrínseco” (Foucault, 2012: 272). En otras palabras, será a través de la observación clínica que se llegue al diagnóstico, por lo que no es menester escuchar al paciente, sino que “medio del saber y de la técnica, el paciente se convierte en un receptáculo de la patología que sólo confirma lo ya observado” (Zamora Echegollen, 2019: 4). El paciente es sólo un objeto que hay que conocer, aunque esté cargado de condiciones sentimentales en toda la película. Es decir, por más cuidados sentimentales y afecti-

vos por parte de Salvador Medina a sus pacientes, lo que permanece es la estructura discursiva hospitalaria que da forma al seguimiento médico. Incluso esta práctica persiste fuera del hospital pues el personaje de Cantinflas acude a visitar al padre de *Beto* para pedirle que acepte realizar la operación, de *alto riesgo*, que necesita el infante y que da cierre a la película de modo *victorioso* para el saber médico.

Conviene en este punto realizar un análisis de la relación médico-paciente sostenida entre el personaje de Cantinflas y el niño *Beto* en función de las siguientes condiciones pues la clínica determina el lugar en que se da el *vínculo del encuentro* del médico y el enfermo por tres medios:

1. “La alternación de los momentos hablados y de los momentos percibidos en una observación”. En el primer momento, en lugar del lenguaje se observan los síntomas quienes cobrarán sentido sólo para el observador calificado, sólo después interroga al enfermo para constatar lo ya antes observado. En el segundo momento, se le pide al enfermo que rememore el desarrollo y sucesos relacionados con su malestar. En el tercer momento se observa el progreso de la enfermedad y la acción de los fármacos ante esta (Foucault, 2012: 272). Situación que podemos observar en el filme, cuando el Dr. Salvador Medina recorre en varias ocasiones los pabellones de enfermos en los cuales a la par de su cuidado y revisión diagnóstica se establece una relación de cierta pleitesía e incluso halagos estéticos a la figura del médico.
2. “El esfuerzo por definir una forma estatutaria de correlación entre la mirada y el lenguaje”. Este se presentará en la forma del *cuadro*; entendido como la correlación entre cada síntoma y su valor sintomatológico se fijan en una función que pareciera ser analítica, en donde sólo tiene la función de hacer visible la configuración de los malestares (Foucault, 2012: 272). Estas condiciones son manifestadas en la consulta externa realizada por el Dr. Medina con uno de sus pacientes el cual es diagnosticado de manera *imprecisa* por parte del médico, incluso mofándose de los diagnósticos pues receta una *receta de cocina*, la cual evitaría los malestares del paciente *enfermo de nervios*. Esta característica permite dejar impoluto el saber y la administración médica pues distribuye y organiza el saber del médico sobre el paciente, aunque carezca de verificación científico-médica.
3. “El ideal de una descripción exhaustiva”. Referido al rigor descriptivo de la patología, es decir, todo aquello que permite que la descripción autorice la transformación del síntoma en signo, que dé paso del enfermo a la enfermedad, del individuo al concepto (Foucault, 2012: 272).

El arte de describir los hechos es el arte supremo en medicina: todo palidece ante él [...] la descripción en la medicina clínica, no tiene por sentido poner lo oculto, o lo invisible al alcance de los que no tienen acceso a ellos, sino hacer hablar lo que todo el mundo ve sin verlo, a los únicos que estén iniciados en la verdadera palabra. (Foucault, 2012: 272)

De este modo, la clínica se posiciona como aquella que posee el derecho de hacer uso de ciertos discursos de poder. Evidentemente sobre la competencia de la salud y la enfermedad, que a través de la tecnología hospitalaria, dictará aquellas competen-

cias de saber, normas, reglamentos, pedagogías, y límites que deberán efectuarse en la clínica y de aquellos que se suscriben en ella (Foucault, 2012).

En efecto, el dispositivo clínico contiene a la medicina hegemónica, produciendo otros dispositivos que sujetan, capturan, orientan, determinan, interceptan, modelan, controlan y aseguran gestos, comportamientos, opiniones y discursos de los sujetos, es decir que producen ciertas *disposiciones* frente a las instituciones (Agamben, 2011). Nuestro querido Dr. Medina busca a toda costa *revalorar*, en este sentido, el lugar institucional del Seguro Social. Esto es puesto en evidencia en el siguiente discurso pronunciado por el Dr. Medina en un alegato con el Dr. Villanueva a favor de la disciplina médica: [para el paciente] “somos como una madre, ¿por qué cree usted que el emblema del Seguro Social es una mujer con su hijo en brazos? ¿Por qué se le ocurrió al arquitecto?” La disciplina médica es puesta en el filme en una oportuna ligazón afectiva con la identificación hacia el Seguro Social, como la madre cuidadora y proveedora de narcisismo perpetuo, por la cual quedan garantizadas las ilusiones del porvenir.

Por otro lado, el papel de Cantinflas como médico de pueblo se referiría a un “oficial de salud”: Los oficiales de la salud se harán cargo de los cuidados más comunes y “rudimentarios”. Lo esencial de la formación del oficial de salud son los años de *práctica* (Foucault, 2012: 272). Por el contrario, los médicos deberán pasar una serie de exámenes teóricos y prácticos. El médico completa la enseñanza teórica que ha recibido con una experiencia *clínica*. Lo esencial en este caso es la experiencia clínica. Esto es, se discrimina entre la práctica y la clínica. La práctica hace mención a un empirismo controlado, saber hacer después de haber visto; la experiencia se integra en el plano de la percepción, de la memoria y de la repetición. La clínica es una estructura más fina y compleja en la cual la integración de la experiencia se hace en una mirada que es al mismo tiempo saber. En otras palabras, que es dueña de su verdad y libre de todo ejemplo, incluso si ha sabido un momento aprovechar de él. “Se abrirá la práctica a los oficiales de salud, pero se reservará a los médicos la iniciación a la clínica” (Foucault, 2012: 272).

A la par del recorrido filmico vemos discurrir con mucha gracia y frecuencia el lenguaje técnico médico que Cantinflas logra disimular con sus juegos de palabras. Ante la solicitud del Dr. Villanueva, en una escena de cuadro pedagógico que ya referimos anteriormente, Salvador Medina responde *cantinfleando* en torno a las glándulas endocrinas, siempre respetando a su médico instructor. Esto nos remite nuevamente a Foucault quien define el carácter cerrado de la profesión médica, desde dos puntos: la evitación de incorporar el viejo sistema corporativo de la profesión, y la evitación del control sobre los actos médicos mismos, lo cual, a su vez, remite a la cuestión de las sesiones clínicas. El principio de elección y su control son establecidos sobre la noción de competencia, es decir, sobre un conjunto de virtualidades que caracterizan a la persona misma del médico: saber, experiencia y la “probidad reconocida”, en otras palabras, la vigilancia y examinación del quehacer de los médicos (Foucault, 2012). Lo cual recae en el dominio cerrado y reservado de la medicina, ya que aquel que sea médico deberá haber transitado y ser acreditado por una serie de requerimientos súper especializados y ser evaluados por miembros del propio *corpus*.

Asimismo, las relaciones de poder operan indirectamente y de forma mediata, actuando sobre las acciones de los otros durante toda la película. El ejercicio del poder consiste en guiar la posibilidad de conducir y ordenar los efectos posibles (Foucault, 1980: 189). En palabras de García Canal:

El poder no se construye a partir de voluntades, sean individuales o colectivas, al igual que no deriva del interés de individuos o grupos, se construye y funciona a partir de múltiples fuerzas o poderes que recorren el campo social, sin ser jamás independiente y sólo es descifrabable al interior del cúmulo de relaciones que atraviesan todo el campo social. (García Canal, 2006: 140)

Las relaciones de poder se vehiculizan, a través y entretreídas con el *saber*, y es así que las formas de poder están imbuidas en el discurso médico disciplinario sostenido en las formas de saber y de observación las cuales están penetradas por las relaciones microscópicas poder. En ese sentido no se trata de que el saber produzca efectos de poder, sino cómo es que el saber es intrínsecamente poder. Podemos separar el saber en una institución concreta de poder, pero no de su carácter intrínseco de poder. Poder y saber son las dos caras de la misma moneda: todo poder genera saber y todo saber proviene de un poder.

Lo anterior sucede debido a que el saber supone un discurso de *verdad*, lo cual implica que sólo está al alcance de algunos (Foucault, 2002: 368). El discurso de poder en el recorrido del filme construye prácticamente toda la trama en los bordes del saber-poder en el cual el discurso médico inscribe su hegemonía. La subordinación de la enfermera Laura muestra, por ejemplo, además de una referencia y adecuación al médico varón, pues no hay médicos mujeres, una constante influencia de la disciplina médica operativa da prueba de ello en todo el filme. Desde luego que comprendemos la temporalidad del filme y las implicaciones del discurso en ese momento, no obstante, el interés estriba en todo el recorrido del filme pues siempre queda en evidencia que ante la palabra del médico no hay lugar a la oposición. Los pacientes son cuerpos dóciles que quedan al arbitrio de su médico.

4. A modo de cierre: la angustia como límite en el filme. “¡Que preparen inmediatamente el quirófano! Es una emergencia”

La película muestra una regla fundamental de la comedia. La instancia de cierre, el remate y su mecanismo retroactivo. Toda la trama del filme concurre con el paradigma de la enfermedad de *Beto* que sólo puede solventarse con una cirugía de alto riesgo que no ha sido autorizada por el padre, que cual hombre totémico, impide a la madre autorizar la cirugía del niño. Pero más allá de esta referencia común a la política de la identificación de género conviene hacernos las cosas un poco más entretrenidas en nuestro análisis.

La operación del niño *Beto* en la película es el clinámen de la formación adecuada del poder médico sobre nuestro inocente pero destacado médico Medina. Ha logrado extirpar un “quiste pedimario congénito en la región frontal” del cerebro. Este hecho hace que el personaje de Cantinflas pase de ser el doctorcito de pueblo a ser nombrado por su colega Pablo como Doctor, ha ingresado al terreno de la hegemonía médica, y por tanto, de un investimento de poder-saber.

Lo coyuntural para nuestro análisis de cierre estriba en el lugar de la angustia. En palabras de Alenka Zupančič (2017), “la comedia es una máquina para medir la angustia, misma que administra en dosis ‘justas’ y muy exactas” (p. 249). La caja resonante de la angustia es utilizada en la cinta de Cantinflas como un modo de ar-

ticulación de lo siniestro e impredecible que es resuelto de manera institucional por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Se trata aquí de observar cómo la confianza en la positividad del discurso institucional intenta resolver discursivamente la negatividad de la angustia por la posible muerte del paciente Beto. Y cómo esto hace del espectador tierra fértil de la ideología estatal sobre la responsabilidad de la atención brindada por el Seguro Social como veremos a continuación.

Esta forma paradigmática del cierre ideológico está en el fondo de toda la discusión en torno a las miles de vicisitudes de posible análisis en el filme pues hace recaer una comedia en la angustia para producir un mensaje ideológico en la posición del espectador. La contundencia angustiante resume cualquier posibilidad de resolución aleatoria de la realidad. La esperanza optimista del cuidado de la vida es representada con la fuerza de incrustación del significante Seguro Social sobre la *zoe* percedera del pequeño *Beto*, logrando que la gran intervención del saber médico *salga en hombros*. Es oportuno preguntarse: ¿Por qué es la angustia quien resuelve la película? Nuestra mirada al sesgo nos hace cumplir un análisis mucho más estructural.

Lo real de la muerte es puesto a merced del imaginario fantasmático e ideológico del orden médico. Esto va más allá de la búsqueda por la salud institucionalizada y del cuidado del paciente. Hace garantizar, en el Estado y su institución central de salud, el resguardo de las políticas gozantes. La salud pública (*bios*) se impone ante la vida como *zoe*, ante la familia, ante los malestares e inconformidades sociales. Si se nos permite la alusión cinematográfica, queda reemplazado el icónico: *Siempre nos quedará París*, por el institucionalmente reconfortante: *Siempre nos quedará el IMSS*. Parece que no es suficiente con problematizar muchos de los problemas lacónicos que se manifiestan en la cinta, lo profundamente preocupante es perpetuar la confianza estructural del sujeto en los límites impuestos por la misma organización estatal e ideológica que regula la salud pública y que utilizó a Cantinflas, con su beneplácito, como un alfil de producción y regulación ideológica y positiva sobre los espectadores del cine nacional.

5. Bibliografía

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica* 26(73), 249-264. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>
- Bolaño, R. (2016). *El espíritu de la ciencia ficción*. México: Alfaguara.
- Delgado, M. (Director). (1965). *El señor doctor* [Película]. Posa Films.
- Donzelot, J. (2008). *La policía de las familias*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dolar, M. (1998). Introduction: The Subject Supposed to Enjoy. En A. Grosrichard, *The Sultan's Court. European Fantasies of the East* (pp. IX-XVII). London: Verso.
- Dufourmantelle, A. y Derrida, J. (1997). *Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre de l'hospitalité*. París: Calmann-Lévy.
- Emmer, S. y Schejter, V. (2014). Psicología hospitalaria. Ética y lazo social. *Proceso grupal*. Recuperado de: <http://procesogrupal.overblog.com/psicologia-hospitalaria>
- Freud, S. (1900). La interpretación de los sueños. En S. Freud, *Obras completas* (vol. IV). Buenos Aires: Amorrortu, 2000.
- Freud, S. (1905). El chiste y su relación con lo inconsciente. En S. Freud, *Obras completas* (vol. VII). Buenos Aires: Amorrortu, 2000. Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.

- Foucault, M. (1991). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.
- Foucault, M. (2002). *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2012). *El nacimiento de la clínica*. México: Siglo XXI.
- Galera, J. y Valdebenito, L. (2009). Cantinflas: entre risas y sombras. Un análisis semiótico cínico. *Anagramas. Rumbos y sentidos de la comunicación*, vol. 8, núm. 15, 99-115. DOI: <https://doi.org/10.22395/angr.v8n15a7>
- García Canal, Ma. I. (2006). *Espacio y Poder. Espacio en la reflexión de Michel Foucault*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- García-Canclini, N. (1993). *El consumo cultural en México*. México: CONACULTA.
- Gómez Camarena, C., y Aguilar Alcalá, S. (2020). Café sin leche, Escuela sin concepto: rasgos, operaciones y lecturas en la Escuela eslovena. *Res Publica. Revista De Historia De Las Ideas Políticas*, vol. 23, núm. 3, 305-319. DOI: <https://doi.org/10.5209/rpub.71246>
- Hernández, G. (2014). Sale a la luz el lado oscuro de Cantinflas. *Hilo directo*. Recuperado de: <http://hilodirecto.com.mx/el-lado-oscuro-de-cantinflas/>
- Rosas Mantecón, A. (2012). Públicos de cine en México. *Alteridades*, vol. 22, núm. 44, 41-58. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/747/74728323004.pdf>
- McGowan, T. (2007). Introduction: Enjoying the Cinema. *International Journal of Žižek Studies* vol. 1, núm. 3, 1-13. Recuperado de: <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/47/44>
- Lecourt, D. (1970). La Historia epistemológica de Georges Canguilhem. En G. Canguilhem, *Lo normal y lo patológico* (pp. VIII-XXX). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Menéndez, E., L. (1988). Modelo Médico Hegemónico y Atención Primaria. *Segundas Jornadas de Atención Primaria de la Salud*. 30 de abril al 7 de mayo. Buenos Aires, pp. 451– 464.
- Menéndez, E., L. (1990). *Morir de Alcohol: Saber y Hegemonía Médica*. México: CONACULTA/Alianza Editorial Mexicana.
- Ramos, S. (2001). *El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Austral.
- Ruiz Rivas, H. (2012). Cantinflas, Patriota de la patria e Insurgente del detalle. *Caravelle* núm. 98. DOI: <https://doi.org/10.4000/caravelle.1216>
- Silva Escobar, J. P. (2017). Cantinflas: Mito, gestualidad y retórica despolitizada de lo popular. *Atenea*, núm. 516, 107-120. DOI: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622017000200107>
- Suárez, R. (2017). “Se prohíbe a los materialistas estacionarse en lo absoluto”: el comunismo y la cultura popular en el siglo XX mexicano. En C. Illades, *Camaradas. Nueva historia del comunismo en México* (pp. 348-372). México: CONACULTA.
- Tomšič, S. (2015). Laughter and Capitalism. *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, núm. 8, 22-38. Recuperado de: <http://www.lineofbeauty.org/index.php/S/article/view/65/84>
- Valdebenito, L. y Galera, J. (2011). Romeo y Julieta de Cantinflas: El humor en la cultura de masas. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 23, núm. 2, 97-107. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551280008.pdf>
- Valenzuela, J. M. (2013). Juventudes demediadas. Desigualdad, violencia criminalización de los jóvenes en México. En R. Reguillo, *Los jóvenes en México* (pp. 316-349). México: Conaculta.

- Zamora Echegollen, M. A. (2019). El sistema de castigos en los hospitales de México. *Universciencia*, núm. 52, 1-12. Recuperado de: <http://revista.soyuo.mx/index.php/uc/article/view/123/164>
- Žižek, S. (2002). *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.
- Zupančič, A. (2017). Ardillas a las bellotas o ¿cuántos son necesarios para no ceder en el deseo? En M. Dólar, S. Žižek y A. Zupančič, *Ardillas a las bellotas. Entre psicoanálisis, filosofía y el cine de Ernst Lubitsch*. México: Paradiso.