

# Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico



Tzutzumatzin Soto Cortés\*/Cineteca Nacional, México

**RESUMEN:** A partir de identificar la documentación que configura la visibilidad de los actores cómicos dentro de un acervo de imágenes, se reflexiona acerca de los aspectos que construyen una metodología de descripción en un acervo fílmico. Se presentan las categorías tradicionales en las que se separan nombres de películas, actores y el lugar que ocupan los actores secundarios y de cuadro, a partir de la identificación de sus gestos, actitudes y relaciones humorísticas en las escenas de películas retratadas por fotógrafos de *stills*. Así, se muestran las especificaciones de este proceso en el acervo iconográfico de la Cineteca Nacional desde un análisis de lo archivístico como discurso signifiante.

**PALABRAS CLAVE:** archivo fílmico, Cineteca Nacional, gestos, actores secundarios.

**ABSTRACT:** From identify documentation that sets the visibility of the comic actors in a film archive, we reflect on aspects that build a methodology for describing images.

Traditional categories in which films and actors names are placed from identifying their gestures, attitudes and relationships in the film portrayed by stillmans are presented as part of a significant process. The specifications of this process are described thinking in the Cineteca Nacional's iconographic collection. The analysis takes the archival as significant speech.

**KEY WORDS:** film archive, Cineteca Nacional, gestures, supporting roles.

## Introducción

CARLOS MONSIVÁIS ESCRIBIÓ, en *Rostros del cine mexicano* (1999, p.141), que el humor forma parte de la solicitud de ingreso a la visibilidad y el sonido. Esta aseveración es sugerente hablando de aquellos rostros que conformaron el imaginario popular del cine mexicano en los años posteriores a su considerado auge: entre el establecimiento de un modelo de producción y temática nacional, con *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1934), y el cierre del ciclo en 1945, cuando se inició una política sindical que impedía la integración de nuevos cuadros creativos y productivos a la realización de películas (García Riera, 1988).

Entre 1946 y 1950 aparecen títulos como *Músico, poeta y loco* (Humberto Gómez Landero, 1947) y el *Rey del Barrio* (Gilberto Martínez Solares, 1949) con Germán Valdés “Tin Tan” como personaje principal; *A volar joven* (Miguel M. Delgado, 1947) y *El Supersabio* (Miguel M. Delgado, 1947) con Mario Moreno “Cantinflas”, quien se dio a conocer en el periodo de cine de oro con *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937) y el *Signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939), y ¡Ay Palillo, no te rajés! (Alfonso Patiño Gómez, 1948), protagonizada por Jesús Martínez “Palillo”, con claras alusiones a la comedia ranchera de principios de la década ¡Ay Jalisco, no te rajés! (José Rodríguez Ruelas, 1941).

La frase de Monsiváis es también propositiva para reflexionar acerca de la visibilidad e identificación de esas imágenes en el archivo que las resguarde. Los nombres de Conchita Gentil Arcos, Luis G. Barreiro, Joaquín Pardavé o Carlos López “Chaflán” se nombran en el vocabulario de un cinéfilo, al lado de héroes y heroínas, como el complemento de incalculables episodios “memorables” del drama y sobre todo del humor mexicano. Si son datos necesarios para el relato histórico o la crónica cinematográfica, lo son primera y certeramente en el archivo cinematográfico, en donde la labor de identificación y puesta en acceso van de la mano y configuran el primer marco de interpretación.

Se habla aquí entonces de la visibilidad del archivo a través de las imágenes que se pueden utilizar para realizar investigaciones, siempre y cuando estén correctamente identificadas y descritas en un archivo. Tales imágenes son los *stills* cinematográficos en los que aparecen los actores de reparto con rasgos humorísticos (en un periodo en el que la creación de imágenes fijas era indispensable en el modelo de producción, distribución y consumo).

Una de las valoraciones que se otorga a estos objetos fotográficos se basa en los discursos de creación de los archivos y se vincula a cierta noción del patrimonio nacional, tema que no se abordará aquí, pero que enmarca la figuración de lógicas de archivo que responden a cierta forma de estudiar, analizar y comunicar la historia de la cinematografía en tanto producción nacional. Esa valoración provoca procesos de ordenamiento y acceso público supeditados tanto a las condiciones de preservación de

los objetos fílmicos y no fílmicos como a las políticas específicas de comunicación de la estructura archivística. La valoración y ordenamiento de tales definen a dos actores: uno que dispone de la valoración y ordenamiento, y otro que puede acceder a esos objetos mediados por el ordenamiento dispuesto.

La película y su visualización son la materia prima del investigador cinematográfico, sin embargo, la primera no es ni puede ser de acceso inmediato en su soporte original, debido a su ubicación (si se encuentra o no en un archivo), al estado de conservación, a la correcta identificación y a los instrumentos que los archivos ofrecen para su consulta como guías, inventarios o catálogos; por eso la documentación relacionada tiene un valor fundamental para la investigación del cine, y para el cine como fuente.

Los archivos fílmicos nacionales, y en específico la Cineteca Nacional de México, como parte de sus funciones al conformarse como acervo histórico, suelen resguardar, conservar, clasificar y describir documentación no fílmica relacionada a la cinematografía: fotografías (entre ellas los *stills*), carteles, fotomontajes, tecnología cinematográfica, dibujos, vestuarios, premios, guiones y hemerografía, entre otros objetos.

Distintas son las lecturas acerca de la producción fílmica a partir de una descripción mínima motivada para la identificación de fotografías dentro de un archivo de este tipo. Estas últimas, sin embargo, comparten una base común, en tanto se trata de imágenes relacionadas a una obra cinematográfica, con una composición propia, matizan cualquier ilustración que de ellas se pretenda en relación a una película.

Tomando en cuenta que las imágenes de actores y actrices representadas en los anteriores soportes muestran a los sujetos y sus gestos como perfil de identificación y, por lo tanto, de entrada al archivo, a continuación se expondrán las implicaciones significativas del proceso archivístico partiendo de la identificación y descripción de un tipo de documento: los *stills* cinematográficos. Se presentan las categorías tradicionales en las que se separan nombres de películas, actores y el lugar que ocupan los actores secundarios y de cuadro, a partir de la identificación de sus gestos, actitudes y relaciones humorísticas en las escenas de películas retratadas por fotógrafos de *stills*. Es decir, se muestran las especificaciones de este proceso en el acervo iconográfico de la Cineteca Nacional, desde un análisis de lo archivístico como discurso significativo.

### La imagen archivada: entre contextos y especificidades

Es necesario señalar ciertas precisiones respecto a lo que se llama archivo, para posteriormente describir los procesos de análisis que se efectúan en un archivo iconográfico, principalmente fotográfico.

Michel Foucault, en *Arqueología del saber* (1970), define el concepto “archivo” en términos de procesos de enunciación. Esta forma de abordarlo es útil para entenderlo como enunciado-acontecimiento, es decir, como discurso performativo:

El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares, pero el archivo es también lo que hace que [...] se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas [...] El archivo no es lo que salvaguarda [...] el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil es evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado acontecimiento [...] define desde el comienzo el sistema de su enunciabilidad. El archivo no es tampoco lo que recoge el polvo de los enunciados que han vuelto a ser inertes y permite el milagro eventual de su resurrección; es lo que define el modo de actualidad del enunciado cosa; es el sistema de su funcionamiento (Foucault, 1979, pp. 219-221).

Foucault construye una definición a partir de nombrar lo que no es, ello importa porque da cuenta de visiones contrarias, de otra tradición que suele relacionar al archivo como “salvaguarda del acontecimiento del enunciado para las memorias futuras”, como objeto que hace posible la resurrección del pasado. Con ello no se niega aquí, como Foucault tampoco lo hace, la relación memoria-archivo y los discursos sobre ellos. Lo que interesa ahora de su propuesta es reconocer el archivo como práctica discursiva que ha jugado un papel importante en la legitimación de las memorias como relatos válidos (en tensión) que permiten el conocimiento histórico. Relatos que aparecerían como objetivos (objetos) para la producción del archivo. De ello da cuenta también Paul Ricoeur cuando reflexiona sobre memoria, historia y olvido:

Aquí subrayaremos los rasgos por los que el archivo constituye una ruptura respecto al rumor del testimonio oral. Pasa al primer plano la iniciativa de la persona física o moral que intenta preservar las huellas de su propia actividad; esta iniciativa inaugura el acto de hacer historia. Viene luego la organización, más o menos sistemática, del fondo así separado. Consiste en medidas físicas de preservación y en operaciones lógicas de clasificación que incumben, si es preciso, una técnica elevada al rango de archivístico. Ambos procedimientos se ponen al servicio del tercer momento, el de la consulta del fondo dentro de los límites de reglas que autorizan el acceso al mismo (Ricoeur, 2008, pp. 218-219).

La anterior descripción habla del archivo como archivación, como una práctica técnica que se basa en el reconocimiento de los procedimientos archivísticos formales como pautas de descripción. Los momentos que menciona Ricoeur como ruptura del testimonio oral (ruptura instauradora, diría Jacques Derrida), esto es, la iniciativa de formar un archivo, la organización de los

elementos archivados y la práctica de consulta, no aparecen como pasos de una lógica archivística en el sentido técnico, sino como elementos sujetos al análisis para la comprensión del proceso de archivación en un sentido complejo y signifiante.

Dicho marco conceptual permite entender lo que pasa en un archivo audiovisual. A un acervo de imágenes fijas, como el que posee la Cineteca Nacional, acuden al menos dos tipos de “buscadores de imágenes”: los que han investigado un tema relacionado a la cinematografía y buscan ilustrarlo, y aquellos que indagan en las imágenes respuestas a preguntas de investigación.

El primer tipo buscará en expedientes de títulos de películas aquellas escenas que ilustren el tema propuesto: la pobreza, la figura del charro, la filmografía de Pedro Infante, entre muchos otros tópicos, y seleccionará aquellas que por la estética del encuadre inciten al lector de sus textos a interesarse. Se trata usualmente de textos para ser publicados y que requieren de un apoyo visual. Cada investigación producirá un inventario y catálogo propio en manos del investigador: un conjunto de títulos ordenados para representar un tipo, un género, una personalidad, etcétera.

El segundo tipo requiere conocer la manufactura de las imágenes, su procedencia o la conexión con otras similares. A veces las fotografías son el único registro visual de una película perdida o desaparecida; las imágenes aparecen como índice de la existencia de una obra citada o referenciada de la que no se conocen imágenes.

Así, existen dos sujetos del archivo en relación a lo archivado: quien archiva y quien reinterpreta el archivo.

La identificación de personajes para la descripción en un archivo es una de las primeras tareas en la ubicación conceptual de un objeto imagético: vincula a los dos sujetos archivísticos con los objetos convertidos en documentos. Un ejercicio similar se puede hacer con la siguiente imagen.



Imagen 1. Autor desconocido, cartel publicitario del ciclo *La familia en el cine*, 1978, Colección Cartel, montado en bastidor, Cineteca Nacional.

En su identificación no hay mayor sorpresa, se trata de un cartel publicitario, montado en bastidor de madera, de un ciclo organizado en 1978 por el Instituto Mexicano del Seguro Social y CONASMIRE, titulado *La familia en el cine*. La imagen ilustrativa corresponde a una de las películas exhibidas: *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948).

La anterior descripción debe encajar en la lógica archivística del archivo receptor para dar cuenta de la existencia del objeto (y de la imagen) y así ser reubicado, descrito, clasificado y preservado para algún fin último; una lógica simple que pretende responder a las expectativas futuras de quien consulte el acervo, deseablemente abierta para múltiples lecturas.

Una vez identificada, la imagen de la película emerge como característica fundamental del cartel. Así, el objeto queda clasificado bajo el número 5593, que agrupa a todo aquello relacionado con la obra *Una familia de tantas* (fotografías, carteles, película filmica, copias en video, etc.), y el número CM-0156, correspondiente a la colección Cartel en Bastidor, que especifica el objeto (el cartel).

La identificación se basa en el conocimiento previo de la obra cinematográfica, o en el reconocimiento fisiológico de los actores, para su posterior relación con la obra. El documentalista (y aquel que observe esta imagen) debe contar con las competencias elementales para describir y clasificar la imagen que ilustre el cartel. Estas competencias se desarrollan a partir del desconocimiento y de la elaboración de preguntas: quién, cómo, cuándo y porqué.

En este caso, es capaz tanto de reconocer que aquello que ve es un conjunto de personas, situadas alrededor de una mesa, vestidas de manera formal y festiva, como de establecer una descripción a partir de lo que ve, vinculándola con los elementos fuera de la imagen, por ejemplo, identificar la información textual que acompaña al cartel. Se establece una relación entre lo que sucede en la imagen y lo que se dice de ella. En este caso, se identifica que alguno de los cuatro títulos de las películas nombradas en el cartel corresponde a la imagen que los acompaña.

Este análisis visual se complementa con una competencia enciclopédica, basada en la memoria visual y cultural, que permite identificar personajes y situaciones, contextos y connotaciones. Es necesario comprender que se trata de una imagen que de alguna forma se relaciona con una película. Esta aseveración le servirá como precepto para realizar las preguntas que lleven a la correcta identificación: ¿qué película es?, ¿quiénes actuaron en ella?, ¿cómo?, ¿por qué?

Se necesita también de cierto oficio en la práctica de descripción de imágenes fotográficas para reconocer que no se trata de una escena de la película, sino de un *still*. Es decir, de una fotografía que fue tomada con un encuadre similar durante la filmación, que no deriva de un fotograma sino del trabajo expreso de un fotógrafo.

El conocimiento del contexto de producción de las imágenes define su especificidad. Por lo que el conjunto de saberes debe acotarse a aquellos elementos que describen la imagen particular. Para continuar con el ejercicio, se describe a continuación el contexto de los *stills* cinematográficos.

En la bibliografía sobre estudios de la cinematografía en México no se ha ahondado en la especificidad de este tipo de imágenes. Si se menciona, suele ser en relación a fotógrafos que pasaron por esta profesión antes de su consagración como realizadores de imágenes, por ejemplo, Gabriel Figueroa, Manuel Álvarez Bravo, Alex Phillips o Agustín Jiménez.<sup>3</sup> Por ello el texto de Julia Tuñón, *Entre fotos te veas: del cine al still* (2002), sugiere indagar acerca de la carencia de estudios especializados al respecto, lo cual sería útil como contribución a los estudios cinematográficos.

Sin embargo, la caracterización que realiza Steve Jacobs en *The history and aesthetics of the classical film still* (2010) para hablar de este oficio en Hollywood sirve también para describir esta práctica en el cine mexicano. Jacobs explica que los *film stills* (fotografías fijas cinematográficas) son fotografías tomadas por un tipo de profesional: el fotógrafo de *stills*, llamado también *stillman*, que usualmente los realizaba con una cámara de formato 8 x 10 pulgadas. Este oficio es producto de una organización industrial, pues está enmarcado en una división y especialización del trabajo realizado en el contexto de la estandarización de la producción cinematográfica.

El trabajo del *stillman* se desarrollaba en el set de filmación, en donde realizaba una serie de tomas de las escenas desde diferentes ángulos para revisar la continuidad y para otros objetivos como la publicidad de la película entre los distribuidores y publicistas. Las imágenes producidas usualmente tenían el punto de vista del cinefotógrafo, pero no siempre. Jacobs reconoce que después de la toma de la escena por parte del cinefotógrafo de la película, se les pedía a los actores seguir posando para la realización de estas imágenes.

Tal caracterización se reconoce muy pocas veces entre investigadores y estudiantes. Al respecto, Roland Barthes (1970) y John Mraz (2009) han apuntado que el análisis cinematográfico que realizan se hace desde la película misma, por eso han optado por utilizar y denominar fotogramas (*photogramme* en Barthes) o ampliaciones de cuadro (*frame enlargement* en Mraz) a las imágenes (fijas también) extraídas de las cintas de 35 mm que acompañan sus textos críticos.

La diferencia entre un *still* y un fotograma ofrece distintas lecturas. Una vez reconocida la diferencia, se puede ver que las imágenes producidas con la estructura formal de un *still* merecen una atención diferente que podría ofrecerse como fuente de estudio.

Para ambos casos existe una misma lógica archivística sobre la cual se crean *visualidades*, es decir, configuraciones de lo que se ve, lo que aparece, lo que se conoce;

ejemplo de ello es la imagen descrita al comienzo de este texto. La imagen se relaciona con una película y se configura como representativa de ésta al ser seleccionada como ilustración; sin embargo, no existe tal imagen como escena de la obra cinematográfica, se trata de una fotografía creada *exprofeso*; vinculada con la obra pero sin ser un fragmento de la misma, en estricto sentido.

Al no ser un extracto del celuloide, este tipo de producción de imágenes se coloca en otro orden de significación. Julia Tuñón describe de la siguiente manera el papel del *still* cinematográfico:

[...] eran importantes, sobre todo para que las audiencias los vieran en los pizarrones colocados a la entrada de aquellas salas-palacios-templos cinematográficos de los años cuarenta, pues era parte de la parafernalia filmica que daba lugar a rituales hoy perdidos. Los *stills* contaban la película sin contarla, daban señas de su carácter [...]. El *still* permitía, entonces, construir un modelo imaginario previo de lo que íbamos a ver, un modelo evidentemente muy personal y subjetivo, pero con el que forzosamente la película dialogaba (Tuñón, 2002, p. 33).

Los *stills* se pegaban usualmente en cartones de aproximadamente 11 x 17 pulgadas, los cuales se imprimían en las técnicas de serigrafía, cromolitografía y *offset*, con un espacio en blanco del tamaño de la fotografía. A esta forma de publicidad se le llamó *lobby card*, y en México se le conoce como fotomontaje. Posteriormente se incluyó la imagen fotográfica como parte de la impresión, de forma similar al siguiente fotomontaje de la película *¡Ay qué tiempos Sr. Don Simón!* (Julio Bracho, 1941). Aun así, el *still* conservó la misma función y en la impresión se respetó el encuadre y la proporción de la imagen fotográfica.



Imagen 2. Fotomontaje de la película *¡Ay qué tiempos Sr. Don Simón!* (Julio Bracho, 1941), Colección de fotomontajes, Cineteca Nacional.

Cada distribuidor contaba con su propio diseño. La serie de imágenes (producida usualmente en juegos de 8 y 12) daba cuenta del desarrollo de la historia de la película. Podría decirse que se trata del *tráiler* de primera mano, impreso y expuesto en los vestíbulos y entradas de los cines.

Los autores de este tipo de fotografía son poco reconocidos, usualmente en el gremio se les nombra como los “foto-fijas”, tal vez porque la composición suele subordinarse al encuadre cinematográfico, pero no necesariamente (Lozano, 2012). Sin embargo, los *stills* poseen estructura y sentido propios, como los realizados para la película *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947) por el ojo de Manuel Álvarez Bravo; o los *close-up* de Raúl Argumedo en las fotos fijas de *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, México, 1936).

Si al principio de la historia de la producción cinematográfica en México los fotógrafos no firmaban sus imágenes, para la década de 1940 era común hacerlo en alguna de las esquinas inferiores de la fotografía. Así, se puede identificar a autores como Luis Márquez, Leonardo Jiménez, Raúl Argumedo, Carlos Tinoco, Samuel Tinoco, Jaime L. Contreras, Isaías Corona Villa, Ángel Corona Villa, Francisco Urbina, entre otros. Aunque esta firma –hay que reconocerlo– no garantizó su crédito en pantalla ni en la subsecuente difusión de las imágenes.

### Archivo e identificación

¿Cómo podría, entonces, construirse una lógica de archi-ación abierta y a la vez precisa para ofrecer múltiples lecturas? Y una vez motivada por esa lógica ¿qué configuración de la visibilidad se realiza? A continuación se muestran elementos de este proceso desde un análisis de lo archivístico como discurso signifiante, para dar cuenta de que el gesto cómico de ciertos actores les da lugar en el índice, en el inventario y/o en la guía, lo que deviene finalmente en su visibilidad.

Este análisis toma en cuenta la relación entre dos tipos de sujetos del discurso archivístico, el investigador y el archivero, para analizar la experiencia de la descripción en el archivo, pues los procesos realizados en el archivo se configuran en relación al imaginario de un espectador (el cual procesa información y comprensión histórica, sociológica, antropológica, etcétera) y las competencias históricas, sociológicas, antropológicas, etc. de un archivero (quien procesa los materiales para permitir que esa información y comprensión sea descubierta).

En el *still* aquí analizado, el de la película *Una familia de tantas*, se muestra una escena similar que aparece en el mismo filme: aquella en que los personajes se preparan para cortar el pastel de cumpleaños y antes de apagar las luces para soplar las velas, Guadalupe (la sirvienta) interpela a Ricardo (el pretendiente no deseado), en medio de un jaloneo de platos, diciendo: “¿Sabe usted? Yo también voy a comer *cake*.”

Basta este momento de humor mínimo para servir de marco a la imagen publicitaria. Como señala Lauro Zavala en *Ironías de la ficción y la metaficción* (2007), el papel del humor corporal y el uso del lenguaje es característico de la comedia mexicana de los años cuarenta.

*Una familia de tantas*, sin embargo, no se caracteriza por el humor, se trata de un drama que en el contexto de la modernización nacional de 1948 se produce por la desintegración de una familia debido a la intolerancia del padre, Rodrigo Cataño (Fernando Soler), quien se empeña en controlar a sus cinco hijos, Héctor (Felipe de Alba), Estela (Isabel del Puerto), Maru (Martha Roth), Lupita (Alma Delia Fuentes), Ángel (Manuel de la Vega), y a su esposa Gracia (Eugenia Galindo).

Un juego de miradas marca la diferencia entre los personajes de la escena que retrata el *still* seleccionado. De los treinta actores que aparecen en la escena, tres miran directamente a la cámara, saliendo así de la diégesis de la obra. Sin embargo, no son ellos los que provocan otra interpretación de la imagen, otra distinta a su mera identificación como parte de la obra, es Enriqueta Reza, en el papel de Guadalupe mirando fijamente a Ricardo, encarnado por Carlos Riquelme, quien da cuenta de ese otro nivel de descripción y de esa otra configuración de la visibilidad que no se agota en ser la imagen ilustrativa de la película de la que es parte.

Enriqueta Reza tampoco se dio a conocer como actriz de comedia, fue su seriedad combinada con sus diálogos, resultando en la sutil contradicción que da sentido a la ironía, en esta película que la hicieron merecedora, en 1955, a la preseña otorgada por la Asociación Mexicana de Artes y Ciencia Cinematográficas (AMACC) como la mejor actriz de reparto.

Con una fórmula similar, Enriqueta Reza aparece como la cocinera Adela en la película *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949), junto a Sara García como su patrona: “Hay que mandar a Ricardo a la recaudería, ya se acabaron su tomate”, dice Adela. “¿¿Qué?!, ¿ya se acabaron? Pero si había más de dos kilos, ¿qué hiciste con ellos?”, responde la patrona. “¡Oh! Pues me hice unas enchiladitas después de planchar”, contesta Adela. “Pero, ¿no había usted cenado antes?”, increpa la patrona. “¡Pos ésta! Sí, pero pos no me ajabalé”, concluye Adela.

Lejos se encuentran estas representaciones de ser “la” caracterización del género cómico del cine mexicano, definido por Rafael Aviña (2004, p. 143) como “uno de los grandes pilares sobre los que se ha construido una cinematografía tambaleante como la nuestra”, con la presencia de peladitos, pachucos, norteños, afeminados, travestis, seductores irresistibles o indios pata rajada.

Un género requiere de representantes que condensan las características por continuidades o rupturas en el desarrollo de un tipo de producción y narrativa cinematográfica, tal como se han analizado en investigaciones monográficas las producciones de Mario Moreno “Cantinflas”, Manuel Medel, Jesús Martínez “Palillo”, Germán

Valdés “Tin Tan”, Eulalio González “Piporro”, Mauricio Garcés o la India María. El género se configura así como un conjunto de prácticas intencionales que son reguladas e identificadas como tales por los creadores y receptores.

Al respecto, Lauro Zavala reconoce la necesidad de abordar también los aspectos de naturaleza genérica y genológica relacionados al género cómico en la cinematografía, para la caracterización de una forma específica, es decir, una estructura formal de lo que caracterizaría al género cinematográfico humorístico más allá de la aparición de genios del humor:

las funciones que se le asignan al humor verbal, las estrategias del humor cinestésico (no verbal), los componentes del estilo visual y de la puesta en escena, la edición del sonido y la imagen, la organización del material narrativo, la presencia de intertextualidad y, por supuesto, las dimensiones estética e ideológica que se derivan de todo lo anterior (y no solamente de los meros contenidos en cada periodo) (Zavala, 2007, p. 98).

La identificación de documentos en un acervo de imágenes a partir de la clasificación por géneros de los objetos filmicos y de las piezas fotográficas que fungen como documentación relacionada conlleva un problema esencial: la clasificación de los materiales está supeditada a una identificación de lo representativo, por ejemplo, del género cómico. Una clasificación de este tipo deberá sortear la pregunta permanente acerca de la historia de la cinematografía nacional en general y asumir que la identificación con un género produce también una narrativa archivística.

La identificación es el primer paso de la descripción de un documento dentro de un archivo; el análisis para la conceptualización archivística para su clasificación es el segundo.

Un listado de actores y sus personajes configuran un tipo de catálogo en el que se pone en evidencia su relevancia y sobretodo su existencia: Adalberto Martínez “Resortes”, Agustín Isunza, Alfonso “El Indio” Bedoya, Alfredo Varela “Varelita”, Amparo Arozamena, Ángel Garasa, Antonio R. Frausto, Armando Arreola “Arreolita”, Armando Soto La Marina “Chicote”, Arturo Castro “Bigotón”, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel, Aurora Walker, Carlos Martín López “Chaflán”, Carlos Múzquiz, Carlos Orellana, Carlos Riquelme, Carolina Barret, Cecilia Leger, Conchita Gentil Arcos, Consuelo Guerrero de Luna, Consuelo Segarra, Dalia Íñiguez, Daniel “Chino” Herrera, Delia Magaña, Dolores Camarillo “Fraustita”, Edmundo Espino, Eduardo “Nanche” Arozamena, Emma Roldán, Enriqueta Reza, Fanny Schiller, Fernando Soto “Mantecquilla”, Francisco Jambrina, Francisco Reiguera, Gilberto González, Jesús Martínez “Palillo”, Jorge Mondragón, José Baviera, José Chávez Trowe, José Elías Moreno, José María Linares Rivas, José Pardavé, José René Ruiz Martínez “Tun Tun”, José Torvay, Juan García “Peralvillo”, Julián de Meriche, Julio Ahuet, Julio Villareal, Leopoldo

Ortín, Leonor Gómez, Luis Aceves Castañeda, Luis G. Barreiro, José Jasso, Lupe Carriles, Lupe Inclán, Magda Donato, Manuel Dondé, Manuel Noriega, Margarita Mora, Marcelo, María Gentil Arcos, Maruja Grifell, Max Langler, Miguel Arenas, Miguel Inclán, Miguel Manzano, Niní Marshall, Óscar Ortiz de Pinedo, Óscar Pulido, Paco Martínez, Pascual García Peña, Prudencia Grifell, Queta Lavat, Rafael Icardo, Ramón Vallarino Becerrillo, Salvador Quiroz, Estanislao Shilinsky y un largo etcétera de actores no menos importantes en estricto orden alfabético a lo largo de la historia del cine mexicano.<sup>2</sup>

La mayoría de estos personajes no han sido vinculados (por la crítica y la historia cinematográfica) con un género humorístico, como sí se ha hecho con “Cantinflas” o “Tin Tán”. Tomás Pérez Turrent describió de la siguiente manera a aquellos actores y actrices identificados como cómicos: “el personaje cómico es siempre complementario, es el amigo del muchacho, su compañero fiel, su satélite” (Pérez, 1991, p. 2).

Bastaría con el análisis cruzado de sus biografías y filmografías para configurar un patrón de características similares o disímiles y, sin embargo, por esta vía, no encontraríamos un patrón genérico sino modalidades de representación en las que emergen operaciones discursivas específicas: quién y cómo construye lo cómico, qué provoca la risa, qué gestos sabemos identificar, qué actores elaboraron un imaginario de personajes que permanecieron en la memoria del público a partir de gestos, tonos del decir o participación en escenas donde se representa la ironía, lo chusco o el humor independientemente del género.

Hacer reagrupaciones conceptuales de los objetos fotográficos a partir de los nombres de actores y actrices o de los nombres de sus personajes configura una lógica de identificación en el archivo. Los documentos iconográficos en un archivo filmico, a diferencia de los objetos audiovisuales, se suelen resguardar y reordenar por un orden semántico o temático y no por el llamado principio de procedencia. Los objetos fílmicos se ubican en relación a la colección de la que formaban parte antes de su llegada al archivo, o bien según el número de ingreso consecutivo a un acervo, independientemente de si es posible su reagrupación por procedencia. Por ejemplo, podemos identificar la colección de *transfers* en Betacam de películas producidas por Harry Wright, provenientes de los originales depositados en la Biblioteca del Congreso de Washington. Ese conjunto de materiales forma una colección por procedencia.

Realizar listados de personajes que configuren colecciones implica poner en evidencia la perspectiva de quien archiva. ¿Por qué este personaje y no otro? ¿Quién entra y quién no pertenece al grupo de los cómicos? Son dos preguntas que deben hacerse para configurar una lógica de archivo de este tipo. Me refiero a ello en dos sentidos: al archivo del humor como el acervo de documentos fotográficos ubicados y ubicables en un espacio, y al acervo cultural que esas imágenes constituyen o representan.

La selección de imágenes está condicionada a su identificación como parte de las representaciones del espacio reconocido como común para el personaje, selección que realiza quien describe y que a su vez trabaja con imágenes producidos por otros.

En los casos aquí mostrados, se trata de selecciones, aparentemente fragmentarias de obras cinematográficas, que en realidad son obras independientes en su selección, producto del ojo y encuadre de los fotógrafos de fijas, los *stillman*.

Así, toda reagrupación conceptual<sup>3</sup> de los documentos de archivo implica una perspectiva de autoridad. Por tanto, la valoración de la producción de un fotógrafo, profesional o aficionado, un estudio fotográfico, la producción de una película o una institución que manda hacer registros visuales se enmarca en la capacidad de resituar esa producción bajo una lógica de archivo. En lo que parecería ser la simple gestión sobre el patrimonio emerge el reconocimiento de la experiencia de archivo en relación a otras experiencias.

En una dimensión se está hablando de la especialización disciplinar para el manejo del objeto fotográfico; pero en otra, sale a la luz que dicho conocimiento disciplinar acompaña prácticas diferenciadas para situarse como agente del discurso y sobretodo de la posibilidad de tener un lugar en la dimensión política del archivo. Se trata de identificar la relación social entre archivo, archivista y comunidad (de investigadores o usuarios).

En la archivación fotográfica se definen regímenes de recopilación que se ajustan a un patrón de visualización determinado, aunque se reconozca que ella pueda ser reinterpretada. Las imágenes se descontextualizan y se resignifican. El conjunto de decisiones da forma a una figuración del archivo para que sea de ésta y no de otra forma.

El gesto de Enriqueta Reza en la primer imagen de este escrito emerge entre distintas selecciones: su lugar en el guión de la película, el ojo del fotógrafo que produjo el *still*, la selección de éste entre un conjunto de imágenes para la publicidad de la película, la supervivencia del objeto fotográfico entre los archivos del fotógrafo y la distribuidora de la obra cinematográfica, su reemplazo para la publicidad del ciclo de cine sobre la familia, su resguardo en un archivo institucional, su correcta identificación por el archivista y su selección por la investigadora que suscribe este texto para dar cuenta de su visibilidad.

Una vía para reconocer esos regímenes es el análisis del contexto de producción, lo que implica tener en cuenta a la entidad productora, los contextos de circulación del objeto fotográfico y su interrelación con otros objetos visuales y textuales en el archivo. Sin embargo, la identificación de la entidad productora (autores, editores y productores) y su resignificación como conjunto en un acervo es una de las principales problemáticas del análisis de imágenes.

El proceso de catalogación e identificación se puede resumir de la siguiente manera: existe un agente que selecciona objetos fotográficos de una previa selección, que es la que se le muestra. En esa transferencia existe un momento de producción del discurso colectivo: el testimonio sobre la identificación de la fotografía. Posteriormente, la imagen entra en otro régimen de sentido al acompañar una selección temática y un relato textual correspondiente. Estas etapas quedan veladas en la puesta en acceso del archivo, pues se exponen como un recorrido natural.

Así se recopilan datos de ciertas imágenes, y su recontextualización produce una sola imagen de identidad; por ejemplo, la representación de ciertos rasgos de un personaje: la existencia de un conjunto de *stills* de distintas películas en las que aparece un actor se configuran como su registro de visibilidad. Se produce, entonces, una tensión entre lo acontecido, lo representado y el lugar que esa experiencia significa en quien mira y reubica las imágenes.

### Archivo y gesto

Para constituir imágenes fotográficas en documentos hay que mirar en ellas “los términos de su legibilidad y el margen y los límites de su eficacia” (Tagg, 2005, pp. 86-87), pues las imágenes se contienen en el papel que las soporta, y significan por lo que realizan y por lo que no realizan, en lo que implican y lo que excluyen, en cómo se disponen o cómo se resisten a los distintos usos de los que pueden ser objeto para construir significados.

Un listado de nombres de actores y actrices (además de listados de directores, guionistas, cinefotógrafos, productores, etc.) relacionados a un objeto fotográfico conceptualiza su existencia en un acervo. Se trata de un ordenamiento pretendidamente objetivo para ofrecer una guía de visualización. La identificación de “personalidades” más o menos conocidas conduce su nombramiento en relación a la obra, que en el caso de un acervo filmico es lo que define la identificación documental. Los datos abstractos de mención de responsabilidades de producción y los elementos de la ficha técnica producen una relación semántica entre objetos que compartan un dato (a través de su descripción), relación que posteriormente puede ser recuperada a través de un sistema informático o una ficha tradicional en papel.

En el caso de la identificación de los actores y actrices secundarios del cine mexicano –de primera, de segunda, coadyuvantes, corales, del elenco, con papeles incidentales, de reparto o de cuadro, o con los mejores términos en los que se puede clasificar a todos aquellos personajes participantes en la producción filmica nacional que no se han considerado como actores principales– se requiere, además, una capacidad de familiaridad gestual producida por sus rostros e identificada por quien los mira.

Cómo se construyó esta familiaridad y se convirtió en estrategia de identificación es un proceso que no se explica en los manuales de catalogación filmica o audiovisual,

pues se trata de una competencia que en la práctica se considera implícitamente como la habilidad necesaria fundada en el imaginario visual de quien describe.

Una vez más, la imagen de Enriqueta Reza y Carlos Riquelme en el *still* de *Una familia de tantas* ofrece un detonador para la cuestión acerca de la identificación del humor como entrada al acervo cinematográfico. Explícitamente ¿qué es lo que significa la mueca de Guadalupe (Enriqueta Reza)? La pregunta no es ociosa, si demuestra que la caracterización del humor en el cine se puede realizar desde el archivo fotográfico y viceversa; si la caracterización del humor, o su acción, puede explicar la producción de cierto tipo de imágenes fotográficas que se resguardan en los acervos filmicos, no necesariamente a partir de una teoría de los géneros cinematográficos, entre los que se encuentra el cine de comedia, sino como una caracterización del cuerpo y del rostro cómico. Y por último, si contribuye a problematizarlas como objeto de análisis y a no considerarlas únicamente como ilustraciones.

La realización de la comedia implica la presunción de una regla que jamás debe hacerse explícita. Umberto Eco (1989, p. 15) caracteriza una modalidad de lo cómico al afirmar que la ironía afirma lo contrario de lo que se considera que es la norma y sólo es efectiva si para el caso, ésta no está explícitamente afirmada. Es decir, para tener el placer de disfrutar el efecto cómico de la ironía uno debe conocer las reglas del género, pero éstas no deben ser evidenciadas: si el actor las hace explícitas, la ironía no se realiza adecuadamente; y si el público las desconoce, no hay efecto cómico.

Eco hace una diferencia entre el humor y lo cómico, pues el primero siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico, es decir, que a través de un lenguaje verbal u otro sistema de signos (como podría ser el gestual) pone en duda otros códigos culturales. El humor nunca está fuera de los límites: se desarrolla desde dentro.

En la siguiente imagen, Enriqueta (en el papel de Atanasia) en *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948) mira sorprendida el gesto absurdo del desmayo de Carlos Orellana en brazos de Consuelo Guerrero de Luna.



Imagen 3. Autor desconocido, *still* de la película *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, 1948), Colección Corona, Cineteca Nacional.



El gesto serio y preocupado de Atanasia configura el marco de lo que debe ser expresado en tal situación; y por oposición, el gesto del desmayado es cómico. En *Fenomenología del relaxo*, Jorge Portilla reconoce la seriedad como una caracterización realizada en función del humor; para este autor, el espíritu de seriedad es meramente gesticulación, una exteriorización exagerada que se desarrolla con el fin de mostrar la propia excelencia y de subrayar la propia importancia, más que la realización del valor:

El espíritu de seriedad es reflexivo, la seriedad es espontaneidad pura; aquél es exteriorizante, ésta es “íntima”; aquél es un comportamiento frente al prójimo; en la seriedad auténtica estoy solo conmigo mismo frente al valor. El sentido de relaxo es, justamente, frustrar la eficacia de esta respuesta espontánea que acompaña a la aprehensión del valor. El relaxo suspende la seriedad, es decir, cancela la respuesta normal del valor, desligándome del compromiso de su realización (Portilla, 1984, p. 19).

Enriqueta Reza asumió una figuración de la seriedad, con una modalidad gestual que fue aprovechada por diversos directores según la intencionalidad narrativa de las películas: una gesticulación similar funcionó dramática y cómicamente en sesenta y nueve películas en las que participó entre 1943 y 1969; una gesticulación similar funcionó dramática y cómicamente en sesenta y nueve películas en las que participó entre 1943 y 1969; como cocinera en *Toros, Amor y Gloria* (Raúl de Anda, 1943), *La sombra de Chucho El Roto* (Alejandro Galindo, 1944) y *El diablo no es tan diablo* (Julián Soler, 1949); como sirvienta en *Enamorada* (Emilio el “Indio” Fernández, 1946), *Una familia de tantas* (Alejandro Galindo, 1948), *La casa chica* (Roberto Gavaldón, 1949) y *Mi marido* (Jaime Salvador, 1951); o bien, como madre, bruja, yerbera, tendera, casera, nana, ama de llaves, obrera, portera o viajera anónima en un tren; y como Manuela, Chana, Lagartija, Soledad, Guadalupe, Crescencia, Juliana, Adela, Victorina, Refugio, Perpetua, Alegría, o Diana Alegre.<sup>4</sup>



Imagen 4. Niní Marshall, Armando Soto La Marina “Chicote” y Joaquín Pardavé en *Una gallega en México* (Julián Soler, 1949), Colección Corona, Cineteca Nacional.

La imagen del gesto, paraliza, no sólo el movimiento del filme, también detiene y reconfigura la relevancia de los papeles. En un *still* el papel secundario se vuelve principal a través de la figuración cómica. Esto ocurre con Armando Soto La Marina “Chicote” en la siguiente imagen, escena de un filme dramático con aspectos humorísticos. “Chicote” se atraviesa en la escena de lo que parecería un típico título de pastelazos, sin embargo la trama aborda la terrible situación de una mujer gallega y viuda, Cándida (Niní Marshall), y su hija Aurora (Alma Rosa Aguirre), que en medio de algunos incidentes y malentendidos ejemplifican los conflictos que viven los refugiados españoles en México.

## Conclusiones

Enriqueta Reza y “Chicote”, al igual que otro buen número de actores y actrices en figura de sus personajes, entran y emergen de un catálogo de nombres de personajes de distintas peculiaridades. La búsqueda por el reconocimiento del gesto mostrado en las imágenes es el detonante para la pregunta por su existencia. ¿Quién, cómo, cuándo y por qué elabora éste o aquel gesto? Gesto humorístico que requiere nuestra solidaridad. La pregunta impugna al ordenamiento del archivo, requerimos de su nombre, su constancia en aparición, la necesidad de que su imagen sea vista y comparada para realizar el inventario del humor en el cine mexicano. El gesto se vuelve detonante de la identificación y, por lo que se ha visto a lo largo de texto, de su lugar en el archivo cinematográfico.

Dicho ejercicio puede resultar bastante productivo para la generación de conocimiento del cine a través de las imágenes fotográficas producidas como *stills*. Si partimos de la ignorancia en el reconocimiento de los nombres de las personas que aparecen en una escena y/o el efecto que produjeron al espectador de la imagen en movimiento, tendremos siempre e invariablemente su expresión, el gesto.

El efecto que produce la representación, es decir, la implicación del sujeto en la producción del significado de una imagen requiere que el estadio de lo representado se encuentre en el estadio de una nueva representación, es decir, se resignifica en el contexto de quien mira la imagen. Las tareas de identificación en un archivo fílmico tienen la peculiaridad de compartir antecedentes con las que se realizaban en los primeros archivos fotográficos: los policiales.

Allan Sekula se sorprende de este hecho al preguntarse por qué en la historia de la fotografía se encuentran muy pocas referencias al respecto, si entre 1880 y 1910 el archivo ya se había convertido en la base institucional dominante del significado fotográfico; los archivos eran considerados esenciales para un buen número de disciplinas, desde la historia del arte hasta la inteligencia militar (2003, p. 176). Los archivistas e investigadores somos detectives de algún tipo, si se permite la metáfora.

En la identificación de actores cómicos es necesario conocer el discurso narrativo y la trama de la obra cinematográfica de las que son parte, y es posible percibir la comicidad a través de la identificación de los gestos cómicos de los personajes en las imágenes fotográficas fijas. Éstas no se producen de forma aislada, y los *stills* cinematográficos no escapan a la regla. El *still* de una película se acompaña de al menos otras cien imágenes (aunque en los acervos es más común encontrarlos por series incompletas) y a la vez cada uno de ellos se constituye como entidad de descripción aislada. Si la identificación general de la obra (el título cinematográfico) ofrece un marco guía, sólo el análisis individual de cada objeto específica su representación a través de una descripción textual vinculada con la película pero independiente en su estructura formal; estructura que en este caso se rige por las características de la producción de *stills*.



Imagen 5. Autor desconocido, selección de *stills* de la película *Enrédate y verás* (Carlos Orellana, México, 1948), Colección Corona, Cineteca Nacional.

## Notas

<sup>1</sup> Recientemente Claudia Negrete ha abordado el trabajo de Alex Phillips en su tesis de doctorado (2009); y Elisa Lozano y Jesse Lerner el de Agustín Jiménez en *Memoirs of the Avant-Garde* (2011).

<sup>2</sup> Esta enumeración tiene su origen en las discusiones para la elaboración de la exposición *Actores secundarios de primera* para la Cineteca Nacional y fue generada principalmente por Dora Moreno y Catherine Bloch.

<sup>3</sup> Se debe diferenciar entre el control físico y el intelectual de un archivo. Se llevan a cabo diferentes estrategias para cada uno de ellos, es decir, que se toman decisiones de orden, gestión y puesta

en acceso a partir de sus características físicas y de contenido, de tal manera que es posible ordenar físicamente un archivo iconográfico a partir de la creación de expedientes, por ejemplo, por título de película o por tipo de soporte, y reagrupar conceptualmente un conjunto de expedientes según la temática de una investigación. Esto es importante de señalar, pues si bien los archivos construyen lógicas archivísticas, también construyen (o no) lógicas flexibles para su uso y reconceptualización.

<sup>4</sup> Los nombres de los personajes reafirman el gesto cómico en algunos casos.

## Referencias

- Aviña, R. (2004), *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México, Cineteca Nacional/Océano.
- Barthes, R. (1970), "Le troisième sens", *Cahiers du cinema*, núm. 222, pp. 12-19.
- Eco, U. (1989), "Los marcos de la libertad cómica", en U. Eco, V. Ivanov y M. Rector, ¡Carnaval!, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), pp. 9-20.
- Foucault, M. (1979), *Arqueología del saber*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- García, G. (1989), "Un invento sin pasado: los historiadores del cine mexicano", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 8, pp. 203-212.
- García Riera, E. (1988), "Cuando el cine mexicano se hizo industria en México", en VV. AA., *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, vol. II*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios/Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas A. C. /Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 11-20.
- Jacobs, S. (2010), "The history and aesthetics of the classical film still", *History of Photography*, vol. 34, núm. 4, pp. 373-386.
- Lozano, E. (2012), "Documentar la ficción: fotógrafos de fijas del cine mexicano", *Revista Cuartoscuro*, núm. 116, pp. 10-31.
- Lozano, E., J. Lerner y J. A. Rodríguez (2011), *Agustín Jiménez: Memoirs of the avant-garde*, México, Editorial RM.
- Mraz, J. (2009), *Looking for Mexico: modern visual culture and national identity*, Estados Unidos de Norteamérica, Duke University Press.
- Monsiváis, C. (1999), *Rostros del cine mexicano*, México, Américo Arte Editores/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Morales, M. A. (1987), *Cómicos de México*, México, Panorama editorial.
- Negrete, C. (2009), *Alex Phillips: una historia de la cinefotografía en México*, tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez, T. (1991), "Presentación", *Los cómicos del cine mexicano: Calendario 1991*, México, Cineteca Nacional.
- Portilla, J. (1984), *Fenomenología del relajo*, México, FCE.

- Ricoeur, P. (2008), *La memoria, la historia y el olvido*, Argentina, FCE.
- Sekula, A. (2003), "El cuerpo y el archivo", en G. Picazo (ed.), *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 133-200.
- Silva, J. P. (2011), "La época de oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social" *Culturales*, vol. VII, núm. 13, pp. 7-30.
- Suárez, P. V. (2005), *El humor de la sociedad mexicana (1940-1950) visto a través del cine cómico y sus héroes*, tesis de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tagg, J. (2005), *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Tuñón, J. (2002), "Entre fotos te veas: del cine al still", *Luna Córnea*, núm. 24, pp. 32-39.
- Zavala, L. (2007), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Zavala, L. (2010), "Los estudios sobre cine en México. Un terreno en construcción", en M. Moguillansky (coord.), *Teoría y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Buenos Aires, Teseo, pp. 49-77.

Recibido: 20 de febrero de 2015

Aceptado: 15 de marzo de 2015

**\*Autora: Tzutzumatzin Soto Cortés**

Maestra en Comunicación y Política por la Universidad Autónoma Metropolitana. Jefa del Departamento de Acervo Videográfico e Iconográfico de la Cineteca Nacional, México. Actualmente también coordina el seminario Experiencias de Archivo en la misma institución. Sus trabajos se han enfocado en las líneas de investigación cine, patrimonio y procesos archivísticos. Su última colaboración editorial fue en la *Guía de consulta del acervo iconográfico de la Cineteca Nacional* (Cineteca Nacional, 2014). <tzutzu56@gmail.com>.

#### **Imagen de inicio:**

Foto del acervo de la Cineteca Nacional. Recuperada de <[www.cinetecanacional.net/](http://www.cinetecanacional.net/)> [fecha de consulta: 18 de marzo de 2015].

#### **Cómo citar este artículo:**

Soto, Tzutzumatzin (2015), "Humor: requisito de ingreso al archivo cinematográfico", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 35, marzo-abril, pp. 48-58, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.