

**archivo**

nº1 / 2

Memoria del arte /  
memoria de los medios

nº3

**El arte y lo cómico**

nº4

Las muertes de las  
vanguardias

nº5

Las tapas de  
semanarios del siglo

XX

nº6

Estéticas de la vida  
cotidiana

nº7

Objetos de la crítica

nº8

Centros y fronteras. El  
cine en su tercer siglo

nº9

Dispositivos  
mediáticos: los casos  
de las tapas de revistas  
en papel y en soporte  
digital

nº10

Sobre historia y teoría  
de la crítica I

**búsqueda**

[ir](#)

**Contacto**

**Comentarios**

**Suscripción**

## El arte y lo cómico

nº 3

abr.2005

semestral

Secciones y artículos [IV. De lo académico como arte de medios]

## Apuntes acerca de lo cómico fotográfico

Oscar Traversa

abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios



### Abstract

Se realiza, en este trabajo, un esquema tentativo de los modos en que la fotografía participa en la producción de lo cómico. Con ese propósito se pasa revista a un conjunto de casos que por diversos procedimientos discursivos se les ha adjudicado la posible producción de ese efecto. Para cumplir con ese propósito se tuvieron en cuenta propiedades que emanan de las particularidades del procedimiento fotográfico, atendiendo a las diferencias con otros que se ponen en obra para la producción de imágenes. La selección de los casos atendió tanto a las cualidades del procedimiento fotográfico empleado como a las potenciales relaciones interdiscursivas (saberes en juego para hacer posible la producción de lo cómico), presentes en cada uno de ellos.

### Palabras clave

cómico, fotografía, ilustración

### Abstract en inglés

Notes about the photographic comical thing

It is performed —in this work— a tentative scheme of the ways in which the photography takes part in the production of the comic thing. With that purpose it is examined a whole of cases that, by different discursive procedures, the possible production of that effect, has been given. To fulfill with this purpose, it was taken into account features that proceed from the particularities of photographic procedure, paying attention to the differences with others that are used for producing images. The selection of the cases took care as the qualities of the photographic procedure used as the present potential interdiscursive relations (knowledge playing to do possible the production of the comic thing).

## Palabras clave

comic, photography, illustration

## Texto integral

### 1. El problema

- 1 El problema al que nos proponemos acercarnos, no a resolver, en estos apuntes puede resumirse en una pregunta: ¿la fotografía convoca a la risa del mismo modo que otros procedimientos de producción de imágenes, tales como el dibujo o la pintura? <sup>[1]</sup>. Una versión problemática del asunto puede ser: si coloco en la tapa de una revista una fotografía en lugar de una ilustración: ¿en que caso se reirá la gente? o, en términos más modestos: ¿existe, al menos, algún modo de justificar la elección? Las preguntas así formuladas solicitan responder a otra que las antecede: ¿acaso alguna propiedad del procedimiento fotográfico aporta de una manera singular a lo cómico? Es posible que la respuesta sea siempre contingente, del tipo: "me parece que para tales o cuales situaciones...", "creo que hoy dado...", "en otro caso sería ..."; pero nunca —sean cuales sean las relativizaciones—, se podrá dejar de lado, aunque no sea en forma explícita, la condición que —de modo dudoso y general— es atribuible a las fotografías a diferencia de las ilustraciones. A este respecto, sin embargo, sabemos lo principal aunque poco de sus consecuencias, aquello que funda su distinguo: que se *fabrican*, unas y otras, de manera diferente.
- 2 Si estamos frente a una foto lo que nos muestra, en un momento pasado y en algún lugar: *eso ha sido* (Barthes, R.: 1979) <sup>[2]</sup>, dependiendo esa afirmación de la naturaleza de la técnica puesta en juego; de la ilustración no podemos afirmar lo mismo. Pensando en lo que nos hace reír, entonces, si se trata de fotografías, algo tendrá que ver con el pasado, un pasado que se presenta ante nosotros con la evidencia de un hecho efectivamente realizado, externo a las posibles manipulaciones del espacio plástico que tenemos frente a nosotros.
- 3 No será aquí nuestro propósito formular hipótesis acerca del modo en que se articula el "aparato psíquico" para lograr el efecto cómico por las vías del recurso a la fotografía, lo que solo será evocado de manera tangencial fruto de alguna analogía, sino que se procurará desagregar algunas propiedades de *sustancia* <sup>[3]</sup> que incluye la fotografía a diferencia de otras configuraciones. Con ese fin apelaremos a varios casos que nos ayudarán a localizar diferencias; llamemos a este acercamiento "pragmático": hay cosas que hacen reír y cosas que no, algunas fotografías lo logran entre tantas otras cosas.
- 4 Prestaremos atención, entonces, al modo en que la *materia* de que se vale ese recurso para modelar la *forma* y para lograr sus resultados; los usuarios saben muy bien y asignan la mayor importancia a este procedimiento que es, por otra parte innegable para quién cuenta con un saber mínimo; la foto del documento que llevamos en nuestros bolsillos sabemos que muestra como fuimos en algún momento y que ya no somos así. Si, materia y forma de la imagen del documento, se asocian de alguna manera que se distinguen de otra —las que dan lugar al rostro de Goya presente en la cubierta del libro que por caso, podemos llevar bajo el brazo— será que median reglas de procedimiento, para producirlas, de carácter distinto. De nuestra foto podemos decir que corresponde a la traza de un acontecimiento real y de una entidad realmente existente en el momento de producirse, de la reproducción de la cubierta del libro no podemos decir lo mismo, lo que no implica supuestos —improbables pero posibles— acerca de que el segundo guarda relaciones de semejanza más acusadas con el modelo que el primero. Nos encontramos entonces frente a una distinción: por un lado "signos de existencia", por otro "signos de esencia", derivación del estatuto semiótico de cada uno de ellos: ícono indicial uno, ícono el otro; la fotografía supone un *contacto*, una contigüidad ausente en la pintura o el dibujo <sup>[4]</sup> (Schaeffer, 1987). ¿Esta distinción tendrá algo que ver con la risa?

### 2. La amplitud de la cuestión y sus restricciones

- 5 Si el problema, en principio, podía resumirse a una pregunta localizable (la que concierne a lo cómico para el caso), es difícil disimular que comprende a otros que lo exceden en magnitud: la fotografía, en sus algo más de ciento cincuenta años de existencia, junto a sus sucedáneos, el cine y la televisión han ocupado en la producción discursiva de la sociedad un espacio protagónico. Esa situación no resulta

de un puro impacto de esa técnica sino de su articulación con una multiplicidad de mediaciones sociales: los *medios*; ellos son los que se conjugan para el cumplimiento de ese papel. La fotografía como tal es impensable, en cuanto a la magnitud de su expansión, sin incluir su asociación con los diarios y las revistas, ni pensable tampoco como partícipe en la construcción de una realidad colectiva al margen de esos alojamientos. La visión de la misma imagen en un álbum familiar o en un periódico no son equivalentes, en razón de los vínculos que en uno y otro caso establecen más allá, incluso, de la identidad proposicional con la que puede acompañársela. "Oscar cuando cumplió tres años", en palabras de mi abuela, ligadas vaya a saber por qué, a la risa o, esas mismas palabras, formando parte de un título en el mensuario de la localidad en que habitaba, al pie de la misma foto. El pasaje de lo privado a lo público que corresponde a ese tránsito *dice* alguna otra cosa, porque lo dice de otra manera. El camino que transcurre de uno a otro estadio articula procedimientos técnicos (el correspondiente a la fotografía con los propios de la imprenta y sus mediaciones sociales) necesarios para que se produzca una cierta acción de difusión y consiguiente alcance, los que dan lugar a que se modifique el universo de las relaciones discursivas; la fotografía del niño se ha situado en un espacio diferente del tejido semiótico, *hace sentido* por y a través de él.

- 6 Que alguien se ría frente a ella, en el nuevo alojamiento, es en cuanto conducta, uno de los posibles resultados de ese tránsito, del mero tránsito que, por caso, podría haberse producido —conjeturamos—, en la economía imaginaria de un vecino del lugar que elaboró el paso del tiempo gracias a la indicación de que éste había discurrido, para otro perteneciente a su campo de experiencias y conocimientos. O bien, la risa —otra conjetura—, fue fruto de la sorpresa, para un segundo, por el rictus adulto que altera, a la imprevista, la condición supuesta del gestuario de un (ese) niño.
- 7 En un tercero, ese efecto, podría suprimirse si se hubiera consignado al pie de la imagen la leyenda: "Tercer premio del concurso municipal de fotografía", junto a otras dos premiadas no satisfactorias para el eventual lector, ignorante de quienes son los circunstanciales modelos.
- 8 El ejemplo, plausible, es útil para reafirmar lo señalado: mi abuela, imagen en mano, configura una escena de lectura —a Nicolás Rosa (1992) se debe recurrir para una interpretación que desborda la que aquí proponemos—, apela a un enunciado de otras características, frente a una foto distinta, notando que quien está frente a sus ojos es su sobrino. La afirmación "Oscar... etc." comporta que la entidad presente se asocia con otra, también presente, pero en la memoria (se rememora) y relaciona con un tiempo más o menos lejano.
- 9 El que se ríe, en cambio, frente al rictus sorprendente, recurre a la generalidad "niños", sin ubicar en un tiempo una entidad precisa. El pasaje de lo privado a lo público que conlleva la situación —dos universos diferentes—, se distingue porque se ha apelado a saberes de orden diverso, que corresponden a clases discursivas asimismo heterogéneas. El que se ríe o frunce el seño por no coincidir con el juicio estético, recurre también a otras, en este último caso es la mediación —un periódico y mención "Concursos"— el que ha definido el vínculo —y la posible "neutralidad" de juicio estético—, en las otras situaciones esta vía interpretativa no se hacía pertinente. Esta *precariedad*, dependencia del modo de inclusión de la fotografía en un contexto *estratégico*, condujo a Schaeffer (1987) a situarla como un "signo de recepción".
- 10 En resumen: la sustancia de la imagen no es, por sí sola, la definitoria del vínculo, el mismo recurso técnico se ha articulado con una mediación social (llamamos a esta articulación *dispositivo* <sup>[5]</sup>). Los dispositivos puestos en obra pueden, por una parte, dar lugar a condiciones efectivas de percepción (cuerpos en relación a estímulos), mi abuela mirando el álbum familiar no se encuentra en la misma situación que un señor leyendo el periódico y, por otra, a relaciones discursivas diferentes (en presencia o en ausencia). Reírse, frente a una fotografía, no podrá dejar de tener en cuenta estas exigencias que desbordan el puro recurso a una —y una sola— técnica.

### 3. Localización y circunscripción de lo cómico

- 11 Se hacen necesarios dos comentarios, de orden general, concernientes a cuestiones que, entendemos, han hecho siempre difícil el tratamiento del asunto. El primero corresponde a la definición misma como entidad, lo cómico es un efecto manifestado en una conducta: si alguien se ríe de algo, advertía Bergson (1900) que esa conducta, para merecer esa calificación debe ser social, comprometer a un conjunto, a más de uno. Reírse comporta siempre un aspecto amenazante: la soledad. Reírse solo, sin acompañantes cercanos o consignados en algún discurso como partícipes de esa acción, en un pasado lejano incluso (no estamos solos si somos los únicos que nos reímos como espectadores frente a una obra de Molière), nos remite a alguna partícula intransferible —vergonzosa a veces— de nuestra historia. Quien, por infortunio, se libra a la risa junto a otros silentes o ceñudos comete un acto asocial límite, los otros pueden juzgarlo con benevolencia sólo si no se es "de la parroquia" (del barrio, del país, de la misma lengua), de lo contrario la sentencia puede ser implacable: grosería, minusvalencia espiritual o, caso extremo, un defecto grave de salud mental. Sólo una soberbia desafiante u orgullosa nos salva de no sentir, en esas situaciones, la pena del

aislamiento. La risa y todo aquello que pueda originarla, entonces, no puede negarse que es *cosa seria* (acompañamos al final de estas páginas como "pieza de convicción" un dibujo de Sempé, el que nos presenta una síntesis ajustada de la cuestión).

- 12 Si bien la pequeña historia de Sempé nos muestra el extremo del problema no deja de mostrar el núcleo de la cuestión: ¿Cuándo y cómo decir que algo es cómico? La cuestión reside entonces, para quien se propone estudiarlo, en preguntarse cómo constituir el *corpus* que corresponde a lo cómico o la subespecie "lo cómico fotográfico"; la solución no es otra que empírica, será cómico aquello que nos ha hecho reír junto a otros o que se afirma, de alguna manera, que se lo puede incluir en esa clase, apelar entonces a un supuesto consenso, puesto de manifiesto en algún fragmento discursivo.
- 13 A esta dificultad Bergson (2003 [1924]) no era ajeno, en un apéndice a la edición original de 1900, la vigésima tercera, discutió la posibilidad de asignar a lo cómico un carácter esencial y omnicomprensivo; reprochaba a Delage (1919), quien proponía: "Para que una cosa sea cómica es necesario que entre el efecto y la causa exista desarmonía". Tal reproche hacía referencia al método que, a su entender, había sido empleado desde Aristóteles en adelante: "trazar un círculo" y a partir de ejemplos, "tomados al azar" incluirlos en su interior, se podría observar entonces que muchos de los atributos que lo justifican se podían situar también fuera de ese espacio; es posible que se tratase de condiciones necesarias para la inclusión pero no suficientes. Su intento era diferente: a partir de la comedia, la farsa, el arte del clown, determinar el "*proceso de fabricación*" de lo cómico. Si bien notaba que los elegidos presentaban una cierta familiaridad de "tema" que los asociaba, lo importante eran las variaciones, las que podían encadenarse al punto de borrarla; lo importante al fin consistía en que se subsumían en la esfera de lo cómico. No lo molestaba la aparente estrechez del recurso, dado que la extensión de esos procedimientos no tiene contornos definidos: "en tanto que nos gusta reírnos, todos los pretextos son buenos". Pueden observarse, al menos, dos aspectos que ayudan a la tarea: el primero, que Bergson da lugar en sus observaciones, casi sin excepción, a fenómenos discursivos, tanto por el tiempo como por su "*intención manifiesta*", incluidos en el campo de lo cómico; lo segundo atiende a la localización de *reglas productivas* que hacen posible su "fabricación" —siempre parciales y localizadas—, camino que lo distancia de cualquier definición esencialista.
- 14 La primera decisión, anotada por Bergson, la concerniente a la selección de un universo con cierta estabilidad, consenso digamos, opuesta al ejemplo azaroso, no es sencilla de obtener en el universo de la fotografía, será siempre necesario apelar a alguna referencia empírica aunque sea borrosa, difícilmente encontraremos a un Molière, en nuestro camino. La segunda, la vía "productiva", indica una dirección que Bergson mismo distingue finalmente —comparando—, el recorrido por su eventual contendor, con el suyo: mientras que este último, encerraría a lo cómico en un círculo, siempre insuficiente, aquél siguiendo otra ruta, lo *abrazaría* <sup>[6]</sup>. En el caso de lo cómico fotográfico abrazamos un cuerpo *precario* <sup>[7]</sup>, en tanto inestable, ¿lo rodeamos del lado de lo que se nos presenta (lo que se encuentra en el espacio plástico) o del lado de lo presentado (lo que proviene de otro espacio efectivo)?
- 15 Las cuestiones que surgen de lo que venimos señalando son, al menos dos, las que nos obligan a decisiones: por una parte la de elegir una foto de la cual algo indique que es reidera, más allá de nosotros y, la segunda, que las fotos reideras se presentan en múltiples variaciones, si pensamos en sus tránsitos mediáticos, donde la diversidad no es desdeñable. La primera cuestión no tiene una solución de la que se pueda esperar acuerdo, la segunda, derivada de la primera, exige la aplicación de criterios de clasificación a una suma de variantes que cumplan con el primer requisito, si bien la derivación en estas condiciones será siempre objetable, es posible lograr un acuerdo, al menos, sobre los criterios que dan lugar al ordenamiento. Avanzaremos por pasos. 3. La "fotografía seca"
- 16 El primer caso que examinaremos en cuanto a su carácter de posible promotor de la risa se justifica por medio de la inclusión en la clase de las "*funny photography*" según el buscador "Google", propio de la red Internet. Como criterio que permite establecer un distingo con otras es su "aislamiento"; con esto último pretendemos señalar que no comporta otro procedimiento que el recurso a la fotografía "canónica", sin otro tipo de intervención o influencia del contexto más que esa calificación por parte de un operador anónimo. <sup>[8]</sup> De esta manera establecemos un principio de orden que opondrá este tipo de fotografías al resto, las que incluyen algún tipo de intervención y un *plus* contextual (ej.: retoque de un retrato en una publicación política).



Figura 1, A photograph of Turkish Delight (Female Turkish Van) chewing a brush.



Figura 2, A photograph of a LaPerm kitten painting a picture of itself.

- 17 Las figuras 1 y 2 corresponden a las miradas de fotografías de animales que se incluyen en el universo de lo reidero pero susceptibles de ser incluidas en dos subespecies diferentes: la de accidental en el primer caso y "hecha" en el segundo <sup>[9]</sup>. Diferencia que puede no considerarse relevante si de fotografía se trata, una y otra son el resultado de un proceso de selección que difiere sólo en el grado de intervención. Finalmente una y otra cumplen con una cualidad de lo cómico señalada por Kant, según lo refiere Freud (1967 [1905]), "el no poder engañarnos más que por un instante": los gatos no se peinan con cepillos ni pintan al óleo, tal cual nos inducen a pensar por un momento fugaz esas fotos.
- 18 El orden de acontecimientos adjudicados a los humanos, peinarse con un instrumento o pintar, no se corresponde con los que realizan los animales, una y otra constituyen series independientes y privativas de los humanos. La interpretación, siguiendo lo que se muestra en la foto, por fugaz que ésta sea, instala la duplicidad: *pueden hacer lo que no pueden hacer* (Pensado en términos del *noema* de la fotografía al que aludía Barthes). Bergson, hace un siglo, había señalado de modo quizá demasiado contundente, que las oposiciones de esa índole constituyen el motor de lo cómico.
- 19 Un dibujante, de modestos recursos técnicos incluso, podría ofrecernos una versión de los gatos sin mayores dificultades, ¿qué separaría ese trabajo de las fotos? En principio no serán las cualidades de sustancia, las que podrían exagerar o acentuar algún detalle, hacer por ejemplo al cepillo "más cepillo". Es posible que esos dibujos induzcan la risa o al menos la sonrisa, la colisión entre las series disjuntas se encuentra igualmente cumplida, la diferencia reside en la fugacidad del engaño, en la *magnitud del instante* a que aludía Kant.
- 20 Si por un momento acordamos que la diferencia del presumible efecto se sitúa en ese punto la cuestión se traslada entonces a la condición de fotografía, la que ha capturado un suceso efectivamente realizado por los gatos: empuñar un cepillo o realizar el gesto de un pintor frente a una tela, uno y otro constituyen *momentos decisivos* de un curso de acción que no pueden suponerse como permanentes. De lo que se desprende que las entidades "gatos" se subordinan —sin dejar de ser tales por supuesto— a los estados particulares en que se los muestra. Lo que indicaría que el componente icónico del signo fotográfico se encuentra privilegiado, en tanto habilita la identificación del acto —al igual que en el dibujo— pero se distancia de éste por el papel testimonial que le confiere la dimensión indicial del signo, que adquiere todo su valor para cumplir con el robustecimiento del instante en que se cumple el fugaz engaño.
- 21 La calificación de "fotografía seca" con que iniciamos el párrafo procura hacer referencia a lo restringido de los circuitos discursivos que proponen este tipo de organizaciones, los saberes laterales que convocan son extremadamente delgados: en cuanto a la localización temporal ésta es totalmente indiferente, lo único que se indica

(y se hace necesario) es que los sucesos mostrados ocurrieron "en alguna parte" y que es suficiente saber —como recurso hermenéutico— que los hombres y los animales no hacen las mismas cosas.

- 22 La fotografía seca es una imagen en disponibilidad, se encuentre en Internet en un "banco de imágenes" profesional o en la vidriera de un fotógrafo, lista para ser incluida en una postal, una invitación de cumpleaños o en algún rincón vacío de un medio gráfico necesitado, por apuro, de ser llenado. Brinda como testimonio lo que todos saben, la única sorpresa se origina en la puesta en obra de una técnica que gracias a su acción por un instante lo contradice. Se trata, este caso límite, como genéricamente ocurre para la fotografía, de un *cómico de recepción absoluto*. En cuanto a la adjudicación de "peso a la recepción" se pretende aludir que estará anclada a las estrategias puestas en obra para su circulación: el catálogo de una exposición gatuna o la página de variedades de un semanario para la familia, no asignarán un peso equivalente a los componentes indicial e icónico, lo que modificará la pregnancia del "instante de engaño". En cuanto a lo de "absoluto", se pretende aludir a la *chatura*, nada hay detrás de la exigua mostración de una diferencia sin conflicto alguno.
- 23 El argumento puede robustecerse si se tienen en cuenta los títulos de las fotos: la figura 1 es acompañada por "A brush fetish" y la 2 por "LaPerms are more talented them one might think" (LaPerms es una variedad de gatos), realizando una prueba de conmutación notaríamos, dentro de ciertos límites, su irrelevancia en el efecto.

#### 4. La "fotografía húmeda"

- 24 Por oposición a la anterior llamaremos "fotografía húmeda" la que se encuentra saturada (empapada) de referencias implícitas y explícitas que remiten a una circunstancia precisa y única que sólo comparten, con aquellas anteriores, para la constitución de lo cómico el tratarse de un *instante decisivo* para lograrlo.



Figura 3

- 25 La relación entre texto e imagen constituye un componente frecuentado y muchas veces central en la comicidad y el humor gráfico, la figura 3 muestra una situación en que esa articulación no tendría una eficacia equivalente si se tratara de un dibujo. La distancia con el dibujo se refuerza por el carácter de captura del *instante decisivo* propio de la "instantánea". No sólo se trata de la particular actividad de un perro, la frecuente situación de echarse sobre su amo, sino que el amo se encuentra en compañía de otra persona, el instante por tanto encarna una fuerte singularidad como tal. A lo que se suma, y no es desdeñable, que la locución escrita agregada se verosimilice por la acción del personaje que toma la palabra (Hilary Clinton), se presenta hablando con gesto jocosos incluso.
- 26 No es necesario comentar el episodio al que se refiere la alusión: "Podríamos llamarla Mónica...", pero sí señalar que su efecto es tributario de él y que, en consecuencia, de ignorarlo, caduca como composición cómica. El saber mundano se torna en la pieza básica, lo que a la vez revela que sin el componente de *intencionalidad* puesto en juego la fotografía no revela nada por sí sola. Podría intervenir en una composición diferente, guiada por otra estrategia: "El presidente Clinton y su esposa en los jardines de la Casa Blanca", con efectos distintos debido al cambio de género discursivo que comporta.
- 27 La *fuerza* de esta fotografía para poder integrar un conjunto cómico reside en su carácter indicial, el *fue así* toma la delantera, isomorfiza por medio de esa evidencia fáctica el acto humano de la historia de Clinton (sabido por los dichos) con el esbozado (supuesto) acto animal, las series disjuntas entran en colisión para precipitar la comicidad, "flechada" por medio de la mención escrita.
- 28 Si por una parte algo se muestra, el conjunto humano-animal que configura una

escena, susceptible de ser producida por un dibujo, adquiere todo su valor por su carácter indicial y deprime sus rasgos icónicos, no se modificaría si su calidad fuera menor, por la mediación de un teleobjetivo que deprimiera algún efecto de luz, nitidez o profundidad de campo. Variación de propiedades que no hubiera afectado su carácter testimonial, ni perdido las consiguientes marcaciones de espacio y tiempo (la pareja madura emplea cierto empaque diferente para pasear por la Casa Blanca, distinto al empleado en la residencia de descanso, por ejemplo).

- 29 La "foto seca" y la "foto húmeda" se oponen por el modo en que los componentes fotográficos y escriturales se asocian para la construcción de lo cómico, lo que corresponde a tránsitos discursivos no equivalentes, que permitiría indicar que se trata de *un cómico de recepción circunstanciado*, distinto del *absoluto* que corresponde a la variedad "seca". La "circunstanciación" no corresponde sólo al conocimiento de una historia (el episodio adjudicado a Bill Clinton), sino también lo que corresponde a una cierta familiaridad con los componentes accesorios que organizan la escena.

## 5. La "fotografía rústica"

- 30 La "fotografía rústica" se aleja tanto de la "seca" como de la "húmeda", no se trata de la captura del instante decisivo de una secuencia de acción sino que su efecto es el resultado de un procedimiento simple y repetible en cualquier momento y, potencialmente, ser indiferente del modelo, aunque puede potenciarse por el carácter identificado o no identificado del mismo.



Figura 4

- 31 Si en cambio de un anónimo se tratase de una personalidad política o artística no se situaría en una posición equivalente, de manera deliberada hemos escogido el *suelo* del procedimiento. La cuestión aquí se desplaza hacia el procedimiento, elemental como hemos señalado, de un acercamiento con una lente que puede ser "normal" o incrementarse la deformación gracias a una sencilla modificación de la óptica. Vista en términos de comicidad se ajustaría a la definición de Aristóteles (2002 [384-322 a.C.]): "consiste en un defecto o una fealdad que no causan dolor ni destrucción", tanto el procedimiento como el efecto no afectan ni al modelo ni a los que lo contemplan.
- 32 El saber que aquí se pone en juego es referido al procedimiento: "gracias a un cierto hacer fotográfico se logra la deformación", saber extendido desde hace tiempo y, en especial sobre la naturaleza del modesto recurso empleado. Como en las "secas", sólo se convoca, además que lo concerniente a la fotografía (recae en especial en los aspectos referidos al juego con la profundidad de campo), lo referente a la experiencia antropológica: "no hay gente así o, si la hay, en las fotografías son distintos". No hay momento, ni lugar, lo único es un juego técnico repetible sin fin: "yo o cualquiera puede ser ese", en lo cómico de la "fotografía rústica" se incluye una dimensión reflexiva. Lo que resta es una indicialidad necesaria y una vicariante iconicidad.
- 33 El título de la foto es confirmatorio: "Fisheye lense; man with a funny face". La indicación de procedimiento que indica la primera parte del título podría modificarse de muchas maneras, no sólo apelando a la óptica (un efecto de luz, por ejemplo), la segunda podría modificarse: "Boy", "Pibe", etc..., lo que no se modificaría es la lógica de construcción de lo cómico. Una clase que podría recibir, entonces, el nombre de: *cómico de recepción simple*.

## 6. La "fotografía larga": un cambio en los trayectos discursivos.

- 34 Lo que denominaremos "fotografía larga" —acercarnos al asunto nos exigirá un excursio por lo serio— se corresponde con una variante que incluye la posibilidad de tránsitos de reconocimiento que exigen (¿necesitan?) recorridos por cadenas

discursivas extensas, no quedan acotados por un saber técnico, antropológico o por el correspondiente a un acontecimiento de extenso conocimiento público. Aquello que "alarga la cadena" puede originarse en las cualidades y complejidad del procedimiento puesto en juego, lo que las distanciaría de las "rústicas" o bien, del universo de referencias en el que se incluye —que las alejaría de las "húmedas"—, sólo empapadas por una ocasional sustancia discursiva, aunque podría o no poner en juego el *instante decisivo*. La variante "fotografía larga" podría oponerse, a las tres descritas que se incluirían, teniendo en cuenta la señalada propiedad, en la clase incluyente "fotografías cortas".

- 35 En la clase "largas" por *densidad* de los procedimientos puestos en obra puede incluirse las que ponen en cuestión, el punto de vista del operador y revelan la instancia de producción, por ejemplo:



Figura 5

- 36 Sin abundar en el comentario de la conocida foto de Helmut Newton es posible observar la presentificación de instrumentos ópticos, desde la cámara fotográfica a los espejos (el que refleja la imagen y un retrovisor de un automóvil que circula por la calle visto desde una ventana), incluyendo lámpara y los anteojos de uno de los personajes. Lo que sumado induce a la reflexión sobre las relaciones de lo supuestamente visto por el operador, los incluidos en el cuadro y quien lo contempla, relaciones que remiten a intentos de un orden semejante, tanto a lo largo de la historia de la pintura como a intentos de similar complejidad en instalaciones contemporáneas. Han menudeado y menudean, en torno a esta foto, reflexiones del tipo: ¿Newton ocupa el mismo *topos* plástico que el que ocupa Velásquez en "Las meninas"? ¿La fotografía permite de una manera más acabada que la pintura revelar su operatoria?, ¿El lugar de los soberanos, pieza central de "Las meninas", lo ocupa el cuerpo en nuestro tiempo?... y así de seguido, el procedimiento puesto en juego por Newton "alarga" la foto.
- 37 Así entonces el procedimiento refule en tanto se tematiza como tal, las dos dimensiones que entraña, la icónica y la indicial, tienen un grado equivalente de peso puesto que se halla efectivamente realizado y, con ese resultado visible, habilita a la expansión discursiva, por medio de llevar al límite sus posibilidades técnicas: la multiplicación de miradas, por ejemplo. Lo que aquí interesa es la mostración de una configuración y no el testimonio de un acontecimiento, el que puede haber sucedido ayer o hace unos años y en cualquier sitio.<sup>38</sup> La otra vertiente "larga", contrariamente al carácter de mostración —algo que se da a ver con características autosuficientes como suceso u objeto—, puede poner en juego el testimonio, con las consiguientes tensiones que se derivan de ese estatuto, su necesaria localización (puede ser lo prevalente) y temporalización (que puede ocupar un lugar subordinado pero necesario):





Figura 6

- 39 La foto de Nick Ut, tomada en Vietnam (localización espacial) no remite a un acontecimiento particular de esa guerra, la localización temporal, no aporta un dato que modifique el carácter del drama. Cuenta, en especial, el aspecto indicial —el *eso fue*—, pero su alcance se redobra si tenemos en cuenta la articulación: *eso fue así*. El *así* (el aspecto icónico) opera como modalizador, incluso por su imperfección, el "borrado" del fondo despersonaliza a los soldados situándolos en el genérico: "agentes de la guerra". Esta última observación comporta una sustitución: "soldados" por "agentes de... etc."; podría realizarse de la misma manera, una sustitución con lo que se encuentra en primer plano, los niños, también genéricos, por "agentes del dolor". Víctimas y victimarios ¿directos de la acción de unos sobre otros?, no lo sabemos. Más atrás, en el fondo-fondo de la imagen una humareda oculta y revela, a la vez, el motivo del horror de los niños y quizá también de los soldados.
- 40 ¿Es acaso la guerra de Vietnam o la guerra? Podríamos imaginariamente interrogar a Nick Ut o bien preguntarle a Helmut Newton, esa bella rodeada de la maquinaria óptica ¿no es acaso la fotografía? Ciertos discursos aportan a estos desplazamientos: encarnan una dimensión de saber que no se corresponde con cursos analíticos, que operan con una relación parte/todo propia de la metonimia, sino al revés produciendo sustituciones sintéticas, propias de las metáforas. La "fotografía larga" parecería tender a esta última modalidad operatoria. ¿Llegados a este punto nos situamos en una frontera?: ¿acaso la que separa al arte de otras prácticas discursivas?

## 7. Cómic y "fotografía larga" (artística, por ejemplo).

- 41 La condición de "larga" de una fotografía y su posible vinculación con lo cómic plantea una cuestión de selección, el modo que se articula con una pluralidad discursiva que se traslada según una cadena extensa —o cuenta con la potencialidad de hacerlo—, ¿dónde se detiene u origina la risa?, ¿cómo se desagrega de un conjunto que se nos da como unitario? La selección, entonces, debe cumplir dos requisitos: ser posible de incluir en una clase, la del arte por ejemplo y producir risa. La primera condición está facilitada, al menos por los signos institucionales o los discursos de la crítica; la segunda, en cambio, entraña (lo señalamos al principio) la amenaza de la soledad. Esta "amenaza", en la circunstancia de selección, para el caso que trataremos pude ponerla de lado por medio de un episodio transcurrido cuando tuve, por primera vez, contacto con "El asado" —fotografía de Marcos López— escogida como referencia <sup>[10]</sup>, gracias precisamente a ese episodio.



Figura 7

- 42 Frente a ella me reí, quienes me acompañaban ese día también lo hicieron. Uno de los circunstantes señaló que algo le faltaba a esa obra: según su opinión, la composición debía incluir a un personaje que hiciera el gesto de los cuernos detrás de la cabeza de otro sin que éste último diera señales de percibirlo, eso la tornaría en una "verdadera foto en joda"; otro participante de la reunión opinó lo contrario: ese recurso, arguyó, hubiera sido válido sólo si se modificaban las direcciones de mirada del victimario de ese gesto, lo que le parecía innecesario, no se llegó a un acuerdo a ese respecto.
- 43 El propósito que nos reunía junto a "El asado" de López y otras imágenes que aludían a la comida y demás temas alimentarios era el de elegir una imagen para ilustrar la tapa de una revista dedicada a los estudios sociales en ese rubro. La decisión final fue: no incluir el trabajo de López sino la reproducción de un cuadro de Victorica, juzgado como más propicio para la revista, dada la falta de humor y capacidad de juego atribuible al público lector; lo que se juzgó más adecuado al estilo serio, formal y académico de la publicación. Sin palabras, los vacilantes, aceptamos la decisión.
- 44 Mi relación con "El asado" no se terminó allí, una de las participantes <sup>[11]</sup> de un seminario, dictado en Rosario, propuso y realizó una monografía acerca de esa foto, en una dirección que no incluía lo que yo y mis compañeros de la revista habíamos experimentado en el momento de la elección de la ilustración de tapa. Noté, más adelante, que me encontraba en una situación de observación privilegiada, situación que me inquietó (e interesó): el trabajo de López encierra, al menos, atento a lo sucedido, la potencialidad de plurales reconocimientos, del que no se excluye el reconocimiento de un puente de lectura, "puente", no por todos transitado: la risa. A lo que se suma, para algunos también, la potencialidad del escándalo —para los carentes de humor o capacidad de juego— según se había señalado en dicha reunión. Esa diversidad de juicios autoriza a incluirla de manera problemática dentro de las

que cumplen las condiciones de: "larga", "cómica" y también "artística".

- 45 Si la examinamos aplicando los mismos criterios que en los casos anteriores podemos notar una fuerte preponderancia de la dimensión icónica de la fotografía, la que habilita una serie de reconocimientos que tienden a situar la composición, en su conjunto, en relación con "La cena" de Leonardo <sup>[12]</sup>. En algún caso tales reconocimientos llegan a la identificación de los participantes, pero sin eliminar el vínculo con el cuadro clásico (se reconoce al conjunto de los que intervienen: artistas cordobeses).
- 46 Tal situación de reconocimiento desplaza la mostración de una escena a un testimonio efectivo (tales y cuales, no cualquiera, en algún momento estuvieron juntos para que la foto fuera posible), ese reconocimiento tensa la dimensión icónica y refuerza la condición indicial. "*Dinámica de recepción*", esta última, (Schaeffer, J.L.: 1997) siempre potencialmente posible de producirse frente a una fotografía, se trata de la "rememoración" dependiendo, esos reconocimientos, de un saber lateral específico: "sé de quién se trata", "tengo noticias del hecho", "forman parte de mis afectos", etc. Situación de saber *quién es o quiénes son* distinta a la que sucede en fotos mediáticas de personas de fama.
- 47 Ahora en cuanto a la cualidad de lo presentado: ¿se trata del *instante decisivo* de algún episodio? Podría afirmarse que no. Lo mismo que podría decirse de la que presentamos de Helmut Newton (figura 5), se nota "el armado", la puesta en escena. No alcanza con *notarlo*, es necesario indicar alguna(s) propiedad(es) que lo hacen posible, las que resultarían de una extensión de lo que Barthes (1961) llamó "foto posada" es decir: lo que remite a la "presentación de un gesto reconocible socialmente como portador de una significación", fenómeno que no es sólo propio de la fotografía, es posible seguir su recorrido en la pintura o el teatro.
- 48 Estos gestos, agregamos, pueden situarse del lado de la pura indicación de una acción con diferencias de grado: la posición del fotógrafo o de la persona que observa a la modelo no indican, en principio, más que eso; la modelo en cambio, en la foto de Newton se amplifica: *modela* y a su vez indica una cierta constelación de propiedades que se adjudican a ese oficio (belleza, desenfado, entre tantas).
- 49 La fotografía "armada" *desrealiza* lo presentado, la observación y siguiente discusión acerca de si se trataba o no de una "foto en joda", cuando el "descubrimiento" de López nos da la pista. Esa variedad fotográfica conlleva la propiedad de "armada", los que la integran miman algún papel que no les es propio, exageran gestos o esbozan un disfraz, llevan al límite alguna significación socialmente reconocible. La comicidad resultante proviene de la colisión entre la serie de conductas o papeles sociales efectivos y los asumidos en la foto. Un clásico de esta variante puede observarse en la figura 8 <sup>[13]</sup>, lo que implica siempre la necesidad de un saber lateral, o supuestos al menos, acerca de quiénes encarnan los papeles.



Figura 8

- 50 La foto de López se distancia o *cortocircuita* de esa variante en cuanto los participantes no despliegan ninguna conducta ajena al hacer común, comen un asado como se come un asado (justificada entonces —al menos en parte— la posición de quien señalaba que no se trataba de una "verdadera foto en joda", y que era necesario agregar un componente, a su entender crucial, para ser incluida en esa clase). La exageración —tenue— se manifiesta en los componentes alimentarios y los utensilios de la mesa, lo que no la hace recaer sobre los actores, que se atienen a un cierto verosímil social de la comida al aire libre, salvando —lo veremos— el gesto del participante que se sitúa en el centro de la escena.

- 51 La colisión de las series nace de la remisión a un clásico de la pintura (a más de uno en realidad, ensombrecidos por la vulgata histórica), lo que no es nada más que una estación en el tránsito semiótico, pues éste se continúa en los evangelios y los respectivos lugares —tanto en la mesa como en la Historia Sagrada—, asignados a los participantes del acontecimiento, según se los identifique o no.
- 52 El señalado tránsito —tránsito "largo"— convoca, entonces, un conjunto de saberes laterales que habilitan a una pluralidad de lecturas, de acuerdo con el evangelio que se escoja incluso, pues las descripciones del episodio no son homogéneas. Si la foto *orienta* un curso, el que corresponde a su parentesco con una obra del pasado, lo *comenta* y lo *opone*. Veamos.



Figura 9

- 53 *Lo comenta* <sup>[14]</sup> en tanto exagera un procedimiento empleado por Da Vinci, la composición frontal (figura 9), que el pintor en su momento ya se había ocupado de exagerar con respecto a sus contemporáneos. Se manifiesta la remisión por la acentuación de quien *mira* desde el espacio plástico a la instancia de producción —la cámara de manera efectiva, en la foto, y el lugar presunto del ojo, en la pintura—, gesto que se acentúa en la fotografía por las oposiciones parado-sedentes, desnudo-vestidos, centramiento que agudiza el carácter centrípeto de la composición. Diferente a lo que ocurre en la cena de Da Vinci, donde la dirección de miradas no es igual, la del personaje central (Jesús) se dirige hacia abajo, hacia su mano (figura 10). Puede suponerse que esa acción es inmediatamente posterior al momento en que anuncia la traición de uno de los circunstantes, lo que despierta la inquietud y los interrogantes entre los apóstoles, según uno de los relatos de los evangelios. Diferencia entre una y otra obra no sólo por el distinto direccionamiento de la mirada, sino también por la oposición cerrado-abierto de los ojos (figura 11).



Figura 10

- 54 La escena, si se presta atención a esta diferencia, da lugar a la construcción del llamado eje y-y (Verón, E.: 1983), que consiste en hacer coincidir los ojos del actor, en la pantalla con los de quienes lo observan; procedimiento aplicado en especial en la televisión, posición que adopta prevalentemente el "presentador" (personaje central del medio, caracterizado por esa relación de mirada, desde los momentos iniciales) o quien toma la palabra de manera protagónica. No debe confundirse esa dirección de mirada con la del retrato, presente desde hace mucho tiempo, en cuanto configuración del eje pero con un estatuto diferente de lo presentado (no se trata de una contingencia sino de una trascendencia, para resumir). Una fuerte alusión entonces, a las equivalencias y disjunciones en cuanto a la composición del espacio plástico y las relaciones que se derivan entre el "adentro" y el "afuera".

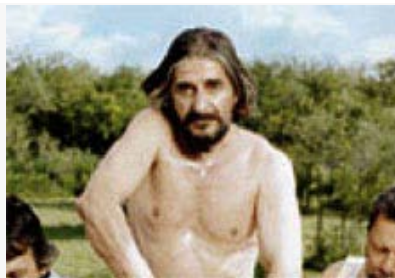


Figura 11

- 55 Identidad-disjunción de procedimientos, entonces, puesta en paralelo con la alteridad de los actores y de la escena (los participantes de la mesa del asado no son los apóstoles) en relación con la obra de Leonardo, que se pone de manifiesto a través de un conjunto de *oposiciones en cascada*, que separan a la foto del cuadro. Tales oposiciones van desde la modificación del *instante narrativo*: noche vs. día, interior vs. exterior, hablar vs. comer, prevalencia de la carne sobre el pan, incluso en el repertorio objetual: mantel no mantel, etc.
- 56 Resulta de esas diferencias un parpadeo: un tema "alto" o "noble" tratado de manera "vulgar" (la cena de las escrituras y el acercamiento, conflictivo, a la "foto en joda"), o bien la inversa, un tema vulgar tratado con sutileza de procedimiento (el "asado de los muchachos", ennoblecido por las referencias *comentadas* en la foto, que atienden a una problemática trascendente, en cuanto a la composición del espacio plástico). El requisito solicitado por Bergson de tratarse de acontecimientos absolutamente diferentes que pueden interpretarse a su vez en dos sentidos completamente "diferentes", se cumple. La fotografía, mediante su carácter indicial, refuerza y funda la condición de "acontecimientos diferentes" (sucedidos). Razón para los que se ríen.
- 57 Pero si el camino se recorre de lo noble tratado de manera vulgar o bien del tema vulgar tratado con sutileza de procedimiento —en *cortocircuito*—, si se neutraliza la risa se da lugar a lecturas *clausurantes* que eluden el puente cómico: evitando el parpadeo entre el travestimiento burlesco y la parodia<sup>[15]</sup> y sus posibles desbordes. Razones para no reírse, entonces.
58. La "fotografía larga" se emparenta con lo cómico, gracias a que media la posibilidad de una disjunción, pero de un tipo particular: nada impide —ni impidió— al dibujo o la pintura fabricar cenas, con muchas propiedades de desvío o de oposición tan o más cuantiosas que las producidas por López, muchas veces más relevantes o acentuadas; pero aquellas carecen de ese instante —señalado por Aristóteles— que corresponde a la "fugacidad del engaño" (pensar un instante en que *es la cena*), es quizá, como para los gatitos (pensar por un instante: *es un humano*) que examinamos al principio, lo que hace a la comicidad fotográfica (una diferencia que emana de la técnica puesta en juego).
- 59 La "fotografía larga", daría lugar, de incluir dos registros en colisión, entonces a un *cómico condicionado*, según "enrute de lectura" se podría agregar: quien cree menos (no se ríe) se pierde algo, la posibilidad de la deriva del sentido que habilita a no detenerse demasiado rápido en una "estación". La comicidad del dibujo o la pintura, se podría agregar, seguirían otras vías para la risa, dado que la convicción anticipada de las cualidades significantes de sus procedimientos inhibe el instante alucinatorio que evocaba Barthes, no se presta a la "fugacidad del engaño" (la alucinación "*temperada*": "falsa a nivel de la percepción pero verdadera a nivel del tiempo": "no está allí pero ha estado"), el abandonarse, por un instante en suma a la creencia, advertida ya por Aristóteles, como requisito de lo cómico.

## 8. Taxonomías.

- 60 Hubert Damisch en un prefacio a una obra de Rosalind Krauss (2002 [1990]), retoma sus palabras en las que sitúa a la fotografía como uno de esos objetos que llamamos "teóricos", la designación corresponde a que en ciertos momentos, tales objetos producen un efecto de *retroacción*, obligan a reconfigurar un campo considerado, hasta antes de su emergencia, como de una topografía conocida. Cita a Louis Jouvett quien había señalado que el surgimiento del cine obligaba a hacer la teoría del teatro. Del mismo modo la fotografía exigió repensar la pintura y otros modos de la producción de imágenes.
- 61 Puede pensarse que tal reconsideración atendió y atiende, por una parte, a un universo de prácticas especialmente conmovido por esa emergencia, las del arte, donde esa técnica perturba concepciones asentadas, tales como la unicidad de la obra o las asociaciones entre operatoria técnica y artisticidad, tópicos que han merecido, si bien aún no terminados, múltiples aportes y discusiones asociados a reconfiguraciones de las ejecutorias estéticas. Por otra parte, esos debates y modificaciones de la práctica, se encuentran flanqueados por episodios sociales que los acompañan, agigantándose según transcurre el tiempo; no nos referimos a otra cosa que a la presencia de los *medios*<sup>[16]</sup>.

- 62 A propósito de la fotografía es posible situar la discusión en un marco restringido (el de la *canónica* y sus variantes vecinas<sup>[17]</sup>) como alteración de ciertos modos de la práctica de producción de imágenes<sup>[18]</sup> o como agente *testimonial* del trabajo o de las etapas de ciertas vertientes del conceptualismo, entre otros procedimientos, o bien en un territorio más extenso: el que corresponde a su proyección y prosecución como principio técnico, en las esferas del cine y la televisión: uno y otra, finalmente, se asientan en un principio común, más allá de las trayectorias singularizantes que cada uno de ellos ha recorrido.
- 63 A lo que se suma, en momentos más recientes, lo correspondiente a las técnicas numéricas que si bien no alteran las líneas más generales de la operatoria fotográfica introducen variantes que no pueden ser desatendidas (Schaeffer, J.M.: 2001). A este respecto, quizá, sea necesario no dejar de lado que el desarrollo numérico propende a la instalación de modos circulatorios de la fotografía de una magnitud equivalente a la de su incorporación en la prensa en el último tercio del siglo XIX. Vista en este marco amplificado la fotografía como tal interviene en la construcción colectiva de la imagen del mundo y, por consiguiente, de las conductas sociales, las reideras, entre tantas otras. Desplazando —o reituando— a otras prácticas, sus relaciones con los diferentes modos de la ilustración, por ejemplo; vale mencionar el caso de la intervención de la fotografía en la prensa, la que sustituye a la ilustración—a mediados de los sesenta en forma definitiva en nuestro medio—, acantonando al dibujo en la zona del humor. Son estos desplazamientos y resituaciones, las que pueden llamarse *epocales* (pero que el nombre nada soluciona), los que nos han inducido a lo largo de este trabajo a comparar procedimientos propios de la ilustración con los de la fotografía, en razón de que esos desplazamientos no dieron lugar al surgimiento de un "cómico fotográfico" con perfiles propios, tal cual se produjo y no deja de crecer por las vías del otro procedimiento.
- 64 Así entendido, carencias de crecimiento a la vista, procuramos construir una *taxonomía provisional* que nos permitiera ordenar las observaciones, adoptando un conjunto restringido de criterios que dieran lugar a *nombres* —que, desde ya, pensamos que no ocuparán otro espacio que el de estas páginas—; del lado de las diferencias que separan a la fotografía de otros modos de producción de imágenes escogimos: 1. la condición de icono-índice del signo fotográfico, 2. la posibilidad de registro —no la capacidad de presentarlo— de un "momento" de una secuencia de acción, 3. el empleo o no de recursos modificatorios de un *modelo* (un objeto cualquiera del mundo), por medio de técnicas estabilizadas y repetibles, 4. en cuanto a lo registrado, si se trata o no de una situación o cosa construidos a los fines del registro. Del lado del reconocimiento procuramos distinguir los saberes mínimos necesarios con que debe contarse para *leer*, en cuanto a la producción de lo cómico, una fotografía.
- 65 Entre las múltiples dimensiones y variantes que dejamos fuera del análisis, pueden señalarse, en primer lugar, ciertas variantes, no fácilmente ubicables dentro de lo cómico en que participa la fotografía, montajes y trucajes, con finalidades críticas o cercanas y complementarias de la información (ver Carlón, M: 1994, para una exposición pormenorizada). Conectado con esto último puede señalarse otra carencia: el estudio de ciertas variantes de lo reidero: el humor y el chiste, en que suponemos que la fotografía puede participar, asociando o transformando componentes verbales, vecinos en algunos casos a lo que aquí llamamos "comicidad húmeda"
- 66 Al comenzar estos apuntes (creemos adecuado conservar esa denominación más allá de cierta apariencia que puede desdecirlo), señalamos nuestro propósito de acercarnos al asunto, ignoramos la magnitud de la proximidad que hemos logrado. De lo que sí estamos seguros es que ajustamos un repertorio lexical (ligado a ciertos conceptos) útil para emplear en discusiones en torno a problemas del tipo:
- ¿qué ponemos en esta tapa para hacer reír?,
  - ¡ Una fotografía "seca"!
  - ¿y por qué?
  - .....
- 67 El ejemplo de diálogo, ficticio pero posible, nos remite a un campo de decisiones irrenunciables: hacer algo (mal o bien a sabiendas o no) con lo que decimos para lograr el efecto que nos proponemos, ligado esto con "la imposibilidad de no comunicar", situación en que se encuentra cualquiera de nosotros cuando habla, un periódico o la televisión. No es posible entonces, inmersos en la vida social, no decir nada, lo que comporta siempre para personas o entidades (llamémoslo mejor instancias), por las vías que sea (voz, dibujo, fotografía fija o en movimiento) *apropiarse* de lo ya dicho —incluir para hacerlo, en nuestra palabra, un *antes*: un segmento de la lengua, una configuración genérica; aplicar, en suma, un conjunto de reglas, modificar alguna en uso también—. Y, de ese modo *fabricar*, al mismo tiempo, el *propio lugar* y el *del otro*. Pueden llamarse a esos componentes discursivos *enunciador* y *enunciatario* y al proceso que los articula *enunciación*, si se quiere.
- 68 La cualidad de los procedimientos empleados en ese hacer (las reglas puestas en juego) para la producción de una imagen, por ejemplo, y de las características de los tránsitos discursivos que incluye para algunos de los registros de lectura —el efecto cómico en nuestro caso—, da lugar a *posiciones*; tanto de la instancia que las produce como de aquellas que reconocen. La respuesta al ¿y por qué? del diálogo ficto no será

posible de formular adecuadamente con la sola taxonomía que proponemos, ni con cualquier otra que (seguramente con facilidad) la supere —en el párrafo 2 aludimos a estas cuestiones, ejemplo mediante—, pues se asocia para construir ese lugar con la *atmósfera* que le confiere el sitio donde se asientan (regulan el proceso enunciativo).

- 69 La fotografía "seca" del gatito peinándose podrá ser útil en una revista infantil, pero también en una "para caballeros" (los "gatos" en cada uno de esos casos no ocupan lugares equivalentes), con propósitos de indicar cosas seguramente muy diferentes. Barthes, hace largos años, más de cuarenta, refiriéndose a la fotografía precisamente, comentaba esta cuestión, señalando que si efectivamente la fotografía no podía considerarse aislada (buena parte de sus posibles sentidos podían corresponder al periódico, según su ejemplo, donde se alojara), no puede dejar de ser un objeto dotado de cualidades estructurales autónomas (según el léxico de la época). Es precisamente a esas cualidades a las que procuramos aludir en el curso de estos apuntes, como un peldaño para remontar hacia una respuesta de ese, siempre abrumador: ¿y por qué?
- 70 Se nos ocurrió que podía resultar interesante abarcar un amplio espectro: en un extremo los gatitos, en el otro la obra de López; las clases socialmente establecidas en que pueden incluirse, unas y otras, difieren: la de las *banalidades* y la del *arte*. Sin embargo, tanto en las instancias analíticas como en el *consumo corriente* no es posible obviar lo que se deriva, para ambas, de las características del procedimiento técnico puesto en obra para lograrlas.



## Notas al pie

1. El asunto no es menor si se piensa que los estudios sobre lo cómico, los del chiste y el humor incluso, se valen para la ejemplificación y no sólo eso, de configuraciones secuenciadas. Las unitarias, me refiero al dibujo de cuadro único y por supuesto a la fotografía, consideradas quizá menores, han sido poco atendidas (Un recorrido: Bergson, H.: 1900 [2003], Freud, S.: 1965 [1905], Simon, J.P.: 1979, d'Angeli, C. y Paduano, G.: 2001 [1999], Pollock, J.: 2003), hacen referencia a lo teatral, lo verbal, el cine, el arte dramático, la literatura (en muchos casos escogiendo en varios de esos campos), los que en conjunto hacen referencias a modalidades que discurren en el tiempo.

La excepción la constituyen los trabajos de Kris y Gombrich (1967 [1952]) y el ya clásico capítulo de Gombrich (1979 [1959]) incluido en *Arte e ilusión*. Dejamos de lado, injustamente quizá, muchos estudios parciales, por el momento nos parece suficiente con este recorrido, para nada exhaustivo, debido a lo que nos interesa señalar, en especial referido a estos últimos autores. El intento de Kris está especialmente centrado en la búsqueda de una explicación general de lo cómico en el marco de una reflexión en torno a las actividades artísticas de raíz psicológica, la que incluye tópicos de gran alcance: tal cual la relación entre enfermedad mental y producción estética o las cualidades de la inspiración. Gombrich, por su parte, tanto en colaboración con Kris como en sus trabajos individuales, se centra en sus orígenes y en los modos de despliegue de la caricatura en el ámbito de la práctica general del arte o de algún artista en particular, pero no deja, a través de su tan especial sagacidad de observación, de indicar ciertas configuraciones que en ese rubro lindan con lo cómico.

Lo que concierne a las relaciones entre lo cómico y la puesta en secuencia desbordan los límites de estos apuntes, merecen un tratamiento especial, pues puede suponerse que finalmente este tipo de configuraciones esté siempre presente, organizada por el texto de manera virtual. Una discusión pormenorizada de este tópico deberá, a nuestro entender, incluir de manera protagónica el citado trabajo de Jean-Paul Simon donde se pone el acento sobre lo que concierne a la "puesta en secuencia". ([volver al texto](#))

2. En *La chambre claire* comenta la fuerza y el desarreglo de esta convicción, al límite de la locura, en tanto hasta la emergencia de la fotografía ninguna representación podía asegurar el pasado de las cosas de otra manera que no fuera una sucesión de discursos. Comenta que ella se constituye en una nueva forma de alucinación: "falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo". ([volver al texto](#))

3. Empleamos la distinción de Louis Hjelmslev (1971 [1959]) entre *materia*, *forma* y *sustancia* donde la materia es el sustrato y la forma las entidades que la modelan, la yuxtaposición de ambas da como resultado la sustancia. Las formas se sitúan del lado de los "códigos" o de las reglas, mientras que la materia del lado de los "lenguajes". El sonido como tal es modelado siempre de alguna manera, por ejemplo, nos encontramos siempre frente a sustancias, aislar la "materia" o la "forma" es siempre un resultado del análisis. ([volver al texto](#))

4. La contigüidad a que nos referimos aquí alude al flujo fotónico entre la superficie sensible de la cámara y el objeto que se encuentra frente a ella y no a la referida a la relación entre la instancia que opera, la mano de alguien (o un instrumento) y el resultado de esas operaciones. ([volver al texto](#))

5. Denominamos dispositivo a la relación que se establece entre una técnica y una mediación social (un medio). La voz, por ejemplo, una técnica del cuerpo, puede asociarse con plurales mediaciones sociales para su circulación sin modificaciones, por ejemplo: emplearse en el dictado de una clase o en la radio, ser idéntica en cuanto a

la sustancia pero los vínculos que se establecen con ella difieren. (volver al texto)

6. La diferencia de camino distinguida por Bergson no deja de despertar dudas o abrirse a conjeturas, la interpretación que nos parece plausible y a la que nos atendremos es la que separa a una marcha generalizante de otra particularizante. Ir al encuentro de algunos rasgos que justifiquen, para lo que nos preocupa, la producción de un efecto, sin atender —por un momento— a su extensión o a la existencia de otros que, por otras vías, puedan producir el mismo resultado. En síntesis: el alcance de un abrazo. (volver al texto)

7. El término *precario* se emplea en el sentido de Schaeffer (1987), que hace referencia a su inestabilidad. La producción de sentido se liga tanto a sus componentes como a las condiciones "situacionales" donde se incluye. Un retrato, incambiado, puede formar parte de un documento de identidad, estar suspendido en los muros de una galería de arte o en una colección de tipos étnicos cumpliendo papeles diferentes sin necesidad de ser remitido a otra condición que la solicitada para cualquiera de esos otros papeles. (volver al texto)

8. Fotografía "canónica" hace referencia al modo corriente, la que se obtiene por medio de luz reflejada. (volver al texto)

9. Incluimos las dos variantes para mostrar la diversidad *de grado* que puede presentarse; en éste como en otros casos, por supuesto; lo hacemos en este por tratarse del más sencillo. Los mismos o más extensos límites de las posibles variaciones podrían presentarse en los otros. (volver al texto)

10. En la WEB, el sitio de Marcos López suministra argumentos suficientes para incluir a este trabajo dentro de los que corresponden al dominio del arte. (volver al texto)

11. La autora del trabajo es Claudia Rivarola quien, al menos según nuestra lecturas, se ocupó con mayor cuidado de atender a la comparación, especialmente en cuanto a la configuración de la escena, del trabajo de Marcos Lopez y el de Da Vinci. Culmina en una interpretación global del "Asado", que no ha formado parte de los propósitos de nuestro acercamiento a esa obra pero al que hemos prestado la mayor atención. (volver al texto)

12. No sólo corre por nuestra cuenta el establecimiento de esa relación, plurales discursos de la crítica lo han señalado, lo que legitima ese "alargue" como posible operación de reconocimiento. (volver al texto)

13. Se incluyen en la foto Lou Andreas Salomé, Reé y Nietzsche es de 1882. (volver al texto)

14. El término *comenta* alude a un modo de la trascendencia textual en el que las relaciones entre el texto fuente y destino son "mudas", no lo nombra sino que alude a él, puede adoptar un carácter crítico. Genette la denomina *metatextualidad* (1982). (volver al texto)

15. Se refiere a las oposiciones de Genette (1982), elaboradas para el discurso literario, pero que aquí las retomamos, no sin ligereza, para circunscribir diferencias que será necesario precisar en otro momento. El travestismo burlesco corresponde a las modificaciones de estilo sin modificar el tema; conservando el texto *noble* y aplicándolo a un tema *vulgar* (de actualidad, por ejemplo), se trata de la parodia. En cambio la adopción de un tema noble aplicando recursos de estilo vulgar daría por resultado el travestimiento burlesco. Los desplazamientos en oponer: *cena sacramental* a *asado de muchachos*, aplicación o no de recursos metatextuales y sus modalizaciones aportan a inducir una oscilación entre este juego de oposiciones. Parodiar la llamada "Última cena", no es equivalente a burlarse de quienes —en incommensurable distancia— aspiran a ponerse en ese lugar. (volver al texto)

16. Incluimos este tema de manera abrupta a modo de señal, ha sido objeto de vastísimas discusiones entre autores de los alcances, para nombrar sólo a uno, de Walter Benjamin (incluso desde antes del ya largo período que nos separa de la elaboración de sus trabajos), quien prestó preponderante atención a la fotografía. Más allá de las diferencias y los conflictos ha que a dado lugar el papel jugado por los medios existe un acuerdo general acerca de su impacto en el modelamiento general de las prácticas estéticas, y no sólo de ellas por supuesto. (volver al texto)

17. Los trabajos de Irvin Penn, comentados por Rosalind Krauss (2002 [1990]), en relación con el empleo de negativos de gran formato y "contactos", con el propósito de lograr una maximización de los detalles. (volver al texto)

18. Un resumen de estos debates, en especial de las relaciones con el conceptualismo se puede leer en Jeff Wall (2003 [1995]) (volver al texto)



## Bibliografía

- Aristóteles** (2002) *Poética*, Buenos Aires: Quadrata Editor Barcelona: Foto GG rafia
- Barthes, R.** (1961) "Le message photographique", *Communications* 1, Paris: Seuil
- (1979) *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris: Seuil, Gallimard, Cahiers du cinéma
- Bergson, H.** (2002) *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Quebec: "Les classiques des sciences sociales" Site web: <http://bibliotheque.ugac.quebec.ca/index.htm>
- Carlón, M.** (1994) *Imagen de arte / imagen de información*, Buenos Aires: Atuel, Colección del círculo
- d'Angeli, C Paduano, G.** (2001) *Lo cómico*, Madrid: La barca de Medusa, Visor
- Damisch, H.** (2002) "Prefacio" a Rosalind Krauss *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos, Desplazamientos*, Barcelona: Foto GG rafia
- Freud, S.** (1967) "El chiste y su relación con lo inconsciente", *Obras completas* Tomo 1, Madrid: Biblioteca
- Genette, G.** (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil
- Gombrich, E.H.** (1979) *Arte e ilusión*, Barcelona: GG Arte
- Hjelmslev, L.** (1971) *Essais linguistiques*, Paris: Les Editions de minuit

- Krauss, R.** (2002) "Notas sobre la fotografía y el simulacro", *Lo fotográfico, por una teoría de los*
- Kris, E** (1964) *Psychoanalytic Explorations in art*, New York,: Schocken Book
- Kris, E. y Gombrich, E.H.** ( 1964) "The principles of caricature", *Psychoanalytic Explorations in art*, New York: Schocken Book
- Pollock, J.** (2003) *¿Qué es el humor?*, Buenos Aires: Paidós
- Rosa, N.** (1992) "Más allá de la fotografía", *Clíc! el sonido de la muerte*, Buenos Aires: La marca, editora
- Schaeffer, J.M.** (1987) *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris: Seuil — (1999) *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil
- Simon, J.P.** (1979) *Le Filmique et le Comique. Essai sur le film comique*, Paris: Albatros
- Verón, E.** (1983) "Il est là, je le vois, il me parle", *Communications* 38, Paris: Seuil
- Wall, J.** (2003) "Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual", *Indiferencia y singularidad*, Picaso, G. / Ribalta, J (eds.), Barcelona: Foto GG rafía



## Autor/es

**Oscar Traversa** es Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Director del Área de Crítica de Arte del Instituto Universitario Nacional del Arte. Integra, en organismos universitarios y de investigación, funciones de consultor y evaluador de proyectos (CONEAU, CONICET). Dirige y ha dirigido, a partir de 1984, grupos de investigación en las universidades de La Plata y Buenos Aires, financiados por esas instituciones el CONICET y el FONCYT (dirige en estos momentos dos proyectos: en el IUNA y ANPCyT). Ha sido miembro fundador y director de las revistas *Lenguajes*, Cuadernos del CEAGRO y *Figuraciones*, de esta última es actualmente editor. Se formó en Francia, en la EHHSS bajo la dirección de Christian Metz y obtuvo su doctorado en la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección de Nicolás Rosa. Ha escrito los siguientes libros: *Cine. El significante negado* (Hachette, 1984), *Arte y comunicación masiva* (1996, junto a O. Steimberg), *Cuerpos de papel I* (Gedisa, 1997), *Cuerpos de papel II* (Santiago Arcos, 2007) y compilador junto a O. Steimberg y Marita Soto en *El volver de las imágenes* (La crujía, 2009). Se encuentra en prensa *inflecciones del sentido* (aparición diciembre, 2010).

[otraversa@arnet.com.ar](mailto:otraversa@arnet.com.ar)

<http://www.revistafiguraciones.com.ar>

**Instituto Universitario Nacional de Arte - IUNA Crítica de Artes**

Yatay 843 (C1184ADO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires 54 011 4861.0324



## Realizar comentario

Comentario

Nombre y apellido

E-mail



Referencias personales (opcional)

**Enviar**