

## 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

## Las tapas de semanarios del siglo XX

nº 5

ago.2009

semestral

Secciones y artículos [1. Las tapas como dispositivo]

# Por qué y cómo estudiar las tapas de las revistas: el papel de la noción de dispositivo

Oscar Traversa



abstract  
texto integral  
notas al pie  
autor  
bibliografía  
comentarios

### Abstract

Se procura mostrar el carácter particular, en cuanto producción de sentido, que es asignable a las tapas de revistas. Con este fin se apela a las nociones de "dispositivo" y "enunciación", pasando revista a los modos que distintos autores pusieron en obra para dar cuenta de su desempeño semiótico. Se comenta, finalmente, a qué propiedades y de qué nociones se hace necesario apelar para discriminar los modos diferenciales de que se valen las tapas de revista para singularizarse.

### Palabras clave

tapas, dispositivo, enunciación

### Abstract en inglés

#### Why and how to study the magazine covers: the role of the concept of device

It is sought to show the character, as production of meaning, which is assignable to covers of magazines. To this end, it is appealed to the notions of "device" and "enunciation", reviewing the ways that different authors put into play to account for their performance semiotic. Finally, it is discussed what properties and notions of what is necessary to appeal to discriminate differences in the ways that use magazine covers in order to set themselves apart

## Palabras clave

magazine covers, device, enunciation



## Texto integral

### 1. Tapas y kioscos: una articulación necesaria

- 1 Quien se sitúe frente a un kiosco<sup>[1]</sup> de revistas –particularmente exuberantes en Buenos Aires–, se encontrará impulsado a producir múltiples juicios y seguramente también a recorrer algunos fragmentos de su propia biografía, tanto en su más recóndita intimidad como en los aspectos más notorios de su vida política o genéricamente social. El recorrido podrá llevar a muchos años o pocas horas de distancia con respecto al presente; y la niñez, la actualidad de cualquier orden, la sexualidad o la historia se mostrarán, en ese panorama cambiante, cuyo único componente variable son las tapas de los diarios y las revistas.
- 2 Frente a ese panorama, el de la oferta comercial de medios gráficos para su expendio al menudeo, de los que no necesariamente hacemos uso por medio de la compra, realizamos un empleo activo y de vastas proyecciones a partir de lo que nos dejan entrever esas heterogéneas combinaciones de textos e imágenes que son las tapas. Solemos, con una rápida exploración de ese paisaje, tomar o bien consolidar una posición política, reafirmar gozosos la adhesión a una divisa deportiva o de modo menos dramático enterarnos de una boda –muchas veces entre personas de las que nunca hemos escuchado el nombre– o de las maniobras que deben realizar las damas para lograr una elevada gratificación sexual. Esta enumeración podría no tener fin. Indicamos al azar posibles situaciones –repetidas– que podemos experimentar día a día, para señalar que el artefacto kiosco es una verdadera enciclopedia de uso público además de operatoria directa e instantánea, cuyos artículos (siempre de factura compleja) no son otra cosa que las tapas. Es precisamente por el carácter de las unidades que esta enciclopedia se diferencia del resto: por ejemplo de las de gran porte sobre papel y decenas de volúmenes, que carecen tanto del componente "de actualidad" como del libre acceso. *Al paso* podría decirse, sin metafORIZACIÓN alguna. Donde se expenden las revistas habrá siempre un encuentro en el camino, según el rumbo de nuestros recorridos cotidianos.
- 3 El kiosco, si se quiere, es un artefacto de *sintaxis* pobre, gobernado por pocas reglas: una concierne al orden temático, las registradas se agrupan según esa afinidad y de acuerdo con otra, temporal; las más recientes ocupan la "primera fila", de mayor visibilidad y posibilidad de alcance por parte del público; de allí en adelante, todos los efectos de sentido quedan a cargo de las tapas. Lo que aquí discutiremos concierne a esas unidades. Son ellas las que constituyen esa *enciclopedia al paso* mediada por su carácter de mercancía, porque se encuentra a la búsqueda de un consumidor por medio de componentes que ponen en evidencia su singularidad –la diferencia que hace posible que alguien se interese por lo que recubre–, y sea impulsado a la compra. Cierre y a la vez apertura de un ciclo, pues lo que da lugar a la diferencia (un cierto estilo, una cierta organización de los componentes) será la base de la posibilidad de repetición, patentizada en los colectivos sociales de consumo, los *lectorados*, en el caso de diarios y revistas, los conjuntos sociales que comparten la preferencia por ciertos rasgos gráficos y configuraciones argumentativas o, más precisamente, por ciertos conjuntos de reglas de producción.
- 4 Una tapa llega a ser tal porque se aplican ciertos procedimientos técnicos y operaciones de organización que culminan en la existencia material de todo aquello que finalmente vemos en el kiosco. Esos procedimientos técnicos y operaciones de organización que culminan en la configuración que llamamos *tapa*, no son semejantes a los que se cumplen para dar lugar a las páginas de una revista o un diario; los lectores solemos distinguir una página interior de una tapa, autonomía para nada ociosa, pues unas y otras no cumplen papeles similares. Podemos decir entonces que una tapa asocia ciertos procedimientos técnicos, de órdenes de complejidad diversos (leyendas e imágenes en sus distintos modos de organización), con un modo de instalarse en la circulación discursiva. Podríamos definirla entonces como un componente gráfico que se da a ver –en sitios diversos, kiosco o conjunto de revistas

en el *revistero* de una peluquería- para dar cuenta (¿anunciar?, ¿indicar?) la existencia de otros no inmediatamente visibles, aquello que se presenta en las páginas llamadas precisamente "interiores".

- 5 En suma: las tapas, como parte de una revista, *funcionan* a partir de la articulación entre técnicas de producción discursivas y técnicas<sup>[2]</sup> sociales para la llegada pública, lo que permite situarlas en la clase de los *dispositivos*. En lo que sigue discutiremos si de algo sirve incluir esa noción para estudiar las tapas de revistas. El término "estudiar" lo entendemos aquí como los procedimientos a poner en obra para discernir los modos de producción de sentido múltiples, que se despliegan en los procesos de producción y reconocimiento a que da lugar el tránsito social de las revistas.

## 2. Dispositivos: "l'entre deux"

- 6 Proponer que las tapas de los periódicos (revistas y diarios) se examinen como un *dispositivo* exige justificar la inclusión en esa clase y procurar hacer explícitas, al menos por analogía, las razones de hacerlo. Un necesario segundo paso consiste en la demostración de que si tal inclusión comporta algún beneficio o ayuda para la aclaración de que lo que motiva esa propuesta: la indagación acerca del modo en que una entidad diferenciable –las tapas– constituyen un vínculo singular entre el *medio* en su conjunto y los actores sociales, que pueden o no acceder al "todo" textual que acompaña a ese componente, aquello que las tapas encierran. De otra manera: mostrar si la puesta en obra de la noción de dispositivo aporta a la circunscripción de un modo particular de producción de sentido, diferenciable de algún otro, si se aplican en la comparación criterios semejantes.
- 7 Nos apuramos a señalar que en nuestro caso lo que motiva la reflexión anda por una de las rutas posibles de estudio: la *diacrónica*. Con este término nos proponemos señalar que nos interesa ocuparnos de *series*<sup>[3]</sup> de tapas del pasado –lejano o cercano–, situación que es posible que enfrente exigencias distintas de las de otras estrategias de investigación, las referidas, por ejemplo, a estudios de selección de opciones de diseño para un medio particular, o bien las que corresponden a la explicación de las posibles razones que impulsan la preferencia de un medio en un momento determinado.
- 8 De todos modos, pensamos por el momento que uno y otro de los caminos señalados convergen en diferentes aspectos. En las cualidades del observable y en el papel que cumple, llámese o no dispositivo, el fenómeno "*tapa*" persiste, más allá del campo de hipótesis que sea posible construir acerca de él. Se trata de una *materialidad* que no puede dejarse de lado: una revista comienza en alguna parte y termina en otra: la *tapa* y la *contratapa* indican un lugar que, de alguna manera, puede referirse a sí mismo, *disponer* de la capacidad de autorreferencia (la de construir en su interior, por ejemplo, enunciados del tipo: "señalamos en *estas* páginas"; en otras palabras, la de *autorreferirse*).
- 9 El término *dispositivo* ha despertado tantas dudas como entusiasmos acerca de sus alcances, y esas expectativas se han sumado en diferentes campos de aplicación a la ambigüedad y el encabalgamiento parcial o total de que ha sido objeto. Sin embargo, un rasgo general es posible asignar a sus múltiples empleos: es el que abarca por excelencia "l'entre-deux", concepto bien señalado por Peeters y Charlier (1999) que se refiere a un recurso de la costura que se ocupa de asociar partes de una vestimenta: las partes de las mangas de un vestido donde se cambia la calidad de la tela en que está construida. Es decir: no una fusión indiferenciada entre dos componentes sino, por el contrario, la formación de un *espacio* irreductible a cada uno de ellos; "l'entre deux", de este modo, no disuelve los componentes sino que los pone en relación, dando origen a una entidad nueva que resulta de esa singular asociación.
- 10 Si bien la amplitud de la circunscripción, a primera vista, puede desalentar su aplicación debido a su carácter abstracto y general, se compadece al menos con el modo en que nosotros la empleamos. Comentando el modo de uso por parte de distintos autores en lo concerniente al despliegue de la producción de sentido en localizaciones diversas (cine, prensa, fotografía), señalamos que -fuera o no sistematizado (o nombrado) de manera específica- se recurría a la articulación entre dos instancias: la correspondiente a la puesta en obra de *técnicas* de producción sígnica y a la de procesos que hacían posible su inclusión social para ser difundidos, de manera que la suma no resultaba indiferente a las posibilidades de producción de

sentido (Traversa 2002).

- 11 Valga el ejemplo de la escritura: las reglas de formación de la escritura epigráfica pueden ser las mismas que las empleadas en la imprenta sobre papel, pero la relación entre cuerpo, espacio, mirada y alcances no son en cambio semejantes; los procesos vinculares a que dan lugar no pueden suponerse, en consecuencia, homogéneos. En ese trabajo de 2002 comentamos situaciones menos evidentes (o menos atendidas que la escritura), tan diferentes como el cine (Metz, 1975) o la tarjeta postal (Verón, 1997), caso en que los autores habían tenido en cuenta la articulación entre *técnica* y *medio*, sin ocuparse de asignarle el estatuto de (o nombrarlos específicamente como) *dispositivos*. Situación que si bien no daba para impugnar los análisis podía reducir sus alcances, frente a ciertas variaciones de los componentes.
- 12 El "entre deux" de Peeters y Charlier abandonaría su generalidad mediando precisiones enraizadas en el desenvolvimiento efectivo de los discursos sociales, lo que da lugar a "problemas de lectura" cuando es posible observar que las entidades en relación no se evanesen como tales en la asociación, sino que dan lugar a *algo distinto*. El cine en sala oscura y ritualizado, según lo conocemos en los circuitos de consumo ciudadano, no es lo mismo que el empleado para usos técnicos en los laboratorios de ingeniería. La articulación entre un rectángulo de cartón con una imagen ciudadana o campestre y las menciones escritas acompañantes no dan lugar a los mismos fenómenos si ellos circulan por el correo, con ciertas exigencias características de la *tarjeta postal*, que como otros de diferentes orígenes reposan sobre nuestra mesa de trabajo. En ambos casos el no denominado pero considerado "entre deux" les sirvió, a Metz y a Verón, para desentrañar procesos de producción de sentido que, de otra manera, difícilmente podrían haber sido descriptos.
- 13 Es ocioso señalar que la asociación, en ambos casos, estableció restricciones y diferencias de procedimientos tanto del lado del *producto* (un film en Metz o la tarjeta postal en Verón), como del de la naturaleza de la relación que se establece con los usuarios (los que acceden a la sala cinematográfica o reciben una postal por correo). Tanto en uno como en otro caso da lugar a un posicionamiento seguramente muy diverso, que puede constituir múltiples colectivos "de lectura", en el límite incluso de la singularidad individual, pero nunca en estado de disociación con respecto a las condiciones que emanan, con tránsitos seguramente complejos, de la materialidad discursiva que los promueven.

### 3. Comentarios acerca de una coincidencia

- 14 Se hace necesario comentar un defecto de lectura: en el momento en que escribimos el trabajo que mencionamos <sup>[4]</sup> (1999, pero con publicación en 2002) se editaba en Francia el número 25 de la revista *Hermés*, la que reunía los frutos de un encuentro en Bélgica, referido precisamente al dispositivo <sup>[5]</sup>. Más tarde, leyendo esos textos, notamos afortunadas coincidencias e incluso remisiones a un universo bibliográfico común, que al mismo tiempo nos revelaron aspectos inobservados y también no pocas diferencias de criterio.
- 15 Los dos trabajos especialmente dedicados a cuestiones comunicacionales, de Meunier y Verhaegen, allí presentes, son los que se sitúan en campos de problemas más cercanos a los que ahora nos preocupan. Nos detenemos en seguida en el primero: Meunier no circunscribe de manera similar a la nuestra el "entre deux", pero lo hace con similares conclusiones: señala que un "dispositivo comunicacional" incluye una organización semiótica y una espacial, ejemplifica con una conferencia y un debate y en uno y otro caso se ponen en obra retóricas diversas, condicionadas por las circunstancias. Al igual que otras variantes, condicionan, a su vez, distintas modificaciones al punto de que se señale la imposibilidad de escapar a ese régimen, e incluso al *encaje* de los dispositivos unos dentro de otros. De modo que concluye: "al interior de ellos siempre estamos situados"; será en vano entonces buscar una relación interpersonal que no sea dependiente de un dispositivo <sup>[6]</sup> (Meunier 1999:88).
- 16 Un paso más allá en ese mismo texto Meunier señala que "todo soporte de comunicación" constituye un "microdispositivo" de "construcción" de sentido; así pensado, los medios en su conjunto constituyen un "macrodispositivo" que da lugar a "microdispositivos tecnosemióticos" destinados a "elaborar un sentido de lo real" (página 89). Abundamos en los encomillados que, más allá de las diferencias, nos permiten localizar ciertas convergencias y agregar algunos matices que corren por

nuestra parte.

- 17 En primer lugar: los términos "macrodispositivo" y "microdispositivo" indican una jerarquía. A los medios les corresponde la primera y a la diversidad de recursos que la integran la segunda; podría pensarse que lo *macro* integra ciertas técnicas y un cierto modo de instalación social. La televisión (un *paquete técnico*), se modela de una cierta manera cuando opera según el régimen de *emisor centralizado* (las cadenas que llegan a nuestros televisores domésticos), de distinta forma que los modos de aplicación en la vigilancia de los supermercados, por ejemplo. Es posible que la diferencia señalada constituya un forzamiento de los alcances que se propone Meunier; por nuestro lado, pensamos que este tipo de distinción es útil pues permite tener en cuenta el estatuto específico de los medios; es decir, cumplir el doble requisito del acceso público y la cualidad de mercancía, condiciones que distinguen a los recursos de producción de sentido en el ciclo que cumplen en las sociedades mediáticas.
- 18 En segundo lugar: esta "jerarquía" permite también establecer distinciones *vinculares* que, de otro modo, sólo teniendo en cuenta la consideración de la técnica puesta en juego, quedarían oscurecidas al no apelarse a la noción de dispositivo. Es necesario tener en cuenta que cuando operan técnicas -es imposible eludir las en cualquier ejercicio en relación con su mundo y más acusadamente si es colectivo-: sea por caso las que logran la transmisión a distancia (del lado del medio) o de la concreción de un producto, la fotografía o el dibujo (del lado de la configuración de un texto), lo que interesa de sus puestas en obra, en este nivel de análisis, son sus consecuencias en los procesos de semiotización. El vínculo se deriva de sus modos de articulación (el plano general de la TV doméstica y el del monitor del supermercado no se sitúan en niveles homogéneos).
- 19 Ni Meunier ni nosotros fuimos lo suficientemente claros en nuestras exposiciones – haciendo mención del dispositivo de manera demasiado genérica-; Metz y Verón fueron más precisos, sin nombrarlo pero poniendo en pie con diferentes grados de abstracción exámenes específicos; sin embargo, la pretensión de generalidad no me parece ociosa, pues ayuda a pensar que "l'entre deux" resulta al fin de una articulación entre técnicas, las que se sitúan en regiones operatorias disjuntas y son, precisamente, los modos en que articulan sus propiedades el nivel de enclave de los procesos de semiotización. Para seguir con el ejemplo, un plano general de TV doméstica y el que puede presentarse en el monitor de vigilancia del supermercado indican igualmente un espacio; pero el observador que se encuentra frente a uno y otro, no adjudica a la observación el mismo carácter. En el caso de la cámara de vigilancia no son admisibles enunciados del tipo: "mira como ellos 'construyen' el mundo".
- 20 El estatuto icónico-indicial de la fotografía de un mismo edificio (Schaeffer, 1987), por ejemplo, en un archivo catastral o en una fotografía de prensa, caso extremo -pues la ruptura se sitúa en términos de la oposición límite entre mediático-no mediático-, pese a su identidad, remiten a universos de sentido diferentes<sup>[7]</sup>. Pero, en otro más corriente: con el mismo edificio en la fotografía de prensa y en un noticiero de TV, encuadrado del mismo modo, también nos encontraríamos frente a diferencias: un grupo de ellas derivado del conjunto textual en las que se incluyen y, otras, resultado del nexo corporal (entiéndase modos perceptivos y "manipulaciones" propias de la práctica de "lectura"), que dan lugar a cambios de balance entre la dimensión icónica e indicial de aquello que se nos da a ver. Estas barreras relacionales y posiciones de lectura se verían multiplicadas si se tratara de la oposición de fotografía y "trazados a la mano" del mismo modelo (casa, persona o lo que fuere).
- 21 De no tenerse en cuenta estas diferencias sería difícil (imposible) la distinción, de un lado, entre grandes clases de productos (administrativos, estéticos, pedagógicos), de otro lado, entre la diversidad de los reconocimientos sociales (los ambiguamente llamados "efectos": llorar, comprar, repudiar, etc.). Si los dispositivos son *un hacer* en producción remiten a una pluralidad de *haceres* en reconocimiento.

#### 4. Dispositivos y semiotización: un caso límite

- 22 En una dirección diferente a la de Meunier, el ya mencionado Verhaegen discute la noción de dispositivo. Gran parte del interés de ese trabajo reside en el objeto elegido. Se trata de un artefacto exposicional –de difusión científica para el gran público-, destinado a explicar el pasaje al bipedismo en el proceso de hominización. Ese

- artefacto -según refiere- incluye elementos diversos: una pantalla que muestra el proceso, componentes sonoros acompañantes que agregan informaciones y, curiosamente, una máquina de práctica de la marcha (las que de manera corriente se emplean en los gimnasios) que incluye un tapiz móvil y un manubrio del que se sostiene el operador. El agregado de la máquina se propone suministrar una experiencia directa de la circulación bípeda para los espectadores. El aparato como tal no ahorra ni procura mimetizarse, incluye todos sus componentes y funciones.
- 23 Lo que suma interés es que el examen de este caso conducirá a Verhaegen, sobre el final, a agregar reflexiones acerca de los llamados "juegos electrónicos" y la navegación Internet, que, al igual que el "complejo" exposicional en cuestión, incluyen ejercicios del cuerpo ("clickear", según alguna señal de la pantalla, como caso límite).
- 24 Frente a este complejo de elementos el autor se pregunta en qué forma se producen los procesos de semiotización en presencia de componentes tan diversos: por un lado la pantalla luminosa y la banda sonora, vehículos de un texto de carácter científico; por otro un instrumento ajeno (el tapiz móvil de gimnasia) -al menos en principio- de la sustancia de lo que en ellos se proclama. Para hacerlo pone en juego dos posibles relaciones vinculares con el conjunto: por una parte la relación con un "deportista", acostumbrado a trajar con el aparato de gimnasia, que puede sin mayor dificultad ensayar su empleo y, por otra, un visitante "cerebral" que no lo hace y observa, por ejemplo, al conjunto pantalla-sonido-empleo del aparato. En síntesis, la pregunta puede reformularse: ¿cuál es la manera en que el "objeto bruto" (el aparato) se torna en un agente de producción de sentido?, desbordando o alterando la totalidad del complejo discursivo en algunos de sus aspectos.
- 25 El camino que adopta Verhaegen es considerar que un dispositivo es un artificio *tecno-semiótico* resultado de un *bricolage* (entendido en los términos de Lévi-Strauss), lo que puede definirse como un procedimiento en vistas a la solución de un problema en relación al cual, para lograr su propósito, el operador deberá -en el proceso de selección de las partes- pasar de las condiciones del problema a la características de los componentes, más o menos heteróclitos, que podrían asociarse para hallar la apetecida solución. Contrariamente a los propósitos del *bricolage* del mecánico ingenioso o del electricista casero, el desempeño que solicita un artefacto que apunta a la producción de sentido atenderá a propósitos semióticos y cognitivos, diversos de los otros que remiten a alguna acción limitada sobre el mundo (ejemplo: si alguien emplea una olla de cocina como reservorio de combustible en una embarcación, es suficiente con que cumpla su papel con eficacia).
- 26 Para el caso que nos ocupa, el aparato de gimnasia puesto en ese lugar, no persigue un fin deportivo, sino ilustrativo de un fenómeno antropológico. En suma, deberá *borrarse* su condición de origen y tornarse en un simulador, al menos en parte, de la evolución de la marcha humana. Para cumplir con el propósito del *exhibit* (así se suele denominar a los artificios exposicionales), debe producirse un tránsito que va del aparato de gimnasia a otra cosa. En fin, instalarse en un camino signico que -según la apreciación de Verhaegen seguidora de Peirce- da lugar a un *objeto* que sólo integra aspectos del señalado aparato. Para el caso, la contigüidad corporal -efectivamente realizada u observada- que lateraliza sus fines gimnásticos y acentúa la experiencia del solo caminar. El autor acota al respecto que la tensión entre signo y objeto (se refiere al "objeto bruto", al aparato en este caso), se torna en el fundamento de toda tentativa de intelección de un fenómeno, tensión que se resuelve siempre parcialmente por la organización *diagramática* <sup>[8]</sup> de la que participa la cualidad *indicial* de los signos. Esta última cualidad remite a una relación entre alguna parte o dimensión de un objeto singular y el signo que lo hace presente. Esta característica de *operador relacional* es la que precisamente hace posible la integración entre partes dispersas o incluso contrarias (habilita así la posibilidad del *bricolage*), aporta al establecimiento de una trama relacional (un *diagrama*) de orden diferente a la de los componentes aislados.
- 27 Concluye Verhaegen que la "eficacia -u operatividad- de un dispositivo depende en gran medida del arreglo de los componentes indiciales; de sus partes -las que suscitarán poco o mucho los procesos cognitivos de sus usuarios favoreciendo en ellos la elaboración de imágenes o esquemas mentales explicativos"- . Acude como refuerzo a un caso estudiado por Verón (1989) <sup>[9]</sup> : el concerniente a los museos o exposiciones en los que, al igual que para el *exhibit* que trata, pueden manifestarse cursos diferentes de las conductas de los concurrentes (al igual que las supuestas diferencias entre el "deportista" y el "cerebral" a las que había acudido). Tales diferencias dependen de las relaciones entre las partes y el todo que constituyen la muestra, las que dan lugar a diferentes tramas de reenvío y ajustes corporales para la



aprehensión espacial y la temporalización de la apropiación de lo que se exhibe.

- 28 La atención prestada al ejemplo del *exhibit* -excepcional y límite de cierta forma- nos habilita a señalar que lo que atañe a la producción social de sentido cursa por caminos muy diversos, pero sometidos a condiciones relacionales entre partes que devienen por su asociación en algo distinto en cuanto a las posibilidades de aquello que *dicen* en ciertas circunstancias relacionales, que se recomponen de un *modo diferente* que *posibilitan modos de decir diferentes*, con rasgos comunes y estables para cada una de las situaciones.
- 29 Planteada en estos términos la noción de *dispositivo* se constituye entonces como un *punto de vista* acerca de las modalidades de desenvolvimiento de la *materialidad del sentido*, poniendo en evidencia las maneras en que se articulan fragmentos organizados para producirlo (trazados luminosos o pigmentarios, masas de aire en movimiento y tantas otras, formas) las que pueden o no incluir reglas operatorias específicas asentadas -en el caso tratado por Verhagen- en la pantalla o la locución acompañante (que apelan, por ejemplo, a la lengua). El aparato de gimnasia posee otras reglas de uso, las que al articularse modifican su estatuto y dan lugar (producen) a su vez a otras, fruto de la articulación entre fragmentos. Tales reglas de uso no modifican su estatuto original; es necesario oprimir un interruptor, instalarse sobre el tapiz, etc., pero su puesta en obra, en cuanto a lo concerniente a producción de sentido, transita por un camino distinto al establecido por su destino original.
- 30 En suma: se ponen en obra técnicas (conjuntos de reglas en vistas de la obtención de un resultado homogéneo) de orden distinto, lo que conlleva la producción de diferencias que las partes componentes, de manera autónoma (o con un arreglo distinto), eran incapaces de producir. El caso que comentamos se sitúa, como lo señalamos, en una posición límite por su carácter excepcional, y la consiguiente construcción *ad hoc* con propósitos extremadamente limitados, lo que no disminuye su interés sino, todo lo contrario, lo exacerba, pues muestra el alcance de la noción de dispositivo (en cuanto punto de vista acerca de la producción de sentido) y, al menos en principio, la necesidad de valernos de ella -o de sus implicancias- para realizar una adecuada circunscripción del fenómeno. En especial en lo concerniente a los cambios que se producen cuando se modifican las articulaciones entre las técnicas que competen al dominio -en forma grosera- de la producción signica, y las técnicas que conciernen a su alcance social (en especial en lo que corresponde a la fase *terminal* de la constitución de vínculos, aunque no sea la única).
- 31 Bastaría a este respecto detenerse, por un momento, en el cine en cuanto al tránsito que va de las aplicaciones posibles: técnicas o científicas (descripciones de movimiento asociadas con variaciones morfológicas en el estudio de los protozoarios, por ejemplo), a las acostumbradas en el gran uso público en el universo del espectáculo (el cine al que todos concurrimos). Estas últimas incluyen, del lado de la producción textual, el recurso a configuraciones de diferente grado de complejidad respecto de aquellas que corresponden al ordenamiento de las imágenes destinadas a la descripción de una variación morfológica o de un movimiento en el espacio en una observación científica (alineamientos factuales de algún proceso, secuenciado en el tiempo, asociado con alguna variación del medio, variaciones del *ph* o la temperatura, por casos). Situaciones repetibles y confrontables con otras semejantes en las que puede, asimismo, modificarse alguna de las variables en juego, lo que comporta eventuales cálculos que requieren la repetición de los recorridos, etc. Vínculos atencionales y operatorios semejantes a los que exige cualquier instrumento de medición, por sencillo que sea. Situaciones sustancialmente diferentes a las que obran en un film de ficción narrativa, que van desde la organización del texto, sus relaciones con su exterior y las particulares contingencias que rodean al espectáculo<sup>[10]</sup>. Las diferencias, abismales, no conciernen a la técnica de base puesta en juego, el registro fílmico y su consiguiente visualización.
- 32 En otros dominios -a diferencia del comentado heteróclito *bricolage*- los componentes que se articulan, para dar lugar al *entre deux*, el "entre dos" evocado por Peeters y Charlier, forman parte de universos cercanos o, al menos, asociados por alguna práctica cultural. Lo que nos preocupa, las tapas de revista, es a la inversa del *exhibit* con su curiosa aplicación del tapiz de gimnasia, un caso de extrema cercanía. Las imágenes y los recursos escriturales que las constituyen son componentes que, en la larga duración histórica, han estado asociados de diversas maneras. Basta recorrer la historia del libro. A lo que apuntamos es a señalar el carácter de universalidad (o extensión, si el término se considera exagerado) de la noción. De una o de otra manera, simples o complejas, repetidas en la larga duración o excepcionales, nos encontramos en situaciones semejantes: la adjudicación de sentido como articulación de dos universos técnicos diferenciados y una consecuente forma de relación que los

singulariza.

## 5. ¿Cómo se trataron las tapas de revista?: apelación y no apelación a la noción de dispositivo

- 33 Si bien de manera poco frecuente, las tapas de revistas han sido examinadas o, al menos, adoptadas como ejemplo o caso particular de algún proceso de semiotización. Nos detendremos sólo en algunos trabajos seleccionados a partir de dos criterios: uno oposicional, destinado a comentar el punto de vista de la producción técnica de las tapas (el diseño), para distinguirlo de otros que procuraron desentrañar algún aspecto de sus modos de producción de sentido. En cuanto a estos últimos se aplicó un criterio de complementariedad (el conjunto pertenece a autores próximos tanto en los espacios de trabajo como en sus modos de acercarse a los problemas). Estos últimos criterios excluyen la exhaustividad, sólo se proponen un primer inventario de diferencias al que sumaremos la simple mención de ciertos textos de vocación histórica o de reseña de distinciones en el tiempo de interés documental, pero no inmediatamente concernidos por la discusión que desenvolvemos en estas páginas (Taylor 2006, entre otros).
- 34 Desde la producción y el diseño (Owen, 1991) se considera a las tapas como un efector independiente del que dependen, en buena medida, el éxito de una publicación. Se las reconoce como un lugar de conflicto en el que concurren -en condiciones prácticas de producción- posiciones diferenciadas entre los actores editoriales. Por un lado, los que pugnan por la adecuación a los "lugares comunes", los que, se supone, constituyen una garantía de éxito -sino, al menos, de permanencia en el mercado-. Por otro lado, los que propenden a modificaciones más o menos abruptas. Generalmente se trata de diseñadores y creativos estos últimos, y administrativos los primeros.
- 35 En este contexto de tensiones se ponen en juego, según señala Owen, componentes de orden diverso, los que incluyen opciones de "gran porte", desde construcciones gráficas abstractas que remiten a condensaciones conceptuales valiéndose de grafismos o montajes, hasta el empleo de gamas cromáticas inhabituales que, según su empleo, pueden jugar un papel decisivo en el éxito o fracaso de una publicación. No menos atención se presta en las "pugnas de tapa" a ciertos supuestos acerca de la temática y de su consistencia con la especialidad del medio. Todo sumado: estilo, concepto, tema, integra el bagaje conflictual que se pone en juego en las selecciones de la producción efectiva de una tapa.
- 36 Sin establecer juicios de jerarquía o pertinencia de los componentes señalados por Owen, lo que nos interesa destacar es que, en la instancia de producción, la tapa (o portada), es considerada como un conjunto operatorio que se despliega con una lógica -podríamos decir de trabajo- no homogénea con el resto. Sus remisiones a la moda gráfica, la pretendida singularidad, tipo de lectura y presuntos efectos no son gobernadas por las mismas reglas que aquellas que se aplican a los componentes internos o, al menos, no se incluyen en el mismo campo relacional (de peligro) que corresponde a otras partes del medio gráfico.
- 37 De manera distinta, quienes examinan las tapas empleando categorías discursivas de carácter sistemático -entendemos por tales a las que se sustentan en cuerpos de hipótesis que localizan aspectos de la producción de sentido (la lengua entre otros), las que conllevan alguna concepción general sobre el modo en que se asocian las partes diferenciadas que corresponden a esos aspectos, una teoría del signo o más ampliamente de la discursividad social<sup>[11]</sup>.
- 38 En 1986, poniendo en juego estos últimos componentes, Fisher y Verón discuten los desarrollos de Antoine Culioli en cuanto a sus posiciones acerca de la enunciación y sus consecuencias, atendiendo en especial a ciertas estrategias enunciativas de la prensa escrita "a la búsqueda de un vínculo con el lector". Las tapas de la prensa femenina son el lugar en el que recaen sus observaciones. Señalan que las tapas dan lugar al contacto inicial con el público, cumpliendo el papel diferenciador característico con respecto a sus competidoras y, a su vez, deben satisfacer exigencias de "sintonía" con el imaginario de sus destinatarios, dando lugar entonces a un copartícipe en la construcción del vínculo. La sintonía no devendrá de las escogencias temáticas, dado que en el caso de las revistas femeninas -no sólo en ellas-, el



repertorio es limitado y coyunturalmente homogéneo y las referencias según los momentos son poco numerosas (moda, niños, dietas). En consecuencia la diferenciación entre las publicaciones se logrará por medio de un desplazamiento de la sustancia del enunciado a la enunciación (de la *lexis a la modalidad*, según el léxico de Culioli).

- 39 El paso crucial en este examen lo constituye la manera en que se articulan los componentes de la tapa: por un lado se puede notar que la reacción en la construcción del copartícipe, en los casos tratados, corre por parte de los componentes escriturales. Las imágenes –rostros femeninos- encarnan un papel complementario. Se las examina en cuanto soportes de indicaciones de tiempo (por ejemplo, "moda invernal"/ "moda veraniega"), o bien en relación con el universo de inclusión de las proposiciones: el mundo femenino, el tipo de mujer; lo que confiere coherencia al resto de las indicaciones: el título de la publicación en primer lugar. Si bien este tipo de ligamen es tenue no es ocioso. Las reglas que asocian los enunciados con las imágenes parecen definir un funcionamiento localizable, de manera restrictiva, en las tapas: un tipo de localización que se nos ocurre llamar *de pertinencia*, similar -por esa misma propiedad- a otra estudiada en ese mismo trabajo. Un caso presentado como ejemplo, el enunciado *chien méchant* (un equivalente del "perro bravo" que se suele aplicar en nuestro medio) donde la localización, la puerta de una casa, es la que construye un vínculo entre enunciadador y coenunciador (las instancias que pone en juego la relación), diferente al que podría esperarse de otra localización.
- 40 El trabajo de Fisher y Verón, a nuestro entender, ocupa un lugar central en lo que corresponde a la puesta en obra del recurso a la lingüística en el caso de discursividades que incluyen elementos dispares, como las tapas. Estos autores identificaron la posibilidad que brinda el modelo de la enunciación de Culioli y pusieron en obra el análisis a partir de una hipótesis singular referida al funcionamiento mediático que integra a componentes de ese modelo<sup>[12]</sup>. La eficacia del análisis de esa *puesta en obra* se manifiesta en el estudio de casos, en los que se pueden distinguir diferentes estrategias discursivas destinadas a configurar, asimismo, relaciones distintas con colectivos sociales de los que pueden suponerse características y consiguientes expectativas diferenciadas. Para hacerlo no dejan de incluir en sus análisis el conjunto de los componentes: los escriturales, los icónicos y los de composición de la planta gráfica, que concurren a la configuración de conjunto de las diferentes estrategias.
- 41 La misma dirección comentada, referida ahora a circunscribir la operatividad de las reglas y, en consecuencia, los campos de producción de sentido, se pone de manifiesto en trabajos de Verón (1982, 1984), centrados en tapas de semanarios. En el trabajo de 1982 ("El espacio de la sospecha"), se incluyen oposiciones propias de las técnicas de producción de imágenes (fotografía, dibujo) o de espacialización de los textos, dando lugar a distintos ordenes de lectura, que se hacen posibles por su ubicación en la tapa de la publicación, donde el vínculo al que dan lugar se singulariza precisamente por esa ubicación. Ese vínculo no sería equivalente de situarse en otro espacio del semanario, o, francamente –no está dicho, pero conjeturamos- no tendría existencia.

## 6. Discusión a partir de lo comentado

- 42 La propuesta que formulamos al principio acerca de si las tapas podían examinarse haciendo intervenir la noción de dispositivo incluía el responder preguntas con diferente grado de generalidad: la primera consistía en la posibilidad de acotar o dar mayores precisiones a la noción, y la segunda en su pertinencia o utilidad analítica, pero la posibilidad de pasar de la primera a la segunda hace necesario mostrar que efectivamente las tapas de revistas se ajustan al comportamiento de un dispositivo. Queremos decir que la tapa reúne los suficientes componentes para ser tal y, además, reviste alguna singularidad frente a otras situaciones más o menos semejantes.
- 43 Para cumplir con la propuesta inicial revisamos un conjunto de trabajos que incluían la noción de dispositivo y otros que examinaban tapas. De este procedimiento no exhaustivo pueden esperarse resultados limitados pero no indiferentes, pensamos que aptos para incorporarse al virtual "dossier" *tapas de revistas* pero no aportar a cerrarlo.
- 44 Si en esta discusión marcháramos al revés de lo expuesto, de las tapas a los dispositivos, en vez de los dispositivos a las tapas podríamos notar, al menos:

- a. que tanto desde el mundo de la producción como de los estudios sistemáticos se reconocen singularidades que atienden a un vínculo crítico del medio con su posible lectorado, en el límite donde se juega su posibilidad de existencia en el mercado de las publicaciones,
- b. los productores y creativos las sitúan como un verdadero campo donde pugnan tendencias creativas e, incluso, sensibilidades acerca de ciertos recursos componenciales (el color, detalles compositivos, etc.),
- c. los analistas sistemáticos notan que los procedimientos empleados resultan de la puesta en obra de técnicas, de reglas más o menos estables según los distintos medios, susceptibles de localizarse en organizaciones discursivas externas, propias del periodismo o ajenas a él,
- d. notan, a su vez, que en ciertos componentes y organizaciones de lectura, la intervención de técnicas de producción (dibujo o fotografía), la aplicación contrastante de recursos lingüísticos, la distribución o puesta en escena de personajes y las organizaciones plásticas que puedan originarse propenden a "sintonías" diferenciadas con distintos segmentos de público. Aludiendo a situaciones muy diversas, relacionadas con el tipo de medio y sus posibles destinatarios (grandes configuraciones del imaginario social, tipos femeninos, adquirentes usuarios o no usuarios, etc.),
- e. pero estas "sintonías" no dependen solamente del ejercicio genérico de un procedimiento (el empleo de los trazados "a mano" o la fotografía) sino del lugar donde se encuentra instalada, situación que en general no conlleva una novedad, pero que se manifiesta en sus variantes como propia de ese lugar,
- f. lo que caracteriza al lugar –a las tapas-, es la indicación de una potencialidad. Lo que allí se hace presente se cumple, se expande, se amplifica o atenúa en otro, contiguo pero no inmediatamente alcanzable. Esta condición es propia de una cierta factura, la que corresponde a una revista.
- 45 En síntesis, si nos atenemos a estas observaciones, las tapas surgen como solución a un problema de relación, en un espacio restringido se debe dar cuenta de otro, cuyas propiedades guardan con él alguna relación de consistencia. Además ese espacio debe presentarse como singular del conjunto al que pertenece (no se trata del ejemplar de la semana anterior) y, a su vez, es distinto de otros que lo rodean en el quiosco.

## 7. Acerca de cuestiones a resolver

- 46 De tenerse en cuenta estas consideraciones podríamos decir que en efecto, las tapas constituyen un producto singular del que se espera un resultado –crucial para algunos- en cuanto a la pervivencia de un medio que debe, por una parte, cumplir un papel "funcional" irrenunciable -el proclamarse como único- y, otro, sin límites definidos, que corresponde a la sintonía con el lectorado. Podríamos aplicarle sin vacilaciones a semejante artificio el nombre que indica el diccionario: dispositivo, un agenciamiento entre partes destinados al cumplimiento de una finalidad. Esta facilidad lexical, sin embargo, no satisface nuestras preguntas iniciales.
- 47 Si bien esta última circunscripción "funcional" no carece de interés, puesto que acota el *radio de acción* de las tapas, sin embargo no es esencial. En el límite puede no existir, al menos con las características que venimos señalando. Hubo momentos en que diarios y revistas eran precedidos de una colección de avisos, suerte de "no tapas" en la perspectiva actual.
- 48 Lo que resulta de interés es cómo en ese acotado *radio de acción* se hace sentido y cómo esa condición "funcional" se articula para establecer un cierto tipo de vínculos que, para hacerlo, debe recurrir a integrar fragmentos de semiosis que la anteceden. Esos fragmentos tienen orígenes diversos, pueden proceder de configuraciones genéricas de larga duración: el retrato por ejemplo, trazado a la mano o fotográfico, cuya residencia en una tapa no se despoja ni de la condición de retrato, ni tampoco de sus diferencias si es realizado por una u otra técnica. El dibujo o la fotografía "importan" a la tapa cursos de sentido que se derivan de su estatuto sígnico diferenciado, la prevalencia icónica en un caso y la coalescencia icónico indicial en el otro. Lo mismo podría afirmarse de la puesta en obra de cualquier otro recurso: el *bricolage* que conforman las tapas no disimula la condición de origen de las partes sino que las exacerba; de esas "capturas" extrae su potencial diferenciador.

- 49 En esta dirección se hace evidente que la tapa, como entidad diferenciada, no puede definirse como el espacio donde operan un conjunto finito de reglas, sino que ellas son a priori indeterminables. Puede servirse de todo aquello que el ojo pueda capturar sobre un trozo de papel: la fotografía electrónica de una célula, un daguerrotipo de San Martín o una línea poética de Borges. Lo que sí puede afirmarse es que un medio, en un intervalo que puede ser breve o muy extenso, restringe su campo de selección de reglas y acota las operaciones productoras de sentido.
- 50 Es en este punto donde se hace pertinente la noción de dispositivo, que para el caso de las tapas sería susceptible de ser pensada como un *operador de separación* de los componentes del tejido semiótico, en un momento determinado, en el que sólo algunas hebras de ese tejido delinear un cierto orden del mundo, un fragmento de realidad en fuga. Aplicamos "fuga" en dirección a señalar que las tapas comportan siempre un doble reenvío: hacia el exterior del medio y hacia su interior; papel que cumplen con propósitos no homogéneos diferentes artefactos: ¿filtros?, ¿interfases?, ¿membranas? No es prudente clausurar esta discusión.
- 51 Una fotografía, por ejemplo, sumada al nombre de a quién pertenece, con el agregado, debajo o por encima del nombre de una publicación, constituye una configuración de tapa que se repite durante el siglo XX como *operador de separación*: ¿se puede pensar que ha funcionado siempre de una manera similar?, es posible que no. La función *filtro*, un modo estático de separación que fieles a la metáfora es pensable como regulado por una sola dimensión, el tamaño; distinto a una interfase que supone incluir las propiedades de lo que separa y que por medio de un conjunto de reglas "traduce" las relaciones entre las partes, las que se emplean en el terreno de la informática, por caso; distinto aun a las membranas (biológicas), activas y autónomas que definen un adentro que opera con reglas propias –se autorrefiere-, y demultiplican, además, la complejidad del afuera.
- 52 Las comparaciones o deslices metafóricos son sólo útiles para pensar si el ejemplo de tapa al que nos referimos, al igual que otros pretendidos dispositivos, se agotan en la mera definición de su entidad. O bien, a la inversa, por tratarse de un espacio de articulación entre dos series técnicas -las que competen a las dimensiones "constructivas" (escriturales, icónicas, espaciales...), y las que lo hacen a su soporte social, los procesos mediáticos-, encarnan un nivel de complejidad y una consecuente capacidad de diferenciación en cuanto a la producción de sentido derivada, precisamente, de la diversidad de relaciones que surgen de las múltiples maneras en que se articulan esas series. De tenerse en cuenta estas consideraciones se haría posible, por un lado, sustraer a la noción de dispositivo de la puerilidad que implica su empleo puramente designativo y, por otro lado, ayudar a una mejor interpretación del "fenómeno tapas" que sin duda, como se ha señalado, es algo más (mucho más) que la condena a empezar por lo que está más afuera.



## Notas al pie

<sup>1</sup> Escogimos el kiosco como lugar donde las funciones atribuibles a las tapas se maximizan pero, como veremos, ellas no dejan de cumplir papeles semejantes en otras situaciones de empleo o selección de una revista o un diario. ([Volver al texto](#))

<sup>2</sup> El término técnica se entiende aquí en su acepción más llana, es decir: un conjunto de reglas destinadas a obtener un resultado homogéneo. Una receta de cocina o un manual de carpintería aspiran a que llevando a buen término un conjunto de acciones se logre un plato de comida o un objeto de madera. ([Volver al texto](#))

<sup>3</sup> Hemos trabajado desde hace tiempo en esa dirección, en especial en avisos publicitarios del siglo XX. Los resultados se pueden leer en dos libros: *Cuerpos de papel* (1997) y *Cuerpos de papel II* (2007) en los que se puede observar la necesidad de apelar a ciertos cuidados tanto en lo que concierne a la selección del corpus como de los recursos analíticos que se hace necesario poner en obra. ([Volver al texto](#))

<sup>4</sup> Nos referimos a "Comentarios acerca de la noción de dispositivo", al que asignamos un mayor espacio de reflexión tiempo después de haberlo escrito y avanzado en dos investigaciones empíricas, en especial la referida a tapas de revistas. ([Volver al texto](#))

<sup>5</sup> El número 25 de *Hermès*, coordinado por Geneviève Jacquinet-Delaunay y Laurence Monnoyer, constituye una obra fundamental para situar la noción de *dispositivo* en sus múltiples variantes. Sin embargo esa diversidad, tal cual lo señalan Peeters y Charlier resulta –con múltiples variantes– de la articulación entre dos dimensiones, tratándose por supuesto de procesos comunicacionales. ([Volver al texto](#))

**6** En 2004 Eliseo Verón, en un prólogo a un libro de Mario Carlón (2004), señala tanto la ambigüedad de la noción de dispositivo en la que, afirma, no incurre Carlón; como asimismo la extensión y posible empleo, el que daría lugar a la distinción entre *soportes tecnológicos* y *medios*, reservando a los dispositivos lo correspondiente a la inserción en la semiosis social que soporte y medio propician. (Volver al texto)

**7** Acerca de la fotografía que podemos encontrar en un archivo catastral se pueden construir sin duda un número indefinido de enunciados –como sobre cualquier cosa o suceso– pero los pertinentes, derivados de su condición de documento ciudadano, son indefectiblemente limitados. Tal condición emerge de la articulación entre el procedimiento que da origen (fotográfico) a la imagen y el ámbito circulatorio en que se encuentra incluida (un ámbito documental de las cualidades de los frentes, como ocurre en el registro catastral). (Volver al texto)

**8** Un diagrama en la medida en que posee un sentido general, no es, desde luego, un ícono puro, pero cuando estamos a mitad de camino de nuestro razonamiento, nos olvidamos casi por completo de su naturaleza abstracta y pasamos a ver el diagrama como la cosa misma" (Peirce, 1885, "On the Algebra of Logic. A contribution ...). Puede admitirse que Peirce adjudicaba a los diagramas un papel de instrumentos mentales; su carácter "vacío" admite una diversidad de empleos, tiene facultades operatorias y diversamente representativas, es decir: se trata de herramientas para pensar, las que poseen componentes indiciales que actúan de nexos entre partes en apariencia dispersas. (Volver al texto)

**9** El trabajo al que se refiere es *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*, 1989 (Volver al texto)

**10** El trabajo de Metz "El film de ficción y su espectador", ya citado, constituye el *locus classicus* para una descripción de la situación espectral. (Volver al texto)

**11** En 1985 junto a Oscar Steimberg estudiamos el estilo de primera página de los diarios *Clarín* y *La razón* con resultados interesantes, pues a partir de organizaciones de la planta gráfica y de ciertos componentes sintactico-semántico fue posible definir modos de interpelación que daban lugar a lo que denominamos "sujetos de lectura". (Volver al texto)

**12** Es posible formular la hipótesis de que se valen, de manera sucinta así: en análisis del discurso cualquier aserción nos pone frente a un haz de relaciones entre modalidades. Culioli se distingue precisamente por su modo de definir las modalidades y las maneras de validación que conllevan: las que denomina como M-1, M-2 y M-3 y M-4. La 1 corresponde a la aserción, la 2 a lo necesario o lo posible, la 3 a lo "apreciativo" o "afectivo" y finalmente la 4 que difiere de las otras tres por poner simultáneamente a *Ego* y *Alter* (enunciador y coenunciador) y no sólo a *Ego* (enunciador). Pero la 4 para constituirse como tal incluye combinatorias de las otras tres (lo que se designa como "pregnancia"). En este último caso es posible incluir a las órdenes (modos injuntivos), por ejemplo. (Volver al texto)



## Bibliografía

- Carlón, M.** (2004) *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La cruz de ediciones.
- Fisher, S. y Verón, E.** (1986) "Théorie de l'énonciation et discours sociaux", en : *Etudes de Lettres. Langage et connaissance*. Faculté des Lettres Université de Lausanne, oct-déc.
- Meunier, J.P.** (1999) « Dispositif et théorie de la communication: deux concepts en rapport et codétermination », en: *Hermès 25* (Le dispositif entre usage et concept), Paris, CNRS éditions.
- Metz, C.** (1975) « Le film de fiction et son spectateur », *Communications 23*. Paris : Seuil.
- Peeters, H. et Charlier, P.** (1999) « Contributions à une théorie du dispositif », en : *Hermès 25* (Le dispositif entre usage et concept), Paris, CNRS éditions.
- Schaeffer, J.M.** (1987) *L'image précaire*, Paris, Seuil.
- Steimberg, O y Traversa, O.** (1985) « Por donde el ojo llega al diario: el estilo de primera página », en : *Estilo de época y comunicación mediática, Research Committee on Communications, Knowledge and Culture*, ISA (International Sociological Association). Paris: Editorial Amela.
- Taylor, S.** (2006) *100 years of magazine covers*, London, Black Dog Publishing Limited.
- Traversa, O.** (1997) *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940*, Barcelona: Gedisa, col. El mamífero parlante.
- \_\_\_ (2001) "Aproximaciones a la noción de dispositivo", *signo y seña 23*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- \_\_\_ (2007) *Cuerpos de papel II. Figuraciones del cuerpo en la prensa*. Buenos Aires: Santiago Arcos Instrumentos.
- Verhaegen, P.** (1999) "Les dispositifs techno-sémiotiques : signes ou objets ?" en : *Hermès 25* (Le dispositif entre usage et concept). Paris : CNRS éditions.
- Verón, E.** (1996) "De la imagen semiológica a las discursividades. El tiempo de una fotografía", en: *Espacios públicos en imágenes*. Barcelona: Gedisa, colección El mamífero parlante.
- \_\_\_ (2004) "El espacio de la sospecha", en: *Fragmentos de un tejido.*, Barcelona: Gedisa colección El mamífero parlante.

\_\_\_ (1989) *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Paris : Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou.



## 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**