

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 [2. Desempeños de las tapas]

Notas acerca de lo reidero en las tapas de las revistas

Oscar Traversa

abstract
texto integral
notas al pie
autor
bibliografía
comentarios



Abstract

Lo reidero es un recurso al que se ha apelado en las tapas de revistas, desde principios del siglo XIX. En este trabajo se procura circunscribir qué tipo de procedimiento en el conjunto de los destinados a producir ese efecto -el chiste, lo cómico, el humor- se recurre en las tapas. Para lograr este fin se examinan un conjunto de variantes, de diferentes épocas teniendo en cuenta la diversidad de recursos susceptibles de ponerse en juego en las distintas variantes que se presentan en esta parte de las revistas



Palabras clave

tapas de revista, humor, enunciación



Abstract en inglés

Notes on the humor magazine covers

Provoke laughter is a resource that magazine covers have appealed from the early nineteenth century. This paper seeks to point out which of the procedures usually employed to produce such an effect (such as wit, the comical, humor) is used on the covers. To achieve this purpose, it is considered a set of variants from different periods, taking into account the diversity of resources possible to work in different variants present in this part of the magazines.

Palabras clave

magazine covers, humor, enunciation



Texto integral

Propósito

- 1 Las notas que se presentan reúnen observaciones en torno de lo *reidero* en las tapas de las publicaciones periódicas. No se trata aquí de discutir cuestiones concernientes al chiste, lo cómico o el humor en general, modos prevalentes de producir ese efecto, sino de aproximarse a sus variantes según se manifiestan en ese lugar de los medios gráficos. Adoptar este camino conlleva un presupuesto que consiste en considerar que esa parte goza de una cierta autonomía o posibilidades de incidir en los recursos que dan lugar a lo reidero en relación con otros componentes de las revistas, y, por consiguiente, a los vínculos que se establecen entre el medio y las distintas formas de su presencia pública. Tal autonomía de las tapas ha sido tratada en cuanto a sus alcances en un conjunto de trabajos (Cingolani, G.: 2005; Traversa, O.: 2005) que la sitúan en torno al cumplimiento de papeles relacionales y de contacto con el público, distintos de los que establecen otras partes que integran las revistas.
- 2 Se señalan, en esos textos, ciertos procedimientos que dan lugar a modos de diferenciar y, por consiguiente, buscar la aproximación necesaria para ser adquiridas en los puntos de venta, junto a exigencias para su elección frente a las competidoras, a la par de indicaciones correspondientes a maniobras para el acceso y recorrido del interior. Incluso, se indica en ellos la presencia de aspectos ligados al cumplimiento de funciones, en apariencia tan obvias pero a la par necesarias, como la de establecer distinguos entre dos ejemplares correspondientes, por ejemplo, a semanas diferentes que ostentan el mismo nombre de la publicación y configuraciones de planta gráfica muy cercanas.
- 3 Por otra parte, las tapas se constituyen, en cuanto a la sustancia –sea ella escritural o icónica-, en indicadores de un cierto orden de la "agenda mediática"; ponen en evidencia los temas posibles que corresponden a un momento del año para cierto perfil de público - por ejemplo, restricciones de las revistas femeninas al comienzo del invierno o del verano, jerarquía de eventos deportivos- u operan como "filtros" en la relación discursiva "exterior"- "interior" de la revista (de temas, de personajes sociales), por restricciones propias de las costumbres o de la censura operada por ellas o por los poderes públicos.
- 4 El conjunto de atributos que se derivan de estos múltiples desempeños permite pensar a las tapas como un *dispositivo* autónomo del que es posible suponer que se desenvuelve según reglas particulares de organización. Una serie de observaciones hacen plausible esta autonomía, que fue señalada para un conjunto de casos, mostrando ciertos procedimientos que dan lugar a distinciones, en sincronía, consistentes con la orientación general del medio; lo que habilita a formular hipótesis acerca de la definición de un cierto perfil del posible lectorado (Fischer S. y Verón, E.: 1999; Cuesta, A. y Traversa, O.: 2000; Verón, E.: 1982, 2004).
- 5 Lo reidero en las tapas que nos proponemos comentar agrega una variante a las que venimos señalando que ha sido sin embargo poco estudiada, a pesar de ser un componente que acompaña a la prensa desde el último tercio del siglo XIX, de manera notoria (con antecedentes localizables ya en la primera mitad, en *Le charibari*, 1831 y *Punch*, 1832). Se ha acentuado –y no sólo en las tapas- la presencia de ese recurso a fines del XIX y en especial en el XX, dando lugar a la existencia de medios de influencia reconocida en la vida política y artística que lo han cultivado, sea de manera parcial u ocupando incluso el total de la publicación, lo que consolidó un robusto género de la prensa, el llamado humorístico, que ha dado lugar a relaciones inéditas –comentaremos algunas-, entre componentes escriturales e icónicos.
- 6 En estas notas se agrupan observaciones y comentarios que pensamos pueden ayudar a pensar un componente que se sobreagrega, la sorprendente y cambiante presencia de

lo reidero en el panorama urbano, en tanto que el kiosco, donde se muestran y expenden las revistas, es aquella parte que se modifica día a día en el espectáculo de nuestros recorridos del entorno cotidiano, con la particularidad que nos permite, aunque más no sea con trazos gruesos, establecer un orden de los cambiantes sucesos del mundo. La sumatoria de las tapas y de las primeras planas de los diarios -cada una de ellas con sus intervalos particulares (el día, la semana o el mes)- nos habilita para organizar el mundo, incluso en cuanto a las diferentes interpretaciones que se suscitan acerca de su decurso. Que ello sea posible y que, además, esa *condensación de todo* que constituye, día a día, el universo de las tapas opere como articulante -pieza mediadora-, para la marcha de un sistema de la magnitud y pervivencia de la prensa escrita, da lugar a suponer que constituye un espacio de modelamiento discursivo singular donde lo reidero, que nos ocupa, es una parte constitutiva de ese sistema.

Nota 1. Lo reidero: ¿hasta dónde se puede decir que algo lo es?

- 7 Adoptamos el término *reidero* para indicar un fenómeno genérico: existen cosas y sucesos del mundo -entre ellos tapas de revistas- que suscitan risa. Bergson (1900) -hace ya más de cien años- advirtió que poder circunscribir con precisión lo que podía motivar tal conducta era un imposible; dado que nos gusta reírnos, finalmente, lo podemos hacer de cualquier cosa. Freud^[1] -pocos años después de Bergson- señaló una serie de restricciones y acompañó a su antecesor respecto de la limitación *parroquial* que había formulado (entiéndase como proximidad y familiaridad de los destinatarios) del efecto reidero, y estableció precisiones en cuanto a sus diferentes especies. Para la correspondiente a la subespecie chiste, definió un posible perímetro, situándolo de preferencia en el campo de la producción verbal o escrita.
- 8 Las reservas de uno y otro son sin duda justas; las mentadas parroquias, que en el límite pueden ser extremadamente reducidas: el chiste de pequeño grupo o "de pareja", por ejemplo. En cuanto a esto, Freud fija otro tipo de límite, no sólo social (es decir, en relación con el requisito de proximidad) sino estructural. El chiste como tal -a partir de una disposición o alteración particular de las palabras-, requiere de alguien que lo produzca, de alguien que lo reciba y de otro que es la persona objeto: la que lo protagoniza, podríamos decir. A diferencia de lo cómico, que sólo requiere de dos: *yo* y la *persona objeto*, el que se resbala y trastabilla o quien comete un acto fuera de lo común que pone en cuestión su prestigio, por caso. El chiste entonces requiere así "un lugar" donde realizarse (un *colugar* opuesto al de la producción pero no ajeno a su efectiva realización), más que a entidades. La definición freudiana corresponde a procesos, convoca la necesidad de un "otro" localizado cuya pertenencia a la parroquia se centra especialmente en el uso de las potencialidades y recursos de un idioma -se define por ser compartido-, que se muestra como tal en cada realización de un intercambio de palabra.
- 9 Estas diferencias entre lo cómico y el chiste, más el otro componente del conjunto reidero, el humor -al que enseguida haremos alusión- necesitan de un *ajuste posicional*, cuando se trata de su presencia en los medios por ejemplo, donde los habituales actores de lo verbal no se presentan como tales. Sin embargo, nadie puede poner en duda que nos reímos -o esbozamos al menos una sonrisa- frente al kiosco o en algún rincón de una biblioteca. Lo que sugiere que esos lugares estipulados por Freud, para las relaciones cara a cara del chiste, lo cómico o el humor son ocupados, seguramente de modos diferentes, según el sitio y características del medio de que se trate (Steimberg, O: 2001)^[2].
- 10 Para enfrentar este último problema conviene dedicar unas páginas a cuestiones conectadas con lo reidero mediático propio de las tapas de revistas, que goza de ciertas propiedades que se derivan del modo de "anunciarse" del medio. Ello permite a veces identificar la intención de cómo pretende hacerse presente, y señalar finalmente un principio de coherencia que opera, notoriedad personal mediante, algunas veces, a modo de anticipación. Con mucha frecuencia se suele intentar recurriendo a vías paratextuales que establecen relaciones autorreferenciales, a través del nombre de la publicación: por ejemplo *Humor, Rico Tipo, Caricaturas*, lo que ya nos advierte de un distanciamiento de lo serio. Se procede también por menciones expresas en los slogans o acompañantes del título: la revista *Barcelona* -tal designación no indica en principio una inflexión reidera-, emplea "una solución europea para los problemas argentinos" en nuestros días, o *PBT*, en los albores del XX, se vale de "semanario infantil ilustrado para niños de 6 a 80 años". Ambas proposiciones, distanciadas en el tiempo, suministran instrucciones acerca de aquello que podrá leerse.

- 11 Además de esos procedimientos, la manifestación esencial de lo reidero, como no podría ser de otro modo, se identifica por los desvíos de lo serio, sean ellos icónicos o escriturales. Tales desvíos necesitan ser justificados en lo que concierne a su estatuto de reidero; se trata al fin de procedimientos operatorios efectuados sobre algún soporte material que infringe o modifica una regla de uso, pero no cualquiera.
- 12 Esos posibles desvíos pueden presentar situaciones dudosas, que muchas veces suelen darse en publicaciones reputadas de serias, dado que entrañan una flexión en cuanto a su propia definición y a los supuestos acerca de su público -en especial cuando el procedimiento no se atiene a un régimen permanente-. Esto se puso de manifiesto, por ejemplo, en algunas tapas de *El Gráfico* en la década del veinte, que más adelante comentaremos.
- 13 En síntesis: las que denominamos tapas reideras pueden ser circunscriptas, por autodefinition o desvío, o ambas cosas a la vez, pero es cierto que no es posible afirmar por ese solo camino de que sean -o hayan sido- la causa de la efectiva producción de risas, en quienes se vincularon con la publicación, lo que no obsta para afirmar que, por autodefinition, diferencia o modalidad constructiva sean potenciales productoras de risa. Un examen en *producción* no se refiere al carácter de un resultado -la risa de la gente-, sino a las cualidades de aquello que se propone como posible motivador de ese efecto, lejos en el tiempo, y aun en momentos cercanos. Lo que es posible discriminar son las propiedades de acciones o productos a los que se les adjudicó (o adjudica) un cierto papel en las relaciones con las cosas o con el mundo y los supuestos que otros discursos definieron como posibles resultados de su desempeño. Los resultados efectivos, la risa para el caso, requieren otros caminos de análisis, que no pueden ignorar los que provienen de los exámenes en producción pues, de lo contrario, nada podríamos decir acerca de las cualidades de aquello que la produce.

Nota 2. Variantes de tapas para la producción de la risa: ¿existen las tapas de autor?

- 14 Los recursos empleados por las tapas para invitar a la risa han cubierto todo el espectro de las variantes técnicas y las posibles combinatorias entre texto e imagen. En cuanto a las técnicas, en lo que va del siglo, han sido frecuentados diversos tipos de procesamiento tanto de las ilustraciones como de la fotografía y, en los últimos años del siglo, se ha apelado a los recursos de base numérica, en especial para la modificación de fotografías ^[3].
- 15 En la producción de lo reidero en las tapas, las posibles situaciones son variadas: los recursos a la escritura o la imagen pueden presentarse en forma autónoma, la imagen acompañada de una leyenda, o una, propia de la segunda mitad del siglo XX, en que una ilustración principal es acompañada de una pluralidad de leyendas de las que sólo una, la principal, alude a ella para lograr el efecto reidero. Estas múltiples variantes se manifiestan a través de diferentes procesamientos técnicos, propios de cada momento y localización. Esos diferentes procedimientos han acompañado o aportado a definir los movimientos generales de la moda gráfica. Esto último con un cierto desfasaje particular: el recurso a la ilustración ha persistido y persiste en el dominio de lo reidero de un modo largamente prevalente en comparación con su empleo en el universo de lo serio, sólo con ciertos desvíos en lo que corresponde a la caricatura o al retrato humorístico (aplicaciones de técnicas digitales, por caso) ^[4].
- 16 En cuanto a las variantes de tapas y su relación con la moda gráfica se puede señalar que existe -al menos en cuanto a la configuración general- una cierta inercia; las tapas de revista perviven por largos periodos, llegan a extenderse por decenios con muy leves modificaciones. Lo reidero se sitúa en el límite de la extensión, en especial cuando se trata de lo reidero de autor; en ciertos casos son ellos -los autores- los que le asignan un fuerte sello personal al medio gráfico (Lino Palacios en *Billiken*, Monteola en *Para Tí*) o, de manera directa, asumen la gestión o producen una parte de la revista (Divito en *Rico Tipo*, Dante Quinterno en *Paturuzú*, Landrú en *Tía Vicenta* o Cascioli en *Humor*, entre otros).

- 17 Sea para la "sintonía" de tapa en estos casos, con las serias o las reideras, es posible señalar la producción de un colectivo de lectores en las publicaciones de larga permanencia en el mercado, que es imposible de suponer como constituido en el tiempo por los mismos individuos. Se hace necesario entonces interpretar esa continuidad de producción-consumo como el resultado de un equilibrio vincular (la producción de una *singular posición de "sujeción" medio-lector*), que asocia un conjunto de dimensiones textuales junto con otras que se desenvuelven en distintos niveles operatorios –incluyentes de lo perceptivo y lo experiencial micro o macro social- en los miembros del lectorado, capaces de anular o reprocesar el vector temporal (actual vs. repetición, por ejemplo).
- 18 La etapa final del siglo XX asiste en este dominio a una singular "muerte del autor": la firma se eclipsa o desaparece de las transformaciones caricaturescas (o burlescas) logradas por recursos numéricos. Lo mismo había ocurrido a principios de la década del veinte con lo reidero fotográfico: el *maquinismo* o las conmociones técnicas no son lugares aptos para la manifestación de la individualidad ^[5].
- 19 En nuestro medio, *Humor*, de Andrés Cascioli, fue la revista de autor que se situó en el final de un proceso de más de un siglo de grandes publicaciones de esa clase. *El mosquito*, de Stein, inauguró, en el siglo XIX, una tradición que parece agotarse, al menos por el momento, en cuanto a la presencia de ilustradores o "cartoonistas" como líderes de medios reideros o de medios serios con intención satírica. Ello pudiera no estar reñido con ciertas devaluaciones del oficio asociadas a las sucesivas crisis de la figuración pictórica y la supervaluación de ciertos recursos técnicos de actualidad.

Nota 3. Retorno sobre las variantes de las tapas para la producción de sentido; entre otros posibles, la risa

- 20 La materialidad de las tapas de revista se ha hecho particularmente notoria en nuestros días, cuando frecuentamos otras que no poseen las mismas propiedades físicas. Nos referimos a las que corresponden a las *revistas electrónicas* ^[6] –las que más allá de sus grandes diferencias con las de papel reúnen en común ciertas propiedades (temáticas, de composición, de coexistencia de ciertas variedades genéricas homogéneas en sus textos, etc.)-. Las cualidades objetuales de cada una nos solicita ejercicios corporales muy distintos: las revistas en papel *pesan*, nos exigen un esfuerzo que, muchas veces, nos lleva a atribuir a las publicaciones alguna cualidad. Las "pesadas", resultado del número de páginas y del empleo de un papel de alto gramaje, suelen despertar sospechas de dispendio y desmedro de la calidad, cuando no de un producto reñido con los modos que rigen la presentación de nuevos conocimientos. No nos interesa, para el caso al menos, la verdad o falsedad de estas últimas proposiciones; lo que sí nos interesa es que han sido y son posibles de producirse por vías del registro indicial que suministra el peso del objeto, curso de producción de sentido no susceptible de cumplirse en el caso de las revistas electrónicas. Las mismas atribuciones, en este último caso, cursarán por otros caminos relacionadas con otras evidencias, las que darán lugar a distintas modalidades operatorias que convocan otros registros sensoriales.
- 21 Revistas en papel y revistas electrónicas presentan múltiples diferencias, además de su peso, y entre ellas una que concierne a la situación (nos referimos al ámbito interactivo, no al campo en que se desenvuelve su lectura), en que deben desplegarse las tapas de unas y otras. Las tapas en papel se instalan en una situación de interacción social cotidiana de orden público, a diferencia del despliegue de las electrónicas, que se realiza en un ámbito de limitados ligámenes sociales o en privado. Se asocia a este aspecto el modo en que se efectúa el contacto: por una parte, las tapas de revista en papel se encuentran en una situación de competencia *en presencia* unas junto a otras en el kiosco, convocan a la mirada y se disputan el privilegio de ser adquiridas o simplemente "más miradas". Por otra parte, las electrónicas, se presentan en sucesión, se dan a ver según demanda o direccionamiento orientado por la voluntad del posible lector. Una competencia *en ausencia*, de *baja intensidad* cursiva para las tapas, desplaza plenamente las opciones hacia otras zonas discursivas, hacia otros campos indiciales.
- 22 Las tapas de revistas en papel, atentas a estas propiedades, se instalan en una situación múltiple: deben competir entre sí y, a su vez, superar una barrera, la que corresponde a la relación entre el empleado del kiosco y el cliente. El empleado –conocido o no- es

un *agente filtro* que patentiza la censura social, sea ella política, sexual o religiosa, el acto de compra constituye por parte de quién lo hace una autodefinición de grado variable, efímera en una compra de paso o permanente en el caso de proveedores habituales. Las tapas humorísticas no son ajenas a este proceso de relación, sino todo lo contrario; la mirada social se torna insidiosa en el lugar donde la razón –o los buenos modos- muestran su cara tambaleante.

- 23 Esta comparación tiene por objeto poner el acento sobre aspectos derivados de la materialidad: uno, el ligamen corporal que –forma parte de las relaciones de contigüidad- más allá de los que corresponden a los analizadores a distancia (vista u oído), interviene en la producción de sentido, que ponen en obra operaciones ponderales precisas, el peso por ejemplo; otro, las condiciones objetuales, que definen posiciones en el intercambio –la tapa se instala en algún lugar: en la calle o en una pantalla-. Tales posiciones constituyen una dimensión fundante de las relaciones de un medio con su entorno, episodio de su trayecto de producción de sentido que ubica a su tapa como protagonista de un segmento de acción.
- 24 Lo que venimos comentando en relación con las operaciones que emanan de las condiciones de la configuración material de base de un producto discursivo, debe considerarse como *potencialidades*, semánticamente vacías, o condicionadas, al menos, por otras operaciones que las modalizan (operaciones de operaciones). Puede señalarse que será imposible dar cuenta de la constitución de un vínculo social cualquiera que excluya la consideración, entre otros, de este horizonte básico productor de relaciones. Cuando describimos operaciones ^[7] debemos tener en cuenta si no estamos describiendo *metaoperaciones*. Ignorarlo puede conducirnos a errores, pues desde el punto de vista cognitivo, no es idéntica por ejemplo la referenciación para el conjunto de las modalidades sígnicas (la remisión a una *manzana* no es homologable si se realiza por *ícono*, por *indicio* o por *símbolo*, para remitirnos a un ejemplo no por ingenuo irrelevante). Si quiero remitirme al fruto, un dibujo, una fotografía, su olor, el nombre de jerga o el atribuido por la botánica no se sitúan en un mismo nivel, y comprometen, para llegar a la "manzana", diversos pasos cognitivos (operaciones) que de no darse convenientemente podrían dar cuenta de una pera, por caso.

Nota 4. Una diferencia en el modo de suscitar la risa: ¿"reirse de lo que está escrito" o "reirse de lo que se ve"?

- 25 En la *Nota 2* señalamos la posibilidad de distinguir diferentes configuraciones de las tapas a partir de las relaciones que se establecen entre los componentes escriturales y los icónicos. Una primera distinción consiste en que la producción del efecto reidero surge de la presencia autónoma de cada uno de ellos. La opción: "reirse de lo que está escrito" o "reirse de lo que se ve". La forma vulgar de señalar el fenómeno a la que aludimos distingue la presencia de mecanismos diferentes que se ponen en obra en esos casos; para leer los grafemas es necesario haber ido a la escuela; por el contrario, la imagen exige sólo estar incluido en la sociedad. Es posible que en nuestros días la concurrencia a la escuela poco quiera decir, pero al menos indica que, para "reirse de lo que está escrito", se hace necesario participar de un conocimiento y práctica compartidos e institucionalizados (atenerse a ciertas reglas de selección y composición). No ocurre lo mismo cuando "nos reímos de lo que se ve". Las imágenes dibujadas –por la destreza o modos del ejercicio técnico-, o las fotografías –por variación del cuadro u otro recurso- admiten, contrariamente al enunciado escrito (o hablado), el agregado, la supresión o la modificación de algún componente sin atender a una regla estable. Vale todo en principio. A veces media un acuerdo no explícito (un verosímil) que se modifica según el tiempo y el lugar para administrar esas múltiples variaciones ^[8].
- 26 Veamos dos casos que se sitúan en posiciones polares. Para nuestro propósito no interesa que se trate de tapas distanciadas en el tiempo, al contrario; pretendemos mostrar mecanismos que presentan tanto generalidad como estabilidad temporal. Una tapa de *Barcelona*, contemporánea de estas páginas -enero 2007 (fig.1)-, en oposición a una de *Loco lindo* (fig.2) de hace unas décadas. Una y otra son *purus* en cuanto al empleo de recursos: escritural en una, icónico en la otra.



figura 1

- 27 En *Barcelona* puede leerse: "‘La gente me pide que no afloje’ cuenta el reo portador de VIH", texto que encabeza la tapa que sigue con: "Habla el sidoso que se empoma a Etxecolatx en la cárcel". El segundo enunciado produce, respecto del primero, una doble especificación; no se trata del imperfectamente localizado de la primera parte, sino de aquel que realiza una acción junto a otro bien especificado (el comisario Etxecolatx) en un lugar (la cárcel). En el enunciado se han asociado dos isotopías lejanas: el padecimiento de una enfermedad por parte de uno de los actores, con la realización de actos que ponen en peligro la vida de otro, un conocido genocida. La enfermedad (mortal o de penoso padecimiento) por un lado, el acto sexual (del que se puede suponer un goce), por otro, ligan al reo (quien debe suponerse que infringió alguna ley) con el policía -del que correspondería suponer, por el contrario, el respeto por la ley, pero que realizó lo inverso-. A lo que se suma el estímulo al acto justiciero o vindicativo (solicitado por la gente) para que sea consumado por el reo. Tal propuesta instala otra colisión, la que corresponde a la ejecución de un acto de justicia por obra de un particular, en un ámbito de carácter público (la cárcel), que debiera ser el más ajeno por antonomasia a ese tipo de acciones. De lo que resulta: el reo justiciero, el policía delincuente, el goce mortal, la cárcel cadalso, la gente, jueces. Se podría realizar una transformación de la sustancia de la tapa a un esquema de producción verbal: *¿Sabes lo que dice el sidoso que se empoma a Etxecolatx en la cárcel? Que la gente le pide que no afloje*. La transformación nos permite notar que en esa tapa se ha hecho presente uno de los modos de lo reidero, el chiste. A este tipo de procedimiento Freud lo denomina *chiste intelectual*: se trata de aquel que es fruto de un desplazamiento, un error, un contrasentido. Tanto el texto de tapa como su transformación nos indican la pertinencia de incluirlo en esa clase.

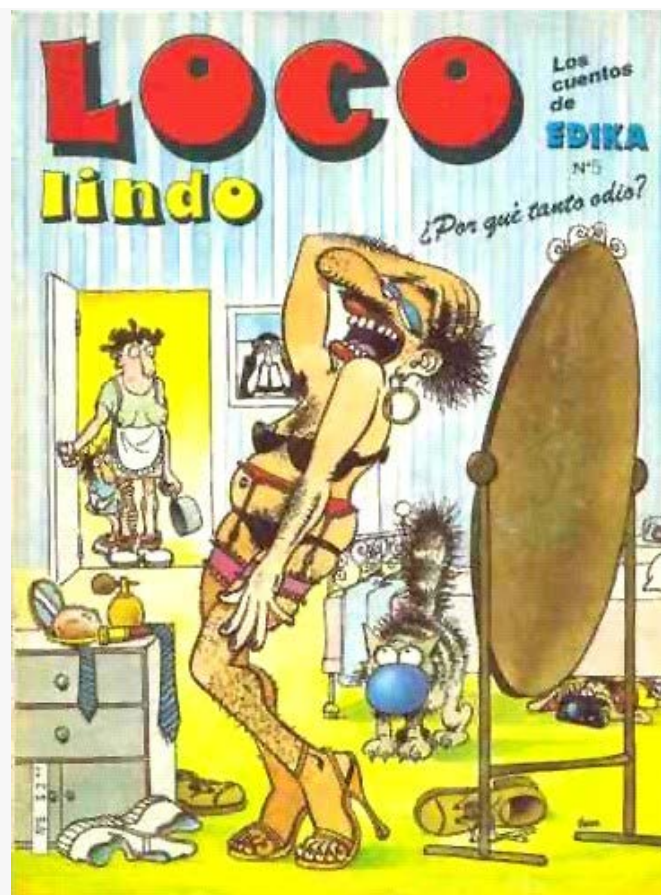


figura 2

- 28 El segundo caso corresponde a la revista *Loco lindo* (fig.2), que en oposición a *Barcelona* presenta una propuesta de tapa en la que no se emplean recursos escriturales para construir el aspecto reidero. El dibujo coloreado presenta una escena que manifiesta el estupor frente al travestimiento de alguien que -hay componentes que permiten señalarlo-, se traviste, y es descubierto por miembros presumiblemente cercanos de su familia (mujer e hijos). Los procedimientos, tanto de síntesis como de exageración que caracterizan a la caricatura, operan dando lugar a un movimiento de pinza por una parte sobre el travestido y por otra en la construcción de la escena. En cuanto al primero: los componentes del atuendo femenino se instalan sobre un cuerpo inarmónico, en especial el rostro, que se extrema -y fracasa- en su búsqueda de feminización. En cuanto a lo segundo, se extreman también los componentes que indican estupor, al punto de incluir el gesto animal (de un gato) o la animación de un cuadro (que se lleva las manos a los ojos). Se completa con una mujer, cacerola en mano, acompañada de una niña y de un niño bajo la cama provisto de una cámara fotográfica. Se suman así dos componentes en la composición caricaturesca - personaje más escena-, formando parte ahora de otra manera de lo reidero, señalada también por Freud: la *comicidad de situación*, que agrega al exceso corporal otro que corresponde al universo de los objetos, animados o no, incluso al que se deriva de la profusión superflua de actores.
- 29 Se hace innecesario señalar en relación con la presentación de estos casos, corrientes y distanciados en el tiempo, que las tapas de las revistas no tienen límites en cuanto a las posibles variantes estructurales de lo reidero. La tercera formulada por Freud, *el humor*, si bien no queda excluida, constituye una *especie derivada* de las anteriores, en cuanto al aspecto estructural al menos. Su diferencia se hace efectiva cuando se ponen en obra aspectos correspondientes a la dimensión semántica, de la que debe hacerse cargo el productor mismo consignando una toma de distancia sea con sus atributos, su lugar en el mundo o su desempeño, y fundiéndose así con procedimientos propios del chiste o de lo cómico^[9]. Es el caso, mencionado por Freud, del sentenciado a muerte que debe cumplir su condena un día lunes y, rumbo al cadalso profiere: "Linda manera de comenzar la semana". Se tematiza aquí el lugar en el mundo, del que el actor se retira por un instante, parafraseando también a Freud, para dar lugar a un gesto de grandeza.
- 30 La variedad *humor*, caracterizada por ese juego con la distancia en vistas a la tensión entre los polos de la extrema carencia y la grandeza, ocupa un lugar de magnitud

similar a la de los otros dos grandes modos de lo reidero, pero quizá sea ella quien entrañe el gesto más distinguible y sorprendente; no es ocioso que suela computarse su ejercicio o vocación como un atributo positivo de personas o de grupos, mientras que el chiste o la comicidad pueden ser el fruto de la vulgaridad o del mero accidente. Es posible suponer que esa condición diferenciada condujo a Freud a realizar la única observación acerca de un medio masivo, la revista *Simplicissimus* (fig. 3)^[10], famosa publicación satírica aparecida en 1896, en pleno momento de éxito cuando se encontraba escribiendo sobre el chiste, con el propósito de destacar la capacidad de ilustradores y dibujantes para "extraer humor de lo horrible, cruel o repugnante". A esta observación puede adjudicársele un valor escaso, dada su brevedad y marginalidad también en las remisiones de este autor; o, a la inversa, asignársele el carácter de un interrogante a resolver o postergado, pues se trata de un espacio mediático distinto al que describe para el humor, y en el que lo citado como ejemplo, provenía de una transformación de lo "horrible, cruel y repugnante", horizonte de situaciones no tenidas en cuenta en otros desarrollos de estos temas.

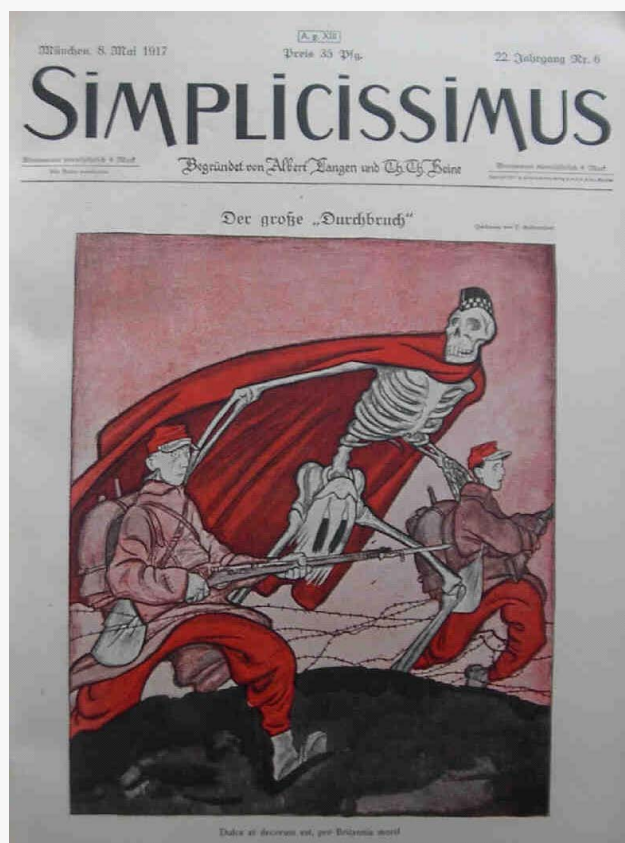


figura 3

31 Los casos a los que hemos aludido –*Barcelona* y *Loco lindo*– se acercan a los presentes en *Simplicissimus*, y nos sirven para destacar tanto una evidencia que da un testimonio de la dispersión temática como, asimismo, del campo de variaciones de su despliegue. De adoptarse, por caso, un eje cuyos polos son la universalidad versus la particularidad, *Barcelona* muestra una localización extrema: se refiere a un hecho reciente, el juicio y condena del comisario Etchecolatz, difundido en exclusividad por la prensa local, junto con la información –no reciente pero reiterada con frecuencia– de la amplia incidencia del VIH en las cárceles. A lo que se agrega un empleo lexical, el término "empoma", de uso reciente y aplicación restringida (es posible que ésta sea la primera vez que ese término alcanza tal relevancia mediática). La localización señalada, tanto temporal como espacial, se le opone a la amplitud de la tapa de *Loco lindo*, sin frontera temporal – en lo concerniente al travestismo doméstico y al estupor que puede despertar–, ni aún espacial: los procedimientos empleados para lograr la comicidad (*universalidad* de los recursos de lo caricaturesco), sitúan a esa tapa sin una localización nacional ni epocal fácilmente precisable.

32 Las variaciones pueden ser múltiples e indefinidas a partir de esa sola dimensión, múltiplemente descomponible en diferentes vectores (lexical, tipológico, de recursos compositivos, etc.), fuente entonces de plurales posibilidades de sintonía con heterogéneos segmentos de público, según los diferentes componentes que pueden dar

lugar a lo reidero (el desvío lexical, de estilo de dibujo, de constitución de los componentes de la escena, el gestuario de los personajes, etc.). Con esta última observación pretendemos señalar que lo reidero es una construcción y como tal no son inertes ni accesorios los componentes que la integran. Una justificación acerca de la producción efectiva de la risa no debiera dejar de lado la "organización interna" del estímulo reidero. Reírse "de lo que esta escrito" o "reírse de lo que se ve" a esta altura resulta seguramente sospechoso, dado que para ambas cosas empleamos nuestros ojos, pero no vemos de la misma manera la escritura que un dibujo. Lo que designamos más arriba como "vectores" no es otra cosa que las medidas con las que ponderamos una operación: si, por ejemplo, se desea indicar una relación carnal entre A y B (el reo y Etchecolatz, por ejemplo) podemos poner en juego el paradigma compuesto por: "empoma", "garcha", "coje", "copula". La operación que consiste en indicar la relación A-B en cuanto al vector "actualidad de vigencia del término" se sitúa en la dimensión de empleo más reciente, con las posibles consecuencias que ya señalamos. Lo que el ojo habilita "para reírse de lo que esta escrito" son las flexiones en el funcionamiento de una regla. En cambio, "reírse de lo que se ve", es hacerlo del desplazamiento de una experiencia de los sentidos, mediada a veces por alguna convención que nunca puede desprenderse del todo de las cualidades que la originan. De lo contrario se tornaría, al igual que el caso anterior, en la flexión de una regla.

Nota 5. Las tapas reideras: ¿un lugar para el humor?

- 33 Lo reidero en la tapa de una revista puede anunciar "cosas serias", lo reidero en ese lugar es entonces un efecto paradójico de lo que sigue, suerte de consecuencia adelantada de lo que se leerá en el interior, un advertible y enigmático "efecto segundo". Suele ocurrir en las tapas reideras –valga como ejemplo-, que se tematice lo político. Lo que está frente a nuestros ojos, en cuanto a artefacto que puede suscitar la risa, se develará en sus alcances luego de recorrer (leer) el interior de la revista. Lo reidero de la tapa nos advierte (y a veces también nos revela) sobre aquello que nos suscita un cierto jolgorio en un primer momento, pero que con el correr de la lectura, nos *explicará* (o confirmarán) las razones de un ya sospechado desdoblamiento: la risa, de hace sólo un momento, ha sido el necesario instante de sosiego (de duda, de perplejidad, etc.) para enfrentar lo patético (lo desagradable al menos) ^[11].
- 34 Es en esta dinámica entre las partes de la revista (interior/exterior) donde parece constituirse, al menos en parte, el efecto humorístico de la tapa. El que podrá (y deberá) ser leído como cómico, o como chiste, para luego asumir otra condición, la humorística. Fue necesario asumir la gravedad del problema en cuestión, a través de lo consignado en el interior (artículo, comentario editorial), para reformular nuestra consideración de aquello que nos hizo reír cuando sólo miramos la tapa. Lo cómico o el chiste no dejan de ser tales pero han cambiado de registro; se asume una cierta "grandeza de ánimo", como designaba Freud a ese volver la espalda, por un momento, a lo que conduce a la muerte y la desesperación. La figura 4 (HumoR, N° 59, 1981), ilustra lo que venimos señalando ^[12].



figura 4

- 35 La posición de ese "sujeto" yuxtapuesto al individuo productor de un acto de humor, en Freud, aquí podemos pensarlo como *impersonal*, resultado de la máquina que llamamos revista que funciona de un cierto modo, que somete a sus productos a una lectura de *ida y vuelta*, posible mecanismo de otras situaciones reideras o no. En esa dirección se establecería una diferencia procesual respecto del *cartoon*, que puede encontrarse en el interior de una revista acompañando un artículo, con el que se establece una relación similar de develamiento, como ocurre con las tapas pero, en este caso, la copresencia aporta a la simultaneidad, en las tapas el efecto se *ralenta* y desborda los límites de un artículo. La tapa opera como *clave* de lectura genérica del medio en su conjunto a través, muchas veces, de un solo componente (una nota, un tema particular del que puede dar cuenta la tapa), el *cartoon*, en cambio, se mostraría como centrípeto al contrario del efecto centrífugo de la tapa^[13].
- 36 De la tapa reidera al *cartoon* acompañante de un artículo interior se produce un *cambio de escala*, no se sitúan, ida y vuelta de lectura mediante, en un grado equivalente de *riesgo enunciativo*. La opción que se adopte para la selección de una tapa no puede ignorar que dará lugar a la integración plena del cuerpo del *otro*, la que en buena medida define que ese otro, ahora efectivo y singular, se integre o no a su lectorado. Ese cambio de estatuto de "*mirante*" de las tapas más o menos distraído en lector se produce, finalmente, en el acto de compra —o en la menos comprometida decisión de extender la mano en una peluquería o una sala de espera—. Tales desempeños constituyen la "*delgada línea roja*"^[14] que, si transpuesta o no, en número suficiente, decide el destino de un "*mirado*", de una publicación.
- 37 Se ha señalado, ya hace tiempo, que los temas de la agenda mediática son unos pocos, lo que consumimos en la prensa es su modalización (no lo dicho acerca de algo o alguien sino un modo de decirlo), es la necesaria existencia de esas variantes singulares la que nos ha permitido adjudicar a las tapas algún papel en la construcción de esas diferencias, pues es el lugar por "donde el ojo llega al diario" (Steimberg y Traversa: 1985). Esta última proposición no hace más que indicar el sitio donde se establece el nexo, "*mirante*"/"*mirado*", mediado por una condición constitutiva fundante de la existencia de ese nexo.

- 38 Lo reidero, con sus variantes, articula dimensiones constitutivas y constituyentes de la

materialidad del sentido (las obligadas y facultativas para mayor brevedad), lugar donde se pone en obra una reducción de la complejidad (la tapa se construye respecto del interior pero de alguna manera lo presentifica). Si esta propiedad es general para las tapas las reideras maximizan ese proceso, van al encuentro del lugar donde los actores sociales pasan al acto dando un paso más allá o más acá de las tapas serias que, para mal o para bien, se resguardan en algún meandro de la razón.

Nota 6. Lo reidero fotográfico en tapa: ¿una pequeña ilusión referencial?

- 39 En nuestro medio la variante fotográfica de lo reidero en tapas se remonta a la década del veinte, y se hace presente en la revista por medio de un procedimiento de *composición*, entendiéndose por tal, en estos casos, a la construcción de una escena – una suerte de pose-, incluida en un contexto que da lugar a un posible orden secuenciado: *se llegó a ese punto de algún modo por algún camino, puede continuar o completarse el episodio de forma que....* Es decir que en esas tapas se pone en juego, por lo que se nos da a ver, un relato en potencia. Lo que está frente a nuestros ojos forma parte de una secuencia de acción de la que puede suponerse un origen y una eventual continuación, pero que a su vez –es lo esencial-, se desdice esa posibilidad, esa ambigüedad o -en el límite- es esa farsa la que encarna la posibilidad de lo reidero.
- 40 Lo que ocurre en este tipo de empleo de las fotografías, frecuentes en aquel momento, incluso en situaciones lejanas de la comicidad, en crónicas policiales por ejemplo, es que no procuran ocultar su condición de "compuestas", generalmente son los propios participantes por medio de un gesto o una mirada dirigida a la cámara, acompañada a veces de una sonrisa, que parecen decir: "estamos simulando".



figura 5

- 41 La leyenda acompañante, redobla la apuesta, pone en evidencia el juego indicando el nombre de los personajes: una modelo anónima y un nadador afamado en aquel momento, el la figura 5. La comicidad en este caso, tenue e inocente, posee una inflexión chistosa, la que resulta de jugar con una propiedad genérica de la fotografía que emana de su técnica de realización, la que agiganta la distancia entre los dioses del mar –evocados en la leyenda acompañante- y los mortales. La condición sígnica mixta de ícono-indicial (Schaeffer: 1987), indica que el procedimiento fotográfico incluye atributos propios de cada una de esas especies signicas: algo que competa a la contigüidad junto a algo que remita a la semejanza con el objeto. Modelo e impronta se ligan por un flujo fotónico, la corriente luminosa que va del objeto a la película sensible (dimensión indicial), da como resultado un producto que comparte propiedades con la experiencia visual en condiciones *naturales* (dimensión icónica). Así entonces, una fotografía conserva la traza material de objetos y situaciones propios del pasado -gracias al nexo fotónico activador de la imagen en la película y la consiguiente *forma-*, de lo que estuvo en su momento frente a ella, por obra de la incidencia diferenciada de la luz sobre la superficie sensible.
- 42 Se trata, en estos casos, de la inversa del aprovechamiento que suele hacerse de ciertas fotos documento, en las que no se procura maximizar *la verdad* de lo que se muestra sino llevarla a su absoluta negación; el único puente que liga a los fotografiados con el "tema" de la composición es la belleza de la joven y la reconocida destreza del nadador.

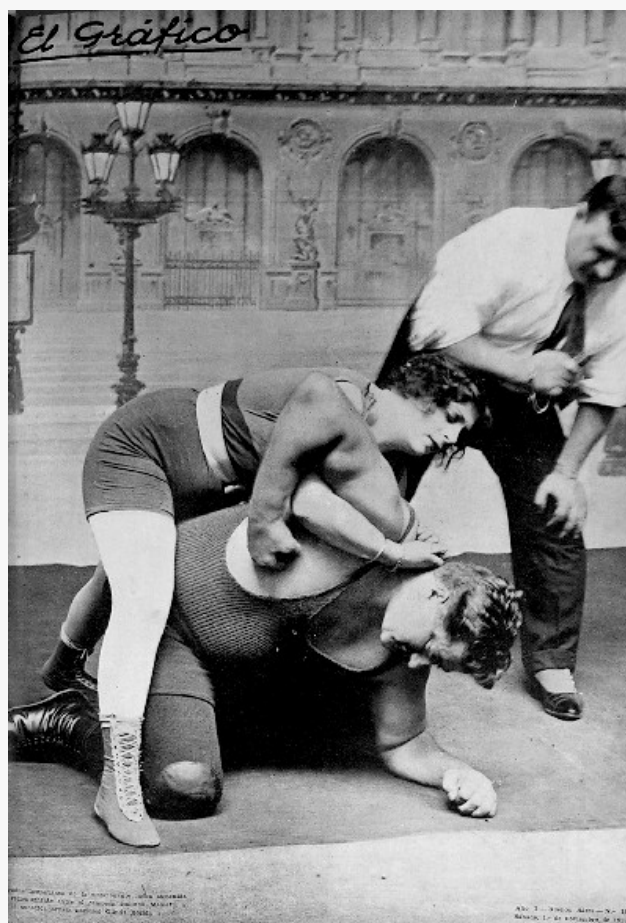


Figura 6

- 43 Lo que ocurre en la otra tapa, figura 6 (*El gráfico*, 1919), es idéntico en cuanto a procedimientos, pero se modifica en lo que corresponde a su configuración narrativa, cuyo origen puede encontrarse en las características de los personajes: una vedette (Bozán), un forzudo italiano (Mazzetti) y un dibujante humorístico, a ratos árbitro de luchas (Zavattaro). Según registra la crónica de época, todos están ligados al mundo del espectáculo, y por esa condición, son relacionados con costumbres de vida algo ligera. En la imagen la artista ensaya una "toma" que sujeta y da por tierra con el campeón. Nos encontramos frente a una situación en la que se hace posible distinguir operaciones correspondientes a dos niveles distintos. Si bien las primeras definen un

cierto funcionamiento del verosímil adjudicable a la fotografía en esas condiciones de organización de la escena (los actores en algún momento se encontraban situados de ese modo), en el segundo nivel de operaciones, ese estrato no se conmueve, pero permite dar lugar a hipótesis acerca de la continuidad de la acción de un orden distinto de los derivados de la escena, en el caso de que se adjudicara un carácter de realidad efectiva, por el tamaño gigantesco del hombre, la diminuta talla de la mujer y la energía que se deriva de esa proporción. A su vez se superpone otro nivel, debido a la afirmación de la leyenda, a la que tampoco puede adjudicarse un valor equivalente a lo que se proclama en las imágenes.

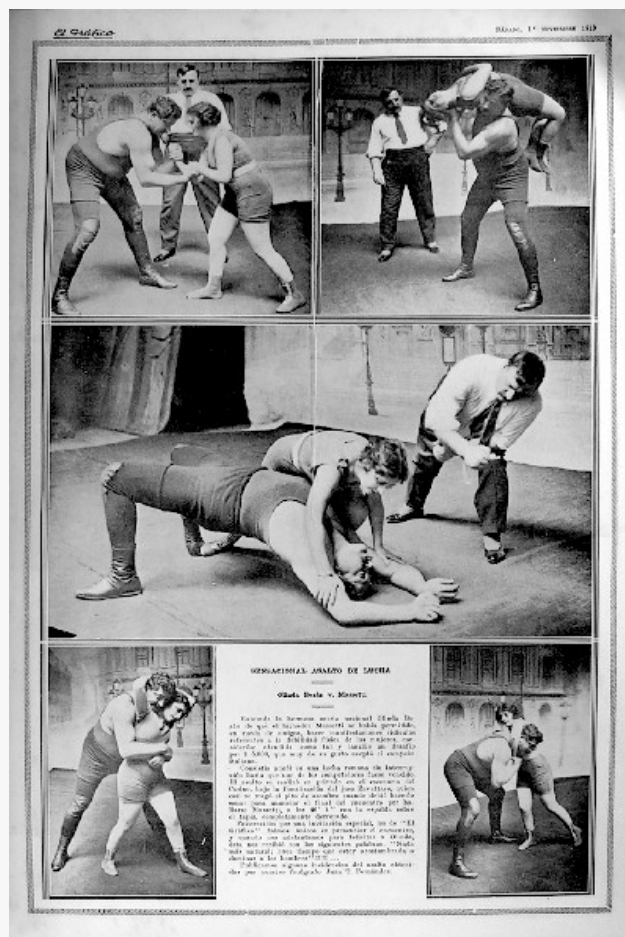


Figura 7

- 44 El recorrido por la revista consolida la farsa (fig.7), en tanto las fotografías son potenciadas por el texto acompañante. El sustrato discursivo del nadador y de la anónima *ninfa*, no es equivalente al de la vedette, el campeón italiano y el dibujante ^[15]; cada uno de ellos se inscribe en constelaciones discursivas heterogéneas, sean interiores a la misma revista o correspondientes al flujo de la cadena discursiva periodística. La misma observación podría realizarse para la cantante lírica Galla-Curci y del campeón de boxeo de peso completo, Dempsey (figura 8, *El grafico*, 1921). Es cierto que la escena los muestra a los dos cantando y que esa situación se produjo en algún momento para ser registrada, técnica fotográfica mediante. Se puede dudar –y hace a "la gracia" de la tapa- que se trate de una competencia lírica entre ambos.



Figura 8

- 45 Las consecuencias enunciativas del desplazamiento a que da lugar el entrecruce de operaciones y metaoperaciones (ver la referencia de la nota 7 junto con la 15) no es (o fue) seguramente indiferente. Es posible hipotetizar, entonces, la constitución del lectorado de la revista *El gráfico*. Es posible también que, tanto en estos casos como para la expansión de lo reidero fotográfico en general, la pequeña ilusión referencial que suscita esa técnica –se hace evidente en los ejemplos– sea, a la vez, la fuerza y el obstáculo siempre difícil de salvar que explica tanto su presencia menguada y la pervivencia, a la inversa, de los recursos gráficos "clásicos". La fotografía encuentra siempre dificultades para caricaturizar, se sitúa más cerca del simulacro (Stoichita, V.: 2006, Traversa, O.: 2005) ^[16].

Comentarios

Las tapas reideras: un dispositivo de reciente emergencia

- 46 En el extenso repertorio que constituye el universo de las publicaciones semanales del siglo XX, se encuentra incluido como subconjunto el de tapas reideras, que pueden estar presentes en revistas que no persiguen en su conjunto ese propósito. Las tapas reideras no parecen encontrar límites donde manifestarse; las serias, en cambio, nunca se presentan en las revistas reideras, serían siempre leídas como una ironía y se tornarían, a su vez, en reideras. Si es contagioso –en las conductas humanas y en las revistas–, lo reidero es también imprevisible en cuanto a sus resultados. De manera siempre sorprendente, lo que podría suponerse una garantía de éxito, por medio de la aplicación de algún procedimiento, puede tornarse en un fracaso. Sin embargo, más allá de los muchas veces eficaces localismos –la condición de ser un producto de la parroquia, algo que preocupó tanto a Bergson como a Freud–, perviven estructuras, temas y fórmulas que ya hacían reír hace más de dos mil años –ciertos chistes ^[17] propios de la Grecia clásica (Bremmer, J.: 1999) por ejemplo–, o bien recursos cómicos que recorren los tiempos desde Roma hasta nuestros días (Graf, F.: 1999), que –a veces, sólo a veces– lo siguen siendo. Las tapas no parecen ser una excepción a las paradojas del efecto reidero; está todo al parecer, lo viejo y lo presuntamente nuevo, para molestia de quienes lo producen y de quienes pretenden estudiarlo.

47 Ocurre, y se hace necesario tenerlo en cuenta, que el objeto tapa –la de revista en particular-, se sitúa como residencia de lo reidero en una escala de tiempo corta que acompaña al advenimiento del proceso de mediatización (el intervalo que establece el mito para su advenimiento se sitúa en la década del 30 y 40 del siglo XIX) y las reideras son sólo algo más jóvenes aún. Existen entonces *manieras*, aunque inestables, y los registros de procedimientos son escasos (ver, por ejemplo, la escasa bibliografía de Steve Taylor, 2006). Pero, por encima de esas carencias de saber y de registro, la especificidad en cuanto producción de sentido, tanto de las tapas en general como de las variantes reideras, es de suponer que deviene de esa condición mediática; las tapas están allí porque sirven y han servido para algo y ese servicio definió su pervivencia (de no ser así es útil, al menos, pensarlo en un momento del análisis). Es cierto que buena parte de las diferencias que podemos localizar en las tapas nos permite formular distinciones, tanto para adquirirlas en el kiosco o bien, por medio de otras estrategias modificatorias del punto de vista, formular hipótesis acerca de sus relaciones con el espacio y el tiempo en que se han producido. Pero, también es cierto que las configuraciones de componentes que podemos observar forman parte de otros complejos gráficos (afiches, avisos, portadas de distinta índole), no alojadas en el espacio que designamos como tapa; la respuesta no la encontraremos en los productos, sino en lo que nos indiquen en cuanto a procesos de producción, externos a ellos^[18]. Es decir, entonces, que debemos buscar la llamada "especificidad" en el modo de incluirse como parte (física, soporte de una discursividad), con roles propios, condicionados por el ciclo en que se incluyen. Puede pensarse que las singularizan son algo así como respuestas a una "presión de selección". Las especies que no son capaces de asociar ciertos grupos de atributos, susceptibles de enfrentar esa contingencia, perecen. Un dispositivo es precisamente eso, el resultado de un proceso adaptativo que hace posible un ajuste que da lugar a configuraciones socialmente viables.

48 La "competencia entre tapas", que instala el señalado proceso selectivo, se establecerá remontando la segunda mitad del siglo XIX, con la instalación de los productos periodísticos en lugares públicos estables, lo que hoy denominamos kiosco: artefacto urbano que llega a las ciudades pequeñas de Europa sólo en la década del ochenta del siglo XIX y que en fechas cercanas se hace presente también en nuestro medio. Sin la instalación en un espacio físico compartido es imposible pensar a las tapas de la forma en que ahora lo hacemos, es decir: a partir del presupuesto de una competencia instantánea por la conquista de la mirada. Tal situación, ahora sí específica, da lugar a la posibilidad de existencia de un vínculo singular. El que se deriva de esa situación que no es homologable al que se establece con el interior de la revista, que corresponde a otro tipo de vínculo, con consecuencias en la producción de sentido asimismo distintas.

Tres distanciamientos: el humor como modo privilegiado de lo reidero en las tapas

49 Atentos a esta cuestión podemos regresar a la observación correspondiente a las construcciones reideras en las tapas, que conllevan siempre –como toda tapa- un recorrido por otros textos, en especial aquellos suministrados por la propia revista, que habilitarían las posibilidades de reconfigurar la relación con la tapa (a veces con la revista en su conjunto). En la relación tapa-interior subyace siempre una potencial relación anafórica.

50 En síntesis: en cuanto a lo reidero la relación genérica entre tapa e interior induce a reconsiderar las distancias que es necesario adoptar para que algo resulte tal, si seguimos por un momento a Emelina (1991), quien señala que la condición necesaria y suficiente de lo reidero es una posición de distancia respecto a todo fenómeno considerado como anormal y en relación también a sus eventuales consecuencias. Es decir que para reírnos dejamos de lado, por un momento al menos, tanto el defecto del burlado como el dolor que esa carencia pueda producirle. Es así que de ser fieles a esta proposición, lo reidero en tapa no queda sólo sometido a ese doble abandono, necesario en lo cómico y en el chiste, dado que un tercer distanciamiento está siempre alentando por el "va y viene" de la lectura, cuya consecuencia no es otra que la de un nuevo alejamiento. Alejamiento de una especie similar a la propuesta por Freud como característica del humor, pues pone en evidencia –resalta-, en el recorrido "hacia delante" y su "regreso a la tapa", una diferencia de magnitud que la inmediatez de la sola lectura fugaz de lo cómico en tapa encubriría^[19].



Notas al pie

1 Las remisiones que realizamos a Freud a lo largo de este texto corresponden a "El chiste y sus relaciones con lo inconsciente". Empleamos para hacerlo las *Obras Completas*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967. ([Volver al texto](#))

2 Para el tratamiento general de este problema debe recurrirse al trabajo de Oscar Steimberg "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico" donde se examina, precisamente, lo concerniente a la sustancial modificación entre situaciones "presenciales" y aquellas que no lo son, lo que supone diferentes construcciones intersubjetivas. En ese trabajo se pone particular énfasis en lo humorístico que, como veremos al final de estas notas, ocupa un lugar protagónico en el universo de las tapas. ([Volver al texto](#))

3 El empleo de la fotografía "modificada" o "trucada" es algo tan viejo como la fotografía misma, la aplicación sistemática en tapas o portadas no lo es tanto. A este respecto se puede leer *Imagen de arte/Imagen de información* de Mario Carlón (1994), este estudio está especialmente dedicado a un conjunto de procedimientos localizados en los diarios. ([Volver al texto](#))

4 En cuanto a estas aplicaciones ha sido señalado por Gerald Grow como decisivas en las modificaciones estilísticas a partir de fines de los 80 (*Magazine Covers and Cover Lines*, 2002). Para otros expertos (Lorenzo Amengual por ejemplo, en una comunicación personal), la aplicación de ciertos programas ha llevado a "una pesada homogeneidad visual" de las tapas. ([Volver al texto](#))

5 Tanto en los casos estudiados por Carlón (ver nota 3), como en lo que se puede observar en las publicaciones de nuestros días, o bien falta la firma o el lugar ocupado por ella es poco destacado (ej. la versión actual de *Caras y caretas*). La misma irrelevancia del nombre del operador se nota en los burlescos fotográficos de la década de los veinte en *El gráfico*. ([Volver al texto](#))

6 Utilizamos el término "tapa" en el sentido lato de este dominio semántico: el lugar donde comienza la revista, más allá de cualquier consideración formal o compositiva. ([Volver al texto](#))

7 Empleamos el término *operación* en consonancia con el modo en que lo hace Verón – ver *Fragmentos de un tejido* (2004). Tal empleo adjudica a esa entidad la asociación de tres elementos: un *operador*, un *operando* y una *relación* entre ambos. El operador se manifiesta por medio de *marcas* en la superficie textual que indican la presencia de una operación que debe ser "reconstruida" o debe "postularse" a partir de las indicaciones que suministran esas marcas. Estas últimas pueden funcionar a la vez como operador de una operación y como operando de otra. Señala Verón: "Un título, por ejemplo, puede ser operando respecto de un subtítulo que lo precede y operador respecto del texto que sigue". Se hace evidente que estas líneas no se proponen sintetizar sino inducir la lectura de la fuente, pensamos que tanto el artículo "Operación", como el resto que lo acompaña en el mismo texto, son del mayor interés para acercarse a la complejidad de las tapas y de otros productos sociales, por supuesto. El esfuerzo en esta dirección realizado por Verón en textos heterogéneos ha sido inspirado por los realizados por Antoine Culioli (1987) en el terreno de la lingüística ("...l'activité de langage ne consiste pas à véhiculer du sens, mais à produire et à reconnaître des formes en tant que traces d'opérations (de représentations, référenciations et regulations)"). ([Volver al texto](#))

8 Un repaso de los problemas que refieren a la relación entre palabras e imágenes puede leerse en Desgoutte ("Palabras e imágenes": 2003). En lo que concierne a los sistemas complejos no puede dejar de consultarse el trabajo de Metz (1968) "Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?". La lectura de "Repensar la iconicidad" de Lucrecia Escudero (*deSignis* n° 4, 2003) ayuda a evaluar esta cuestión a partir de un despliegue de diferentes puntos de vista, tanto actuales como otros que lo son menos. ([Volver al texto](#))

9 El tratamiento que hace Freud del humor es breve, comparado con el que asigna en su obra al chiste o a lo cómico. Incluso le adjudica un grado menor de complejidad en el conjunto de las "especies de lo cómico", en tanto su proceso se realiza "en una sola persona", la participación de otra no le añade nada nuevo. Para Freud entonces el chiste requiere de tres personas, lo cómico de dos y el humor de una sola. Como esquema para comprender el funcionamiento general de las tres formas es satisfactorio, pero no lo es cuando –fieles a Freud– aceptamos que el humor puede tener como *base* el chiste o la comicidad. Esta cuestión hará necesaria la introducción de un conjunto de precisiones cuando se trata de instalaciones mediáticas de lo reidero. ([Volver al texto](#))

10 La revista *Simplicissimus*, fundada en 1896, se publicó hasta 1944. Se distinguió por su prédica contra el militarismo alemán, en especial durante la Primera Guerra Mundial; en los primeros años y hasta la primera posguerra, su director y editores sufrieron persecuciones; incluso el destierro. Apoyó a la República de Weimar y tuvo una decidida posición anti nazi. En 1932, sus oficinas fueron asaltadas por las S.A. y,

luego del ascenso al poder de Hitler, buena parte de sus redactores e ilustradores debieron exilarse, entre ellos artistas de la dimensión de George Grosz. Algunos miembros de la redacción adhirieron a la situación política instalada en 1933 y con los cambios exigidos por esa circunstancia la revista languideció hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. (Volver al texto)

11 Es posible que el entrecruce de anticipaciones o construcciones imaginarias frente a cualquier fragmento discursivo, y no sólo el que puede manifestarse en las tapas de las revistas, sea el producto de múltiples relaciones, y que la secuencia exterior-interior de una revista no tenga un carácter revelador exclusivo; aunque no se trata de esto último. Lo que se trata de señalar aquí es que el medio (las revistas en este caso) presenta esa modalidad de relación frente a un episodio cualquiera, el que se define como tal, entre otras formas de hacerlo, por ese procedimiento. Cualquiera de nosotros, como lector o adquirente, se adscribe, en un momento al menos, a esa microconstrucción de la realidad. (Volver al texto)

12 En la tapa de *HumoR* (figura 3) se tematiza una situación de colisión interna entre los actores principales de la dictadura militar (1976-83), que no hacía más que agregar nuevas penurias a las ya sufridas por sus desempeños. En una situación tan difícil como la que se presentaba en aquel momento, la ida y vuelta interior-exterior fue empleada como "amortiguador" para procurar evitar las posibles medidas represivas (señaladas por Alejandro Lafourcade (2004) en su tesina de grado: "La revista humor como medio opositor a la dictadura militar"). (Volver al texto)

13 Si bien la proposición puede ser cierta, en general se hace necesario establecer un conjunto de precisiones, debido a las variantes de posibles esquemas de configuración de tapas, siendo posible distinguir al menos dos: las *tapas ciegas* y las *tapas signo*. Las primeras son aquellas de las que puede postularse una no-relación con el interior de la revista: la tapa constituye un señalamiento de la naturaleza estilística o temática general, las que dominarían la primera mitad del siglo XX. Las segundas, en cambio, las *tapas signo*, propias de la segunda mitad del siglo, despliegan un conjunto de anticipaciones de lo que podrá leerse en el interior. Esta cuestión es discutida por Gastón Cingolani ("Acerca de la tapa de semanario como dispositivo", 2006, presente en este número de *Figuraciones*). (Volver al texto)

14 En el mismo texto señalado en la nota 13, Cingolani señala otro cambio de escala entre los varios que pueden señalarse para las tapas, el que consiste en el salto del "avistar" o "divisar" a los de "mirar", "leer", cuando "el ejemplar pasa a las manos". Indica que existen portadas que pueden privilegiar una u otra modalidad de funcionamiento de la visión. Es al tránsito entre esas modalidades que hemos indicado como transponer "la delgada línea roja", término acuñado por William H. Russell, primer cronista de guerra iniciado en la de Crimea, para indicar el punto en que se pone de manifiesto –y se realiza– un cambio crucial. (Volver al texto)

15 Nos estamos refiriendo a las relaciones entre marca y huella, introducidas por Verón. La marca corresponde al orden de las diferencias localizables en una superficie discursiva, las huellas a la inclusión de esas diferencias en una clase o entidad. Una corresponde, entonces, a la manifestación de las diferencias, la otra a la constitución de clases de diferencias; el alojamiento de esas clases corresponde a organizaciones discursivas heterogéneas. Sería el caso de la inclusión de Tiraboschi, Zavatarro, Bozan, y otros en diferentes lugares. Discursivamente no son más que nombres propios, son marcas que se ligan a discursividades que exceden la mera operación identificatoria y aunque no la excluyen, constituyen una operación sobre las que se encabalgan otras (metaoperaciones). Se ha comentado en la nota 7; la diferencia entre marca y huella puede encontrarse en el texto que allí se menciona, y que merece ser leído con atención, pues el tránsito entre marca y huella solicita un instrumental técnico diversificado, que crece en complejidad según la naturaleza de los discursos analizados. (Volver al texto)

16 En cuanto al estatuto y posibilidades de la fotografía para dar origen a simulacros, el texto de Víctor Stoichita (2006) presenta un enfoque original, pues establece relaciones con la pintura y la escultura, especialmente asociadas con la práctica artística y la constitución de la ilusión, a las que se sumarán para completarla otros recursos como el sonido y finalmente, el movimiento, a través del cine y sucedáneos. Pero ese crecimiento, ese "exceso de real" pareciera conspirar o dificultar lo reidero. La caricatura, en cambio, realizada a partir de procedimientos en "defecto de real", facilita el tránsito. Desde hace tiempo, estos desequilibrios han llamado la atención a Metz. (1975) y luego a Schaeffer (1999) acerca de que el *fingimiento lúdico*, que no es incompatible con la existencia de *trampas ficcionales*, las que operarían a un nivel preatencional que propiciaría el tratamiento de la señal en un circuito corto, cognitivamente no penetrable aunque transitorio (el exceso de real del cine, por ejemplo). A la inversa el defecto de real de la ilustración no propendería a esa captura transitoria. Las técnicas de base fotográfica, puestas al servicio de lo reidero, deben siempre recurrir a la inversión extra de energía necesaria para reandar del "engaño". Estos desdoblamientos de lo cómico fotográfico fueron tratados de manera inicial por Traversa (2005). (Volver al texto)

17 Bremmer nos informa que la colección de 265 chistes recogida en forma de manuscritos (llamados *Philogelos*, "amantes de la risa") fue probablemente recopilada en el siglo III, aunque la edición definitiva –se nota por el vocabulario–, data de los primeros tiempos de Bizancio. El conjunto no difiere de los que pueden frecuentarse en los medios de nuestros días, en radio y TV en especial. Tuve oportunidad de escuchar uno de los mencionados por Bremmer pocas horas antes de escribir estas líneas: "Doctor, cuando me levanto tengo mareos al menos durante media hora antes de empezar a sentirme mejor"; el médico le respondió: 'Levántese media hora más tarde'. (Volver al texto)

18 En este pasaje vamos al encuentro de la noción de *dispositivo*, entendiendo por tal precisamente a una articulación entre técnicas (manejos de la materialidad) y mediaciones sociales. Estas últimas son las que modelan las técnicas y finalmente las que hacen posible, precisamente por su carácter social, el advenimiento del sentido. La forma textual no es un "simple desencadenante", según indica Antoine Culioli (1999-2000): "C'est grace aux traces formelles des opérations qui ont produit la forme empiriquement attestée que je vais pouvoir re-construire ces opérations (d'où construction d'une forme abstraite à partir de laquelle je pourrai dériver des énoncés équivalents appartenant à un famille paraphastique)". La proposición vale para cualquier proceso de producción-reconocimiento. Las operaciones se manifiestan por marcas que no son otra cosa que ejercicios técnicos sobre algún soporte material alcanzable por nuestros analizadores. (Volver al texto)

19 "El humor es entonces un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos. La condición que regula su génesis queda cumplida cuando se constituye en la que, hallándonos dispuestos, siguiendo un hábito, a desarrollar efectos penosos, actúen simultáneamente sobre nosotros motivos que nos impulsan a cohibir tales efectos, *in statu nascendi*", observa Freud. Bastaría regresar por un momento a la figura 4, donde se presentan dos "generales del proceso" (los sucesivos presidentes de la república, Videla y Viola), en una escena infantil, en la que el dispendio presupuestario es tratado como la destrucción de una alcancía que contiene unas monedas. Lo cómico está dado por las distancias que se pueden establecer primero entre el carácter de los personajes y su presentación (travestidos en lactantes) y segundo, entre la insignificancia de las monedas y el efecto de su dispendio en la vida pública. La tercera distancia, que corresponde a la inflexión humorística, se hace presente por el efecto que habilita el recorrido siempre en potencia de la revista, que conduce a reconfigurar la escena por medio de la relación con otros textos (los niños no serán tales ni el presupuesto unas monedas, como tampoco las consecuencias de sus acciones). (Volver al texto)



Bibliografía

- Bergson, H.** (1900) *Le rire. Essai sur la signification du comique*. En: "Les classiques des sciences sociales" Site web: [http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques des Sciences sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques%20des%20sciences%20sociales/index.html)
- Bremmer, J.** (1997) "Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia", en: *Una historia cultural del humor*, Madrid: Ediciones sequitur, 1999
- Carlón, M.** (1994) *Imagen de arte/imagen de información*, Buenos Aires: Atuel. Colección del círculo
- Cingolani, G.** (2006) "Acerca de las tapas de diario como dispositivo", ponencia presentada en las Jornadas "Miradas discursivas sobre la prensa gráfica y electrónica", Área Transdepartamental de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte y Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario.
- (2006-2007) "Tapas de semanarios argentinos en el siglo XX: historia discursiva de un dispositivo y dos medios" VV.AA., *Desde la semiótica, historia/s de los medios: Ponencias del 1º Encuentro de investigaciones*, Buenos Aires, FCS.- UBA., AAS, 2007, pp. 192-205.
- (2005) "La tapa de revista: operaciones enunciativas en sus tres emplazamientos", ponencia presentada en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica "Discursos Críticos", AAS, Instituto Universitario Nacional del Arte y FFyL de la UBA.
- Cuesta, A. y Traversa, O.** (1999) "Acerca de tres tipos de posicionamiento comunicacional de los semanarios: el caso de la resistas infantiles", IV Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, San Salvador de Jujuy, Argentina.
- Culioli, A.** (1987) "La linguistique: de l'empirique au formel" (Débat), en: *Pour un linguistique de l'énonciation. Opérations et représentations*. Paris: OPHRYS, 1999-2000
- Desgoute, J.P.** (2003) "Palabras e imágenes", en: *deSignis 4*. Iconismo. El sentido de las imágenes, Barcelona: Fels Gedisa editorial
- Emelina, J.** (1991) *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris: Sedes
- Escudero, L.** (2003) "Repensar la iconicidad", en: *deSignis4*. Iconismo. El sentido de las imágenes, Barcelona: Fels Gedisa editorial
- Fisher, S. y Verón, E.** (1986) "Théorie de l'énonciation et discours sociaux", *Enonciation Manières et territoires*, Paris: Ophrys, 1999
- Freud, S.** (1905) "El chiste y sus relaciones con el inconsciente", *Obras completas*, Volumen I, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1967
- Grow, G.** (2002) *Magazine covers and Covers Lines*,
- Lafourcade, A.** (2004) "La revista Humor como medio opositor a la dictadura militar", Tesina de grado, Licenciatura en Periodismo, Universidad del Salvador, Buenos Aires
- Metz, C.** (1967) "Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?", en: *communications 11*, Paris: seuil 1968
- (1975) « Le film de fiction et son spectateur » en : *Communications 23*, Paris : Seuil
- Schaeffer, J-M** (1999) *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil
- Steimberg, O.** (2001) "Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico", Buenos Aires: *Signo y seña 12*, Revista del Instituto de Lingüística, F.F. y L., UBA
- 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*, Buenos Aires: Atuel, 1997
- Stoichita, V.** (2006) *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovideo a Hitchcock*, Madrid:

Biblioteca de ensayo Siruela

Taylor, S. (2006) *100 years of magazine covers*, London: Black Dog Publishing Limited

Traversa, O (2005) "La tapa de semanario como dispositivo: una discusión crítica", VII Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires: 12-15 de abril 2004

_ (2005) "Apuntes acerca de lo cómico fotográfico", en: *Figuraciones/3*, El arte y lo cómico, Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, IUNA, Crítica de Arte

Verón, E. (1979) "Diccionario de lugares no comunes", *Fragments de un tejido*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004

_ (1982) "El espacio de la sospecha", *Fragments de un tejido*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2004

_ (1984) "Cuando leer es hacer: la enunciación en la prensa gráfica", Barcelona: Editorial Gedisa, 2004



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 *inflexiones del sentido* (aparición diciembre, 2010).

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