

EL RECTÁNGULO REP

JOSÉ LUIS PETRIS

En la década del 80, a pocos años de recuperada la democracia, irrumpió en la Argentina *Página/12*. Nunca lideró ventas, pero modificó al periodismo escrito diario del país. Tal vez como lo habían hecho antes *La Opinión*, prescindiendo de la fotografía y volviendo a apostar por la palabra, o *El Mundo*, sacando la lectura del diario a la calle; o como aun antes *Crítica*, inventando un particular sensacionalismo que acompañaba a definidas y militantes posturas políticas; o como a comienzos del siglo XX *La Razón*, privilegiando la noticia por sobre la opinión y trabajando la portada para impactar a ocasionales transeúntes. *Página/12*, con creatividad y también desparpajo, acusó en sus inicialmente pocas páginas la pose seria con que se disfrazaba y aún se sigue disfrazando, muchas veces, de supuesta objetividad, el periodismo. Como ocurrió con *La Razón* en 1905, *Crítica* en 1913, *El Mundo* en 1928 y *La Opinión* en 1971, el periodismo gráfico argentino no pudo ignorar a *Página/12*. Fue distinto después de él, produciendo su último gran cambio estilístico.

En la contratapa del primer número de *Página/12*, el mismo 26 de mayo de 1987 que llegó por primera vez el diario a los quioscos, se inauguró un espacio rectangular, que aún hoy pervive, el del dibujante Miguel Repiso, Rep. En un diario que se permitió ya en ese primer número una tapa arrevisterada (protagonismo casi excluyente de una sola información principal, títulos con opinión y no neutros, apelación a un saber previo del lector sobre la noticia), que fue desarrollando poco a poco un lenguaje figurado y/o intertextual que le escapaba al simple, claro y directo que exigían (y siguen exigiéndole).

do) los manuales de periodismo, que en no mucho tiempo se permitió los insultos, que ese mismo 26 de mayo de 1987 cronicaba la salida a la calle de esa misma primera edición del diario (titulando en la volanta “Salió *Página/12*”, jugando a partir del tiempo verbal con el desfase entre los momentos de escritura y lectura de un diario, provocando al desnudar el artificio del presente de su escritura que se lee como presente un día después, informando desde el “ayer” lo que supuestamente había ocurrido ese “hoy”, aunque con el resguardo de que si la crónica llegaba a ser leída era porque entonces el diario realmente había salido), que hablaba sobre sí mismo, que se propuso tener doce páginas pero salió a la calle con dieciséis, que se imaginó como segundo diario para los entonces ya lectores de otros diarios y sin embargo consiguió lectores propios, lo que provocó que las cinco ediciones semanales iniciales (de martes a sábados) se convirtieran en no mucho tiempo en seis, y finalmente completara las siete sumando la de los días lunes con información deportiva que había intentado todo lo posible evitar; en ese diario, decíamos, en ese primer número de *Página/12* con claras rupturas con respecto a lo esperable, el espacio rectangular de Rep era casi conservador. Este proponía una tira, “Mocosos”, cuyos personajes eran niños, democráticos y políticos, que interactuaban con los gobernantes, legisladores y políticos de entonces. Podría leerse a “Mocosos” como una especie de versión posdictadura de la entonces ya clásica *Mafalda*. Como una versión institucional, en la segunda mitad de los 80, de la palabra política que proponían Mafalda, Felipe, Manolito, Susanita, Libertad y Guille en los 60 y principios de los 70. “Mocosos” parecía poner el acento en lo colectivo mientras que Mafalda había sido una fuerte protagonista de su tira.

“Mocosos” eran Rodolfo, Santiago, Joaquín (¿homenaje a Quino?), y también Socorro. Es cierto que principalmente con Socorro, Rep corría riesgos, sí, como lo era ensayar humor con una niña pobre, marginal, que debía obtener su propio sustento con la venta callejera de rosas. Corría riesgos como lo había hecho magistralmente antes con “El recepcionista de arriba”, donde hacía humor con la muerte reciente de personas públicas. En “Mocosos”, Socorro interpelaba las buenas conciencias de los lectores; incomodaba arrancándoles una sonrisa con un personaje que representaba el doloroso abandono social infantil; o tal vez salvaba la culpa que podría haber provocado una sonrisa despolitizada con personajes frívolos o fantasiosos dentro de un diario claramente político. Es cierto, por otra parte, que no era un espacio de humor alejado de la realidad. Todo lo contrario. Tematizaba parcialmente la política de la época. Pero lo hacía con un esquema clásico formal, el de la tira con personajes fijos y situaciones alrededor de un número finito de motivos, todos ellos articulados alrededor del espacio social e institucional que habitaban los niños de “Mocosos”. Es decir, *Página/12* alteró al periodismo diario argentino. Pero “Mocosos” no a la historieta diaria. Hasta que llegó “Rep”.

No fue inmediato, debieron pasar algunos años. Al cumplir *Página/12* su primer aniversario, y con él la tira de Rep, ella dejó de llamarse “Mocosos” y fue rebautizada como

“Socorro”, respondiendo al mayor peso que había obtenido este personaje entre los demás. Al comenzar el año 1991 volvió a cambiar: se llamó entonces “Borderlandia”. Se trataba de casi los mismos personajes recorriendo “el otro lado de la realidad”, un territorio casi onírico, con algunas reminiscencias dalinianas, donde era interesante observar de qué manera se interrelacionaban las libertades para hacer que tenían los personajes con las libertades de ese extraño territorio, transformadas en sorpresas que irrumpían y condicionaban a las primeras. “Borderlandia” era un territorio donde todo podía hacerse, pero donde todo podía ocurrir: propiedad y ajenidad de los actos. Como en la vida.

No se extendió mucho. Apenas un mes. Porque el 25 de enero de 1991 la tira pasó a llamarse “Gaspar (el revolú)”. La nueva etapa comenzaba con un aviso: “Esta tira vuelve a la realidad”. O puede decirse que la realidad despertó a la tira, o que arrancó con su violencia a los personajes del otro lado y los trajo de regreso. Eran los días de la Guerra del Golfo. Y Gaspar, el padre de Auxilio, una niña púber (con los años adolescente) que se había agregado a la galería de personajes. Pero a pesar de los cambios, a pesar de la experiencia de “Borderlandia” (que probablemente sea el antecedente más importante de aquello hacia lo que nos dirigimos), ese rectángulo diario de Rep seguía proponiendo una historieta diaria de formato clásico. Y con Gaspar aún más. Él era, y sigue siéndolo, un padre de clase media, culposo por su pasar burgués habiendo tenido sueños revolucionarios durante su juventud; psicoanalizado, progresista y libertario en sus ideas, pero no tanto, o con contradicciones en la praxis, y muchas, cuando como padre debe enfrentar las nuevas costumbres sociales en su hija Auxilio. Podemos recuperar aquí la comparación con *Mafalda*. Porque si “Mocosos” replicaba a los niños de *Mafalda* pero llevándolos del barrio y la televisión a la ciudad y a las instituciones políticas (el Congreso en particular), ahora “Gaspar (el revolú)” replica la relación padre/hija de *Mafalda*, pero con una púber/adolescente muchas veces inocente y un padre traumatizado cuando antes se trataba de una niña “adulta” y un padre casi despolitizado. “Gaspar (el revolú)” es así más cruel con la figura del padre, menos correcto políticamente con la niña, pero mantiene la vieja estructura de la tira gráfica: personajes fijos, reiteración de motivos, acciones como concreción de las posibilidades de los temperamentos y motivaciones con que se definen los personajes, estructura vincular estable entre ellos, etc. Esta estructura lleva inevitablemente a la repetición.



Figura 1. Los personajes Gaspar (el revolú) y su hija Auxilio.

Si Quino escapó de esta trampa de la serialidad retirándose y retirando de ella a Mafalda, Rep lo hizo adentrándose en las posibilidades de la serialidad que le propone el espacio del diario, reduciendo la repetición a, casi literalmente, sólo el rectángulo. Fue cuando llegó “Rep”, el nuevo nombre de la tira. En su interior se fueron alternando chistes gráficos autónomos; “Postales”, una propuesta de juegos verbales/visuales con búsqueda humorística y/o poética; la aparición irregular de personajes como el Niño Azul, o Lukas, no siempre con búsqueda humorística; *covers* de viejas historietas a la manera de homenajes; una serie de chistes de bibliotecas; mucha palabra llenando casi todo el rectángulo para construir pequeños cuentos apenas ilustrados; intentos poéticos verbales, y también la continuidad, ahora azarosa, de Gaspar, Auxilio, y aún, de vez en cuando, de Socorro.



Figura 2. Ejemplo de la serie de tiras sobre bibliotecas.

Esta etapa del rectángulo de Rep, o rectángulo Rep, en la contratapa de *Página/12*, que en el momento en que se escribe este artículo está plenamente vigente, pone en escena algunas características del género “tira cómica gráfica” y del lenguaje historieta que analizaremos. Dicho con menores reparos, pone en evidencia algunas características del género y del lenguaje que no siempre son tenidas en cuenta, las que provienen de su emplazamiento mediático, y con él, de la gestión del contacto en la que se inscriben y del contrato de lectura resultante. De estas características nos interesa especialmente detenernos en tres.

1. EL CONTRATO DE LECTURA (DENTRO DE UN MEDIO PERIODÍSTICO)

Pensar en el contrato de lectura, entendido como el que implícitamente propone todo contacto periódico entre un emisor de contenidos y un receptor habitual de estos a partir de la reiteración de determinadas operaciones presentes en el texto mediador del vínculo, pensarlo en el caso de una tira gráfica periódica, y hacerlo en forma aislada al medio que posibilita la repetición periódica del contacto con sus lectores, es un error. Podría decirse lo mismo para la enunciación de cualquier texto, historietístico o no, si quisieramos aislarlo de su emplazamiento. Porque un graffiti político callejero grita en una pared; el mismo graffiti, sobre la misma pared, trasladado con ella a una galería de

arte, susurra. Una publicidad de zapatos en una revista de moda vende (o trata de hacerlo); la misma publicidad, en un libro de diseño gráfico, ejemplifica. Una historieta infantil en una revista de historietas narra, entretiene; la misma historieta, en un manual de estudios infantil, enseña; en las paredes de un museo, es reconocida (ella o su autor); en la misma galería de arte donde estuvo el graffiti, es homenajeada (u homenajeado); en la misma galería de arte, pero ahora al lado del graffiti, provoca por el contraste (la historieta es infantil); en un libro recopilatorio del autor, trata de trascender lo efímero de su primer emplazamiento, y así hasta casi el infinito.

Con el rectángulo Rep estamos en presencia de una tira gráfica de un diario de noticias. Con una característica importante que no le es exclusiva: por elementos inicialmente paratextuales y metadiscursivos, luego ratificados por el contrato de lectura construido con el tiempo, el rectángulo Rep es de elaboración contemporánea a su publicación. No se trata, como aún podemos encontrar en algunos diarios, de la publicación de una tira gráfica realizada en otro tiempo, y aun en otro lugar. Es trabajo que se presenta como hecho en casi los mismos tiempos y en el mismo espacio social que el de su publicación en *Página/12*. Y teniendo en cuenta que la noticia, es decir la novedad, es la que define al medio diario, la elaboración contemporánea a su momento de publicación hace que el rectángulo Rep dialogue con los acontecimientos periodísticos, tanto cuando lo explicita como cuando no. Entonces su contenido no es sólo lo que podamos encontrar dentro del rectángulo; es ello y su hacerse cargo o no, referir o no, temáticamente, a los tiempos y sucesos contemporáneos de su publicación. Si el mundo de la historieta es un mundo otro con respecto al mundo de la realidad (acotémosla: periodística), enunciativamente el rectángulo Rep decide cuándo retraerse a ese mundo otro y cuándo mostrarse en el mundo del real periodístico. Y esta potestad de decisión forma parte del contrato de lectura que construye.

Lo que en otros términos tratamos aquí de decir es que una tira gráfica no es autónoma de su emplazamiento. Que en este caso, el rectángulo Rep no es autónomo del espacio “diario de noticias” en el que (se) publica. Que significa distinto en tanto dialoga o se aparta de los sucesos que se informan en el medio que lo contiene. Y que es la relación tanto con el tipo de gestión del contacto que hereda del medio como con las previsibilidades retóricas, temáticas y enunciativas de los diarios la que define a la tira gráfica como un género particular de la historieta.

Llamémoslo en forma completa “tira gráfica de diario de noticias”; su singularidad genérica, proveniente de lo antedicho, radica en que se posiciona por defecto como la interrupción de los rasgos reconocibles (al menos de algunos) en el discurso periodístico y/o de opinión que define al medio diario. No importa si las tiras gráficas en las lecturas concretas que los lectores realizan de ellas son la entrada a los diarios, una adenda final o una pausa entre varias lecturas de información. Importa que la tira gráfica en el diario es un cambio de lenguaje. Y que es este cambio con respecto al lenguaje periodístico el que define al de la tira gráfica, más que sus particularidades

intrínsecas. Dicho de otra manera, existe un abismo entre el rectángulo Rep publicado cada día en *Página/12*, y la misma tira republicada en un libro recopilatorio, por ejemplo, o en este artículo como exemplificación. No sólo significa distinto, sino que no es el mismo género porque cambia sustancialmente su enunciación. Y poco metafóricamente, ni siquiera es el mismo lenguaje, porque el contrato de lectura está afectado/definido por su emplazamiento y no es independiente de él. (Estamos tomando el concepto “lenguaje” en su sentido más extendido: formas socialmente compartidas y consensuadas que permiten la realización de intercambios comunicacionales.)



Figura 3. Ejemplo de tira *cover* de una historieta clásica.

¿Qué decimos? Que sólo la materialidad no define a un lenguaje, que dependerá del tipo de gestión del contacto que proponga el medio en el que se instale. Y eventualmente, si corresponde, de la relación con los otros géneros y lenguajes presentes junto a él en ese medio. Dicho para la historieta (todo lo que habitualmente llamamos historieta: tiras gráficas, historietas seriales, humor gráfico, historias por entregas, historias completas, etc.), no es un lenguaje en sí mismo, salvo para el gesto analítico de retirarla de su circulación concreta en algún medio, que es la única manera en la que socialmente existe.

Rep utiliza este lenguaje particular de la tira gráfica de diario de noticias jugando con tres temporalidades. La del acontecimiento, la de la saga y la de la sorpresa. En el primer caso, su rectángulo se confunde con el diario, se muestra atento al acontecimiento (del día anterior, o de los últimos días), y opina, homenajea o critica, enunciando en tiempo presente, acompañando o “completando” la cobertura que el diario realiza de lo sucedido. En el segundo caso, que es el del desarrollo continuado durante algunos días de algún motivo narrativo jugado por alguno/s de sus personajes (Gaspar, Auxilio, los bebés de Gaspar, Lukas, Lukas y su abuelo, etc.), la temporalidad es la propia del relato (o microrrelato), que es una temporalidad explícitamente ficcional; de hecho, sus personajes no crecen, o no envejecen, o si lo hacen lo hacen desfasadamente (Auxilio se vuelve adolescente pero los bebés nunca dejan de serlo, por ejemplo). Esta segunda temporalidad es así una temporalidad autónoma y hasta no realista. Por último, con el tercer caso nos referimos a la temporalidad con la que juega la aparición dentro del rec-

tángulo de propuestas que se restringen a ese día de publicación, que surgen sin avisar, y que se retiran inmediatamente. Puede ser una idea de resolución completa en esa entrega unitaria, uno de los *covers* ya citados de alguna vieja historieta, o un personaje ad hoc jugando una situación puntual que no tendrá continuidad, en todos los casos sin la “justificación” para su ocurrencia de los sucesos de la realidad, como en el primer caso, y por lo tanto enunciando como fuera de todo tiempo: libre de las restricciones tanto de la temporalidad “periodística” como de las provenientes de la narrativa ficcional.



Figura 4. Tira con el personaje Lukas.

Estas tres temporalidades no existirían como posibilidad si el rectángulo Rep no significara en relación con su pertenencia a un diario (*Página/12*) y su contrato de lectura resultante, que asegura que su producción es contemporánea a su publicación. Es la manera en que Rep aprovecha las posibilidades que le ofrece el “lenguaje” tira gráfica de diario de noticias, y un ejemplo de las singularidades de este lenguaje con respecto al analítico de la historieta.

2. EL HUMOR (PRESCINDENTE)

Hemos definido al rectángulo Rep como un espacio fijo, diario, dentro de un diario de noticias, sin atender a su contenido. Y esta es la singularidad del trabajo de Rep, aunque no sea más que algo propio de la tira gráfica de diario de noticias llevada hasta, tal vez, nunca se sabe, sus últimas consecuencias. Y que resulta ser, en definitiva, la diferencia entre una tira gráfica (aislada de su emplazamiento, “teórica”) y la de un diario de noticias.

Si esa tira gráfica teórica queda definida por su temática, su registro (serio o humorístico, realista o fantasioso) y su estructura (serial o unitaria), el rectángulo Rep se caracteriza por la libre mezcla y/o alternancia de estos tres elementos y también por la variedad de lenguajes básicos utilizados: pictórico, verbal, lineal (dibujo); de la caricatura, de la ilustración, etc.

En los diarios, el formato de tira gráfica es utilizado principalmente para dos tipos de contenidos: la historieta por entregas, sea esta policial, de aventuras, gauchesca,

de ciencia ficción, costumbrista, etc.; y el humorístico unitario serializado, con personajes fijos, que en la actualidad puede ser que sea el que predomine en los diarios por sobre el primero. El rectángulo Rep, continente geométrico de heterogeneidad, alejado por ello de la primera opción, sin embargo no trabaja siempre con el humor: este, muchas veces, se encuentra ausente. En su lugar se pueden encontrar ideas, juegos gráficos no necesariamente humorísticos, propuestas que dialogan con la poesía, pequeños textos de opinión o reflexión, u homenajes, pequeños cuentos, etc.

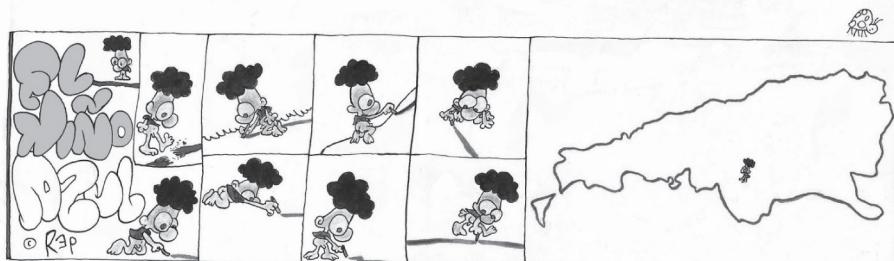


Figura 5. Tira con el personaje esporádico El Niño Azul.

Y sin embargo no existe acusación contra Rep por alguna supuesta traición o error (con respecto a la tradición y/o las expectativas del espacio). Y no por una supuesta displicencia o condescendencia con respecto al artista, sino porque (proponemos) lo que define a la tira gráfica de diario de noticias no es tanto su contenido como el ya señalado cambio de lenguaje con respecto al de su medio/emplazamiento. La interrupción, en principio, de lo periodístico. Que paradójicamente permite que el rectángulo, y Rep también lo aprovecha, proponga contenidos periodísticos, neoperiodísticos o de opinión, además de humorísticos.

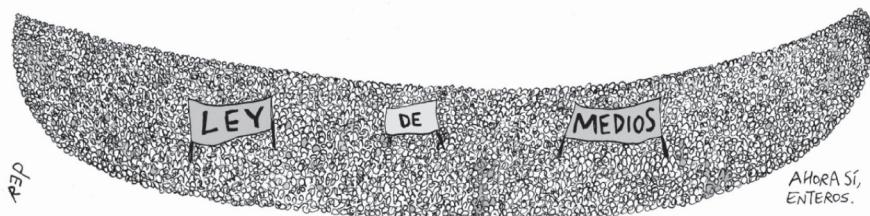


Figura 6. Ejemplo de tira sobre una noticia del día anterior (fallo de la Corte Suprema de la República Argentina declarando constitucional la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, octubre de 2013).

El humor en el rectángulo Rep y, él nos enseña, en la tira gráfica de diario de noticias, no es imprescindible. Y sin embargo no se confunde con otros géneros, el de la ilustración, o el de la caricatura política seria, también presentes en los diarios. Ello nos obliga a corregir el listado de posibilidades. El formato de tira gráfica es utilizado en los

diarios para dos tipos de contenidos: la historieta por entregas, el humorístico unitario serializado, y la interrupción libre del lenguaje periodístico. Es la prescindible utilización del humor en las tiras gráficas de diarios de noticias, que no pone en cuestión al género, la que nos permite destacar el efecto de interrupción del lenguaje periodístico (y no obligadamente de lo periodístico) como elemento clave de este género/lenguaje.

3. LA ENUNCIACIÓN ARTESANAL

Pero queda un elemento, obvio y sin embargo esencial, para no confundir una tira gráfica con una columna de opinión recuadrada, o con un recuadro fijo serial (como puede ser el “pirulo de tapa”, también presente en *Página/12* desde su primer número, también con contenidos heterogéneos aunque en grado menor: recuadro con un texto verbal breve que puede informar sobre algún hecho de color, o proponer una anécdota de una figura pública, preferentemente de algún político, en ambos casos con una estructura de cuento clásico, es decir, que oculta inicialmente información creando suspense para que todo se resuelva sorpresivamente en el final; o con palabras editoriales, firmadas o sin firma; o con un breve texto conmemorativo; o con un fragmento de algún escrito ya existente que ilustra alguna situación presente, etc.). Este elemento esencial para el reconocimiento de una tira gráfica es lo que podría denominarse enunciación artesanal.

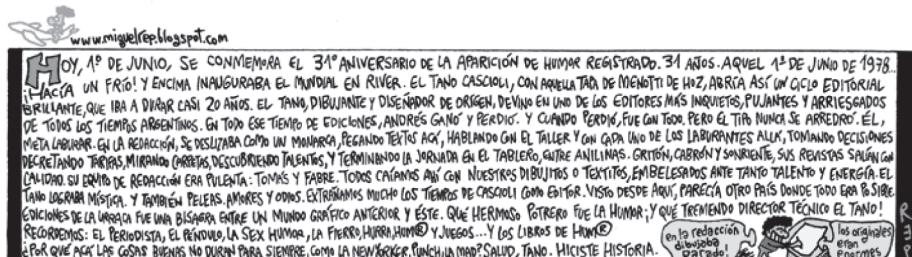


Figura 7. Ejemplo de tira con protagonismo casi excluyente de la palabra.

La enunciación artesanal del género tira gráfica, y del rectángulo Rep, es el resultado de procedimientos gráficos que construyen como sentido un trabajo manual de parte del artista, aunque este técnicamente pueda no serlo. Semióticamente, esta enunciación de trabajo manual, artesanal, está construida por el trazo indicial del dibujo o de la escritura presente en el rectángulo, que remite a la presencia física inmediata del autor ante el texto que vemos/leemos en su reproducción, una enunciación que no existe en el resto del diario donde el cuerpo del autor se encuentra mediado por otras operaciones. Un periodista escribe su artículo pero el lector lee un texto distribuido gráficamente en la página del diario y con una selección de tipografías provenientes de tareas que no son periodísticas y que por lo tanto nos alejan de su trabajo

inmediato y entonces de su cuerpo. Un fotógrafo registra un suceso, pero el lector del diario no encontrará en la fotografía indicios de la tarea física de su toma. Este lector sí podrá detectar indicios de la ocurrencia del hecho (aunque cada vez menos por los actuales recursos de manipulación digital de la imagen), pero no del fotógrafo, aunque el encuadre lo delate, y aunque la selección de la fotografía publicada le pertenezca. Sólo podríamos encontrar algún indicio de su trabajo físico, manual, si la fotografía registrara algún reflejo donde se lo viera, aunque más no fuera parcialmente. Pero estas fotografías, si existen, no suelen publicarse en un diario de noticias. En el caso de una tira gráfica es distinto. Ahí está el trazo, la pincelada, la letra del artista, que son indicios que nos llevan a su mano (aunque hoy, como fue dicho, pueda estar utilizando recursos digitales que medien entre su manipulación física y el resultado –obra– de ella). En una tira gráfica lo primero que enuncia es la presencia indicial del artista, de su cuerpo. Y esta presencia y enunciación manual/artesanal resultante es lo primero que interrumpe el lenguaje periodístico del diario develando la presencia de otro lenguaje, el de la tira gráfica, el del rectángulo Rep en nuestro caso.

Un buen contraste con esta enunciación del cuerpo del artista lo presenta el caso de las infografías que también suelen publicar los diarios. Sus rasgos son los de un trabajo técnico poco o nada manual. Aunque sí existe originalidad artística y se observa la utilización de trazos de mano alzada, la enunciación resultante puede ser de cuerpo (del artista), como en el caso de las caricaturas o ilustraciones políticas; pero en todos estos casos nos encontramos con obras dependientes, no autónomas, que no interrumpen lo periodístico, y en el caso de las infografías, tampoco el lenguaje periodístico. La singularidad de la tira gráfica es, entonces, la enunciación artesanal pero completada con el cambio de lenguaje y/o la interrupción de lo periodístico.

FIN DEL RECTÁNGULO



Figura 8. Ejemplo de tira con tema autoconclusivo.

El análisis desarrollado intentó simultáneamente dos argumentaciones. La primera, la anunciada en el título, la ilustrada, la más importante, es la de puesta en evi-

dencia de la singularidad de Rep como un artista que en su búsqueda de quebrar los códigos aburguesados, por su repetición, de la tira gráfica, consigue no sólo construir su estilo diferenciador sino también redibujar, mucho más que cualquier otro historietista que lo haya intentando, los límites de su “lenguaje” y de la historieta.

La segunda argumentación, en parte derivada de la primera, en parte anudada a ella, es sobre la naturaleza del género/lenguaje tira gráfica de diario de noticias. Argumentación que intenta recuperar la unidad texto/emplazamiento, que en este caso tiene como consecuencia directa la observancia de que el particular contrato de lectura de las tiras gráficas de diarios es inescindible del tipo particular de gestión del contacto que propone y se le reconoce al medio diario de noticias que la contiene. Y como resultado de ello, defendemos la definición de la tira gráfica de diarios como interrupción momentánea del campo de desempeño periodístico en el que se desarrollan los otros contenidos del diario, interrupción aun con la libertad para poder inscribirse ella también en él.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MARTÍNEZ MENDOZA, R. C. y PETRIS, J. L. (2011) “Una definición social de medio de comunicación (El envejecimiento de sus versiones tecnológicas)”, en *Revista Avatares N° 2*. Buenos Aires: Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.
- _____ (2013) “Pierre Menard, autor del Quijote. Y de la *Semiosis social*. Notas sobre la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón” (inédito).
- PETRIS, J. L. (1998) “Diario, género y estilo”, en *Crónicas y naciones. Estilos de diarios/Estilos en diarios*. Buenos Aires: Cántaro editores.
- _____ (2005) “La soledad del humor gráfico: acerca de *Bellas artes de Rep*”, en *Revista Figuraciones N° 3*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones-IUNA.
- STEIMBERG, O. (2013a) “Proposiciones sobre el género”, “El suplemento cultural en los tiempos de la parodia” y “Géneros mediáticos: cuando el texto ya trae su crítica”, en *Semioticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____ (2013b) “Dibujo, humor, relato: el cántaro roto” y “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Leyendo historietas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- VERÓN, E. (1987) “Fundaciones”, en *La semiosis social*. Buenos Aires: Gedisa.
- _____ (2013) “Mediatización y enunciación”, en *La semiosis social 2: Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.