

VOL VI

POR PALAVRAS E GESTOS A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2022

VOL VI

POR PALAVRAS E GESTOS A ARTE DA LINGUAGEM

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patrícia Vasconcelos Almeida
(Organizadoras)



EDITORA
ARTEMIS
2022



O conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons Atribuição-Não-Comercial NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0). Direitos para esta edição cedidos à Editora Artemis pelos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento, desde que sejam atribuídos créditos aos autores, e sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

A responsabilidade pelo conteúdo dos artigos e seus dados, em sua forma, correção e confiabilidade é exclusiva dos autores. A Editora Artemis, em seu compromisso de manter e aperfeiçoar a qualidade e confiabilidade dos trabalhos que publica, conduz a avaliação cega pelos pares de todos manuscritos publicados, com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

Editora Chefe	Prof. ^a Dr. ^a Antonella Carvalho de Oliveira
Editora Executiva	M. ^a Viviane Carvalho Mocellin
Direção de Arte	M. ^a Bruna Bejarano
Diagramação	Elisângela Abreu
Organizadoras	Prof. ^a Dr. ^a Mauriceia Silva de Paula Vieira Prof. ^a Dr. ^a Patrícia Vasconcelos Almeida
Imagem da Capa	Watercolour/shutterstock
Bibliotecária	Janaina Ramos – CRB-8/9166

Conselho Editorial

Prof.^a Dr.^a Ada Esther Portero Ricol, *Universidad Tecnológica de La Habana “José Antonio Echeverría”*, Cuba
Prof. Dr. Adalberto de Paula Paranhos, Universidade Federal de Uberlândia
Prof.^a Dr.^a Amanda Ramalho de Freitas Brito, Universidade Federal da Paraíba
Prof.^a Dr.^a Ana Clara Monteverde, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof.^a Dr.^a Ana Júlia Viamonte, Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal
Prof. Dr. Ángel Mujica Sánchez, *Universidad Nacional del Altiplano*, Peru
Prof.^a Dr.^a Angela Ester Mallmann Centenaro, Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof.^a Dr.^a Begoña Blandón González, *Universidad de Sevilla*, Espanha
Prof.^a Dr.^a Carmen Pimentel, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof.^a Dr.^a Catarina Castro, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^a Dr.^a Cirila Cervera Delgado, *Universidad de Guanajuato*, México
Prof.^a Dr.^a Cláudia Padovesi Fonseca, Universidade de Brasília-DF
Prof.^a Dr.^a Cláudia Neves, Universidade Aberta de Portugal
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos, Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Dr. David García-Martul, *Universidad Rey Juan Carlos de Madrid*, Espanha
Prof.^a Dr.^a Deuzimar Costa Serra, Universidade Estadual do Maranhão
Prof.^a Dr.^a Dina Maria Martins Ferreira, Universidade Estadual do Ceará
Prof.^a Dr.^a Eduarda Maria Rocha Teles de Castro Coelho, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal
Prof. Dr. Eduardo Eugênio Spers, Universidade de São Paulo
Prof. Dr. Eloi Martins Senhoras, Universidade Federal de Roraima, Brasil



Prof.^ª Dr.^ª Elvira Laura Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*, México
Prof.^ª Dr.^ª Emilas Darlene Carmen Lebus, *Universidad Nacional del Nordeste/ Universidad Tecnológica Nacional*, Argentina
Prof.^ª Dr.^ª Erla Mariela Morales Morgado, *Universidad de Salamanca*, Espanha
Prof. Dr. Ernesto Cristina, *Universidad de la República*, Uruguay
Prof. Dr. Ernesto Ramírez-Briones, *Universidad de Guadalajara*, México
Prof. Dr. Gabriel Díaz Cobos, *Universitat de Barcelona*, Espanha
Prof.^ª Dr.^ª Gabriela Gonçalves, Instituto Superior de Engenharia do Porto (ISEP), Portugal
Prof. Dr. Geoffroy Roger Pointer Malpass, Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Gladys Esther Leoz, *Universidad Nacional de San Luis*, Argentina
Prof.^ª Dr.^ª Glória Beatriz Álvarez, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof. Dr. Gonçalo Poeta Fernandes, Instituto Politécnico da Guarda, Portugal
Prof. Dr. Gustavo Adolfo Juarez, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina
Prof.^ª Dr.^ª Iara Lúcia Tescarollo Dias, Universidade São Francisco, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Isabel del Rosario Chiyon Carrasco, *Universidad de Piura*, Peru
Prof.^ª Dr.^ª Isabel Yohena, *Universidad de Buenos Aires*, Argentina
Prof. Dr. Ivan Amaro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Iván Ramon Sánchez Soto, *Universidad del Bío-Bío*, Chile
Prof.^ª Dr.^ª Ivânia Maria Carneiro Vieira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz, *University of Miami and Miami Dade College*, Estados Unidos
Prof. Dr. Jesús Montero Martínez, *Universidad de Castilla - La Mancha*, Espanha
Prof. Dr. João Manuel Pereira Ramalho Serrano, Universidade de Évora, Portugal
Prof. Dr. Joaquim Júlio Almeida Júnior, UniFIMES - Centro Universitário de Mineiros, Brasil
Prof. Dr. José Cortez Godínez, Universidad Autónoma de Baja California, México
Prof. Dr. Juan Carlos Cancino Diaz, Instituto Politécnico Nacional, México
Prof. Dr. Juan Carlos Mosquera Feijoo, *Universidad Politécnica de Madrid*, Espanha
Prof. Dr. Juan Diego Parra Valencia, *Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín*, Colômbia
Prof. Dr. Juan Manuel Sánchez-Yáñez, *Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, México
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Prof. Dr. Leinig Antonio Perazolli, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Livia do Carmo, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Luciane Spanhol Bordignon, Universidade de Passo Fundo, Brasil
Prof. Dr. Luis Fernando González Beltrán, Universidad Nacional Autónoma de México, México
Prof. Dr. Luis Vicente Amador Muñoz, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof.^ª Dr.^ª Macarena Esteban Ibáñez, *Universidad Pablo de Olavide*, Espanha
Prof. Dr. Manuel Ramiro Rodríguez, *Universidad Santiago de Compostela*, Espanha
Prof.^ª Dr.^ª Márcia de Souza Luz Freitas, Universidade Federal de Itajubá, Brasil
Prof. Dr. Marcos Augusto de Lima Nobre, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Brasil
Prof. Dr. Marcos Vinicius Meiado, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Mar Garrido Román, *Universidad de Granada*, Espanha
Prof.^ª Dr.^ª Margarida Márcia Fernandes Lima, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Maria Aparecida José de Oliveira, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Maria Carmen Pastor, *Universitat Jaume I*, Espanha
Prof.^ª Dr.^ª Maria do Céu Caetano, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Prof.^ª Dr.^ª Maria do Socorro Saraiva Pinheiro, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Prof.^ª Dr.^ª Maria Lúcia Pato, Instituto Politécnico de Viseu, Portugal

Prof.^a Dr.^a Maritza González Moreno, *Universidad Tecnológica de La Habana*, Cuba
Prof.^a Dr.^a Mauriceia Silva de Paula Vieira, Universidade Federal de Lavras, Brasil
Prof.^a Dr.^a Odara Horta Boscolo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Prof. Dr. Osbaldo Turpo-Gebera, *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa*, Peru
Prof.^a Dr.^a Patrícia Vasconcelos Almeida, Universidade Federal de Lavras, Brasil
Prof.^a Dr.^a Paula Arcoverde Cavalcanti, Universidade do Estado da Bahia, Brasil
Prof. Dr. Rodrigo Marques de Almeida Guerra, Universidade Federal do Pará, Brasil
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Prof. Dr. Sérgio Bitencourt Araújo Barros, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Prof. Dr. Sérgio Luiz do Amaral Moretti, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Prof.^a Dr.^a Silvia Inés del Valle Navarro, *Universidad Nacional de Catamarca*, Argentina
Prof.^a Dr.^a Solange Kazumi Sakata, Instituto de Pesquisas Energéticas e Nucleares. Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Prof.^a Dr.^a Teresa Cardoso, Universidade Aberta de Portugal
Prof.^a Dr.^a Teresa Monteiro Seixas, Universidade do Porto, Portugal
Prof. Dr. Valter Machado da Fonseca, Universidade Federal de Viçosa, Brasil
Prof.^a Dr.^a Vanessa Bordin Viera, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Vasilévski dos Santos Araújo, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Brasil
Prof. Dr. Wilson Noé Garcés Aguilar, *Corporación Universitaria Autónoma del Cauca*, Colômbia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P832 Por palavras e gestos: a arte da linguagem VI /
Organizadoras Mauriceia Silva de Paula Vieira,
Patrícia Vasconcelos Almeida. – Curitiba-PR:
Artemis, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87396-61-3

DOI 10.37572/EdArt_250822613

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vieira, Mauriceia Silva
de Paula (Organizadora). II. Almeida, Patricia
Vasconcelos (Organizadora). III. Título.

CDD 410

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166



APRESENTAÇÃO

O volume VI do livro *“Por Palavras e Gestos: A arte da Linguagem”* está organizado em torno de três eixos relevantes para os estudiosos e pesquisadores que desenvolvem trabalhos na área da língua/linguagem e suas interfaces. Na sociedade, a presença de variadas tecnologias contribui para que os textos que circulam em diferentes mídias (impressa, eletrônica e digital) se constituam por intermédio da articulação entre linguagens. Cada vez mais, os textos – orais ou escritos, impressos ou digitais, - são multimodais e multissemióticos, isto é, orquestram em sua constituição sons, vídeos, imagens, escrita, cores etc. Essas mudanças contemporâneas nos textos ampliam e modificam as práticas de leitura e escrita, o que exige não só novas práticas de letramentos para que os sujeitos tenham pleno acesso às informações que circulam e as analisem de forma crítico-reflexiva, mas também, novos olhares para o ensino e para as práticas pedagógicas de formação de leitores no espaço escolar. Para além das tecnologias, mídias, leitura e escrita, a sociedade contemporânea presencia a valorização da diversidade cultural, o embate de vozes e o reconhecimento da diferença e da diversidade. Todas essas questões estão permeadas pela língua/linguagem e refletem uma dinâmica sociocultural. *“Por Palavras e Gestos: A arte da Linguagem”* reúne uma coletânea de artigos cujas temáticas abordadas fornecem ao leitor um campo vasto e profícuo para o diálogo, além de se constituírem como uma leitura instigante que possibilita a construção de conhecimentos.

Mauriceia Silva de Paula Vieira
Patricia Vasconcelos Almeida

SUMÁRIO

A LINGUAGEM E SUAS CONEXÕES COM AS TECNOLOGIAS E AS COM MÍDIAS

CAPÍTULO 1..... 1

JORNAL POPULAR ACERTA INTERATIVIDADE COM LEITORES PELO WHATSAPP

Beatriz Corrêa Pires Dornelles

Patrícia Pivoto Specht

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226131

CAPÍTULO 2..... 12

IMAGEM EM MOVIMENTO NOS PRIMÓRDIOS DA TELEVISÃO PORTUGUESA ENQUANTO NARRATIVA MUSICAL

João Ricardo Pinto

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226132

CAPÍTULO 3..... 22

ESCRITA DIGITAL: UM ESTUDO SOBRE O FENÔMENO DA TRANSTEXTUALIDADE NO CIBERESPAÇO

Márcia de Souza Luz-Freitas

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226133

CAPÍTULO 4..... 35

UNA LECTURA SEMIÓTICA DE LA REVISTA ARGENTINA *TÍA VICENTA*

María Lourdes Gasillón

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226134

CAPÍTULO 5..... 49

THE EMBODIED VOICE: AN HOLISTIC PEDAGOGICAL PROPOSAL FOR THE SINGING STUDIO

Philip Salmon

Susana Caligaris

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226135

CAPÍTULO 6..... 61

DIFERENÇAS COMUNICATIVAS ENTRE HOMENS E MULHERES – REFLEXOS DE GÊNERO NA IMPRENSA PORTUGUESA

Marlene Loureiro

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226136

A LEITURA EM SUAS DIVERSAS NUANCES

CAPÍTULO 7 84

O CONTO NUMA PERSPECTIVA DE FORMAÇÃO CRÍTICA PARA ALUNOS DOS ANOS FINAIS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Antônio Carlos Soares Martins

Cleunice da Silva Lemos

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226137

CAPÍTULO 8.....97

PRÁTICAS DE LEITURA E ESCRITA DE LÍNGUA PORTUGUESA NO PROGRAMA RESIDÊNCIA PEDAGÓGICA NA UNIPAMPA

Isabel Cristina Ferreira Teixeira

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226138

CAPÍTULO 9.....107

ENCOBRIMENTOS E (DES)ROSTIFICAÇÕES NOS AUTORRETRATOS DE NINO CAIS

Karine Perez

 https://doi.org/10.37572/EdArt_2508226139

CAPÍTULO 10..... 115

ESPAÇOS DO EXÍLIO EM A COSTA DOS MURMÚRIOS E A ÁRVORE DAS PALAVRAS

Joseane Mendes Ferreira

Cristianne Silva Araújo

Joelma de Araújo Silva Resende

Raimunda Maria dos Santos

 https://doi.org/10.37572/EdArt_25082261310

A CONSTITUIÇÃO DA LINGUAGEM EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS

CAPÍTULO 11.....126

A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* NO DISCURSO DE TOMADA DE POSSE DE JAIR BOLSONARO (2019): AS MARCAS DO CONSERVADORISMO, DO POPULISMO E DO AUTORITARISMO TRADUZIDAS PELA LINGUAGEM

Dayse Alfaia

 https://doi.org/10.37572/EdArt_25082261311

CAPÍTULO 12 148

EDUCAÇÃO, CULTURA E IDENTIDADE AMAZÔNICA: NARRATIVAS POSSÍVEIS

Maria do Perpétuo Socorro Nóbrega Ribeiro

 https://doi.org/10.37572/EdArt_25082261312

CAPÍTULO 13..... 161

ESTUDIO PRAGMALINGÜÍSTICO SOBRE LA CORTESÍA EN EL HABLA DE LA REGIÓN DEL EJE CAFETERO EN COLOMBIA

Mireya Cisneros Estupiñán

Gladys Yolanda Pasuy Guerrero

 https://doi.org/10.37572/EdArt_25082261313

CAPÍTULO 14..... 174

(IN) COMPETÊNCIAS DE LINGUAGEM ORAL E PERCEÇÃO AUDITIVA EM CRIANÇAS COM ATRASO DE LINGUAGEM

Márcia Ferreira

Rosa Maria Lima

 https://doi.org/10.37572/EdArt_25082261314

SOBRE AS ORGANIZADORAS.....185

ÍNDICE REMISSIVO 186

CAPÍTULO 4

UNA LECTURA SEMIÓTICA DE LA REVISTA ARGENTINA TÍA VICENTA¹

Data de submissão: 20/05/2022

Data de aceite: 10/06/2022

Dra. María Lourdes Gasillón

Universidad Nacional de Mar del Plata
Centro de Letras Hispanoamericanas
(CELEHIS)

Instituto de Humanidades y
Ciencias Sociales (INHUS)
Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1121-0367>

RESUMEN: En este trabajo proponemos el análisis de la revista *Tía Vicenta* (1957-1966) de Juan Carlos Colombres (1923-2017) desde una lectura semiótica que involucra la relación palabra-imagen. El semanario presentaba un estilo novedoso, pues no tenía secciones fijas, el criterio de redacción era abierto y cada número contaba con colaboradores diferentes. El texto conjuga formas expresivas de distinta naturaleza con un sentido original –criticar y parodiar los discursos dominantes contemporáneos– que estalla en múltiples significaciones según el contexto, sus creadores y sus lectores. Se muestra una realidad absurda en la que funcionan la transformación y el no respeto por pautas

¹Una primera versión de este trabajo fue presentada en el XIV Congreso Mundial de Semiótica de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos (IASS/AIS), que se realizó en la ciudad de Buenos Aires, del 9 al 13 de septiembre de 2019.

establecidas tan característico del carnaval, transpuestos al lenguaje textual mediante la carnavalización literaria (Bajtín 1987 y 1993). La transgresión y el enmascaramiento están presentes, debido a que el género al que pertenece en su comienzo se ve desdibujado por la mezcla de ciertos elementos (canciones, estatutos, avisos y slogans publicitarios, refranes, fotomontaje y muchos más) y recursos retóricos (parodia, ironía, estilización, hipérbole) que lo convierten en un objeto semiótico heterogéneo sustentado en temas de actualidad de la Argentina a mediados del siglo pasado. Las conclusiones nos permitirán observar que, en *Tía Vicenta*, el mensaje lingüístico y la imagen funcionan en forma solidaria como procedimientos principales de connotación (Barthes 2017: 17) para realizar una sátira social y política. El componente humorístico reside, precisamente, en esa conjunción, ya que el texto y lo icónico ponen en primer plano la presencia de anomalías gráficas o juegos de palabras que causan rupturas de sentido y yuxtaposición de elementos incompatibles para provocar un efecto cómico (Levín 2015: 17-23).

PALABRAS CLAVE: Landrú. *Tía Vicenta*. Mijail Bajtín. Roland Barthes. Imagen-texto.

A SEMIOTIC READING OF THE ARGENTINE MAGAZINE TÍA VICENTA

ABSTRACT: In this paper we propose the analysis of the magazine *Tía Vicenta* (1957-1966) by Juan Carlos Colombres (1923-2017)

from a semiotic reading that involves the word-image relationship. The weekly presented a novel style, since it did not have fixed sections, the editorial criteria was open and each number had different collaborators. The text combines expressive forms of a different nature with an original meaning –criticizing and parodying the dominant contemporary discourses– that explodes in multiple meanings depending on the context, its creators and its readers. An absurd reality is shown in which transformation and disrespect for established guidelines so characteristic of carnival work, transposed into textual language through literary carnivalization (Bajtín 1987 and 1993). The transgression and masking are present, because the genre to which it belongs at the beginning is blurred by the mixture of certain elements (songs, statutes, advertisements and advertising slogans, sayings, photomontage and many more) and rhetorical resources (parody, irony, stylization, hyperbole) that make it a heterogeneous semiotic object based on current issues in Argentina in the middle of the last century. The conclusions will allow us to observe that, in *Tía Vicenta*, the linguistic message and the image work in solidarity as the main procedures of connotation (Barthes 2017: 17) to carry out a social and political satire. The humorous component resides, precisely, in this conjunction, since the text and the iconic foreground the presence of graphic anomalies or puns that cause ruptures of meaning and juxtaposition of incompatible elements to provoke a comic effect (Levin 2015: 17-23). **KEYWORDS:** Landrú. *Tía Vicenta*. Mijaíl Bajtín. Roland Barthes. Image-text.

1 UNA APROXIMACIÓN A TÍA VICENTA

Juan Carlos Colombres (1923-2017), conocido como Landrú, inauguró el 20 de agosto de 1957 –si bien el lanzamiento estaba previsto para el martes 13, se retrasó una semana por un desperfecto en la impresión– (Gutiérrez, 2018: 82) un semanario titulado *Tía Vicenta*, que se alineaba en la “escuela del absurdo” del caricaturista e ilustrador rumano Saul Steinberg (Russo, 1994: 12) y en el humor literario, paradójico e irracional de la publicación española *La Codorniz* (1941-1978) (Rivera, 1986: 64).² Inspirado en su propia tía Cora –una “señora gorda” que afirmaba disparates sobre la política, sin comprenderla en profundidad–, el dibujante creó el personaje de una mujer soltera, que analizaba cualquier tema (desde cuestiones de gobierno hasta fútbol) sin conocer bien la materia sobre la que opinaba (Gigli Box 2009).³ La revista se volvió popular en el público dado que presentaba un estilo original, no tenía secciones fijas, el criterio de redacción era abierto y cada número contaba con colaboradores diferentes. *Tía Vicenta* tuvo distintas etapas: la

² Su primer secretario de redacción fue Carlos Peralta (que firmaba sus textos con el seudónimo de Carlos del Peral) junto a los escritores Julio Gil (Pericles), Jaime Botana (Jaimote Botanilla), Julián Delgado (Julián Jota) y Manuel Gurrea (Magumu). Entre los dibujantes se encontraban: Carlos Garaycochea, Joaquín Lavado (Quino), Alfredo Olivera, Raúl Damonte Taborda (Copi), Miguel Brascó, Héctor Compaired (Kalondi), Jorge Martín (Catú), Ángel Aboy (Drácula), Manucho y Gorla (Trillo y Broccoli 1971: 89 y 92; Rivera 1984: 611).

³ Así la describe Landrú: “Era una especie de señora gorda a la que le gustaba mucho la política pero no entendía nada y sus conversaciones eran desopilantes. En esa época yo vivía en Montevideo y Juncal, y mi tía se mudó al segundo piso del mismo edificio, de modo que la veía muy seguido. [...] Era viuda y bastante amarreta; y a mí me hacían mucha gracia sus comentarios políticos delirantes... Estaba allí todo el rudimento de la señora gorda; pero ella no era muy agradable: quiero decir que cuando no le gustaba algo, gritoneaba. Yo la fui transformando de a poco en Tía Vicenta, atemperando sus rasgos físicos y de carácter... Me encantaban sus rasgos, su humor involuntario y su arsenal de historias” (Russo 1994: 11).

primera, como revista independiente a cargo de la editorial NOPRA (dirigida por Landrú); la segunda, a partir de 1964, como suplemento dominical de humor del diario El Mundo, hasta el 17 de julio de 1966, fecha en que fue clausurada por el general Juan Carlos Onganía por aparecer representado en la tapa como una morsa; quince días después, reaparece como *María Belén* (1966-1967) y *Tío Landrú* (1968); en su último período, nuevamente adoptó el nombre de *Tía Vicenta* durante la dictadura militar de los 70 (1977-1979).

El semanario pertenece al campo del “humor gráfico”, en tanto la palabra convive con el dibujo y la fotografía. Según Florencia Levín, el rasgo humorístico de este género reside, precisamente, en esa conjunción texto-imagen: ambos ponen en primer plano la presencia de anomalías gráficas, hipérboles o juegos de palabras que causan rupturas de sentido y yuxtaposición de elementos incompatibles entre sí para generar un efecto cómico (2015: 17-23). No obstante, su objetivo no siempre es provocar risa, sino que muchas veces puede ser utilizado como herramienta crítica, moderada por un aire cómico, que pareciera quitar un poco de énfasis a la denuncia.⁴ El humor gráfico que circula en espacios institucionalizados (diarios, revistas o semanarios) es un discurso situado contextualmente (Levín 2015: 24-25), pues representa y evalúa, a la vez, un período de tiempo en determinado ámbito social. Su carácter subversivo hace que tome como referencia una representación social, que modifica, deforma, para elaborar una perspectiva crítica respecto de ella.

En ese sentido, *Tía Vicenta* analizaba el derrotero de la historia argentina –entre gobiernos democráticos y de facto–, a través de una fuerte sátira. Pretendía alejarse del humor gráfico de la década peronista, si bien, al mismo tiempo, manifestaba no demostrar simpatías por una facción política en particular. Su mirada subversiva estaba asentada en el absurdo, la parodia, la invención de noticias, las caricaturas, entre otros tantos dispositivos utilizados para leer en clave humorística las características destacadas de ciertos grupos sociales y personalidades del momento de publicación de cada número (Rojas, Aramburu, Frondizi, Illia, Alsogaray, Onganía, etc.) (Favero y Mosiewicki, 2015: 7-8).

2 CARNAVAL, RISA E HIBRIDEZ GENÉRICA

Resulta difícil clasificar a *Tía Vicenta* dentro de un determinado género discursivo (Bajtín 2013), porque se trata de un objeto semiótico híbrido y complejo: el formato varía, la figura del “autor único” se desvanece debido a su naturaleza coral; aparecen

⁴ “Captura fragmentos de ideas, imágenes y opiniones que circulan en otros espacios en que se produce el intercambio social; los transforma y los vuelve a lanzar a la circulación a través de la prensa masiva, alimentando así la producción de aquello que constituye al mismo tiempo su propia materia prima: el flujo de las representaciones sociales. Y lo hace entramando esas redes de representaciones colectivas en el marco de las escenas imaginarias construidas por los humoristas [...]. Porque el humor gráfico vehiculiza, necesariamente, lo que llamamos el “sentido común” (Levín 2015: 24).

dibujos, fotos y textos pertenecientes a géneros diferentes que mutan en cada edición. Esta particularidad puede relacionarse con el concepto de carnavalización literaria, es decir, la traslación de la fiesta popular del carnaval medieval y renacentista al lenguaje de la literatura, estudiado por Mijail Bajtín en sus trabajos “La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais” (1987) y “Problemas de la poética de Dostoievski” (1993). El carnaval celebraba un proceso de transformación caracterizado por no tener un escenario determinado (ya que se realizaba en plazas y calles vecinas de pueblos y ciudades), ni actores ni público, sino que todos participaban con absoluta libertad; no se respetaban las jerarquías, leyes ni normas instauradas por las autoridades de la época, pues se buscaba una igualdad de condiciones a nivel social.⁵

Podemos observar, así, que en *Tía Vicenta* también funciona la carnavalización bajtiniana en la mutación, la mezcla, la irreverencia, la risa y el no cumplimiento de pautas. El principal rasgo carnavalesco reside en su materia textual diversa (alimentada por canciones, avisos y *slogans* publicitarios, refranes, instructivos, entre otros), que congrega formas expresivas de distinta naturaleza (palabra e imagen) para consolidar una sátira de los discursos dominantes y provocar significaciones múltiples:

1) Imagen-texto.



Tía Vicenta N° 369, domingo 17 de julio de 1966.

⁵ Luego, en la mitad del siglo XVII, el desarrollo de la vida en el carnaval comienza a degradarse y disminuir su importancia en la sociedad; por consiguiente, la literatura cuenta con la corriente de textos carnavalizados (algunos de sus máximos exponentes son: Cervantes, Rabelais y Boccaccio) durante las épocas anteriores y no con el rito en sí para crear nuevas ficciones que pretendan simbolizar ese universo ideológico –medieval y renacentista en particular– resemantizado en cada texto que se escribe.

Aquí, vemos fotografías que reproducen la realidad en forma analógica (un mensaje “denotado”, “sin código”), según lo sostiene Roland Barthes, al tiempo que expresan un “mensaje suplementario, secundario, connotado” dado por un “tratamiento de la imagen”, “una retórica”, propuesta por los diseñadores de la revista (2017: 9). El significado resultante (estético e ideológico, en este caso) remite directamente a la política y la cultura argentina de los '60 a través de ciertos objetos, símbolos y estereotipos (por ejemplo: el tambor, el burro, un oficial de la armada en la imagen citada) “construidos” con el propósito de que el lector pueda reconocer y, luego, inferir el mensaje connotado por estos signos según sus saberes previos:

Por una parte, una fotografía de prensa es un objeto trabajado, seleccionado, compuesto, construido, tratado según normas profesionales, estéticas o ideológicas, que son otros tantos factores de connotación; y por otra parte, esa misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino también *leída*, vinculada más o menos conscientemente por el público que la consume a una reserva tradicional de signos; ahora bien, todo signo supone un código, y es ese código (de connotación) el que habría que tratar de establecer. La paradoja fotográfica sería entonces la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (ese sería el análogo fotográfico) y el otro con código (ese sería el “arte”, o el tratamiento, o la “escritura” o la retórica de la fotografía); estructuralmente, la paradoja no es, desde luego, la colusión de un mensaje denotado y de un mensaje connotado [...]; sino que el mensaje connotado (o codificado) se desarrolla aquí a partir de un mensaje *sin código* (cursivas del original) (Barthes 2017: 11).

De esta manera, recordemos que, en palabras de Umberto Eco (2013: 69-75), un texto debe ser “actualizado” por su destinatario, pues contiene muchos elementos “no dichos”, no manifiestos en la superficie, y es necesario que alguien los ponga a funcionar a la hora de la interpretación. Para ello, se requiere un lector cooperativo que actualice su enciclopedia y lograr el trabajo de inferencia, aunque varias veces la competencia del destinatario no sea semejante a la del autor.

Como señala Eco (2013: 75-76), los guionistas y dibujantes de *Tía Vicenta* — piensan y diseñan determinadas estrategias humorísticas y comunicativas que requieren un “lector modelo” con las competencias necesarias (lengua, enciclopedia, léxico y estilo) para interpretar la crítica de la revista. Sin embargo, en realidad, el autor no es el “propietario” absoluto del texto ni tiene derechos sobre él, ya que al estar compuesto de un denso tejido de citas de la cultura y la política, el lector y su experiencia cobran el verdadero protagonismo en este proceso, ya que es el encargado de “descifrar” esas “huellas” culturales diseminadas por el discurso (Barthes 1994: 71).⁶

⁶ En “La muerte del autor”, Roland Barthes afirma al respecto: “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1994: 69).

Muchas de las fotografías que aparecen en el semanario de Landrú utilizan el “trucaje” o fotomontaje como principal procedimiento de connotación a partir de una alteración de “lo real en sí”. En palabras de Barthes, “hace pasar por denotado un mensaje que, en realidad, está marcadamente connotado” (2017: 13) para una sociedad determinada, ya que el código es histórico.⁷ En estos casos, además, la palabra ilustra la imagen: funciona como un “mensaje parásito” que refuerza/amplía la connotación (2017: 17).

Asimismo, Eliseo Verón sostiene que en el “orden de lo discursivo” (1995: 22) repercute en el proceso de espaciotemporalización; además, los objetos significantes no son homogéneos, pues múltiples materias y niveles de codificación operan al mismo tiempo (imagen-texto, imagen-palabra-texto-sonido, palabra-comportamiento-gestualidad, entre otros), tal como sucede en *Tía Vicenta*, en tanto “paquete significativo complejo” que recorre “las redes sociales del sentido”, al decir de Verón (1995: 23).

3 LA MORSA EN EL PODER

El uso de máscaras y disfraces en la revista (es decir, la estrategia de apropiarse de la identidad de otras publicaciones contemporáneas como *Ahora*, *Clarín*, *El Gráfico*, *Pravda*, por citar algunas) evidencia una relatividad, un estallido de la identidad, a partir de la metamorfosis y el juego entre la imagen individual y lo real (Bajtín 1987: 41-42). El empleo de esa máscara facilita el engaño y el encubrimiento; se oculta la verdadera personalidad detrás de la “fachada” del humor construido por un coro de voces autorales complementarias. Un ejemplo de la irreverencia carnavalesca se observa en la tapa de *Tía Vicenta* publicada el domingo 17 de julio de 1966, en la que dos morsas dialogan; el dibujo ocupa un lugar central en la diagramación, pero también este animal aparecerá en todo el número:

⁷ Roland Barthes afirma en “El mensaje fotográfico”: “El código de connotación no es verosimilmente “natural” ni “artificial”, sino histórico o, si se prefiere “cultural”; en él los signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, provistos de determinados sentidos en virtud del uso de una determinada sociedad: la relación entre el significante y el significado, o sea, la significación propiamente dicha, es, si no inmotivada, al menos enteramente histórica” (2017: 19).

2) El diálogo de las morsas.



Tapa de *Tía Vicenta* N° 369, domingo 17 de julio de 1966.

Un lector extranjero o desconocedor del contexto no puede comprender el “doble sentido” ni el efecto paródico y provocativo de ese dibujo y las palabras que lo acompañan. La elección de una morsa en la ilustración y en los textos tiene como referente al presidente de facto de aquel momento. La portada consta de una única viñeta o recuadro, acompañado de un enunciado breve (“¡Al fin tenemos un gobierno como Dios manda!”), y busca provocar un efecto humorístico a partir de la ironía sobre un asunto político actual (Levín 2015: 18): el golpe de estado denominado “Revolución Argentina”, encabezado por Julio Alsogaray, que derrocó a Arturo Illia en junio de 1966 e inauguró “la era de la morsa”. Mediante los procesos de condensación de un fenómeno y la combinación de elementos e ideas pertenecientes a distintos dominios, al decir de Levín (2015: 40), el dibujo expresa el cambio de gobierno y la asunción del general Juan Carlos Onganía como presidente de la República representado en la figura de este animal con el que se lo identificaba por sus tupidos bigotes, que le tapaban su labio leporino. Así, aparece la deformación física y la comparación del político con un animal: otro de los recursos muy utilizados en la publicación para burlarse, sin respetar jerarquías, de una personalidad pública.⁸

⁸ A lo largo de su trayectoria, varios políticos fueron comparados con un animal: Pedro Eugenio Aramburu (vaca), Isaac Rojas (pigmeo narigón y negro), Arturo Frondizi (jirafa), la logia militar (dragón verde), Julio Rodolfo Alsogaray (“chanchito”), Arturo Umberto Illia (tortuga) (Gandolfo 2013).

A pesar de que la figura de Onganía se reitera en las ilustraciones de la revista desde julio de 1963 hasta 1966, siempre representado con cierto respeto como un personaje poderoso, el número del 17 de julio molestó al teniente, quien ordenó la clausura a pocas semanas de su asunción, “por falta de respeto hacia la autoridad y la investidura jerárquica’, específicamente por representar al presidente como una morsa” (Favero y Mosiewicki 2015: 2).

La alusión al golpe militar no solo está presente en la portada protagonizada por dos morsas –cuyos colmillos pueden interpretarse como armas de guerra (Gandolfo 2013: 11)–, sino que el significado asociado al autoritarismo, la supresión de los tres poderes, la censura y la imposición de ciertas normas se replica en cada uno de los titulares y el interior de la revista:

“La Revolución Argentina se patentó (Registro N° 832567/66)”.
 “¿Qué se celebra el 29 de junio?”.
 “Las proclamas revolucionarias se redactan así”.
 “¿Kochane ministro?”.
 “Comenzó el campeonato de quemados. Hay varios radicales”.
 “El buey solo bien se salime!”.

Además, la frase “Estas botas están hechas para caminar’ (Juan Carlos)” debajo del dibujo de una bota negra en la parte superior de la portada alude al calzado típico de los militares y a una canción muy famosa de Nancy Sinatra –“These boots are made for walking”–, que salió en febrero de ese año (Gandolfo 2013: 11). Sin embargo, las morsas y la canción no son las únicas referencias a Onganía y su régimen represivo; en otra página del último número, por ejemplo, reaparecen las botas como símbolo, la frase, el nombre del general y la idea de que el país tiene un líder que lo guiará correctamente:

3) “Estas botas están hechas para caminar”.



Tía Vicenta N° 369, domingo 17 de julio de 1966.

4 INTERTEXTUALIDAD Y AMBIVALENCIA COMO BASES DEL HUMOR

Los textos y las imágenes que integran el semanario entran en un dialogismo (Bajtín 1993: 65) –diálogo contrapuntístico– de voces que están en “coexistencia e interacción” (47). Es decir, la revista entabla un constante “diálogo” con escritores, textos y géneros discursivos populares o cultos intercalados en cada sección. Esas citas (como el verso de la canción de Sinatra) se incorporan y asimilan para construir un discurso humorístico crítico:

“El que se acuesta con chicos amanece Pistarini”.

“El que Risolía último, Risolía mejor”.

“Onganía nuevo barre bien”.

“No hay radical que dure tres años”.

Estos “nuevos refranes”, por ejemplo, tienen una relación directa con la política actual –visible en los nombres propios del comandante Pascual Ángel Pistarini, que impulsó la Revolución Argentina, y el juez designado por Onganía para ocupar la Corte Suprema de Justicia, Marco Aurelio Risolía–. Esta operación de reescritura permite resaltar el objetivo de una revista que exige un lector competente, perspicaz, informado para entender la sátira explícita a distintos actores sociales.⁹ Por consiguiente, en estos juegos verbales resuena la idea bajtiniana retomada por Julia Kristeva: “la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)” (1981: 190). Así, *Tía Vicenta* “se construye como mosaico de citas” (1981: 190): absorbe y transforma discursos previos heterogéneos (arte, música, prensa periodística, historia, política, refranero popular, sátira social, publicidad comercial...) para producir dobles sentidos dados por esa confluencia. Esta transposición de diversos géneros discursivos permite el diálogo entre varios códigos, por el cual cada uno se configura/lee en el otro y todos se complementan.

Al mismo tiempo, Landrú y su equipo editorial hacen uso de la “palabra situada en el espacio” (Kristeva 1981: 191) al señalar hábitos sociales, vicios, aspectos negativos de la sociedad y la política argentinas mediante la parodia, en el que la imitación, en tono de burla muchas veces, pero con un lenguaje cotidiano, exagera y deforma personajes, situaciones, discursos con la intención de juzgarlos:

⁹ Los refranes originales son, en orden de aparición: “El que se acuesta con chicos amanece mojado”, “El que ríe último, ríe mejor”, “Escoba nueva barre bien” y “No hay mal que dure cien años, ni cuerpo que lo resista”.

4) El matrimonio siniestro.



Tía Vicenta N° 369, domingo 17 de julio de 1966.

Nuevamente, en la sección "El matrimonio siniestro" firmada por Marcos Martínez, con un tono sereno y bajo la aceptación de los personajes, el diálogo paródico entre la anciana y la señora Lúgubre en el supermercado pone en evidencia la asimilación de las acciones más desagradables y típicas de un gobierno inconstitucional enmarcadas por la muerte, la tortura, la censura:

- ¿Y qué tal, cómo mueren ustedes?
- Bastante bien. Mi esposo se dedica a vender sangre inocente y está ganando mucha plata.
- ¿A cómo anda el litro?
- ¿De qué grupo? El RH negativo es el más barato.
- Mire qué cosa... ¿Y Sepúlcrato cómo está?
- Es un degenerado divino. No piensa más que en hacer sufrir a los animalitos de Dios. Es extraordinario. Nosotros estamos muy contentos con él. Ahora que ya va siendo mayorcito dice que quiere comenzar con personas...
- Se ve que el monstruito tiene vocación.
- Va lo creo. Dice que quiere ser torturador.

Tía Vicenta utiliza la “palabra de otro(s) para poner en ella(s) un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra”, por ende, la palabra “se vuelve ambivalente”, al decir de Kristeva (1981: 201). En el caso de la parodia, se introduce un significado opuesto al de la palabra del otro (1981: 202).

Un fenómeno semejante ocurre en la sección titulada “La página del Barrio Norte”:

- ¿Qué te pa el nuevo gobierno, gordi?
- Hasta ahora, regio. Yo creo que nosotros, los de Arroyo, también tendríamos que hacer nuestra revolución.
- ¿Una revolución en el Barrio Norte? ¡Qué divertido!
- Por su. Tendríamos que erradicar a todos los que no pertenezcan a la G. C. U.
- ¿A la G. C. U.? ¿Qué es, gordi? Suena a una logia.
- Es una logia, vieji. ¡Mirá que estás “out”! ¿Pero en serio no sabés qué es la G. C. U.?
- Es la primera vez que la oigo nombrar.
- ¡No te puedo!
- Podeme que es la pura. Dejá de hacerte la misteriosa y decime qué es.
- Después, gordi. Ahora hay moros en la costa y qué sé yo. La pirujona de Mirna Delma está en la sala y nos puede oír. Se está planchando el pelo con un líquido que la futura “cuñadita” le trajo de Brasil.
- ¡Qué asquete! Mirnita está fula con la revolución. Su “simpatía” Aldo Rúben trabajaba de sereno en un comité radicheta y ha quedado sin empleo.
- ¡Pobre Aldo Rúben! También, los radicales tienen la culpa de todo lo que pasó. ¿Sabés que ni el viejo, ni Perette, ni los Suárez, ni Palmero usaban Rolex?
- ¡Se la buscaron! Claro, la gente pobre no sabe que los Rolex son antigolpes.
- Es que la gente pobre siempre está en babia. Espero que la Morsa lo use.

María Belén y Alejandra actúan y hablan siguiendo el estilo de los típicos habitantes del Barrio Norte de Buenos Aires (zona de Retiro y Recoleta): representan esas “chicas pitucas [...], totalmente alejadas de la realidad del país, cuyo mundo es el de las convenciones supuestamente aristocráticas y las últimas modas” (Gutiérrez 2018: 7). En esta sección firmada por Landrú, se hace uso de la estilización (Bajtín 1993: 261) paródica, porque sus protagonistas adoptan “la palabra de otro” relativizada (Kristeva 1981: 201), marcada en su discurso conforme a la actividad y posición social de los ciudadanos de clase media-alta y alta de esa zona, pero, al mismo tiempo, siguiendo a Bajtín, la revista se apropia de esa palabra ajena y le introduce una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación original. Las abreviaturas, las palabras despectivas referidas a las clases bajas, la creación de vocablos coloquiales y la cursilería son algunos de los rasgos evidentes en la transposición de este tipo de discurso estereotipado utilizado por una burguesía *chic* porteña de mediados del siglo pasado, que quería pertenecer a un sector de élite exclusivo a partir de la imitación inadecuada, absurda, de cierto lenguaje, vestimenta, modas, “buenas maneras”, gestos que acentúan, en realidad, su ridiculez:

Landrú, en 1957, ya había cristalizado sus arquetípicas señoras gordas, y también, a partir de un registro implacable de tics y presupuestos formales

de los segmentos sociales, una incesante galería de personajes y tipos cuya devolución especular los exponía dentro de un sistema de clasificación tan rotundo y desprejuiciado que resultaba una tácita impugnación tanto al maniqueísmo clasificatorio como a todo aquello que se rigiera por convenciones. Es así [...] que su sistema resulta cabal, un nomenclador de irresistible influencia: sus mersas, pirujas, GCU (Gente Como Uno), chiruzas, caqueros, gordis y reblán son tipos indiscutibles de la fauna social argentina [...] (Gutiérrez 2018: 12).

Al decir de Silvina Marsimian (2021: 28-31), *Colombres* lleva a cabo una “radiografía social de los años sesenta” en esta sección, destinada a representar de manera humorística a los sectores medios considerados “bienudos”. María Belén y Alejandra se autoincluían en la GCU: la “clase distinguida” que vivía en Barrio Norte y se caracterizaba por el esnobismo, que marcaba lo que era “in” (“el buen gusto”) y lo “out”. Estos personajes femeninos repiten fórmulas lingüísticas que definen esa clase burguesa en ascenso a la que querían pertenecer. Como vemos, en sus diálogos cotidianos, algunos de los recursos predominantes son: los neologismos, los apelativos, las apócope, las repeticiones, las fórmulas psicosociales, los nombres propios en diminutivo, las expresiones enfáticas y las siglas generalizadoras, por mencionar algunos.

Por otra parte, se observa una presencia destacada del procedimiento de la repetición en todo el número, que refuerza con mayor intensidad el significado asociado a Onganía y su gobierno dictatorial. De esta forma, la figura de la morsa reaparece muchas veces, tal como sucede en el “Estatuto de la morsa”, compuesto por quince artículos y acompañado por el dibujo del animal acostado en una mecedora:

Artículo 1°. – Queda establecido en todo el territorio de la República el Día de la Morsa, que se celebrará el día 29 de junio de cada año, con la participación de los efectivos militares, navales y aeronáuticos de la Nación. En el supuesto de que se careciere de efectivos suficientes o se encontraren éstos entregados a sus funciones específicas, podrá hacerse uso de cheques.

Art. 3°. – La Morsa inviste las funciones de jefe del Estado argentino y comandante en jefe (pero de veras) de las Fuerzas de Tierra, Mar y Aire.

Art. 5°. – Los tres Poderes obsoletos que hasta ahora venían acarreado la ruina del país con los nombres de Poder Ejecutivo, Poder Legislativo y Poder Judicial recibirán de hoy en adelante los nombres de On, Ga y Nía.

Art. 12°. – Cualquier institución que, por una u otra causa, proporcionare a la Morsa el más mínimo dolor de cabeza será inmediatamente dada de baja y suprimida de los textos escolares de lectura.

Y en el “Diccionario de la morsa”:

Almorso: Almuerzo en la Casa Rosada.

Morsilla: Alimento presidencial.

Morse: Alfabeto para telégrafo inventado por Onganía.

Morsarella: Queso revolucionario.

Morsalini: Jugador de fútbol favorito del gobierno.

Morsadela: Fiambre que se come en los acuerdos de gabinete.

Morsacicleta: Vehículo presidencial.

De nuevo, el discurso humorístico de la revista se apropia y reescribe dos géneros discursivos estereotipados (el estatuto y el glosario) para presentarlos, desde la parodia, con una función diferente de la propia, a pesar de “respetar” su estructura original. En consecuencia, la insistente reiteración del símbolo de la morsa apunta a resaltar las características del gobierno de facto a través de la ironía, las comparaciones ridículas y los juegos con el lenguaje, que incluyen el uso del doble sentido, el *calembour* o sinsentido, la creación de nuevas palabras a partir de términos y nombres de personalidades tomados de la vida cotidiana (almuerzo, morcilla, mozzarella, el ex jugador de fútbol Silvio Marzolini, mortadela, motocicleta). En definitiva, la reunión de estos elementos connota un mensaje puntual: la Revolución Argentina instaló nuevas autoridades, normas y costumbres que se deben respetar, según lo ordena el presidente.

5 TÍA VICENTA Y UNA MIRADA CRÍTICA DE SU TIEMPO

En este trabajo nos propusimos realizar una lectura semiótica de *Tía Vicenta*, centrada en el análisis de los discursos sociales que circulan por sus páginas. Juan Carlos Colombres junto a su equipo multidisciplinar plantean una revista de características genéricas problemáticas y con una orientación ambigua, ya que puede ser leída como una publicación pasatista, divertida y tolerante o, por el contrario, crítica e impertinente (Rivera 1984: 611). Según esta última interpretación, el semanario fusiona texto, imágenes y dibujos con el propósito de satirizar los discursos dominantes contemporáneos. En esa línea, el número de 1966 resulta significativo ya que, al tratarse de una publicación madura y afianzada en el medio gráfico con un sello propio, extrema el uso de los procedimientos humorísticos para realizar una crítica política y social cargada de invectiva implícita y explícita a la autoridad gubernamental máxima.

Observamos, por consiguiente, el predominio de una realidad disparatada, sustentada en la mezcla de géneros y la irreverencia. Simultáneamente, la transgresión, la parodia y el trucaje confluyen en ella para dar forma a un texto híbrido que da cuenta de los estereotipos sociales y políticos de las décadas del '50 y '60, es decir, “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario [...], del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva 1981: 188). En consecuencia, *Tía Vicenta* requiere una lectura atenta que tenga en cuenta y haga funcionar en paralelo el juego entre los signos verbales y visuales, los cuales provocan, a la vez, significados múltiples que pueden ser interpretados de diferentes maneras por un receptor participativo y competente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijaíl. 1987. "Planteamiento del problema". En *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 17–42.

_____ 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____ 2013. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

BARTHES, Roland. 1994. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Paidós, 65–71.

_____ 2017. "El mensaje fotográfico". En *Un mensaje sin código. Ensayos completos de Roland Barthes en Communications*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 7–23.

ECO, Umberto. (2013) [1979]. "El lector modelo". En *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Buenos Aires, Sudamericana, 69–89.

FAVERO, Bettina & Francisco MOSIEWICKI. 2015. "La revolución Argentina es cosa seria: el humor político en la coyuntura del golpe de estado de junio de 1966". *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea: Le dittature militari: fisionomia ed eredità politica*, N° 24/4, 1–17. http://www.studistorici.com/2015/12/29/favero-mosiewicki_numero_24/

GANDOLFO, Amadeo. 2013. "Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)". *Caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 2, agosto, 1–14. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=99&vol=2

GIGLI BOX, María Celeste. 2009. "La Tía Vicenta y el censorador". *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Vol. 1, Número 22. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/756/658>

GUTIÉRREZ, José María [et al.]. 2018. *Breve Historia Universal de Landrú*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina. https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/9fb873d9d01269abcc8be2f792dc7dd9.pdf

KRISTEVA, Julia. 1981. "La palabra, el diálogo y la novela". En *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos. 187–225.

LANDRÚ. *Revista Tía Vicenta*, domingo 17 de julio de 1966, N° 369. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Buenos Aires.

LEVÍN, Florencia. 2015. *Humor gráfico: manual de uso para la historia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

MARSIMIAN, Silvina B. 2021. *Landrú y Tía Vicenta: la retórica del medio pelo*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Retórica. http://www.aaretorica.org/pdf/landru_y_tia_vicenta.pdf

RIVERA, Jorge. 1984. "Humorismo y costumbrismo (1950-1970)". En *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, N° 116, 601–624.

RUSSO, Edgardo. 1994. *La historia de Tía Vicenta*. Buenos Aires: Espasa Humor Gráfico.

TRILLO, Carlos y Alberto BROCCOLI. 1971. *El humor gráfico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

VERÓN, Eliseo. 1995. *Semiosis de lo Ideológico y del Poder. La mediatización*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

SOBRE AS ORGANIZADORAS

Mauriceia Silva de Paula Vieira - Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação e na pós graduação. Possui experiência docente na educação básica, na formação continuada de professores alfabetizadores e de professores de língua portuguesa. Suas pesquisas se inserem nas seguintes áreas: ensino de língua portuguesa; leitura e práticas de letramentos; letramento digital e uso de tecnologias; análise linguística/semiótica em perspectiva funcionalista.

Patricia Vasconcelos Almeida - Pós doutora em Linguagem e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora associada da Universidade Federal de Lavras (UFLA), atuando na graduação em Letras e na pós graduação nos programas de Educação (mestrado profissional) e de Letras (mestrado acadêmico). Líder do Grupo de Pesquisa CNPq - Tecnologias e Práticas Digitais no ensino-aprendizagem de línguas. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: Formação de professores, ensino-aprendizagem de línguas estrangeiras mediado pelas tecnologias digitais, tecnologia educacional, ambientes virtuais de aprendizagem.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arte 13, 24, 39, 43, 48, 90, 131, 145, 148, 149, 150, 154, 158, 159

Autoritarismo 42, 126, 128, 129, 135, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 147

C

Ciberespaço 22, 23, 24, 25, 27, 32, 33

Cognition 49

Competências linguísticas 174

Comunicação social 1, 62

Conto 84, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96

Cortesía verbal 161, 162, 168, 173

Cultura indígena 148, 149, 150, 156, 157, 159

D

Diário Gaúcho 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11

(Des)rostificações 107, 110

E

Educação 23, 62, 84, 85, 90, 94, 95, 96, 97, 98, 106, 148, 149, 150, 151, 154, 157, 159, 160, 174, 176, 183

Embodiment 49

Encobrimentos 107, 110

Ensino 23, 84, 85, 87, 89, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 125, 149, 154, 159

Ensino Fundamental 84, 87, 89, 91, 95, 99, 101, 148, 151, 153, 154, 159

Escrita 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 87, 88, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 127, 128, 131, 132, 162, 174

Escrita digital 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 32

Español 161, 162, 163, 165, 173

Ethos 126, 127, 128, 130, 131, 132, 135, 136, 140, 142, 143, 145

Exílio 115, 117, 124, 125

F

Formação crítica 84, 85, 86, 91

G

Género 27, 35, 37, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 88, 92, 96, 99, 101, 130, 135, 137, 138, 140, 151, 163, 166

I

Imagem televisiva 12

Imagem-texto 35, 38, 40

Imprensa 3, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 25, 26, 61, 76, 82, 134, 145, 160

L

Landrú 35, 36, 37, 40, 43, 45, 48

Leitura 12, 23, 31, 32, 33, 34, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 105, 106, 113, 125, 174

Lídia Jorge 115, 116, 117, 123, 124

Linguagem 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 34, 66, 67, 71, 74, 78, 79, 86, 90, 97, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 110, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 139, 140, 143, 144, 150, 155, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184

Linguagem oral 174, 175, 176, 177, 182

M

Media 1, 2, 9, 12, 13, 21, 38, 45, 48, 61, 62, 63, 64, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 126, 147

N

Narrativa musical 12

Nino Cais 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114

P

Percepção auditiva 174, 175, 176, 177, 179, 180

Pragmalingüística 161, 172

R

Radiotelevisão Portuguesa 12, 14, 15

T

Teolinda Gersão 115, 116, 117, 122, 124

Tía Vicenta 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48

Transtextualidade 22, 23, 24, 27, 30, 32

V

Voice 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60

W

WhatsApp 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 134