



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES  
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

## TRABAJO DE GRADO

Presentado para optar al título de:

### LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA (SOCIÓLOGO)

(Máximo 120 caracteres, incluyendo espacios y signos)

MIRADA AL PUEBLO FANTOCHE. REPRESENTACIÓN DE  
LA CLASE POPULAR DURANTE EL GOMECISMO EN LA  
OBRA DE LEONCIO MARTÍNEZ.

Realizado por:

MIGUEL ÁNGEL SALGUERO NIÑO

Profesor guía:

ANÍBAL GAUNA PERALTA

#### RESULTADO DEL EXAMEN:

Este Trabajo de Grado ha sido evaluado por el Jurado Examinador y ha  
obtenido la calificación de : \_\_\_\_\_ ( ) puntos.

Nombre: \_\_\_\_\_ Firma: \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_ Firma: \_\_\_\_\_

Nombre: \_\_\_\_\_ Firma: \_\_\_\_\_

Caracas, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES**  
**ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**CARRERA: SOCIOLOGÍA**

**TRABAJO DE GRADO**

**MIRADA AL PUEBLO FANTOCHE. REPRESENTACIÓN DE LA CLASE POPULAR  
DURANTE EL GOMECISMO EN LA OBRA DE LEONCIO MARTÍNEZ.**

Tesista: Salguero Niño, Miguel

Tutor: Gauna Peralta, Aníbal

Caracas, Julio 2007.

## **DEDICATORIA**

A “El Fantasma”, hombre que no muere...

## **RECONOCIMIENTOS**

A mis padres, quienes se encargaron de hacer mi vida un verdadero infierno en el transcurso de esta investigación. Sus preguntas diarias, durante dos años, acerca del momento en el que me dignaría a terminar la tesis, me dieron la fuerza necesaria para concluir esta investigación y no volver a escuchar sobre este asunto por el resto de mi vida.

A mi tutor Aníbal Gauna, a quien en este momento nombro miembro honorario de la orden de los caballeros de la mesa cuadrada. Sin su guía me hubiese perdido en el lado oscuro de la fuerza.

Finalmente a todas esas personas que en algún momento quisieron darme una fuerte patada en la barriga para que de una vez por todas terminara este trabajo.

*Fantoche:*

*a- Persona grotesca y desdeñable.*

*b- Sujeto neciamente presumido.*

*c- Persona vestida o maquillada de forma estrafalaria.*

*d- Muñeco grotesco frecuentemente movido por medio de hilos.*

Diccionario de la Real Academia Española.

## ÍNDICE

<b>DEDICATORIA</b>	<b>3</b>
<b>RECONOCIMIENTOS</b>	<b>4</b>
<b>RESUMEN</b>	<b>I</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>2</b>
<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>5</b>
<b>OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN</b>	<b>8</b>
<b>OBJETIVO GENERAL</b>	<b>8</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	<b>8</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b>	<b>10</b>
<b>1. EL HUMORISTA GRÁFICO, LAS REPRESENTACIONES Y LOS IMAGINARIOS SOCIALES.</b>	<b>12</b>
1.1 HUMORISMO GRÁFICO	12
1.2 LA FIGURA DEL “HUMORISTA GRÁFICO” COMO AGENTE SOCIAL.	14
1.3 REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS SOCIALES.	16
1.4. REPRESENTACIONES E IMAGINARIOS SOCIALES A TRAVÉS DEL HUMORISMO GRÁFICO.	19
<b>2. PROBLEMATIZACIÓN DE LA NOMINACIÓN HUMORISMO GRÁFICO</b>	<b>21</b>
<b>3.EL HUMORISMO GRÁFICO COMO DISCURSO</b>	<b>22</b>
3.1 EL DISCURSO HUMORÍSTICO	22
3.2 EL DISCURSO HUMORÍSTICO COMO RELACIÓN DIALÓGICA.	25
3.3 EL DISCURSO HUMORÍSTICO COMO RELACIÓN IRÓNICA.	27
<b>4. FANTOCHES: EL HUMORISMO GRÁFICO COMO VEHÍCULO DE REPRESENTACIONES SOCIALES.</b>	<b>29</b>
4.1 LA PRODUCCIÓN SIMBÓLICA EN FANTOCHES.	29
4.2 ¿ES FANTOCHES CÓMICO O HUMORÍSTICO?	32
4.3 HUMORISMO Y CLASE POPULAR EN LEONCIO MARTÍNEZ	36
<b>5. A MODO DE SÍNTESIS.</b>	<b>37</b>
<b>MARCO METODOLÓGICO</b>	<b>39</b>
<b>1. TIPO DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>39</b>
<b>2. NIVEL DE ANÁLISIS</b>	<b>40</b>

3. MUESTRA	41
4. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS	45
5. UTILIDAD DE LOS PRINCIPIOS METODOLÓGICOS DE LA ‘SEMIÓTICA DE LA CULTURA’ EN ESTE ESTUDIO.	48
6. UNIDAD DE ANÁLISIS	50
7. ICONOLOGÍA E ICONOGRAFÍA	58
8. UN SEGUNDO ACERCAMIENTO A LA ICONOLOGÍA: LA ESCUELA DE WARBURG.	63
9. ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN PARA UN ANÁLISIS SOCIOLÓGICO DE LAS IMÁGENES: HACIA UNA SOCIO-ICONOLOGÍA	68
<b><u>BREVE RECONSTRUCCIÓN DEL CONTEXTO SOCIAL SIGNIFICATIVO DE FANTOCHES.</u></b>	<b>73</b>
1- DIMENSIÓN SOCIO-POLÍTICA	76
2- DIMENSIÓN SOCIO-ECONÓMICA	80
3- DIMENSIÓN SOCIO-CULTURAL	89
4- DIMENSIÓN BIOGRÁFICA	95
<b><u>OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES</u></b>	<b>102</b>
<b><u>MATRIZ DE ANÁLISIS</u></b>	<b>106</b>
<b><u>ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS</u></b>	<b>113</b>
A MODO DE SÍNTESIS.	206
<b><u>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES</u></b>	<b>214</b>
1. LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA CLASE POPULAR VENEZOLANA.	214
2. ‘FANTOCHES’ COMO DISCURSO HUMORÍSTICO CÓMICO.	217
3. HUMORISMO GRÁFICO Y POLÍTICA.	218
3. ‘FANTOCHES’: ¿LO VULGAR COMO DISCURSO SIMBÓLICO COMPARTIDO?	221
<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>223</b>

## RESUMEN

El presente trabajo de grado realiza un acercamiento exploratorio a la representación de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomecismo, a través de la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez en el semanario ‘Fantoques’, específicamente en el período que va de 1923 y 1932. En aras de comprender los imaginarios de un pueblo que continuamente pareciera encontrar gusto en acudir a figuras mesiánicas, este trabajo intenta un acercamiento a la construcción social de la realidad durante el gomecismo, a través del humor gráfico. Desde este punto de vista, los postulados de la ‘semiótica de la cultura’ conforman una base para el estudio de textos como un sistema de signos culturales. El humorismo gráfico realiza una representación que tiene su origen en el exterior de las conciencias individuales, puesto que se deriva de la interacción entre los individuos. Dicha representación puede extraerse mediante al análisis referencial entre el texto y las imágenes que constituyen el humorismo gráfico de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’. De esta manera el humorismo gráfico constituye una vía de entrada a los imaginarios sociales del gomecismo.

**Palabras claves:** representación social, humorismo gráfico, semiótica de la cultura, gomecismo, análisis del discurso, imaginarios sociales.

## INTRODUCCIÓN

Las obras, en efecto no tienen sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas (...) Las obras se tornan, en reciprocidad una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial; a saber la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado”  
(Roger Chartier, El mundo como representación, p.XI)

La investigación que se desarrolla a través de las siguientes páginas tiene como tema principal el estudio de las Representaciones Sociales en el discurso humorístico de Leoncio Martínez, particularmente en su “obra” consagrada: ‘Fantoques’.

A pesar de que en la población venezolana pareciera existir la tendencia hacia el uso del discurso humorístico en la cotidianidad, el análisis sociológico del humor no pareciera poseer muchos estudios que hayan intentado caracterizarlo. Así, surge la inquietud de desarrollar una investigación que vincule el humor con las representaciones sociales, que pueda acercarnos al estudio de los imaginarios sociales.

Las decisiones de hacer de esta una investigación que bebe de la fuente histórica mencionada son dos: por una parte se trata de la obra humorística de mayor importancia en la historia del país (no es algo inventado, la literatura referente acepta esta afirmación unánimemente). La otra razón radica en que puesto que se trata de una exploración de un discurso no muy definido teóricamente, se pretende controlar las posibles variables a partir de la reconstrucción de un contexto social significativo de la obra.

Bien pudiera interesar a los especialistas de tipología de las culturas estudiar el aspecto de la cultura como jerarquía de códigos desarrollados por la organización de la colectividad. En el caso del momento histórico que se pretende estudiar, existe una jerarquía de códigos, en donde los códigos que pertenecen a una tradición teórica que estudia al detentor del poder, han

recibido mayor importancia en la historia de la cultura venezolana que lo que podría significar la labor de un humorista gráfico. Por ejemplo no hace falta más que dirigirse a una librería o biblioteca y buscar material referente al momento histórico del gomecismo, en donde es más sencillo conseguir un tomo de las *Confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez*<sup>1</sup>, que un texto acerca del humorismo gráfico del momento histórico. No se trata de ponderar cuál de los distintos discursos tiene una mayor importancia (puesto que tal intento sería contradecir los postulados teóricos que sustentan esta tesis, como se verá más adelante) Por el contrario, se pretende ahondar en una realidad que ha sido dejada de lado.

Existe una “dialéctica” entre las investigaciones históricas realizadas a través de textos escritos y aquellas que refieren al testimonio del humorismo gráfico. En esta diatriba el segundo tipo de investigación ha sido continuamente relegado, en el mejor de los casos, a ilustrar las conclusiones a las que el autor ha llegado por otros medios, y no a plantear nuevas interrogantes. De no ser así, al momento de realizar esta investigación se hubiesen encontrado estudios similares que pudieran haber sido de gran utilidad para nosotros, cuestión que no sucedió.

Teniendo en cuenta la idea de que la labor humorística no tiene cabida como documento histórico o la tiene solo de modo muy secundario, no resulta extraño que ante la tentativa de realizar una tesis de grado acerca del humorismo gráfico, se encuentren algunas dificultades. Un estudio como el que se presenta puede parecer no tan “importante” como otro referido al Estado o a la economía, pero después de todo ¿cómo pedir que la cultura dominante reivindique una labor que se construye a partir de la mofa de la sociedad y sus estructuras simbólicas?

El objetivo principal de este estudio es realizar una reconstrucción de la representación de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomecismo, a través del análisis del discurso humorístico de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’, particularmente en el período que va desde 1923 hasta 1932.

La estructura del presente trabajo puede parecer inusual, pero responde al tipo de acercamiento que se ha planteado, en donde el Marco Histórico está en función de la metodología planteada. Además, durante el proceso de investigación se hizo clara la

---

<sup>1</sup> Velásquez Ramón J. *Confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez*. Ediciones Centauro Caracas 1980

inoperancia de erigir una barrera que separe enteramente la teoría, la metodología y el contexto social de la obra. Continuamente cada uno de estos aspectos se intentaba escabullir e ingresar en un apartado que no era el que le correspondía. No responde esto a un problema en la estructura de los capítulos, sino a que la investigación fluyó como un todo: cada capítulo no pudo ser pensado ni construido por separado, sino en conjunción.

Para fines sintéticos la investigación presenta en el primer capítulo el marco teórico, en donde se presenta la construcción de un teoría del humorismo basada en las obras de expertos en el área. En un segundo capítulo, titulado marco metodológico, se explica el proceso metodológico instituido para llevar a cabo la recolección y la interpretación del discurso humorístico. En un tercer capítulo se encuentra la reconstrucción del contexto social significativo de la obra, en donde se delimitan las posibilidades de interpretación de la investigación al definir el macrotexto cultural del período histórico del gomecismo y la biografía del autor. El cuarto apartado esquematiza toda esta información en una matriz que permite relacionar las categorías construidas con anterioridad, lo que da paso a las secciones de análisis y discusión de resultados en las que se exponen los hallazgos encontrados en función del marco teórico de referencia antes explicado. Ya para finalizar se encuentran los apartados de conclusiones y recomendaciones, en donde se sintetizan lo hallazgos de la investigación basados en los resultados del estudio.

En el año de 1967, en la ciudad de París, Salvador Dalí tuvo una revelación “Los cómics serán la cultura del año 3794”. Teniendo en cuenta estas palabras, el presente trabajo podría encontrarse adelantado 1787 años. Esperamos que esté preparado.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

¿Por qué meterse a investigar lo que no tiene ningún fin práctico y preocuparnos por el pasado? “Porque nos interesamos en la realidad. Tanto las humanidades y las ciencias naturales como las matemáticas y la filosofía tienen en común aquella perspectiva sin finalidad práctica que los antiguos con el nombre de *vita contemplativa* contraponían a la *vita activa*. Pero, ¿es la vida contemplativa menos real, o para ser más exactos, es menos importante su contribución a lo que llamamos realidad de la vida activa?(...) Al hombre atropellado por un automóvil lo atropellan en realidad las matemáticas, la física y la química. Pues nadie que lleve una vida contemplativa puede dejar de influir sobre la vida activa, de igual modo que le es imposible impedir que la vida activa influya sobre sus ideas(...) No es posible concebir este mundo nuestro sólo en términos de acción (...) Nuestra propia realidad sólo puede ser entendida como una interpenetración de estas dos dimensiones. (Erwin Panofsky, El significado de las artes visuales, p.36)

El proyecto de trabajo de grado que se presenta a continuación realizó un acercamiento a la representación social de la clase popular a partir de la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez en el semanario ‘Fantoches’, durante el período que va desde 1923 y hasta la época en que fue clausurado por disposición del general Gómez, en el año 1932.

Desde los tiempos de la conformación de la nación venezolana, el pueblo ha sido descalificado de muchas maneras, entre ellas en la producción intelectual. Así, por ejemplo, es sabido que durante el período histórico del gomecismo, la producción teórica positivista ve la sociedad venezolana como una *sociedad suicida* que se sabe inútil. Al proclamar la herencia de su incapacidad como pueblo para tener una vida civilizada, el venezolano es percibido como “bárbaro”, un sujeto “sin obligación colectiva”, lo que da origen “por una evolución necesaria, al reconocimiento de un jefe supremo como representante y defensor de la Unidad Nacional” (Vallenilla, 1999, p.136). Definido el sujeto republicano como aquel hombre portador de una actitud “consciente” y “responsable”, que vincula el bien común con la libertad, en el planteamiento de Vallenilla Lanz, entre otros, se describe una actitud

antirrepublicana como propia del venezolano a lo largo de su historia. Según este clásico del pensamiento político venezolano, existe un problema fundamental que no se ha resuelto aún, concerniente a la adopción de las propiedades del sujeto republicano en la sociedad venezolana.

En una dirección distinta a la de Vallenilla Lanz, nuestro interés es conocer la representación de la población venezolana desde otro punto de vista. Uno desligado de las estructuras de poder reinantes en el momento histórico: en nuestro ejemplo, Vallenilla Lanz defensor del gomecismo. De aquí surge el interés de *conocer la representación de la clase popular, durante el período histórico del gomecismo, a través de la labor gráfica del humorista venezolano Leoncio Martínez*, cuestión que podemos formular como pregunta de investigación de la siguiente manera:

**¿Cuál es la representación social de la clase popular venezolana, durante el gomecismo, que se extrae de la obra gráfica humorística de Leoncio Martínez en el semanario ‘Fantoques’?**

La respuesta a esta interrogante se extrae del estudio de las representaciones sociales bajo la premisa fundamental de la semiótica de la cultura, a saber, que el texto es entendido como elemento constitutivo del contexto cultural donde se desarrolla y no simplemente como un conjunto de signos aislados de su contexto (Lotman, 1979, p.22); y que por esta misma razón el contexto cultural se expresa, al menos parcialmente, en el texto.

En el caso de Leoncio Martínez, es conocido que, “aparte de la obra terrible de Pocaterria, Fantoques constituye el documento más fidedigno de la era gomecista” (Naoa, 1976, p.10).

Como justificación en la selección de Leoncio Martínez como autor imprescindible a la hora de adentrarse en el estudio del humorismo gráfico en Venezuela, Efraín Subero (1962, p.200) escribe:

Los antecesores de Leo en el género fueron casi todos malos, o mediocres observadores, cuando no artesanos de un naturalismo demasiado documental y frío.

El género costumbrista, precursor de toda nuestra literatura de ficción, acumula desde muy temprano del siglo pasado, un cuantioso temario de historia menor o de risueña sociología (...) hasta la aparición de Leo por los años de 1910. La espléndida colección de dibujos que él nos dejó en más de treinta años de prensa venezolana (...) representan el ejemplo de un ente íntegramente consagrado a temas populares – y de noble facultad para tratarlos – como no se ha conocido otro en la historia de las artes plásticas.

Los prejuicios impuestos por una crítica que carece de vibración humana, que nos acostumbra a contemplar el realismo satírico como una zona espúrea o subalterna del Arte con mayúscula, han impedido a los venezolanos examinar los dibujos de Leo con el interés debido a un arte que, además de único en el país, configura un tránsito de estética, de una sociedad y de una época

## **OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

Este estudio se propuso hacer una reconstrucción del discurso sobre la clase popular venezolana en la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez, desde 1923 hasta 1932, durante el período histórico del gomecismo, en ‘Fantoques’. De este modo se exploran las posibilidades del humorismo gráfico de Leoncio Martínez como vínculo de representaciones sociales de la Venezuela del período histórico del gomecismo.

### ***OBJETIVO GENERAL***

- Reconstruir la representación social de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomecismo, en la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’, particularmente en su primera época de 1923 hasta 1932.

### ***OBJETIVOS ESPECÍFICOS***

1. Realizar un acercamiento a la representación de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomecismo, a través de la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez, en las siguientes dimensiones:

1.1 discurso socio-cultural: refiere a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten (creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje y conocimiento), así como la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad.

1.2 discurso socio-político: toma en cuenta la organización del Estado y la creación de instituciones políticas, así como las relaciones de dominación que el Estado mantiene con los diversos grupos sociales, gracias a la autoridad que representa.

1.3 discurso socio-económico: toma en cuenta las relaciones de los grupos sociales con las actividades económicas, laborales y productivas en general. los medios de producción y el consumo.

Ahora, para llevar a cabo estos objetivos se requirió:

2. Diseñar una matriz de análisis que permita reconstruir representaciones sociales a partir del humorismo gráfico de Leoncio Martínez.

## MARCO TEÓRICO

“Los hombres son los productores de sus representaciones, ideas, etc., precisamente los hombres, condicionados por el mundo de producción de su vida material, por su trato material, y por el continuo desarrollo de éste en la estructura social y política (...)En cuanto se expone este proceso activo de la vida, la historia deja de ser una colección de hechos muertos, como lo es para los empíricos, todavía abstractos, o una acción imaginaria de sujetos imaginarios, como lo es para los idealistas”

Karl Marx (La ideología alemana, p.21)

Para definir y trabajar el problema en cuestión bajo un enfoque metodológico cualitativo (que será expuesto en el próximo capítulo), no puede pretenderse plantear un Marco Teórico como mero apartado consistente en una inflexible armazón conceptual de teorías. Esto cobra mayor importancia si se tiene en cuenta que durante la revisión del material referente al tema de investigación presentado, fueron encontrados acercamientos al humorismo gráfico desde: a) una perspectiva periodística, en donde el fin del estudio se alcanzaba tras una suerte de recopilación de material; b) desde una perspectiva biográfica, en donde se estudia a Leoncio Martínez; o, c) desde una perspectiva psicológica, en donde los personajes representados en las ilustraciones son objeto de inquisiciones acerca de su personalidad. Como se observó en los objetivos de la presente investigación, nuestras metas no corresponden en absoluto con las de tales estudios, principalmente porque se trata de un trabajo sociológico. Pero los estudios realizados con anterioridad nos proveyeron de material valioso para nuestra investigación.

El enfoque que pretende este trabajo se acerca a la concepción de Ruiz (1996, p.53) para quien “Definir el problema, finalmente, es entrar en contacto con él, no delimitar sus fronteras. No se trata de poner una cerca conceptual a su alrededor para persuadirse de que uno está <<dentro>> del problema mismo, sino de sumergirse en él”. De esta manera el diseño de investigación se comporta con flexibilidad ante el intento de acercamiento y comprensión de

una representación social como la que es objeto de esta investigación. Ahora, respecto a la conceptualización de las categorías del estudio, el sociólogo alemán Max Weber (1979, p.41) habla de una

<<individualidad histórica>>, esto es, un complejo de conexiones en la realidad histórica, que nosotros agrupamos conceptualmente en un todo, desde el punto de vista de su significación cultural. Ahora bien, este concepto histórico no puede definirse (o <<delimitarse>>) con arreglo al esquema *genus proximum, differentia specifica*, puesto que por su contenido se refiere a un fenómeno cuya significación radica en su peculiaridad individual; sino que, por el contrario, tiene que componerse o reconstruirse con distintos elementos tomados de la realidad histórica. Por eso, la definitiva determinación conceptual no puede darse al principio, sino al término de la investigación.

Concluye Weber que lo más que puede hacerse es intentar una definición a modo de anticipación o descripción provisional del concepto histórico (1987, p.42) La estructura de conceptos concernientes a la teoría no se plantea de manera definitiva antes de comenzar la investigación, sino que va tomando forma a medida que se desarrolla la misma.

El interés de la presente investigación se centra en la producción humorística gráfica de Leoncio Martínez quien, como testigo de la época, va a representar la sociedad a la que pertenece, permitiendo comprender relaciones presentes en la sociedad, el comportamiento y los modos de pensar, sentir e imaginar de los hombres, que a fin de cuentas son los actores de la historia. En este sentido la labor humorística gráfica se convierte en una fuente de investigación importante a la hora de analizar la vida cotidiana y los imaginarios sociales de épocas determinadas. Es importante el paso del concepto ‘clase popular’ del contexto político para ser usado en el humorismo gráfico y de esta manera concebirlo como parte constitutiva del imaginario social venezolano de la época.

La organización de este apartado fue pensada de acuerdo a las relaciones entre las variables que componen la investigación, a saber: representación social, humorismo gráfico,

clase popular y gomecismo. Es muy importante destacar que estas variables no poseen relaciones de causalidad entre sí, sino que cada una cumple la función de delimitar el estudio. De esta manera tenemos como la variable más general la representación social, la cual va a ser enfocada desde el estudio del humorismo gráfico, de esta forma limitando su definición operacional. A su vez, el humorismo gráfico como vehículo de representaciones sociales se enfocó en la constitución imaginaria de la clase popular venezolana, específicamente en el período histórico del gomecismo.

## **1. El humorista gráfico, las representaciones y los imaginarios sociales.**

### *1.1 Humorismo gráfico*

La invención de la litografía en el año 1796, gracias a la labor de Aloys Senefelder, ocasiona un aumento exponencial en cuanto a la difusión de la prensa. Por tal motivo es en el siglo XIX cuando el caricaturista se convierte en un ‘periodista’ que va a valerse de una serie de medios a su alcance para poder llegar a las masas, masas que en ese período histórico en su mayoría no saben leer ni escribir. Al presentar los temas de manera simple, el humorismo gráfico representa un material asequible, en principio, a cualquier individuo en el mundo social.

En el humorismo gráfico se sustituye al hombre y se lo presenta deforme, pasando de esta manera a un primer plano su <<muñequidad>>, como una figurilla, lo que adecua su lenguaje para la “transmisión de diversos matices de ironía y la creación de un texto de ficción” (Lotman, 2000, p.141).

Enrique Peláez Malagón (2002, p.12), luego de realizar un estudio exhaustivo acerca de las características y cualidades de las caricaturas, proporciona una definición de esta como

una imagen generalmente unida al grabado o a cualquier otro tipo de reproducción masiva que consiste en una reducción o síntesis visual por medio de líneas de la persona u objeto que se representa; en donde la idea de agresividad, degradación, exageración, juego, fantasía o vertiente humorística están en mayor o menor medida patentes con el fin de crear un código por el que se pueda representar una opinión, una

crítica, o en definitiva un contenido que se quiere dar a conocer en relación a una persona, una idea o una situación determinada

Junto a esta definición, el autor realiza una tipología acerca de los subgéneros de la caricatura en donde se encuentra la ‘caricatura política’ cuyo tema gira en torno a las relaciones de poder del Estado; ‘la caricatura social’, en la que se refleja una determinada sociedad sea en plan de crítica, burla o chanza a través de la representación de personajes en situaciones de la vida contemporánea; la ‘caricatura político-social’, en donde a la vez que se representa y critica una determinada situación social, se critica lo político que crea esa situación; la ‘caricatura costumbrista’, la cual realiza una crítica o sátira a las costumbres de la sociedad; ‘la caricatura simbólica’, en donde se representa un objeto determinado que dentro de un contexto especial adquiere una fuerte carga política o social; la ‘caricatura festiva’, que busca la comicidad a partir de representaciones de personas u objetos contemporáneos; la ‘caricatura fantástica’, que refleja una idea a partir de situaciones que no tienen cabida en la vida cotidiana; la ‘caricatura personal’, centrada en personajes contemporáneos representados de modo grotesco.

La existencia de tal variedad de caricaturas, cada una de las cuales posee una labor específica, deja clara la gran cantidad de posibilidades humorísticas que abarcan, por lo que un estudio que pretenda un acercamiento al humorismo gráfico debe centrar su labor de acuerdo a las diferentes tipologías existentes. Por tanto, es necesario realizar una acotación referida a una diferencia fundamental que pueda haber entre el concepto de caricatura y el caso que nos compete de la obra de Leoncio Martínez. Dicha diferencia radica en que en este caso específico de ‘Fantoques’ se hace necesaria la inclusión de un texto que proporcione un mensaje, texto que no posee mayor o menor importancia respecto a la imagen. Por el contrario, ambos son parte constitutiva de la pieza de humorismo gráfico y no pueden funcionar por separado sin perder significado (de allí su carácter disyunto, que se analiza en el marco metodológico)

Puesto que la presente es una investigación sociológica, el interés del estudio no radica en la estética de las obras, sino en la información que estas pueden proporcionar acerca de determinados significados sociales en un determinado momento histórico.

## *1.2 La figura del “humorista gráfico” como agente social.*

Un humorista gráfico no es un espejo que reproduce un paisaje de manera intacta, es un comunicador que posee ideas e intereses, y por tal motivo selecciona objetos, personajes y entornos específicos, para presentarlos de una manera que pudiera ser estereotipada o grotesca (lo que de ningún modo le resta importancia a dichos objetos), a la vez que omite otros que tal vez considera menos importantes. En este sentido es un actor social, y sus selecciones están condicionadas por las representaciones sociales de su contexto.

Si se tiene en cuenta la articulación del sujeto en el contexto de su sociedad, se deriva que los cimientos de esta investigación se encuentran en los supuestos de la sociología del conocimiento, que se ocupa de la construcción social de la realidad. Es decir, el estudio de la vida cotidiana entendida como una realidad intersubjetiva que es interpretada por los hombres mediante el intercambio de significados subjetivos (Berger, Luckmann, 1979)

El ser humano no posee una especificidad biológica: su relación con el mundo no está basada en instintos, se llega a ser un hombre solo cuando ocurre una interrelación con el ambiente. De esta manera podemos hablar del hombre como el ser que “construye su propia naturaleza” (Berger, Luckmann, 1979, p.69) Pero tal construcción, por definición, debe realizarse necesariamente en interacción con otros, lo que implica que la socialización sea referida como una <<empresa social>>. Esta socialización implica un orden social, que es creado y mantenido por los mismo integrantes del grupo social, basado en una serie de *relaciones institucionalizadas* (Parsons, 1968) En otras palabras, la actividad humana en sociedad tiene una serie de pautas de comportamiento que van a facilitar (y hasta podríamos decir permitir) la vida de los individuos. De esta manera la estructura social hace esfuerzos por mantener la realidad objetiva compartida.

La estructura fundamental de la realidad es compartida, “cada paso de mi explicitación y comprensión del mundo se basa, en todo momento, en un acervo de experiencias previas, tanto de mis propias experiencias inmediatas como de las experiencias que me transmiten mis semejantes” (Schutz, Luckmann, 1973, p.28). Esto es lo que Alfred Schutz denomina “acervo de conocimientos”.

De igual manera el análisis de Karl Mannheim puede brindar ayuda a la hora de adentrar la investigación en las aguas de la construcción de la realidad. El sociólogo húngaro introduce el concepto de *ideología* como una visión de la realidad producto de determinada situación

histórica y social, de esta manera las condiciones existenciales en las que se desenvuelve un individuo van a conformar su pensamiento. En el esquema mannhemiano <<todo pensamiento es por naturaleza ideológico>>, ya que tiene su origen en un contexto social específico; el sujeto configura una forma de pensar al interactuar e interpretar al otro (Mannheim, 1987, p.68)

Para Teun van Dijk (1998) las ideologías son una forma especial de conocimiento social compartido. De este modo, y desde su punto de vista, las representaciones sociales forman las bases de las ideologías de los miembros, incluyendo sus discursos, los cuales sirven a la vez como medios de las producciones ideológicas. Las ideologías, del mismo modo que otras representaciones, están de cierta manera estructuradas, con el fin de posibilitar el manejo de grandes volúmenes de propiedades cognitivas de la producción, comprensión, pensamiento, discurso y otras formas de interacción. Para van Dijk (2003, p.47), en lo que se refiere a los grupos “la gente se agrupa mejor en torno a una identificación con varias dimensiones, incluido el hecho de compartir la misma ideología” y son estas ideologías las que definen las relaciones entre los grupos. En este sentido, las ideologías “son la base de las prácticas de los miembros de un grupo dominante” (van Dijk, 2003, p.48)

Respecto al lenguaje y su capacidad de establecer vínculos sociales entre los individuos integrantes de una sociedad, Norbert Elías (1994, p. 118) explica:

La estructura del lenguaje refleja muy claramente no la naturaleza de los seres humanos ni a la persona individual vista en condición de aislamiento, sino a los seres humanos en sociedad. Refleja la necesidad social repetida de expresar claramente de una forma simbólica socialmente regularizada la posición respecto al emisor y receptor de un mensaje de aquello a lo que el mensaje se refiere. Es pues en este caso muy claramente la figuración de los que participan en la emisión y la recepción de un mensaje, y sus posiciones dentro de la figuración, lo que estructura el mensaje. No basta con buscar estructuras en el lenguaje, el pensamiento o el conocimiento, como si tuviesen una existencia propia independiente de los seres humanos que hablan

Estos presupuestos permiten afirmar que el estudio del discurso humorístico de Leoncio Martínez no es en ningún momento el estudio de un discurso de un individuo ahistórico, sino de un actor social que comparte normas, valores y creencias de una colectividad.

### *1.3 Representaciones e imaginarios sociales.*

El concepto de “representación social” tiene sus orígenes en Emile Durkheim, quien acuña el término “representaciones colectivas” a fin de explicar que las normas y valores de colectividades concretas no dependen de ningún individuo en particular: de los sentimientos colectivos no puede tomarse conciencia más que fijándoles en objetos externos. Para el sociólogo francés las representaciones colectivas son exteriores a las conciencias individuales puesto que ellas se derivan de la interacción entre los individuos (Durkheim, 1993) De este modo, la integración social se da en el nivel simbólico. Bajo esta idea los actores sociales construyen colectivamente las representaciones sociales, para luego orientarse por los códigos que estas proveen.

Con relación a la representación social, Denise Jodelet(1984, p.1) explica que

Así la representación, en tanto que social, no es una copia de lo real o ideal de la realidad, tampoco subjetiva, por el contrario se establece por la relación entre el hombre con las cosas y con los demás hombres. En esta relación, cualquier cantidad de cosas u objetos que forman parte de la vida, pensamiento y conocimiento del individuo pasan a conformar lo presupuestado, por medio de ‘imágenes’ que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc

En el marco de esta investigación, entenderemos el término “representación social” como un modo de construcción de la realidad basado en el lenguaje, el cual genera estructuras

que permiten que la significación se construya y, por consiguiente, da paso a la “realidad social” (Chartier, 1992, p. IV)

Al hablar de representación social se hace referencia a los procesos de categorización de la estructura de significados que los individuos aprehenden y con los cuales se conforman sus actitudes, valores y creencias que los conducen a comunicarse y actuar de una manera determinada y no de otra. Sin esta estructura, que el hombre adopta y construye en la interacción a través del mundo social, no puede abordarse el concepto de representación social.

Respecto a los procesos mediante los cuales se generan las representaciones sociales, Emmanuel Borgucci (2005, p.161) explica que son dos

el anclaje y la objetivación. El primer proceso se concibe como el abordar una situación problemática que se presenta y afecta el mundo de vida de una persona. La persona trata, con su acervo de conocimientos y experiencias, de adscribir las situaciones problemáticas nuevas a su mundo de categorías (...) El proceso de objetivación convierte una serie de denominaciones y clasificaciones abstractas en denominaciones y clasificaciones con contenido concreto (...) Este proceso consta de dos fases: la transformación icónica y la naturalización. La transformación icónica implica la asociación de un determinado objeto (denominado) y una representación sensible que necesariamente no está presente al momento en que se piensa, es en núcleo figurativo (figura que es o sirve de representación de otra cosa)

En esta definición interesa el concepto de objetivación, en tanto es una forma de abordar una situación asociando características de un objeto que no está presente, en otra situación, representándolo.

Para que un discurso pueda ser ‘entendido’ por un auditorio debe estar expresado de manera que, a partir de sus capacidades y expectativas construya un sentido particular, el cual va a depender de las constricciones impuestas por el mismo texto y de su imaginación.

Teniendo presente lo expuesto anteriormente, se puede concluir que las representaciones sociales “son poderosamente capaces de determinar la estructura de pensamiento y creencias” (Jost, 1992, p.119), por lo que para el investigador son un medio para acceder a la realidad social. De este modo “construir la noción de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales manejados en esas mismas sociedades” (Chartier, 1992, p.57),

En el caso que nos compete (la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’) el acercamiento a la representación de la cultura va a depender de la estructuración del corpus teórico del estudio con base en el humorismo grafico, entendiendo este como elemento de la cultura venezolana. Estudiar las representaciones sociales extraídas de los texto de un momento histórico es de suma importancia “pues una sociedad no está compuesta simplemente por la masa de los individuos que la componen, ni por el territorio que esos individuos ocupan, ni por las cosas de las que se sirven o los movimientos que realizan, sino principalmente por la idea que tiene de sí misma” (Durkheim, 1993, p.661)

Si bien es cierto que el humorista gráfico debe permanecer anclado en la realidad, o mejor dicho en un contexto, es necesario que “trascienda” el mismo de manera que su obra sea accesible para otros actores sociales. La caricatura se refiere a la realidad pero no la imita, hace una REPRESENTACIÓN (como acto performativo) por medio de signos reconocibles, los cuales permiten que el mensaje sea entendido por el auditorio. Para Wolfgang Iser la representación es una creación de significados, “(...) representation is first and foremost an act of performance, bringing forth in the mode of staging something which in itself is not a given” (Iser, 1993, p.232), es decir que la representación no es un mero reflejo de condiciones o significados sociales. En cambio, constituye una organización simbólica autoreflexiva, ya que las condiciones para su comprensión (que permitirán la representación) se hayan en el discurso mismo (Iser, 1989, p. 181)

De este modo las representaciones sociales extraídas del discurso humorístico gráfico de Leoncio Martínez en Fantoques, van a abrir una vía de entrada a los imaginarios sociales. Charles Taylor (2004, p.23) define el concepto de imaginario como

By social imaginary, I mean something much broader and deeper than the intellectual schemes people may entertain when they

think about social reality in a disengaged mode. I am thinking, rather, of the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underlie these expectations.

Estas organizaciones simbólicas, son principios que ordenan lo real, condicionan las representaciones y pueden hacer presente el objeto imaginario en lo real social. Para Iser el significado del texto emerge del imaginario. Por tanto, la representación social es la construcción simbólica cuyo contenido es ese imaginario.

Partiendo de estas referencias se puede proponer una definición de representación social como una relación entre el hombre con el mundo y con los demás hombres, en donde cosas y objetos simbólicos que forman parte de la vida, pensamiento y conocimiento del individuo pasan a conformar lo presupuestado, por medio de ‘imágenes’ que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc... De este modo se logra acceder a los imaginarios sociales, entendidos como las maneras en las que los actores sociales imaginan su existencia social, se relacionan entre sí, construyen expectativas, así como las normativas que existen bajo esas expectativas.

#### *1.4. Representaciones e imaginarios sociales a través del humorismo gráfico.*

Acercarnos a una visión sobre las dinámicas cotidianas del caraqueño en un período específico, podría ser posible al analizar un medio de expresión y representación como es la prensa. En este caso, además, conociendo a su autor y su testimonio.

En la editorial del primer número de Fantoques, publicado el 19 de abril, Leoncio Martínez escribe:

Al Comenzar

He aquí el tinglado...

El viejo tinglado de Crispín. Y sobre él los *Fantoches*. Simples muñecos de cartón, trapo y pintura y a los cuales, como en la farsa, se les ven los hilos que los mueven”

...

Todos somos *Fantoches*, desde el primero vagido hasta la fantochada final, en que nos llevan con pomposa liturgia de escenario a podrirnos bajo tierra.

Fantoches debía salir de martes y en martes se seguirá publicando pero quisimos, por ponernos bajo la égida de nuestros más caros ideales, aprovechar la noble circunstancia del día genésico de la Patria para hacer nuestra aparición en público. ¡Que el alba de la gloria del 19 de abril nos sea propicia!

Al descorrerse el telón, *fantoches* se descubre respetuosamente ante los altos poderes de la República, por cuyo bien y progreso aspira a colaborar modestamente.

Semejante editorial implica una postura bastante directa de Martínez hacia el régimen. De esta manera confirmando, desde el primer momento que las relaciones culturales obtienen “un lugar prominente en el desenvolvimiento político. Cuando no logramos cambiar al gobernante, lo satirizamos en las danzas de carnaval, en el humor periodístico, en los graffiti” (García Canclini, 2001, p.317) Así, la prensa humorística, como vehículo de expresión tanto como de protesta, es una vía de entrada en la comprensión del devenir histórico desde un sistema de información paralelo, o alternativo, al oficial.

Así, por ejemplo, la importancia que Mijail Bajtin (1990, p.12) otorga a las formas cómicas como portadoras de representaciones sociales cuando explica que

en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir <<oficiales>> (...) Pero cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas –algunas más temprano, otras más tarde-, adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares

Con el proceso de diferenciación social, ocurre también la diferenciación entre lo serio y lo cómico, lo que va a permitir adentrarse en el estudio de las formas humorísticas.

## **2. Problematización de la nominación HUMORISMO GRÁFICO**

Antes de comenzar a definir el problema de investigación en cuestión, es necesario realizar una aclaratoria fundamental para el devenir del presente trabajo. A lo largo de toda la bibliografía consultada se hace uso del término *humorismo gráfico* como un concepto generalizado, como un lugar común utilizado (incluso por los estudiosos en la materia) para referirse tanto a las formas cómicas como a las humorísticas. Por el contrario, un término como *comicidad gráfica* no parece haber sido acuñado por nadie, de esta manera dejando implícito que el concepto *humorismo gráfico* alberga en su seno tanto al humor como a lo cómico. Ahora, es pertinente dejar claro que a la luz del presente trabajo, por motivos prácticos se decidió seguir utilizando la nominación *humorismo gráfico*, pero, y esto es clave, se hizo necesario definir si el humorismo gráfico de Leoncio Martínez es cómico o humorístico, ya que entre ambos existen diferencias fundamentales.



Como es imperativo definir cual de las dos vertientes del humorismo gráfico se va a trabajar, procedemos a explicar la distinción entre ambas.

### 3.El humorismo gráfico como discurso

Para abordar el presente estudio es necesario establecer unas unidades operativas que permitan ordenar el análisis más adelante. Tanto las formas cómicas como el humor se establecen en discursos, por esta razón la unidad a trabajar es el discurso, unidad básica, concreta y tangible de un proceso de enunciación. El discurso constituye una unidad comunicativa, intencional y completa, dadas por un enunciador a un enunciatario, y que debe ser entendido como “un hecho (acontecimiento o evento) comunicativo que se da en el transcurso de un devenir espacio-temporal” (Calsamiglia & Tusón, 1999, p.18)

Hablar de discurso requiere tomar en cuenta parámetros contextuales que incluyen la situación de los involucrados, los propósitos de quien lo realiza, las características de los destinatarios, entre otros. Al respecto Calsamiglia y Tusón (1999, p.15) explican que

El discurso es socialmente constitutivo así como está socialmente constituido: construye situaciones, objetos de conocimiento, identidades sociales y relaciones entre personas y grupos de personas. Es constitutivo tanto en el sentido de que ayuda a mantener y a reproducir el status quo social, como en el sentido de que contribuye a transformarlo.

Aclarado esto, puede pasarse a establecer la diferencia entre humor y comedia, antes anunciada.

#### *3.1 El discurso humorístico*

Lo cómico, se puede definir como aquello que resulta del aspecto trágico de la vida contemplado desde un punto de vista jocoso, algo que tiende a divertir, a suscitar risa. En este

marco de referencia es entendible, por ejemplo, que cause gracia ver a Homero Simpson hablar mal de su jefe, el señor Burns, sin darse cuenta que el mismo se encuentra a sus espaldas. Su desgracia ocasiona una risa en el que lo observa, porque advierte que está mofando a la autoridad y por tal motivo recibirá una sanción. Umberto Eco (1989, p.9) explica el funcionamiento del “efecto cómico” que se lleva a cabo cuando:

i) hay una violación de una regla (preferible, pero no necesariamente, una menor, como una regla de etiqueta); ii) la violación es cometida por alguien con quien no simpatizamos porque es un personaje innoble, inferior y repulsivo (animalesco); iii) por lo tanto, nos sentimos superiores a su mala conducta y a su pena por haber transgredido la regla, iv) sin embargo, al reconocer que se ha roto una regla, no nos sentimos preocupados; al contrario, de alguna manera damos la bienvenida a la violación; podría decirse que nos sentimos vengados por el personaje cómico que ha desafiado el poder represivo de la regla (lo cual implica no riesgo para nosotros, ya que sólo cometemos la violación indirectamente); v) nuestro placer es mixto porque disfrutamos no sólo la violación de la regla, sino la desgracia de un individuo animalesco; vi) al mismo tiempo, no estamos preocupados por la defensa de la regla ni nos sentimos obligados a compadecer a un ser tan inferior.

Queda claro cómo Eco desmenuza el mecanismo de la comedia, pero además añade una condición: “se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados (...) para apreciar la trasgresión (...) En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley” (Eco, 1989, p.17). Al recordar al auditorio la existencia de la regla, lo cómico cumple una función como instrumento de control social y no es una forma de crítica a lo instituido.

-Por otra parte, en su ensayo sobre el humor, Luigi Pirandello explica que si lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humor es el ‘sentimiento’ de lo opuesto. Jonathan Pollock citando a Pirandello, permite un acercamiento a la teoría del humor cuando expone que el lector de Don Quijote quisiera reír de todo lo cómico que representa ese alienado, pero al mismo tiempo a ese sentimiento se opone “un sentimiento de conmiseración, de tristeza y también de admiración, porque si bien las aventuras heroicas de ese pobre hidalgo son totalmente ridículas, no quedan dudas, sin embargo, de que bajo esa apariencia ridícula, el hombre es verdaderamente heroico” (Pollock, 2003, p.97)

Ahora, Eco nos advierte que el ‘sentimiento de lo opuesto’ propio del humor “no nos promete liberación: al contrario, nos advierte la imposibilidad de una liberación global, recordándonos la presencia de una ley que ya no hay razón para obedecer. Al hacerlo, mina la ley. Nos hace sentir la molestia de vivir bajo la ley, cualquier ley” (Eco, 1989, p.19). Entonces el humor obliga al lector a reconocer la existencia de un sistema de valores, pero no requiere que lo acepte, como en lo cómico. El concepto de humor requiere de tres etapas: en un primer momento se trata del ‘sentimiento de lo opuesto’ del que habla Pirandello. Pero no se queda allí. En segundo lugar ese sentimiento, como explica Eco, recuerda la presencia de una ley molesta que no hay razón para obedecer, por lo que se accede al tercer estadio: la posibilidad de trasgresión. Como dice Robert Escarpit, el humor es “una voluntad y al mismo tiempo un medio para quebrar el círculo de los automatismos que, mortalmente maternales, la vida en sociedad y la vida en sí misma cristalizan alrededor de nosotros como una protección y como una mortaja” (Pollock, p.87)

-Por tal razón podemos concluir que las posibilidades de trasgresión simbólica del orden estarán presentes en el humor, no así en lo cómico: es allí donde radica la diferencia fundamental entre los conceptos que planteamos al inicio del apartado. Ahora, tal posibilidad aparece en el imaginario social (como se explicó en la página 25), y se expresa como una posibilidad simbólica, de esta manera realizando un cruce de fronteras entre realidad y humor, en el sentido de Iser, “extratextual reality merges into the imaginary, and the imaginary merges into reality” (Iser, 1993, p.3)

### 3.2 *El discurso humorístico como relación dialógica.*

En el concepto del discurso humorístico que hemos descrito hace falta proponer una segunda dimensión, a saber, la dialogía. El término dialógico fue acuñado originariamente por Bajtin, para crear una idea alterna a la dialéctica. Puede entenderse como una continua construcción de significados que se produce en la interacción de diferentes jergas, dialectos, modismos, etc. y que carece de una resolución permanente y fija. La dialéctica toma en cuenta la existencia de una tesis y una antítesis, las cuales van a fusionarse en una superación final o síntesis. Según Bajtin la dialogía corresponde a una forma de discurso que es necesariamente doble u oblicuo, ya que no puede, por determinadas cuestiones (por ejemplo, la labor humorística en un contexto dictatorial), decir abiertamente lo que quiere decir. Tal explicación deja entrever que el humorismo como crítica social es eminentemente dialógico, convirtiendo de esta manera al mismo en una forma de expresión del discurso. Calsamiglia y Tusón, citando a Voloshinov (1999, p.134), explican que el espacio dialógico se concreta en la enunciación

(...)porque un enunciado se construye entre dos personas socialmente organizadas, y aunque un interlocutor real no exista, siempre se prefigura como una especie de representante del grupo social al que el hablante pertenece. *La palabra está orientada hacia un interlocutor (...)* En realidad *la palabra representa un acto bilateral*. Se determina en la misma medida por aquel *a quien pertenece* y por aquel *a quien está destinada*. En cuanto palabra, aparece precisamente como *producto de las interrelaciones del hablante y el oyente*. Toda palabra expresa a <<una persona>> en relación con <<la otra>>. En la palabra me doy forma a mí mismo desde el punto de vista del otro, a fin de cuentas desde el punto de vista de mi colectividad. La palabra es el puente construido entre yo y el otro. Si un extremo del puente está apoyado en mí, el otro se apoya en mi interlocutor. La

palabra es el territorio común compartido por el hablante y su interlocutor.

Antes de continuar se hace necesario introducir otro concepto clave, el de “formación discursiva”, que implica que los discursos no están aislados, sino que al depender de unas condiciones existenciales, se encuentran inscritos en una serie de relaciones que delimitan el ámbito de lo enunciable en un contexto determinado. Foucault (1970) explica que una “*formación discursiva*” es: en sentido estricto grupos de enunciados, que se definen como una unidad de existencia propia de un conjunto de signos. No se trata, pues, de una estructura sino de una función de existencia “que cruza un dominio de estructuras y de unidades posibles y que las hace aparecer, con contenidos concretos, en el tiempo y en el espacio” (Foucault, 1970, p.145)



Analizar el humorismo como relación dialógica, requiere revisar una formación discursiva que es estructurada y reestructurada por los usuarios en función de sus necesidades de simbolización. De esto se deriva la necesidad imperiosa de conocer el contexto de significados. Esta es la razón que explica por qué gran cantidad de textos humorísticos son locales. El humorismo se encuentra profundamente contextualizado, ya que se desarrolla en torno a un conjunto de circunstancias en donde los interlocutores conocen los acontecimientos que precedieron esa enunciación. En este sentido, su estudio ha de ser histórico, “individualizado”.

El humorista venezolano Aquiles Nazoa ha realizado un acercamiento a la labor del humor en el contexto local venezolano, cuando explica que el humor en la sociedad venezolana es “el rasgo que en todas las épocas constituirá al mismo tiempo su mayor gloria y su mayor tragedia. Arte utilitario, improvisado al calor de los sucesos del momento, su destino literario casi nunca estuvo a la altura de su eficacia política” (Valmore, 1998, p.9) De esta manera constata las aclaraciones plasmadas con anterioridad acerca de la necesidad de realizar

un análisis del humorismo a partir de la formación discursiva, con el fin de captar los significados latentes que se encuentran en los materiales a estudiar.

### *3.3 El discurso humorístico como relación irónica.*

El humorista español Wenceslao Fernández Flórez definió el humorismo como “un estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste” (Biblioteca Salvat, 1975, p. 19) Llama la atención en esta definición un nuevo elemento para la investigación: la ironía.

El término ironía puede ser definido como un “procedimiento expresivo consistente en dar a entender que no se dice lo que se dice” (Díaz, 1980, p.50), por lo que es un recurso literario que pudiera ser propicio para realizar críticas de manera latente. La ironía comienza por ser literalmente aceptable para, a continuación, revelar una incongruencia interna que se va a constituir como significativa, añadiendo de esta forma validez al entramado teórico de la construcción del humorismo como relación dialógica.

Gonzalo Díaz-Migoyo (1980) construye un modelo de condiciones necesarias para el desarrollo de la ironía:

- a) su engañosa apariencia de verdad literal, que posibilita el disimulo,
- b) su valor de designar algo contrario a lo dicho, y
- c) un sentimiento que expresa una situación deseable en las circunstancias en las que se enuncia, por ende expresando una “manifestación bien del deseo imposible bien de la imposibilidad del deseo” (Díaz, 1980, p.59)

La verosimilitud permite que la ironía sea aceptable en primera instancia mientras que, por su parte, la contradicción obliga a rechazar esa verdad aparente. Pero estas operaciones no son intencionalmente significantes de no ser por la existencia de la *situación desiderativa*, que se encuentra en el discurso, que va a dar sentido a todo el proceso.

Partiendo de una serie de palabras con significados culturalmente determinados, el texto puede transformar su sentido de manera que el valor literal de una expresión sea descartado y en su lugar sea tomada en cuenta una situación desiderativa que no es promulgada. El ironista, en sentido estricto, no transformaría el sentido de lo literal; la expresión es desde siempre “irónica” o “literal”. Si un discurso irónico es tomado como literal (denotativo) ocasiona la muerte de la intención, por tanto su capacidad de representación y su

sentido. Por esta razón concordamos con Kierkegaard (2000, p.275) cuando explica que “tenemos ya una determinación común a toda ironía, a saber, que *el fenómeno no es la esencia, sino lo contrario* de la esencia”.

El autor apela a lo imaginario para sustentar su ironía. De esta manera el éxito de ella está precisamente en *nunca haber sido literal*, representando a otra cosa que no está presente de manera directamente referencial, sino “IMAGINARIA”.

Para algunos el humorismo irónico es, como diría Joseph von Eichendorff, “la conciencia de la disonancia íntima: al no poder conciliar ya los términos contradictorios, juega con ellos, como en un acceso de jovialidad desesperada, para poder soportar el conflicto” (Biblioteca Salvat, 1975, p.88). Pero semejante definición requiere ser discutida ya que en los términos que venimos planteando no se juega con la contradicción porque no hay más remedio, sino porque precisamente el juego es su sentido y su “PODER”.

Respecto a la ironía Soren Kierkegaard (2000, p.289) añade

La subjetividad se siente enfrentada a la realidad dada, siente su fuerza, su validez y su significación. Al sentirse así, es como si se redimiera de la realidad en la que la realidad quiere retenerla. En la medida en que esta ironía se encuentra justificada en sentido histórico-universal, la liberación de la subjetividad es emprendida al servicio de la idea, por más que el sujeto irónico no tenga clara consciencia de ello.

Concluimos entonces que el discurso humorístico no es directo, su expresión no posee un sentido literal, por el contrario se trata de un discurso que posee una cualidad dialógica e irónica, y precisamente son estas dos cualidades las que posibilitan el estudio del humorismo gráfico como vehículo de representaciones sociales. El discurso humorístico entonces implica una relación entre el significante (imagen y texto) y el referente (gomecismo) para entonces dar a entrever un imaginario social de un período histórico determinado.

Como conclusión parcial, se define el humorismo gráfico como aquel que lleva consigo la representación de una idea, no una copia gráfica. Ante todo “se trata de algo que se

quiere comunicar, desde una crítica a un elogio, pero desde una perspectiva abstracta ya que por encima de todo se comunica un concepto” (Peláez, 2002, p.8)

#### **4. FANTOCHES: El humorismo gráfico como vehículo de representaciones sociales.**

##### *4.1 La producción simbólica en Fantoques.*

La posibilidad de objetivar la expresividad humana a partir de productos de su actividad, concretamente la producción de signos, permiten la reconstrucción de situaciones al indicar significados que van más allá del “aquí y ahora”, lo que va a permitir que sean inteligibles para el resto de los individuos que comparten la realidad intersubjetivamente.

Así mismo, Paulina Ochoa (2002, p.2) explica que “la resistencia está íntimamente ligada al escepticismo, y el escepticismo a menudo se relaciona con la ironía, o por lo menos, con un poco de sentido del humor”. De esta manera queda clara la importancia del acercamiento a una producción humorística, que se realiza en la presente investigación. Entre tanto, respecto a la obra humorística gráfica venezolana en los medios impresos, Ildemaro Torres (1982, p.231) rescata su importancia cuando indica que:

El humorismo gráfico ha respondido tradicional y esencialmente, a motivaciones políticas. Es el nuestro un país en el cual lo político es un componente fundamental de la vida diaria, y entre las formas más frecuentes y -¿por qué no decirlo?- más importante de manifestarse la presencia de ese componente, figura la humorística; la que a su vez incluye una diversidad de expresiones, que van desde esa suerte de deporte nacional que consiste en inventar chistes a costa de los gobernantes y hacerlos correr de boca en boca, hasta la imitación de dichos funcionarios en programas de radio y televisión; pasando por la obra vastísima de los humoristas –escritores y dibujantes- recogida a lo largo de los años en hojas sueltas o en publicaciones formales, de circulación abierta o clandestina.

El objeto de estudio se construye a partir de la materialidad del semanario humorístico ‘*Fantoches*’, fundado en 1923 por Leoncio Martínez y donde colaboraron “los más altos valores de la literatura venezolana – Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, Rómulo Gallegos, Miguel Otero Silva, Julio Garmendia, Joaquín Gonzáles Eiris, José Rafael Pocaterra, por nombrar solo algunos” (Nazon, 1976, p.10). Dado lo expuesto, este material no puede ser desdeñado como no susceptible de validez para el estudio sociológico. Por el contrario, la historia se escribe también con lo trivial, las vivencias diarias de la gente; estos textos cobran importancia vital a la hora de entender la realidad social durante el período histórico del gomecismo.

Así mismo, el análisis del texto cultural ‘*Fantoches*’ presupone el concepto de producción simbólica, que “constituye el conjunto de fenómenos generadores o transmisores de las estructuras significantes de una sociedad, que son soportes o portadores de sentido” (de la Vega, 1998, p.19) En nuestro estudio, dicha producción simbólica es parte integrante de la *formación discursiva* característica del imaginario político del gomecismo. Para justificar la importancia de la producción simbólica, en su contribución a la *formación discursiva*, de un período histórico, Martha de la Vega (1998, p.20) explica:

El horizonte de la producción simbólica comprende la producción social en el campo de lo imaginario y resulta ser una actividad indispensable para la vida social. Abarca las formas de representación de una sociedad en una perspectiva histórica dada. En ese horizonte se definen también el campo ideológico de un sistema social, las instituciones jurídico-políticas, el sistema de valores predominante, las normativas que orientan la dinámica social, el sistema perceptivo de una época y las coordenadas estéticas en que se organiza una sociedad, es decir, sus estructuras significativas.

La producción simbólica garantiza indirectamente, en forma mediata o inmediata, las necesidades de cohesión y de <<permanencia>> social y, por consiguiente, la sobrevivencia <<histórica>> de los hombres-individuos o grupos- en la vida social.

Se refiere a todos aquellos fenómenos significantes y mediante los cuales los diferentes grupos sociales encuentran su definición, precisan sus intereses y orientan sus proyectos, en un plano real o ficticio

Lo dicho se puede articular en la siguiente secuencia:

En primer lugar, se entiende que la cultura como producción simbólica no puede estar separada de las estructuras sociales, políticas y económicas de una sociedad. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, entendemos que éstas estructuras se articulan también en discursos. Finalmente, estas articulaciones en discursos (formación discursiva) son creaciones del imaginario de una época, que el autor objetiva en textos. Esta formación discursiva es el sistema de signos del cual un texto de cultura particular forma parte.

Ahora bien, para que la producción simbólica tenga éxito debe haber una “eficacia de la relación entre la cosa simbolizada y el signo simbólico” (Mukarovsky, 1977, p.131), por lo que la creatividad del artista que se va a estudiar, en este caso de acuerdo a su capacidad de crear representaciones del mundo social, resulta fundamental para la investigación tenga sentido.

Puesto que Leoncio Martínez es portador de la cultura, la conjunción de esta situación con el reconocimiento de la “calidad”, y por tanto su difusión del discurso en su obra, va a hacer posible representar formas de conocimiento de significados sociales de la época. A través del estudio de ‘Fantoques’, es posible reflexionar sobre la construcción del período histórico del gomecismo, ya que como representación social remite a modalidades de su producción, comenzando por las intenciones que lo habitan, los géneros en los cuales ellas moldean, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan (Chartier, 1992, p.VIII)

Las imágenes “dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época” (Burke, 2001, p.239). Por tal motivo el testimonio de las imágenes debe ser situado en un determinado período histórico y arroja pistas acerca del contexto del autor, quien tiende por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa.

Roger Chartier (1992, p.IV), respecto a la utilidad de las representaciones sociales en la investigación explica que

Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores. Por otra parte, el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la “realidad” es producida. Finalmente, contra una perspectiva espontaneísta que considera a las ideas o las mentalidades huéspedes de los textos como si estos fueran recipientes neutros, es necesario reconocer los efectos de sentido implicados por las formas.

Por tanto, y siguiendo a Iser y a Chartier, el humorismo gráfico se concibe en este trabajo como creación de esquemas sociales y vehículo transmisor de las mismas.

#### *4.2 ¿Es fantoches cómico o humorístico?*

Como se observa a lo largo de algunos pasajes de este trabajo, los humoristas venezolanos en general rescatan la postura de la obra de Leoncio Martínez: su capacidad para criticar al gomecismo, basados quizás en su biografía. Pero antes de asegurar esto es necesario retomar la diatriba entre humor y comedia. A la luz de los elementos expuestos al comienzo de este Marco Teórico podemos resumir la cuestión en este cuadro.

**Discurso humorístico**

	HUMOR	COMEDIA
Dialogía	SI	SI
Ironía	SI	SI
Función Social	TRASGREDE	REFUERZA LA LEY

Como se había comentado con anterioridad la diferencia entre los discursos humorísticos se haya en su función social: mientras lo cómico representa un reforzamiento de la ley, el humor expresa una posibilidad de trasgresión. Teniendo esto en mente se debe inscribir el discurso humorístico de Leoncio Martínez en el contexto socio-histórico.

Ramón J. Velásquez (citado por Torres, 1982, p.240) explica la importancia y el valor del humorismo como crítica política, pues su valor “se traduce en el hecho trascendental de poder someter a los gobernantes a la luz deformante e inquisidora de la caricatura (...) se puede sonreír y reír al contemplar en su desnudez moral a los poderosos de turno”. El humor es, entonces, una vía de crítica o reflexión ante la percepción de las injusticias sociales y los abusos de poder en un contexto específico, por lo que de ninguna manera puede funcionar como apoyo a lo establecido, en este caso el gobierno de turno. Nuestra hipótesis parte de la negación de este comentario por diversas razones expuestas a continuación.

Por una parte, (como se verá más adelante) es bien sabido que se trataba de un período histórico que tiene a Juan Vicente Gómez como dueño absoluto del país, cuyo poder de sustentación es el aparato represivo militar (Ziems, 1993, p.167) Un régimen que mantenía cárceles colmadas de presos políticos y “donde solo era consentida la prensa que exaltaba al déspota y a su régimen” (Toro Hardy, 1992, p.65)

Otro aspecto importante que, como también se verá más adelante, es necesario tener en cuenta es que el 75% de la nación es analfabeta y solo una élite sabe leer y escribir. Son ellos los protagonistas de la actividad cultural organizada (reducida a manifestaciones artísticas y literarias) (Segnini, 1993, p.206) Al respecto de la importancia del destinatario, Calsamiglia y Tusón (1999, p.133) explican que

La aproximación discursiva supone tener en cuenta quién habla y a quién. Por tanto, en vez de borrar a los hablantes o de considerarlos como una entidad hipotética –que se supone- o como una entidad ideal -en abstracto-, el estudio que emprendemos tiene en cuenta que todo enunciado tiene su origen en alguien y va dirigido a alguien.

Aunado a lo anterior, y con el fin de adentrarse en el material a analizar, se presentan algunos datos puntuales acerca de la apariencia y el contenido del semanario, los cuales permiten un breve acercamiento al material que será analizado más adelante.

Físicamente, cada ejemplar de ‘Fantoques’ posee un tamaño “tipo tabloide”, que se traduce en dimensiones de 45 centímetros por 32 centímetros, y un número de páginas que se mantiene cercano a las 24 por edición, aunque en ocasiones puede variar. Respecto al contenido del semanario humorístico, el siguiente cuadro permite visualizarlo.

**Balance Interno de Fantoques**

(Análisis de contenido a 12 números comprendidos entre los meses de marzo y junio de 1924)

Artículos/Comentarios/Cuentos	135	15.8%
Poemas	17	1.99%
Chistes Iconográficos	82	9.60%
Juegos de palabras - Chistes verbales	10	1.17%
Anuncios - Publicidad	610	71.42%

Fuente: Santelíz, 1984, p. 177

Semejantes datos llaman poderosamente la atención, debido a que señalan la inmensa cantidad de avisos publicitarios con que contaba ‘Fantoques’, lo que nos da una idea de la relevancia que el mismo podría haber tenido en la sociedad venezolana del período histórico del gomecismo. Pero es necesario adentrarnos un poco mas en ese fenómeno, por lo que se presenta el cuadro a continuación.

**Anuncios Aparecidos en Fantoques**

(en 12 números comprendidos entre los meses de marzo y junio de 1924)

<i>MEDIOS DE TRANSPORTE</i>		
Automóviles y camiones	8	1.31%
Gasolina y productos para autos	10	1.63%
Garajes y talleres	6	0.98%
Motores	2	0.32%
Coches de alquiler	22	3.60%
<i>BEBIDAS</i>		
Brandy	6	0.98%
Whisky	2	0.32%

Ron y aguardiente	15	2.45%
Refrescos	22	3.60%
Agua mineral	3	0.49%
<i>EXPENDIOS DE COMIDAS Y BEBIDAS</i>		
Restaurantes, botiquines y cafés	25	4.09%
Casas de víveres y panadería	50	8.19%
<i>LA SALUD</i>		
Boticas, farmacias y perfumerías	9	1.47%
Ópticas	10	1.63%
Dentistas y Dispensarios dentales	16	2.62%
<i>MEDICINAS</i>		
Depurativos y antisépticos	16	2.62%
Reconstituyentes	15	2.45%
Disolventes de Ácido Úrico	3	0.49%
Analgésicos	4	0.65%
Antituberculinas	2	0.32%
<i>CASA - HOGAR</i>		
Artículos para el hogar	66	10.91%
Materiales de construcción	23	3.77%
Pintores	9	1.47%
Bienes raíces	14	2.29%
<i>PRESENCIA Y MODA</i>		
Ropa para dama	6	0.98%
Ropa para caballero	21	3.44%
Artículos de tocador y cosméticos	41	6.72%
Zapatos	8	1.31%
Sombreros	2	0.32%
<i>CIGARRILLOS Y TABACOS</i>	58	9.50%
<i>JUGUETES</i>	11	1.80%
<i>SORTEOS</i>	7	1.14%
<i>ESPECTÁCULOS</i>	1	0.16%
<i>SERVICIOS VARIOS</i>		
Comisionistas e importadores	12	1.96%
Seguros	8	1.31%
Colegios	3	0.49%
Hoteles	2	0.32%
Baños populares	5	0.81%
Almacenes, quincallas, ferreterías	6	0.98%
Barberías	1	0.16%
Librerías, papelerías, topografías	16	2.62%
<i>INSECTICIDAS</i>	6	0.98%
<i>AUTOPROMOCIÓN</i>	38	6.22%
total	610	100%

Fuente: Santelíz, 1984, p. 180

Cuando vemos algunas cifras relativas a la publicidad aparecida en Fantoques, la aparición de artículos como los cigarrillos y tabacos (9,5%), los artículos de tocador y cosméticos (6,72%), los artículos para el hogar (10,91%), restaurantes (4,09%), coches de alquiler (3,60%), ropa para caballero (3,44%), refrescos y bebidas alcohólicas (7,35%), nos indican que ‘Fantoques’ va de la mano con esa incipiente sociedad consumista de bienes mundanos, que era la Caracas petrolera.

Tomando en cuenta estos puntos, es claro que la publicación iba dirigida a un élite capaz de:

- a) Comprar el semanario
- b) Leerlo
- c) Adquirir los productos que en él se publicitan.

De este modo se plantea una *hipótesis de trabajo* que refiere al público que consumía ‘Fantoques’ como producto cultural. En una sociedad en donde la mayoría de la población es analfabeta, los únicos individuos alfabetos y con capacidad adquisitiva son quienes consumían el semanario de Leoncio Martínez: la élite del país.

Teniendo en cuenta estos señalamientos se plantea una segunda *hipótesis de trabajo* que orientó el resto del estudio: El humorismo gráfico de Leoncio Martínez es CÓMICO. En la obra humorística de Leoncio Martínez, ‘Fantoques’, no existe posibilidad de trasgresión simbólica del orden, ya que bajo el gobierno de Gómez no era posible disentir y criticar al régimen o proclamar la emancipación de la clase popular en un semanario que consumía la élite alfabetizada. Así mismo, como se mostrará más adelante, los temas socio-políticos están prácticamente ausentes.

Ahora, es necesario aclarar que esta hipótesis no implica ninguna alteración de los resultados de la investigación.

#### *4.3 Humorismo y Clase Popular en Leoncio Martínez*

No se trata de realizar un estudio de sociología de la cultura política, pues por ejemplo no se pretendió investigar la concepción de ciudadanía bajo la cual actuaban los detentores del

poder (por ejemplo en Diego Bautista Urbaneja, 1992), o a los valores políticos, etc... En cambio, se trata acá de hacer explícitos los significados en torno a la clase popular a la luz de la sociología de las representaciones y los imaginarios sociales.

Para efectos del presente estudio, entender y definir el significado de Clase Popular requiere primero referirse a su contraparte, puesto que ella no se define a sí misma sino por referencia a la élite, a la cual impugna. Se entiende por élite el círculo íntimo de las altas clases sociales, que forman una entidad social y tienen conciencia de pertenecer a una clase social dominante. La posesión de dinero, poder y prestigio son las características de esos individuos poderosos (Mills, 1957) Esta élite es capaz de lograr que los que no pertenecen a ella se conviertan en recurso utilitario para perpetuar su dominación.

Si es la oposición la que define las identidades entonces podemos definir a la **“clase popular”** como aquella clase subalterna e instrumental “sometida a la dominación económica y política de las clases hegemónicas de una determinada sociedad” (Aguirre y Bisbal, 1981, p.307) Con relación a la obra de Leoncio Martínez, Aquiles Nazoa (1976, p.24) explica:

Nadie pintó mejores figuras callejeras, jamás en la historia de la caricatura venezolana, que Leoncio Martínez. Leo fue el pintor de aquel mundo, cuyo centro en Caracas era siempre El Silencio. Siempre se iba a las capas más bajas de la sociedad venezolana en pos de sus temas (...) Allí está el pueblo venezolano en el estado a que lo ha llevado el gomecismo.

Leoncio Martínez opone, en su humorismo gráfico, la clase popular a la élite, de la misma manera que este trabajo los opone en sus representaciones sociales.

### **5. A modo de síntesis.**

Resumiendo, la producción humorística, como evento social, se ordena en discursos, los cuales van a estar insertos en parámetros contextuales. Por tal razón se dice que el discurso humorístico está socialmente constituido.

Una primera dimensión del humorismo refiere al problema de si es comedia o humor. La diferencia fundamental entre ambos reside en su función social: la comedia es una forma de reforzamiento de normas, mientras que en el humor hay una posibilidad de trasgresión.

Una segunda dimensión del discurso humorístico es la dialogía, ya que se trata de un discurso oblicuo, cuyos significados se construyen en la interacción de sus condiciones existenciales y su mensaje, estructurado en modismos, dialectos, etc.

La tercera dimensión del discurso humorístico es la ironía, que definimos como dar a entender que se dice lo que no se dice, lo que permite construir discursos con significados latentes.

En el presente estudio estas tres dimensiones del discurso humorístico se encontraron articuladas en el humorismo gráfico de Leoncio Martínez. El discurso de LEO va a presentar sus ideas, con su contexto como referente, de manera gráfica, realizando una representación que tiene su origen en la interacción simbólica. Se habla de representación puesto que el humorismo gráfico no está dado, debe ser construido y para que tenga sentido las imágenes deben referir a otra cosa: a una idea del autor.

Pero esta representación no es individual, es construida socialmente a través del lenguaje y es objetivada en la producción de signos, que en nuestro caso constituye FANTOCHES como texto cultural.

## MARCO METODOLÓGICO

No hay recetas, ni en el análisis del discurso ni en la cocina, que dispensen de tener 'buena mano'. Afortunadamente. Así la semiótica y la culinaria seguirán siendo ocupaciones distintas.

Gonzalo Abril (Análisis semiótico del discurso) p. 431

La metodología que a continuación se presenta pretende una *inducción vertical*, proceso que asemeja una excavación en la estratificación de la representación social de la clase popular. Es decir, una vez enfocada la dirección que debe encaminar el proyecto de investigación se prosigue a ahondar sucesivamente en el problema a estudiar (Ruíz, 1996) Esta estrategia conduce a posibles significados no previstos inicialmente, enriqueciendo de esta forma el proyecto con el transcurrir de la investigación. Esta es su principal ventaja.

Así ocurre, como se verá más adelante, con las relaciones de delimitación y diferenciación significativa que hay entre las categorías de análisis.

### 1. Tipo de investigación

A pesar de que han existido acercamientos respecto al contexto socio-histórico que nos interesa, ya sea desde la perspectiva periodística, biográfica o psicológica, la representación social de la clase popular durante el gomecismo ha sido poco estudiada. Por lo que se realizó un *estudio exploratorio*, el cual permitió adentrarnos en el objeto específico, teniendo en cuenta que el presente es un problema de investigación poco estudiado o que no ha sido abordado con anterioridad. Pretende establecer una base para investigaciones posteriores, ya sean cuantitativas o cualitativas.

Por otro lado, esta investigación busca especificar características y/o propiedades de una clase social: la clase popular. Se busca describir la representación de la clase popular, por lo que también constituye un *estudio descriptivo*.

Ahora, es necesario aclarar que quizás el gomecismo como fenómeno se extienda cultural, económica y políticamente más allá de la muerte de Gómez, pero interesa al estudio delimitar el período con su muerte, especialmente por los procesos modernizadores que pudieron afectar el imaginario de la época. De todas maneras esta delimitación afecta la investigación solo de manera indirecta, ya que el período termina en el año 1932, con el cierre del semanario Fantoques, 3 años antes de la muerte del general.

## 2. Nivel de análisis

Se partió sólo de una hipótesis de trabajo en sentido estricto, a saber, la obra gráfica ‘Fantoques’ es CÓMICA. Esta es una condición primordial para el estudio, ya que, como se explicó en el marco teórico, el estatuto teórico de la obra guiaría el enfoque de la investigación.

Pero como se ha visto, lo que se deseaba era realizar un acercamiento a la representación de la clase popular venezolana. Para ello, la metodología a utilizar fue *cualitativa*. La misma es más adecuada para el estudio de los significados sociales, que en esta investigación se estructuran en el discurso que se plantea como el humorismo gráfico de Leoncio Martínez, entendiendo discurso como una red de significados expresados en el texto y en la imagen, a través del uso de signos. Es preferible ahondar en el tema antes que apostar por una generalización y/o amplitud inferencial. Como justificación para la elección del método cualitativo, Miguel Beltrán (1990, p.39), citando a Ibañez expone:

El propio discurso se constituye en el objeto privilegiado de la investigación: el lenguaje <<no es sólo un instrumento para investigar la sociedad, sino el objeto propio del estudio: pues, al fin y al cabo, el lenguaje es lo que la constituye o al menos es coextensivo con ella en el espacio y en el tiempo>>

Se entiende, en consonancia con Foucault (1970), que el lenguaje como entidad portadora y realizadora del imaginario social, se operacionalizó en discursos; y éstos en SIGNIFICANTES (TEXTO E IMAGEN) que son vehículos de SIGNIFICADOS.

Respecto a la recogida de la información, se llevó a cabo en la obra gráfica de Leoncio Martínez, *Fantoches*, que como producto de la creación del autor “es un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo.” (Francastell, 1963, p.15) A lo que habría que añadir: *puntos de vista sobre la clase popular venezolana*.

### 3. Muestra

Puesto que ‘Fantoches’ es un semanario que estuvo en circulación durante 9 años, estudiarlo en totalidad excedía el marco de los fines de esta investigación. Fue necesario entonces introducir algún parámetro que facilitara el manejo del material.

Puede suponerse que existe alguna correlación entre el contexto histórico y la producción del semanario, ya que el artista va a seleccionar, según lo que considere relevante o no, el material a presentar en cada número, también con la idea de que había que vender la publicación. Pero conocer las razones que semanalmente poseía Leoncio Martínez resulta un trabajo de largo aliento (demasiado largo) para el alcance de esta investigación, si es que fuese posible llevar a cabo exhaustivamente esta tarea. Realizar tal labor hubiese supuesto analizar las fuentes periódicas que nos acercaran a las noticias diarias del devenir de la Venezuela gomecista, y proseguir de este modo a través de un periodo de 9 años, cuestión que hubiese estado sin duda fuera de nuestro alcance.

Teniendo en cuenta el objetivo de esta investigación no era particularmente útil establecer un muestreo intencional puesto que, luego de revisar la totalidad de los números de ‘Fantoches’, podía suponerse que cada uno de los semanarios poseería, en principio, la misma capacidad de evocar el imaginario social del momento histórico. Por consiguiente, no era significativo para el estudio concentrarse en números específicos de la publicación. Dado que el *muestreo intencional* no aportaría nada especial al estudio de la representación, y dada las dificultades que significaba, se optó por un *muestreo aleatorio*, sin que afecte la validez de los resultados.

Hasta el año 1932, cuando por mandato de Juan Vicente Gómez el semanario “Fantoches” fue clausurado, se publicaron 522 números. Esta cantidad de ejemplares constituye la totalidad del universo muestral.

Los textos de estadística recuerdan que el tamaño de la muestra se selecciona en función de la desviación o dispersión del fenómeno. Ahora, si por desviación entendemos una medida que nos dice cuánto tienden a alejarse los valores puntuales del promedio en una distribución, se presentaba un problema: a la hora de calcular la muestra, en el caso que nos compete, no poseemos una desviación basados en los significados de los discursos. ¿Cómo medir la desviación de la representación social que se extrae de la obra de Leoncio Martínez?

Era claro que se necesitaba calcular una muestra para el estudio porque analizar 522 ejemplares de su semanario era quizás no sólo difícil (especialmente tomando en cuenta cuestiones de tiempo y recursos), sino poco o nada relevante para la investigación.

Pero también había una razón teórica. Si se define la representación social (ver página 22) como un modo de reconstrucción social de la realidad basado en el lenguaje, que genera estructuras que organizan la producción, es decir, que conforman las actitudes, valores y creencias de los sujetos, las cuales lo conducen a comunicarse y actuar de una manera determinada y no de otra, respecto al problema que presenta estudiar representaciones sociales no debería haber grandes variaciones entre distintos números de Fantoques, puesto que las representaciones son SOCIALES y por ello se supone que no se intentaba analizar una obra que modificara sus núcleos de significados cada semana: o bien eso sería una obra sin sentido social, o bien varias obras distintas, o bien un análisis específico destinado al cambio de significado de cierto período.

Veamos el asunto en la dirección contraria, considerando sólo un ejemplar, o unos pocos ejemplares, como suficientemente significativos. Como el estudio se centra en la clase popular venezolana durante el gomecismo, pudiera darse el caso de ser tan solo necesario analizar una caricatura; el análisis de la misma podría dar como resultado la representación de la clase popular venezolana que expresa la obra de Leoncio Martínez. Ahora, el punto es que el autor, durante el transcurso de este período, también pudo haber expresado la representación social de la clase popular venezolana de manera fragmentaria, por lo que una sola caricatura no sería material suficientemente representativo de su “humorismo gráfico”. Esto es algo que no podía determinarse ‘a priori’.

En vista de esto se hizo necesario manejar una muestra de los ejemplares para analizarlos. Para la selección de la muestra recordamos el número a partir del cual los fenómenos comienzan a “normalizarse”, es decir, el momento en el que la dispersión de la

muestra “disminuye” (N=30). Tomamos esta cifra como tamaño de la muestra, de esta manera 30 unidades muestrales (semanarios) representan el 6% del universo total. Una vez planteado este criterio se tomó en consideración que era posible que en el transcurso del tiempo existiera alguna modificación sustancial de la representación, señalándose oportunamente. Fue necesario tener en cuenta estos matices que podrían encontrarse en la investigación, y no realizar una mera “suma” de los elementos de cada ejemplar. Por ello, el análisis tendrá que estar organizado en “discursos”. Estos discursos, por cuestiones metodológicas, se corresponden con las dimensiones del referente, a saber: socio-cultural, socio-política y socio-económica.

El tamaño de la muestra siempre está en función de la desviación o dispersión del fenómeno, y si recordamos que la desviación dice cuánto tienden a alejarse los valores puntuales del promedio en una distribución, se concluye que en este caso no es posible medir la desviación, porque no puede medirse el promedio de la distribución de una representación.

Una vez seleccionado el tamaño de la muestra se escogieron las unidades muestrales a ser analizadas, para lo que se acudió a un muestreo sistemático que permitió establecer un criterio de selección. Se dividió el total de números que componen el universo de Fantoques (esto es: 522) entre la cantidad de unidades muestrales a analizar, es decir 30. De esta manera obtenemos el número 17, el cual va a dirigir la selección del material a analizar a través de la muestra, de la siguiente manera: se seleccionó el material realizando saltos de 17 números entre cada unidad muestral, de esta manera asegurando la representatividad de la muestra.

El criterio expuesto en el párrafo anterior generó una matriz de selección de unidades muestrales que va de la siguiente manera:

#### MATRIZ DE SELECCIÓN DE UNIDADES

17	34	51	68	85
102	119	136	153	170
187	204	221	238	255
272	289	306	323	340
357	374	391	408	425
442	459	476	493	510

Se decidió comenzar por el ejemplar número 17, en lugar de los primeros números, debido a la imposibilidad de conseguir los primeros ejemplares de Fantoques durante la realización de esta investigación. Por esta razón se decidió que era mejor para el análisis comenzar la selección de unidades muestrales en lo que sería la segunda unidad muestral. A pesar de la búsqueda en la Academia de Historia, Biblioteca Nacional, Hemeroteca Nacional, colecciones privadas y bibliografía especializada, lo más cercano a los primeros ejemplares del semanario, fueron las microfichas contenidas en la Biblioteca Nacional, pero tales eran fotocopias de los ejemplares originales y se encontraban en un estado tal que era imposible distinguir claramente la ilustración, así como leer el mensaje que contenían.

En caso de que algún número contenido en la matriz no haya sido conseguido en la búsqueda del material se procedió a la búsqueda de la unidad muestral más cercana con el fin de sustituirla. De este modo la investigación se mantiene ceñida a los criterios metodológicos expuestos. Teniendo en cuenta lo anterior, la matriz de unidades muestrales debió ser modificada, obteniendo como resultado lo siguiente:

MATRÍZ DE SELECCIÓN DE UNIDADES CORREGIDA

27	34	51	68	80
102	119	136	153	170
187	204	221	238	255
272	291	306	325	330
356	384	392	409	425
442	446	481	493	510

El segundo aspecto metodológico de la muestra a tener en cuenta fue la eliminación de las publicidades contenidas en el semanario, a fines de análisis de representaciones sociales, debido a que la publicidad sesga de un modo que desvía el foco de estudio, que es la mirada del semanario, porque tiene otra función. Un estudio de la publicidad podría ser útil, pero simplemente no estaba en los objetivos analizarle.

El tercer criterio metodológico añadido, respecto a las unidades muestrales, respondió a la siguiente pregunta: ¿Era posible analizar todas las caricaturas de Leoncio Martínez en cada número del semanario o resultaba más estratégico enfocarse en caricaturas de un mismo

corte? Un acercamiento a la estructura interna de 'Fantoques' (como se presenta en la página 40) da a conocer que casi el 10% del semanario corresponde al humorismo gráfico. Teniendo esto en cuenta se podría intentar analizar la totalidad del humorismo gráfico, en cada una de las unidades muestrales, pero la cuestión se hace borrascosa al dar un vistazo a Fantoques y observar que dentro del semanario escriben y dibujan diferentes autores por tanto generando una limitación a la hora de analizar todas las ilustraciones contenidas en el interior. Claro está, parece imposible que Leoncio Martínez sólo tuviera la capacidad de generar una obra de 24 páginas semanales, escribiendo, dibujando y distribuyendo la obra en su totalidad. Otra restricción a la hora de analizar el humorismo gráfico, concierne a la distinta índole de ilustraciones que se encuentran en cada número del semanario. No es posible analizar bajo una misma metodología ilustraciones como caricaturas, chistes gráficos, dibujos costumbristas, debido a que cada una de ellas posee una coherencia interna distinta de las demás. Por ejemplo, la caricatura generalmente se trata de “una forma de expresión que distorsiona o acentúa las facciones o el aspecto de una persona” (Perez, 1979, p.5) con el solo gráfico, mientras que los chistes gráficos requieren de una leyenda (texto escrito) para transmitir el sentido. De esta manera es claro como los diversos géneros del humorismo gráfico requieren diversos acercamientos de análisis. No tomar en cuenta esto constituye una reducción de la complejidad propia del humorismo gráfico.

Ahora, teniendo en cuenta lo anterior, y en búsqueda de una solución que permitiese proseguir con el análisis propuesto como estrategia metodológica, se enfocó el estudio en las portadas de los semanarios, siendo estas en su totalidad hechas por Leoncio Martínez ¿Por qué las portadas? Porque la portada de una revista refleja el énfasis o preferencia ideológica de la misma (decidida por el editor). Las portadas del semanario son, por así decirlo, un “muestreo ideológico” que se analiza aquí en su sustrato significativo: las Representaciones Sociales.

#### **4. Metodología para el análisis**

El presente apartado señala ante todo el distanciamiento entre este estudio y una investigación semiológica de los textos. Por lo cual se concibe el análisis de los datos como una forma de desentrañar los significados de los textos a manera de una interpretación del flujo de discurso social con el fin de “tratar de rescatar lo dicho en ese discurso de sus ocasiones precederas y fijarlo en términos susceptibles de consulta” (Ruíz, 1996, p.77)

Como ya se dijo, este trabajo realizó un acercamiento a la representación de la clase popular durante el gomecismo. Según fue la experiencia, y gracias a las lecturas de otros análisis sobre el tema, que puedan iluminar la armazón conceptual, las categorías fueron delimitándose de acuerdo a los hallazgos de la investigación. Nuevamente: ceñido a los criterios teórico-metodológicos expuestos. En relación a lo comentado, Abril (1998, p.427) señala que la semiótica se ve comprometida, pues, en una *reconstrucción interpretativa de la objetividad científico-social*.

Del mismo modo Clifford Geertz (1995, p.39) asegura que el estudio cualitativo parte de “una ciencia cuyo progreso se caracteriza menos por un perfeccionamiento del consenso, que por el refinamiento del debate”. Por esta razón la *validez* está planteada en términos de *construcción de conjunto*, pretendiendo así crear un sistema de conceptos y la interpretación del investigador sobre ellos. Claro que esta interpretación que se plantea debe tener una coherencia que va a ser contrastada con otros estudios (y con el juicio de los expertos). Bajo estos criterios, como puede verse, la interpretación realizada a partir del humorismo gráfico no es arbitraria sino ‘intersubjetiva’. Respecto al análisis del discurso, Wolfgang Iser (1989, p.194) señala:

La posibilidad de representar la cotidianidad no se regula por un código, sino que se desprende del devenir reflexivo del medio de comunicación, que nos permite simultáneamente hacernos conscientes del funcionamiento de nuestro código de percepción.

Pero esta idea podría tener una supuesta dificultad en la técnica de recolección de datos. En relación con estas posibles barreras metodológicas, Roger Chartier explica que “La relación de representación se ve entonces alterada por la debilidad de la imaginación, que hace que se tome el señuelo por lo real, que se considera los signos visibles como índices de una realidad que no lo es” (1992, p.59). Y por su parte Norbert Elías (1994, p.119) afirma:

No basta con buscar estructuras de lenguaje, el pensamiento o el conocimiento, como si tuviesen una existencia propia independiente de los seres humanos que hablan, piensan o conocen. En todos esos casos

podemos relacionar características de la estructura del lenguaje, el pensamiento o el reconocimiento con las funciones que tienen en y para la vida de seres humanos en grupos (...) Los diccionarios, por ejemplo, pueden reunir todas las palabras de un idioma y exponerlas por orden alfabético. Pero podríamos avanzar muy poco en la investigación de los lenguajes si procediésemos, a la manera de la física clásica, midiendo palabras aisladas

Semejantes afirmaciones permiten justificar la distancia entre este trabajo y el acercamiento semiológico de los textos, es decir, un análisis de los signos por sí mismos. Es pertinente dejar a un lado este modo de análisis, pues la presente es una investigación sociológica. Si bien, por otra parte, la aproximación semiológica puede ser perfectamente válida para otras investigaciones en áreas distintas, e incluso como insumo para la sociológica. La idea central que nos interesa es la de una metodología que permita el acercamiento al discurso texto (imagen y texto) en su totalidad, esto es, como constitutiva de una colectividad y un contexto concretos. Es decir: estudiando el “discurso” en la “sociedad”, como expresión y parte activa de ella, y nunca el discurso por sí mismo. Halliday (1982, p.10), respecto al uso de la semiótica explica

El lenguaje no consiste en las oraciones, consiste en el texto o en el discurso: el intercambio de significados en contextos interpersonales de uno u otro tipo. Los contextos en que se intercambian significados no están desprovistos de valor social; un contexto verbal es en sí una construcción semiótica, con una forma (derivada de la cultura) que capacita a los participantes para predecir características del registro prevaleciente y, por tanto, para comprenderse los unos a los otros a medida que siguen adelante

Por otra parte, para Lotman la cultura es un generador de estructuralidad y ésta se manifiesta en textos. “La organización de este sistema que es la cultura se manifiesta como una suma de reglas y de restricciones impuestas al sistema (...)Y es a partir de esas reglas (códigos) (...) como se puede dibujar una tipología de las culturas” (Lotman, 1979, p.23) Es así como el lenguaje no es tomado en cuenta únicamente según su capacidad para comunicar sino también para modelizar, para crear modelos. A partir de las lenguas se conforman los sistemas culturales y la visión de mundo de una colectividad. Iuri Lotman (Lotman, 1979, p.70) explica el pilar teórico fundamental sobre el que erige su teoría, dejando claro que

en su funcionamiento histórico real, las lenguas y las culturas son indivisibles: no es admisible la existencia de una lengua (en el sentido amplio del término) que no esté inmersa en un contexto cultural, ni de una cultura que no posea en su propio centro una estructura del tipo de la de una lengua natural.

Por ello es que se hace referencia a la “Semiótica de la Cultura” de Lotman.

##### **5. Utilidad de los principios metodológicos de la ‘Semiótica de la cultura’ en este estudio.**

El enfoque de la “Semiótica de la Cultura” es de interés para esta investigación porque no concibe al signo aislado en sí mismo como objeto de estudio, como es el caso de la semiología o la semiótica del signo, que trabajan desentrañando relaciones entre signo y significado. Por el contrario, la semiótica de la cultura estudia el lenguaje como “el mecanismo que utiliza un cierto juego de signos elementales para la comunicación de contenidos” (Lotman, 1996, p.257). Es decir: el signo desde esta perspectiva es una unidad cultural. La característica esencial del signo se encuentra en “su capacidad de ejercer una función de reemplazamiento. En este sentido la palabra reemplaza a la cosa, al objeto, al concepto” (Lotman, 1979, p.22) Es conveniente para este estudio añadir a esta afirmación que no sólo la palabra tiene el poder de reemplazar, tal posibilidad también la posee el gráfico.

Otro aspecto importante se encuentra en el significado del texto para Lotman el cual, como unidad cultural, no comprende simplemente las relaciones intertextuales, sino también aquellas extratextuales, y aquellas en función de éstas últimas. Finalmente, para el enfoque

semiótico utilizado, la cultura se concibe como un sistema de lenguajes cuyas manifestaciones más notables son los textos concretos de dicha cultura.

Estos principios trasladados al presente estudio: se analizó la representación de la clase popular que se encuentra en la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez, vista como un signo entre otros del macrotexto que era la cultura venezolana del período histórico del gomecismo. Aun cuando los textos culturales estudiados no representan lo sociocultural en su totalidad, no por ello dejan de concebirse como concreciones históricas de dicho espectro: forman parte de ese macrotexto que es la cultura y ocupan lugar dentro de ella.

Lo que interesa en el caso de Fantoques como documento histórico es el vínculo entre el semanario y el contexto cultural, en donde aquél “no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en éste” (Lotman, 1996, p.81) como un generador de sentido, y no sólo como un recipiente pasivo de sentidos.

La capacidad de representar mundos mediante un acto performativo, se encuentra en el hecho de que “por un lado el texto finge ser la realidad misma, simula tener una existencia independiente, que no depende del autor, simula tener una cosa entre las cosas del mundo real, pero, por otro, recuerda constantemente que es una creación de alguien y que significa algo” (Lotman, 1979, p.106) Según Halliday (1982, p.11) “el contexto interviene en la determinación de lo que decimos, y lo que decimos interviene en la determinación del contexto”, por lo que se busca analizar la representación dentro de un contexto socio-cultural, en donde la propia cultura se interpreta.

Para Lotman (1979, p.73) “un texto no es la realidad sino el material para reconstruirla”. A pesar que un texto es la producción de un individuo particular, puesto que depende de las experiencias y vivencias, tanto en su intensidad como en su duración, ella está articulada en una cultura porque necesariamente un individuo nace en un mundo histórico social específico, por lo que su biografía está, “desde el comienzo, socialmente delimitada y determinada por elementos sociales dados, que encuentran expresiones específicas” (Prieto, 2002, p.25)

Según Lotman, el signo no puede ser entendido como una relación lingüística entre significante y significado, sino como una unidad cultural. Este acercamiento “tiene como objeto de la semiótica todos los sistemas de signos, todos los fenómenos significantes – desde el vestido hasta la comida – aunque no supongan formas de comunicación voluntaria, y plantea el estudio de cualquier fenómeno cultural en cuanto a significante” (Lotman, 1979,

p.23). El texto no puede ser entendido sin una correlación con otros textos, otros códigos presentes en la cultura, puesto que no existe una relación unívoca y directa del mensaje, es necesario que el receptor lo decodifique y dote de sentido, ya que como explica Panofsky (1985, p.21)

los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente de tiempo.

## 6. Unidad de análisis

El desarrollo de la estructura metodológica parte de la relación entre el *significado* de las imágenes y el *enunciado*, de la “clase popular” presente en la “*Formación discursiva*” (del momento histórico). La “*formación discursiva*” es un término que permite entender los discursos como inscritos dentro de una serie de relaciones, las cuales dependen de sus condiciones existenciales, condiciones que se imponen a todo sujeto hablante y delimitan el ámbito de lo enunciable en un contexto determinado. De esta manera un discurso es capaz de revelar la presencia de estructuras, reglas, valores de una “*formación discursiva*” (Foucault, 1970, p.194)

El *significado* se define como la referencia de la formación discursiva (Eco, 1994), su operacionalización. Por su parte, el *discurso* “está constituido por un conjunto de secuencias de signos, en tanto que éstas son enunciados, es decir en tanto se les puede asignar modalidades particulares de existencia” (Foucault, 1970, p.181) En consonancia con los objetivos específicos que se propusieron, el *significado* de la representación de la clase popular está determinado por su caracterización en tres dimensiones o discursos sociales, a saber, dimensión sociocultural, dimensión socio-política, dimensión socio-económica. La elucidación de estas características y su correspondiente análisis permitió el acercamiento a la

representación del objeto de estudio. Con relación al estudio semiótico, Abril (1998, p.227) señala:

El sentido no es un dato sino una construcción social y, mas precisamente, comunicativa o dialógica, no se trata, pues, de un “objeto” sino del proceso mismo en el que la relación intersubjetiva se objetiva y expresa

El *discurso*, que en este caso está objetivado en la obra humorística de Leoncio Martínez, se analizó como un texto, “que se puede considerar como un haz de instrucciones dadas por el Enunciador a su Destinatario” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p.18) En el caso de esta investigación correspondió tratar dos tipos de textos: gráfico y escrito.

**1. Para el análisis del *texto escrito*:** el núcleo de indicadores para la construcción del objeto radica en los *enunciados*, que son “el producto concreto y tangible de un proceso de enunciación realizado por un enunciador y destinado a un enunciatario” (Calsamiglia y Tusón, 1999, p.17), a través de una modalidad que denota “una posición definida a todo sujeto posible, estar situado entre otras acciones verbales, estar dotado en fin de una materialidad irrepetible”. El *enunciado* no es considerado aquí como una estructura rígida y atemporal, sino como un proceso entre dos partes, el cual se enviste de sentido al ser situado en un contexto concreto.

Existen diversas formas de introducir un texto en una viñeta (filactelias, didascalias, bocadillo), pero la que nos interesa en nuestro estudio son los textos de apoyo, o “apoyaturas”, que suelen ser párrafos que “apoyan” lo mostrado con el dibujo y normalmente se utilizan como complemento descriptivo para situarnos en un lugar, tiempo o momento específico.

Dada la complejidad de un texto, se puede abordar desde el punto de vista global o unidad comunicativa en su conjunto, su estructura, su contenido general, y no tiene en cuenta los elementos lingüísticos que lo constituyen, la forma de los enunciados, las relaciones establecidas entre ellos para formar secuencias (Calsamiglia y Tusón, 1999, p. 19) Tomando esto en cuenta el análisis del texto escrito se dividió en dos grandes dimensiones:

## 1.1 Estructura:

1.1.1 *Actores.* Calsamiglia y Tusón (1999, p. 146) explican que la caracterización real y concreta de los participantes de una interacción deberá tener en cuenta la *identidad* y el *papel* que tienen en cada situación, categorías que se definen de la siguiente manera:

1.1.1.1 *Identidad:* relacionado con la pertenencia a los grupos sociales. En este caso, como se mencionó anteriormente, durante el gomecismo existen dos grupos sociales: la élite de la sociedad y la clase popular, que se define en contraposición a la primera. Es necesario tomar en cuenta atributos como origen geográfico y étnico, sexo, edad, instrucción, estatus social, elementos de pertenencia y de referencia, creencias, valores.

1.1.1.2 *Papel:* rol que, de acuerdo a las ideologías, adopta cada participante en una situación comunicativa particular, de acuerdo a las relaciones de poder y dominio. Para van Dijk (2003, p.47) las ideologías se definen como la legitimación del dominio por parte de la clase dominante o élite. Basado en esto, el rol que adopta el participante puede ser de tres maneras: dominante, dominado o una relación entre iguales.

1.1.2. *El contenido verbal:* si se trata de parlamentos de los personajes, voz en off, información verbal ambiental.

1.1.3. *Las manipulaciones del mensaje:* figuras que basadas en relaciones entre ideas y otras operaciones complejas cognitivas. Calsamiglia y Tusón (1999, p.345) dividen estas figuras del pensamiento en:

1.1.3.1 Paradoja: expresión contradictoria.

1.1.3.1.1 Oximorón: se hacen compatibles dos palabras incompatibles por la conjunción de contrarios. (“Muerte viva”)

1.1.3.1.2 Antilogía: Expresión predicativa que muestra contradicción. (“Todo lo bueno es malo”)

1.1.3.2 Hipérbole: procedimiento enfático que exagera una afirmación. (“Me morí del susto”)

1.1.3.3 Lítotes: procedimiento enfático por negación: se niega lo contrario de lo que se quiere decir. (“No es nada tonta”, para decir que es lista)

1.1.3.4 Antífrasis: decir lo contrario de lo que se cree. (“Realizar una tesis es sumamente fácil”)

1.1.3.5 Eufemismo: sustituir una expresión que puede chocar a la audiencia por otra que sea compatible con los tabúes y las convenciones sociales. (“Mandar un fax” sustituye a defecar)

1.1.3.6 Preterición: expresar algo que se quiere decir diciendo que *no* se va a decir (“Este no es el momento para decir que esta tesis es magnífica”)

A estas figuras, añadimos dos más que podrían ser útiles a la hora de realizar el análisis del texto.

1.1.1.3.7 Mensaje directo: se dice exactamente lo que se pretende decir (“Realizar una tesis de grado es una labor titánica”)

1.1.1.3.8 Juego de palabras: se usa un significante con dos significados distintos. (“Estoy en un parto” puede referirse al acto físico de un parto o a algo que significa mucho trabajo)

1.2. Temática: “representan la información más importante del discurso y explican de qué tratan en general” (van Dijk, 2003, p.59) La definición de las categorías que refieren a los temas van a depender de las categorías extraídas del estudio del contexto socio-histórico, a saber:

1.2.1 Dimensión *socio-política*: toma en cuenta la organización del Estado y la creación de instituciones políticas, así como las relaciones de dominación que el Estado mantiene con los diversos grupos sociales, gracias a la autoridad que representa.

1.2.2 Dimensión *socio-económica*: toma en cuenta las relaciones de los grupos sociales con las actividades económicas, laborales y productivas en general. los medios de producción y el consumo.

1.2.3 Dimensión *socio-cultural* refiere a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten (creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje, conocimiento), así como la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad.

1.2.3.1 Creencias: ideas compartidas sobre cómo el mundo opera.

1.2.3.2 Valores: estándares compartidos de lo que es correcto, deseable y digno de respeto.

1.2.3.3 Normas: reglas que determinan cómo se ha de comportar la gente en situaciones particulares.

1.2.3.4 Símbolos: imagen, objeto o sonido que puede expresar o evocar un significado adquirido culturalmente.

1.2.3.5 Lenguaje: sistema de símbolos verbales o escritos que expresan significados y organizan el pensamiento.

1.2.3.6 Conocimiento: cuerpo de hechos y habilidades prácticas que las personas acumulan con el tiempo, las cuales permiten enfrentar la vida cotidiana.

**2. Para el análisis de la imagen,** basado en el esquema de Castillo, se presentan dos procesos:

2.1. - *Análisis denotativo*: aquel contenido explícitamente reconocido. Al respecto Gombrich (2000, p.6) recuerda los primeros estudios sobre el arte del Renacimiento, en donde

El género de los programas estaba basado en ciertas convenciones, convenciones firmemente enraizadas en el respeto renacentista por los textos canónicos de la religión y la antigüedad. Conociendo estos textos y conociendo la imagen, el iconólogo precede a tender un puente entre ambas orillas para salvar el foso que separa la imagen del tema. La interpretación se convierte en reconstrucción de una prueba perdida. Esta prueba, además, no sólo debe ayudar al iconólogo a determinar cuál es la historia ilustrada sino que su objetivo es averiguar el significado de esa historia en ese contexto concreto.

Una matriz que permita la identificación de estos elementos se deriva de un procedimiento descriptivo usado para identificar los diferentes elementos presentes. Castillo

(2004, p.260) propone una especie de análisis de contenido para la imagen, que sirvió de base para el estudio. La misma consta de cinco preguntas a las que hay que dar respuesta:

2.1.1- ¿Quién sale representado? Es posible que se trate de personajes históricos o de ficción. Es frecuente encontrarse con personajes conocidos en ámbitos a los que no pertenecen.

2.1.2- ¿Qué elementos aparecen? Edificios, maquinas, animales, paisajes, etc. Siempre y cuando sea viable, es de utilidad ser lo más preciso posible.

2.1.3- ¿Qué lugar(es) es(son) representado(s)? Identificar dónde se desarrolla la acción, tanto si es un país, una ciudad o un lugar determinado. Es deseable en este sentido la máxima puntualización.

2.1.4- ¿En qué momento cronológico transcurre la historia? Puede ser pasado, presente o futuro. La ubicación temporal debe ser lo más específica posible.

2.1.5- ¿Qué hacen las personas, animales, u objetos en general, que aparecen? Es necesario analizar el gestuario y las acciones tanto como la lógica y la razón nos dicten.

De estas preguntas, la correspondiente al momento cronológico de la historia no interesa para el presente estudio, ya que en una revisión previa del material se pudo observar que todas las ilustraciones transcurren en la vida cotidiana del momento histórico cuando fueron realizadas: esto es, el gomecismo.

Ahora, Castillo añade otra dimensión a su esquema.

2.2- *Análisis connotativo*: se trata de un signo cuyo significante es otro signo.

2.1.6- *Diseño de los personajes: estereotipos*

Lo que nos interesa de los personajes es su aspecto exterior ya que el creador cuenta con una limitada capacidad para desarrollar y crear personalidades. Se llega así al establecimiento de unos estereotipos base, a partir de los cuales se crea el personaje aprovechando al máximo los recursos disponibles. Los estereotipos utilizan rasgos peculiares que se convierten en señas permanentes de identidad de los personajes, los cuales son la representación de valores, personalidades, ideologías, etc.

La información que aportan los estereotipos puede englobarse en los siguientes tipos, que se complementan entre sí:

2.1.6.1- *Diseño gráfico*: existen ciertos rasgos que nos permiten acomodar el personaje en un estatus concreto. Nada más reconocerlo gráficamente lo

identificamos gracias a una serie de símbolos que, en principio, son “fácilmente” reconocibles por consenso: la muerte, el superhéroe, el borracho, el rico, etc.

2.1.6.2- Moral y carácter: Umberto Eco (2004) expone que puesto que el autor pone al personaje en función de la obra, el reconocimiento del personaje además de visualmente (cuestión que se acaba de explicar respecto a los estereotipos), se debe realizar mediante la lectura de la obra, es decir tomando en cuenta los rasgos de los personajes, sus características.

Es posible articular las convenciones referidas por Gombrich con el procedimiento descriptivo elaborado por Castillo. De este modo las preguntas van a funcionar como una guía para reconstruir discursos, y junto a los estereotipos incluidos poseen información sobre los imaginarios del contexto específico, ya que para que el mensaje del discurso sea entendido debe estar enraizado en estructuras de conocimiento compartido.

Pero no es suficiente conocer estas convenciones, por eso es necesario proseguir con el análisis.

Ahora, una vez analizados el texto escrito y la imagen, se empleó la idea de Jesús Castillo Vidal, (2004, p.258) , quien afirma que la relación que se establece entre ambos puede ser de la siguiente forma:

- 1.1) Paralelismo: es una redundancia, lo cual considera un error ya que ambos (texto e imagen) no deben informar lo mismo.
- 1.2) Complementariedad: cuando la imagen y texto se integran de forma correcta en el fluir normal de la narración.
- 1.3) Divergencia: el lector observa una cosa, situación, etc..., en el gráfico mientras el texto refiere a otra.
- 1.4) Contradicción: se afirma algo que el lector, por otras razones, sabe que no es así.

Luego se procedió a realizar un acercamiento a la **relación del referente con el significante**. Es inevitable que exista algún grado de subjetividad del investigador a la hora de analizar la imagen. Pero lo que hay que evitar es la arbitrariedad de la interpretación y los anacronismos, por tal motivo es necesario articular plenamente la obra con el contexto histórico, incluyendo la biografía del autor. De este modo, la subjetividad presente puede

enriquecer el análisis en lugar de desvirtuarlo, si se mantiene “controlada” con estos dos aspectos articulados entre sí: contexto socio-histórico y biografía del autor. Al respecto Gombrich (2000, p.6) nos explica que

(...)para resolver los rompecabezas iconográficos hace falta suerte además de cierto bagaje de conocimientos básicos. Pero si esa suerte se tiene, los resultados de la iconografía pueden a veces alcanzar las cotas de exactitud exigibles a una prueba. Si se puede corresponder una ilustración compleja con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía. Si existe una serie completa de tales ilustraciones que se corresponden con una serie análoga en un texto, la posibilidad de que esta correspondencia se deba al azar es verdaderamente remota.

Tomadas fuera de su contexto en el cual están insertas, las imágenes no se pueden interpretar correctamente, ellas sólo adquieren su sentido específico en un contexto socio-histórico dado. Por esta razón la iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos, ya que es necesario conocer lo que es o no plausible en el seno de una época o ambiente dados (Gombrich, 2000) O más bien: de los signos institucionalizados.

Por ello, el análisis de los textos, tanto gráfico como escrito, se realiza a partir de la representación, concebida como acto performativo (como se mencionó anteriormente en la página 24)

Este estudio no pretendió convertirse en un análisis de *estilo* del humor gráfico. Por el contrario, lo que interesa es la representación basada en las cualidades o conceptos presentes en el referente. Por lo cual se hace necesaria una aclaratoria respecto a la diferencia que existe entre la iconología y la iconografía, ramas que tienden a utilizarse sin distinción alguna.

## 7. Iconología e Iconografía

El historiador del arte Erwin Panofsky(1985, p.45) explica que “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma”. La iconología puede ser entendida, “desde los estudio pioneros de Panofsky, la reconstrucción de un programa más que la identificación de un texto concreto” (Gombrich, 2000, p.6)

La iconografía implica un método puramente descriptivo de clasificación de imágenes, lo que la convierte en una “investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos” (Panofsky, 1985, p.50)

Pero así como el sufijo grafía, derivado del griego *graphein* –escribir-, denota algo descriptivo, el sufijo logía, derivado de *logos* –pensamiento, razón- denota algo interpretativo, algo distinto al registro estadístico (Panofsky, 1985, p.51)

Acerca de la importancia de la iconología para la investigación, Panofsky (1985, p.57) explica

La interpretación iconológica exige, por último, algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como nos lo transmiten las fuentes literarias. Cuando intentamos captar esos principios básicos que subyacen a la elección y presentación de los motivos, así como a la producción e interpretación de las imágenes, historias y alegorías, y que dan incluso significación propia a las ordenaciones formales y a los procedimientos técnicos utilizados, no podemos abrigar la esperanza de descubrir un texto que se ajuste a esos principios básicos (...) Para captar estos principios, nos hace falta una facultad mental comparable a la del diagnóstico, una facultad que no podemos definir mejor que con el término, más bien desacreditado, de <<intuición sintética>>, y que puede haberse desarrollado mejor en un profano de talento que en un sabio especialista>> (...) así también (...) nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación

acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos.

No se pretendió realizar un análisis de la forma (en términos de composición, figuras, colores) a expensas de la temática. La investigación permitió adentrarse en la interpretación de las imágenes, haciendo hincapié en el contenido implícito de las obras. Este acercamiento, en el contexto de la historia del arte, recibe el nombre de Iconología y busca no solo contemplar las imágenes, sino <<leerlas>>, o como explica Eddy de Jongh, la iconología es “un intento de explicar las representaciones en su contexto histórico, en relación con otros fenómenos culturales” (de Jongh, 1970, p. 353)

La extensa exposición precedente respecto a la distinción entre Iconología e Iconografía se justifica porque existe un núcleo conceptual común entre el interés de la iconología por el estudio del Renacimiento y el interés de este trabajo en el humorismo gráfico, y este es: LA ESTÉTICA EMINENTEMENTE SIMBÓLICA de ambos géneros, en donde cobra máxima importancia la representatividad con respecto al referente del mundo social, es decir, su “iconicidad”, tomando en cuenta los símbolos institucionalizados en cada género. Esta estética implica un signo con una existencia social que cumple una función de sustitución del objeto real, por eso la importancia del grado de referencialidad de la imagen, en otras palabras su iconicidad.

El arte del Renacimiento estaba basado en un género de programas, en ciertas convenciones, firmemente enraizadas en el respeto renacentista por los textos canónicos de la religión y la antigüedad. Además Gombrich (2000, p.8) expone que los estudios históricos del Renacimiento dieron a conocer que

el artista o el asesor artístico del Renacimiento albergaba en su mente una colección de tales planos en los que figuraba, pongamos, narraciones de Ovidio a un lado y tareas típicas al otro. Al igual que la letra B en uno de esos planos no determina una zona, sino una banda que sólo quedará restringida tras consultar el número, la historia de

Ícaro, por ejemplo, no posee un significado único, sino una gama de significados sobre la cual se particulariza luego en función del contexto.

Además de estos conocimientos básicos acerca de la conformación del arte del Renacimiento, es necesario correlacionar estas “ilustraciones complejas” con textos que den cuenta de estos rasgos, en otras palabras: el investigador debe mantener, según la expresión de Bourdieu (1993), una “vigilancia epistemológica” al tener en cuenta el contexto socio-histórico y el contexto biográfico del autor.

El arte del Renacimiento constituyó un material relevante para el análisis iconológico, ya que eran conocidas los contextos y géneros existentes en ese período histórico determinado, pero el aspecto más importante radica en su estética. El arte renacentista reacciona contra la temática medieval y se propone como

(...) humanista: no cristiano, o, por lo menos, no teológico; individualista; artístico, es decir, sensible en punto a pintura, escultura, arquitectura y determinados ideales estéticos o clásicos; antropocéntrico y no teocéntrico; heliocéntrico y no geocéntrico; descubridor de nuevas tierras y continentes, así como de nuevas artes, políticas, militares, y también de nuevas técnicas de comunicación merced a la imprenta.

Pero a pesar de estos propósitos conceptuales que enmarcan una ruptura con el pasado, la estética en términos de signo continúa la propuesta en la Edad Media. A este respecto, Umberto Eco (1999, p.69) explica que

El hombre medieval vivía efectivamente en un mundo poblado de significados, remisiones, sobresentidos, manifestaciones de Dios en las cosas, en una naturaleza que hablaba sin cesar un lenguaje heráldico, en la que un león no era sólo un león, una nuez no era sólo una nuez,

un hipogrifo era tan real como un león porque al igual que éste era signo, existencialmente prescindible, de una verdad superior.

Para Eco (1999, p.70), esta elaboración del orden simbólico medieval cobra sentido cuando se la mira como una reacción imaginativa al sentimiento de crisis que acongojaba la vida en la Edad Media, ya que

En la visión simbólica, la naturaleza, incluso en sus aspectos más temibles, se convierte en el alfabeto con el que el creador nos habla del orden del mundo, de los bienes sobrenaturales, de los pasos que hay que dar para orientarnos en el mundo de manera ordenada para adquirir los premios celestes(...) la cosa no es lo que parece, es el signo de otra cosa.

Esta estética es denominada por Lotman (1979, p.65) como *una cultura cuyo código dominante es una organización únicamente semántica*: La Edad Media fue una época de gran simbolicidad, una cultura en la que ‘existir’ equivalía a ‘significar’. En este período histórico para que un hecho tuviera valor social tenía que transformarse en ritual, entonces el signo cumple una función de sustitución y dependiendo de su valor jerárquico en el modelo general del mundo recibía un valor que determinaría la posición del objeto real. Esta organización cultural semántica se mantuvo de ese modo hasta la aparición del absolutismo en el siglo XVII, en donde los símbolos provocan irritación, ya que la significación de algo estaba determinada, únicamente, por su inserción en un plano eclesiástico o estatal.

Se entiende entonces que el Renacimiento comparte esta estética del signo en donde “lo que estimula la atribución simbólica es pues una cierta concordancia, una analogía esquemática, una relación esencial” (Eco, 1999, p.71) Y esta es la razón principal por la que la Iconología se interesa por el estudio del Renacimiento. A pesar de poseer una diferencia fundamental referente a la temática, tanto la Edad Media como el Renacimiento comparten la estética eminentemente simbólica.

Ahora, en el caso del humorismo gráfico, el autor dispone de un lenguaje muy articulado y preciso como instrumento expresivo. (Eco, 2004, p.164) Respecto a este lenguaje, Umberto Eco (2004. P.180) explica que

si examináramos una producción vasta de dicho campo se podrían registrar decenas de elementos figurativos ya canónicos, con estatuto iconológico preciso. Podríamos citar por ejemplo varios procedimientos de *visualización de la metáfora o de la semejanza*, al estilo de la historieta humorística: ver las estrellas, tener el corazón alegre, sentir que la cabeza da vueltas, roncar como una sierra, son otras tantas expresiones que en el cómic se realizan recurriendo constantemente a una simbología figurativa elemental, captada inmediatamente por el lector. A la misma categoría pertenecen las gotas de saliva que expresan concupiscencia, la lámpara encendida que significa <<idea repentina>>, etc.

De igual manera “otro de los elementos es el signo gráfico utilizado en función sonora en una simple ampliación de los recursos onomatopéyicos de una lengua” (Eco, 2004, p. 181), la “existencia de una *tipología caracterológica* bien definida y fundada en estereotipos precisos” (Eco, 2004, p. 185). Y todas estas consideraciones de Eco le sirven para concluir que “se trata de un <<género literario>> autónomo, dotado de elementos estructurales propios, de una técnica comunicativa original, fundada en la existencia de un código compartido por lectores” (Eco, 2004, p.186)

Es claro entonces que la estética simbólica característica del Arte del Renacimiento, y constitutiva del humorismo gráfico, justifica una aproximación a la Iconología en este estudio, en donde los símbolos institucionalizados van a cobrar vida como parte del “significante disyunto” (que será explicado con detenimiento en la página 76), que al poner en contacto con el referente del mundo social (del contexto socio-histórico) permitió una vía para el estudio de las representaciones sociales a través del humorismo gráfico.

## 8. Un segundo acercamiento a la Iconología: La Escuela de Warburg.

En el Hamburgo inmediatamente anterior a la llegada de Hitler al poder, se crea un Instituto dedicado al análisis iconológico de las imágenes: La Escuela de Warburg. En él, académicos como Panofsky o Saxl, comenzaron a realizar acercamientos a las obras de arte, prestando particularmente atención al arte del Renacimiento. Los principios metodológicos de la iconología fueron aplicados al estudio del arte del Renacimiento aún con mayor propiedad que al del siglo XIX. Se estudiaba el contexto y los géneros existentes en el período histórico, con el fin de evitar que una imagen cualquiera del Renacimiento pudiera ilustrar un texto cualquiera; al poder presumir que una hermosa mujer con un niño en brazos representa a la Virgen con Cristo niño, y no un manual sobre crianza de niños, se abrió la posibilidad de interpretar las imágenes, haciendo factible identificar los temas (Gombrich, 2000, p.5) mediante un principio de selección que Gombrich (2000, p.8) denomina <<principio de intersección>>

A lo que este ejemplo apunta, por tanto, es a un sencillo principio de selección que es fácil de detectar. Podríamos llamarlo principio de intersección, teniendo en mente la utilización de letras y números dispuestos a los lados de un tablero de damas o de un plano al objeto de determinar conjuntamente en cuadrado o zona concreta. El artista o el asesor artístico del Renacimiento albergaba en su mente una colección de tales planos en los que figuraba, pongamos, narraciones de Ovidio a un lado y tareas típicas al otro. Al igual que la letra B en uno de esos planos no determina una zona, sino una banda que sólo quedará restringida tras consultar el número, la historia de Ícaro, por ejemplo, no posee un significado único, sino una gama de significados sobre la cual se particulariza luego en función del contexto.

Teniendo en cuenta que pueden realizarse diversas interpretaciones de una misma obra, los iconólogos de Warburg desarrollaron un método de acercamiento a las imágenes que distingue tres niveles de interpretación, esbozados a continuación:

- a) Nivel preiconográfico: relacionado con el contenido temático natural o primario, es un análisis descriptivo de “lo que se ve”, de los objetos y situaciones.
- b) Nivel iconográfico: relacionado con el contenido secundario o convencional. Supone un reconocimiento e identificación de los motivos presentes en la obra. En el caso del gráfico en este momento podemos distinguir dos partes:
- b.1) un estudio de los arquetipos, que son comprendidos por el auditorio gracias a que forman parte del “imaginario social”.
- b.2) un estudio de las convenciones gráficas de un período histórico, usadas para complementar una representación: formas de los globos, líneas cinéticas, etc.
- c) Interpretación iconológica: solo en este nivel se relaciona la interpretación con el significado o contenido, es decir, se encuentra en el contexto de la interpretación de los valores simbólicos presentes en un momento o período socio-histórico, “condensado” en imágenes.

Estos niveles de interpretación pueden presentarse en forma de cuadro con el fin de que la exposición del estudio iconológico se haga más accesible al lector.

#### NIVELES DE INTERPRETACIÓN ICONOLÓGICA

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	BAGAJE PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACIÓN (HISTORIA DE LA TRADICIÓN)
1. Asunto <i>primario o natural</i> : a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudoformal)</i>	<i>Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos)</i>	Historia del <i>estilo</i> (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>objetos y acontecimientos</i> fueron expresados mediante <i>formas</i> )

2. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías.	<i>Análisis iconográfico.</i>	<i>Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos)</i>	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los <i>temas</i> o <i>conceptos</i> específicos fueron expresado mediante <i>objetos</i> y <i>acontecimientos</i> )
3. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos.	<i>Interpretación iconológica.</i>	<i>Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por una psicología y una &lt;&lt;Weltanschauung&gt;&gt; personales.</i>	Historia de los <i>síntomas culturales</i> , o <i>símbolos</i> en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, <i>las tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas mediante <i>temas</i> y <i>conceptos</i> específicos)

Fuente: Panofsky, 1985, p.60

Sin embargo, en este esquema de Gombrich existe una limitación que refiere a los dos aspectos denominados “Bagaje para la interpretación” y “Principio correctivo de la historia”. Ambas dimensiones hablan del estudio de “las tendencias esenciales de la mente humana”, lo cual es un concepto que no aporta nada al interés de este trabajo de grado, porque es un concepto no operacionalizable socio-históricamente (¿Cómo podría definir cuáles son las tendencias esenciales y no esenciales de la mente humana?, ¿De qué tipo de tendencias se habla?, ¿Conocemos ya, de una vez y para siempre, esas tendencias?, etc.)

Por esta razón el presente trabajo posee como base el concepto de formación discursiva que implica que los discursos dependen de una serie de condiciones existenciales (socio-históricas), se encuentran inscritos en una serie de relaciones que delimitan el ámbito de lo enunciable en un contexto determinado. De este modo el contexto social es necesario para analizar el discurso (en este caso el discurso humorístico de Leoncio Martínez), para conocer el conjunto de circunstancias que precedieron esa enunciación, ya que como recuerda la

Semiótica de la Cultura, el signo es una unidad cultural, concebido como una concreción histórica del macrotexto que en este caso es la cultura venezolana. Lo que interesa entonces es la relación entre el texto, como generador generado de sentido, y el contexto cultural en donde el texto está articulado. De esta manera la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez aparece como una fuente para analizar los imaginarios sociales del período histórico del gomecismo.

Por otra parte, el sociólogo Peter Burke (2001, p.214) realiza una crítica respecto al acercamiento a la iconología de la Escuela de Warburg, debido a que posibilita una gama demasiado amplia de interpretaciones por parte del investigador. Una segunda crítica, que tiene implicaciones directas para este trabajo, radica en el estudio del significado de la imagen dejando de lado “el público” para quien es dirigida; es decir, que se obvia *una* dimensión social de la obra, su recepción. De igual manera, la variedad de imágenes y estilos imposibilita seguir un procedimiento igual para todas las imágenes. En conclusión se trataría de un método excesivamente estético, centrado en la obra en sí misma (por lo menos para una investigación como la que se presenta).

Pero la crítica de mayor peso se debe centrar en lo que respecta al intento de los iconólogos de comprender el <<espíritu de la época>>, o lo que es lo mismo: captar una homogeneidad cultural en un momento histórico determinado, homogeneidad que de entrada es muy problemática, ya que el espíritu de la época puede entenderse como una construcción del investigador que pretende darle sentido a la realidad que estudia. En la sociedad los valores, creencias y normas se distribuyen de acuerdo a los estratos sociales, grupos de pertenencia de los individuos, organizaciones y agrupaciones de todo tipo, por tal se habla de la realidad construida socialmente, estratificada.

Por esta razón el análisis de Fantoques como producto cultural no pretende tipificar el pensamiento de la Venezuela de la época gomecista, sino que asume sólo una de las vías posibles de acceso al mismo. El estudio iconológico (sus aciertos y limitaciones) es necesario y útil a la hora de plantear una metodología para el estudio de las imágenes, pero también es necesario aceptar sus insuficiencias y tratar de sustituirlas con otras herramientas.

Según Burke podemos plantear tres alternativas al análisis iconológico: el psicoanálisis, el estructuralismo y los enfoques de la historia social del arte. “Los llamo

<<enfoques>> y no <<métodos>> porque representan no tanto una nueva vía de investigación, cuanto un nuevo tipo de intereses y perspectivas.” (Burke, 2000, p.215)

El enfoque psicoanalítico de Freud parte de la premisa de que las personas proyectan sobre las imágenes sus fantasías inconscientes, lo cual es un planteamiento válido pero algo peligroso a la hora del análisis debido a la imposibilidad que implica ubicar los testimonios fundamentales del autor en su obra sin acudir a este. Por este motivo Gombrich (2000, p.17) explica que “los hallazgos del psicoanálisis han contribuido ciertamente a generalizar la costumbre de buscar diversos <<niveles de significado>> en una obra dada. Pero con este método se suele confundir la causa con el propósito”

El enfoque estructuralista de Levi-Strauss se enfrenta a la imagen como un <<conjunto de signos>>, organiza su atención en lo interno de la obra, en los elementos que la componen y las analogías y oposiciones entre ellos. El problema de este enfoque es que no presta atención a la realidad exterior y el contexto social de la obra. Burke (2000, p.239) explica que el testimonio de las imágenes debe ser situado en un <<contexto>>, o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen las representaciones en un determinado lugar y una determinada época, así como el de los intereses del artista y su patrono o cliente original, y la función que pretendía darse a la imagen.

Los enfoques que se presentan como historias sociales del arte son de gran diversidad, pero podemos destacar a Arnold Hausser, para quien el estudio de las obras se centra en las condiciones de producción y consumo del arte, teniendo en cuenta que el arte es un reflejo de la sociedad.

Ante estas tres alternativas, Peter Burke (2000, p.324) explica que

las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonios a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación.

Sobre la base de este premisa del carácter social de la imagen y considerando todo lo antes dicho, se llevó a cabo la siguiente estrategia de investigación.

### **9. Estrategia de investigación para un análisis sociológico de las imágenes: Hacia una Socio-iconología**

En el cómic en general, y en particular en el caso que nos compete de la obra gráfica de Leoncio Martínez, la viñeta representa pictográficamente un espacio que, durante la lectura, adquiere también una dimensión temporal, a pesar de ser una imagen fija. Al respecto la Biblioteca Salvat (1974, p.56) expone que

tal dimensión nace de la acción representada, a la que el lector atribuye imaginariamente una duración real, y más todavía de la lectura de los textos de los diálogos, ya que toda locución discurre a lo largo de un tiempo, que es el que se supone representado en la viñeta. En consecuencia, en ésta se integran el discurso verbal, que es secuencial y temporal, y los signos icónicos fijos, a los que el lector atribuye una acción de duración congruente con la de las locuciones emitidas por los personajes

Dentro de esta duración se advierte que “lo literal” y “lo simbólico” se apoyan en elementos semióticos distintos. Lo literal forma parte de un primer nivel de lenguaje que puede llamarse **denotado** en la medida en que la relación significante/significado que en él se establece es casi automática y “natural”. En cambio, lo simbólico es fruto del acoplamiento de un segundo lenguaje al primer lenguaje denotado. Cabe hablar, en este segundo caso de **connotación**, o sea se trata de un signo cuyo significante es otro signo.

Por otra parte, Lotman explica (1996, p.32), y esto se constituye como un punto fundamental en este sistema, que

el lenguaje verbal y el icónico de las representaciones dibujadas no son isomorfos uno respecto al otro. Pero cada uno de ellos, desde diversos puntos de vista, es isomorfo respecto al mundo extrasemiótico de la realidad, del cual son un reflejo en cierto lenguaje. Esto hace posible, por una parte, el intercambio de mensajes entre esos sistemas, y, por otra, la nada trivial transformación de los mensajes en el proceso de su traslado.

La información de los mensajes icónicos ofrece características diversas a los verbales, aunque tal diferencia no intenta señalar distintos niveles de importancia del mensaje. “No existe tal jerarquía entre uno y otro lenguaje, sino simplemente una división de funciones entre ambos lenguajes en la práctica social” (Biblioteca Salvat, 1974, p.55). No es adecuado para este estudio, como realiza Barthes (1992, p.4) dar una mayor importancia al lenguaje verbal porque limite la polisemia de la imagen; pero tampoco es lo más adecuado dar mayor ponderación al signo icónico porque permite ofrecer como presencia óptica el objeto reemplazado. Al otorgar una significancia equivalente al texto escrito y al texto gráfico se está siguiendo un esquema metodológico directamente relacionado con las teorías del humor gráfico. Se debe recordar que “lo cómico” surge de la tensión entre los polos (texto – imagen) del “significante disyunto”.

En tanto uno de los polos constitutivos del significado de “lo cómico” es la imagen, como ya se mencionó, había que abordar su análisis, y había que hacerlo en perspectiva sociológica. Ello se llevó a cabo mediante lo que denominamos análisis socio-iconológico, mientras el acercamiento al texto contenido en el signo se realiza por medio del análisis del discurso, para finalmente yuxtaponer los dos polos.

Pero es necesario destacar que la explicitación y justificación respecto a la iconología, su pertinencia para este estudio, y sus limitaciones, fue la que guió las etapas posteriores del análisis. Por esta razón el análisis de la iconología y lo que hemos denominado socio-iconología cobran gran importancia, porque fue a partir de estas que se pudo continuar en la explicitación de la metodología a seguir para el análisis del discurso humorístico de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’.

En la investigación nos encontramos con gráficos y textos que son *signos* que representan algo. Estos signos no son copias fieles de un original. Son una adaptación, un interpretación, una representación hecha por el artista, que el lector a su vez interpreta como tal en tanto que también tiene en mente el concepto del objeto. Desde esta investigación, los textos y las imágenes funcionan como “SIGNIFICANTE” de la representación; el imaginario social como “SIGNIFICADO” de la misma. Se recuerda que, a la luz de la semiótica de la cultura, se estudia al SIGNO como UNIDAD CULTURAL, no aislado. Fantoques es un signo del macrotexto que era la cultura venezolana durante el gomecismo. El esquema metodológico usado sigue la forma de un signo, por tal motivo es pertinente el uso de la Semiótica de la Cultura. Además, al ser entendido como un signo del macrotexto de la cultura, puede ser analizado como tal.

Al concebir el signo como una unidad cultural el texto pasa a ser un generador de sentido. En el caso del humorismo gráfico a estudiar existen dos tipos de textos a analizar: el texto escrito y la imagen, cada uno fue analizado de manera particular y teniendo en cuenta que estos textos poseen similar importancia a la hora del análisis, pues como se dijo, uno remite al otro. Su unidad es el discurso del humorismo gráfico. Cada uno fue abordado con una estrategia específica, en el caso del texto: análisis del discurso; en el caso de la imagen: lo que se ha denominado en esta investigación como socio-iconología (que obviamente no es una metodología acabada sino mas bien una perspectiva y una estrategia) Teniendo en cuenta que, como Lotman, entendemos la cultura como signo, podemos proceder a realizar un análisis semiótico de la cultura siguiendo la estructura del signo.

Una vez explicado lo anterior, se sigue ahondado en la estructura de análisis planteada, al desdoblarse al significante, por cuestiones de método<sup>2</sup>, en dos partes: por una parte el texto, por otra el gráfico.

La relación referente-significante dentro del signo influye en el significado que recibe el lector. Teniendo esto en cuenta se planteó la estrategia de analizar “por contraste”. Es conocido que el signo se compone de significante, significado y referente. En esta investigación el significante se encuentra por una parte en el texto y por la otra el gráfico; este significante solo va a cobrar sentido en la medida en que se tenga presente que uno refiere al

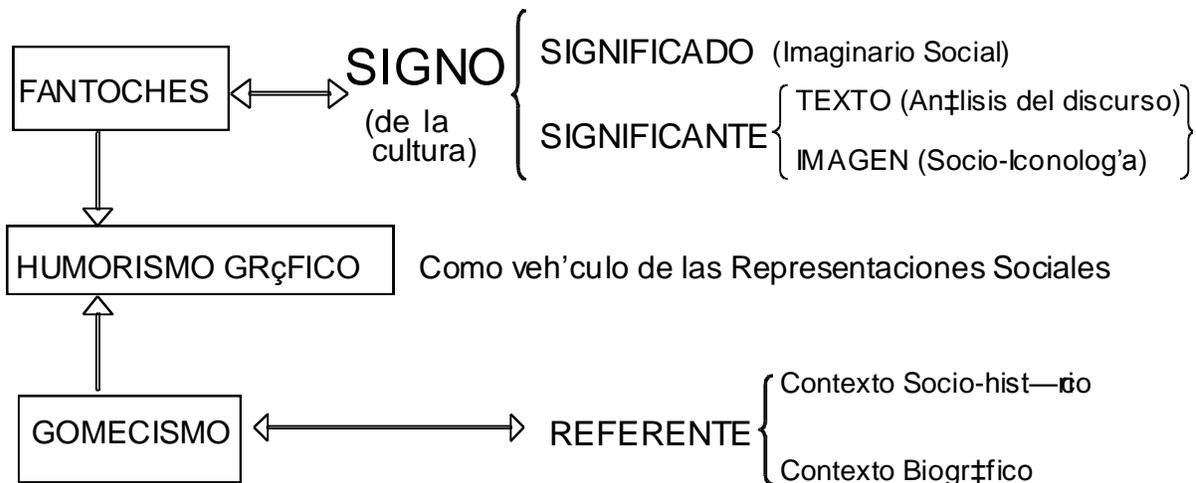
---

<sup>2</sup> Se recuerda que lo cómico brota de la distancia entre texto e imagen; a su vez, el texto y la imagen son vehículos para lo cómico como expresión de las Representaciones Sociales.

otro. Por esta razón existe una disyunción inclusiva (en donde se afirman los dos términos), no del signo completo, sino del significante.

Es sólo a partir de la relación “quebrada”, pero mutuamente referencial, entre imagen y texto que el humorismo gráfico va a cobrar sentido para los lectores, creando en el transcurso lo que puede denominarse un SIGNIFICANTE DISYUNTO. El análisis del mismo permitió hacer una inferencia del espacio social imaginario sobre el cual se realizó la obra en cuestión, mas concretamente respecto a la clase popular. El referente de este signo es el contenido de la representación social (lo imaginario), el significado.

En el siguiente esquema puede observarse mejor lo que se acaba de exponer.



Bajo la óptica de esta noción se entiende entonces que el texto refiere a la imagen, a la vez que la imagen refiere al texto. De esta manera cada uno dota de ‘sentido’ al otro, dando lugar a esta especie de ‘significante disyunto’ (la disyunción entre texto e imagen), que va a cobrar sentido en su totalidad cuando, y solo cuando, se ponga en contacto con el medio socio-histórico. De esta manera se abrió una vía para entender cómo el humorismo de Leoncio Martínez remite a la representación social de la Clase Popular venezolana de la era gomecista.

El análisis de alguno de los dos componentes aislados es absurdo, ya que el sentido del “humorismo gráfico” aparece EN LA DISYUNCIÓN mutuamente referencial del significante. El análisis del texto exige el análisis de la imagen, del mismo modo que el análisis de la imagen requiere el análisis del texto, para que pueda haber una vía de acceso a la REPRESENTACIÓN SOCIAL en el humorismo gráfico. De esta manera, “construir la noción

de representación como el instrumento esencial del análisis cultural es otorgar una pertinencia operatoria a uno de los conceptos centrales manejados en esas mismas sociedades” (Chartier, 1992, p.57) Lo que finalmente se obtiene es la representación resultante del análisis: la constitución imaginaria social de la “clase popular”.

Una vez extraída la representación social de la Clase popular venezolana durante el gomecismo, se alcanza un concepto creado en Venezuela durante el período histórico, por lo que una representación como la que se obtiene remite a los imaginarios sociales del momento histórico, pero de una manera indirecta (irónica)

Ahora, como se pudo observar en el esquema, el referente juega un papel fundamental ya que es quien va a delimitar las categorías del estudio. Se recuerda que el referente del estudio son el contexto socio-histórico y el contexto biográfico de Leoncio Martínez, por lo que es necesario hacer una breve reconstrucción del contexto social significativo de Fantoques, ya que es en este contexto específico y no en otro, donde se produce la obra humorística de Leoncio Martínez. Se recuerda además que las representaciones sociales implican que las mismas tienen su origen en la interacción simbólica entre los individuos, por lo que se hace vital conocer el contexto en donde se desarrolla tal interacción.

Se entiende entonces que una referencia, por breve que sea, al contexto histórico en este trabajo, se convierte en un requisito metodológico, de allí su importancia.

## **BREVE RECONSTRUCCIÓN DEL CONTEXTO SOCIAL SIGNIFICATIVO DE FANTOCHES.**

Para adentrarnos en el contexto socio-histórico del gomecismo, en donde se desarrolló la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez, es necesario acudir a algunas fuentes histográficas. Es conocida la tesis de Elías Pino Iturrieta, según la cual desde el año 1687, a partir de la formación del Sínodo de Caracas, la sociedad venezolana ha estado dividida en dos grupos principalmente diferenciados según su propiedad, y son a) los que poseen tierras y esclavos, quienes están en la capacidad de ser los tutores de la sociedad, b) la multitud promiscua. Durante el período de castas, a finales del siglo XVIII, el pueblo era definido como “gente de condición inferior”, lo que claramente denota desprecio hacia el grueso de la población, lo que Pino llama multitud promiscua. Bajo este argumento queda establecido que, desde la formación de Venezuela como nación, la sociedad se divide en dos grupos.

La obra de los teóricos positivistas como Vallenilla Lanz, Pedro Arcaya, Gil Fortoul, evidencia un testimonio desde un punto de vista diferente al de la población, puesto que la idea de progreso promovida por las élites estaba totalmente divorciada de las representaciones de las mayorías sociales.

Elías Pino Iturrieta (1978, p.57), con relación a la imposibilidad existente para entender el gomecismo separado de la ideología positivista, explica:

El positivismo venezolano medra a la sombra de Gómez, subsiste en la medida en que favorece al dictador e impide manifestaciones contrarias, reitera cansosamente sus postulados ante la complacencia de un régimen cuya solidez no hacía precisa la presencia de un conjunto orgánico de cultos publicistas, pero que, contra toda lógica, no podía cometer el dislate de impedir la divulgación de una doctrina

de apoyo. El imperio del positivismo se prolonga cuando se deposita en las entrañas del sistema para constituir uno de sus fenómenos de mayor representatividad, y una barrera para la penetración de orientaciones antagónicas.

Por ello se concuerda con Arturo Sosa(1972, p.11) cuando afirma que “El pensamiento venezolano sobre el hombre no se ha encontrado, ni puede, ni debe encontrarse divorciado de las realidades histórico-políticas de los hombres que piensan y viven ese pensamiento”. La importancia de semejante cuestión radica en que las características históricas de la sociedad donde se produce el fenómeno del gomecismo no se reproducen de igual manera en ningún otro período histórico. Por esta razón, el estudio que se pretende no puede dissociarse de una mirada sobre la singularidad histórica.

El contexto del objeto a estudiar tendríamos que situarlo en la época del mandato de Juan Vicente Gómez (1908-1935) Esta etapa necesariamente debe estar emparentada con lo que significó la llegada de los Andinos a Caracas, la noche del 22 de octubre de 1899, con Cipriano Castro a la cabeza. Los recibe una “una ciudad donde <<no existía una sola calle y menos una avenida con piso de cemento o adoquines. Calles empedradas, pero en el peor estado de conservación>>” (Méndez, 1993, p.32) Este es un período histórico resumido a grandes rasgos por William Sullivan (1992, p.249)

En 1908 la economía de Venezuela era un caos. No solamente había cortado el presidente Cipriano Castro las relaciones diplomáticas con Holanda, Francia, Colombia y los Estados Unidos, sino que además sus actos habían provocado tirantez con Gran Bretaña, Italia y otros países con los que comerciaba Venezuela. Además, una epidemia de peste bubónica plagaba al país; y los elevados impuestos de exportación aplicados al café y al cacao dificultaban a estos productos competir en el mercado internacional. Sequías, plagas de langostas y los monopolios frenaban el desarrollo agrícola e industrial, y el

comercio languidecía a causa de la incertidumbre económica provocada por la precaria salud de Castro. Pero el dictador no murió, ni tampoco estalló la guerra civil que se predecía; en lugar de esto, en noviembre de 1908 el enfermizo Presidente dejó el país para someterse a una operación en Europa.

Al intentar volver a Venezuela su entrada al país fue impedida por su antiguo vicepresidente, Juan Vicente Gómez, quien con el apoyo de los gobiernos de Estados Unidos, Gran Bretaña y Holanda, tomaba todo el poder y desconocía a Castro. Rómulo Betancourt (1969, p.34) describe el cambio de régimen del 19 de diciembre de 1908 como

Lo que en el sibilino lenguaje de la época se llamó ‘la evolución dentro de la situación’. Gómez asumió el poder, nombró gabinete y los mismos que dos semanas antes colocaban a Castro a la diestra de Dios lanzaron contra su nombre andanadas de denuestos. ‘La revolución fue como una ópera bufa’, comentó para los lectores de *The New York Times* su corresponsal viajero, Samuel Hopkins Adams. Pero para el Departamento de Estado el triunfador entra al Valhalla, después de vencer al dragón. Cuarenta y ocho horas después de haber cumplido Gómez su papel en el trágico sainete, zarpaba de Hampton Roads el primero de los acorazados norteamericanos que iba a respaldarlo con sus cañones y con su marinería: el *Maine*. El 23 de diciembre, le siguieron otros dos, el *Des Moines* y el *North Carolina*. En el último de esos navíos de guerra embarcó, en calidad de Comisionado de los Estados Unidos, el contralmirante W.I Buchanan

Durante tres meses la marina extranjera llevo a cabo esta ocupación virtual, hasta que el 13 de febrero de 1909 fueron firmados los protocolos Buchanan-Gómez, que vienen a

conformar el precio inicial pagado por el nuevo gobierno al Departamento de Estado y a los inversionistas norteamericanos, a cambio de la protección y apoyo al nuevo régimen del general Gómez. (Betancourt, 1969, p.35)

En adelante se expone la reconstrucción del contexto social significativo de 'Fantoques' según sus tres dimensiones: socio-política, socio-económica y socio-cultural.

La dimensión *socio-política* toma en cuenta la organización del Estado y la creación de instituciones políticas, así como las relaciones de dominación que el Estado mantiene con los diversos grupos sociales, gracias a la autoridad que representa.

La dimensión *socio-económica* toma en cuenta las relaciones de los grupos sociales con las actividades económicas, laborales y productivas en general. los medios de producción y el consumo.

La dimensión *socio-cultural* refiere a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten (creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje, conocimiento), así como la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad.

Es importante aclarar que esto es una síntesis con el fin de contextualizar y no una exposición exhaustiva del gomecismo ya que no es el objetivo de esta investigación.

### 1- Dimensión socio-política

Se avecinaban reformas políticas de largo alcance, comenzando por la Constitución de 1909, en donde se aumentó a veinte el número de entidades federales, lo cual le permitió a Gómez colocar a sus partidarios en puestos claves del gobierno y la milicia de los Estados. En segundo lugar creó el Consejo Federal, con la finalidad de aislar a los más importantes caudillos militares del país, convirtiéndolos en personajes de influencia casi nula, aunque en apariencia ocupasen puestos prestigiosos y gozasen de una alta posición política. Por último redujo el período presidencial de siete a cuatro años, prohibiendo además la re-elección, lo cual calmó temporalmente a los aspirantes al poder (Sullivan, 1992, p.251)

Un aspecto importante de la dimensión socio-política es el referido al *poder político centralizado*. La complicada dinámica del ascenso de Gómez al poder y su control absoluto de los poderes es explicada por Rómulo Betancourt (1969, p.46), quien afirma que para el año 1914, ante la inminencia del proceso electoral, Gómez decidió usurpar el poder definitivamente mediante la disolución del Consejo Federal de Gobierno bajo el pretexto de un

“lío de circunstancia”, llamado Protocolo Francés. Gómez declaró “alterado el orden público” a causa de una supuesta invasión armada desde el exterior, de esta manera “fueron silenciadas radicalmente las más tímidas manifestaciones de la opinión pública y cayó sobre Venezuela una lápida de salvaje opresión, que duraría hasta 1935” (Betancourt, 1969, p.46)

En abril de 1914 se realizó un Congreso Plenipotenciario, una Asamblea Constituyente en donde los miembros en su totalidad fueron designados ‘a dedo’ por Gómez (Betancourt, 1969, p.46) Juan Vicente Gómez resulta electo Presidente de la República por el Congreso, pero decide no asumir la Presidencia, permaneciendo en Maracay como comandante en jefe del ejército nacional. Ante estas circunstancias, Márquez Bustillo, quien había sido nombrado presidente provisional de la República, se mantiene en el cargo, por lo que Venezuela va a contar con 2 presidentes: Victorino Márquez Bustillos, quien despacha desde el Palacio de Miraflores manejando las organizaciones, y Juan Vicente Gómez manejando las riendas del país a través de la organización del ejército y de “La Sagrada”, como era llamada la policía política. Durante este tiempo Márquez Bustillos informará a Gómez acerca de todos los detalles de la administración y subordina cualquier decisión a la aprobación del jefe.

Esta centralización del poder político implica la *eliminación de la disidencia política*. La antigua oligarquía terrateniente sufre un drástico proceso de desintegración. Desde 1914 son relegados políticamente. “Quienes se oponen a Gómez sólo tiene una alternativa, la cárcel o el destierro. Y en ambos casos son obligados a vender sus propiedades a Gómez o a su camarilla por precios irrisorios” (Pacheco, 1984, p.73)

‘Paz, Unión y Trabajo’ fue el lema del nuevo gobierno: paz que libraría al país de la pesadilla de una guerra civil que había amenazado a Venezuela desde 1892; trabajo que permitiría a los venezolanos obtener beneficios sin amenaza alguna de interferencia y unión que acabaría con el faccionalismo, las luchas intestinas y las rivalidades entre los partidos que habían dividido al país a todo lo largo de la historia (Sullivan, 1992, p.250) De esta manera el gobierno ejerce un *control coercitivo de la población*.

Controlar la disidencia y ejercer el dominio sobre la población requirió de la *Institucionalización del Ejército Nacional*. Aunque el Ejército Nacional fue obra de Cipriano Castro, fue Gómez “quien aseguró la adhesión y lealtad de los cuarteles a la causa ‘rehabilitadora’, a tiempo que su política de carreteras le proporcionó a la fuerza armada mayor movilidad y penetración en todo el territorio nacional” (Pacheco, 1984, p.43) Con la

tarea auto impuesta de civilizar una nación arruinada, Gómez, investido de poder (y con el propósito de mantenerlo intacto), dedicó especial atención a la creación de un brazo armado eficaz y centralizado, como es el Ejército Nacional, por lo que creó la Academia Militar de Caracas, contando con oficiales e instructores contratados en el extranjero. Por esta razón, entre los gastos del Gobierno gomecista destacan los realizados por el Ministerio del Interior, que según William Sullivan (1992, p.261) estaban destinados a

controlar los viajes por el interior, en vigilar a supuestos disidentes, y en lograr que el pueblo siguiera diligentemente por la senda de los ideales de *paz, unión y trabajo*. Asimismo, el Ministerio de Obras Públicas invirtió Bs. 583.947.426 en la ejecución de muchos proyectos destinados a facilitar el control militar.

Venezuela era un país que durante casi un siglo se había visto desgarrado por las continuas luchas de la ‘caudillocracia guerrera’ (Toro Hardy, 1992, p.21) Perfeccionando el control y los aparatos represivos, Gómez se dio a la tarea de establecer la paz permanente mediante el control severo y cruel, por lo que “a la menor posibilidad de alteración del orden público, violentos reclutamientos arrancaban de las ciudades a millares de infelices, con el sólo objeto de que el brutal espectáculo sirviera de amonestación” (Mijares, 1975, p.148)

Así, los disidentes y los sospechosos de buscar la alteración pública eran víctimas de *privación de libertades*. Estos presos generalmente eran torturados en “La Rotunda”, la cárcel más famosa del gomecismo, o en otros casos pagaban sus condenas mediante trabajos forzados como la construcción de caminos como la carretera Trasandina desde Caracas a San Antonio del Táchira, la de Caracas-La Soledad en las orillas del Orinoco, la de Caracas-Maracay, la de Caracas-La Guaira, entre otras.

De esta manera las cárceles se encontraban repletas de secuestrados políticos, comenta Betancourt (1969, p.54), presos sin sentencia de jueces ni derecho de defensa y

con las medievales barras de cien libras ajustadas a lo tobillos.

El propio hijo del dictador, José Vicente Gómez, dirigía en un edificio nombrado ‘Villa Zoila’ las torturas físicas a los militares y civiles apresados: colgaduras por los pies y los órganos genitales; cintillos (el

'tortol') apretados con torniquete en torno de la cabeza, hasta casi hacer saltar los ojos. Docenas de hombres fueron envenenados, con arsénico, detrás de los espesos muros de La Rotunda, mazmorra colonial.

*La sociedad venezolana se encontraba dividida* en dos grupos: por una parte se encuentran los beneficiados de la aparición de los hidrocarburos, a causa de negocios con las tierras, o simplemente por la gracia del Benemérito, y por otra parte los trabajadores ajenos al negocio de la producción petrolera, en su mayor parte dedicados a las actividades de agricultura y ganadería. Los beneficios obtenidos del negocio petrolero “se tradujeron en súbito enriquecimiento de la pandilla gobernante. Contrastaba el ostentoso alarde de esas riquezas mal habidas con el estado de miseria, ignorancia y atraso en que chapuceaba el pueblo” (Betancourt, 1969, p.67)

Respecto a la densidad de la población Yolanda Segnini (1987, p.15) explica que

según el Censo del año 1926, Venezuela escasamente supera la cifra de tres millones de habitantes, de los cuales no más del 25 por ciento sabe leer y escribir. Sólo cuatro ciudades –Caracas, Maracaibo, Valencia y Barquisimeto- tienen más de veinte mil pobladores, situación que expresa, en forma inequívoca, el carácter rural de la estructura de nuestra sociedad para la época

De igual manera Yolanda Segnini dibuja un panorama del país a comienzos del siglo XX en donde Venezuela cuenta con 2.300.000 habitantes, de los cuales el 90% reside en el campo. Apenas 4 ciudades poseen más de 20.000 pobladores. La expectativa de vida apenas alcanza los 43 años.

En consonancia con lo anterior, Aquiles Nazoa señala que “Allí está el pueblo venezolano en el estado a que lo ha llevado el gomecismo (...) siempre son mendigos, siempre son vagos, siempre son seres sin destino, siempre son especialmente criaturas de una conmovedora realidad” (Nazoa, 1977, p.22) Nazoa narra la historia del centro de Caracas en

ese entonces, que era un refugio “de una de las formas más miserables y tristes que se ha conocido de la prostitución” (Nazon, 1977, p.24). El Silencio era el lugar en donde Castro primero y luego Gómez, congregaron una multitud de pobres prostitutas procedentes del mundo rural.

Luís Cipriano Rodríguez (1993, p.37) resume la dinámica socio-política en el período histórico, cuando explica que

(...) desde los actos mayores a los actos más cotidianos, la vida urbana está signada por la tradición de arbitrariedad y capricho característica del siglo XIX. El insensato propósito de violar toda norma, la búsqueda de la protección temeraria del poderoso, la actitud amenazante y ordinaria del hombre común cuando tiene la posibilidad de ejercer un modesto cargo público, o el concebir al Presidente no como la representación máxima de los derechos y deberes democráticos sino como la deificación del poder, constituyen expresiones que poco o nada tienen de democráticas ni de urbanas

Habiendo sintetizado el contexto socio-político durante el gomecismo, ahora se da paso a la explicitación de la siguiente dimensión.

## 2- Dimensión socio-económica

Además del control represivo a lo largo de todo el territorio, lo que le permitió a Gómez aferrarse al poder fue su organizada administración central, a cargo del Doctor Román Cárdenas. La Reforma Fiscal del Ministro de Hacienda constituyó una revitalización de los ingresos rentísticos y una reorientación con respecto a las fuentes de las que se nutría el Tesoro Público, ya que al no contar con las rentas de los impuestos aduaneros como fuente de ingresos principal, evadían la vulnerabilidad que significa depender de las fluctuaciones del mercado internacional (Pacheco, 1984). Esta **prosperidad fiscal** “le permitió la expansión sostenida del aparato represivo –ejército y policía- y el financiamiento de los programas de

obras públicas, pilares fundamentales de la política de consolidación que se desarrolló en la década 1910-1920” (Pacheco, 2000, p.43)

El nivel de eficacia en la constante creación de miedo e incertidumbre por parte del despliegue técnico y armamentista de la administración, va a significar el decaimiento de otras áreas públicas porque el gobierno debió extraer fondos destinado a esas áreas para concentrarlas en la carrera armamentista. En el caso del gomecismo, Adela Pellegrino (1989, p.148) nos explica que

En el período de 1921-1930, más de un 40% del gasto del Estado se dirigió a los Ministerios de Defensa e Interior, mientras que el de Educación recibía solamente un 4,3%. No es de extrañar, por lo tanto, que al finalizar el gobierno de Gómez la población del país fuera en un 71% analfabeta.

Podemos decir que el gomecismo se caracterizó entonces por poseer *sectores públicos desabastecidos*.

Pero las carencias no se limitaban al ámbito educativo. La *situación de la agricultura* se vio severamente golpeada cuando el café, cacao, ganado, azúcar y tabaco (principales productos de exportación venezolana) experimentaron una depresión en sus exportaciones a consecuencia del panorama que se vivía producto de la Primera Guerra Mundial, y con el tiempo el sector agrícola decaería aun más luego del advenimiento de la explotación petrolera. Respecto a la economía pre-petrolera Emilio Pacheco (1984, p.53) explica que

es fundamentalmente agrícola. Cerca del 80% de la población vive en el campo, adscrita a las haciendas cafeteras o cacaoteras, y a grandes latifundios improductivos o en minifundios. El mercado interno es restringido y local, y por ello la producción para el consumo interno se organiza en economías de subsistencia que coexisten con pequeñas unidades que producen para el mercado.

En muchos sentidos, para el año 1908 las condiciones de trabajo no eran mejores de lo que habían sido durante la dominación española. “La gran mayoría de las tierras cultivables se hallaban en manos de un grupo minoritario y rico de la población, y las masas del pueblo trabajaba en las haciendas por poca cosa” (Sullivan, 1992, p.263)

El café continuaría siendo la base de la economía venezolana hasta el momento en que fue superado en importancia por el petróleo, es decir, hasta los años veinte. Sin embargo la exportación de café no implicaba prosperidad para todos los cultivadores del grano. Las haciendas se hallaban a merced de plagas e insectos que destruían las matas, y el cultivo continuo durante sesenta años había empobrecido la tierra y reducido el rendimiento. Mientras el país disminuía el rendimiento por hectárea, la competencia extranjera hacía aún más difícil la colocación del café venezolano en el mercado mundial. (Sullivan, 1992, p.253) No resulta extraño entonces que a lo largo de la nación sean comunes los conucos, o agricultura de subsistencia, y los latifundios (grandes tierras ociosas).

Además de café y cacao, Venezuela exportaba cantidades considerables de ganado, pero la *exportación ganadera* disminuyó debido a las interminables guerras civiles, sequías repetidas y las plagas, que afectaron la producción “considerablemente, y durante el período 1888-1910 el número de cabezas de ganado pasó de 8.476.291 a 1.461.551. En 1922, esta cantidad era sólo un 33% superior registrada por Agustín Codazzi en 1839” (Sullivan, 1992, p.255)

La ganadería es controlada por Gómez, quien ordenaba a las unidades del ejército realizar trabajo gratuito en sus propiedades. “El Benemérito”, como era conocido, y sus allegados acapararon las tierras, el 84% del área laborable estaba en manos de grandes propietarios (Betancourt, 1986, p.86). De hecho la venta de carne fue monopolizada por Gómez y sus allegados, se había declarado ilegal la competencia en la industria láctea y productos derivados, y para 1935 la ganadería se hallaba estancada debido a que introducirse en ese mercado era considerado políticamente peligroso (Sullivan, 1992, p.255) La situación histórica no tiene paralelo en el ámbito nacional. Venezuela no es sólo una hacienda. Venezuela tiene dueño absoluto.

Como consecuencia de la situación agrícola y ganadera, la *situación del campesinado* va a cambiar. El campesinado tradicional registra un proceso de descomposición como consecuencia de varios factores. El primero de ellos es la creciente monetarización de la

economía nacional, la cual erosionó las relaciones de servidumbre, semi-feudales, y el trabajo asalariado fue sustituyendo progresivamente a las fórmulas de la medianería y aparcería, etc. Aunado a esto el debilitamiento de la oligarquía terrateniente contribuyó a dar una mayor flexibilidad a las relaciones en el campo venezolano. Un tercer factor puede ser hallado en la escasa productividad del latifundio y la crisis de la producción agrícola. Por último no se puede dejar de lado la atractiva influencia que las nuevas actividades urbanas ejercían sobre el campesinado. Pero este proceso se gestó gracias a la extensión de la red de carreteras realizadas por el gobierno, la cual facilitaba la movilidad territorial. (Pacheco, 1984, p.77) El campesino parece entonces tener una vía de entrada a la ciudad.

Estos problemas en el campo sumados a “La atracción de las regiones petroleras movilizó a las poblaciones campesinas, tanto hacia las regiones de explotación como hacia la capital del país, donde el aumento de los ingresos del Estado repercutió en el aumento de las actividades burocráticas y en la construcción de obras públicas” (Pellegrino, 1989, p.161)

Pero esta atracción del campesinado a las ciudades producto de la nueva economía fue relativa. William Sullivan (1992, p.255) explica que si bien existió una

disminución de la tasa de desempleo durante el Régimen de la Rehabilitación. En efecto, el dictador no sólo intentó frenar la migración hacia las ciudades en expansión estableciendo el requisito de obtener permisos especiales para viajar e imponiendo castigos a aquellos que lo hacían en forma ilegal, sino que trató severamente a los vagos y a los desempleados crónicos de las zonas urbanas. De hecho, se convirtió en una práctica común por parte de las autoridades el obligar a los ciudadanos ‘ociosos’ a trabajar en las carreteras. Práctica que se aplicó también contra los opositores políticos”

Pero la mayor parte de la población campesina que migró a los nuevos centros productivos “se ubicaba en las actividades de servicio que se desarrollaban alrededor de los centros de trabajo o pasaba a engrosar las filas del ejército, de la burocracia o, simplemente, no encontraba colocación y quedaba desamparado” (Pacheco, 1984, p.54), de este modo “ni el

medio por ciento de la población económicamente activa encontró ocupación al pie de los taladros” (Betancourt, 1969, p.87) Al respecto Pacheco (1984, p.66) explica que

Entre 1920 y 1936, la generación de nuevos empleos no agrícolas se concentró fuera de las empresas organizadas. La burocracia gubernamental, el artesanado y la servidumbre doméstica absorbieron casi el 75% de la expansión del empleo urbano. El crecimiento del sector artesanal se explica en razón de dos fenómenos distintos: en primer término, el auge de la construcción privada en las ciudades determinó el crecimiento de la mano de obra ocupada en el sector (carpinteros, albañiles, plomeros, etc.), en segundo término, el crecimiento del ingreso y del número de trabajadores urbanos incrementó la demanda de mano de obra artesanal vinculada a la producción de alimentos y vestidos.

A partir de 1922 el crecimiento de los ingresos incide en la transformación de la ciudad. “Esta construcción estuvo orientada fundamentalmente por el sector privado de la Caracas de aquel tiempo” (Galería de Arte Nacional, 1998, p.17) Pero a pesar de la apertura de nuevas vías de comunicación, estas eran prácticamente inexistentes. “Con la excepción de las pocas carreteras construidas en la época de Gómez y tres o cuatro ferrocarriles obsoletos, el país seguía transitado por las mismas vías utilizadas desde siglos atrás: el mar y los ríos” (Toro Hardy, 1992, p.2)

En material internacional, el gobierno de Gómez dedicó gran empeño en la **renovación de los nexos con el mercado internacional**. El régimen “aplicó una austera y metodológica disciplina en la administración de la nueva hacienda nacional; se saneó la economía venezolana de las deudas internacionales, y ya para 1912 se pudo pagar buena parte de los compromisos adquiridos por sus predecesores” (Galería de Arte Nacional, 1998, p.17 )

Con la llegada al poder, Gómez se dio a la tarea de renovar los nexos diplomáticos internacionales, que Castro había perdido, con Estados Unidos, Francia, Holanda, de esta manera intentando aumentar el mercado internacional. De este grupo de países merece

mención especial el trato que para Venezuela significó la penetración de capitales estadounidenses orientados a la explotación de nuestras riquezas petrolera y minera. En esos días, la economía del país gira en torno al comercio con Estados Unidos, quien desplazó a las potencias europeas.

Al descubrirse los primeros campos gigantescos de petróleo crudo en Venezuela, se abren las puertas de los mercados energéticos mundiales por la potencialidad de los yacimientos, lo que provocó una competencia entre las compañías petroleras por adquirir concesiones en Venezuela. El gobierno instituyó una política petrolera liberal, con el objeto de traer el mayor volumen de capitales extranjeros, para lo que Gómez otorgó concesiones a grandes plazos y con bajas tasas impositivas. De igual manera el ministro Gumersindo Torres, promulgó desde 1920 a 1935 cinco versiones de Ley de Hidrocarburos, con el objeto de asignar más concesiones a las transnacionales, para aumentar las áreas de exploración. De igual manera, “en el curso de la primera década del 900, otorgó el Ejecutivo numerosas concesiones a particulares ligados íntimamente al régimen gobernante” (Betancourt, 1969, p.40)

Entraron a jugar un papel importante las *concesiones petroleras*. Entre las primeras compañías a las que se le otorgaron concesiones a partir de 1913 se encontraban la New York and Bermúdez Company, Caribbean Petroleum, Venezuela Oil Concessions (Shell), Standard Oil (Creole), British Ecuatorial, Lago Petroleum. Para 1928 el 33% de la superficie del país, lo que es 30.000.000 de hectáreas estaban en concesiones a compañías (Silva, 1976. p.779) Muchas de estas concesiones eran producto de la Compañía Venezolana de Petróleo, creada en 1923 y manejada por Gómez y sus allegados, cuya labor era revender grandes extensiones de terreno a empresas extranjeras para su explotación, obteniendo en el transcurso considerables beneficios. Entre 1878 y 1920 el gobierno concedió 1312 contratos de explotación petrolera en nueve Estados, y para 1928 aproximadamente 150 compañías petroleras poseían negocios en el país. 3117 pozos de explotación y 211 de exploración fueron perforados en Venezuela entre 1912 y 1936, con una extracción total de 168.525.387 miles de toneladas métricas de petróleo por un valor total de Bs. 5.697.830.642. (Sullivan, 1992, p.260)

Como resultado de la explotación petrolera entre 1917 y 1930 las divisas del país pasaron de 53 millones a 210 millones de bolívares, a pesar la expansión de la industria petrolera de 69.000 toneladas en 1920, a más de 20 millones de toneladas en 1930. Como se

observa el crecimiento en la producción no se tradujo en una compensación adecuada para el país, debido a los bajos impuestos que la Nación pedía a los inversionistas extranjeros y a los manejos ilícitos del dinero que llegaba a manos de un reducido grupo de funcionarios. A la caída de Porfirio Díaz en México, en el año 1911, Venezuela se perfilaba para los inversionistas extranjeros como un terreno seguro, por lo que en 1923 se crea la Compañía Venezolana de petróleo. Para el año 1928 Venezuela ocupaba el primer lugar como explotador de petróleo y el segundo como productor, tan solo detrás de Estados Unidos. Los niveles de inversión de los Estados Unidos en Venezuela aumentaban con el paso de los años: \$11 millones en 1924, \$72 millones en 1925, \$128 millones en 1926, \$157 millones en 1928 (Betancourt, 1969, p.57)

Respecto a la gestión petrolera venezolana William Sullivan (1992, p.257) explica que Se puede decir que el desarrollo de la industria petrolera en Venezuela ocurre en un momento propicio. Las locomotoras utilizan más frecuentemente los motores diesel, se inicia el uso del petróleo en lugar del carbón como combustible para los barcos, el poder aéreo se convierte en un factor de estrategia militar y el automóvil empieza a ser producido en larga escala.

Haciendo uso de la Memoria del Ministerio de Agricultura y Cría al Congreso Nacional de Venezuela en 1936, Rómulo Betancourt (1969, p.84) presenta cifras que referentes al período entre julio de 1919 y junio de 1936 en donde observa que

desde julio de 1919 a junio de 1936, inclusive –comprueba ese documento- el Fisco nacional percibió de las compañías petroleras por todos los conceptos la suma de 612 millones de bolívares, habiendo alcanzado la explotación en ese mismo lapso a 1.262 millones de barriles, o sea *cuarenta y ocho céntimos de bolívar por unidad*. Y en ese mismo lapso el precio promedio del crudo fue de \$1,37 que calculado a Bs.5, da un total de ingresos brutos para las petroleras de

8.644 millones, o sea que lo pagado por ellas al fisco representaba solamente el 7%

Estos ingresos seguros le permitieron a Gómez cancelar completamente la deuda externa. De esta manera “el régimen gomecista era cada vez más implacable, pero con los criollos. Su capacidad sin fronteras para oprimir y exaccionar al venezolano se transformaba en sumisión y obsecuencia con el extranjero poderoso” (Betancourt, 1969, p.53)

El dinero procedente de la producción y ventas del ‘oro negro’ permitió a Gómez y su camarilla enriquecerse extremadamente, hizo posible que las empresas extranjeras obtuviesen márgenes de ganancias de al menos el 1000%, proporcionó empleo a miles de venezolanos, propició la formación de una incipiente clase media, pero lamentablemente el venezolano promedio no se benefició mucho con este capital. (Sullivan, 19992, p.260) José Toro Hardy (1992, p.2) expresa que “el producto nacional por habitante en 1920, alcanzaba apenas unos 147 dólares (US\$ de 1970), lo cual ponía en evidencia que estábamos sumidos en la más absoluta miseria, pues el nuestro era posiblemente uno de los países más pobres del continente”

Se observa entonces como la aparición del petróleo condujo a acentuar *diferencias sociales producto de los ingresos petroleros*. Más del 75% de los habitantes eran analfabetos, habitaban en asentamientos de menos de 2.500 habitantes y se ocupaban de labores del capo pero con métodos de explotación que poco habían variado desde la colonia. En consonancia con lo anterior, se estima que más de un 50% de la población no estaba incorporada a lo que podía llamarse una ‘economía monetaria’, ya que vivían de lo que obtenían de sus conucos o recibían su salario como jornaleros agrícolas en forma de fichas (Toro Hardy, 1992, p.2) Se observa entonces como coexisten dos realidades contrapuestas: por un lado, excluidos de los beneficios de la bonanza petrolera sobrevive la mayoría de la población, mientras que en el otro polo casas semibancarias, prestamistas con usura, ejecutaban día tras día los créditos hipotecarios y se quedaban con haciendas y hatos. Además Gómez y su gente acapararon grandes cantidades de tierra y se convirtieron en latifundistas muy semejantes a los dueños de los feudos medievales. Para 1932 un promedio del 84% del área para entonces laborable estaba en manos de grandes propietarios. El campesino sin tierras, que representaba las dos terceras partes de la población, dejó de arraigarse y fijarse en núcleos estables. Las

migraciones cobraron una intensidad y ritmo acelerados. (Betancourt, 1969, p.86)

Rómulo Betancourt (1969, p.87) critica la administración de los recursos provenientes del petróleo y su impacto en la economía venezolana ya que el producido fiscal del petróleo provocó una avalancha de dólares y libras esterlinas al país que, sin haber democratizado ni modernizado sus sistemas de producción (en el siglo XX producía dentro de módulos del siglo XVII), creó una traba en la economía venezolana. **El petróleo se constituyó como un factor deformativo de la economía** y de la vida nacional, ya que el ininterrumpido flujo de divisas estimuló las importaciones, hipertrofió el comercio “y se configuró, para años, esa fisonomía de nación principalmente consumidora de mercancías extranjeras que por muchos años tuvo Venezuela” (Betancourt, 1969, p.87)

Existe un elevado incremento de la burocracia estatal, el cual cumple la tarea de presentar diversas instancias que representan al dictador. Además existe un nuevo grupo social incipiente (que podríamos denominar como el surgimiento de una burguesía comercial) que se dedicó fundamentalmente a tres actividades “que acentuaron su naturaleza parasitaria y su debilidad frente a los inversionistas extranjeros, el negocio importador; la usura y la especulación con tierras urbanas y, el desarrollo de los medios de transporte y servicios conexos con la circulación interna de mercancías” (Pacheco, 1984, p.69)

El crecimiento de las ciudades, la monetarización de la economía (y su consecuente aparición de nuevas necesidades), la expansión del Estado y de su actividad burocrática, planteaban una diversificación de las actividades. Es así como las figuras de los pequeños comerciantes, los empleados de servicios (banca, transporte, educación, servicios públicos, comunicaciones, etc), los profesionales, los funcionarios públicos cobran relevancia para el funcionamiento de la sociedad. (Pacheco, 1984, p.79) De esta forma aparecen *nuevas actividades comerciales*.

Además, existe un *crecimiento del mercado interno de consumo*, y como consecuencia se daba pie al crecimiento de un mercado interno para consumo de productos importados, debido a que los niveles de ahorro eran muy bajos. Como el flujo constituido por los salarios se utilizaba en consumo directo el estado debió realizar una inversión de parte de los gravámenes cobrados a las compañías extranjeras, con el fin de cubrir esta ampliación del consumo. (Pacheco, 1984, p.56) Como explica Emilio Pacheco (1984, p.56)

La explotación petrolera origina, como primer efecto, el aumento del

ingreso circulante. El sector interno, de economía monetaria, se expande a raíz de los sueldos, salarios pagados a los obreros petroleros y de los ingresos percibidos por la burocracia y los obreros estatales, produciendo un verdadero ‘desarrollo en espiral’ del mercado interno. El aumento del circulante expande la demanda de bienes y servicios. A este movimiento se agrega la incorporación al mercado nacional de unidades de producción agrícola, hasta entonces marginadas al área de subsistencia, incorporación que se hizo posible gracias a la apertura de carreteras y vías de comunicación.

Con la declinación de las exportaciones de carácter agrícola y la comercialización del petróleo por parte de la Compañía Venezolana de Petróleo, las casas extranjeras que cumplían el doble papel de exportadora de materias primas e importadora de bienes manufacturados, abandonaron progresivamente sus carácter exportador en beneficio de la actividad importadora. El crecimiento de esta capacidad importadora, debido a la disponibilidad de divisas petroleras, dió lugar al surgimiento de nuevos establecimientos que se dedicaron al comercio de importación, acentuando el carácter urbano de los comerciantes como clase. (Pacheco, 1984, p.76)

Pero es imperante aclarar que ni el petróleo diezmó inmediatamente la agricultura en su dinámica de corto plazo, ni esta fue totalmente abandonada por Gómez a su propia suerte. Aunque, desde luego, tanto el <<oro negro>> como la mentalidad petrorrentista, que empieza a dominar al país, deterioran estratégicamente las bases del agro (Cipriano, 1993, p.130)

Sentadas las bases de las categorías socio-económicas como parte del contexto social significativo de ‘Fantoques’, podemos acceder a la tercera dimensión.

### **3- Dimensión socio-cultural**

El crecimiento del mercado interno aunado a la aumento de la capacidad importadora de bienes dió paso a *la nueva sociedad consumista*. Los bienes de consumo demandados se dividen en dos, por una parte los bienes de consumo básico, cuya demanda ejerce presión

sobre la oferta de productos agrícolas y artesanales, mientras que la demanda de bienes suntuarios se supe a través de la importación. “No obstante, a medida que crecen las capas medias alrededor de la burocracia civil y de las profesiones universitarias y se propaga el efecto-demostración, el consumo que se consideraba suntuario se convierte en consumo corriente para estas capas de población” (Pacheco, 1984, 59)

De este modo, el aumento del ingreso en las clases altas y en las capas medias, aunado a la concepción de prestigio social exigía una servidumbre doméstica numerosa, demanda que fue cubierta por el éxodo del campesinado hacia las ciudades (Pacheco, 1984, 67)

El comercio entonces es favorecido con la nueva sociedad consumista que se desarrolla a partir del descubrimiento del petróleo, la sociedad busca satisfacer necesidades superfluas. Ya para 1926 “aunque carente de industrias, la capital tenía comercios acaudalados. Ya se definía como ciudad más consumista que productora” (Liscano, 1976, p.866)

José Antonio Giacopini Zarraga, citado por Santeliz (1984, p.43) nos acerca a la dinámica del país cuando nos explica que

La cultura del petróleo será la de imitación de los Estados Unidos en sustitución de la tradicional repetición de los modelos europeos, esencialmente franceses. Esta sustitución significará, al mismo tiempo un cambio de prioridades de lo artístico por lo tecnológico; del francés, como necesario idioma internacional, por el inglés, práctico y bueno para sobrevivir en el mundo de los negocios; de lo clásico, a veces extremadamente rígido, por lo futurista, pleno de cambios y tan de acuerdo con el ritmo que imponía la época: del brandy y el coñac, propios de un refinado gusto y un educado paladar que ya pasaba de moda, por el whisky, más popular y menos sofisticado

La aparición del automóvil, de tranvías eléctricos, los ritmos de Charleston, Fox-trot, Jazz, que sustituían al tradicional vals, las faldas cortas, el chicle, el maquillaje, los trajes de baño, la literatura de vanguardia y hasta una nueva concepción del arte, existían paralelamente con otra sociedad en donde el creciente analfabetismo, producto de las insuficiencias

educativas, y los altos niveles de mortalidad, como resultado de enfermedades como la malaria, fiebre amarilla y tuberculosis, dejaban una huella profunda en gran parte de los habitantes de la nación.

Mientras una parte de la población se dirigía al Teatro Municipal, Teatro Nacional, Teatro Calcano, El Olimpia, Teatro Caracas, El Principal, El Ayacucho o El Continental para disfrutar las obras escritas por los intelectuales de la época o participar en los bailes, el 60% de la población sufre de enfermedades venéreas. Los años 1918 y 1919 estuvieron signados por *La peste española* “un terrible golpe de Dios que mataría como ratas a los caraqueños y plantearía una situación de cierre existencial (...) Gómez se había encuevado. Los universitarios manifiestan. Hay dificultades con Embajadas y hasta con el Arzobispado. Horas de agitación y de prisiones” (Montes, 1968, p.22) José Toro Hardy (1992, p.2) nos ilustra que “la salud del pueblo se hallaba minada por el paludismo, la anquilostomiasis, las enfermedades gastrointestinales, la fiebre amarilla, el mal de chagas, la bilharzia, el cólera y tantas otros males endémicos y epidémicos que sería muy largo de enumerar”

Como se observa la salud de la población era precaria y en Caracas, como afirmó el doctor Luis Razetti antes de huir al exilio, hubo un decrecimiento en la población a causa de la mortalidad infantil. Razetti atribuye una relación de causalidad entre la alta mortalidad infantil y el analfabetismo de los padres, la ilegitimidad de los hijos, el alcoholismo, la sífilis y abandono absoluto del niño. Es en este marco que la pediatría comienza a cobrar importancia y se comienzan a crear instituciones como “Agencia de Nodrizas en Caracas”, “Oficina de Higiene”, “La gota de leche”, el “Instituto Benéfico Simón Rodríguez” y se inauguró el Servicio de Pediatría en las instalaciones del “Hospital José María Vargas”. (De Oliveira, 2004)

**La educación** se limitaba al meritorio esfuerzo realizado por maestras con increíble vocación de servicio y a algunos colegios administrados en su mayor parte por religiosos, pero apenas se favorecía a un reducido sector de la población. Por su parte, La formación universitaria se reducía sólo a dos universidades ubicadas en Caracas y en los Andes (Toro Hardy, 1992, p.3) José Luis Salcedo Bastardo, citado por Yolanda Segnini (1987, p.20) aporta algunos datos en el área educativa

para 1935 tan sólo alrededor del 10 por ciento de la población del país sabe leer y escribir: más del 60% de los habitantes con edad de 10 o más años son analfabetos(...)

El 83 por ciento de los niños de siete a catorce años no asiste a la escuela; los inscritos no exceden de 123 mil. Venezuela tiene para ese año:1.919 maestros federales, de los cuales únicamente 60 son graduados; hay dos escuelas normales con 115 cursantes entre ambas.

En toda la República el gobierno sostiene tres liceos y quince Colegios Federales –semiliceos-, en suma: 188 cátedras de bachillerato y 1.100 alumnos, La Universidad Central de Venezuela contaba 1.256 estudiantes, la de Mérida 276.

Aunado a esto es necesario recalcar el hecho de que la Universidad Central permaneció cerrada entre 1912 y 1925, y a partir de este año reinició sus actividades con un cupo muy limitado de estudiantes. (Sullivan, 1992, p.263)

Para concluir lo referente a la dimensión socio-política del gomecismo en materia educativa Rómulo Betancourt (1969, p.94) duramente señala que

Algunos despotismo se han preciado de ‘ilustrados’. El de Gómez, no. Era la bruta tiranía en su más desnuda y primitiva forma. Desde los años 1908-9 a 1925-26, el presupuesto de educación estuvo siempre por debajo de los 5 millones de bolívares (menos de un millón de dólares al cambio de entonces) (...) El balance de un 80% de analfabetos dentro de la población adulta, que dejó a esa etapa sombría de vida nacional, es el más elocuente testimonio de su labor, devastadora, del hombre venezolano.

“Gómez practicó la política de abrir el país a las compañías extranjeras, al mismo tiempo que procuraba cerrarlo a las ideologías y las corrientes políticas que influían al mundo en su época” (Pellegrino, p.153) “En la Venezuela de los días gomecistas, tan aislada del mundo como estuvo tantos años China por la famosa muralla que construyeron los emperadores feudales, la censura postal no dejaba que se filtrara ningún libro ‘subversivo’” (Betancourt, 1983, p.13) Se observa entonces que el control del gobierno era mantenido en todo ámbito y en todo momento, inclusive sobre los temas a los que dedican la lectura.

En materia de *producción cultural*, la misma estaba organizada de manera sistemática, limitada a las manifestaciones artísticas y literarias, según Yolanda Segnini (1993, p.206) tiene como

protagonistas las élites que tienen el acceso a la instrucción; sus residencias particulares siguen sirviendo de escenarios para la misma, y las publicaciones periódicas mantienen el carácter de voceros de dicha actividad, dado que los referidos grupos disfrutaban de los medios económicos necesarios para emprender cualquier empresa de tipo editorial. Juan Vicente Gómez no interviene ni modifica estos patrones culturales.

De esta manera se observa el “carácter elitescos que en esa sociedad tenían la cultura y la educación” (Segnini, 1993, p.228)

Los sectores privilegiados invierten su tiempo en amenas tertulias “sobre los pensadores en boga para el momento. El resultado de las discusiones pasa de los sillones a las páginas de las publicaciones con singular rapidez” (Segnini, 1993, p.203)

Así, la situación editorial del país desde 1914 va a estar caracterizada por la restricción para conseguir los materiales indispensables al funcionamiento de las empresas tipográficas, pero ya para 1918 “una vez más el quehacer intelectual va a continuar expresándose a través de periódicos y revistas (...) y la actividad editorial –temporalmente retardada- adquiere nuevo impulso y vigor (Segnini, 1987, p.82) Para el año de 1926 “Venezuela tiene un poco más de 3.000.000 de habitantes y cuenta con más de medio millar de publicaciones de carácter periódico” (Segnini, 1993, p.211) Entre los años 1919 y 1935 el Distrito Federal es la entidad

con mayor número de publicaciones, a pesar de ocupar el quinto lugar respecto al número de habitantes, lo que nos señala la gran cantidad de publicaciones con respecto al número de habitantes, más aun cuando se recuerda que más del 70% de la población era analfabeta (Segnini, 1987, p83) “En todo caso, esa paradoja se explica por el abismo existente entre ricos y pobres que el oro negro por sí solo no ha podido salvar. Si es cierto que los pobres de aquella época, como los de ahora, no leían, por lo menos es obvio que las personas acomodadas leían mucho” (Segnini, 1987, p.43) El movimiento editorial de 1927 indica que “el Distrito Federal cuenta con veintitrés establecimientos tipográficos, donde se imprimen algo más de ciento nueve publicaciones de carácter periódico” (Segnini, 1993, p.37), y es en este universo que el semanario Fantoques tiene una circulación semanal promedio de 11.000 ejemplares, lo que representa el 60% de la totalidad de las publicaciones (siendo el total igual a 41.600 publicaciones)

“El nuevo impulso editorial en Venezuela verifica lo que fuera la tendencia general de la época, cual es: la gente utilizaba la lectura como el único medio para mantenerse informado, siendo ésta una de las pocas posibilidades de esparcimiento disponible para los sectores instruidos de la sociedad” (Segnini, 1987, p. 87)

Semejantes números llaman la atención acerca de la importancia que pudiera tener el semanario Fantoques en la sociedad venezolana del momento histórico, de esta manera justificando la selección de semejante medio de expresión para un trabajo como el que se presenta a continuación. Pero el estudio del semanario en toda su expresión no interesa para los fines de este trabajo, ya que el mismo se plantea como un acercamiento a los imaginarios sociales extraídos de las representaciones existentes en el humorismo gráfico.

Pretender acercarse al estudio de un tiempo determinado implica conocer el contexto socio-cultural, socio-político y sus manifestaciones, así como los hechos que se produjeron de una manera determinada y no de otra, pueden contribuir a establecer peculiaridades de esta sociedad. “El texto es ‘producido’ por la imaginación y la interpretación del lector que, a partir de sus capacidades, expectativas y de las prácticas propias de la comunidad a la que él pertenece, construye un sentido particular” (Chartier, 1992, p.VI)

De este modo, el contexto que acabamos de describir se presenta como una vía de acceso a las ideas del autor analizado. Ahora, es necesario añadir una dimensión biográfica, la cual,

como se ha dicho con anterioridad, tiene una importancia fundamental como parte de las condiciones existenciales que conforman el pensamiento de Leoncio Martínez y, lo que nos interesa, la posibilidad de representaciones sociales que se pueda extraer del mismo.

#### **4- Dimensión biográfica**

El 22 de diciembre de 1888, en Maripérez, nace Leoncio Martínez-Martínez, sumergido en el seno de una Caracas de poco más de 70.000 habitantes, tranquila y febril. “Venía Leo de una ilustrísima familia, de las más señaladas en nuestras genealogías del dinero, y había nacido en una de las regiones de la ciudad que conservaban todavía el prestigio de la aristocracia colonial”(Nazoa, 1976, p.19) El arte le venía por herencia, ya que sus antepasados Jerónimo y Celestino Martínez eran reconocidos en la sociedad caraqueña por sus expresiones con la pintura y como hombres de letras, mientras desempeñaban lucrativos oficios de grabadores, fotógrafos y litógrafos. (Molina, Giménez, 1974, p.10)

Leoncio Martínez tiene el privilegio, considerado exclusivo de las familias con posibilidades económicas, de cursar estudios y los realiza en el afamado Colegio Santa María, en donde se destacó por sus logros académicos. Es bajo la enseñanza de los maestros en donde pasa la mayor parte de su niñez y adolescencia.

Establece sus primeros contactos en la prensa cuando le publican anónimamente, algunos dibujos en el diario ‘Linterna Mágica’ durante el año 1901, diario que clausuran dos años más tarde, en 1903, cuando se publica una caricatura de “Raf” en donde se representa a Castro con el cuerpo de una gallina. “Raf” era el seudónimo utilizado por el hermano mayor de Leoncio Martínez, Rafael, quien trabajaba como caricaturista en varias publicaciones caraqueñas, por lo que fue probablemente una gran influencia en la decisión que un par de años después tomaría Leoncio Martínez de no ingresar en la universidad y, por el contrario, dedicar su vida a construir una obra como humorista gráfico. De esta manera, Leoncio Martínez, quien contó con todo en su disposición y tuvo “en su talento todos los recursos y todas las posibilidades de erigirse en un ductor social del país (...) fue a medida que maduraba junto a su arte, desprendiéndose como de un estorbazo ropaje, pieza a pieza, todos aquellos valores que lo vinculaban de algún modo a las clases dominantes del país” (Nazoa, 1976, p.19)

Corría el año 1905 cuando las caricaturas de “Raf” ocasionan que caiga en desgracia con el gobierno de Cipriano Castro, por lo que es detenido y enviado a Zulia. “La suerte de su

hermano, ese destino de prisión y destierro que era común a los escritores y periodistas, se le quedó fija en la memoria” (Montes, 1968, p.14) por lo que se decide a seguir los pasos de su hermano.

En esa “Caracas de soledad a las nueve, luz opaca, frío fuerte, coche de caballos conducido por Morrongo y habitado por escritores (...)‘lecheros’, policía montada, hombres de sombrero, cobija y peinilla” (Montes, 1968, p.8) Leoncio Martínez ve publicada su primera caricatura con contenido social el 12 de Julio de 1907, en el periódico ‘La Voz del Pueblo’. En ella refería la inhumana explotación que sufrían los cocheros y colectores de vehículos por parte de la Compañía Anónima de Tranvías de Caracas. Poco tiempo después el mismo diario publica otra caricatura en donde una serie de generales emerge un una gran máquina de vapor, junto a la leyenda: “Nuevas Industrias (Fabrica Nacional de Generales)”. En ese momento comienza un choque en contra de los militares.

En el año 1908 se incorpora a la famosa revista literaria ‘El Cojo Ilustrado’, dirigida por Jesús María Herrera Irigoyen, a la vez que el diario ‘El Constitucional’ le otorga un espacio fijo para sus caricaturas, en donde manifiesta su sentimiento antiimperialista en contra de los yanquis, representados por el delgado, alto y barbudo tío Sam.

A finales del mismo año Juan Vicente Gómez se instala en Miraflores, lo que Martínez creyó que representaba la posibilidad de un cambio favorable ante los desafueros de Cipriano Castro. En 1909 funda con su hermano “Raf” el diario ‘El Independiente’, en donde se abocaron a denunciar las actividades de los funcionarios que quedaban del extinto régimen de Castro. La editorial del primer número de ‘El Independiente’, que data del 13 de febrero de 1909, deja clara la esperanza que sus directores ponen en manos de Gómez

El período luctuoso de nueve años, presidido por Castro, página negra de nuestra vida independiente, ha dejado, como todos palpamos, hondos quebrantos interiores y grandes problemas internacionales. El actual gobierno, apercibimiento digno de encomio, ha emprendido ya esa labor ardua, difícil y escabrosa de suprimir las causas productoras de tantos desastres (...) hacemos fervientes votos para que el gobierno que preside el General Gómez, deje una estela luminosa que brille siempre con esplendor en los destinos de la patria, para que los hijos

puedan consignar con orgullo esta frase: General Gómez! Habéis cumplido vuestro deber

Pero aquellos sueños llenos de esperanza pronto llegarían a su fin, para marzo de 1909, ante un ambiente de castigo a los opositores de Gómez, en la editorial del Independiente número 17 se puede leer

Los periodistas de la Capital fuimos citados esta tarde por el señor gobernador del Distrito Federal para significarnos que habiéndose suscitado calurosas discusiones con motivo de los diversos temas y personales que se agitan en el seno de la política actual, en nombre del gobierno excitaba a la prensa a que concluyera esa propaganda inconveniente.

Por lo que a nosotros respecta, tratándose de hombres o de ideas, nos hemos ceñido siempre a la libertad bien entendida, que nos concede la Constitución, en el convencimiento que tenemos de que ella es el ideal del General Gómez; y muy lejos de nosotros la creencia de que este sea el primer paso en el sentido de amordazar a la prensa

La portada del mismo número 17 mostraba a la justicia, representada en su común forma de dama, esposada por dos soldados del régimen acompañada de la leyenda “Buenos discípulos de Casto”. Tal atrevimiento significó la inmediata clausura del diario y la primera, de las muchas que vendrían, visitas de “Leo” (que era como firmaba sus dibujos) a la cárcel.

Al salir de la cárcel, publica en 1910 un semanario humorístico con el nombre de ‘Fru-Fru’, en el cual “Leo” no figuraba con su nombre por pertenecer al selecto grupo que se encontraba en la “lista negra” del gobierno. Tan solo 9 números después protestó por la encarcelación de varios estudiantes, por lo que vuelve a visitar ‘La Rotunda’, de donde logra salir en julio del mismo año, para dedicarse a trabajar en el diario ‘El Universal’ como cronista

hípico, bajo el seudónimo de *Luis Faskally*. Del mismo modo escribe comentarios acerca de variados temas variados como la moda femenina y otros temas.

Cansado del ambiente represivo en Caracas emigra a Puerto Rico para trabajar como redactor y dibujante en la revista ‘Carnaval’, donde ejerce su labor durante poco tiempo antes de volverse a Caracas. De nuevo en ‘El Universal’ canaliza el descontento de la joven intelectualidad, sobretodo tras el enfrentamiento de alumnos de la Escuela de Artes Plásticas con su director Antonio Herrera Toro. Desde la prensa se encargó “Leo” de difundir lo que se llamaría el Círculo de Bellas Artes, una tribuna para un renacer artístico de la que formarían parte figuras como Manuel Cabré, Armando Reverón, Rómulo Gallegos, Andrés Eloy Blanco y otros importantes nombres del ámbito artístico y de las letras. El objetivo del Círculo de Bellas Artes se puede extraer del artículo que escribió Leoncio Martínez el 4 de septiembre de 1912 en “El Universal” en donde expresa que

El arte no es, no puede ser único. Deseamos que junto a los partidarios del riguroso clasicismo, junto a los más convencidos defensores del romanticismo y sus derivados, vengan a reunirse con nosotros, sectarios fervientes de las escuelas nuevas, por más extravagantes, por más absurdas que puedan parecernos desde los adscritos del realismo esotérico hasta los frenéticos enamorados de la comunicación futurista

Entre los años 1916 y 1917 Martínez se desempeñó en, el único diario que le ofrecía trabajo, el ‘Nuevo Diario’, vocero oficial del gobierno de Gómez. Un año después, a finales de 1918, se asocia con Francisco Pimentel (conocido como Job Pim), José Rafael Pocaterra y José Antonio Calcaño para transformar en diario el semanario Pitorreos, hasta que en 1919 Martínez, Pimentel y Pocaterra aparecen comprometidos en una insurrección que pretendía sacar a Gómez del poder. El diario cierra y sus propietarios caen presos a los días, menos “Leo” quien logra burlar a la policía por 4 meses, escondiéndose en su casa, en un escaparate de doble fondo. Al caer preso, luego que denunciaran su escondrijo, Martínez escribe sus afamados versos de la “Balada del preso insomne”.

Pero su labor no se limitó al humorismo gráfico y a la escritura. A través de sus diferentes facetas, Martínez contribuyó, entre otras cosas, al redimensionamiento de la

publicidad en su momento, al lograr mediante sus caricaturas una síntesis de mensajes adaptados al tono de la época y del medio de los productos nacionales e importados que se tenían en el mercado para el momento. “Leo” fue también el primero en hacer publicidad luminosa en Caracas, cosa que lograba decorando cualquier esquina caraqueña con bombillos, luces pintadas y telas texturizadas que cambiaba cada mes para lograr diversos efectos de iluminación. De hecho, hasta las salas de teatro de la Caracas de antaño gozaban de las decoraciones de Leoncio Martínez (Salguero, 2005, p.14)

El año 1923, cuando vivía en una casa de huéspedes en La Pastora (Montes, 1968, p.29), Leoncio Martínez funda el semanario ‘Fantoques’ que es “el resumen y el elemento de popularización de las tendencias existentes de nuestro medio literario. Ingenio popular, aceptación de ciertas formas literarias y oposición a todo lo que significara intelectualismo” (Meneses, 1955, p.67)

Desde un principio la obra de Martínez tuvo una buena acogida en el público, por lo que gana simpatía con el pueblo a la vez que gana enemistades por el lado del gobierno. Las ediciones se agotaban rápidamente ya que se distribuía por todo el país por cualquier medio posible con el que se pudiera contar para la faena; ferrocarril, autobús, automóvil y hasta en “bestias” de carga (burros, mulas, caballos) (Molina, Giménez, 1974, p.29-30)

En el año 1928 Leoncio va a parar en la cárcel, pero el semanario no fue clausurado porque no tomó parte directa de los sucesos estudiantiles. No fue sino hasta cuatro años más tarde, en el año 1932 y después de 522 números publicados, cuando es clausurado. No volverá a salir a la luz pública sino hasta la muerte de Gómez en 1936.

La etapa postgomecista de ‘Fantoques’ muestran a un Leoncio Martínez formando parte directa de la izquierda, anticlerical y antifascista, por lo que en octubre de 1937 un turba de jóvenes de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE), escisión derechista de la Federación Estudiantil de Venezuela, ofendidos por algunas caricaturas, asaltan el local del semanario y atacan a Martínez, dejándolo mal herido.

El año de 1937 el gobierno de López Contreras cierra el semanario mediante la siguiente resolución (Nazon, 1976, p.6)

Estados Unidos de Venezuela. –Gobierno del Distrito Federal.-  
Dirección Civil y Política.- Caracas: 10 de junio de 1937.- 128° y 79°.

Resuelto

Por cuanto de conformidad con el inciso 6° del artículo 32 de la Constitución Nacional, no es permitida ninguna propaganda encaminada a subvertir el orden político o social, y no de otra cosa ha venido haciendo, de manera sistemática, el semanario “Fantoches”, del cual es Director el ciudadano Leoncio Martínez, por disposición del ciudadano Presidente de la República, se suspende indefinidamente la nombrada publicación.

Comuníquese y publíquese,

E. Mibelli

El Secretario de Gobierno,

R. Chirinos Lares

Leoncio Martínez muere en Caracas el 14 de octubre de 1944, fecha recordada por el humorista venezolano Aquiles Nazoa (1976, p.19) quien narra que

(...) habiendo sido expuesto su cadáver en el Salón de Sesiones del Consejo Municipal de Caracas, de tal manera conmovió su desaparición a pueblo venezolano, que las líneas de transporte público que conectan a nuestra capital con el interior debieron habilitar vehículos especiales e incrementar grandemente el número de ellos en vista de la multitud de gentes que de todos los horizontes del país se volcaron ansiosamente sobre la ciudad, para echar por última vez una mirada sobre aquel hombre, sobre aquel rostro, que en cierto modo fue encarnación y expresión total del pueblo venezolano durante los últimos cincuenta años transcurridos hasta entonces.

Por su parte Caracas, literalmente cubierta de flores, fue a rendirle el último tributo de admiración a aquel que la había

personificado espiritualmente y en quien tuvo nuestra tradición caraqueña al último de sus grandes representantes y a la que fue una de sus expresiones más conmovidas, más conmovedoras y más expresivas de autoctonía espiritual de la ciudad.

Al estar inmerso en el contexto histórico Leoncio Martínez es un portador de la cultura y su producción 'Fantoques' se convierte en un medio para entender la sociedad de ese momento histórico particular que es el gomecismo. A la luz de este estudio 'Fantoques' constituye un hilo conductor que se vale de un referente histórico multidimensional (sociopolítico, socioeconómico y sociocultural) para permitir extraer la representación social de la clase popular venezolana durante el gomecismo.

Es así como la obra de Leoncio Martínez materializa representaciones sociales de su período histórico y no se trata únicamente de la visión aislada de un hombre ahistórico. Si bien la articulación biográfica del autor inevitablemente presenta en alguna medida un carácter subjetivo, no se puede olvidar que el individuo creador está inmerso en una sociedad y sus obras son textos de cultura. Y es precisamente esto, la relación entre biografía y la obra del autor, lo que valida la elección del creador de 'Fantoques' como un representante de su tiempo, con capacidad de hablar y de recrear una realidad específica. En síntesis: su obra, sociológicamente hablando, es un "refuerzo de las estructuras de poder" en término de imaginario.

## OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

Luego de explicar los procedimientos para el análisis de la información, es preciso identificar las variables que conformaron el eje del estudio, a saber, representación social, clase popular, gomecismo y humorismo gráfico. Aunado a esto se hace necesario explicar las dimensiones y subdimensiones, así como los indicadores que permitan la definición de cada una de las variables, tomando como base la teoría expuesta en los apartados anteriores. Pero es necesario aclarar que, dado el diseño metodológico, en el presente estudio no existe una relación de causalidad entre las variables, sino de especificación del área de significados sociales que interesa demarcar: La variable principal es la representación social, la cual va a estar delimitada por la variable humorismo gráfico, la cual a su vez está delimitada por el concepto de clase popular, que a su vez está delimitada por el contexto histórico del gomecismo. Por esta razón no es útil definir y analizar cada variable por separado, sino construir una operacionalización que las vincule. También vale la pena recordar que el estudio es exploratorio y descriptivo y que por lo tanto, no se pretende establecer el peso relativo de cada una de las variables sobre la representaciones, ni viceversa.

La representación de la clase popular venezolana durante el período del gomecismo se logra al hacer explícito el vínculo significativo de las dos áreas del *significante*, es decir: el texto gráfico y el texto escrito del discurso humorístico de Leoncio Martínez, con el referente, es decir, el contexto socio-histórico.

En primer lugar se encuentra la **representación social**, que fue definida a la luz de los planteamientos de Jodelet.

### 1. Representación social:

*1.1-Definición nominal:* modo de construcción de la realidad que se realiza a través de la relación entre el hombre con el mundo y con los demás hombres, en donde cualquier cantidad de cosas u objetos que forman parte del acervo de conocimiento del individuo pasan a

conformar lo presupuestado, por medio de ‘imágenes’ que condensan un conjunto de significados, sistemas de referencia para interpretar lo que nos sucede, categorías para clasificar las circunstancias, fenómenos e individuos con quienes debemos tratar, teorías para establecer hechos sobre ellos, etc... De este modo se conforman los imaginarios sociales, entendidos como las maneras en las que los actores sociales imaginan su existencia social, como se relacionan entre sí, como construyen expectativas y las normativas que existen bajo esas expectativas.

A su vez, esta variable del estudio se encuentra delimitada por la **clase popular**, ya que lo que busca es la representación social de la clase popular venezolana, que a continuación se define.

## 2. Clase popular.

*2.1-Definición nominal:* Según Aguirre y Bisbal (1981, p.307) puede definirse como aquella clase subalterna “sometida a la dominación económica y política de las clases hegemónicas de una determinada sociedad”. Para este estudio interesan los aspectos de identificación subjetiva de la clase, expresados en símbolos. (Es necesario notar que estos símbolos no se pueden establecer a priori, pues en parte son esos símbolos lo que se va a concluir con el estudio)

### *2.2-Definición operacional:*

#### 2.2.1-Indicador: Símbolos de identificación de la clase popular.

Puesto que la representación social de la clase popular se extrae del discurso del **humorismo gráfico**, es necesario definir esta variable.

## 3.Humorismo gráfico.

*3.1-Definición nominal:* síntesis visual acompañada de un texto, en donde tanto el texto como la imagen se relacionan mutuamente, que representa una situación con el fin de comunicar un mensaje “humorístico”.

### Variable: HUMORISMO GRÁFICO

3.1 Definición nominal	3.2 Definición real	
síntesis visual acompañada de un texto (en donde tanto el texto como la imagen se relacionan mutuamente) que representa una situación con el fin de comunicar un mensaje humorístico	3.2.1 Dimensiones	3.2.2 Subdimensiones
	Gráfico	Escena
		Personajes
	Escrito	Estructura
Temática		

Por último, existe una última variable que va a ceñir el análisis de las otras variables: el **gomecismo**, ya que la representación de la clase popular a indagar se realiza en ese momento histórico específico. Por esta razón, tanto el análisis del discurso como la socio-iconología están planteadas en función de la variable gomecismo, como veremos en la matriz de análisis.

#### 4. Gomecismo

*4.1 Definición nominal:* periodo histórico comprendido entre 1908 y 1935, cuando Venezuela se encontraba bajo el gobierno del general Juan Vicente Gómez.

### Variable: GOMECISMO

4.1 Definición nominal	4.2 Definición real	4.3 Definición operacional
periodo histórico comprendido entre 1908 y 1935, cuando Venezuela se encontraba bajo el gobierno del general Juan Vicente Gómez.	4.2.1 Dimensiones	4.3.1 Indicadores
	Socio-política	Símbolos de identificación de significados socio-políticos
	Socio-económica	Símbolos de identificación de significados socio-económicos
	Socio-cultural	Símbolos de identificación de significados socio-culturales

Para definir las categorías se acude a las definiciones dadas anteriormente. La *dimensión socio-política* toma en cuenta la organización del Estado y la creación de instituciones políticas, así como las relaciones de dominación que el Estado mantiene con los diversos grupos sociales, gracias a la autoridad que representa.

La *dimensión socio-económica* toma en cuenta las relaciones de los grupos sociales con las actividades económicas, laborales y productivas en general. los medios de producción y el consumo.

La *dimensión socio-cultural* refiere a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten (creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje, conocimiento), la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad.

## MATRIZ DE ANÁLISIS

Luego de explicar los procedimientos para la recolección y el procesamiento de la información y definir las variables que conforman el eje del estudio, se hace necesario sintetizar estos insumos para proceder con el análisis de los datos. Según el esquema de la producción cultural referido en la página 77, el significante se compone de una relación mutuamente referencial entre dos elementos: la imagen y el texto escrito. Debido a la naturaleza de estos elementos, cada uno debe ser analizado mediante su propia estrategia de investigación:

a) En el caso de la imagen, lo que se ha denominado en este estudio “Socio-iconología” .

b) En el caso del texto escrito, el análisis del discurso.

Una vez realizado este acercamiento se procede a relacionar ambos elementos como un único discurso, dado que, como se ha mencionado anteriormente, el texto refiere a la imagen a la vez que la imagen refiere al texto y sólo cuando ambos se ponen en relación va a cobrar sentido el humorismo gráfico. Esto corresponde a la noción ya discutida de Significante Disyunto. El discurso unificado es el humorismo gráfico

Por último se analizan las articulaciones de éste discurso, esto es la formación discursiva del período histórico, al poner en contacto el significante con el referente socio-histórico, como una vía de entrada a la cultura venezolana del gomecismo y por consiguiente a los imaginarios sociales de dicho período histórico.

A continuación se presenta la matriz aplicada para realizar el análisis.

## 1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO

Lo que a la luz del esquema del signo se ha denominado significante se divide a su vez en dos dimensiones: por una parte el texto escrito que fue analizado a través del análisis del discurso, y por otro lado la imagen que fue estudiada mediante lo que se denominó Socio-  
iconología.

### 1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.

El núcleo de indicadores para la construcción del objeto radica en la estructura y la temática.

#### 1.1.1 Estructura:

1.1.1.1 *Actores.* Calsamiglia y Tusón (1999, p. 146) explican que la caracterización real y concreta de los participantes de una interacción deberá tener en cuenta la *identidad* y el *papel* que tienen en cada situación, categorías que se definen de la siguiente manera:

1.1.1.1.1 *Identidad:* relacionado con la pertenencia a los grupos sociales. En este caso, como se mencionó anteriormente, durante el gomecismo existen dos grupos sociales: la élite de la sociedad y la clase popular, que se define en contraposición a la primera. Es necesario tomar en cuenta atributos como origen geográfico y étnico, sexo, edad, instrucción, estatus social, elementos de pertenencia y de referencia, creencias, valores.

1.1.1.1.2 *Papel:* rol que, de acuerdo a las ideologías, adopta cada participante en una situación comunicativa particular, de acuerdo a las relaciones de poder y dominio. Para van Dijk (2003, p.47) las ideologías se definen como la legitimación del dominio por parte de la clase dominante o élite. Basado en esto, el rol que adopta el participante puede ser de tres maneras: dominante, dominado o una relación entre iguales.

1.1.1.2. *El contenido verbal:* si se trata de parlamentos de los personajes, voz en off, información verbal ambiental.

1.1.1.3. *Las manipulaciones del mensaje*: figuras que basadas en relaciones entre ideas y otras operaciones complejas cognitivas. Calsamiglia y Tusón (1999, p.345) dividen estas figuras del pensamiento en:

1.1.1.3.1 Paradoja: expresión contradictoria.

1.1.1.3.1.1 Oximorón: se hacen compatibles dos palabras incompatibles por la conjunción de contrarios. (“Muerte viva”)

1.1.1.3.1.2 Antilogía: Expresión predicativa que muestra contradicción. (“Todo lo bueno es malo”)

1.1.1.3.2 Hipérbole: procedimiento enfático que exagera una afirmación. (“Me morí del susto”)

1.1.1.3.3 Lítotes: procedimiento enfático por negación: se niega lo contrario de lo que se quiere decir. (“No es nada tonta”, para decir que es lista)

1.1.1.3.4 Antífrasis: decir lo contrario de lo que se cree. (“Realizar una tesis es sumamente fácil”)

1.1.1.3.5 Eufemismo: sustituir una expresión que puede chocar a la audiencia por otra que sea compatible con los tabúes y las convenciones sociales. (“Mandar un fax” sustituye a defecar)

1.1.1.3.6 Preterición: expresar algo que se quiere decir diciendo que *no* se va a decir (“Este no es el momento para decir que esta tesis es magnífica”)

A estas figuras, añadimos dos más que podrían ser útiles a la hora de realizar el análisis del texto.

1.1.1.3.7 Mensaje directo: se dice exactamente lo que se pretende decir (“Realizar una tesis de grado es una labor titánica”)

1.1.1.3.8 Juego de palabras: se usa un significante con dos significados distintos. (“Estoy en un parto” puede referirse al acto físico de un parto o a algo que significa mucho trabajo)

1.1.2. Temática: “representan la información más importante del discurso y explican de qué tratan en general” (van Dijk, 2003, p.59) Las categorías temáticas extraídas del estudio del contexto socio-histórico son:

**1.1.2.1** Dimensión sociopolítica: toma en cuenta la organización del Estado y la creación de instituciones políticas, así como las relaciones de dominación que el Estado mantiene con los diversos grupos sociales, gracias a la autoridad que representa.

**1.2.1.2** Dimensión socioeconómica: toma en cuenta las relaciones de los grupos sociales con las actividades económicas, laborales y productivas en general. los medios de producción y el consumo.

**1.2.1.3** Dimensión sociocultural: refiere a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten (creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje, conocimiento), así como la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad.

**1.2.1.3.1** Creencias: ideas compartidas sobre cómo el mundo opera.

**1.2.1.3.2** Valores: estándares compartidos de lo que es correcto, deseable y digno de respeto.

**1.2.1.3.3** Normas: reglas que determinan cómo se ha de comportar la gente en situaciones particulares.

**1.2.1.3.4** Símbolos: imagen, objeto o sonido que puede expresar o evocar un significado adquirido culturalmente.

**1.2.1.3.5** Lenguaje: sistema de símbolos verbales o escritos que expresan significados y organizan el pensamiento.

**1.2.1.3.6** Conocimiento: cuerpo de hechos y habilidades prácticas que las personas acumulan con el tiempo, las cuales permiten enfrentar la vida cotidiana.

## **1.2. SOCIO-ICONOLOGÍA**

**1.2.1. - Análisis denotativo:** aquel contenido explícitamente reconocido.

**1.2.1.1-** La escena:

**1.2.1.1.1-** ¿Quién sale representado? Es posible que se trate de personajes históricos o de ficción. Es frecuente encontrarse con personajes conocidos en ámbitos a los que no pertenecen.

**1.2.1.1.2-** ¿Qué elementos aparecen? Edificios, maquinas, animales, paisajes, etc. Siempre y cuando sea viable, es de utilidad ser lo más preciso posible.

**1.2.1.1.3-** ¿Qué lugar(es) es(son) representado(s)? Identificar dónde se desarrolla la acción, tanto si es un país, una ciudad o un lugar determinado. Es deseable en este sentido la máxima puntualización.

**1.2.1.1.4-** ¿Qué hacen las personas, animales u objetos en general que aparecen? Es necesario analizar el gestuario y las acciones tanto como la lógica y la razón nos dicten.

**1.2.2-** *Análisis connotativo:* se trata de un signo cuyo significante es otro signo.

**1.2.2.1-** *Diseño de los personajes: estereotipos*

Lo que nos interesa de los personajes es su aspecto exterior ya que el creador cuenta con una limitada capacidad para desarrollar y crear personalidades. Se llega así al establecimiento de unos estereotipos base, a partir de los cuales se crea el personaje aprovechando al máximo los recursos disponibles. Los estereotipos utilizan rasgos peculiares que se convierten en señas permanentes de identidad de los personajes, los cuales son la representación de valores, personalidades, ideologías, etc.

La información que aportan los estereotipos puede englobarse en los siguientes tipos, que se complementan entre sí:

**1.2.2.1.1-** *Diseño gráfico:* existen ciertos rasgos que nos permiten acomodar el personaje en un estatus concreto. Nada más reconocerlo gráficamente lo identificamos gracias a una serie de símbolos que, en principio, son “fácilmente” reconocibles por consenso: la muerte, el superhéroe, el borracho, el rico, etc.

**1.2.2.1.2-** *Moral y carácter:* Umberto Eco (2004) expone que puesto que el autor pone al personaje en función de la obra, el reconocimiento del personaje además de visualmente (cuestión que se acaba de explicar respecto a los estereotipos), se debe realizar mediante la lectura de la obra, es decir tomando en cuenta los rasgos de los personajes, sus características.

**2. RELACIÓN TEXTO-IMAGEN (SIGNIFICANTE DISYUNTO):** La relación que se establece entre el texto y la representación icónica puede ser de la siguiente forma:

2.1) Paralelismo (redundancia): tanto la imagen como el texto informan exactamente lo mismo.

2.2) Complementariedad: cuando la imagen y texto se integran de forma correcta en el flujo normal de la narración.

2.3) Divergencia: el lector observa una cosa en el gráfico mientras el texto refiere 'literalmente' a otra.

2.4) Contradicción: se afirma algo que el lector, por otras razones (conocimiento del contexto), sabe que no es así.

**3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE:** es inevitable que pueda existir cierto grado de subjetividad a la hora de analizar la imagen, por tal motivo es necesario ser conscientes que la articulación de la obra con el contexto y con los datos conocidos del autor, va a dirigir la subjetividad, pues los análisis se basan en datos concretos. Se trata de "controlar" los aspectos subjetivos para sacarles provecho, y no de "reducirlos"; se controlan, determinando criterios regulares para todo el estudio.

Se recuerda que la dimensión histórica es inherente al estudio, son circunstancias determinantes al mismo, porque son ellas las que van a determinar la formación discursiva presente en la obra de Leoncio Martínez.

El análisis de los textos, tanto gráfico como escrito, se realiza a partir de la representación, como acto performativo (como se mencionó anteriormente en la página 24) Esta representación podemos subdividirla en dos dimensiones:

3.1 por una parte la dimensión de la biografía personal de Leoncio Martínez y, por otra parte,

3.2 el contexto histórico subdividido en tres dimensiones:

3.2.1 dimensión sociocultural.

3.2.2 dimensión sociopolítica.

3.2.3 dimensión socioeconómica.

En el momento en el que el significante y el referente se ponen en contacto a través del humorismo gráfico (como vehículo de representaciones sociales) se logra una vía de acceso al Imaginario Social del momento histórico. Lo que finalmente se obtiene al someter cada portada de 'Fantoques' bajo la lupa de esta matriz que se presenta, es la representación resultante del análisis: la constitución del sujeto "clase popular".

## ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Antes de comenzar con el análisis en profundidad de los datos obtenidos en las entrevistas, es necesario dar a conocer las características generales de las unidades muestrales que fueron escogidas para el estudio.

La muestra está conformada por 30 portadas del semanario ‘Fantoche’, las cuales fueron seleccionadas realizando saltos 17 números entre cada unidad muestral (como se explicó en la página 42) para asegurar la representatividad de la muestra. En caso de que existiera algún inconveniente que imposibilitara conseguir el material a analizar, se procedió a su sustitución. En su lugar se procedió a seleccionar la unidad muestral más cercana.

La matriz de unidades muestrales quedó entonces definida de la siguiente manera:

27	34	51	68	80
102	119	136	153	170
187	204	221	238	255
272	291	306	325	330
356	384	392	409	425
442	446	481	493	510

Ahora, es necesario explicitar que si bien se ha desarrollado una matriz de análisis, la misma guió el estudio de las unidades muestrales (portadas de 'Fantoques'), pero dicho estudio se presenta de manera descriptiva y no como una lista de indicadores que se hayan en cada unidad muestral. Realizar una especie de inventario de las categorías que se encuentran en cada portada de 'Fantoques' podría reducir los resultados de la investigación, al tratar la misma como si fuese un estudio semiológico. Al hacer de esta una investigación cualitativa lo que se buscaba era una reconstrucción interpretativa de los significados que se extraen del análisis del humorismo gráfico de Leoncio Martínez. Las estructuras del discurso humorístico en 'Fantoques' no poseen una existencia propia independiente de Leoncio Martínez y su contexto social significativo. Por tanto analizar los elementos aislados del Signo (como unidad cultural) equivaldría a obviar toda la construcción metodológica que se ha expuesto hasta los momentos.

## FANTOCHES NÚMERO 27

**1**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

-¿Para dónde vas con ese equipaje?

-Para La Pastora, en tranvía.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

El discurso se realiza entre dos personajes, probablemente representaciones pertenecientes al mismo grupo social, dado la familiaridad del trato. No se observan relaciones de dominación entre las dos representaciones de los personajes, por tanto, de acuerdo a las ideologías, se establece una relación entre iguales.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a las expresiones verbales de los dos personajes. El lenguaje usado es directo, no se usan manipulaciones del mensaje: un personaje le pregunta al otro a dónde se dirige y el otro le responde el lugar y la manera; lo que nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a los medios de transporte y a la movilización dentro de la ciudad de Caracas.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados en primer plano dos hombres teniendo una conversación. Al fondo se observa el tranvía, su conductor y una persona que está subiendo al interior del mismo. La situación se desarrolla en una calle de Caracas, en donde se puede visualizar la acera para los peatones, un poste de luz y los árboles al fondo. El sujeto que va a abordar el tranvía vía La Pastora se encuentra cargando gran cantidad de elementos: una olla, papel de baño, un maletín, un bastón, un saco, cobijas, un calendario de pared y una cesta repleta de comida, en donde se pueden apreciar un pan y un par de botellas.

Respecto a la vestimenta y a los rasgos físicos, a partir de estos no parece posible establecer identidades específicas que permitan identificarlos como pertenecientes a un grupo social determinado.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Y precisamente el hecho de que el mensaje expresado sea de manera directa, en donde se encuentra lo cómico. Es “cómico” ver cómo ese personaje para realizar un viaje dentro de Caracas, debe llevar un equipaje como si fuese a cubrir una larga distancia, en donde fuese a demorar un tiempo considerable, tanto así que deba llevar gran cantidad de comida, ropa y hasta un calendario para saber en qué día se encuentra. Todo esto, por más extraño que pueda parecer, para los dos sujetos constituye algo normal, por tal motivo no se aprecian chistes al respecto de la situación.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #27 refiere a la dimensión socio-cultural. Los personajes se encuentran en un discurso donde expresan sus conocimientos adquiridos. La representación del hombre que va a viajar en tranvía hace uso de su acervo de conocimientos para prepararse para un viaje que debería ser bastante largo. De allí la normalidad de la situación: no ocurre nada fuera de lo común, no existe una crítica hacia las circunstancias porque como miembros de la clase popular solo posee una manera de viajar, en un lento tranvía.

## **FANTOCHES NÚMERO 34.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

-¿Cuánto vale un pasaje pa El Valle?

-Once centavos.

-Entonces, déme una torta burrera, que con eso tengo pasaje no digo pa El Valle: ¡hasta Coche!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes: la representación de un comerciante y un cliente. El cliente parece ser una representación de la clase popular. No posee medio de transporte propio, ni el dinero para pagar un pasaje dentro de Caracas. Y lo más importante: se expresa de manera errada, sustituyendo la palabra “para” por la contracción “pa”

A pesar de que ambos personajes parecen ser una representación de la clase popular, se establece una relación en donde el comerciante ejerce el rol dominante y el cliente el rol de dominado, ya que el vendedor es quien posee en su establecimiento tanto los pasajes como las tortas.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a las expresiones verbales de ambos personajes. El discurso se caracteriza por el uso de la figura hiperbólica: ante la falta de once centavos para el pasaje a El Valle, el sujeto prefiere usar su dinero en una ‘torta burrera’, la cual usará como combustible alimenticio durante su travesía.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-económica: refiere a la situación de pobreza de un sujeto que no puede costear un pasaje interno en la ciudad de Caracas.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados dos hombres en el interior de una bodega, entablando una relación de comerciante-cliente. En primer plano se observa un sujeto apoyándose en un bastón, con unos pantalones cortos, una gorra, un saco y unas alpargatas. Como no se le ve el rostro no se puede establecer el físico del personaje, mas allá de que tiene algún problema al caminar. Se observa sobre el mostrador un letrero hecho a mano que publicita la venta de

pasaje para El Valle y unas empanadas sobre la mesa, además de otros objetos que no se distinguen sobre el mostrador (puede suponerse que se trata de alimentos) El comerciante se encuentra con una sonrisa en el rostro mientras atiende al cliente. Se observa también un perro dentro de la bodega, rascándose.

Respecto a la vestimenta y a los rasgos físicos, los personajes no presentan aspectos llamativos que puedan ayudar a definirlos como algún estereotipo concreto mas allá de cómo una representación de la clase popular.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Lo cómico se presenta con el discurso hiperbólico del cliente, quien al no poder pagar un pasaje a El Valle solo posee una solución: comprar algo para comer y caminar hasta llegar a su destino, lo que es aún más “cómico” al ver que quien va a emprender su caminata posee un bastón, porque tiene problemas para caminar.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #34 refiere a la dimensión socio-económica. Los personajes se encuentran en una situación en donde un hombre que representa a la clase popular no posee los medios económicos necesarios para comprar un pasaje interno en Caracas. Problemática que soluciona invirtiendo su capital en una ‘torta burrera’ que le sirva de alimento para la trayectoria que forzosamente debe realizar caminando. La representación de clase popular puede llegar a estar tan sumida en la miseria que ni tiene dinero para trasladarse y se puede inferir que tan normal es la situación para ese personaje, que ni duda por un segundo en tener que caminar hasta su destino, a pesar de su inhabilidad en la pierna.

# FANTOCHES NÚMERO 51.

Quelques mots  
à propos de la  
présentation de la page

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Qué modas las de ahora, Severiano! Mírame esa mujer: parece una bolsa.
- Pero no lo es.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso se representan dos personajes, un hombre y una mujer, haciendo referencia a un tercer personaje: otra mujer. El discurso por sí mismo no dice mucho acerca de la identidad de los personajes. Pareciera que los que hablan son una pareja de esposos, en cuyo trato no se observa una relación de dominación entre ellos, por tanto estableciendo una relación entre iguales.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a las expresiones verbales de ambos personajes. El discurso se caracteriza por el uso de una figura de manipulación del mensaje: lítotes, en donde el hombre responde al comentario de la mujer negando lo contrario de lo que quiere decir. Al decir que la mujer no es una bolsa, destaca que es muy viva, que no es ninguna tonta.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a las diferencias entre los símbolos de estatus, presentes en la vestimenta, entre los grupos sociales.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados en primer plano una pareja de viejos comentando la vestimenta de otra mujer que va paseando por la calle. La vestimenta de los viejos no revela mucho acerca de su identidad (al igual que el discurso, como se comentó arriba) A partir de los elementos que se encuentran en la ilustración no se puede concluir la identidad de los personajes.

La mujer que va caminando es gorda, lleva un sombrero, grandes zarcillos, guantes en las manos, donde carga un gran monedero. Además lleva un peinado que luce trabajado. Pasea apoyándose en una sombrilla y acompañada de un pequeño perro con un lazo. Los elementos

que luce la mujer poseen tal elegancia que dan a entender que se trata de una representación de la élite de la sociedad.

Al fondo se observa un automóvil pasando por la calle, mientras la pareja de viejos se detiene en la acera para comentar el vestido de la mujer que pasea con su perro.

## **2 SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

En el análisis del discurso se había establecido que el discurso por sí mismo no daba pistas acerca de la identidad de los personajes. De igual modo respecto a la imagen, pero al ponerlos en contacto las cosas toman otro sentido. Se podría decir que la identidad de los hablantes se define por la falta de entendimiento ante el vestir de la mujer que pasa frente a ellos. Al no entender la vestimenta de la mujer de la élite dan a conocer su ignorancia ante la moda de este grupo social, de esta manera mostrando la identidad que representan: clase popular.

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Lo cómico se presenta cuando el viejo cambia el sentido de la frase que le dice la señora: ella usa el término “bolsa” por la forma en la que el extraño vestido se amolda a la gran figura de la mujer, pero el hombre le responde que no es ninguna “bolsa”, refiriéndose a otro significado de la misma palabra, a saber, que no es ninguna tonta, que su pertenencia a la élite le permite vestir y manejar símbolos de status que ellos como clase popular, no entienden.

## **3 RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #51 refiere a la dimensión socio-cultural. Los personajes se encuentran en una situación en donde una pareja perteneciente a la clase popular no maneja los símbolos de status de la élite, grupo minoritario que consume bienes suntuosos (como los guantes blancos, la sombrilla, un peinado especial).

Ante esta ignorancia la pareja maneja dos discursos: la mujer critica la vestimenta porque no la entiende, mientras el hombre, sin entenderla, habla resignado acerca de su inferioridad social. De esta manera se definen por oposición a la mujer que representa la élite, reafirmando que se trata de una representación de la clase popular.

# FANTOCHES NÚMERO 68

Small text or logo centered on the page.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Niña, cuidado,... que a usted cualquiera la pisa!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso se representa dos personajes, el primero no se puede establecer quien es, pero el segundo es una mujer. En términos de roles, los personajes entablan una relación en donde el primer personaje representa el papel dominante, mientras la mujer es tan solo receptora del comentario, por tanto representando un rol de dominado.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal del sujeto que parece advertirle a la mujer ante una situación de cuidado, pero la pausa indicada por los puntos suspensivos podría indicar otra cosa. El discurso se caracteriza por el uso de un mensaje directo: el primer personaje advierte a la mujer que tenga cuidado.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados en primer plano un hombre en una bicicleta, que por poco tropieza a una mujer atractiva que va caminando por la calle. Al fondo se observan algunos automóviles en una especie de congestión y un fiscal de tránsito dirigiendo el tráfico. La vestimenta de los personajes no revela mucho acerca de su identidad.

Ambos personajes se encuentran sorprendidos, por lo que se entiende que se trata de un incidente inesperado.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

Al poner en contacto el texto con la imagen queda claro que el discurso tenía como personajes a un hombre y a una mujer, de esta manera representando una relación entre géneros: donde el hombre de cierta manera le realiza un “cumplido” a la mujer.

La advertencia que da el hombre a la mujer no es solo eso, al ver que se trata de una mujer atractiva y al ver la pausa que se toma el personaje antes de decir la frase “que a usted cualquier la pisa” podemos ver que se trata de un juego de palabras, en donde el hombre en verdad está haciendo un comentario con implicaciones sexuales hacia la mujer. En este caso lo importante acerca de la identidad de los personajes no parece ser conocer la clase social de pertenencia, sino las relaciones de géneros. Pudiera ser importante el hecho de que la mujer sea un personaje totalmente pasivo, no contesta de ninguna manera el comentario del hombre (no es claro si es porque no entiende su verdadero significado, o porque no tiene nada que decir), de esta manera denotando una actitud pasiva. Al decir que cualquiera “la pisa” el personaje masculino expresa que la mujer es atractiva y cualquier hombre se acostaría con ella.

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Lo cómico se presenta en este caso en el juego de palabras del hombre, quien tras una pausa (denotada con los puntos suspensivos) expresa un comentario perspicaz hacia la mujer.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #68 refiere a la dimensión socio-cultural. Los personajes representados se encuentran en una relación en donde las diferencias de lenguaje entre los géneros permiten una situación cómica.

La situación se desarrolla en un conato de accidente, en donde un hombre hace un comentario con doble sentido a una mujer atractiva que va caminando por la calle. Como se dijo, la actitud pasiva de la mujer podría denotar una actitud sumisa: o bien porque no entendió el significado del comentario o bien porque no tiene nada que decir. De esta manera pareciera estarse representando una relación de géneros en donde el hombre tiene un papel dominante y la mujer cumple el rol pasivo o dominado.

## FANTOCHES NÚMERO 80

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Don Facundo, ¿usted como que va para la peregrinación?

-No mi amigo, para la peregrinación fue la cocinera, yo vengo del mercado.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso se representan dos actores, un hombre y un señor mayor, como lo denota el calificativo de “Don”. El discurso podría dar luces acerca de la identidad social de la representación del hombre mayor, ya que al decir que posee una cocinera indica no solo una buena posición económica, sino también un status social elevado. En términos de roles, los personajes representan una relación en donde pareciera que ‘Don Facundo’ ejerce el rol dominante al hacer notar al otro sujeto su equivocación, a la vez que parece dar a entender que el asunto de la ‘peregrinación’ no tiene mucha importancia para él porque, podríamos deducir, son cuestiones de la clase popular (como es el caso de su cocinera) El otro sujeto, al equivocarse, pareciera dar muestra de ignorancia acerca de la ideología de la élite a la que pertenece ‘Don Facundo’, de esta manera representando el rol de dominado.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a las expresiones verbales de ambos sujetos. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo. El primer personaje realiza una pregunta a la que ‘Don Facundo’ responde de manera franca: el no va para la peregrinación, sino al mercado. Al acotar que a la peregrinación fue la cocinera pareciera dar a entender que ese tipo de rituales no pertenecen a sus prácticas sociales, sino a las de la clase popular, en este caso, su cocinera.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a las diferencias de valores que existen entre los grupos sociales.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados en primer plano un hombre con un bastón en la mano y un hombre mayor cargando un par de cestas cargadas con gran cantidad de comida. La

escena se desarrolla en la calle, por lo que se observa al fondo la fachada de un edificio y unos árboles. La vestimenta de los personajes nos presenta a ambos vestidos de trajes y con sus respectivos sombreros. Pareciera que se trata de un encuentro furtivo de ambos personajes, encuentro en donde el primer sujeto parece impresionado al ver a ‘Don Facundo’ cargando esas cestas tan grandes.

## **2 SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Lo cómico se presenta cuando ‘Don Facundo’ responde a la ingenuidad del primer personaje al decirle que estaba en el mercado. Además existe un segundo nivel de significado al decir que la cocinera es quien está en la peregrinación, dejando entrever que desde su punto de vista esas prácticas simbólicas corresponden a los valores de clase popular, no a los suyos.

Al poner en contacto el texto con la imagen se entiende que la representación del primer personaje encuentra fuera de lo común ver a alguien con tanta comida y la asociación que pudo hacer, tomando en cuenta su acervo de conocimiento, fue pensar que ‘Don Facundo’ se dirigía a una peregrinación. Es entonces en la incongruencia entre los dos grupos sociales que se produce el efecto cómico.

## **3 RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #80 refiere a la dimensión socio-cultural al tomar en cuenta las diferencias de valores entre los grupos sociales, pero al ver la ilustración se puede concluir que también se hace referencia a la dimensión socio-económica. Las diferencias entre ambos grupos sociales son tan amplias que indican que la representación de la clase popular y de la élite no comparten los mismos valores, pero en este caso la incongruencia se dispara a raíz de las diferencias socio-económicas, ya que el asombro del sujeto indica que no en su grupo de pertenencia no tiene acostumbrado ver a alguien con semejantes cantidades de comida.

## FANTOCHES NÚMERO 102

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¿Esa melena? ¿te has metido a literato?

-No; es para que no me confundan con mi mujer.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos actores. El primero no se sabe quién es , pero el segundo es un hombre casado. En el discurso aparece un tercer personaje de manera referencial: la esposa del segundo hombre. La identidad de cada uno de los personajes nos indica que se trata de individuos letrados, ya que uno le pregunta al otro si se ha “metido a literato”. Pareciera que la conversación se realiza en términos de familiaridad, es decir, que ambos sujetos son amigos, pertenecen al mismo grupo social. Estos pueden constituirse como indicadores de que se trata de una representación de dos sujetos que pertenecen a la élite de la sociedad.

Respecto a los roles que adopta cada participante, por la familiaridad de su trato pareciera que los dos personajes establecen una relación entre iguales. Ahora, existe una incomprensión entre ambos hombres, ya que el primero no parece compartir los mismos elementos significativos que el segundo. Para el primer hombre usar el cabello largo es una posibilidad que solo es posible si se trata de un literato. De esta manera se trata de una representación de un hombre que posee valores diferentes a su contraparte.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a las expresiones verbales de ambos sujetos. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo. El primer personaje realiza una pregunta a la que el segundo responde dando a entender sus acciones.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a las diferencias de valores que existen en un mismo grupo social.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados en primer plano dos hombres y una mujer, el primero pareciendo tener más edad. Los tres posen una vestimenta impecable y que pareciera lujosa. Pero existe una diferencia entre ellas: mientras el primer hombre viste un traje, la pareja de

casados visten diferente: el hombre lleva un gran sobretodo que se asemeja mucho al traje que viste la mujer. Ambos cargan anteojos, sombreros, bastón y hasta la cartera de la mujer es parecida al maletín de su esposo. Los atuendos de la pareja parecen ser más modernos que los del hombre viejo. La escena se desarrolla en la calle, por lo que al fondo se observan las fachadas de dos edificios, unos árboles y un auto estacionado.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

Pareciera que se trata de la representación de un encuentro inesperado, en donde el primer hombre se extraña al ver el peinado de su conocido.

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Si bien el primer personaje parece no entender que su conocido tenga ese cabello, lo cómico se observa al ver la respuesta del hombre casado, quien responde que se ha dejado el cabello largo para diferenciarse de su mujer, y remitirse a la imagen de los esposos vestidos casi iguales.

Respecto a los roles que adopta cada participante, pareciera que los dos hombres representan un rol dominante con respecto a la mujer, quien no tiene parlamento.

Al poner en contacto el texto con la imagen se logra entender que el primer personaje encuentra fuera de lo común que su conocido tenga esa imagen, lo que denota una disparidad en la representación de los valores y actitudes de ambos, a pesar que sean del mismo grupo social.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #102 refiere a la dimensión socio-cultural en dos aspectos. El primero respecto a la diferenciación de los elementos significativos respecto a la forma de llevar el cabello, esto a pesar de que se trata de la representación de dos sujetos del mismo grupo social. La razón que podría explicar esto se encuentra en la ilustración: el primer personaje ciertamente es de mayor edad que la pareja de casados, por lo que pertenece a una generación anterior. Esta idea se respalda al contrastar las formas de vestir de ambos hombres: mientras el primero está representado con un clásico traje

sobrio, el segundo carga un sobretodo que podría asemejar la forma de un vestido. Teniendo esto en cuenta se podría decir que ambos personajes no comparten los mismos significados simbólicos porque pertenece a generaciones diferentes. De esta manera se observa cómo los símbolos de pertenencia de un grupo pueden ir cambiando con el paso del tiempo.

El segundo aspecto de la dimensión socio-cultural que refiere esta portada de 'Fantoques' es respecto a la representación del rol de la mujer en la élite. Se observa en la ilustración que la mujer ha cambiado su manera de vestir: ya no usa vestidos, zapatos de tacón y cabello largo, ahora está representada con pantalones cortos, cabello corto, y un saco; asemejándose mucho a la forma de vestir del hombre. Pero este cambio pareciera ser nada más en la forma de vestir porque, como se ve en el discurso humorístico de esta portada, la mujer representa un rol pasivo. Aparece en la ilustración sólo para usarla como ejemplo.

## FANTOCHES NÚMERO 119



QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

### 1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.

- Caballeros, ¿qué fruta desean ustedes?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan varios actores, un vendedor de frutas y un grupo de caballeros clientes, pero las identidades de la representación no pueden establecerse con la información que se maneja acerca del discurso. No se posee suficiente información para relacionarlos con alguna identidad específica.

Respecto a los roles que adopta cada participante, es difícil establecer las relaciones de dominio tomando en cuenta este discurso.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal de quien vende frutas. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados cuatro personajes. La situación se desarrolla en una frutería, en donde se observa un estante repleto de diversa frutas. En primer plano se encuentra una mujer atendiendo a tres hombres que se encuentran en la frutería. Ante la pregunta de la mujer, es posible ver sonrisas libidinosas dibujadas en cada una de las caras de los tres hombres. La vestimenta de la mujer consiste en un vestido de color oscuro, mientras los hombres utilizan trajes, sombrero y se acompañan de sus respectivos bastones. A partir de los atuendos de los personajes no es posible establecer la identidad de los personajes respecto a los grupos sociales de pertenencia.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La mujer, que se desempeña como frutera, les pregunta qué tipo de frutas de frutas desean. Ahora, al ver las caras de los hombres con esas sonrisas aparece el efecto cómico: si bien la mujer realiza una pregunta con un significado claro: vender frutas, los

hombres realizan un juego de palabras y relacionan el significado de la palabra “fruta” con cuerpo de la mujer. De esta manera se expresa un discurso con contenido sexual.

Al poner en contacto el texto con la imagen se logra entender que la mujer realiza una pregunta inocentemente, pero los hombres al verla realizan un cambio de significado de la palabra “fruta”, de ese modo denotando un interés sexual hacia la mujer. Esta situación refiere a una disparidad entre el lenguaje usado por ambos géneros, sin importar el grupo social al que pertenezcan.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #119 refiere a la dimensión socio-cultural, particularmente al lenguaje usado. Estando en una situación específica la frutera realiza una pregunta nada fuera de lo común (ofrecer frutas en una frutería), pero los hombres transfieren el significado de esa pregunta por uno relativo a ver a la mujer no como una vendedora de frutas, sino como un ser sexual. Se podría incluso decir que al transferir el significado de la palabra “fruta” también transfieren una cualidad: objetivizan a la mujer. Para ese grupo de hombres, ella es una “fruta” antes que una frutera.

De esta manera se observa una diferencia en las relaciones de género, en donde los hombres ven a la mujer sólo como un objeto y no como un individuo también.

## FANTOCHES NÚMERO 136

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Qué sencillo el sombrero, con una cola de gallo!
- ¡Quién sabe a quién habrá desplumado!...

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos actores que parecen estar haciendo referencia a un bello sombrero que han visto en alguien. La identidad de los personajes podría establecerse gracias a la lógica de su discurso: El primero ve con novedad un sombrero con cola de gallo, por lo que no debe estar acostumbrado a ver tales objetos. El segundo explicita que quien lleva puesto el sombrero no debió comprarlo por sus propios medios sino que debió haberse valido de alguien, lo que indica que el precio de un objeto así está fuera de su alcance. Esto puede señalar que los dos personajes remiten a la clase popular.

Respecto a los roles que refiere cada participante, es posible establecer que se simboliza una relación de dominio, en donde los dos personajes que hablan representan el rol de dominados, mientras que quien lleva el sombrero, pese a no poseer ningún diálogo, representa el rol dominante. Su sombrero es un símbolo de status que las otros dos personajes no pueden alcanzar, por eso expresan la imposibilidad de comprar uno con sus medios económicos.

El contenido verbal que se encuentra representa la expresión verbal de los personajes de la clase popular, quienes comentan la vestimenta de un tercero. El discurso se caracteriza por poseer un juego de palabras. El segundo personaje utiliza el verbo “desplumar” con un doble significado: De una manera literal podía referirse a un animal que se ha desplumado para colocar las plumas en el sombrero, pero el significado que se le está otorgando refiere a “desplumar” como una manera de sacarle dinero a alguien.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-económica y a la dimensión socio-cultural: refiere al conocimiento de la imposibilidad, de las mujeres que representan a la clase popular, de adquirir bienes suntuosos a través de sus recursos monetarios.

## **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representadas tres mujeres. La situación se desarrolla en una calle, en donde se observa al fondo un automóvil, la fachada de una casa y un par de árboles en la acera. En primer plano se encuentran las dos mujeres que conversan, ambas ataviadas en sus respectivos vestidos. La mujer que camina se ve de espaldas, pero el vestido que usa, el sombrero, los zarcillos y el chal que lleva en la mano, son elementos que permiten identificarla, por su elegancia, como perteneciente a la élite.

Una de las mujeres que se encuentran conversando sonrío mientras habla, mientras la otra se ve asombrada.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La primera mujer expresa fascinación por el hermoso sombrero que lleva la mujer que va paseando, ante lo que la amiga responde con un comentario acerca de la imposibilidad de adquirir uno así. Lo cómico sucede por el juego de palabras representado por la mujer con el significante “desplumar”, otorgándole no un significado denotado sino connotado. De esta manera da a entender que una mujer no puede pagar un sombrero así por sus propios medios.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #136 refiere a la dimensión socio-cultural y socio-económica, particularmente a las creencias de las mujeres que representan la clase popular. La primera mujer halaga el hermoso sombrero que ve, pero la segunda mujer refiere a la dimensión socio-económica al dar a entender que un objeto, como el sombrero en cuestión, no puede ser costado por una mujer y la única opción posible para obtenerlo sería a través del gasto de un tercero. De ese modo las mujeres expresan una creencia acerca de la imposibilidad de comprar un sombrero así por su cuenta.

## FANTOCHES NÚMERO 153

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Autosugestión

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

Siendo el discurso una voz en off, el mismo por sí solo no otorga suficiente material respecto a la representación de los personajes, sus identidades o sus roles. Del mismo modo sucede con la temática del discurso, la cual es un misterio hasta que no se ponga en contacto con la ilustración.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados dos mujeres y un hombre. La situación está expresada en una calle, en donde hay un automóvil detenido en la acera, con un chofer que invita a subir a dos mujeres. La vestimenta de las mujeres pareciera ser humilde: una tiene una camiseta y una falda larga y la otra un vestido bastante sencillo. No poseen adornos, sombreros ni carteras. La vestimenta de las mujeres nos permite identificarlas como representaciones de la clase popular.

El chofer no viste un traje, sino un uniforme completo, con gorra incluida. Su actividad podría permitir inferir que también pertenece a la representación de la clase popular.

Se observa que las mujeres sonríen apenas ante la propuesta.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

Al relacionar el texto con el gráfico se puede entender que se simboliza una relación de dominio, en donde las tanto las dos mujeres como el chofer refieren un rol pasivo, de dominados, mientras el dueño del automóvil, que ni siquiera aparece en la ilustración, representa el papel dominante. El dueño del auto representa a la élite, sus riquezas económicas le permiten no solo poseer un auto, sino un chofer a sus servicios. Su automóvil, como símbolo de status, pareciera generar una gran fascinación en las mujeres de la ilustración.

Ante la invitación las mujeres representadas sonrían apenadas, y se miran entre ellas para decidir si suben o no al auto del desconocido. Cuando esta información se lee a la luz del discurso “autosugestión”, queda claro que se está realizando un juego de palabras entre el significado literal de la palabra “autosugestión”, autoconvencimiento, y un significado connotado en donde la palabra “auto” se separa de la palabra “sugestión”: de esta manera dando a entender que el automóvil es un símbolo de status tan importante que las mujeres dudan ante la insinuación. Y en eso precisamente está lo cómico: en el juego de palabras que se halla en el discurso.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a la fascinación que un símbolo de estatus alto representa en dos mujeres de la clase popular.

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #153 refiere a la dimensión socio-cultural, particularmente a la atracción que ejercen algunos símbolos de estatus elevado en la clase popular. Al no estar acostumbradas a montarse en un auto particular, porque probablemente en su grupo social no existe tal posibilidad, las dos mujeres sonrían apenadas. Tan rara y atractiva es la situación para las mujeres parecen dudar antes de responder.

## FANTOCHES NÚMERO 170

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¿Porqué ese atrevido me habrá llamado espantapájaros?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan un personaje que comenta un altercado que acaba de tener con un hombre. Resulta difícil establecer la identidad de los personajes tomando en cuenta sólo el discurso.

Respecto a los roles que representa el personaje, es posible establecer que se refiere una relación de dominio, en donde el hombre que hace el comentario simboliza el papel dominante, mientras el sujeto que habla personifica un rol pasivo al no responder al comentario y por esa razón quedarse con la duda acerca del significado.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal del narrador, quien luego de recibir un comentario de un extraño se pregunta qué habrá querido decir el hombre.

La situación permite decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a una situación en donde se representa una diferencia en el lenguaje usado, ya que se ocasiona una barrera en el discurso cuando uno de los personajes no entiende el mensaje del otro.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados una mujer y un hombre. La situación se desarrolla en una calle, en donde una mujer va caminando mientras se mira en un espejo que tiene en su cartera. La vestimenta de la mujer: ataviada de manera elegante, con una sombrilla, zarcillos, maquillaje y adornos, pudiese indicarnos que refiere a la “élite”. Mientras el hombre viste un traje que pareciese viejo, sin corbata y que le queda holgado, pudiendo indicarnos así que simboliza la clase popular.

Al fondo se observan dos hombres con algunas jaulas de pájaros.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La mujer se encuentra extrañada por el comentario que le dijo el desconocido momentos atrás.

En un primer momento el comentario del hombre pudiese referirse a que ante el paso de la mujer los pájaros de la jaula se espantaron. Pero lo cómico se presenta al ver que el hombre realizó un juego de palabras: al decirle espantapájaros no se refería al significado literal del significante (espantar pájaros) sino a un significado connotado. El hombre lo que expresa con ese calificativo es que la mujer es fea. La mujer entiende que el comentario era acerca de su físico, y por eso se mira en el espejo, pero no logra entender el verdadero significado de la palabra, ni es capaz de preguntarlo. Simplemente se queda con la duda.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #170 refiere a la dimensión socio-cultural representando diferencias de lenguaje entre géneros. Existe una diferencia en el lenguaje usado por los personajes y por esa razón la mujer no entiende el significado de la palabra del hombre. Respecto a la relación entre géneros es posible concebir a la mujer representando un rol pasivo, ya que no responde el comentario del hombre, sabiendo que se trata de algo ofensivo (por eso en su discurso ella usa la palabra “atrevido”) y se queda con la duda.

Al estar no compartir los mismos símbolos ni el mismo lenguaje, la mujer está imposibilitada de captar el mensaje del hombre.

**FANTOCHES NÚMERO 187**

Scanned with CamScanner

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Aquella que nos observa a menudo, me parece tu señora.
- No, despreocúpate; ella está en el Olimpia.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos actores: un hombre casado y un personaje que lo acompaña.

Respecto a los roles que adopta cada participante, es posible establecer que se representa una relación de dominio, en donde el hombre simboliza el papel dominante respecto a su esposa y respecto al personaje con quien se encuentra.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal de los hablantes. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo: el segundo personaje duda acerca de la presencia de la esposa del hombre, a lo que el hombre responde confiadamente que ella no está allí, sino en otro lugar.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a una situación en donde pareciera representarse al hombre con un rol dominante respecto a la mujer.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La situación se desarrolla en un teatro de Caracas. En la escena salen representados una mujer y un hombre en una fiesta de disfraces. El hombre parece estar vestido de cura, mientras la mujer lleva unos pantalones cortos, un chaleco y un antifaz. La pareja está alejada de la fiesta, probablemente para no ser molestados, acompañados de una botella de licor y dos copas. Detrás de ellos se observa gran cantidad de gente bailando en la fiesta. Incluso se ven un par de sujetos en el suelo que parecen estar borrachos. También se observa entre la multitud a una mujer que observa a la pareja.

Como se trata de una fiesta de disfraces, la vestimenta no arroja indicaciones acerca de las identidades de los sujetos.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La mujer es representada extrañada por la presencia de alguien que los observa, temiendo que sea la esposa del hombre. Ante esta duda el hombre le refiere que no hay problema, que su esposa está en otro teatro, en El Olimpia.

Lo cómico se suscita en el momento en el que el hombre responde a la mujer que no se preocupe, no porque no habrían motivos para que su mujer los observe, sino porque su mujer no está allí. Lo que se traduce en que no se tienen que preocupar porque la esposa no sabe lo que ellos están haciendo.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #187 refiere a la dimensión socio-cultural al explicitar en una relación la representación del hombre cumpliendo un rol dominante, mientras la esposa representa un rol pasivo al no saber que su marido se encuentra en una fiesta con otra mujer. del hombre no se encuentra. De igual modo el hombre representa un papel dominante respecto a la mujer con quien está disfrutando la velada, al decirle que su esposa no se va a enterar de nada.

Siendo el Olimpia uno de los teatros más reconocidos de Caracas durante ese momento histórico, a donde iba algunos grupos sociales a divertirse en los bailes y en las obras de teatro, podemos inferir que los esposos forma parte de la élite de la sociedad. Lo mismo se podría decir de la mujer, quien se encuentra en uno de esos bailes.

**FANTOCHES NÚMERO 204**

Quadrado de 10x10 cm  
100 unidades por embalagem

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Doctor, necesito unos tocamientos.
- Joven, eso no es aquí, eso es en el cine.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos actores: un doctor y un joven que va a una consulta. Respecto a la identidad de los participantes, podemos concluir que el Doctor representa un estatus elevado.

Respecto a los roles que adopta cada participante, es posible establecer que el Doctor simboliza un rol dominante respecto al joven, ya que no lo atiende en su consultorio, sino que lo envía a otro lugar.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal de los hablantes. El discurso se caracteriza por poseer un juego de palabras: el Doctor atribuye a la palabra “tocamientos” un significado literal, por lo que envía al joven al cine: para que allá lo puedan “tocar” en la oscuridad.

La situación nos lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a una situación de la vida cotidiana en donde existe un malentendido producto del lenguaje.

Ahora, el discurso parece hacer referencia a los cines, novedosos lugares de entretenimiento, como lugares en donde la gente hace cosas indebidas.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La situación se desarrolla en un consultorio clínico, específicamente de otorrinolaringología. En la escena sale representado un joven muy bien vestido, pero que al usar tacones, ropa muy ajustada y maquillaje, aparenta ser afeminado. En contraposición se muestra al Doctor, un hombre gordo, vestido con su bata, quien tiene cara de desaprobación al

ver al joven frente a él. Detrás de ellos se observa el consultorio, con algunos instrumentos médicos, un estante y una silla para los pacientes.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El joven va a la consulta médica a que lo revisen (la nariz o la orejas, ya que es un consultorio de un médico otorrino), pero el Doctor se desagrada con su presencia y lo envía al cine a que otra persona le realice los “tocamientos”. Por esta razón el discurso es cómico: con ese comentario el Doctor hace referencia y se burla de la feminidad del joven, y de esta manera logra dos cosas: insultarlo y que se vaya del consultorio, porque como se ve en el rostro del Doctor, el personaje que viene a la consulta no le agrada.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #204 refiere a la dimensión socio-cultural al representar explicitar el rechazo de un hombre afeminado. Es claro como el joven es tratado como un desviado, cuando se ve que el Doctor lo quiere fuera de su consultorio porque no le agrada. De esta manera pareciera hacerse referencia al mantenimiento de normas sociales respecto a la sexualidad. La relación con el afeminado es tajante, lo que podría implicar que los sujetos con orientación sexual diferente son tratados como seres inferiores.

Respecto a la identidad de los personajes, ambos representan a la “élite” de la sociedad, el doctor ya que posee un nivel de instrucción elevado y un estatus social igualmente alto, y el joven porque pareciera poseer los recursos necesarios para pagar una consulta médica.

**FANTOCHES NÚMERO 221.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Me voy, tengo visita casa de la novia.
- ¿Hoy te toca?
- O le toco yo.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso son representados dos hombres, que por la familiaridad del trato parecen ser conocidos. Respecto a la identidad de los participantes, a partir del discurso no se puede concluir la pertenencia a un grupo social en particular. Llama la atención la frase “tengo visita casa de la novia”, ya que falta un conector de sentido, a pesar que el mensaje se entiende.

Respecto a los roles que representa cada participante, puesto que se trata de dos amigos que pertenecen a un mismo grupo social (que no se ha determinado todavía), se establece una relación de igualdad entre ellos.

El contenido verbal pertenece a la expresión verbal de los hablantes. El discurso se caracteriza por poseer un juego de palabras: uno de los sujetos pregunta al otro si hoy ‘le toca’, es decir, si hoy es el día que tiene que ir a casa de la novia, a lo que el otro personaje responde de manera pícaro que ‘si no le toca ella, el la toca’. Se observa entonces que el segundo personaje utiliza otro significado para la palabra tocar.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La situación se desarrolla en un cantina. En el local representado se observan varios hombres hablando entre sí. Al fondo se ve una barra atendida por el barman, quien está sirviendo un trago a un hombre. Un sujeto bastante viejo, ciego y con una expresión triste, se encuentra parado dentro del lugar cerca de un perro que se encuentra durmiendo en el piso. La estética del lugar pareciera indicar que se trata de una cantina que frecuenta la clase popular, por lo que podemos inferir que los dos personajes del discurso representan este grupo social.

En primer plano se encuentran los dos amigos, sentados en una mesa, con una botella de licor y dos tragos. Uno de ellos posee una semblante afligido, mientras el otro, quien se está parando de la mesa, se encuentra bien vestido, arreglado y lleva una gran sonrisa en su rostro.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El joven bien vestido se para de la mesa y deja a su amigo porque se dirige a visitar a su novia.

La falta del conector de sentido que se mencionó en el análisis del texto puede corresponderse con el hecho de que el sujeto esté tomando alcohol, pero es algo que no puede determinarse con seguridad.

Lo cómico ocurre cuando el sujeto que está parado transfiere el significado de la pregunta de su amigo. Ante la interrogación: ¿hoy te toca?, referida a si ese día le *toca* ir a casa de la novia, el primer sujeto le responde tomando la expresión de manera literal, pensando que le preguntan si ella lo va a “tocar” (acariciar) ese día.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #221 refiere a la dimensión socio-cultural al representar una situación en donde se hace referencia a una normativa social: una relación de noviazgo implica cumplir una serie de procedimientos para compartir con la pareja. Por tal razón el personaje del discurso le pregunta a su amigo si ese día le toca, porque se trata de una cita establecida con anterioridad.

## **FANTOCHES NÚMERO 238.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Ay, Dios mío. ¿cómo les probaré que soy masculino?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso es representado un hombre, que al parecer se encuentra en un “aprieto” porque un grupo de gente duda de su masculinidad, pero no se dan pistas que expliquen porqué el personaje se encuentra en ese conflicto.

Respecto a la identidad del personaje, a partir del discurso no se puede concluir su pertenencia en un grupo social específico.

Ante el conflicto, el personaje representa un rol pasivo frente al grupo de gente que duda de su sexualidad.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal del personaje. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo: el sujeto parece nervioso porque se encuentra en un apuro y se pregunta cómo puede hacer para salir de ese problema.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La situación se desarrolla en una celebración, podría ser una especie de carnaval. La festividad se realiza en la calle, por eso se ven hileras de lámparas colgadas de los árboles. Se observa que hay gran cantidad de gente y casi todos se encuentran disfrazados, sonriendo y arrojando papelillos al aire. En un primer plano se encuentra un hombre delgado, con un antifaz en la cara, unos pantalones anchos, una camiseta transparente y un chaleco sobre esta. El hombre calza unos tacones altos, parece tener los labios pintados y ostenta una pose femenina. Cerca de él se encuentran cuatro hombres, quienes no llevan disfraz, los cuales admiran al hombre disfrazado, probablemente pensando que se trata de una mujer. Así, el grupo de hombres parece estar cortejando al sujeto disfrazado.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro, logrando así un fluir normal de la narración. El joven afeminado y disfrazado de mujer se pregunta desesperado cómo hacer para darles a entender a esos hombres, que se han conformado como un acompañamiento, que no es una mujer. Como se sabe en un grave problema usa la expresión “Dios mío” porque se haya desesperado.

Lo cómico ocurre porque el sujeto sabe que sólo hay una manera de demostrar que es hombre. La desgracia de este hombre y el conocimiento de que no saldrá ileso de esta situación es lo causa gracia.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #238 refiere a la dimensión socio-cultural al representar una situación de refuerzo normativo que se desarrolla durante una celebración carnavalesca. En ese momento de esparcimiento el sujeto protagonista es simbolizado con una vestimenta de mujer, sabiendo que no lo reconocerán porque lleva un disfraz. Se presenta un problema cuando en la celebración se representa un grupo de hombres que sigue al hombre disfrazado como si se tratara de una bella dama que tratan de galantear. Esta situación presenta una relación de dominio, en donde el hombre disfrazado de mujer adopta un rol de dominado porque sabe que si lo descubren se le aplicará una penalización social por quebrar las normas.

**FANTOCHES NÚMERO 255.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- *La señora.* -¿Cuánto valen los lechoncitos?

- *La campesina.* -Las hembras a tres pesos, los machos a cinco.

- *El marido satisfecho.* -¡Los machos siempre valemos más!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan tres personajes, una pareja de esposos que se acerca a una campesina para preguntar el precio de unos lechones. Respecto a la identidad de los participantes, se puede afirmar que la campesina es una representación de la clase popular, ya que como lo indica su diálogo: es campesina. De la pareja de esposos no se puede establecer su identidad tomando en cuenta el discurso.

Respecto a los roles que adopta cada participante, los mismos no se definen por la identidad de los participantes, sino por el género. El hombre representa un rol dominante sobre las dos mujeres al expresar que “los machos siempre valemos más”.

El contenido verbal pertenece a la expresión verbal de los hablantes. El discurso se caracteriza por poseer un juego de palabras: la expresión del hombre de que los machos “valemos” más, refiere a la palabra “valor”, que en el contexto posee un significado monetario, y le otorga un significado de importancia.

La situación lleva a decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a los valores expresados por la representación del hombre, valores que expresan una dominación del género masculino sobre el femenino.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La situación se desarrolla en el campo, en la entrada de la casa de una campesina, casa que parece construida de hojas de palma, en donde se observa un niño bastante flaco vistiendo unos pantaloncillos cortos. También se puede ver una lechona bastante grande y sus crías alrededor. La campesina posee un semblante de abatimiento. Lleva un delantal y un paño

sobre la cabeza, mientras sostiene a un lechoncito. La pareja que se encuentra a la entrada de la casa se halla de visita, como se puede apreciar por su vestimenta poco apta para el campo: la mujer lleva tacones y un vestido mientras el hombre usa un traje completo. El hombre posee una gran sonrisa en su rostro.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La pareja representada está detenida frente de la casa de una campesina, en donde pregunta el precio de los lechones. La campesina les informa los precios y a continuación el hombre expresa un comentario que da a entrever sus valores respecto a las relaciones de géneros.

Lo cómico ocurre por la franqueza con que el hombre hace el comentario, el cual parece totalmente fuera de lugar: mientras la esposa y la campesina hablan de los precios de los lechones, el hombre expresa su comentario acerca del “valor” de los machos, otorgándole un significado de importancia, cuando por el contexto poseía un significado monetario que refería al precio de los lechones.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #255 refiere a la dimensión socio-cultural al expresar los valores de la representación de un hombre acerca de la mujer. El hombre de esta ilustración realiza un comentario que desnuda sus valores: “los machos siempre valemós más”. La representación del hombre opina que su género tiene mayor importancia que las mujeres, por tanto mayor valor.

**FANTOCHES NÚMERO 272.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Qué libro tan raro es ese que está leyendo, don Epitacio!
- Una gramática de la lengua griega: ¡ya con esta he adquirido siete lenguas!
- Caramba, don Epitacio, ¿y no le bastaba con la que tenía?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participa un hombre y una mujer en una situación que pareciera denotar familiaridad. Respecto a la identidad de los personajes, el uso de la palabra “Don” nos indica que el hombre es mayor, y el hecho de que maneje siete lenguas revela que se trata de un intelectual que pertenece a la “élite” de la sociedad, a ese grupo minoritario que posee acceso a la educación. Debido a la familiaridad de la conversación es posible que la mujer pertenezca al mismo grupo social, pero esto no es algo que se pueda concluir con seguridad.

El discurso parece señalar el rol dominante que ejercer la joven sobre ‘don Epitacio’ al mofarse de sus valores del viejo políglota.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los personajes. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo: Ante la pregunta de la mujer, el viejo refiere que maneja siete lenguas, por lo que la mujer se burla.

La situación desarrolla una temática que pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a una relación entre un viejo y una mujer en donde se produce un choque entre los personajes por poseer valores diferentes.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

El escenario se desarrolla a orillas de la playa, donde se puede observar a un hombre bastante viejo, bien vestido, a pesar de estar acostado sobre una silla playera, y acompañado de un libro, un abanico y una botella de algún líquido. Junto al viejo vemos a una hermosa chica apoyada en el espaldar de la silla, en una postura que denota confianza. Al fondo se observa la fachada de una casa playera. Ambos personajes poseen un rostro de felicidad.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La joven le pregunta sobre su lectura a ‘don Epitacio’, a lo que el viejo responde que se trata de gramática griega y que el griego es su séptima lengua. Ante esa afirmación la joven comenta: “¿y no le bastaba con la que tenía?”, de ese modo queriendo decir que no es de ninguna utilidad conocer más de un lenguaje.

Lo cómico ocurre porque la respuesta de la joven es inesperada. Para la representación del intelectual el hecho de manejar varias lenguas podría ser un valor, pero para la representación de la chica pareciera ser algo que no posee utilidad práctica.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #272 refiere a la dimensión socio-cultural al presentar una situación en donde la joven no comparte los mismos valores que ‘don Epitacio’ le otorga a aprender varias lenguas, probablemente porque no es una intelectual como el viejo.

Se trata de un conflicto en donde la joven es incapaz de reconocer la importancia que ‘don Epitacio’ otorga a poseer varios idiomas, y preguntarle si no le bastaba con la lengua que tenía. Se entiende entonces que ambos no comparten los mismos valores, probablemente por dos razones: la primera por la diferencia generacional que existe entre los sujetos representados, y la segunda porque pertenecen a ámbitos diferentes: ciertamente el viejo es una representación de un intelectual, mientras de la chica no se desarrolla en el ámbito de ‘don Epitacio’

**FANTOCHES NÚMERO 291.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Tinto y con leche!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

El discurso lo proclama un personaje de quien no se puede establecer identidad social, ya que el discurso no da suficiente información para poder llegar a una conclusión.

El contenido pertenece a la expresión verbales del personaje representado.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en donde se puede ver a un vendedor de café con su termo y sus tazas, quien observa a una pareja que pasea tomados de brazos. Esta pareja se conforma por un hombre delgado, alto y bastante moreno, y una mujer bastante blanca. Ambos se encuentran bien arreglados: el hombre lleva un traje a su medida y la mujer un vestido.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El vendedor de café anuncia su bebida mientras observa a la pareja que caminando por la calle. El personaje del vendedor podría ser identificado como una representación de la clase popular, debido a la labor que realiza.

Al poner en contacto el texto con el gráfico se clarifican varias cosas. La primera refiere a la característica del discurso, en donde la representación del vendedor de café utiliza un juego de palabras. Como se observa en su rostro burlón mientras ve a la pareja, al gritar “tinto y con leche” no se está refiriendo los tipos de café que vende, lo cual sería el significado literal, sino a los colores de la piel de la pareja: el hombre es “tinto” porque ese es el color del café puro, negro; y la mujer es “con leche” por ser muy blanca. De esa manera el vendedor se está burlando de lo disímiles que son sus colores de piel.

Al realizar este comentario, el vendedor de café ejerce un rol dominante sobre la pareja, expresando que según sus valores la pareja se ve ridícula.

La situación desarrolla una temática que pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a los valores del personaje que representa la clase popular.

Ahora, lo cómico no es que al vendedor de café le parezca que la pareja se ve graciosa, sino la forma de expresarlo: mediante el cambio de significado de la frase “tinto y con leche”. La frase no posee una intención literal, no se trata de publicitar sus productos a la gente, sino de expresar su punto de vista, su burla ante la pareja que acaba de pasar.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #291 refiere a la dimensión socio-cultural al presentar una situación en donde el vendedor de café no está acostumbrado a ver una pareja tan disímil como la que se ve en la ilustración: un hombre y una mujer con tonos de piel tan disímiles.

Estos apuntes hacen entrever que no era muy normal en la sociedad venezolana del momento histórico que gente físicamente tan diferente, en cuanto al tono de piel, formaran lazos entre sí.

Este discurso trata un conflicto en donde el vendedor de café es incapaz de reconocer que un hombre negro y una mujer blanca puedan entablar una relación, pero no solo es incapaz de verlo sino que se burla y los ataca porque no corresponden con sus valores.

# FANTOCHES NÚMERO 306.

Quelques mots et  
une image pour vous  
aider à lire le puzzle.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Fu! Desde que llegué me está hediendo a quemado....

-Como no seas tú mismo el que hiede a quemado.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes en una situación que pareciera denotar familiaridad. Respecto a la identidad de los personajes no es mucho lo que se puede extraer del discurso ya que los diálogos no dan indicaciones que permitan relacionar a los personajes con los grupos sociales que representan, ni respecto a los roles que refieren.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los personajes. El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo: Ante el comentario del primer personaje sobre el olor que percibe, el otro le responde.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la habitación de una casa, en donde se observa a un hombre, que pareciera estar borracho, llegando a su habitación, en donde lo espera su esposa acostada. En la habitación se observa una cama matrimonial, un estante, una mesa de noche con una lámpara, una alfombra y una silla. Sobre la cama se puede ver un cuadro grande. En la cama, al lado de la señora se puede ver la pijama del señor acomodada, de manera que parece que ya estuviese acostado junto a su esposa. La mujer viste una bata para dormir y posee una expresión de molestia en el rostro, mientras el hombre se encuentra bastante desarreglado, con la bragueta abierta, la corbata desatada y un montículo de tierra con una flor sobre el sombrero. El rostro del hombre denota una molestia.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El hombre que llega a su casa se queja de un olor desagradable que percibe, a lo

que la mujer molesta, probablemente por el estado de su esposo, responde de manera áspera que si no será él quien huele mal.

La pequeña habitación de la pareja, así como la falta de elementos ostentosos que la adornen, nos permite relacionar a los personajes como miembros de la clase popular. En la habitación se encuentran puros objetos con utilidad, ningún ornamento que indique un estilo de vida suntuoso y un estatus social alto.

El discurso parece representar una relación de dominación en donde la mujer, a pesar de condenar verbalmente la actitud de su esposo, juega un papel pasivo: no hace más que esperar por su pareja en la cama, junto a la pijama de su esposo como única compañía. El hombre por su parte refiere un rol dominante, llegando a casa desarreglado y sucio, en donde lo primero que hace es criticar un olor que le molesta.

Lo cómico ocurre porque el ataque verbal (indirecto) de la mujer no es una respuesta esperada por el hombre, quién quiere saber porqué huele mal en su casa.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #306 refiere a la dimensión socio-cultural al presentar una situación de dominación en donde la representación del género masculino ejerce un rol dominante, mientras la mujer representada no hace nada aparte de esperarlo en la cama y criticarlo indirectamente cuando llega. Se trata de un conflicto en donde parece legitimarse como valores de la clase popular el rol dominante del hombre en la pareja.

**FANTOCHES NÚMERO 325.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Pobre señora!

- Dígame!, yo que nací por un resbalón de mi mamá.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes, quienes se refieren a una señora, ante la que se compadecen. Respecto a las identidades representadas en los personajes, no es posible establecer conclusiones. Parece que se establece una relación entre conocidos, en donde ninguno representa un rol dominante sobre el otro.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los personajes. El discurso parece caracterizarse por poseer un mensaje directo. Dos personajes hablan acerca de la conmiseración que les causa una señora.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en donde dos amigas que van caminando observan a una señora que esta resbalando y cayendo a la acera. Al fondo se observan las fachadas de un par de casas. La mujer que va desplomándose suelta uno de los paquetes que cargaba con ella durante su descenso. En su rostro puede verse que está perturbada y asustada por el imprevisto.

Las dos mujeres que conversan llevan sus respectivos vestidos y sombreros, pero no poseen apariencias que denoten elegancia, lo cual apoya la idea de que pertenecen a la clase popular.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro.

El discurso se caracteriza por presentar un juego de palabras: La mujer otorga un significado literal a la palabra “resbalarse” es decir, caerse, cuando en realidad refiere a un error que cometió la madre. Así, lo cómico ocurre al ver la razón representada en el diálogo de la segunda mujer: siente compasión porque parece creer que una caída es peligrosa, porque puede causar un embarazo no deseado. La cuestión se hace más graciosa al ver quien hace el comentario: no se trata de una niña ingenua, sino de una mujer adulta.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #325 refiere a la dimensión socio-cultural al presentar una situación en donde se hace una representación de las creencias del personaje femenino, quien deja clara su ingenuidad al pensar que puede quedar embarazada tras una caída.

## **FANTOCHES NÚMERO 330.**

QuickTime™ and a  
TIFF (LZW) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Sinvergüenza! ¡En qué estado estás!
- ¡En qué Estado, mujer! ¡Si yo no he salido del Distrito!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso son representados dos personajes, un hombre y una mujer. Respecto a la identidad de los personajes, la misma no se puede deducir con la información que se maneja hasta los momentos.

El discurso podría indicar que la representación de la mujer intenta ejercer una dominación sobre el hombre. Se dice que intenta porque el hombre burla la reprimenda.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los personajes. El discurso se caracteriza por poseer un juego de palabras: El hombre otorga un significado literal a la frase de la mujer.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En este caso no es posible conocer el lugar físico en donde se desarrolla la escena. Detrás de los personajes se observa un círculo que pareciera ser un adorno que acompaña a la ilustración, sin poseer un significado.

En primer plano se observa a un hombre y una mujer, uno frente al otro. El hombre se encuentra totalmente borracho, desarreglado, sucio, usando su bastón para jugar con su sombrero. La mujer posee una figura gruesa y sobre ella usa un vestido largo. Ninguno de los elementos representados en los personajes permiten ubicarlos en un estatus alto, lo que puede indicar su pertenencia a la clases popular. El rostro de la mujer indica una molestia al ver al hombre borracho, mientras este pareciera no darse cuenta de lo que pasa.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Una mujer se molesta al ver borracho a alguien que conoce y en un “estado” deplorable, mientras el hombre pasa por alto el regaño mediante un juego de palabras.

Lo cómico ocurre con la respuesta representada en el texto del borracho. Al otorgar un significado geográfico a la palabra “estado”, desnuda la norma que intenta reprimirlo por estar borracho. De esa manera el ataque verbal de la mujer no surte efecto.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #330 refiere a la dimensión socio-cultural al presentar una situación en donde a través del lenguaje, hombre deslegitima el ataque moralista de una mujer al hacer uso de un juego de palabras. De esta manera el rol de la mujer, que pretende ser dominante, pierde su legitimidad ante el comentario del hombre. Cuando el borracho cambia el significado de la frase, la despoja de toda posibilidad de crítica y de su significado moral. De esa manera burla la postura y el rol que pretende cumplir la mujer.

# FANTOCHES NÚMERO 356.

Small, faint text or a logo located in the center of the page.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Completo, un popsicle y dos bolas americanas.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participa un personaje del cual no se tiene suficiente información para ubicarlo en un grupo social específico.

El contenido verbal que se encuentra pertenece a la expresión verbal del personaje, pero el significado de su texto no es posible determinarlo.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

En la escena salen representados un vendedor de dulces, que resulta ser un niño, y tres mujeres, de las cuales una de ellas se encuentra pagando. La situación parece desarrollarse en una pulpería, en donde se ve al fondo a un hombre con una bata, usando un cuchillo para cortar algo. El niño viste unos pantalones cortos, saco y gorra. Carga una caja con las golosinas que vende, mientras estira el brazo para recibir el pago. Por su parte, las mujeres se encuentran ataviadas con sus respectivos vestidos, sombreros y zapatos de tacón, mientras degustan las golosinas que acaban de adquirir.

La identidad de las mujeres, tomando en cuenta sus símbolos de estatus observables a través de su forma de vestir (carencia de ornamentos y elementos suntuosos), pueden permitir relacionarlas con la clase popular.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El niño vendedor les clarifica a las mujeres que el dinero que recibió está completo.

Esta situación es cómica al ver las golosinas que las mujeres compran y las palabras que usan para referirlas: popsicle y bolas americanas. De este modo los personajes que representan la clase popular, compran y venden golosinas utilizando palabras en inglés sin manejar ese idioma, sencillamente porque ese es el nombre con el que los americanos refieren esa golosina.

En materia de roles es posible concluir que ambos participantes representan un rol pasivo frente a la cultura americana, al usar un idioma que probablemente los personajes no manejan.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #356 refiere a la dimensión socio-cultural al identificar los nuevos valores de la sociedad consumista que se desarrolla a partir de la aparición del petróleo. Este negocio petrolero era controlado en gran medida por los americanos, por esa razón la cultura de los Estados Unidos llega a Venezuela y trae consigo no solo nuevas tecnologías, sino símbolos que modifican la vida cotidiana, como en este caso las golosinas. De este modo los americanos pasaron a conformar una referencia para los venezolanos, quienes modificaron sus valores para adoptar la cultura americana.

# FANTOCHES NÚMERO 384.

Quilómetros  
Efectivo  
www.escuelaprimaria.com

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¡Vaya, la felicito! Ya veo que el hombre no ha perdido el tiempo.
- ¡Ay doctor, pero mi marido es tan distraído que a veces hasta dudo que sea de él!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan una mujer embarazada y un hombre, quien felicita a la mujer por su condición. Respecto a las identidades de cada uno de los personajes el hombre es un doctor y respecto a la mujer no puede establecerse su grupo social de pertenencia tomando en cuenta el discurso.

En materia de roles es posible concluir que ambos participantes representan un rol dominante respecto a la posición del marido. Ambos refieren a la importancia del hombre en la gestación del bebé, pero la mujer señala que el hombre no está cumpliendo su rol y por eso lo critica.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de la mujer y del doctor, quien la felicita por su embarazo. El discurso se caracteriza por poseer el uso de la figura hiperbólica: la mujer no duda si su esposo es el padre de su hijo, pero hace el comentario para dar a entender que es demasiado distraído.

La situación permite decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: refiere a el cumplimiento de los roles en la conformación de la familia.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en lo que pareciera ser un encuentro inesperado entre unos esposos y el doctor. En la gráfica salen representados tres personajes: la mujer embarazada, su esposo y el doctor.

La mujer viste de manera elegante, con un hermoso abrigo sobre su vestido, lo que indica que pertenecen a la “élite” de la sociedad. Su rostro evoca tranquilidad mientras observa su barriga.

El doctor es un hombre viejo que usa anteojos y viste también de manera elegante. Sonríe al ver a la mujer embarazada.

El esposo de la mujer está de espaldas, por lo que su aspecto no dice mucho; parece ajeno a la conversación, ya que no mira a los hablantes, pero también parece ajeno al mundo que lo rodea, por esa razón se encuentra un perro orinando sobre su zapato derecho y él no se ha enterado, probablemente porque esté distraído observando alguna de las casas que se encuentran en el fondo de la ilustración

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. El encuentro entre la pareja y el doctor provoca sorpresa y alegría al viejo, quien los felicita al darse cuenta de su embarazo, refiriéndose además al rol dominante que cumple el hombre en la relación, ya que es él, quien “no ha perdido tiempo”. Al ver la actitud del esposo y relacionarla con el diálogo de la mujer se puede ver que el hombre ciertamente es distraído, por eso la crítica de su esposa.

Lo cómico tiene lugar con el comentario de la esposa ante la felicitación del doctor. La crítica que realiza ante la evidente distracción de su esposo es tal que dice que a veces “duda” si su esposo es el padre del bebé, no porque lo dude en sentido literal, sino exagerando para dar a entender que el hombre es sumamente distraído.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #384 refiere a la dimensión socio-cultural al criticar el incumplimiento del rol hombre en la familia. Detrás del tono exagerado del comentario de la mujer, se encuentra una severa crítica ante la actitud de su marido, quien parece no cumplir el su rol como hombre en la relación por ser muy distraído. Pero ese cumplimiento del papel no solo es referido por la esposa, se recuerda que antes el doctor no solo felicita a la mujer, sino que realiza un comentario que acerca del rol dominante que debería cumplir el hombre. Por esta razón el hombre es penalizado, por no cumplir con los patrones sociales establecidos.

## FANTOCHES NÚMERO 393.

Quilómetros de  
Tren de Cercanías de Madrid  
S.A. de los Ferrocarriles de Madrid

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Que Dios se lo aumente, padre.
- ¿Para meterlo dónde, hija?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes, un hombre y una mujer. La identidad del hombre parece identificable por el calificativo de “padre”, lo que puede indicar que se trata de la representación de un cura católico. Respecto al otro personaje no se posee información concreta. De igual modo sucede en materia de roles: no es posible identificar los papeles que ejercen cada uno en la relación.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de ambos personajes, pero el contexto y la significación del discurso no se puede establecer.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en la puerta de una casa o de un establecimiento, donde se encuentra sentada una mujer indigente. Esta mujer es bastante vieja, está vestida de manera andrajosa y lleva consigo una lata. Su contextura es sumamente frágil y su rostro denota desolación.

Contrariamente el cura es un hombre subido de peso, vestido con su hábito y con una mirada de satisfacción en el rostro.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La situación presenta una relación en donde la mujer agradece la limosna, mientras el cura parece señalar que no necesita del agradecimiento y los buenos deseos de la mujer para vivir bien. De esta manera parece hacer referencia a que tiene mucho dinero en su haber, lo cual permite ubicarlo (además del estatus de cura) como parte de la “élite” de la sociedad.

Al ver las características físicas de los personajes cobra sentido el texto. El cura parece tener todas sus necesidades cubiertas, por eso luce despreocupado y tranquilo, mientras la mujer se encuentra en un estado miserable, reducida a pedir dinero en la calle y sin la posibilidad de comer bien, como se puede observar en su contextura.

Lo cómico tiene lugar con el comentario del cura, quien ante el agradecimiento de la anciana (“que Dios se lo aumente”) le responde de manera inesperada que no hace falta: ya vive suficientemente bien para querer más dinero. Incluso comenta que si Dios le diera más dinero no tendría lugar donde guardarlo por la cantidad.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #393 refiere a la dimensión socio-económica al identificar las diferencias abismales que hay entre los diversos grupos sociales: Mientras el cura posee gran cantidad de dinero como para vivir bien, la anciana debe sobrevivir gracias a las limosnas que le otorgan. La situación económica puede afectar a algunos grupos sociales e incluso algunos pueden estar sumidos en la miseria, pero la “élite” mantiene su posición social y su estatus. De esta manera la sociedad se encuentra dividida en dos.

# FANTOCHES NÚMERO 409.

Quiltes y más  
Técnicas y consejos  
para hacerlos con la paciencia

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Oiga usted como que quiere que lo pisen?
- Yo, no, niña ¿y usted?

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos actores, un hombre y una mujer, pero por sí solo no es posible afirmar acerca de las identidades de los personajes tomando en cuenta solo la frase. En términos de roles, los personajes entablan una relación en donde el hombre representa el papel dominante, mientras la mujer termina siendo recipiente del comentario del hombre, ante el cual no responde nada, por tanto cumpliendo un rol pasivo.

El contenido verbal pertenece a la expresión verbal de ambos personajes, la mujer se queja ante un hombre, quien le responde rápidamente.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en donde salen representada en primer plano una mujer manejando un automóvil. El auto, como símbolo de estatus, permite ubicar a la mujer como miembro de la “élite” de la sociedad. En el medio de la calle se encuentra un hombre caminando, quien se atraviesa por la vía del auto que conduce la mujer. El hombre se encuentra bien vestido y en su boca lleva un cigarro con una boquilla. Las características físicas respecto a la elegancia del atuendo del hombre pudieran permitir definirlo como una representación de la “élite” de la sociedad. Los rostros de ambos personajes denotan expresiones distintas: el hombre posee una leve sonrisa, mientras la mujer se encuentra bastante enfadada.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Es claro que la mujer se molesta con el hombre porque se atravesó en su vía y

por esa razón le reclama. Ahora, lo cómico se presenta en la respuesta, en donde el hombre hace un juego de palabras cambiando el significado del verbo “pisar” para realizarle una propuesta con implicaciones sexuales hacia la mujer: Al preguntarle a la mujer si quiere que la pisen da a entender que le pregunta si quiere que alguien se acueste con ella.

Llama la atención que la mujer abre el discurso con una advertencia hacia el hombre, pero termina siendo un personaje pasivo ante la propuesta del hombre.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #409 refiere a la dimensión socio-cultural. Los personajes se encuentran en una situación en donde un hombre realiza una manipulación del lenguaje para hacer un comentario con contenido sexual hacia una mujer que va manejando un automóvil.

La actitud pasiva de la mujer podría denotar una actitud sumisa: o bien porque no capta el significado del comentario o bien porque no tiene nada que decir. De esta manera pareciera estarse estableciendo una relación entre géneros en donde el hombre representa un papel dominante y la mujer cumple el rol pasivo o dominado.

# FANTOCHES NÚMERO 425.

Digitized by Google

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Dígame, ¿Qué grrran edificio ser ese?
- Ah, musiú, ese es el ring de los médicos.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos hombres y sus características permiten caracterizar al primer personaje como la representación de un extranjero quien no posee buen manejo del castellano. Respecto al segundo personaje no se disponen suficientes detalles para poder relacionarlo con un grupo social. Solo se sabe que es venezolano.

En términos de roles, los personajes entablan una relación en donde el extranjero representa el papel dominante al preguntar por un edificio cómo si se tratara de una orden. El venezolano refiere por su parte con el papel de dominado.

El contenido verbal pertenece a la expresión verbal de ambos personajes, el extranjero hace una pregunta y el venezolano se la responde.

El discurso se caracteriza por poseer un mensaje directo: el venezolano responde la pregunta que le hace el extranjero.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la calle, en donde salen representados en primer plano dos hombres. El primero de ellos parece un turista: viste un sombrero de safari, un bolso cruzado con una cámara de fotos, una pipa y unos pantaloncillos cortos con medias largas. El otro hombre lleva una boina, un saco y carga una jaula con un perico. Al fondo se ve un edificio con una fachada que dice: “Instituto benéfico S...”. A la entrada de la edificación se observan dos mujeres hablando. El venezolano posee una expresión de malicia en el rostro, mientras mantiene los dos brazos en alto.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Los dos hombres conforman un discurso referido a una construcción que se encuentra frente a ellos. Lo cómico se expresa al contrastar el hecho de que la edificación sea un Instituto Benéfico y la respuesta que da el venezolano al extranjero, referida a luchas internas entre los médicos, luchas dignas de un “ring” de boxeo.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

Como se mencionó en la temática del discurso, la portada de Fantoques #425 refiere a la dimensión socio-cultural tomando en cuenta los valores del gremio médico: El decrecimiento en la población a causa de la alta tasa de mortalidad infantil dan lugar a la aparición de programas dedicados al cuidado de los recién nacidos y sus madres, entre estos el “Instituto Benéfico Simón Rodríguez” al que se hace referencia en la ilustración. Al parecer estos lugares son motivo de conflicto entre los médicos ya que se trataban de instituciones donde los venezolanos pueden ir a consultas de manera gratuita.

## FANTOCHES NÚMERO 442.

QuickTime™ and a  
TIFF (Uncompressed) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- ¿CHICO DE QUE ES ESE DISFRAZ TAN DESASTRADO QUE TE HAS PUESTO?
- DE CRISIS.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes. Respecto a las identidades de los protagonistas no es posible establecer conclusión alguna acerca de los grupos sociales de pertenencia. En materia de roles tampoco es posible conocer los papeles que son representados en el discurso.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los dos personajes, uno de ellos pregunta por el disfraz que lleva puesto el otro, quien le responde. De esta manera se observa que el discurso se caracteriza por expresar un mensaje de manera directa.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en un restaurante. En primer plano se encuentran comiendo en una mesa un hombre y una mujer. El hombre es de contextura gruesa y está vestido con harapos. Sobre su sombrero se ve una máscara con expresión triste que probablemente llevaba puesta momentos antes. Se encuentra comiendo una gran pierna de pollo y por su rostro parece satisfecho.

La mujer luce un vestido y tiene en la mano un antifaz. En su muñeca izquierda tiene unas pulseras y en su mano izquierda un cigarro que está fumando con ayuda de una boquilla.

En la mesa donde comen los personajes se observa un arreglo floral, abundante comida y dos botellas de champagne, lo que indica que es una cena lujosa y ayuda a identificar a la pareja como una representación de la “élite” de la sociedad. Al fondo se observa un mesonero negro que viste un uniforme impecable y lleva sobre una bandeja dos botellas de licor. Al

relacionar estos tres personajes podríamos señalar que quienes se encuentran comiendo en ese lujoso representan un rol dominante sobre el mesero que aparece al fondo.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. La pareja que se encuentra comiendo asiste a una reunión de disfraces en un restaurante lujoso. Es en este contexto que el disfraz del hombre gordo cobra un sentido cómico: Al representar a la crisis mientras disfruta una abundante comida en compañía de un grupo de personas que pertenecen a la “élite” de la sociedad.

## **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #442 refiere a la dimensión socio-cultural al señalar las diferencias simbólicas entre los dos grupos sociales de Venezuela. Mientras la mayoría de la población se encuentra sumida en la miseria, un sujeto, que se ha establecido como la representación de la “élite”, está disfrazado de crisis en una reunión en donde degusta gran cantidad de comida y bebida. De este modo pareciera que el único referente que el hombre posee acerca de la crisis se reducen a una forma de vestir andrajosa, y de esa manera simplifica la identidad de la clase popular.

## FANTOCHES NÚMERO 446.

QuickTime™ and a  
TIFF (Uncompressed) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

EL PARAISO TERRENAL SEGÚN LO CONCIBE UN VENEZOLANO.

EVA: -¡COMO QUE ES VERDAD QUE EL CAMBUR VERDE MANCHA!

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participa un mujer llamada Eva, de quien no se poseen suficientes datos para relacionar su representación con algún grupo social y menos para conocer el rol que ejerce en el discurso.

El contenido verbal es de dos formas. La primera frase es una voz en off, mientras la segunda pertenece al discurso que emite Eva acerca de los cambures verdes.

El discurso se caracteriza por un mensaje directo: Eva refiere acerca del cuidado que hay que tener con el cambur verde, porque mancha.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en lo que parece ser una selva. En ella se encuentra una pareja desnuda rodeada de algunos artefactos, como una olla que dice “karauthas”, un botellón que dice “kaña”, un chinchorro con una sombrilla arriba. También en la ilustración pueden verse algunos animales como una pareja de monos, dos gallinas y una gran serpiente en un árbol de cambur, del que cuelga un racimo de frutos.

El hombre está acostado fumando, con una vaso de “kaña” en la mano, mientras la mujer está observando la mano de cambur. Llama la atención que la mujer está maquillada, tiene los labios pintados y el cabello suelto pero peinado, mientras el hombre se ve bastante descuidado, tiene una barba larga y desaliñada y el cabello alborotado.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. En el momento que se pone en contacto el texto con el gráfico se puede

entender que la escena refiere a una reconstrucción del paraíso terrenal bíblico, pero visto desde el punto de vista de un venezolano, como bien dice el texto. Lo cómico se encuentra cuando articulamos la voz en off y los elementos que aparecen en la escena: según la representación del venezolano estar en el paraíso significa poseer una olla de caraoitas para comer, licor para tomar y cigarros. Con eso se cubren las necesidades fundamentales. Además, en el caso de la mujer, se requiere estar acicalada.

Otro momento cómico ocurre con el comentario de Eva, quien al verse tentada por la culebra para tomar un cambur recuerda una advertencia: el cambur verde mancha, cosa que ella corrobora al ver las manchas en el cuerpo de la culebra. Ahora, como Eva no quiere ver manchas en su piel, no lo intenta.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoches #446 refiere a la dimensión socio-cultural al referirse a los valores de que se encuentran en la representación del venezolano: siempre y cuando se tenga comida, licor, cigarros, un lugar para dormir y, en el caso de las mujeres poder estar siempre acicaladas, se está en el paraíso. El contexto socio-histórico de Venezuela durante el gomecismo indica que la mayoría de la población se encontraba sumida en la miseria, sufriendo enfermedades, percibiendo salarios miserables, por lo que es comprensibles que para ellos un lugar que les asegure comida, tranquilidad y licor es el edén.

## FANTOCHES NÚMERO 481.

QuickTime™ and a  
TIFF (Uncompressed) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Ole, Julito, has estado muy requetebién.
- Es que quise anticipar la fiesta de la raza.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes, uno de ellos es un hombre llamado Julito, pero del otro no se tiene certeza por los momentos. Respecto a las identidades de los protagonistas es posible que la expresión “Ole, Julito, has estado muy requetebién” indique su procedencia española. Aparte de esto no es posible establecer conclusión alguna acerca de los grupos sociales de pertenencia o de los roles que desempeñan en el discurso.

El contenido verbal se compone de las expresiones verbales de los dos personajes: el primero realiza un gran cumplido a Julito, a lo que este responde.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en la arena de una plaza de toros. En primer plano se encuentran dos hombres: a la izquierda un hombre bien vestido, con un traje blanco y con una gran sonrisa en el rostro. A la derecha está un hombre negro vestido de torero, sumamente alegre con las manos levantadas en señal de triunfo. En sus puños tiene lo que parecen ser la cola de un animal y tres plumas.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Se establece que un hombre baja a la arena de la plaza de toro para felicitar a Julito por su actuación.

Ahora, es posible indicar que Julito es un matador y por esa razón su amigo español se emociona con su actividad. Lo cómico se expresa en la respuesta de Julito: quien atribuye su magnífica actuación al hecho de querer anticipar la fiesta de la raza, obviando la preparación que debió haber tenido o la suerte que lo pudo haber acompañado en su desempeño como

matador. Esta respuesta es aún más cómica si se presta atención al hecho de que el sujeto que lo felicita, y a quien Julito realiza el comentario del día de la raza, es español.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #481 refiere a la dimensión socio-cultural al señalar los valores compartidos por un negro y un español. En la situación pareciera haber una confraternidad, en donde la representación del español celebra al matador por su actuación en la arena, mientras Julito, representación de un venezolano, celebra al español por la actuación de su pueblo en el descubrimiento de América. A causa del mestizaje desarrollado en Venezuela desde la llegada de los españoles, es que es posible que se establezca una relación de amistad entre un negro y un español, quienes comparten valores en común, en este caso: los toros.

## FANTOCHES NÚMERO 493.

QuickTime™ and a  
TIFF (Uncompressed) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Melchor-¡Este año no encontramos la estrella!
- Baltasar-Porque los poetas vanguardistas venezolanos se han cogido todas las estrellas y todos los luceros.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes: los reyes magos Melchor y Baltasar. Al ser los reyes magos personajes ficticios no es posible adjudicarles pertenencia a un grupo social o un rol tomando como referencia a la sociedad venezolana.

El contenido verbal del discurso se compone de las expresiones verbales de los dos reyes magos, quienes se preguntan porqué no encontraron la estrella (presumiblemente la estrella de Belén)

La situación permite decir que la temática pertenece a la dimensión socio-cultural: ya que los reyes magos hacen referencia a la producción cultural de los poetas venezolanos.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en el desierto, en donde los tres reyes magos se encuentran hablando entre sí, con una actitud y rostros que denotan molestia. Los atuendos de los reyes concuerda con la imagen que generalmente se posee de ellos en la cultura popular: vestidos con largas túnicas y con gran cantidad de adornos. Al fondo se observa a un camello descansando y un hombre. Además se ve una casa en el desierto.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Se establece que los reyes magos no pudieron conseguir la estrella de Belén, por tanto no pudieron llegar a su destino para celebrar el nacimiento de Jesús.

Lo cómico se establece en el momento en que Baltasar explica que la razón por la cual no encontraron la estrella de Belén es porque los poetas venezolanos las han usado todas en sus poesías de vanguardia. Lo inesperado que resulta el planteamiento del rey mago es lo que ocasiona el efecto cómico.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #493 refiere a la dimensión socio-cultural venezolana, en particular a las manifestaciones literarias de la élite de la sociedad. Al tener la posibilidad económica de emprender una producción cultural, los miembros de la élite se dedican a la tarea sin necesidad de poseer los suficientes conocimientos o talento para realizarlo con éxito. Leoncio Martínez, como intelectual y literato, critica lo que para él constituye una gran falla en la generación de nuevos poetas vanguardistas, quienes al parecer siempre usan la misma temática.

## FANTOCHES NÚMERO 510.

QuickTime™ and a  
TIFF (Uncompressed) decompressor  
are needed to see this picture.

## **1. DISCURSO HUMORÍSTICO GRÁFICO.**

- Tío Sam, ¿cómo sigue su enfermo?

- Pues, tuvo una caída y una recaída... pero ha mejorado un poquito.

### **1.1 ANÁLISIS DEL DISCURSO.**

En el discurso participan dos personajes. Del primer personaje no se puede concluir su identidad, pero parece estar con su tío Sam. Respecto a las identidades de los protagonistas, teniendo en cuenta el discurso no es posible establecer conclusión alguna acerca de los grupos sociales de pertenencia. En materia de roles tampoco es posible conocer los papeles que desempeñan los personajes en el discurso.

El contenido verbal pertenece a las expresiones verbales de los dos personajes, quienes expresan su mensaje de manera directa: el primer personaje pregunta por el enfermo que está atendiendo el Tío Sam, a lo que este responde que ha mejorado algo, luego de una recaída.

### **1.2 SOCIO-ICONOLOGÍA.**

La escena se desarrolla en una habitación. En primer plano se encuentran los dos hombres hablando. A la izquierda un personaje que parece campesino por la vestimenta y el tipo de sombrero que usa. A la derecha se observa un viejo con una pipa y una larga barba blanca, quien viste un frac con rayas y estrellas.

Al fondo se observa una cama en donde se halla una moneda con cuerpo, que pareciera estar enferma. En la moneda se puede leer "one dollar". Al lado del cama se observa una caja, sobre la que se encuentra una botella de güisqui, un vaso y una cuchara.

Ambos personajes parecen afligidos por la situación.

## **2. SIGNIFICANTE DISYUNTO.**

La relación que se establece entre texto e imagen es de complementariedad, cada uno refiere al otro. Los personajes se encuentran hablando acerca de la salud del dólar que se

encuentra en la cama, de esta manera otorgando una identidad humana a la moneda americana. Al poner en contacto el texto con el gráfico se entiende que el hombre no es el tío del otro personaje, sino que es una representación del ícono norteamericano conocido bajo el nombre de “tío Sam”.

Lo cómico se presenta cuando se advierte que el discurso transfiere cualidades humanas a objetos inanimados como una moneda o a símbolos icónicos como el tío Sam, para referir a la caída que el dólar ha sufrido en el mercado internacional. Más cómico aún resulta ver el remedio que el Tío Sam está usando para curar al enfermo: güisqui, que al parecer es la única alternativa que se tiene para evitar la recaída del paciente.

### **3. RELACIÓN REFERENTE-SIGNIFICANTE.**

La portada de Fantoques #510 refiere a la dimensión socio-cultural y a la dimensión socio-económica al explicitar la relación entre Venezuela y Estados Unidos, y la caída de la moneda americana en el mercado mundial. Ante la importante relación de dependencia económica de Venezuela respecto a Estados Unidos, a causa de las inversiones americanas en el negocio petrolero y de las importaciones de mercancía americana en el mercado venezolano, el personaje venezolano en la caricatura se encuentra preocupado: la caída del dólar tiene implicaciones negativas en la economía venezolana.

### **A modo de síntesis.**

Es necesario recordar en este momento que el análisis del discurso humorístico de Leoncio Martínez tenía un objetivo específico: extraer representaciones sociales a partir de los conceptos manejados en la sociedad venezolana del momento histórico, en concreto: del discurso de Leoncio Martínez acerca de la clase popular. Teniendo esto en cuenta, el análisis de las 30 portadas de ‘Fantoques’ fueron el material que permitieron extraer esa representación de la clase popular.

La creación de representaciones sociales se realiza a partir de la construcción social de significados a partir del lenguaje. Estos significados son exteriores a las conciencias individuales, pero se derivan de la interacción simbólica entre los individuos. En este sentido es preciso explicar primero aquellos elementos que contribuyan a entender las dimensiones sociales de esos sistemas de referencia que Leoncio Martínez construye en su discurso.

Como primer aspecto relevante dentro de la representación de la clase popular venezolana en el discurso humorístico de Leoncio Martínez, se encuentran las dimensiones sociales presentes. De las 30 portadas analizadas, 5 de ellas hacen referencia a la dimensión socio-económica, 29 a la dimensión socio-cultural y ninguna a la dimensión socio-política. Es importante destacar que las tres categorías mencionadas anteriormente no son excluyentes, es decir, una portada de “Fantoques” puede presentar más de una de las características mencionadas.

Antes de proseguir con los resultados del análisis se debe destacar un aspecto referente a la caracterización de los personajes, situaciones y objetos, que se encuentra en el discurso, como representaciones sociales que conforman los imaginarios sociales del momento histórico. Estas representaciones fueron alcanzadas al poner en contacto el “significante” (discurso humorístico) con el “referente” (contexto), por lo que fue necesario manejar la ‘formación discursiva’ del discurso de Leoncio Martínez, es decir, conocer el conjunto de circunstancias que precedieron la enunciación de ese discurso. Así, los resultados obtenidos en el análisis fueron extraídos luego de realizar el acercamiento al contexto social significativo de ‘Fantoques’, pero teniendo en cuenta que este acercamiento, por cuestiones de tiempo, no pretendió ser de ningún modo exhaustivo. Dicho esto procedemos a presentar los resultados

del análisis de acuerdo a las dimensiones socio-políticas, socio-económicas y socio-culturales, tal como anteriormente se había subdividido tanto el discurso como el referente.

*Dimensión socio-política.* Las relaciones entre el Estado, sus organizaciones e instituciones políticas, y los diversos grupos sociales, no aparecen expresadas en el discurso humorístico de Leoncio Martínez. Este hallazgo refiere a los postulados mencionados en la construcción del marco teórico del trabajo y permite concluir que la obra de Leoncio Martínez NO constituye una crítica al gomecismo como sistema político.

*Dimensión socio-económica.* Las relaciones de los grupos sociales con los medios de producción y el consumo, son articuladas en el discurso de Leoncio Martínez de la siguiente manera:

1. Un hombre no posee los medios económicos suficientes para pagar un pasaje de autobús y, ante la imposibilidad que tiene, soluciona su problema con los medios que posee, sin importar lo incomoda que pueda ser la solución: compra comida para alimentarse mientras realiza el viaje caminado, a pesar de poseer un problema en una pierna.
2. Un hombre ve a un conocido cargando gran cantidad de comida y piensa que se dirige a una peregrinación, cuando en verdad viene del mercado. El primer hombre no pensó en esa posibilidad por la cantidad de comida (y la cantidad de dinero que debió costar)
3. Dos mujeres comentan el bello sombrero de una desconocida, y señalan que no hay manera de que ellas hayan podido haber costado un sombrero tan lujoso por sus propios medios.
4. Mientras una indigente recibe limosna de un cura católico, este comenta que posee abundantes recursos para vivir cómodamente. Lo que denota grandes diferencias económicas entre grupos sociales.
5. Un campesino se preocupa por la caída del dólar, probablemente por la importancia que tiene la moneda americana para la economía venezolana.

Estas situaciones se corresponden con el contexto socio-económico del gomecismo, en

donde, como se dijo anteriormente (página 93) “el producto nacional por habitante en 1920, alcanzaba apenas unos 147 dólares (US\$ de 1970), lo cual ponía en evidencia que estábamos sumidos en la más absoluta miseria” (Toro Hardy, 1992, p.2)

Respecto a la relación de Venezuela con el mercado americano, la economía del país gira en torno al comercio con Estados Unidos, quien desplazó a las potencias europeas. (página 91)

Pareciera que el discurso de Leoncio Martínez otorga gran importancia a las diferencias económicas entre los grupos sociales como se observa en la situaciones 2, 3 y 4. Estas diferencias sociales que son expresadas en el discurso humorístico gráfico, no explicitan de ninguna manera una posibilidad de trasgresión simbólica del orden social imaginario, por el contrario, refuerzan esas situaciones simbólicas de desigualdad.

Respecto a la primera situación, el discurso humorístico de LEO pareciera señalar la imposibilidad que puede existir en la clase popular para realizar gastos que vayan más allá de comer. En este caso, el personaje perteneciente a la clase popular debe dirigirse a su destino caminando porque es la única manera de hacerlo, y de esta manera el discurso de Leoncio Martínez refuerza el orden social imaginario al explicitar que la única manera de viajar en autobús es poseer los recursos económicos. Si el personaje no los tiene, no hay nada que hacer, debe caminar, a pesar de su problema en la pierna.

La última situación pareciera indicar la dependencia del mercado venezolano ante el mercado americano, a raíz de la explotación petrolera y el aumento de las importaciones de bienes de consumo extranjeros. De igual modo, el discurso humorístico de Leoncio Martínez se plantea como un refuerzo en términos de imaginario: el personaje se preocupa por la caída del dólar porque depende de la economía americana.

*Dimensión socio-cultural.* La temática referente a la composición de los grupos sociales y los elementos que comparten, así como la producción y consumo cultural de los diversos grupos sociales, como categorías simbólicas de identidad, se ha subdividido, a causa de su cantidad y diversidad, en los seis elementos que conforman las identidades: creencias, valores, normas, símbolos, lenguaje y conocimiento. Estas categorías se articulan en el discurso de Leoncio Martínez de la siguiente manera:

1. Creencias: ideas compartidas sobre cómo el mundo opera.

1.1 Dos mujeres pertenecientes a la clase popular, envidian el sombrero de una mujer de la élite, y observan que una mujer no pudo haber comprado ese objeto tan lujoso por sus propios medios.

1.2 Una mujer perteneciente a la clase popular, asegura que cuando le comentaron que nació por un resbalón de su madre, se referían a que ella se había caído.

2. Valores: estándares compartidos de lo que es correcto, deseable y digno de respeto.

2.1 Un vendedor de café, perteneciente a la clase popular, se burla de una pareja compuesta por una mujer blanca y un hombre negro porque, según sus valores, se ven ridículos.

2.2 Un hombre cree equivocadamente que su conocido, miembro de la élite, se dirige a una peregrinación, de esa manera compartiendo los mismo valores de la clase popular.

2.3 Una joven de la élite de la sociedad, enfatiza que instruirse en varios idiomas no tiene sentido, porque no es algo útil. De esa manera le indica al intelectual con quien conversa, que no comparte sus valores.

2.4 Una nueva moda aparece con la llegada de la cultura americana: las golosinas con nombres en un idioma extranjero. No importa que los personajes de la clase popular no hablen inglés, lo deseable es ser parte de esa moda.

2.5 El gremio médico discute acerca de si lo más importante es el cobro de servicios o el préstamo de los mismos.

2.6 La reconstrucción del paraíso para el venezolano consta de: comida, alcohol, un lugar para dormir y, para las mujeres, estar acicaladas. De esa manera se indica lo deseable para los personajes, la situación en la que se quisieran encontrar.

2.7 Un español y un matador negro celebran las corridas de toros y el día de la raza.

2.8 En una fiesta de disfraces un hombre aprovecha que su mujer no está, para establecer una relación con otra.

2.9 Mientras una pareja se dispone a comprar un lechón, el marido expresa que “los machos siempre valemos más”.

2.10 Una mujer espera la llegada de su marido a la casa, acostada y con la pijama acomodada en el lugar exacto donde se acuesta el hombre.

2.11 Los tres reyes magos se encuentran molestos con los poetas vanguardistas venezolanos, ya que ellos han usado todas las estrellas y por esa razón no pudieron llegar a Belén.

3.Normas: reglas que determinan cómo se ha de comportar la gente en situaciones particulares.

3.1 Un Doctor, evidentemente molesto por la presencia de un afeminado en su consultorio, lo envía fuera, de mala gana.

3.2 En una celebración carnavalesca, un personaje teme por el castigo que sabe le aplicarán, cuando descubran que debajo de su disfraz de mujer hay un hombre.

3.3 Un hombre debe hacer una visita a la novia porque es la única manera de estar con ella e intimar.

3.4 Una mujer realiza una dura crítica a su marido por no ejercer su rol dominante en la relación.

4.Símbolos: imagen, objeto o sonido que puede expresar o evocar un significado adquirido culturalmente.

4.1 Un hombre viejo no puede entender que un amigo lleve el cabello largo. Para él, los únicos hombres que pueden llevar ese estilo son los literatos.

4.2 Una mujer critica del vestido de una dama de la élite, pero el esposo la corrige porque sabe que se trata de un símbolo que estatus que ellos, miembros de la clase popular, no entienden.

4.3 Dos mujeres pertenecientes a la clase popular, van a subirse en un auto desconocido por la fascinación simbólica que ejerce sobre ellas. El auto y el chofer son un símbolo de prestigio.

4.4 Un hombre, en una fiesta de disfraces de la élite, se viste de crisis, de esa manera otorgándole una imagen a ese símbolo que afecta a la clase popular.

4.5 Una mujer de la élite, emula la vestimenta de su esposo, pero no su rol.

5. Lenguaje: sistema de símbolos verbales o escritos que expresan significados y organizan el pensamiento.

5.1 Una mujer no entiende el mensaje de un hombre desconocido, quien en la calle le dice “espantapájaros”.

5.2 Un hombre en bicicleta hace una insinuación acerca de una mujer que casi atropella, una mujer que “cualquiera pisa”

5.3 El significado de la frase de una frutera es transformado por un grupo de hombres en un significado sexual.

5.4 Un hombre borracho burla los regaños de una mujer mediante un juego de palabras.

6. Conocimiento: cuerpo de hechos y habilidades prácticas que las personas acumulan con el tiempo, las cuales permiten enfrentar la vida cotidiana.

6.1 Para realizar un viaje hacia la Pastora, en tranvía, un hombre perteneciente a la clase popular, lleva como equipaje artículos para realizar un viaje que pareciera durar muchos días (por lo que lleva hasta un calendario de pared)

Estas situaciones se corresponden con el contexto socio-cultural del gomecismo, en donde, como se dijo anteriormente (página 95) aumenta la capacidad importadora de bienes suntuarios, de esta manera dando paso a una nueva sociedad consumista. Del mismo modo, con el aumento del ingreso en las clases altas aumentan los símbolos de prestigio social, como poseer servidumbre.

La aparición del petróleo y de los negocios con los americanos traen como consecuencia que la cultura venezolana sustituya los modelos europeos por las imitaciones de los Estados Unidos (página 96) Y mientras la élite de la sociedad daba la bienvenida al automóvil, a las faldas cortas, al chicle y al maquillaje, el otro grupo social se caracterizaba por un alto nivel de analfabetismo y altos niveles de mortalidad producto de una gran cantidad de enfermedades (página 97)

La educación era un elemento prácticamente inaccesible para la clase popular, por lo que la población analfabeta en el país se encontraba entre el 60% y el 80% (página 98) Por otro lado, la élite con acceso a la instrucción va a organizar expresiones artísticas y literarias que constituían la producción cultural del país (página 99)

En la dimensión cultural, el discurso de Leoncio Martínez refiere en mayor medida a los **valores** de los personajes. Entre estos valores de la clase popular referidos, pareciera señalar la segregación entre razas a la hora de conformar parejas, estar al día con las modas extranjeras (no importa que no se entiendan las palabras que se expresen) y el rol dominante del hombre en la pareja.

Respecto a los valores de la élite, el discurso de Leoncio Martínez pareciera tomar en cuenta el utilitarismo de las nuevas generaciones en contraposición con los valores de los viejos, la infidelidad del hombre en el matrimonio y el rol dominante del hombre en la pareja.

Existen dos discursos más, los cuales no parecen diferenciar entre los valores de la clase popular y la élite. Por tal razón, el discurso de LEO podría referirse a estándares compartidos de lo que es correcto, deseable y digno de respeto para ambos grupos sociales. Estos discursos refieren a que para un venezolano la felicidad máxima se alcanza al satisfacer las necesidades básicas (comida, poseer un lugar para dormir) y otras no tan básicas como el alcohol, los cigarrillos y el arreglo personal (en las mujeres). En segundo lugar, el discurso de Leoncio Martínez pareciera referir a la fraternidad entre los grupos que poseen elementos en común.

Por último a través de un discurso acusador, Leoncio Martínez, desde su posición de literato e intelectual, critica a los poetas vanguardistas venezolanos, quienes siempre tienen una misma temática.

Luego de los valores, el discurso de Leoncio Martínez otorga importancia a las **diferencias simbólicas** entre los grupos sociales. La primera de esas diferencias refiere a la imposibilidad de la vieja generación de entender que un hombre joven lleve el cabello largo. En segundo lugar, una mujer perteneciente a la clase popular no logra entender la vestimenta de la élite. En tercer lugar, un hombre de la élite trata de disfrazarse de crisis, de ese modo otorgándole una imagen harapienta con la que relaciona a la clase popular. Así, el discurso pareciera expresar que la imagen de la clase popular que posee un hombre de la élite se basa en su imagen física. El cuarto discurso pareciera referir a que la única manera en que una mujer puede emular al hombre es respecto a su vestimenta, no respecto a sus roles.

En la quinta situación, el discurso humorístico de Leoncio Martínez pareciera referir a la fascinación que ejerce sobre dos mujeres pertenecientes a la clase popular, un automóvil como símbolo de prestigio.

En el discurso de Leoncio Martínez se puede decir que existen 3 oposiciones simbólicas,

a saber, clase popular-élite, hombre-mujer, nuevas generaciones-viejas generaciones.

Luego de los símbolos, el discurso de Leoncio Martínez pareciera otorgar importancia a las diferencias de **lenguaje** entre las mujeres y los hombres. En las tres primeras situaciones el discurso posee un alto contenido sexual, y las diferencias entre el lenguaje los géneros ocurren cuando los hombres otorgan significados sexuales a símbolos que las mujeres manejan con otros significados.

Una segunda dimensión en la diferencia de lenguaje en el discurso humorístico de Leoncio Martínez, refiere a un borracho que burla los comentarios de su mujer al cambiar el significado de un símbolo.

Respecto a las **creencias** de la clase popular, el discurso humorístico de Leoncio Martínez pareciera enfatizar las creencias de las mujeres. En el primer caso, la idea compartida por las mujeres acerca de la imposibilidad del género femenino de adquirir bienes suntuosos por sus propios medios. En el segundo caso el discurso pareciera indicar que la creencia de una mujer es producto de su ingenuidad.

Las **normas** sociales en el discurso humorístico de Leoncio Martínez parecieran otorgar importancia hacia la penalización de los afeminados, ya sea en grupos sociales de la élite o la clase popular. En segundo lugar el discurso de LEO refiere al cumplimiento de los cánones del noviazgo en la clase popular. Por último, el discurso presenta la condena de un hombre que no cumple su rol dominante en el matrimonio.

Por último, el discurso de Leoncio Martínez refiere al **conocimiento** de la clase popular. En el único caso perteneciente a esta subdimensión de la cultura, un personaje utiliza el cuerpo de hechos y habilidades prácticas que ha acumulado con el tiempo, para enfrentarse a un viaje por tranvía que debe durar mucho tiempo.

Una vez realizada esta síntesis de las dimensiones sociales expresadas en el discurso humorístico gráfico de Leoncio Martínez, es necesario recordar que tales dimensiones pertenecen a la representación realizada por LEO a través de su discurso en ‘Fantoche’. Nunca pretender ser una caracterización de la sociedad venezolana en el momento histórico.

Los personajes y las situaciones que se encuentran en el humorismo gráfico analizado no son “reales”, se trata de una representación realizada por Leoncio Martínez y articulada a través de un discurso humorístico.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como se estableció en los objetivos de la investigación, este estudio se propuso hacer una reconstrucción del discurso sobre la clase popular venezolana en la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez, con el fin de explorar las posibilidades de la misma como vehículo de representaciones sociales de la Venezuela del período histórico del gomecismo. Teniendo esto en cuenta se procede a exponer los resultados y las conclusiones extraídas del estudio.

### 1. La representación social de la clase popular venezolana.

A partir del análisis realizado se puede reconstruir la representación de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomecismo, en la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez en ‘Fantoques’, particularmente en su primera época de 1923 hasta 1932. Esta representación la clasificamos según las dimensiones del discurso: socio-político, socio-económico y socio-cultural.

1.1 Con respecto a la dimensión **socio-política**, a partir del discurso humorístico de Leoncio Martínez no pueden extraerse representaciones sociales porque esa dimensión, tal y como fue definida aquí, no aparece expresada en los materiales analizados.

1.2 El siguiente aspecto que es necesario resaltar corresponde a la dimensión **socio-económica**. Al respecto, pareciera que el discurso humorístico de Leoncio Martínez otorga gran importancia a las diferencias económicas presentes entre los grupos sociales. Frente a estas diferencias, la representación de los miembros de la clase popular parecieran encontrarse imposibilitados para entender los gastos en bienes de primera necesidad o suntuosos que realiza la representación de los miembros de la élite. Por esta razón los personajes de la clase popular expresan diálogos en donde sus equivocaciones son objeto de burla por parte de los

personajes de la élite o, poseen diálogos en donde, entre miembros de la clase popular, se burlan de lo que tendrían que hacer para obtener bienes suntuosos. En ambas situaciones pareciera que se hallan en un discurso que los representa como imposibilitados de poseer bienes más allá de los necesarios para vivir.

Estas diferencias sociales que son expresadas en el discurso humorístico gráfico, no explicitan de ninguna manera una posibilidad de trasgresión simbólica del orden social imaginario; por el contrario, al funcionar “cómicamente” degradando con la burla, refuerzan simbólicamente esas situaciones sociales de desigualdad. Las representaciones de los miembros de la clase popular se caracterizan por encontrarse en situaciones en donde deben solucionar los problemas que se les presentan con los medios que poseen, recurriendo para ello a la astucia o la burla de sí mismos.

Ahora, cuando las soluciones no dependen de ellos, como por ejemplo el caso del mercado internacional, la representación de la clase popular parece que lo único que puede hacer es esperar a que las cosas “mejoren” para ellos, porque la misma no puede hacer nada por su cuenta.

1.3 Por último, respecto a la dimensión **socio-cultural** el discurso humorístico de Leoncio Martínez refiere a las seis dimensiones que se han explicado con anterioridad, es decir, valores, creencias, símbolos, normas, conocimiento y lenguaje. A continuación se explicitan los resultados.

1.3.1 *Valores*: En la representación que se pudo extraer, los valores de la clase popular que parecen ser referidos son: la segregación entre razas a la hora de conformar parejas, estar al día con las modas extranjeras (no solo acogiéndolas, sino adoptando las expresiones extranjeras que las refieren) y el cumplimiento del rol dominante del hombre en la pareja.

Por otra parte, resulta interesante reseñar dos discursos que parecen referir estándares de valores compartidos entre la clase popular y la élite. en primer lugar, la felicidad máxima se alcanza satisfaciendo las necesidades básicas: comer y dormir, y otras como el alcohol, los cigarros y el arreglo personal (en las mujeres). En segundo lugar, el discurso de Leoncio Martínez pareciera referir a la fraternidad entre grupos. Lo interesante es que se mantienen las distancias simbólicas entre “clases”, aún cuando ellas comparten este valor “gregario” o “comunitario”.

1.3.2 Respecto a los *símbolos* los personajes que representan la clase popular expresan dos posibilidades. La primera refiere a situaciones en donde no logran comprender los símbolos de estatus de la élite, por eso se burlan de los elementos simbólicos que no entienden. La segunda posibilidad refiere a situaciones en donde los personajes que representan la clase popular reconocen el significado de los símbolos de estatus de la élite. En este caso, estos símbolos ejercen una gran fascinación y seducción sobre la representación de la clase popular.

1.3.3 Respecto al *lenguaje*, la representación extraída del pareciera otorgar gran importancia a las diferencias de significados que otorgan hombres y mujeres a los mismos símbolos. En estos casos se observa un alto contenido sexual en los comentarios de los personajes hombres hacia las mujeres. Pudiera analizarse esto como una representación social del hombre ejerciendo un rol dominante y disminuyendo a la mujer a ser sólo un objeto sexual.

1.3.4 Respecto a las *creencias* de la clase popular, pareciera representar a unos personajes que se saben imposibilitados de adquirir bienes suntuosos por sus propios medios. También comparten el conocimiento de que para movilizarse en la ciudad, sin poseer un medio de transporte, es una tarea que implica perder mucho tiempo.

1.3.5 La representación social de las *normas sociales* en la clase popular, pareciera otorgar importancia hacia la penalización de los desviados: ya sean afeminados u hombres que no ejercen su rol dominante en el matrimonio. Además el discurso parece reforzar los cánones éticos del comportamiento durante el noviazgo.

1.3.6 Respecto al *conocimiento* que posee la representación social de la clase popular, se expresa una situación en donde se refiere a la ingenuidad de una mujer, ingenuidad que constituye una “creencia errada” acerca del mundo que la rodea.

Tomando en cuenta estos análisis, llama la atención en primer lugar el resultado que se obtuvo en la dimensión socio-política, ya que de esta manera se sustenta una idea expresada en el marco teórico: El discurso humorístico gráfico de Leoncio Martínez en ‘Fantoches’, entre los años 1923 y 1932, no constituye una crítica al gomecismo como sistema político, o al menos no constituye una oposición a la formación discursiva correlativa al mismo

En segundo lugar llama la atención la representación social del rol de la mujer, extraído del discurso de Leoncio Martínez. En este, los personajes femeninos son reducidos solo a objetos, nunca son sujetos. La representación de estos personajes y los discursos donde se encuentran poseen un contenido erótico interesante. Este contenido se expresa en el discurso de Leoncio Martínez sin importar el grupo social al cual se hace referencia, lo que podría significar que esta ‘moral sexual’ es un punto en común entre la clase popular y la élite. Ahora, semejante idea se presenta como una hipótesis para un estudio posterior, ya que excede los objetivos de la presente investigación.

Por último, la representación de la clase popular, extraída del discurso humorístico de Leoncio Martínez, pareciera reconocer y reforzar los rituales y normas establecidos. De este modo se muestra como un refuerzo simbólico del imaginario social presente en el gomecismo y por tal razón se corrobora la hipótesis de trabajo inicial según la cual se consideraba a ‘Fantoques’ como un discurso cómico

## **2. ‘Fantoques’ como discurso humorístico cómico.**

Como se mencionó con anterioridad (en la página 41), cuando vemos las cifras que representan artículos como cigarrillos y tabacos, artículos de tocador y cosméticos, artículos para el hogar, restaurantes, coches de alquiler, ropa para caballero, refrescos y bebidas alcohólicas, nos indican que ‘Fantoques’ va de la mano con esa incipiente sociedad consumista de bienes mundanos, que apareció con el descubrimiento del petróleo. De igual manera los datos nos indican que quienes pagaban por obtener una publicidad en el semanario, probablemente veían en él una plataforma para dar a conocer su producto a un público con capacidad de gastar sus ingresos en bienes que no eran de primera necesidad. Por tanto, para ellos ‘Fantoques’ representa una ventana ante la sociedad “pudiente” del momento histórico, quienes debieron ser los compradores del semanario por dos razones: la primera porque forman parte de la élite alfabetizada del país (reducida al 10% de la población, como se observa en la página 91), la segunda porque poseen los medios para comprar el semanario. De esta manera se reafirma que el consumo de ‘Fantoques’ como producto cultural era realizado por la élite del país, esa élite que según Segnini (ver página 99) posee acceso a la instrucción educativa y que se mantienen como voceros de la actividad cultural. De esta manera

perpetuando el carácter elitescos de la producción cultural: sólo los sectores “instruidos”, poseen la capacidad de informarse, distraerse o participar en estas publicaciones.

Estos comentarios a la vez van a reforzar la hipótesis de trabajo: El humorismo de Leoncio Martínez, sociológicamente hablando, es ‘cómico’, porque no pretende ninguna emancipación ni reivindicación de la clase popular, legitimando en cambio el orden simbólico de dominación del gomecismo, al ridiculizar lo popular. Como se pudo observar en el apartado de análisis y discusión de resultados, la representación que realiza Leoncio Martínez en su discurso tiende a contemplar un aspecto trágico de la vida desde un punto de vista jocoso. De esta manera el humorismo gráfico de Leoncio Martínez recuerda incansablemente una serie de reglas, valores, creencias, normas, etc., que se refuerzan, cumpliendo así una función como instrumento de control social: se trata de un refuerzo del orden simbólico en el imaginario social. El discurso humorístico de Leoncio Martínez nunca realiza una crítica a los instituidos; por esa razón se trata de un discurso humorístico cómico.

### **3. Humorismo gráfico y política.**

Es necesario recordar que esta investigación se basó en los postulados de la ‘semiótica de la cultura’, en donde un texto se entiende como una unidad cultural en sí misma, pero que a la vez es un signo entre otros del macrotexto virtual que es la cultura venezolana del período histórico del gomecismo. Bajo esta premisa, la representación de la clase popular se alcanzó al analizar el discurso humorístico de Leoncio Martínez, en donde el texto y la imagen funcionan como “significante” de la representación. Al poner en contacto este “significante” con el “referente”, que en este caso es la breve reconstrucción del contexto social significativo de Fantoques, se obtiene una vía de acceso al “significado”: los imaginarios sociales del momento histórico.

Bajo este enfoque cobra gran importancia la articulación entre el discurso de Leoncio Martínez y el contexto donde se produce, esto es, las condiciones existenciales del discurso. Ahora, si bien es necesario conocer estas condiciones, es preciso diferenciarlas tanto del significante como del significado que se extrae a partir del análisis.

El objetivo principal de este trabajo estuvo centrado en reconstruir la representación social de la clase popular venezolana durante el gomecismo a través de la obra humorística gráfica de Leoncio Martínez, trabajando los conceptos, significados, sistemas de referencia,

sistemas interpretativos, categorías para clasificar las circunstancias, etc., que conforman lo presupuestado en la interacción entre los actores sociales de ese período histórico particular. Lo que finalmente se obtuvo es la representación resultante del análisis: la constitución imaginaria–social de la “clase popular”, cuestión que no podría alcanzarse de confundir la biografía de Leoncio Martínez con la representación social que se puede extraer de su discurso, pues se debe recordar que las representaciones sociales tienen su origen, significación, existencia propia e institucionalización en la interacción simbólica entre los individuos, no en la vida particular de ellos.

Así, la biografía y el discurso humorístico de Leoncio Martínez se muestran como dos cosas diferentes. Teniendo esto en cuenta, la vida de Leoncio Martínez parece haber estado caracterizada por las relaciones amistosas con la clase popular y las constantes visitas a la cárcel a causa de conflictos con el poder político, mientras que su obra establece relaciones discursivas con la élite, a quienes iba dirigida, en donde critica el atraso de la clase popular, la ridiculiza. Así, es posible que la obra de Leoncio Martínez constituya un refuerzo del poder y de las instituciones sociales en términos de imaginario, no una crítica al régimen de Gómez, como generalmente se define.

En contraposición a nuestros planteamientos, el humorista venezolano Jaime Ballestas (Díaz, 2005, p.15) explica que:

El humorista está con las mayorías desposeídas por una razón matemática: porque son más. Los otros son menos desde que se crean las élites de gobierno. En ese sentido, el humorista es un vengador social. Hacer humor a favor de los que están en el poder es imposible. Si se puede que alguien saque una cosita cómica de algo, pero cualquier gobierno es detestado al cabo de tres años

Ballestas indica un punto clave en su explicación: “Hacer humor a favor de los que están en el poder es imposible”. Pero, como se había comentado, al ser ‘Fantoques’ un discurso cómico y no humorístico, se puede concluir que existe un refuerzo de poder en términos de imaginario social. La obra no ridiculiza a Gómez o a las instituciones (se recuerda que Gómez controlaba la nación), sino al grupo social “clase popular”. de esta manera la obra de Leoncio

Martínez se establece como un refuerzo simbólico en la concepción de un pueblo menospreciado del positivismo venezolano, tan en boga en ese momento histórico. A la luz de estos resultados, el discurso humorístico de Leoncio Martínez viene a ser una suerte de “positivismo desencantado”: al no poder criticar lo instituido, su discurso presenta el aspecto trágico de la vida desde un punto de vista jocoso pero conservador de lo instituido, en donde por lo general se presenta a un ‘Fantoche’, un ser inferior e incluso animalesco, que parodia una regla o ritual social, en una situación que causa risa porque se sabe que este personaje grotesco va a recibir una sanción por su comportamiento. De esa manera ridiculiza a la clase popular, la hace cómica.

En consonancia con nuestros planteamientos respecto a interpretar el discurso humorístico de Leoncio Martínez como refuerzo a la dominación simbólica en lugar de estímulo, acompañamiento, reivindicación o emancipación de la clase popular, el afamado artista André Bretón (1995, P.200) sentencia

No creo en la posibilidad de la existencia actual de una literatura o de un arte que exprese las aspiraciones de la clase obrera. Si no creo en ello la causa radica en que en el período prerrevolucionario el escritor o el artista, de formación necesariamente burguesa, es por definición incapaz de expresarlas.

De este modo es claro cómo para Bretón, el discurso de la élite difícilmente puede expresar una reivindicación de la clase popular.

Si bien en su biografía se observa que Leoncio Martínez mantiene relaciones cotidianas con la clase popular, no es a ella a quien le dirige su discurso como humorista gráfico. Por otra parte, su relación con la otra clase social, la élite, era justamente lo contrario: no mantenía relaciones cotidianas con ellos, pero eran a ellos a quienes dirigía su discurso humorístico en ‘Fantoche’. Estas razones podrían indicar que el discurso de Leoncio Martínez se encontraba en una UTOPIA, un “no lugar”: mientras la biografía indica su relación con la clase popular, su discurso dirigido a la élite critica a esa clase popular. Por esta razón, las afirmaciones de Bretón, que parecen presuponer un vínculo directo entre posición en la

estructura social e ideología, son insuficientes para comprender una realidad social cómo la que expresa el humorismo gráfico de Leo Martínez.

En este sentido es que podemos decir, que el discurso del humorismo gráfico de Leoncio Martínez encarna quizá la visión de la clase media incipiente, una clase media que no comparte los mismos valores, creencias, normas, conocimiento, lenguaje y símbolos, de la clase popular, pero tampoco forma parte de la élite gomecista.

### **3. ‘Fantoches’: ¿lo vulgar como discurso simbólico compartido?**

Es necesario recordar que el discurso de Leoncio Martínez en el seminario ‘Fantoches’ durante los años 1923 y 1932, como se estableció, se dirige a la élite. No es un discurso encaminado hacia la clase popular porque como ya se explicó, no eran ellos quienes compraban el semanario, en primer lugar porque no poseían los medios económicos, y en segundo lugar porque en su mayoría eran analfabetas.

Ahora, luego de analizar el discurso humorístico de Leoncio Martínez, pareciera que éste se dirige a la élite, pero usando los mismos significados que atribuye a la clase popular: el lenguaje en sí es vulgar, con una gran carga erótica y grotesca, no se trata de un humor “intelectual” o “refinado”.

Esto constituye un aspecto interesante porque de ser así, es posible que la élite ilustrada del gomecismo maneje los mismos significados que la clase popular. De otra manera no podría entender el discurso cómico “vulgarmente” expresado en ella. A pesar que el discurso humorístico de Leoncio Martínez denigra, critica a la clase popular, la somete simbólicamente, usa esos mismos significados que ve en ella para dirigirse a la élite. Pareciera entonces que existe una uniformidad o coherencia de significados en la cultura del gomecismo.

De este modo, en parte se muestra el discurso del humorismo gráfico de Leoncio Martínez como limitando las distinciones de clase a lo socio-cultural, obviando lo socio-político: la representación obtenida a partir del discurso humorístico de Leoncio Martínez indica que las clases comparten significados. Si bien sigue habiendo una distinción entre los dos grupos sociales, la representación del discurso indica que el discurso simbólico que ambas manejan es similar. Lo que las diferencia culturalmente pareciera ser el grado de instrucción y la posibilidad de consumir símbolos de estatus.

Si esto es así, en términos de imaginario social, podríamos decir que los actores pertenecientes a ambos grupos se relacionan entre sí, construyen sus expectativas y normativas tomando en cuenta que existen diferencias entre la clase popular y la élite, en el ámbito socio-económico y socio-cultural. Por eso el discurso refuerza el orden simbólico: conserva los significados que hacen las distinciones sociales, significados que son compartidos entre los grupos, y los inmortaliza en papel.

Para finalizar es preciso acotar que estos resultados no son más que un primer acercamiento al estudio de las representaciones sociales tomando al humorismo gráfico como vehículo de las representaciones sociales durante el gomecismo. Por lo tanto las **recomendaciones** que pueden surgir al término de esta investigación están dirigidas a ahondar en el estudio del humorismo gráfico como una fuente de donde pueden emanar estudios de interés para la sociología. Otro aspecto importante a tener en cuenta es el de la posibilidad de replantear el enfoque del humorista gráfico como ‘vengador social’, enfoque bastante extendido debido a la confusión entre la biografía del autor y las representaciones sociales que se puedan extraer de su discurso, así como a la indistinción entre lo cómico y el humor propiamente dicho, por lo que se requiere estudiar más a fondo el problema en cuestión para ampliar la información presentada o bien profundizar en algún aspecto específico de los aquí propuestos.

## BIBLIOGRAFÍA

Abril, G (1998). Análisis semiótico del discurso. En Delgado, J. Gutiérrez, J Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales. Madrid: Síntesis

Aguirre, J. & Bisbal, M. (1981) La ideología como mensaje y masaje. Caracas: Monte Avila.

Bajtín, M. (1991) Teoría de la novela. En: Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

Bajtín, M. (1990) La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza.

Barthes, R. (1992) Retórica de la imagen. En: Lo obvio y lo obtuso. Barcelona: Paidós.

Blanco, M. (2002) El Recurso humorístico en telenovelas: indagación para la sociología del conocimiento. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Beltrán, M. (1990) Cinco vías de acceso a la realidad social. En El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación. Madrid: Alianza

Berger, P. (1997) Risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana. Barcelona: Cairos.

Berger, P. & Luckmann, T. (1979) La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.

Betancourt, R (1983) Acción Democrática, un partido para hacer historia. En El joven Betancourt. Caracas, Comisión Organizadora de los foros juveniles “El joven Betancourt”

Betancourt, R (1969). Venezuela. Política y petróleo. Bogotá: Senderos.

Betancourt, R (1986). Venezuela política y petróleo. Caracas: Monte Avila Editores.

Biblioteca Salvat (1974) Literatura de la imagen. Barcelona: Salvat.

Biblioteca Salvat. (1975) El humorismo. Barcelona: Salvat

Borgucci, E. (2005) Las representaciones sociales y el realismo. Revistas de Ciencias Humanas y Sociales [online]. Consultado el día 18 de octubre de 2005:

[http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1012-15872005000200009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1012-15872005000200009&lng=es&nrm=iso)

Bourdieu, P. y otros. El oficio de sociólogo. México: Siglo XXI, 1993.

Bretón, A (1995) Manifiestos del surrealismo. Barcelona: Labor.

Burke, P. (2001) Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

Cantimori, D. (1984) Humanismo y religiones en el Renacimiento. Barcelona: Península.

Calsamiglia, H. & Tusón, A. (1999) Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso. Barcelona: Ariel.

Castillo, J. (2004) Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic. En: El profesional de la información, v.13, n.4

Castoriadis, C. (1989) Institución imaginaria de la sociedad. Vol II Barcelona: Tusquets.

Chartier, R. (1992) El mundo como representación. Barcelona: Gedisa.

Cipriano, L. (1993) Gómez y el agro. En: Pino, E. Juan Vicente Gómez y su época. Monte Ávila editores. Caracas. 1993

Davila, L. (1992) El Imaginario político venezolano : ensayo sobre el trienio octubrista, 1945-1948. Caracas : Alfadil.

Darton, R. (1984) The great cat massacre and other episodes in french cultural history. New York: Vintage books

De Jongh, E. (1970) Approach. En: Considerations sur les fondements de l'iconographie. Paris, 1970 pp. 353-374.

De Oliveira, C (2004) Historia de la pediatría en Venezuela. En: VITAE. Revista electrónica del Centro de Análisis de imágenes Biomédicas Computarizadas. Caracas: Facultad de Medicina Universidad Central de Venezuela. [on line] Consultado el día 6 de enero de 2006: <http://caibco.ucv.ve/caibco/CAIBCO/Vitae/VitaeDiecinueve/MedicinaenElTiempo/PediatriaPrimerParte.pdf>.

Díaz, G. (1980) El funcionamiento de la ironía. En: Espiral Revista, n.7: Humor, ironía y parodia. Madrid: Fundamentos

De la Vega, M. (1998) Evolucionismo versus positivismo. Caracas: Monte Ávila.

Díaz, Luis (2005) El humorista como vengador social. Entrevista a Jaime Ballestas. En: Letras, periódico universitario. Caracas, 4 de marzo

- Dufrenne, M. (1979) Arte y lenguaje. Universidad de Valencia: Departamento de lógica y filosofía de la ciencia.
- Durkheim, E. (1993) Las formas elementales de la vida religiosa. Madrid: Alianza.
- Duvignaud, J. (1988) Sociología del arte. Rio de Janeiro: Forense.
- Eco, U. (1978) La estructura ausente: introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990) Los marcos de la “libertad cómica” En: Carnaval. México: F.C.E
- Eco, U. (1994) Signo. Colombia: Letra e.
- Eco, U (1999) Arte y Belleza en la estética medieval. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2004) Apocalípticos e integrados. Barcelona: Debolsillo.
- Elías, N. (1994). Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural. Barcelona: Península.
- Elías, N. (1991). Mozart. Sociología de un genio. Barcelona: Península.
- Foucault, M. (1970) La arqueología del saber. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1968) Las palabras y las cosas. México: Siglo XXI.
- Francastell, P. (1963) Problemas de sociología del arte. En G. Gurvitch y otros. Tratado de sociología. Buenos Aires, Kapelutz.
- Galería de Arte Nacional (1998) Wallis, Domínguez y Guinand. Arquitectos pioneros de una época. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.
- García, N. (2001) Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós.
- Garrido, R. (2003) Hacia una teoría dialógica del humor: el caso de una conversación entre Don Quijote y Sancho. En: Ciberletras, revista de crítica literaria y cultura. n.10 [on-line] Consultado 20 de noviembre de 2005: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/garrido.htm>
- Geertz, C. (1995) Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura. En La interpretación de las culturas. Barcelona: Gedisa.
- Gombrich, E. (2000) Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento, 2. Madrid: Debate.

- Gombrich, E (2004) Breve historia de la cultura. Barcelona: Península.
- Guiraud, P. (1984) La semiología. Mexico: Siglo XXI.
- Halliday, M.A.K. (1982) El lenguaje como semiótica social. México: F.C.E
- Hayman, D (1980) Mas allá de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa. En: Espiral Revista, n.7: Humor, ironía y parodia. Madrid: Fundamentos.
- Iser, W. (1993) The fictive and the Imaginary. Charting literary anthropology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Iser, W. (1989) La realidad de la ficción. En Estética de la recepción, Madrid, Visor.
- Jodelet, D. (1984) La representación social: fenómenos, concepto, teoría, En: S. Moscovici (Coord.), Psicología social. Barcelona: Paidós.
- Jost, J. (1992) Social representation and the philosophy of science: Belief in ontological realism as objectivation. En: Ongoing Production on Social Representations - Productions vives sur les représentations sociales. Austria: Johannes Kepler Universität Linz. [on-line] Consultado el día 20 de noviembre de 2005: <http://www.psr.jku.at/index.htm>
- Kierkegaard, S. (2000) Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates. Madrid: Editorial Trotta
- Liscano, L. y otros (1976). Venezuela Moderna. Medio Siglo de Historia: 1926-1976. Ediciones Fundación Eugenio Mendoza. Caracas.
- Lotman, I. (1979) Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1996) La semiósfera. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I. (1998) La semiósfera II. Madrid: Cátedra.
- Lotman, I.(2000) La semiósfera III. Madrid: Cátedra.
- Martinez, R. & Ramos, M. (1975) Comic y anticomic de la semiología a la ideología. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Mannheim, K. (1987) Ideología y Utopía. México: F.C.E.
- Marx, K. (1968) La ideología Alemana. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos
- Meléndez, N. (2003) Humor gráfico y cómic ante la guerra: entre la propaganda y la contestación. Vigo: Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación [on-line] Consultado el día 20 de noviembre de 2005: <http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Academico/05/HumoryGuerra.htm>

- Méndez, R. (1993) Gómez ¿Un período histórico? En: Pino, E. Juan Vicente Gómez y su época. Monte Ávila editores. Caracas. 1993
- Meneses, G. (1955) Antología del cuento venezolano. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Popular Venezolana.
- Mijares, A; Díaz, R; Picón-Salas, M. (1975) Venezuela Independiente : Evolución político-social 1810-1960. Caracas : Fundación Eugenio Mendoza.
- Mills, W. (1957) La élite del poder. México: F.C.E.
- Montes, E. (1968) “LEO” Más allá de la anécdota. Caracas: Ediciones Casa de la Cultura.
- Molina, A; Giménez, A. (1974) Política y humor en la obra de “Leo”. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.
- Mukarovsky, J. (1971) Arte y semiología. Madrid: Alberto Corazón.
- Mukarovsky, J. (1977) Función, norma y valor estético como hechos sociales. En Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nazoa, A. (1976) Genial e ingenioso – La obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal.
- Nazoa, A. (1972) Los humoristas de Caracas. Tomo II. Caracas: Monteavila Editores.
- Ochoa, P. (2002) La resistencia poética: Hannah Arendt y los cronopios. En Metapolítica. Revista trimestral del Centro de Estudios de Política Comparada No.21. Bolivia: Postgrado en Ciencias del Desarrollo CIDES.
- Pacheco, E. (1984) De Castro a López Contreras. Proceso social de la Venezuela contemporánea. Caracas: Domingo Fuente y asociados.
- Panofsky, E. (1985) El significado de las artes visuales. Madrid: Alianza.
- Parsons, T. (1968) La estructura de la acción social. Dos tomos. Madrid: Guadarrama.
- Peláez, E. (2002) El concepto de caricatura como arte en el siglo XIX. En: Sincronía, Revista electrónica de estudios culturales del departamento de letras de la Universidad de Guadalajara. [on-line] Consultado el día 20 de noviembre de 2005:  
<http://sincronia.cucsh.udg.mx/caricatur.htm>
- Pellegrino, A. (1989) Historia de la inmigración en Venezuela. Siglos XIX y XX. Caracas: Academia Nacional de Ciencias Económicas.
- Perez, M. (1979) La caricatura política en el siglo XIX. Caracas: Cuadernos Lagoven.

Plaza, E. (1994) La Tragedia de una amarga convicción: historia y política en el pensamiento de Laureano Vallenilla Lanz (1870-1936). Tesis de doctorado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Pino, E. [compilador] (1993). Juan Vicente Gómez y su época. Caracas: Monte Avila.

Pino, E. (1978). Positivismo y gomecismo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Pollock, J. (2003) ¿Qué es el humor? Buenos Aires: Paidós

Prieto, G. (2002) La representación de la cultura venezolana a través de las propuestas artísticas de los fundadores de la danza contemporánea en el país. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Quero, H. (2003). Mentalidades, discurso y espacio en la Caracas de finales del siglo XX: mentalidades venezolanas vista a través del graffiti. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

Recio, F. (1990) El enfoque arqueológico y genealógico. En: El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación. Madrid: Alianza.

Ruíz, J. (1996). Metodología de la investigación cualitativa. España: Universidad de Deusto.

Salguero, M. (2005) Leoncio, el fantoche. En: Zuplemento. Revistas de cómic e ilustración en Venezuela. Caracas: Imagen Propia.

Santeliz, O. (1984) La Prensa humorística caraqueña en la época de Gómez. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Schutz, A. & Luckmann, T. (1973) Las estructuras del mundo de la vida. Buenos Aires: Amorrortu

Segnini, Y. (1987) Las luces del gomecismo. Caracas: Alfadil Editores.

Segnini, Y. (1993) Vida intelectual y gomecismo. En: Pino, E. Juan Vicente Gómez y su época. Monte Ávila editores. Caracas. 1993

Silva, C. y otros. (1976). Venezuela Moderna. Medio Siglo de Historia: 1926-1976. Ediciones Fundación Eugenio Mendoza. Caracas.

Sosa, A. (1972) El Hombre en el pensamiento de Laureano Vallenilla Lanz. Tesis de grado inédita, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas.

Subero, E. (1962) El humorismo venezolano en verso. Ford Motors de Venezuela.

- Sullivan, W. (1992) Situación económica y política durante el gobierno de Juan Vicente Gómez. En: Política y economía en Venezuela 1810-1991. Caracas: Venezuela Fundación John Boulton
- Taylor, C. (2004) Modern Social Imaginaries, Duke university Press, Durham and London, 2004.
- Toro Hardy, J (1992) Venezuela. 55 años de política económica. Caracas: Panapo.
- Torres, I. (1982) El humorismo gráfico en Venezuela. Caracas: Ediciones Maraven.
- UCAB, Escuela de Ciencias Sociales (2003) Orientaciones para la Formulación del Proyecto y Elaboración del Trabajo de Grado. Caracas.
- Urbaneja, D (1992) Pueblo y Petróleo en la Política del Siglo XX. Caracas: CEPET.
- Vallenilla, L. (1999) Cesarismo Democrático. Estudio sobre las bases sociológicas de la constitución efectiva de Venezuela. Caracas: CEC.
- Valmore, A. (1998) El humor en Venezuela. En: Semiótica del discurso lúdico. Mérida: Universidad de los Andes
- van Dijk, T. (1985) Semantic Discourse Analysis, en: Handbook of Discourse Analysis, vol.2. Dimensions of discourse. London: Academic Press.
- van Dijk, T. (1977) Sentence Topic and Discourse topic. En: Papers in Slavic Philology. Amsterdam: University of Amsterdam.
- van Dijk, T (1997) Text and context. London: Longman.
- van Dijk, T. (1998) Ideology: A multidisciplinary approach. London: Sage Publication Ltd.
- Weber, M (1979) La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Barcelona: Península.
- Weber, M. (1984) Economía y Sociedad. México: F.C.E.
- Ziems, A. (1993) Un ejército de alcance nacional. En: Pino, E. Juan Vicente Gómez y su época. Monte Ávila editores. Caracas. 1993

**FORMATO E:  
FICHA RESUMEN DEL TRABAJO DE GRADO**

<b>CÓDIGO*</b> (para ser llenado por la secretaria de la escuela)	
<b>TÍTULO</b> (máximo 120 caracteres)	MIRADA AL PUEBLO FANTOCHE. REPRESENTACIÓN DE LA CLASE POPULAR DURANTE EL GOMECCISMO EN LA OBRA DE LEONCIO MARTÍNEZ.
<b>TUTOR</b>	Aníbal Gauna Peralta
<b>AUTOR(ES)</b>	Miguel Angel Salguero Niño
<b>ÁREA</b>	Sociología
<b>NÚMERO DE PÁGINAS</b>	234
<b>TEORÍA (S) EXPLICATIVA(S)</b>	Representaciones Sociales
<b>TIPO DE INVESTIGACION</b>	Exploratorio
<b>TIPO DE DISEÑO</b>	Cualitativo
<b>POBLACIÓN</b>	
<b>TIPO DE MUESTREO</b>	Sistemático
<b>MUESTRA</b>	30 ejemplares del semanario Fantoche
<b>UNIDAD DE ANÁLISIS</b>	Portadas de los 30 ejemplares
<b>VARIABLES</b>	Representación social, clase popular, humorismo gráfico, gomeccismo
<b>INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS</b>	Análisis del discurso, Socio-iconología
<b>RESUMEN</b> (Máximo 25 líneas)	El presente trabajo de grado realiza un acercamiento exploratorio a la representación de la clase popular venezolana, durante el período histórico del gomeccismo, a través de la labor humorística gráfica de Leoncio Martínez en el semanario 'Fantoche', específicamente en el período que va de 1923 y 1932. En aras de comprender los imaginarios de un pueblo que continuamente pareciera encontrar gusto en acudir a figuras mesiánicas, este trabajo intenta un acercamiento a la construcción social de la realidad durante el gomeccismo, a través del humor gráfico. Desde este punto de vista, los postulados de la 'semiótica de la cultura' conforman una base para el estudio de textos como un sistema de signos culturales. El humorismo gráfico realiza una representación que tiene su origen en el exterior de las conciencias individuales, puesto que se deriva de la interacción entre los individuos. Dicha representación puede extraerse mediante al análisis referencial entre el texto y las imágenes que constituyen el humorismo gráfico de Leoncio Martínez en 'Fantoche'. De esta manera el humorismo gráfico constituye una vía de entrada a los imaginarios sociales del gomeccismo.

	<p><b>Palabras claves:</b> representación social, humorismo gráfico, semiótica de la cultura gomecismo, análisis del discurso, imaginarios sociales.</p>