

02

Universidad de La Coruña
Facultad de Filología
Departamto de Filología Española e Latina
Programa de Doctorado en Filología Hispánica

Discurso visual y discurso verbal:
análisis pasional de las caricaturas
venezolano Pedro León Zapata

Valmore Antonio AGELVIS CARRERO

Tutor: Dr. José María Paz Gago

Noviembre 2005



Discurso visual y discurso verbal:
análisis pasional de las caricaturas del
venezolano Pedro León Zapata

Valmore A. Agelvis Carrero

Universidad de La Coruña
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española e Latina
Programa de Doctorado en Filología Hispánica

Discurso visual y discurso verbal:
análisis pasional de las caricaturas del
venezolano Pedro León Zapata

Tesis doctoral presentada por el MSc.
Valmore Antonio AGELVIS CARRRERO
Como requisito parcial para optar al título de
Doctor en Filología Hispánica

Tutor: Dr. José María Paz Gago

Noviembre 2005

Índice

I. Introducción. Zapata y los Zapatazos	11
<i>Zapatazos</i>	15
Un humor un poco ordinario y accesible	16
Zapata demócrata, crítico de la democracia	17
Metacaricaturas	24
Lo monstruoso en la caricatura	28
<i>Zapatazos</i> y globalización	32
México en Zapata	33
II. Semiótica y epistemología	35
La sociosemiótica de Landowski	36
El modelo greimasiano de la <i>semiótica de las pasiones</i>	38
Tensividad y foria	39
El devenir y las premisas de la modalización	39
Los simulacros pasionales	42
Paolo Fabbri, <i>el giro semiótico</i>	43
Pasión, razón, acción	43
La arbitrariedad del signo y su representatividad	43
Expresión y contenido	45
Acción y pasión	45
Tipología y configuraciones pasionales	46
La pasión y sus cuatro componentes	46
El análisis pasional	47
III. Teorías de la imagen y caricaturas	51
IV. Contexto histórico	65
La historia inmediata	67
Venezuela actual	68
El régimen de partidos: fin de una esperanza	71
Totalitarismo como proyección a la esperanza	74
V. Opinión pública y caricaturas	77
Opinión pública	78
La opinión pública y los <i>Zapatazos</i>	82
Puntos polémicos	87
Chávez contra Zapata	95
La caricatura polémica: opinión pública y lucha ideológica	100

VI. Narratividad y caricaturas	107
Las caricaturas son un condensado de significado	107
Entre la estructura de la adivinanza y la estructura del chiste	112
Caricaturas sin componente verbal y caricaturas sin imagen	116
La enunciación en los <i>Zapatazos</i>	118
El habla, la oralidad y las caricaturas	127
Narratividad y auditorio	135
La imagen y el interpretante	137
El componente visual: la figurativización	143
La intertextualidad en las caricaturas	145
El realismo de la pintura de César Rengifo como intertexto	155
Intertexto y literatura	159
Coromotico y el intertexto	162
Lo religioso mariano en los <i>Zapatazos</i>	166
VII. Pasiones y caricaturas	169
El modelo democrático y su aspectualización terminativo	169
La promesa	175
Decepción como estado terminativo	176
La culpa	180
Resistencia	181
Esperanza	182
Desengaño	182
La cólera	183
Modalización del saber	185
Contradicción: abriente o durativa	187
Optimismo en tiempos de cambios	190
La culpa no es revolucionaria	195
Pesimismo revolucionario	196
Adular y conseguir	201
No somos suizos, como vaya viniendo vamos viendo.	215
Pasiones de Fin de Año	219
Orgullo y tolerancia	222
Nostalgia	227
La caricatura como discurso lúdico y como pasión	235
VIII. Lenguaje y caricaturas	241
Metáforas y fraseología	244
Pragmática y caricaturas	245
Líneas de investigación en fraseología	248
Corpas, la fraseología y las caricaturas	253
a. La pretificación semántica: fórmulas rutinarias	256
b. Paremias y connotación	256
c. Aspectos pragmáticos de las Unidades Fraseológicas	257
d. Modificaciones de las UF: Composición y variación	260
e. Modificaciones externas	261
f. Modificaciones internas	262
Otras formas fraseológicas	265
Semiótica y formas fijas	268
Formas fijas en todo ámbito	269
<i>Zapatazos</i> y fraseologías	269

a. UF utilizadas canónicamente	270
b. Modificaciones internas	272
√ Modificación por sustitución	273
√ Modificación por adición	275
√ Modificación de UF por reducción	276
√ Modificación de UF por combinación	278
√ Modificación de UF elisión y alusión	279
√ Modificaciones gramaticales de la UF	280
c. Modificaciones externas	281
√ prominencia del significado unitario	281
√ prominencia del significado compositivo	281
d. Prominencia del significado compositivo: 2 isotopías verbales	283
e. Isotopía pragmática y UF	284
Caricaturas con UF monoisotópicas	285
Otras formas fijas utilizadas por Zapata: literarias, históricas, chistes, cinematográficas, musicales, eslóganes políticos	286
Primera conclusión	291
Recursos léxicos de los Zapatazos	292
a. Modificaciones gramaticales	296
b. Regularización de la conjugación en 2ª persona singular	297
c. Derivación	298
d. Composición	300
e. Alteraciones fonéticas	301
√ Diptongación	301
√ Rotacismo y lambdacismo	301
√ Elisión de [r] o [d] final de palabra, [d] intervocálica.	302
√ Elisión de [s]	302
f. Acrónimo	302
g. Extranjerismos	303
h. Malandrismos:... para una sociolingüística de los Zapatazos	304
i. Eufemismos y regionalismos	307
Conclusiones	307
IX. Retórica y caricaturas	309
<i>Figuras de pensamiento</i>	312
Personificación	312
Percontatio	313
Apóstrofe	314
Interrogación retórica	315
Exclamación	316
Sententia	318
Distintio o paradiástole	320
Conciliatio	320
Argumentum	321
Correctio	322
Dubitatio	322

Imprecación y deprecación	323
Comparación o símil. Exemplum y similitudo	325
Perífrasis o circunloquio	326
Litote	327
Evidentia o hipotíposis	328
Alusión	329
Paradoja	329
Antítesis	330
Oxímoron	330
Epífrasis	331
<i>Figuras de dicción</i>	332
Paronomasia	332
Isolexismo	333
Quiasmo	333
Otras formas	333
Apódosis	333
Diáfora	334
Paragrama	335
Epéntesis	336
Síncopa	336
Apócope	336
Calambur	336
Palabra maleta [<i>mot valise</i>]	337
<i>Tropos</i>	337
Ironía	337
Parodia	339
Metáforas	340
Metáforas y caricaturas	350
<i>Semisimbolismo</i>	359
Liviano/pesado	361
Arriba/abajo	362
Elaborado/improvisado	365
Luz/oscuridad, claro/oscurito	368
Alto/bajo	370
Otros elementos del componente visual	372
X. Conclusiones	375
Bibliografía	381

Para Matías

Introducción.

Zapata y los Zapatazos

Escribo esto por gratitud con Zapata. Quiero agradecerle su actitud y su rectitud con Coromotico. Zapata no sabe aún que escribo sobre él, escribo para comprenderlo mejor. Me siento hermanado con Coromotico. Quizá yo tuve mejor suerte, pude estudiar en varias universidades, por eso escribo sobre ella, por eso escribo sobre Zapata. No para explicarlo, porque, como dice Sofía Imber (*El Nacional*, 19-02-2005), “a Zapata no hay necesidad de explicarlo. Por fortuna los críticos no tienen que inventar palabras rarísimas para hablar de él”. Coromotico, virginal niña, de nombre homónimo de la Patrona de Venezuela, puebla la esperanza, *el rancho sin derecho de frente, sin techo de producción*. Tampoco explico a Coromotico. Toda esta disertación es para probar mi filiación en primer grado con ella y para darle las gracias a Zapata.

Recientemente Pedro León Zapata cumplió cuarenta años como caricaturista del diario *El Nacional* de Caracas. Ha sido un acontecimiento extraordinario teniendo en cuenta la trayectoria, la constancia y el ingenio derrochado en cuatro décadas. Para el venezolano la obra humorística de Zapata tiene un gran valor. Ha sido nuestro cronista, ha dicho nuestro recorrido como país con maestría, con un tino humorístico muy fino y elaborado. Su obra ha sido un estudio sobre nuestras pasiones, sobre nuestras frustraciones, sobre nuestras esperanzas como nación. Su obra muestra las tensiones emocionales por las que hemos transitado. Sus caricaturas diarias han creado una iconografía, una tipología humana, una sensibilidad sobre nuestros problemas. Su trabajo ha sido un aporte importante para entendernos. Seguir sus caricaturas desde sus inicios hasta la presente es una experiencia que revela nuestra historia, no solo reciente. Bajo sus *Zapatazos* han pagado los culpables del desastre nacional. Sus *Zapatazos* son nuestra catarsis. Pero no solo han sido alivios, han sido maneras de pensarnos, de profundizar en nuestra manera de ser. Su caricatura es catarsis que no se solaza en la risa y la mofa. Su catarsis es la del acto de justicia, de una invitación a sentir sobre lo que llamó Cabrujas nuestra falta de “sentido de lo sublime”. Su sátira, su ironía, su opinión polémica, ha sido para que nos sintamos vengados, pero además para que pensemos. Su invitación diaria a favor de la otra mirada, de la focalización

de asuntos colectivos ha servido a nuestra conciencia y a nuestra sensibilidad. Si nos hace reír, esa risa es la risa de aquello que nos resulta incomprensible, como dice Monsiváis (1995), risa de aquellos que “pretenden ser tomados en serio”. Extraña risa la que soltamos cuando vemos los *Zapatazos*. Las políticas de nuestros políticos dan risa. Todo eso puede ser una caricatura, además de divertida, y eso ha sido nuestro *Zapatazo* diario de cada día. Monsiváis (ob. cit.) dice que es la risa de la resistencia a través de la burla; Monsiváis lo dice muy bien, lo secundo en esa opinión porque es perfectamente aplicable al caso Zapata.

Es divertido que alguien satirice a aquel que, teniendo los medios y habiéndose comprometido, termina por frustrar la esperanza de muchos. Los antihéroes de la Venezuela de los *Zapatazos* son los burócratas partidistas. La Venezuela que se recrea en los *Zapatazos* es la Venezuela de la renta petrolera, a la que Uslar Pietri invitó a “sembrar el petróleo”, a la que Aníbal Romero (*El Universal*, 15-09-1998) ha advertido sobre ese desenfadado populismo paternalista de vivir de la renta o diversificar la renta, igualmente peligroso, y a la que Romero propone *que cada quien siembre su petróleo*. La Venezuela que vive con el miedo de mantenerse sumida en una subestimación, en la frase *no somos Suizos* (no somos eficaces como los Suizos, paradigma, modelo de competencia). Allí ha estado el *Zapatazos* diario, sembrando la conciencia de lo que somos y de lo que queremos ser, en vista de la incompetencia de los gobernantes y de las clases dirigentes para “sembrar el petróleo”. Zapata ha sembrado *Zapatazos* a lo largo de cuatro décadas. Zapata ha sido la conciencia moral del país, como ha dicho Manuel Caballero (*El Universal*, 05-11-2000) a raíz de la ofensa que el presidente Chávez le hiciera por una caricatura. Ante los momentos difíciles, ante los nudos de nuestra historia, Zapata ha sido un valor nacional, un intelectual que se ha mantenido inquebrantable. Su obra no ha sido complaciente, su trabajo no se detiene en el trazo al que hay que buscarle la semejanza con el original ni el chiste simple. Eso en una vida ejemplar, eso es un ciudadano. Sus caricaturas han sido nuestra historia. Cronista e historia entendidas como actividades de interpretación, como actividades del espíritu.

En el presente trabajo quisiera poner en discurso aquellos aspectos que cobran importancia para el conocimiento de la obra de Pedro León Zapata, remitiendo a trabajos puntuales cuando considere necesario no abundar sobre aspectos ya trabajados por otros estudios. Me centraré, así, en el concepto de caricatura y de humor en Zapata. En su evolución ideológica y en las marcas estéticas y culturales que se muestran en su obra. Quisiera hacer una presentación de la obra del autor a la luz de las líneas de investigación que me animan. He partido de la elaboración de una base de datos en la cual he trabajado 1215 caricaturas. He hecho una selección aleatoria con el interés de tener una muestra suficiente de los cuarenta años de publicación de los *Zapatazos* y poder considerar su evolución, comprender los períodos por los que ha pasado y los cambios ideológicos y estéticos. En esa base de datos, he clasificado los *Zapatazos* sobre un conjunto de principios, a saber:

1. Léxico, destinado a estudiar las particularidades lingüísticas del lenguaje. Atendiendo al aspecto dialectal, aquellas entradas que tienen que ver con los venezolanismos. Este trabajo ha derivado en un capítulo dedicado al estudio del plano léxico en la obra de Zapata, capítulo que, junto al de las fraseologías y al de las figuras retóricas, completan una parte de base lingüística.
2. Respecto a las fraseologías he tratado de organizar las unidades fraseológicas de las que se valen las caricaturas.
3. He organizado las caricaturas que funcionan sobre la base del conocimiento del contexto de situación. La mayor parte de ellas solo pueden ser comprendidas a la luz de los acontecimientos políticos o sociales de la sociedad venezolana. Por ello he elaborado un capítulo sobre el contexto histórico y uno sobre opinión pública, en el entendido de que la caricatura satírica es un fenómeno de opinión pública. Allí he previsto deslindar el proceso político e histórico del país sobre el dispositivo teórico propuesto por la semiótica de las pasiones de la *narratividad*. La *narratividad* es la acción, el cambio de estado producto de un algoritmo pasional en el que los sujetos se transforman a partir de los modos cíclicos de la lucha por la renovación de sus esperanzas y la lucha del poder por mantener las cosas en el *estatus quo*. Esa metodología prevé un ciclo de tensiones y de luchas por el poder. Siendo muchos de estos acontecimientos aludidos por los *Zapatazos*, he recurrido al concepto de historia reciente, metodología de la ciencia de la historia para desprenderse de la noción de historia como fenómeno estático y del pasado remoto.
4. El resultado de la clasificación de las caricaturas de acuerdo con el flujo de tensiones que han operado a lo largo de los últimos cuarenta y siete años, desde que se instauró la democracia en 1958, aparece en el capítulo sobre las pasiones que incluyo en este trabajo. En ese capítulo reviso las caricaturas sobre la base de las tensiones que han jugado un papel principal en nuestra vida como nación. Los cambios que han operado sobre la base de la manipulación política y emocional en los dos periodos que hemos vivido como nación en los últimos cincuenta años. He aplicado la metodología de la semiótica de las pasiones propuesta por Greimas y Fontanille (1994) y reelaborada por Fabbri (2000).
5. También he incluido un capítulo que denomino *Narratividad*, para seguir de cerca los mecanismos narrativos que operan en los *Zapatazos*. Centro mi atención en el manejo gráfico como un proceso unitario que funde lo visual y lo verbal para producir un lenguaje único. Miro un conjunto de aspectos como el globo, la intertextualidad, las perspectivas que se crean con el juego de la enunciación, la particular manera de ceder la palabra que se utiliza en los *Zapatazos*. Observo el parentesco de las caricaturas con el discurso lúdico en general. Todo lo cual fue relacionado en algún campo de la mencionada base de datos.
6. Respecto a la riqueza narrativa, procuro pormenorizar los distintos recursos retóricos utilizados para general unos efectos de sentido que

procuran la satirización política del poder. Especialmente amplio será el estudio que dedicaré a las metáforas, ya que la semiótica de las pasiones debe llegar a ellas para poder explicar las caricaturas como un proceso metafórico donde la inferencia metafórica abre las puertas a un proceso de literalidad y juego traslático que hace eficaz el texto satírico: decir y no decir, tal es su virtud.

He recurrido a un gran conjunto de *Zapatazos* tomados de *El Nacional*, así como de las distintas antologías publicadas por el autor. De esta manera, las caricaturas que aparecen en este texto, se identifican de la siguiente manera:

- Por la fecha en que aparecieron en *El Nacional*;
- ZF: 2001 *Zapata firme (Un país en blanco y negro)*;
- FZ: 2001 *Firme Zapata (Un país en negro y blanco)*;
- LMMPLZ: 1983 *Lo menos malo de Pedro León Zapata*;
- QEZ: 1983 *¿Quién es Zapata?*;
- ECdZ: 2002: *El Chávez de Zapata*.

Este estudio se centrará en una revisión de las pasiones como fenómeno semiótico en la obra de Zapata. Trataré de indagar en las maneras que hacen de la caricatura un tipo de texto que busca la intensificación de los procesos significativos de enfrentamiento y descalificación de la política oficial. La caricatura política de Pedro León Zapata será el campo de estudio que abordo. Su estudio intenta poner en foco los mecanismos lingüísticos y visuales que se integran en un todo sincrético. La caricatura como texto sincrético despliega una gama de recursos, lingüísticos, retóricos, discursivos (enunciación), gráficos, etc., para crear unos efectos de sentido, unos simulacros, que pongan en entredicho los discursos oficiales. La presentación de Zapata, así, se pondrá en dirección de ese norte.

Antonio Constante ha dicho algo que pone a Pedro León Zapata en cuerpo entero, como quiero entenderlo yo. Siendo Zapata pintor, escultor, caricaturista, dramaturgo, animador cultural, es como si fuese “un gran libro escrito con materiales diversos, pero con profundo aliento literario.” (*El Nacional*, 19-02-2005). Aquí, en este trabajo, me limitaré a las caricaturas, sus *Zapatazos*. Tomaré caricaturas de sus cuarenta años en *El Nacional*. He tomado una selección de esas caricaturas, al azar, y las he juntado con la de sus libros (antologías).

Quien expresa de manera sucinta la obra de Zapata es Cabrujas:

Mientras yo escribo, el dibujo de Zapata me habla, reduciendo al país a un efectivo comentario como si allí, y no en las ejecutorias del gobierno... o en la rutinaria quiebra de un banco, estuviera lo que realmente sucede y nos afecta... Declarar que de esa manera Zapata ordena una considerable parte de mi propia percepción y que gracias a ella, y en ocasiones gracias tan sólo por ella, me supongo habitante de un país

inteligente, es en este caso un simple tributo no solo a quien representa un enorme bien en mi vida, sino a quien en muchas ocasiones ha tenido la bondad de hacerme reflexionar sobre mi oficio. (José Ignacio Cabrujas citado por Torres, *El Nacional*, 19-02-2005)

Suscribo totalmente las palabras de Cabrujas, otro gran intelectual a quien el país le debe mucho: su integridad moral y su constante aviso de los riesgos. Agregaría, o aclararía, que en esa inteligencia palpita una sensibilidad hacia nuestro principal problema: la pobreza.

Remito a Torres (1980 y 1988) todo lo referente a los datos biográficos, premios, trayectoria profesional de Zapata. Muy especialmente acucioso es el libro *Zapata* (1980). La sensibilidad de Torres para leer la obra de Zapata es envidiable. Se fija en todo, en detalles como el juego con la firma en los primeros años de los *Zapatazos*, en el lenguaje, en el uso de la literatura del *Siglo de Oro*, en las más diversas técnicas expresivas. No repetiré asuntos que ya han sido reseñados y explicados. Centraré mi presentación de los *Zapatazos* en aspectos ineludibles para los fines ulteriores de mi exposición. Puntualizaré mi interés en la evolución ideológica, en los cambios en su concepción de la caricatura.

Zapatazos

Zapatazos viene de Zapata, el apellido de Pedro León. Llamar a sus caricaturas *Zapatazos* lo sugirió Omar Pérez, encargado interino de la página de opinión de *El Nacional*. Zapata dice que le sorprendió cuando lo vio en su primera caricatura y que tal nombre le pareció ególatra y arrogante. La palabra *Zapatazos* está formada por el sustantivo de su apellido y el sufijo *-azo*. Es un sufijo que se agrega a las palabras para producir el efecto de sentido de golpear, lanzar algo contra alguien, como por ejemplo en *tomatazo* (golpear lanzando a alguien un tomate), *guantazo* (pegar con un guante). En lo tocante a Zapata, viene de *zapato*. Dice el DRAE que es “un calzado que llega a media pierna, como el coturno antiguo”. *Coturno*, dice Corominas (s/f), es “calzado de lujo empleado por los romanos especialmente por los actores trágicos”. Nuestro *Zapatazo* refiere a los golpes que se dan con el zapato a alguien, un *puntapié*. Es una forma de agredir, *dar un zapatazo*. Esta, justamente, ha sido la base de la mayoría de los nombres dados a las publicaciones caricaturescas. El campo semántico donde se toman los nombres de las publicaciones que tienen como intención el zaherir, el vejar a los otros. Veamos algunos ejemplos de publicaciones humorísticas venezolanas: *El pica y juye*, *El diablo suelto*, *El Loco*, *El Jején*, *El Alacrán*, *El Zancudo*, *Pitorreos Fantoques*, *La piedra en el zapato*, *Cascabel*, *El Fósforo*, *La Saparapanda*, *El infarto*, *El Torturado*. Todas ellas tienen en común el fastidio, la herida, el picor, el veneno, la molestia. Un loco fastidia y no puede acusársele, un mosquito pica, molesta y es difícil atraparlo (*zancudo*, *pica y juye*, *jején*), un fósforo quema y es de

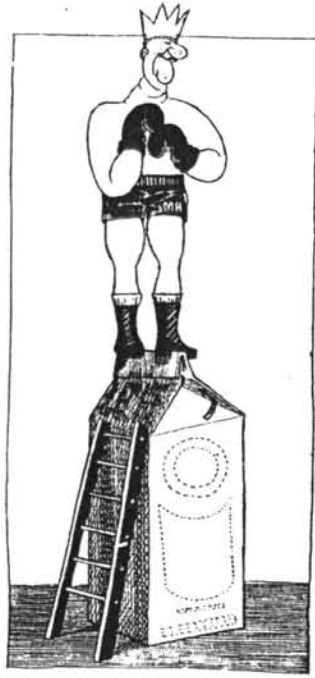
vida rápida, un infarto en un ataque, y así sucesivamente: todos tienen en su nombre la molestia del cuerpo y del alma. De manera que un *zapatazo* entra en el mismo campo semántico, en esa pasión que es el humor. El venezolano es muy dado a construir palabras con este sufijo. Estamos llenos de *-azos*: *arepazo*, *mamonazos*, *pepazo*, *librazo*, etc. Cuando se pide algo en un restaurante popular, puede oírse que se piden los platos con este sufijo: *un arepazo*, *un pabellonzazo*, *un ensaladazo*, *un lechozazo*, *un cafezazo*. Es un sufijo que indica cierta rapidez en el servicio y cierta forma jocosa y simpática. Esta denominación de sus caricaturas, entre agresivas y simpáticas a la vez, cuadra con la noción de la caricatura satírica, política, como texto polémico. Y de este asunto me ocuparé particularmente en el capítulo sobre la caricatura y la opinión pública.

Un humor un poco ordinario y accesible

Los *Zapatazos* comenzaron a publicarse el 21 de enero de 1965. Zapata confiesa que sus trabajos iniciales eran un poco ordinarios. En oportunidades hasta chocarreros. Su temática aún variaba entre lo cómico y lo humorístico, para utilizar su definición *El Nacional* (19-02-2005). Lo cómico hace reír, pero lo humorístico no es necesariamente para reír. La primera caricatura, la del Morocho Hernández sobre un cartón de leche (21-01-1965), y la del 14-06-1969, parecen estar hechas sobre el recuerdo de una caricatura de Leo que impresionó a Zapata (según afirmó el propio Zapata recientemente, 19-02-2005), una caricatura donde aparecía Eleazar López Contreras (presidente post dictadura de Gómez) bailando con Venezuela sobre un tusero. La utilización de la Unidad Fraseológica *bailar en un tusero* (de *tusa*, DRAE “*Col., Cuba, P. Rico y Ven. corazón de la mazorca*”), deberíamos agregar a esa definición los rasgos “dura” y “cilíndrica”, con lo que se hace evidente porque es peligroso bailar sobre ellas. Estas caricaturas a que hago referencia para marcar sus inicios coinciden con la de Leo (Leoncio Martínez, 1989-1941)¹. También de Leo, dice Zapata, toma los camaleones, como símbolo de político venido del mundo civil a raíz de la caída de la dictadura de Gómez y luego fortalecidos con la aparición de los partidos políticos en la vida nacional a la caída de la dictadura de Pérez Jiménez (1958). Volvamos sobre estas dos caricaturas como extremos de una manera de hacer *Zapatazos* hasta que se consolida una visión del país, una temática.

¹ En *Los humoristas de Caracas* de Aquiles Nazoa se puede consultar una antología excelente sobre la historia del humor en Venezuela (Caracas, Monte Ávila Editores, 1990).

ZAPATAZOS



21-01-1965

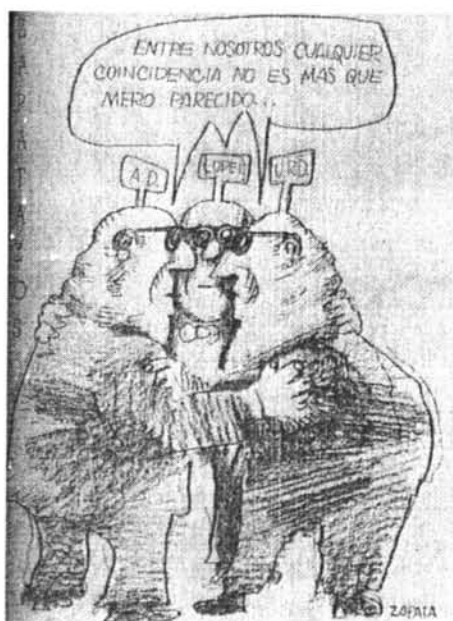


14-06-1969

Ambas caricaturas hacen referencia a Fraseologías de uso popular y un poco groseras. La primera refiere al popular *lechazo* (golpe de suerte). Tiene que ver con que *por pura leche* se ganó una corona de boxeo, el peso Welter de la NBA, por un venezolano. Allí aparece la idea de la autoimagen del venezolano, lo que resumimos diciendo que “no somos suizos” (y que desarrollaré en el capítulo sobre las pasiones). Es proverbial la poca estima que el venezolano tiene de sí mismo, si gana es por suerte, un *lechazo*. En la segunda caricatura la chocarrería es fuerte, alude a una la Fraseología vulgar, de connotaciones sexuales, construida por asociación con *mamar gallo*.

Ahora bien, ese Zapata va cediendo paso, desde el inicio, a un Zapata político, que aboga por los desposeídos, que hace sarcasmos a los políticos de turno en el poder. Otro ejemplo muestra el manejo de los temas y la tipología humana en el caso de Coromotico (tema que desarrollaré más adelante en el capítulo sobre las pasiones y las caricaturas). Las primeras Coromoticos van de la muchacha adolescente, de clase media, a la niña virginal e inocente. Van apareciendo también los camaleones que confunden el frac con la cola del lagarto que cambia de colores para entrar en mimetismo con el medio. Ese animal político oportunista y sin escrúpulos para enriquecerse. En esta etapa (1965-1980), Zapata despliega un gran derroche de técnica en la imagen. Sus dibujos son, generalmente, profusamente elaborados. El texto se coloca en el pie de la caricatura, de manera que en la mancha, en el cuerpo de la caricatura, no hay espacio para

colocar el texto verbal (y de este tema me ocuparé en el capítulo sobre narratividad). Será en los años setenta cuando Zapata comience a acometer con fuerza una actitud mucho más despegada de los modelos ideológicos ortodoxos y centre su esfuerzo gráfico en modelar el globo o *fumeto* dentro de la caricatura. Es la década de la fundación de nuevos partidos de izquierda y la derrota de la vía insurreccional para tomar el poder por la izquierda radical. El Zapata que decía que odiaba al Sistema Capitalista, al que había que derrotar por cualquier vía, da paso al Zapata de una ideología de izquierda democrática².



07-01-1971

ENTRE NOSOTROS CUALQUIER
COINCIDENCIA NO ES MAS QUE
MERO PARECIDO



14-01-1971

YA TENEMOS EL ARTICULO DE
PRIMERA NECESIDAD...
¡AHORA FALTA LA COMIDA!

También en esta época, los tres partidos del llamado *Puntofijo* (pacto de gobernabilidad con exclusión de la izquierda radical pro-cubana y pro-soviética) eran considerados lo mismo por esa izquierda.

² Consúltese sobre esto los trabajos de tesis de C. Lugo (1997) y de M. Mogollón y de la Paz (1983) en la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Allí se recogen entrevistas donde Zapata afirma cosas como estas del Capitalismo. También en Torres (1980) aparecen datos interesantes sobre su pensamiento político.

La línea consistía en igualarlos (caricatura del 07-01-1971) para enfrentar la lucha por el lado ideológico, contra el Sistema Capitalista y el Imperialismo. Recordemos que Zapata ha dicho que hacía caricaturas militantes³. Este proceso de izquierda radical duró hasta la aparición de Polonia como problema del socialismo de la órbita soviética. Mientras tanto, en los *Zapatazos* se criticaba el clientelismo bipartidista, la democracia como ritual electoral, el abandono de la agricultura por la renta petrolera y el empobrecimiento de la población. También se criticaba a la población por respaldar a la fórmula bipartidista (AD-COPEI) y no respaldar a la izquierda.



14-02-1972

MIRE DOCTOR... ALLÁ VA LA MEJOR MÁQUINA DE VOTAR

ZAPATAZOS



22-04-1969

¡Nos van a dejar sin gente ilegal con que contar, Coromotico!

³ En entrevista con Elizabeth Lizarralde (*Zapata, con el sudor de su tinta*. Museo de Bellas Artes, 1993), Zapata define sus caricaturas, buen número de ellas, como caricaturas militantes, sobre todo en una época en la que "haber sido un hombre de izquierda tuvo algún sentido". Es la línea de creación militante.

Zapata demócrata, crítico de la democracia

En esta etapa se critica el sistema bipartidista y se le acusa de ser una democracia formal. En este esquema, los *Zapatazos* atacan la incompetencia de los partidos políticos como responsables de nuestros males, se acusa al Imperialismo de los males de la nación. La incompetencia de los partidos políticos para administrar el Estado (lo cual desarrollo en el capítulo sobre el contexto histórico) terminará por desacreditar a los partidos políticos y será la vieja izquierda radical la que capitalice esta situación a su favor. El militarismo-izquierdismo (el neomilitarismo, como lo denomina Ramos Jiménez, *El Nacional*, 06-06-2005) es la política amparada en la promesa de menos libertad, más soluciones, cosa que termina siempre en menos libertad y más pobreza.

Finalmente observamos en los *Zapatazos* la aparición clara de una línea ideológica de izquierda democrática. La fuerza de los acontecimientos en Polonia termina por abrir una crisis en la conciencia política latinoamericana. Los años ochenta traen firmemente una perspectiva ideológica de cambio, así, en voz de las beatas, asistimos a unos *Zapatazos* donde se duda de lo que por décadas fue nuestro credo.

Zapatazos



17-01-1981

LO DE POLONIA ES UNA
AUTÉNTICA CLASE OBRERA

Zapatazos



22-12-1981

YO SOY COMO UN OBRERO
POLACO: A MARX ROGANDO Y
CON EL PAPA DANDO.

ZAPATAZOS

¡A MI EL ÚNICO SOCIALISMO
QUE ME GUSTA ES EL PRO-
IMPERIALISTA... COMO



EL
DE
MI-
TE-
RRAND!

ZAPATA

05-06-1982

¡A MI EL ÚNICO SOCIALISMO QUE
ME GUSTA ES EL
PROIMPERIALISTA...COMO EL DE
MITERRAND!

¡TE JURÓ
QUE YO,
TRINITA, EN
LO QUE SE
ACABE
ESTE
GOBIERNO,
VOLVERÉ
A SER DE
IZQUIERDA!



ZAPATA

ECDZ: 2002, 131

¡TE JURÓ QUE YO, TRINITA,
EN LO QUE SE ACABE ESTE
GOBIERNO, VOLVERÉ A SER
DE IZQUIERDA!

No fue tan fácil entender el giro ideológico de la izquierda internacional. La aparición de la noción de socialismo democrático y el abandono del socialismo como totalitarismo. Así, cuando aparece el neomilitarismo autodefiniéndose como socialista, izquierdista, los *Zapatazos* comienzan por descalificar tal pretensión. Es la época de la autodenominada Quinta República, militarismo llegado por vía democrática pero de origen felón. Los *Zapatazos*, prosiguen su línea opositora. Ahora debe enfrentar un gobierno que se dice socialista, cosa que añade tensión a muchos sectores de la izquierda venezolana. Como vemos en la caricatura ECDZ: 2002, 131, las beatas, personajes privilegiadas de los *Zapatazos*, prometen volver a ser de izquierda cuando termine el gobierno llamado Revolucionario de la Quinta República. Los *Zapatazos* son inclementes en esto. Veamos algunos ejemplos en los que se denuncia la usurpación de una utopía por parte de unos militares de base militarista. Petkoff (2005) llama a esta vieja izquierda "borbónica", pues "ni olvida ni aprende", para oponerla a la otra izquierda, la izquierda democrática.



27-10-2002

¡TÚ SABES QUE SIEMPRE HE SIDO NÁNGARA, TRINITA! ¡O SEA QUE SI AQUÍ HUBIERA UNA REVOLUCIÓN, YO SERÍA LA PRIMERA EN APOYARLA!



02-06-2002

YO HE SIDO SOCIALISTA, ANARQUISTA, COMUNISTA, PERO, ¿CHAVISTA...? ¿QUÉ ES ESO?

Vemos en estos textos la descalificación de la base revolucionaria, socialista, marxista-leninista. La participación del Partido Comunista de Venezuela en la alianza gubernamental, así como un conjunto de partidos de la izquierda radical, le hacen suponer a la revolución una base ideológica marxista-leninista. Decir Revolución en América Latina supone un modelo ideológico de corte marxista. El propio presidente Chávez ha ido definiendo progresivamente su ideología, primero comenzó definiéndose como Bolivariano, luego habla de socialismo y se dice hijo de Fidel Castro. En este confuso discurso, las cosas están claras para la oposición. Se trata de un gobierno militar de tendencia izquierdista. Así lo muestran las caricaturas de Zapata.



04-10-2003
 QUÉ GRANDE ES LA
 DEMOCRACIA, GENERAL... ¡NOS
 PERMITE ESCOGER ENTRE EL
 FASCISMO DE STALIN Y EL
 COMUNISMO DE HITLER!



04-04-2004
 LA REVOLUCIÓN EN
 VENEZUELA CONSISTE EN
 QUITAR A UN GOBIERNO
 MALO Y PONER UN GOBIERNO
 PEOR.
 ¡TRONCO'E RAYA CAMARADA!

Ideológicamente, los *Zapatazos* han estado situados en la izquierda. En la etapa de la Cuarta República, en oposición a la democracia ineficaz. Ahora, en el actual régimen, en la izquierda democrática. Es como dice una de sus caricaturas al referirse a la llamada Ley Mordaza, una ley que controla la libertad de expresión (16-11-2004): SI ESA LEY MORDAZA ES RETROACTIVA, A MÍ ME VA A IR MUY MAL... ¡PORQUE DE LOS GOBIERNOS ANTERIORES DIJE LO MISMO QUE ESTOY DICRIENDO DE ESTE!

Ante los ataques de algunos sectores de la izquierda que le acusan de haberse pasado a la derecha, Zapata responde diciendo que él siempre criticó con su trabajo humorístico a los gobiernos anteriores y hace lo mismo con el gobierno actual. Zapata piensa que esta revolución se diferencia de los malos gobiernos anteriores solo en la intensidad. Interpretado en el modelo semiótico, esto significa que desde el punto de vista aspectual, esto no concierne a un momento terminativo y abriente, sino durativo. Se mantiene el anterior estado de cosas y se intensifica lo malo. En esta formulación está la clave para entender los *Zapatazos*.

En lugar de hacer un juego de palabras para divertir, la caricatura polémica juega con una perspectiva crítica y, generalmente, como apunta el propio Zapata, “deprimente”: “Tengo vocación por la caricatura, porque veo el mundo de la manera más racional que concibo: con escepticismo” (Zapata citado por Torres 1980:196). Desde la perspectiva pasional, el escepticismo provee a la caricatura un estado de ánimo que intensifica, aporta un estado emocional extremo, donde el mundo parece no conseguir remedio. El escepticismo consigue el camino para contravenir la demagogia, la promesa del camaleón político. Finalmente, si la caricatura se construyera desde la esperanza, desde el optimismo puro, la caricatura perdería su razón de ser, ya que sentiría que se ha realizado la esperanza y que se puede tener confianza en el poder. El humor es una forma de pensar, ha dicho Zapata en una entrevista, y agrega, “si los gobiernos fueran buenos, no hubiera caricaturas” (Lugo: 1997).

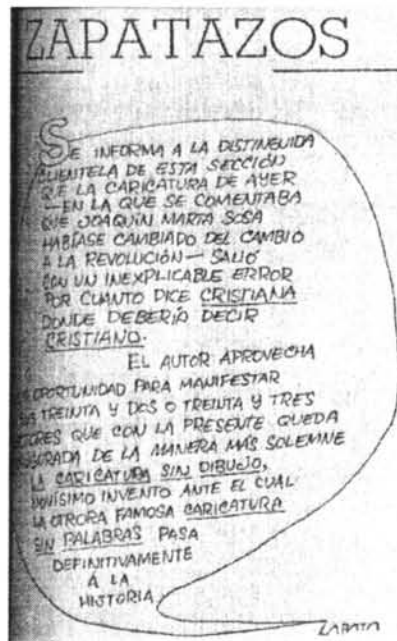
Metacaricaturas



FZ: 2001, 167

LAS CARICATURAS DE LOS PERIÓDICOS
TIENEN QUE SER DE ACTUALIDAD: por eso son
deprimientes...

A través de las caricaturas, Zapata ha mostrado su *ars poética*. Desde sus inicios ha utilizado sus caricaturas para decir cómo las entiende, como las practica. Para Zapata la caricatura es un vehículo para comunicarse con sus destinatarios. Mediante los *Zapatazos* construye un simulacro del que no está excluido el destinatario sino que está previsto en los mecanismos de enunciación de los *Zapatazos* al punto de que, en algunas oportunidades, es invitado por la caricatura invita para que participe escribiendo en el espacio que el caricaturista le ha dejado para tal fin.



05-04-1973

SE INFORMA A LA DISTINGUIDA CLIENTELA DE ESTA SECCIÓN QUE LA CARICATURA DE AYER...EN LA QUE SE COMENTABA QUE JOAQUÍN MARTA SOSA HABÍASE CAMBIADO DEL CAMBIO A LA REVOLUCIÓN... SALIÓ CON UN INEXPLICABLE ERROR POR CUANTO DICE CRISTIANA DONDE DEBERÍA DECIR CRISTIANO.

EL AUTOR APROVECHA LA OPORTUNIDAD PARA MANIFESTAR A SUS TREINTA Y DOS O TREINTA Y TRES LECTORES QUE CON LA PRESENTE QUEDA INAUGURADA DE LA MANERA MÁS SOLEMNE LA CARICATURA SIN DIBUJO, NOVÍSIMO INVENTO ANTE EL CUAL LA OTRORA FAMOSA CARICATURA SIN PALABRAS PASA DEFINITIVAMENTE A LA HISTORIA.



15-09-1973

ESTOS ESPACIOS SON UNA CORTESÍA DE LA CASA PARA QUE EL LECTOR ESCRIBA LO QUE QUIERA SOBRE CHILE

En los *Zapatazos* se entiende que existe un mundo exterior a la caricatura, no simula que el mundo comienza y termina en la caricatura, como funcionaba buena parte de una estética que buscaba crear el efecto de la realidad sobre sí misma. El mundo estaba cerrado sobre sí mismo y el espectador tenía una ventana desde la cual espiaba. El simulacro de la estética contemporánea incorpora al destinatario, sabe que está allí, frente al objeto y que aporta la información que el texto le demanda. Por ello, en los *Zapatazos* la incorporación del destinatario es vital para su funcionamiento. Hay caricaturas que se unen en una saga que aclaran algo de la caricatura del día anterior. Su funcionamiento diario permite mantener un contacto con la recepción. Allí, en las caricaturas se corrige, se convoca a actos culturales, se rinde homenaje, y, por supuesto, se señalan los desequilibrios del poder. Es una columna de opinión, de información, de homenaje.



ZF: 2001, 102 c
 LO MALO DE LAS
 CARICATURAS DE
 ACTUALIDAD ES QUE NOS
 HACEN LLORAR

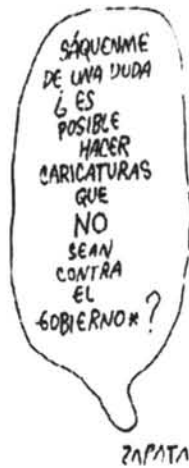


FZ: 2001, 168 b
 SÍ, SÍ...ÉL ES UN HUMORISTA...LO
 QUE PASA ES QUE LA COSA NO
 ESTÁ COMO PARA ANDAR CON
 UNA SONRISOTA

Por otro lado, la caricatura es concebida no como la oportunidad del chiste fácil, del chiste cómico. La caricatura política no pretende hacer reír al destinatario sino que procura cierta reflexión sobre determinado punto. La

caricatura como sátira proporciona otros placeres que son justamente los que explota la caricatura: el vejamen, la insólita ocurrencia, la crítica mordaz. El dibujo no es para adornar o para ilustrar y el texto no es para decir una ocurrencia graciosa que produzca la terapéutica risa. La caricatura política, sarcástica, enfila sus baterías hacia la opinión política fundamentalmente. De ello tenemos múltiples ejemplos.

Zapatazos



21-05-2001

SÁQUENME DE UNA DUDA ¿ES POSIBLE HACER CARICATURAS QUE NO SEAN CONTRA EL GOBIERNO?

Zapatazos



22-05-2001

SÁQUENME DE UNA DUDA ¿ES POSIBLE HACER CARICATURAS QUE NO SEAN CONTRA EL GOBIERNO?*

*CONTRA CUALQUIER GOBIERNO

ESTE ES EL COMPLEMENTO DEL ZAPATAZO DE AYER, INEXPLICABLEMENTE, SALIO "MOCHO"

Los *Zapatazos* son concebidos, además, como textos de rápida producción y consumo. Se trata de tener una agilidad que le permita al caricaturista montarse sobre la ola de la opinión pública para aprovechar lo discursivo que se genera con los acontecimientos.

Lo monstruoso en la caricatura

Buena parte de la caricatura política latinoamericana está hecha desde la perspectiva ideológica del pensamiento marxista y desde el anti-imperialismo. La manera como se ha hecho imagen del enemigo ha sido a través de un imaginario de lo grotesco. El poder es feo, los parámetros de lo feo, según una idea cultural de lo feo, es aquello que funciona como la muerte, como una serpiente, como armamento de grueso calibre, como dinosaurios, gorilas, trogloditas, etc. En antologías como *El dibujo político para una nueva sociedad* (s/f), presentado por Ortizpozo para la revista *Nueva Sociedad* y en *El humor como arma de lucha ideológica* N° 2 (prólogo de Omar Cabezas, 1985) observo una muestra interesante de lo que se hacía en la caricatura latinoamericana de las décadas de los setenta y ochenta. Tienen en común el tratamiento de la imagen del enemigo y, sobre todo, la temática. En esas caricaturas se busca descalificar al que se identifica como enemigo haciéndolo pasar por una representación visual monstruosa. Lo feo, lo terrible atraviesa casi todas las caricaturas, de manera que la imagen corresponde a un discurso de base ideológica izquierdizante. Se trabaja la imagen como el enfrentamiento entre el débil (pueblo Latinoamericano) y el fuerte (Imperio y enemigos de clase). Así, la imagen es portadora de una carga sesgada hacia un discurso político en donde no se localiza a un actor popular sino al imperialismo y a sus aliados internos, como solía decir la retahíla. La fuerza y la estupidez del lado del antihéroe, del lado del débil la inteligencia y los valores morales. No muy distinto a lo de ahora, solo que ahora la lucha va en la dirección de lo concreto. En algunos trabajos de Zapata puede observarse esta tendencia. Veamos un par de caricaturas de autores latinoamericanos dentro de esta orientación y un par de los trabajos de Zapata.



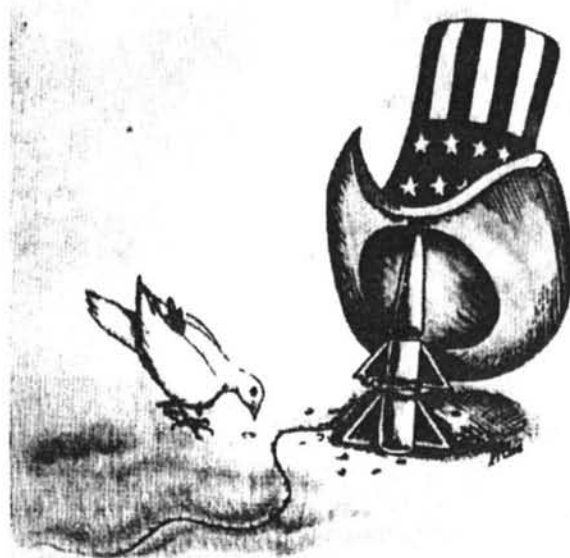
Revista *Nueva sociedad*, Año 82, N° 58



Zapata, *Nueva Sociedad*, Año 79, N° 43



Abilio, *Nueva Sociedad*, Año 81, n° 54



Raúl Fidel Cruz Pérez
Cuba

El humor como arma de lucha ideológica (1985)

Otro aspecto que puede verse superado en los *Zapatazos* consiste en la temática y en el tratamiento de la enunciación. En eso Zapata es un maestro. Zapata consigue su propio estilo en el tratamiento de la caricatura cuando le da voz a los asuntos populares. Su hambre, su vestido, sus servicios. Ya va dejando la idea del monstruo ideologizado y centra su mirada en la preocupación del hombre real, en el hambriento de los cerros pobres de Caracas, en los pequeños seres que fueron arrastrados por la dinámica de la economía y la cultura a la ciudad, a los barrios insalubres. Ese hombre que se ilusiona y se decepciona. También cede la palabra a actores considerados enemigos para que se expresen, para que digan de viva voz de parlamento injusto. Allí está la clave de la obra de Zapata. Mientras que la caricatura política a la que hago referencia es una caricatura con la preocupación trascendente de una élite política, su lenguaje, su imaginario concierne a la preocupación de las ideologías, a los programas anti-imperialistas de los partidos de izquierda. La aparición de Coromotico, de las beatas, de los hombres, mujeres y niños en mesas vacías, semidesnudos con su voz propia, ironizando y poniendo en evidencia de manera directa, sin mediación de una voz extra, la de un *enunciador* invisible, omnisciente, esperando que le cumplan lo prometido por un país que se dice rico, arrepintiéndose por ingenuo.

La caricatura de Zapata pone en evidencia el día a día de una sociedad, mientras que la caricatura ideológica ofrece su esfuerzo con un imaginario que es más programa político partidista, explicación ideológica

de intelectuales que simulacro de la vida social diaria. La *enunciación* en la caricatura ideológica está en sus ideologías, en sujetos ideologizados que se encuentran distantes. La mayor parte del trabajo de Zapata, que comienza en sus primeros trabajos y se profundiza, consiste en hacer de sus actores personajes con problemas reales, abordados de una manera directa, muchas veces sin mediación, ya que no siempre sus actores pobres tienen conciencia de su situación, son, inferiores a la realidad. Eso les aporta más efectos sensibles y hace más eficaz la caricatura. En otras oportunidades saben que no habrá solución para sus problemas. Zapata no los sustituye, les cede la palabra y ellos se muestran irónicos o afectos a determinadas ideas. Sus personajes son más concretos, pertenecen a una sociología urbana: burócratas, adulantes, pobres descalzos y hambrientos, madres que solo poseen niños, ranchos, torres petroleras, militares, televisores, espadas, distintos símbolos populares para designar las prebendas políticas, intertextos de todo tipo, fraseologías a granel.

Todo esto hace más persuasivo su trabajo, ya que la denuncia directa a través de un imaginario ideologizado como el que señalé a propósito de la caricatura ideológica, no lo es. Los personajes de los *Zapatazos* son modelados por el populismo estatal rentista. Ellos esperan soluciones, esperan que la riqueza sea distribuida, porque la riqueza existe pero no les llega. Ese ha sido el modelo ideológico dominante en la Venezuela actual. Sus gestos, sus poses físicas: de espera, en el piso, sentados, manifiestan corpóreamente la ideología de la espera por el Estado padre. Ese ha sido el modelo que se les ha vendido y los cambios que se han sentido en los últimos años, desde el Caracazo (febrero de 1982), obedecen a la crisis de ese sistema. Se insiste, a todo nivel, en el Estado todopoderoso dispensador de la riqueza petrolera.

Volviendo a la tipología humana que pueblan los *Zapatazos*, tomamos de Torres (1980) el siguiente texto: "Sus personajes no son ya figuras típicas, pintorescas y locales, sino símbolos de validez universal, síntesis gráficas de ironía y protesta". Su humorismo ha penetrado en la tensión de la vida del venezolano. Ha captado la profundidad de las añoranzas, los estados de decepción, la angustia por una larga espera paciente. Sabe de la entereza necesaria para no explotar en ira, en venganza. Conoce y expresa las deformaciones de nuestra conciencia, la subestimación con que nos miramos, expresada en la famosa frase "no somos suizos" o "Hay que sembrar petróleo", tarea pospuesta por el ofrecimiento populista y la renta petrolera que ha financiado la posposición. Los *Zapatazos* son la cultura del país. Simón A. Consalvi (citado por Virgüez 2001:386) afirma, sobre los *Zapatazos*: "Yo digo que no se puede analizar la historia de Venezuela y la sociedad venezolana sin analizar a Zapata"; por su parte Guillermo Morón (1986:34) señala que "la caricatura en Zapata es... un corto ensayo de sociología"; mientras que Ramón J. Velásquez (citado por Virgüez 2001) opina que Zapata es "el mejor editorialista de la democracia".

Su trabajo de opinión lo centra en una cotidianidad que le permite pulsar los problemas diarios del venezolano. La perspectiva con que aborda

cada caricatura lo conduce a poner en evidencia los desequilibrios sociales, especialmente aquellos que han sido derivados de los programas de gobierno de las distintas etapas de los últimos cuarenta años: la mala distribución de la riqueza de la renta petrolera y la desnaturalización de la democracia de antes y la de ahora. Como bien dice el propio Zapata, “de los gobiernos anteriores dije lo mismo que estoy diciendo de este” (16-11-2004). Todo ello hace de Zapata, como ha señalado Nazoa (citado por Torres 1980), un “alto poeta” y un “político terrible”, y compara su trabajo con el de Goya.

Zapatazos y globalización

Me parece que la teoría de Eco (1986) según la cual el humor local y la tragedia en universal, es correcta, no obstante encuentro en los *Zapatazos* un conjunto de caricaturas que perfectamente pueden funcionar en el plano internacional. Son trabajos hechos pensando en un auditorio globalizado. Desde el punto de vista temático y por el tratamiento que el artista le confiere a esos trabajos trascienden el marco de lo local. No es fácil hacer un humor satírico, concentrado en la inserción en la polémica que establece la opinión pública, como el que hace Zapata, y tener vigencia en el auditorio internacional. El humor vejatorio que reclama la opinión pública restringe su público.

Aun así, un buen número de *Zapatazos* pueden ser sentidos y comprendidos en el plano global. Son trabajos dedicados a una temática universal como la guerra y la paz, como justicia y la injusticia, el imperialismo y la libertad. Son tratados de manera menos concreta y circunstancial, abordados de manera abstracta y con sustrato histórico. Así, por ejemplo, tenemos los siguientes textos: *¡Esta sigue siendo la primera guerra mundial que iniciaron Caín y Abel!* (02-09-1979); *¡cuando la derecha ve en peligro su dinero, es capaz de matar a Dios!* (23-10-1980); *la historia nos demuestra que el que más gente mata, más pasa a la historia* (07-02-1982); *SIN ATÓMICAS LA GUERRA VOLVERÁ A SER MORAL Y CIVILIZADA...* (23-11-1985); *GRACIAS A LA VIDA, HE CONOCIDO MIL FORMAS DE HACER LA GUERRA...Y NINGUNA DE HACER LA PAZ.*(30-10-2001); *LA OPERACIÓN FUE UN ÉXITO, PERO LO MATÓ LA CUENTA...* (LMMPLZ, 1983: 112).



02-09-1979



26-03-1980

México en Zapata

Me interesa tocar, al menos tangencialmente, lo mexicano en su obra. Lo grotesco en la construcción de la imagen. No quisiera dejar de lado este aspecto en el trabajo de Zapata, el de un hombre agradecido por una tierra que lo recibió y en la que dejó su huella. Zapata vivió una larga temporada en México (1947-1958). En su obra se siente la presencia mexicana. Lingüísticamente, en la imagen de los muertos de José Guadalupe Posada, en el recuerdo de los héroes de la Revolución Mexicana, en Rulfo, el Popocateptl, el PRI, Siqueiros. En varias caricaturas encuentro el uso de mexicanismos como *jijos*, *padre*:

26-09-1968: "¡Ahora somos nosotros los jijos de la Universidad!

29-07-1975: "¡Y QUE VIVA MÉXICO, JIJOS DE LA CHINGADA!

26-06-1970: "LA EXPRESIÓN DEL CURA HA ARMADO UN LIO PADRE"⁴

⁴ La transcripción de los textos de la caricatura se hacen siguiendo las decisiones tipográficas del autor. De esta manera, se copiará en mayúsculas o minúsculas según el original.



José Guadalupe Posada

La imagen de la muerte en la cultura mexicana es de una fuerza telúrica. La iconografía de José Guadalupe Posada está presente en trabajos de Zapata. Es impresionante el contacto intertextual en el *Zapatazo* titulado *La modelo* (28-11-1979), el cual, si no tuviese firma, podría hacer pensar que se trata de un dibujo de Posada. Invito a ver la caricatura y a sentir las referencias con los muertos festivos del Gran Panteón amoroso de Posada. Es el homenaje constante de Zapata por la tierra mexicana, a su gente, su cultura, su mitología.

Zapatazos



Semiótica y epistemología

La semiótica de base greimasiana ha venido experimentando el mismo influjo que ha experimentado toda la lingüística desde los años sesenta hacia acá: el sismo que producen los estudios del acto de habla como campo de reflexión, que repiensa la lingüística y que le impone incorporarla como su cuarto nivel de análisis. Como nivel transversal y no como anexo más o menos inofensivo. Ciertamente la pragmática ha obligado a repensar el campo de trabajo del lingüista. La orientación inmanentista o la Generativista han cedido ante la dimensión sociocultural del lenguaje. No hay quien no haya terminado por dar un enfoque al fenómeno particular objeto de su reflexión. Las explicaciones pragmáticas han devenido en una explicación funcional del fenómeno y con ello la lingüística se encuentra en fase de aplicación de los postulados del estudio del acto de habla, de la interacción lingüística como fuente de comprensión de las diversas prácticas sociales del lenguaje. No es que antes no se tuviera en cuenta el aspecto social del lenguaje a la hora de proponer modelos. El mismo Saussure concebía el lenguaje como una institución social, el sistema era un consenso social, sobre las estructuras que norman el habla, donde el individuo nada tiene que hacer a la hora de experimentar con su uso. La añoranza de la ciencia positivista de una explicación universal, suficientemente general y legal, copó su interés y la orientación estructural terminó por dejar fuera del inventario (a) investigar las distintas maneras como los hablantes podían usar la norma.

La lingüística derivó progresivamente hacia la explicación del lenguaje por el uso. Primero con la sociolingüística laboviana, luego ya abiertamente fecundando su poder explicativo con una concepción funcional-pragmática. A la semiótica no le fue mejor. Tanto renombre, tanta expectativa sobre la semiótica llamada *greimasiana* o de la *Escuela de París*, la dejó un poco postrada ante el reto de renovarse para poder estar a la altura de las ciencias sociales que, como la lingüística, buscaba ponerse al día.

Fabbri resume esa preocupación de la lingüística en el prólogo a la edición en español de *La svolta semiótica* de 1998 (*El giro semiótico*, 2000): “El afán o la apuesta de la semiótica es decir algo sensato sobre el sentido. Es una confesión y un balance de la semiótica hasta finales de la década de los ochenta”. Allí Fabbri se refiere a la creciente falta de actualidad de la semiótica y la utilización de tantos *idiotismos*, como lo dice Landowski

(1989), consiguieron¹⁶ que un intelectual como José Antonio Marina (en Marina y López 1999) manifestara que al leer algunos textos semióticos se sentía un “imbecil”. Ante tanto idiotismo, sentía imbecilidad. Fabbri y Landowski, en dos textos aparecidos en el año 1989, presentan ideas que han dado un giro a la semiótica, aquel saber que se pretendía suficiente para saber sobre todo. Ese saber criticado como imperialista tenía un reto quizá doble y debía ser abordado con humildad y sin dogmas.

El giro propuesto por Fabbri, a mi manera de ver, había que respaldarlo con sensatez: se trataba de tomar con humildad postulados desarrollados en otras áreas del saber, o en todo caso, reformular algunos postulados al menos cercanos a la semiótica greimasiana, en otras semióticas. Sin dogmas, limitar el poder asignado al análisis inmanente y volcarse sobre la teoría de los actos de habla. Pero no sólo sobre el acto de habla, o incluyendo allí otras valoraciones como “pasión”, “creencia”, “estesia”, “somatización” y “aspectualización”. Muchos de estos aspectos asimilables a lo que Paz Gago (1995) describe para la poesía lírica. Esa somatización, junto con el componente estésico, parecen ser los mismos que describe Paz Gago como efectos “placenteros”. Recordemos la vocación literaria que reclaman los caricaturistas satíricos y que Lázaro Carreter (1981) reconoce.

Volviendo a Fabbri, cita entonces a Barthes sobre la separación entre el afecto y el signo. Allí está un profundo giro que revitaliza el compromiso de la semiótica ante el heterogéneo mundo signifiante donde quiere aplicar su metodología y de dificultad, se torna nuevamente en oportunidad y renovación. Fabbri se vuelve contra los manuales que con su caja de herramientas separan denotaciones y connotaciones, sintagmas y paradigmas. Va más allá y sugiere pensar en una hermenéutica material próxima a la filosofía o una semiótica del discurso en el ámbito “postfenomenológico”.

Tal propuesta, dice Fabbri (ob. cit.: 13) concierne al abordaje de tres aspectos claves: a) la orientación epistemológica, b) el *organon* de los métodos, y c) la oposición entre el saber y la práctica. Se trata de estudiar “recorridos de sentido a través de las sustancias de la expresión” (ob. cit.:15), y tal inspiración, para evitar retaliaciones, proviene del propio Saussure cuando aspiraba a explorar los universos discursivos, y “plantear de otra forma la articulación de *sema* y *soma*”. Volveré sobre los planteamientos de Fabbri después de exponer los de Eric Landowski, no menos actuales e interesantes.

La sociosemiótica de Landowski

En *La sociedad figurada*, originalmente publicada en 1989 (como el de Fabbri), Landowski propone estudiar los efectos de sentido en los actos de lenguaje, actos en los que la dimensión pasional no está ausente. Este es el primer punto de encuentro entre estos dos estudiosos del fenómeno

semiótico, por lo demás vinculados a la escuela de París. Estudiar los efectos de sentido en el marco de las investigaciones sobre el lenguaje en acción, en el lenguaje interactivo, es el objetivo de una rama, o de una teoría semiótica llamada *sociosemiótica*. Es la propuesta de Landowski a lo que Fabbri llamó *segunda generación*, la cual busca sacar a la semiótica canónica, la de *primera generación* del marco del estudio inmanente, de la semiótica del objeto. La sociosemiótica es un proyecto que busca la actualización del modelo semiótico por los canales de la interacción lingüística y allí, justamente, observa el modo de existencia de los aspectos sociales “evanescentes” de la vida social. “Evanescente”, “pasión”, “fluctuación”, de esa naturaleza será la preocupación de la sociosemiótica.

Landowski parte del principio de una teoría del lenguaje en la que “todo aquello que tiene sentido es construido”, “nada de lo que interesa está dado a priori” como principio epistemológico que lo ponga en dirección de “lo vivido”. El problema a resolver, dice Landowski, está en la “contextualización de los discursos objeto”. Se trata de una semiótica de la acción, de los actos de habla. De las transformaciones que son esos actos. Recurrir a los actos de lenguaje implica la semiotización del contexto, la semiótica de las situaciones. Un proyecto similar se consiguió Bloomfield en su proyecto Distribucionalista. La semántica era concebida por este lingüista como la utilización del significado en situación, pero construir un modelo de las situaciones lo desbordó, por ello decidió alejarse del componente semántico a la hora de dar cuenta del fenómeno lingüístico. La semiótica no puede darse ese lujo, le es vital esa “semiótica de las situaciones” para poder actualizarse, para que tal giro propuesto opere y la semiótica pueda decir “algo sensato” en torno al significado. De momento, la incorporación a la semiótica del componente pasional en el marco de los actos de habla, ya no como agregado sino como incoación del significado y como moralizador.

Esa sociosemiótica de la acción es una semiótica del hacer, entendiendo el hacer como paso previo para hacer-creer. De ese modo la dimensión del hacer-hacer está imbuida de manipulación, de hacer-creer. Se trata de hacer cosas con el hacer; parafraseando la famosa frase de Austin *How to do things with Words* (Cómo hacer cosas con las palabras) como paráfrasis equivalente a hacer-hacer, se incoa el hacer del otro, o el hacer propio. Ya allí tenemos la semiótica interactiva, de la acción. Esto replantea el algoritmo narrativo, donde la dimensión pragmática estaba supeditada a una dimensión cognoscitiva, como consecuencia operativa simple. Ambas dimensiones estaban inmersas en una “realidad” inmanente, lógica. Desprendida de las “fluctuaciones” y del “vínculo social y político vivido”. El simulacro era de naturaleza interna como lo llama Greimas y Courtés (1982), “dentro de los discursos-enunciados”.

En cambio, esta semiótica de la acción, la dimensión pragmática a la que hemos aludido, no es un “mero suplemento” (dice Landowski, ob. cit.: 193) se corresponde con los actos de habla, de una acción solo englobada por la cultura, de una pragmática de la situación: fluctuante, evanescente, de lo vivido. No se trata de las situaciones textuales, o no solamente. Se trata

Dols

*

de la situación en que el texto viene a la vida y la situación de interpretación de dichos textos, de un marco cultural englobante donde se dan los simulacros, los efectos de sentido, distintos del mundo cerrado de la ficción. Landowski, aunque no usa la palabra pragmática, prefiere “actos de lenguaje” e insiste en esta diferenciación, de manera de sacar la terminología, similar, del marco de la semiótica inmanente, de la semiótica canónica, concebida en el marco del saussurianismo. Dice Landowski que no puede verse lo “externo” como otro grupo de variables *ad hoc* o de sobredeterminaciones externas. La pragmática a la que nos referimos no es la concebida en el modelo greimasiano como componente de la *performance*. Ese modelo supone una concepción inmanentista del lenguaje. Entendida como parte del referente interno, como objetos pragmáticos, queda limitada a la acción de la dimensión cognoscitiva. Mientras que, entendida en el marco de los eventos de significación que los hablantes realizan, está profundamente condicionada por las restricciones de lo que se puede decir, de lo que se debe decir, por las suposiciones, por las deixis, por las inferencias. Antes de ser enunciado, la pragmática como acto de lenguaje ejerce su acción planificadora, mueve sus virtualidades. Esta concepción redimensiona la noción de pragmática dentro del modelo semiótico y le confiere un radio de acción donde es posible abordar la propuesta que formula Landowski de la semiotización del contexto. Mientras el concepto restringido se agota en la descripción del simulacro textual inmanente.

El modelo greimasiano de la semiótica de las pasiones

Antes de pasar a puntualizar el texto de Fabbri a que he hecho referencia, debo centrar la atención en el trabajo de Greimas y Fontanille (publicado en el año 1991 en la edición original en francés). Todos reconocen el germen de la semiótica de segunda generación en el estudio de la cólera que Greimas hace en *Du Sens*. Sin embargo, parece importante la voz oficial del propio Greimas. En *Semiótica de las pasiones* (1994) Greimas y Fontanille ajustan cuentas con el modelo canónico. Precisan que estudiar la pasión significa despojarlo de su “envoltura psicológica” y definirlo por su hacer. Esa condición *sine qua non* orienta el estudio de la pasión como hacer y postula una “semiótica de la acción”. Dado que se retoma el concepto de Recorrido Generativo de la Significación, tan operativo y clave para el modelo greimasiano, la noción de sentido (objeto de la semiótica) adquiere nuevos componentes, los que le aporta la perspectiva de las pasiones.

De momento podemos observar un esfuerzo por comprender el sentido en términos que no son los acostumbrados. El sujeto epistemológico debe repensar el modelo cognoscitivo, “racional” y “objetual”. La segunda generación semiótica viene por los lados del sujeto, una corporeidad, que media sensiblemente ante las figuras del mundo para hacer sentido: “En efecto, durante el recorrido que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de

«sensibilización» (1994: 14) que va dibujándose cada vez con más nitidez en los aspectos emocionales, de cambios en los estados de ánimo.

Son estados donde ha mediado un cuerpo, el cuerpo de un sujeto que entra en interacción con sus semejantes, con el sentido. Las transformaciones a que será sometido mueven también un estado de ánimo: “merced a esta transformación, el mundo en cuanto «estado de cosas» se vuelca sobre el «estado del sujeto»” (loc.cit). Los estados exteroceptivos e interoceptivos, gracias a la mediación propioceptiva, se homogenizan y asumen una manifestación discursiva.

Tensividad y foria

Si la narratividad es el producto de la transformación de estados, incluyendo estados de ánimo, ello implica una modulación tensión, armada y dispuesta a engendrar y participar el recorrido del significado. *Tensión y foria* son conceptos gemelos y de un “rendimiento excepcional” (como lo dicen los autores). El imaginario epistemológico, dicen Greimas y Fontanille (1994) no está completo sin estos conceptos pues el simulacro tensivo es

uno de los postulados que dan origen al recorrido generativo del sentido (...) para el *mundo humano*, la tensividad no es más que una de las propiedades fundamentales del espacio interior que hemos reconocido y definido como vertimiento del mundo natural en el sujeto, con vistas a la construcción del mundo propio de la existencia. (ob. cit.: 17)

Tensión es un estado resultante cuando la confrontación modal se establece entre un proceso como estado durativo o terminativo. Esa aspectualización dinamiza la acción humana, pues en el momento en que aparece un salto en el sentido, esa transformación produce un estado de euforia o disforia que puede tener una aspectualización durativa o terminativa. Los sujetos pasionalizados en el proceso, pugnan por transformar ese estado, por acabar la foria, o por mantenerla. Ese nudo emocional coloca la narratividad en el trasiego perpetuo que genera el sentido. Eso es lo propio del ser humano, del cual es difícil sustraerse. “El ser vivo es una estructura de atracciones y repulsiones” proponen los autores, como manera de medir las implicaciones que tendría en el modelo la oposición *sensitivo/cognoscitivo*.

El devenir y las premisas de la modalización

Visto el nuevo marco de referencias de la semiótica de segunda generación es posible concebir las modalidades (querer, saber, deber y poder) sin dependencia con las categorías racionales. El devenir en una

fuerza que modula la acción, la pasión, volviendo su dinámica entre lo nuevo y lo duradero, lo cursivo. Así, parece poder establecerse cierta tendencia. El querer iría hacia la apertura, el saber cerraría el devenir y actualizaría el efecto “presión” hacia la apertura, es el momento de los balances, de la dimensión cognitiva, con su sanción sobre lo actuado. El prototipo del poder, buscando el mantenimiento del estado, de “mantener el curso”, dicen los autores. Por último el prototipo deber, que se presenta como una suspensión del devenir, una fuerza que procura la perpetuación del poder, evita la dispersión, contiene el espíritu del devenir hacia lo abriente.

Estas modalizaciones configuran tres modulaciones: “abriente” (querer), “clausurante” (saber), y “cursiva” (poder), lo cual postula la triada aspectual: incoativo / durativo / terminativo. El modelo tensivo aquí expuesto toma fuerza especial en sus dos formas dominantes: la abriente y la clausurante, ya que tienden a anularse, igual que la modulación cursiva y la puntualizante.

En esta circunstancia uno se vería incitado a plantear la hipótesis de la existencia, en el nivel narrativo, de una confrontación modal, ya sea entre querer y saber, ya sea entre poder y deber. Las tres instancias: modulación, modalización y aspectualización, distribuidas en la tensividad fórica, el nivel semionarrativo y manifestación discursiva propiamente dicha, constituyen en cierto modo el triángulo cuyo valor heurístico nos esforzamos en demostrar. (Greimas y Fontanille, ob. cit.: 35)

La historia, como discurso, parece aceptar que se le maneje con un modelo como el que se proponen aquí Greimas y Fontanille. Me interesa de este modelo ese algoritmo tensivo concebido en términos de las tres instancias apuntadas. Busco explicar la historia reciente del país, y de las fuerzas tensivas que lo constituyen, como programas y como pasión. Conseguir, en las huellas de su narratividad, los estados de ánimo puestos, las modulaciones del porvenir que engendran las forias de sus actores. Me parece que dicho modelo permite una sistematización de aquellos aspectos cuya existencia semiótica puede ser mirada con detenimiento metodológico para explicar nuestro proceso semiótico, el signo que somos.

Por ello me parece que las categorías de modalización (endógenas: saber vs querer), las modalizaciones exógenas (deber vs poder) propuestas por Greimas y Fontanille, cobran especial poder explicativo a la hora de intentar explicar los efectos de sentido de las caricaturas de Zapata, vistos a la luz del proceso histórico donde se han generado y donde esos textos crean el simulacro de lo vivido, de las fluctuaciones de la vida social.

El significado, a la luz de la dimensión pasional, no constituye un tema, un contenido. Es, más bien, una dimensión que origina, que moraliza el significado. Mi interés está centrado en la concepción del sentido como la organización discursiva de estados pasionales que promueven la manera de estar en un mundo repleto de tensiones que se tornan sentido.

Los *Zapatazos* son la caricaturización de una sociedad, son el simulacro de las tensiones sociales, de sus pasiones, de la proyectividad que sus actores tratan de poner en perspectiva. Esa lucha, esa semiótica de las situaciones, del contexto, calza en este esquema, nos permiten reconstruir su narratividad. La esperanza y la decepción atraviesan enteramente la historia reciente del país, conviviendo bajo una modulación tensiva que ha adquirido en los últimos años una intensificación peligrosa. La aspectualización entre lo abriente (esperanza) y lo cursivo (continuidad) también configuran un cuadro pasional que ha ido generando nuestra historia y nuestro discurso social y estético.

Las caricaturas de Zapata englobadas en este contexto, sus actores, participan de los mismos conflictos y sienten las mismas pasiones. Luce particularmente aplicable la noción de “relaciones polémicas” planteado por Greimas y Fontanille. Consiste en pensar que en la modulación del devenir que afecta las relaciones contractuales, se engendra la pareja sujeto / antisujeto que al entrar en un juego de atracciones y repulsiones prefigura las estructuras polémico-contractuales. He definido aquí las caricaturas como textos de naturaleza polémica. Si escarbamos en su nivel discursivo, encontramos una constante demanda de compromisos adquiridos por los líderes. No veja a los líderes sociales sobre una metafísica, los satiriza sobre el convenio, sobre la decepción. Las caricaturas buscan poner en evidencia esas contradicciones y lo hacen pasionalizando, creando los simulacros donde el efecto de sentido creado busca vejar al antihéroe.

Tal manipulación de las caricaturas son entendidas en la semiótica de las pasiones como un acto, como un hacer que busca hacer-hacer, equivalente al “acto de lenguaje”. Ese discurso pasional que se “encadena”, “interfiere en el discurso que lo acoge, la vida en cuanto tal, de alguna manera, lo perturba e influye” (ob. cit.: 48).

Volvemos ahora con la analogía que hacía Landowski con la teoría de Austin (en la que *decir es hacer*). No se trata de pura dimensión cognitiva, su dimensión pragmática constituye un acto de habla, por tanto participa como texto en el marco de la cultura donde se genera y en la cual se apoya para discursar. El cúmulo de información que las caricaturas suelen dejar a cuenta del receptor, consciente de su activación inmediata para su funcionamiento, las presuposiciones y el inmenso poder de los juegos de lenguaje sobre los que opera, hacen que este acto de habla sea entendido por el sujeto epistemológico como un texto de semiosis pragmática. De esta manera, la metodología que las explique debe dirigirse hacia el encuentro de la explicación de la semiótica de las situaciones.

Igualmente importante me parece la distinción entre “competencia modal” y “existencia modal”. Landowski pone como caso el sujeto “envidia”, sujeto modal que llega a ese estado mediante un querer-estar-ser. Es decir, es todo un programa. Por el contrario la “emulación” instala un querer-hacer igual o mejor que otro. Tiene su epicentro en un querer-ser “aquel o como aquel que hace”. Toma el estado modal de otro, busca la imagen del otro y pasa así de un estado de cosas a un estado de ánimo.

- Se eche en falta una introducción de la doxa y de la dimensión argumentativa en el modelo.

Los simulacros pasionales

Aparecen en el discurso como un desembrague, el paso de la instancia de la enunciación al enunciado, la inauguración a través de la actorialización, la especialización y la temporalización, que da lugar a los simulacros, a los efectos de realidad. Dicen los autores de *Semiótica de las pasiones* que el sujeto apasionado inserta escenas de sus «imaginarios» en la cadena discursiva. En el *Diccionario de semiótica*, Greimas y Courtés (1982) apuntan que, siendo un simulacro, el sujeto de la enunciación, el autor “real”, nunca puede instaurarse el texto como tal, requiere de actores que aparecen por desembrague, para crear efectos de realidad, simulacros. Los textos son productos semióticos, productos significativos, por tanto contruidos. Esa construcción se realiza merced a desembragues, como he dicho, siguiendo el *Modelo del Recorrido Generativo de la Significación*, de tipo *actor, tiempo y espacio*. Ahora, también desembragues pasionales, portadores de las forias y de la confrontación modal tal y como la he explicado anteriormente. En las caricaturas, esos desembragues se realizarán en el modo verbal o visual, puestos en relación para construir un simulacro figurativo.

La configuración pasional, dicen Greimas y Fontanille, no es una competencia simple que pueda ser modalizada para producir sus efectos. No se trata de prever el estar-ser de una pasión, como la define el *Diccionario* (1982), para pasar a hacer. Los diccionarios hablan de las pasiones como “disposiciones para”, “inclinación”, lo que supondría una competencia modal y dispondría para el querer, el saber, el deber y el poder. Greimas y Fontanille ponen como ejemplo la “impulsividad”, definida como disposición para “querer-hacer y poder-hacer”, sin embargo, esta pasión presenta un “excedente” modal que aparece como forma del “intensivo” y del “incoativo”. Esta sobredeterminación patemiza y rige al sujeto “impulsivo”. Se podría pensar en una pasión puesta en discurso, portadora de sobredeterminaciones y coerciones de todo tipo, fraguando a la luz del discurso.

Quisiera cerrar este resumen con una precisión de las pasiones como fenómeno social. Dicen Greimas y Fontanille que “no hay pasión solitaria, ya que toda pasión es evaluable y moralizable y el evaluador pertenece a la configuración con el mismo derecho que el sujeto apasionado” (ob. cit.: 140) Las caricaturas, hemos dicho con Hodgart (1969), se manejan en el campo de la sátira, del juicio satírico, y esto las acerca a las obras moralizantes. El profundo juicio moral que la caricatura aplica a quien, a su juicio, se desvía, consigue en este concepto de la semiótica de las pasiones una fuerza explicativa única. El humor, han dicho Marina y López (1999), es una pasión y, bajo esta perspectiva, conseguimos otro punto de apoyo para esta hipótesis.

Definición de Descartes de
la pasión → Remendo Cela y
la definic. de TERVURA

Paolo Fabbri, el giro semiótico

Quisiera volver ahora sobre la *semiótica de segunda generación* de Paolo Fabbri. Este teórico aboga, como hemos dicho, por un *giro semiótico* orientado a decir algo sensato en torno al sentido. Fabbri aboga por una sensatez que además trabaje desde la generalización, sobre todo en una etapa de las ciencias humanas en las que se ha vuelto la mirada hacia la diversidad y el fragmento. Decir algo suficientemente general y sensato, allí ubica el *giro* de su semiótica. Allí sostiene que la introducción de la dimensión pasional altera radicalmente toda la teoría del significado. Fabbri pretende derivar de este giro todas las consecuencias posibles, sin remilgos, sin temor: "la llegada de la afectividad altera el viejo modelo semiótico, construido sobre cimientos cognitivos y referenciales" (2000: 49). Antes, en un texto de 1995 (para la edición en español), Fabbri había sido sumamente duro con la semiótica de la primera generación al acusarla de "cómplice o codelincuente" por la omisión en los estudios de la acción y de la pasión y propone, desde entonces, a la semiótica, retomar el papel de "intermediaria entre el significado del lenguaje natural, una lógica cognitiva y una lógica estratégica".

Joubert
La ternura
"la pasión en calma"

Pasión, razón, acción

La consagrada oposición razón/pasión es descartada por Fabbri, en razón de la importancia que le atribuye a la incidencia de las pasiones en la conformación del sentido. Sostiene que un acto de sentido, y no solo de habla, como lo propone la pragmática, entronca con la idea del sentido formado por la asociación funcional entre expresión y contenido. Es verdaderamente curiosa la fuente donde Fabbri se apoya para deslindar la oposición razón/pasión. Dice que no proviene de ningún irracionalista ni romántico soñador, como cabría pensar; no, proviene del mismísimo René Descartes, quien escribió sobre pasiones también. Para Descartes, dice Fabbri, la pasión es "el punto de vista sobre la acción por parte del que la recibe (...) alguien actúa sobre otro, el punto de vista de quien padece la acción, es una pasión" (ob. cit.: 61). Entonces, acción sería la interrelación, la incidencia de esa interacción, ya sea para cambiar o para mantener un estado de cosas. Por ello, la semiótica pasa a pensar en términos de acto de sentido y el acto de sentido abarca tanto lo verbal como lo visual, lo gestual, y cualquier otra organización de sentido.

La arbitrariedad del signo y su representatividad

"Creo que una de las características del giro semiótico es que no acepta el principio de la arbitrariedad del signo" (ob. cit.: 37). Fabbri piensa que el límite que supone la noción léxica sustrae el sentido del funcionamiento signico en el marco de la narratividad. Propone abordar el

estudio del sentido desde la perspectiva de los "sistemas y procesos de la significación". Fabbri sostiene, y esto es básico, que cada plano del lenguaje tiene estructuras propias que resultan similares, o isomorfas, solo en un nivel superficial del análisis y no en los profundos. Nos damos cuenta de la idea según la cual la existencia semiótica supone la presencia en *absentia*, y la descripción de tales estructuras sería el objeto de la semiótica. Los sistemas y procesos de la significación, articulados a través de los planos expresión y contenido, le procuran al modelo de análisis del significado una operatividad y un campo de trabajo amplio. La interdependencia de la arbitrariedad entre los planos del signo, sitúa el análisis en un solo plano, el patente, el léxico, y esto restringe el análisis a textos muy unívocos, en el mejor de los casos. Por otro lado, volcado el análisis hacia el modelo de Hjelmslev, tal como lo sostiene Fabbri, el radio de explicación abarca distintos sistemas significantes. Podríamos parafrasear a Halliday (1982: 44) y decir que los textos están codificados por oraciones y no constituidos por ellas. El texto está codificado por signos, pero no constituido por ellos (y "los signos no son perceptibles como tales a través de un léxico"). En primer lugar, por estar constituido por discursos, por narratividad, es decir, por unidades mayores que el signo, la frase o la oración. Luego, porque está estructurado en sus componentes expresión y contenido. Agréguese que ese sentido está bajo la acción de sujetos, que lo hacen operativo bajo los preceptos del referente. Si como pensó la lingüística, alguna lingüística, el significante del signo es perceptivo y el significado es conceptual. Más allá, en algún lado, estaría la realidad: "El referente es expulsado, evacuado; la realidad está fuera de los signos" (ob. cit.: 38).

Con razón, dice Fabbri, la propia semiótica declaró este límite. Tal reducción funcionó durante un tiempo con conciencia, al "declarar que no disponía de ninguna estrategia de correlación entre los signos y las cosas (...) Hoy es una cuestión de gran importancia para nosotros" (ob. cit.: 39). Prima entonces la idea de la discursividad como acción, como el conjunto de cosas, como las llama Fabbri, producto de la junción de los objetos y las palabras. Allí toman significación, en el momento en que aparecen en un contexto. Se trata de la apreciación de lo discursivo más allá de su estructuración sintagmática. La narratividad como *acción* concierne a una visión de la relación entre el mundo y la palabra. El ejemplo que utiliza Fabbri lo toma de Foucault, quien sostiene que no se puede oponer cosas y palabras:

no es verdad que la historia de la locura sea una historia de discursos y representaciones conceptuales, más allá de los cuales habría una historia del referente, es decir, de la locura real (...) la única realidad no está en las palabras ni en las cosas, sino en los objetos: Los objetos son el resultado del encuentro entre palabras y cosas que hacen la materia del mundo, gracias a la forma organizativa conceptual en la que es colocada, sea una sustancia que se encuentra en cierta forma (ob. cit.: 40)

Para Fabbri, esta es una hipótesis "esencial" ya que libera el análisis de la descomposición en unidades mínimas, cosa que hacía del modelo

semiótico canónico, en un análisis criptoanalítico. Este modelo atomista-constructivista imperó durante décadas y sólo la pragmática vino a proponer modelos diferentes, exactamente en la dirección contraria, como el propuesto por Eco, con la noción de *enciclopedia*: la reconstrucción bajo recorridos de tipo cultural. No bastaba, era preciso volver sobre la *glosemática*, la teoría de Hjelmslev a la que acude Fabbri, para mantener la mira puesta en las continuas formas discursivas realizando el sentido desde una óptica global del sentido, donde se incluyera, además, a los actores de la comunicación. Tal es el reto de la semiótica en la actualidad. La semiótica de las pasiones debe afrontar este reto: “reflexionar sobre la pasión del signo, cuestión que había sido eliminada del paradigma semiótico racionalista, cognitivista y representacional. Creo que la verdadera novedad de la semiótica actual es precisamente esta insistencia” (ob. cit: 62).

Expresión y contenido

Penrose, citado por Fabbri (2000: 44) cree que hay una organización del pensamiento al margen de la expresión inmediatamente lingüística. Fabbri lo interpreta y sostiene que existe una organización de los contenidos lingüísticos al margen del hecho de que se interprete a través de una sustancia de la expresión. Es decir, nuevamente, formas de signos distintos del lenguaje verbal que son capaces de organizar formas de contenido, decir cosas que el lenguaje verbal no dice. Barthes (1971: 15) pensaba lo contrario que la semiótica era parte del lenguaje y no como lo propusiera Saussure para quien una ciencia llamada *semiología* sería una ciencia general de los signos, incluyendo a la lingüística. Por ello su concepto de texto se asocia al concepto de cosas, de textos de cualquier organización del contenido.

Hay que admitir ya desde ahora la posibilidad de invertir, algún día, la afirmación de Saussure: la lingüística no es parte, aunque sea privilegiada, de la ciencia general de los signos, sino por el contrario, la semiología es una parte de la lingüística.

Esos objetos-texto no son “en absoluto representaciones conceptuales o mentales” (Fabbri 2000: 45). Si el significado de los objetos texto no se desprende del significado de las palabras, sino de la organización propia de cada narratividad, el concepto de narratividad toma fuerte importancia.

Acción y pasión

La narratividad tiene una función configurante, la suma de las palabras o frases que constituyen *La Odisea*, no su significado. Es la articulación global de la obra la que constituye su significado y esta configuración es de tipo narrativo. La narratividad, entonces, hace de la

semiótica una teoría de la acción. Allí, justamente, brota la pertinencia del estudio de las pasiones. Acción y pasión conducen las investigaciones hacia las configuraciones tensivas, la dimensión de la afectividad, noción de la que se carecía en la semiótica anterior. Fabbri, insiste en la primacía que adquiere la elasticidad del discurso, en esa manera de ser del discurso que es la condensación, en la que unidades de diferente extensión se interpretan para resumir o expandirlo. También vuelve la vista hacia la paráfrasis como unidad metalingüística que permite operaciones de “formas de expresión posterior con respecto a las formas del contenido” (ob.cit.: 55). Esto, dice, es más importante que la linealidad del signo o la doble articulación. Viéndolo desde el punto de vista narrativo, es razonable. La narratividad requiere de la comprensión de su dimensión sintagmática.

Tipología y configuraciones pasionales

La dimensión pasional puede ser abordada desde dos frentes. Según Fabbri, el primero es el modelo de Aristóteles, compuesto del tratado de las argumentaciones (lugares, entimemas, paremias, etc.) y un tratado de las pasiones del orador. Otro modo está orientado por la fusión, el no reconocimiento de la distinción entre argumento y pasión. La fusión de los dos libros de Aristóteles. Actualmente la semiótica parte de unos elementos discursivos específicos, tomando por ejemplo varias formas pasionales (la avaricia, los celos, etc.) y tratando de describirlas en su estructura interna global, en los procesos a los que dan lugar, en las cadenas sinonímicas que pueden generar, en las transformaciones narrativas a las que dan lugar o de las que son efecto. (ob. cit.: 64).

La pasión y sus cuatro componentes

Indistintamente de la sustancia de la expresión, subyacen fenómenos semióticos que expresan la pasionalidad. Para Fabbri estos son cuatro: *modal, temporal, estésico y aspectual*.

Componente modal. Las pasiones se caracterizan por una realidad modal (poder, saber, querer y deber). No basta con una noción volitiva de las pasiones, ya que el poder es también un elemento dominante el proceso pasional. “Gran cantidad de pasiones, como decía Nietzsche, son pasiones por el poder. El deber y el saber también generan. El caso de la venganza y de la curiosidad nos enseña que estas pasiones se nutren del deber y del querer-saber”.

Componente temporal. Estas modalidades se ven atravesadas por la temporalidad, la cual las modaliza de una manera especial. Pasiones como la esperanza y la desesperación podrían ser buenos ejemplos. La esperanza, como lo ha dicho Greimas en *Du Sens I (1989 en la edición en español)*, tiene que ver con una espera, con una temporalidad a futuro, una

expectativa. Esta pasión es de una fuerza descomunal, atraviesa la historia de la civilización y ha dado lugar a aquella máxima según la cual el hombre es el único animal que vive en el futuro. Base de toda fiducia, constituye el combustible de la narratividad abriente. La desesperación, “es el saber que hay algo que ya no se puede querer”. Es la pérdida de la esperanza, el retrotraerse al ahora, a la angustia.

Componente aspectual. Este componente tiene que ver con la temporalidad, y plantea cuestiones como la duración, la incoación y la terminación, de gran demanda a la hora de analizar las pasiones. Esto es lo que Greimas y Fontanille llaman “excedente pasional” (1994: 59). Fabbri hace filigranas al analizar este componente, al observar un ritmo propio del tiempo de la pasión: “La angustia puede ser infinitamente durativa, y en cambio se puede decir que la desesperación no lo es tanto, que la venganza tiene un tiempo altamente oscilatorio” (ob. cit.: 66)

Finalmente el *componente estésico* es de base sensorial, pues como bien han dicho Greimas y Fontanille (1994:14) “no puede haber sentido más que a costa de la sensibilización que le impone la mediación del cuerpo”. Sin cuerpo no hay pasión, dice Fabbri. La transformación pasional va de la mano con la transformación estética, “es decir, de la percepción de la experiencia corporal”. La semiótica de las pasiones, al considerar los signos del cuerpo, lo cual no había tenido lugar en la semiótica de la primera generación, debe transitar por aspectos fenomenológicos para dar cabida a aquellos estados físicos como figurativización de los estados del alma. Se intenta desde entonces con sabores, olores, colores, texturas y, además, con una gama de configuraciones corporales que expresen los cambios experimentados por el cuerpo. Fabbri habla de que la vanidad tiene un color. Rimbaud hablaba en *Una temporada en el infierno* de la amargura de la belleza, y recuerdo una canción que siente cruel la incertidumbre. El componente estésico tiene que ver con la continuidad, la continuidad de la experiencia entre el cuerpo y la pasión, con el sentir como no arbitrariedad. La emoción va junto al gesto y el ícono: visible y continuo.

El análisis pasional

La gran pregunta, al hablar de pasiones, consiste en la curiosidad de saber: ¿Las otras culturas tienen las mismas emociones que nosotros? o ¿Sentían lo que nosotros sentimos? Desde el punto de vista interactivo, los sujetos apasionados tienen la oportunidad de interferir en las pasiones de los otros. La noción de manipulación, en este sentido, cobra especial fuerza a la hora de estudiar la vida social de las emociones. Alguien puede actuar en el componente modal o aspectual para incidir en su estado. Se puede modificar el saber de alguien para que no sepa, quitar el deseo a alguien que lo tiene. Años atrás, Fabbri (1995: 168) abogó por una convergencia audaz entre el modelo greimasiano y los estudios desarrollados en otras áreas del saber: “nos proponemos trasvasar el idiolecto greimasiano de la semiótica de las

pasiones (o de las emociones) a otros continentes teóricos y metodológicos” (ob. cit: 165). Propone entonces Fabbri abordar la etnoteoría de las emociones (en Lutz), con lo que la semiótica asumiría una visión antropológica, los estudios de semiótica cultural de las emociones (Lutz, White), los semánticos cognitivistas (Lakoff, Wierzbicka). Fabbri busca en este modelo la posibilidad de salirse del análisis del sentido sobre la base de la desconstrucción sémica y postula que había cosas interesantes que decir sobre el sentido, por ejemplo, en el modelo de los prototipos de Lakoff. La noción de prototipo podría, dice Fabbri, aportar más que el análisis sémico en rasgos distintivos y centrar la atención en la tipicidad, lo estereotipado, en los ejemplos descollantes, en ideales. Particularmente interesante le resulta la manera como esto se articula en juegos metafóricos en los que participan los estados pasionales. Para Lakoff la metáfora “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff 1991:39). Este modelo cognitivista basa su categorización de la realidad sobre la base de una lógica difusa, los ejemplares no se encuentran nítidamente separados y algunos ejemplos son mejores que otros. Así, de esa manera, los grados de relevancia de algunas entidades parecerán más relevantes que otros. Como lo explica Muñoz Tobar (s.d.): la estructura de las categorías consiste en un conjunto de similitudes de familia, y no en rasgos esenciales compartidos, y, como ocurre muchas veces, las categorías tienden a fundirse en otras (tienen límites difusos, borrosos). En el apartado sobre metáforas y caricaturas abundaremos sobre este asunto. De momento, adelantaré solo la relativa coherencia que presenta este modelo cognitivo con la aparición de la teoría de las emociones. No en vano dice Fabbri que no basta con la noción de prototipo, la noción de conocimiento compartido, hay que “salirse de esos mundos simplificados y lógicamente respirables (incluso el greimasiano) para llegar a una definición relacional y cultural de los eventos y de los procesos pasionales” (1995:173).

De Wierzbicka toma Fabbri la noción de lo universal de las emociones, de su naturaleza innata. En Lutz-Whit, la provocativa idea de la teoría cognitiva que supone el conocimiento cultural como una suma organizada de significados con capacidad organizativa. Es a través de la experiencia cultural como tramitamos nuestra experiencia. Fabbri cita a Lutz-Whit a propósito de su concepto de la emocionalidad. Nos parece sumamente oportuno precisar su punto de vista:

Los actores entienden las emociones como mediadoras de la acción social; las emociones surgen en el seno de situaciones sociales y suponen implicaciones para el pensamiento y acción futuros. La inteligibilidad emocional no se ve entonces como suma de formulaciones abstractas y simbólicas, no es ‘pensar sobre el sentir’, sino más bien, es suma de pensamientos de valor a los que dan fuerza y orientación morales. (en Fabbri 1995:175)

Su programa, en *Táctica de los signos*, parece corroborado y ampliado en *El giro semiótico*. Pasa por el reconocimiento de que: 1) hay que salirse de la oposición semántica/pragmática y centrarse en la reconstrucción de una teoría de las emociones subyacentes en la semiosis manifestada; 2) el análisis debe hacerse translingüístico, pues además de léxico y de la frase, está el análisis del discurso (argumentos, metáforas, narraciones, etc.) que conviene al nuevo objeto; y 3) hay que complicar la tipología, completarla para abordar los sentimientos a cargo de los sentidos, de la estesia y revisar las relaciones (arbitraria y motivadas, simbólicas y semisimbólicas) entre planos de la expresión y planos del contenido.

Me parece que en medio de este cuadro no queda otro camino que el de la actualización de la metodología con la teoría de las emociones. Lucía agotado el estudio esquemático de la primera semiótica, centrada en el objeto, en el análisis sémico y condenado por el inmanentismo que le dio origen. En tal estado y bajo los influjos del análisis de la interacción (la acción entre dos, recíprocamente de manera que la acción de uno tiene sus efectos sobre el otro), parece una respuesta que propicia esta corriente de estudio sobre la significación. Ante la resignación que detenía su razón por la falta de estrategias que correlacionaran las cosas y los signos, la incorporación de la problemática de las pasiones, tanto tiempo excluida, no solo por la semiótica, ha traído una visión novedosa sobre la narratividad, sobre la semiosis en general.

Teorías de la imagen y caricatura

Quisiera hacer algunas reflexiones en torno a la imagen y a la caricatura. Tal como he ido desarrollando a lo largo de este trabajo, la caricatura supedita, integra, distintos fenómenos (léxicos, retóricos, semisimbólicos, pragmáticos) a su estructura funcional: la descalificación del poder. En el aspecto gráfico, la caricatura también procura conseguir apoyo en distintos soportes de la imagen para apuntalar su ser discursivo. En esta dirección quisiera desarrollar algunas ideas, dado que la caricatura es la deformación, exageración o el “engrosamiento” de algún rasgo fisonómico. “Cualquier forma de reproducción de una cara -observaba agudamente Wittgenstein- es, de alguna manera, una caricatura” (Fabbri 2000:28). Nuestras imágenes no siempre tienen algún referente en la “realidad”. La imagen en la caricatura transita por algunas particularidades que quisiera abordar. Pero, antes de seguirle la pista a este asunto, iré a la problemática general de la imagen.

La caricatura es un acto de sentido donde se integran componentes verbales y visuales para establecer una nueva unidad de sentido. Estas nuevas unidades (verbal y visual) entran en sincretismo, se amalgaman funcionalmente, no se yuxtaponen, porque, incluso el texto es imagen en las caricaturas. Su sustancia gráfica, su diseño, constituyen materia visual. Como el propio Zapata ha expresado reiteradamente, no trabaja el plano visual como un agregado a un texto. Concibe la caricatura como una unidad donde se estructuran componentes de diverso origen.

Ahora bien, la mayoría de sus caricaturas no aluden a personajes concretos de la vida social venezolana. La mayoría de las veces se refiere a tipos: el pueblo, los políticos civiles de los partidos políticos, los militares. En otras oportunidades podemos identificar, a través de las señales que se nos proponen, a personajes concretos, históricos: Simón Bolívar, Napoleón Bonaparte, Ronald Reagan, George Bush, Osama Bin Laden, Fidel Castro, los presidentes de la Venezuela actual. Reconocemos ranchos, torres y balancines petroleros, símbolos sociales, encapuchados, reconocemos, por supuesto, los intertextos (Don Quijote, Torre Eiffel), y cuando el caricaturista supone que no le reconocerán el personaje le identifica con un leterrito. El asunto está en que el reconocimiento es colectivo, todos reconocemos algo como algo ¿Porque todos manejamos los mismos esquemas de reconocimiento o porque realmente los signos icónicos tienen

en el plano

de la

las propiedades del objeto, son motivados? Zunzunegui (1998: 43) dice, con razón, que “en todo acto perceptivo se involucra el sujeto perceptor en tanto animal histórico y cultural”.

Reconocemos gestos, de dolor, de paciencia, de rabia, de esperanza, de venganza. Reconocemos la pobreza, la riqueza, el hambre, la insensibilidad, la gula, la depresión, el pesimismo, la desilusión; reconocemos la parte por el todo (la cachucha, el sable o la bota por el militar), podemos reconocer el mecate como parte de la adulancia, el cambur y el dedo como parte del clientelismo político partidista. Podemos reconocer aquellos objetos que los medios han difundido hasta convertirlos en iconos, como la Zona Cero o las Torres gemelas. Podemos reconocer objetos como televisores, cadenas, vehículos. Podemos reconocer madres, viejos, niños, etc. En fin, podemos reconocer gran parte de la iconografía contemporánea. Ahora, si la mayoría son objetos dibujados, ¿con base en qué procedimiento podemos reconocerlos? Quisiera hacer referencia a la imagen como mecanismo portador y constructor de sentido.

Bronowski (1997) habla de una particular manera de sensación que experimentan los esquimales, aparte de apreciar visualmente y auditivamente las artes, ellos hacen pequeñas esculturas que suelen llevar encima para sentirlas. Bronowski cree que los seres humanos solo practican dos tipos de artes: auditivos y visuales. Entonces, Bronowski se centra el campo semántico visual para revisarlo y encontrar “imaginación”.

Hay algo sorprendente en este término. Casi todas las palabras que empleamos en las experiencias relacionadas con la visión o la imagen tienen que ver o se conectan con el ojo o el sentido de la vista. «Imaginación» es una palabra que deriva de la producción de imágenes en la mente (...) Cuando investigamos en torno a la actividad del ojo, comprobamos que éste interpreta desde el principio el mundo a través de un proceso de inferencias. La percepción misma es un mecanismo en el que las sensaciones son interpretadas por medio de un proceso de inferencias. (ob. cit.: 24 y 108).

Bronowski asegura un lugar privilegiado a la vista en el proceso de evolución al punto de depender casi completamente de este sentido. Entonces Bronowski pasa a describir el funcionamiento de la vista. No funciona como una cámara de televisión que barre la escena produciendo un conjunto de puntos que dispara hacia el fondo de la cabeza para que el cerebro traduzca. Bronowski cree que todas nuestras facultades de memoria, imaginación, alusión, simbolización son condicionadas por el sentido de la vista. La imaginación es un don que funciona distinto de lo que he descrito para la cámara de televisión. Para él, la capacidad de imaginar en única, el «libre albedrío» es la manera que mejor expresa la imaginación. Allí, dice Bronowski, radica la capacidad de imaginar: “No podemos recibir impresiones visuales sino por medio de un proceso de inferencia indirecta, las inferencias, por consiguiente, están en la base de nuestros procesos mentales”. La vista, como dice Zunzunegui (ob. cit.), no es una herramienta

para extraer información del ambiente sino que entra en relación con un mecanismo activo, estructurado, con un sistema perceptual.

No hay mimetismo que se instale en nuestra conciencia para formar la imagen. Fabbri (2000), citando a Eco, hace referencia a la construcción del sentido como construye un ciego el suyo: a tuestas. Ese *a tuestas* se forma en una enciclopedia, en oposición al diccionario léxico, que da seguridad, equivalencia y código. La enciclopedia puede ser, además, reversible, contradictoria y fuertemente local. Es decir, la enciclopedia se encuentra fuertemente encapsulada, en el sentido que le da Halliday (1982) a este término. Como el imaginario de Bronowski, el de Eco es un ciego o miope que se mueve por abducción: “anhela y negocia con otros actores cognitivos valiéndose de reglas *ad hoc*.” (ob. cit.: 245).

La interpretación se desarrolla sobre “hábitos”, formaciones discursivas, y “estos elementos se deben a los contextos y a la coherencia, a la experiencia y a la tradición enciclopédica de la comunidad”. Esta semiótica social, como la define Halliday (ob. cit.) permite el juego de inferencias necesario. La enciclopedia de Eco funcionaría como el potencial de significado que se activa o de desactiva según los *registros* efectivos que propone Halliday.

Quiero volver ahora sobre la pregunta que me formulé anteriormente: ¿Porque todos manejamos los mismos esquemas de reconocimiento o porque realmente los signos icónicos tienen las propiedades del objeto, son motivados? Eco (1972) hace una interesante reflexión sobre este asunto y pone dos ejemplos, el del dibujo de una silueta de un caballo y el del rinoceronte de Durero. En el primer caso, la silueta continua del caballo es reconocida como caballo (la silueta delimita el espacio del caballo con el espacio que no es caballo, establece un límite) y, dice Eco, el caballo no posee esta propiedad

Decimos entonces que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, pero después de haberlos seleccionado según códigos de reconocimiento y haberlos registrado según convenciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota un precepto arbitrariamente reducido a una representación simplificada. (ob. cit.: 30)

El ejemplo del rinoceronte de Durero descubre los códigos de reconocimiento construidos por la cultura y la costumbre. Eco agrega un nuevo ejemplo. Es el ejemplo Disney. Se sostenía, dice Eco, que las historietas sacrificaban elementos realistas para acentuar en la expresividad, pero pronto repararon en que la capacidad de comprensión crece con la edad, ya que los niños tenían una reducida capacidad para reconocer expresiones (espanto, codicia). Eco concluye que esos códigos expresivos se hallan vinculados con códigos de expresividad elaborados en otros períodos de las artes visuales. ¿Acaso no sentimos igual todos?: adultos, mujeres, niños, asiáticos, africanos, latinoamericanos, etc. La inquietud de Eco se traslada a los códigos visuales del humor y dice que es posible que un cierto léxico de lo grotesco y lo cómico se apoyen en experiencias y convenciones

que se remontan al arte expresionista, a Goya, a Daumier, a los caricaturistas del siglo XIX, a los dibujos cómicos de la pintura de los vasos griegos.

Lo inquietante de toda esta sabia reflexión de Eco es la noción de arbitrariedad del signo. Eco comienza su reflexión recordando la noción peirciana de icono: *aquellos signos que tienen una cierta semejanza innata con el objeto al que refieren* (en Eco 1972: 25). Entonces, ¿cómo se hace para que la percepción del objeto sea común? ¿Poseen los signos icónicos algunas de las propiedades de los objetos representados? La respuesta a estas cuestiones es de suma importancia para este trabajo, en la medida en que la caricatura siempre ha sido definida por la semejanza con el objeto al que refiere.

Eco (ob. cit.) dice, al respecto, lo siguiente, y lo transcribiré completo por la precisión de su reflexión:

Como primera conclusión, podría decirse que los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado pero reproducen algunas condiciones de la percepción común, sobre la base de los códigos perceptivos y seleccionando esos estímulos que –al eliminarse otros estímulos– pueden permitirme construir una estructura perceptiva que posea –en relación con los códigos de la experiencia adquirida– la misma significación que la experiencia real denotada por el signo icónico. Aparentemente, esta definición no debería conmovér profundamente la noción de signo icónico o de imagen como algo que tiene una semejanza innata con el objeto real. Si “tener una semejanza innata” significa no ser signo arbitrario sino *motivado*, que obtiene su sentido de la cosa representada y no de la convención representativa, entonces, hablar de semejanza innata en un signo que reproduce algunas condiciones de la percepción común, debería ser lo mismo. La imagen (dibujada o fotografiada) seguirá siendo algo “arraigado en lo real”, inmanencia el sentido de la cosa, presencia de realidad en su significatividad espontánea.

Eco, remata con otra pregunta: el problema consiste en saber qué son esas cosas que hacen parecer iguales a las cosas y al signo icónico, qué y cómo son las relaciones de semejanza, de parentesco. “Decimos entonces, que los signos icónicos reproducen algunas condiciones de la percepción del objeto, después de haberlos *seleccionado, reconocido y registrado* según convenciones gráficas por las cuales un signo arbitrariamente dado denota un precepto arbitrariamente reducido a una representación simplificada” (Eco, ob. cit.: 30). Para Eco, si el signo tiene propiedades comunes con el objeto, ese objeto es el modelo perceptivo del objeto. Su reconocimiento pasa por reconocerse en el modelo mental que se realiza para construir lo percibido, “con independencia de la materia.”

No quisiera dejar la impresión que todo en la imagen se cierra sobre los patrones de reconocimiento adquiridos como miembros de la sociedad. Prefiero pensar que existen márgenes flexibles, grietas que permiten pernear el conocimiento del mundo creando cierta sensibilidad ante el mundo que puede parecernos sorprendente o confuso. Imagino que no funcionamos de

la misma manera ante distintas experiencias perceptivas. Quiero pensar que funcionamos de otra manera ante fenómenos estéticos, ante fenómenos en los que no logramos transferir nuestra experiencia previa, en la que nuestra expectativa no nos convence. Siento cierta curiosidad por explicar el fenómeno de la percepción desde un ángulo ambiguo e integrador, como lo ha expuesto Zunzunegui ob. cit., p. 41-42) cuando se refiere a la posición de Rock. Es posible conseguir una dinámica en la que dialécticamente se integra la experiencia sensible con la gestáltica en un algoritmo que va desde la retinización fónica, pasando por que esa fugacidad es recibida por mecanismos de verificación, comparación de los aspectos constantes y recurrentes de nuestros mecanismos perceptuales hasta que, finalmente, es integrada en una cultura. Es posible que la cultura que percibe disponga de mecanismos de naturaleza sensitiva, los cuales vuelven progresivamente sobre la cultura. La noción racionalista como mecanismo rector de la percepción no puede ahogar la sensibilidad con la que el perceptor negocia con la realidad y con el interpretante.

Para Gauthier (1986) cabe la posibilidad de comprender el objeto no como figuración (la fotografía) ni nombrado arbitrariamente (la lengua) sino designado según un proceso metafórico. “Entre la figuración y la nominación existe realmente un procedimiento, que remite tanto a la motivación como a lo arbitrario, y que es característico de la imagen, aunque oscile entre uno y otro polo, sin jamás confundirle con uno de ellos” (ob. cit.: 245). Gauthier, y también Rock (citado por Zunzunegui 1998) abogan por un sistema semiótico que estudie la imagen fija en el interior de un sistema cultural más amplio.

Esto parece ser lo que propone Fabbri (2000), quien califica su hipótesis como *esencial* y *dura*. Fabbri sostiene, alejado del modelo de Barthes, que el modelo lingüístico es la medida de las demás manifestaciones de sentido y que la imagen posee una sustancia expresiva específica, “expresa sentidos propios que no pueden atribuirse o reducirse a los significados identificables lingüísticamente” (ob. cit.:74).

El *Giro semiótico* que propone Fabbri pasa por el rechazo del concepto de signo como léxico. Los sistemas de significación no están hechos de signos: “es preciso superar este obstáculo epistemológico de la noción de signo, porque no da cuenta de la complejidad de la lengua”. En la manera de entender de Fabbri, la clave que explica la idea de la arbitrariedad o no del signo está en lo que Foucault llamó las *Formaciones discursivas*. Fabbri se apoya en este filósofo y en Deleuze para sustentar su *hipótesis fuerte*: el rechazo del principio saussuriano de la *arbitrariedad del signo*. Esta parece ser la piedra angular de su modelo y la justificación para abordar las pasiones como narratividad y como acción. Para Fabbri, el problema central planteado por Foucault consiste en que no hay oposición entre las cosas y las palabras. La forma de la expresión (*cárcel*) y la forma del contenido (la idea de ilegalidad). No existe una historia del referente independiente del discurso. La separación ideacional de lo “real” no opera en esta concepción del signo, de las formaciones discursivas:

La única realidad, decía Foucault, no está en las palabras ni en las cosas, sino en los *objetos*. Los objetos son el resultado de ese encuentro entre las palabras y las cosas que hace que la materia del mundo, gracias a la forma organizativa conceptual en la que es colocada, sea una sustancia que se encuentra con cierta forma. Es decir, materia vista en la dirección de la forma se convierte en la sustancia (las sustancias del mundo son tales porque ya están de alguna manera preformadas), y la forma es una organización de esta sustancia que mantiene cierto número de relaciones con ella, más o menos motivadas o inmotivadas. (Fabbri 2000:40-1)

Esta es la hipótesis que Fabbri denomina *esencial y fuerte*: pensar que existen objetos, no cosas. Las cosas, una vez puestas en escena, son objetos: conjuntos orgánicos de formas y sustancias. Esta hipótesis, dice Fabbri libera a la semiótica de la idea de que hay que desconstruir los objetos en unidades mínimas de significado. Para Fabbri sólo por este camino se logra estudiar esa “curiosa realidad que son los objetos”: palabras, gestos, movimientos, sistemas de luz, estados de materia, etc., o sea, “toda nuestra comunicación”. Para la semiótica, existe una organización del pensamiento al margen de la expresión inmediatamente lingüística, partir de esta premisa, “como dice Penrose, es liberarse de una semiótica convencida de que todo depende de las palabras, de significados que de alguna manera pueden decirse y describirse lingüísticamente.

Fabbri concluye que “solo existen textos, textos de objetos, no textos de palabras o de referencias, textos de objetos complejos, pedazos de palabras, de gestos, de imágenes, de sonidos, de ritmos, etc., es decir, conjuntos que se pueden segmentar según la necesidad o la urgencia” (ob. cit.: 46). También es una ruptura fuerte la idea que tiene Fabbri de los objetos-texto, que no son “en absoluto representaciones conceptuales o mentales, como hoy se tiende a pensar” (ob. cit.: 47). Así, Fabbri se separa de la idea de la representatividad del signo a través de la noción de *narratividad*. La narración tiene una función *configurante* y es puesto en movimiento por actores.

Aparte de la *narratividad*, propone agregar la noción de las *pasiones*. Las pasiones también coadyuvan a la configuración del relato. *Narratividad* y *pasiones* le permiten introducir la dimensión de la afectividad, ausente en el primer modelo semiótico greimasiano: “Hoy la entrada pertinente de la dimensión pasional en el análisis semiótico altera toda la teoría de la significación” (ob. cit.: 49). En esa dirección, Fabbri se vuelve sobre el cuerpo, la corporeidad que había sido dejada de lado por los análisis abstractos. “La cuestión del cuerpo presagia toda una serie de consecuencias que nos introduce en la problemática de tipo fenomenológico”. Este paradigma propuesto, en el que el cuerpo trae sus pasiones a través de la afectividad, sustrae la noción conceptual y cognitiva del signo y la vuelve hacia la implicación física: “El estrecho vínculo que se establece entre el cuerpo y las emociones nos lleva ante la hipótesis teórica muy cargada de signos no discontinuos y no arbitrarios” (ob. cit.: 68). La emoción tiene algo de gestual, dice Fabbri, y de icónico, o sea, “en cierta medida de visible y de

continuo, de gradiente, y no de discontinuo” Este es el eslabón que le faltaba a la semiótica, el fenomenológico.

Tomando en cuenta lo expuesto por Fabbri hasta el momento, éste pasa a formular la relevancia y pertinencia de la noción de metáfora para justificar su distanciamiento de las tesis saussurianas sobre la arbitrariedad del signo. Para esto se apoya en la idea de metáforas manejada por Lakoff y Johnson (1991: 33), para quienes las metáforas se “ordenan conforme a un proceso de simulación de un proceso físico en el que el cuerpo se concibe como un recipiente”. Integrar la experiencia corporal e inmediata en la semiosis y en el funcionamiento del significado (lingüístico o no) supone una renovación en los estudios de la metáfora y, para Fabbri, un acercamiento a los métodos de la fenomenología. Se trata de la incorporación del cuerpo y de la experiencia a la discursividad al signo.

Por otro lado, la idea de la metáfora que maneja Ricoeur, como inferencia, como discurso, termina por dotar a esta semiótica de un modelo de análisis en el que la imagen, el gesto incorporan en la percepción elementos de la experiencia. La imagen, vista desde este ángulo, termina por zafarse de la idea de lo arbitrario o lo motivado para transitar en la idea de la narratividad metafórica y pasional: “por debajo de las metáforas sobre la ira no hay sólo oposiciones semánticas elementales (como alto/bajo, derecha/izquierda), sino verdaderas historias que se refieren a la percepción y el cuerpo, es decir, fenómenos estéticos”. En síntesis, la idea de la narratividad de Foucault se encuentra en esa idea de la arbitrariedad, en la medida en que las palabras y las cosas no son distintas, pues los objetos son el resultado del encuentro entre las palabras y las cosas. Esos objetos se mueven gracias a actores que las sienten con pasión. Como han dicho Greimas y Fontanille (1994:14)

Lo que de manera más notoria les sucede es que las figuras del mundo no pueden “hacer sentido” más que a costa de la sensibilización que les impone la mediación del cuerpo. Para ello, el sujeto epistemológico de la construcción teórica no puede presentarse como sujeto puramente cognoscitivo, “racional”. En efecto, durante el recorrido que lo lleva al advenimiento de la significación y a su manifestación discursiva, encuentra obligatoriamente una fase de “sensibilización” tímica.

Sin duda que son hipótesis fuertes y cruciales las que sustentan el *Giro semiótico* de Fabbri, pero parecen coherentes y necesarias. La semiótica de la primera generación, hipotética y desconstruccionista, carecía de respuestas para la relación entre los signos y las cosas. La aproximación formulada por Landowski, su *sociosemiótica*, aun carecía de una respuesta al fenómeno afectivo. Se centró en buscar una respuesta para esta carencia en el marco de la pragmática. Eso, evidentemente, no era suficiente. No se trata de desambiguar los recorridos semánticos que se generan la confusión del uso de la significación. La propuesta pasional lleva a la semiótica a una renovación interesante, a un reto sustentable.

La imagen, dice Gauthier, debe cumplir con exigencias de fidelidad que varían según el contexto donde se inserta. "Todo depende del estatus social de la imagen considerada y su nivel de legitimación" (ob. cit.:60). Su fidelidad se relajará según sea para un uso caricaturesco o no. La caricatura recorre un camino paralelo al realismo. Depende del *engrosamiento*, como dice Fabbri, de ciertos puntos del objeto caricaturizado. No se le exige la "fidelidad" que se le pide y reconoce al retrato. La fidelidad, la motivación, dependen del modelo perceptivo. "En el caso de la motivación depende de los datos profundos del imaginario y de la cultura, esto da el emblema, que guarda valor de «esquema» y múltiples circunstancias, hasta la fosilización a veces." (ob. cit.: 244). La imagen, entonces, se construye y se consume a partir de estrategias como la metáfora, pues al carecer del «no», del «o», del «porque», o del «sí», etc., destaca el «como» estrategia significativa. Este aspecto es fundamental, por ello lo trabajaré bajo el concepto de *gesto* en el capítulo de Narratividad. La metáfora será su mecanismo narrativo, un objeto, no una cosa que refiere al mundo.

Veamos el tipo de imágenes que se pueden manejar en los *Zapatazos*. Algunas son fotografías, que funcionan como procedentes de un medio técnico que aporta una representación realista. Otras imágenes buscan cierto parecido con el objeto al que reproducen caricaturescamente. Por último, las caricaturas parten de una realidad a la que "reconstruyen" de manera metafórica, creativa, siguiendo patrones de percepción que deberán ser reconocidos por el plano de la recepción.



La Retirada Egipcia en Suez

09-06-1967



—Se acabó la guerra, pero yo sigo con un ojo en Gaza

10-06-1967

Los lectores de *El Nacional*, al menos ellos, se familiarizaron con una forma y una sustancia que se encuentra en la fotografía, abajo, a la izquierda (09-06-1967), y luego se topan con la caricatura de Dayan (10-06-1967) y se activan sus mecanismos de reconocimiento de la segunda imagen sobre sus patrones de percepción y logran identificarla sobre la primera imagen. Fotografía y caricatura mantienen una relación de “semejanza” perceptiva porque la narratividad les asegura un recorrido similar. No se trata de que la imagen de la caricatura nos *reenvíe* a la imagen de la fotografía. Aquí la noción de narratividad, como configuración, remite a la teoría de la acción-transformación. Una configuración que remite a pasar de las cosas, los signos, las imágenes, los gestos, a una instancia donde las magnitudes dadas, manifestadas, dicen lo que dicen porque el flujo del sentido se ha ido fraguando antes de la comunicación.

Se pasa del sentido al significado, dice Fabbri. Allí la narratividad le configura remitiéndolo a cierto significado. Ambas imágenes son respecto a la configuración narrativa *Guerra árabe-israelí*, a un general triunfador etc. Lo que Fabbri propone para su giro semiótico se desprende de la lingüística o semiótica de las representaciones conceptuales o mentales, a la noción de reenvío. A la semiosis infinita cerrada sobre códigos de equivalencia. La sustancia y la forma que se nos presenta en las anteriores imágenes son formas posibles desde el sentido y transforman, agregan, modifican, los estados del mundo que sirvieron como potencial de significado para ser. En nuestra caricatura, es efecto humorístico agregado verbalmente, transmite cierto valor adicional que focaliza y diluye la sustancia del contenido bélico subyacente en el personaje: “Se acabó la guerra, pero yo sigo con un ojo en Gaza”: en su aspecto literal, significa que es un hombre tuerto, solo ve por un ojo porque perdió el otro. En su significado figurativo, alude a la Fraseología *estar pendiente, ponerle el ojo a algo (o a alguien)*. De manera que la segunda imagen, la de la caricatura, transforma el retrato fotográfico en una oportunidad para girar la narratividad hacia un juego humorístico que seguramente antes no poseía. La configuración narrativa ha sido reformulada con esta caricatura con fines de significado local. Lo importante no es que reenvíe, ni que evoque conceptos semánticos. Lo interesante semióticamente es el juego narrativo en la que la forma de la sustancia visual se conjunta con la materia verbal para construir y producir un mundo posible, un significado. En este caso de la fotografía y la caricatura de Dayan se nos plantea la disyuntiva que señala Zunzunegui (ob. cit.) sobre las constancias, las semejanzas y su origen. Se trata, como se responde este autor, apoyado en Kanizsa (a quien cita), de que la permanencia fenoménica no depende de la «realidad física externa» o primaria, sino de las leyes propias del sistema perceptivo que nos permiten reconocer en ambas ciertas constancias.

Otro tipo de imagen frecuente en los *Zapatazos* son las fotografías, no ya el retoque o la “imitación” mimética. Son imágenes fotográficas que han circulado en los medios impresos profusamente. Su principal condición es que son imágenes sumamente institucionalizadas que en su anclaje

semántico se prestan a convocar un enunciador que le garantiza conexión directa con un estado de cosas.



21-07-1982

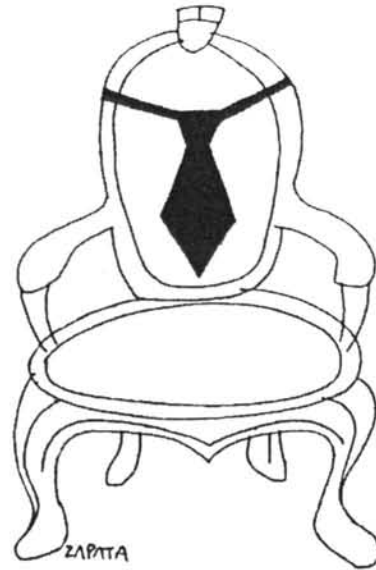
En otras imágenes, los *Zapatazos* acuden al rasgo, a la parte para que se proceda al cierre psicológico de la narratividad. En los dos *Zapatazos* que aparecen a continuación vemos un conjunto de manchas para editar una narratividad densa. Son dos personajes públicos muy conocidos por algunos rasgos que sirven de pivote para sugerir el recorrido y la adivinación del personaje. El primero, a la izquierda, es Carlos Andrés Pérez y el segundo, a la derecha, es Luis Herrera Campins. El contexto al que aluden estas imágenes es al contexto del conocimiento compartido. Abstracto y complejo, la caricatura toma un par de rasgos en cada caso y logra sugerir la reconstrucción de estos hombres públicos. En el primer caso la calva y la chaqueta a cuadros, en el segundo la corbata negra y la silla presidencial.

Zapatazos

CAP



24-08-1979



13-03-1979

En otras oportunidades son caricaturas propiamente dichás de personajes públicos. En estos casos la caricatura se basa en la reproducción deformada del personaje al que se toma como modelo. Gauthier se plantea que unas pocas manchas irregulares son suficientes para convertirlas en un rostro humano identificable. Quien dibuja, reflexiona Gauthier, se beneficia de nuestra experiencia de percepción visual, tal como lo ha puesto de relieve la psicología de la forma. Estrategias perceptivas como la semejanza, se ponen en marcha para establecer las equivalencias y poner a correr las inferencias necesarias para conseguir la equivalencia entre uno y otro texto visual. En la caricatura de Rómulo Betancourt (15-09-1966) encontramos al personaje ataviado como un niño explorador, pero con la pipa en la boca.



15-09-1966



Rómulo Betancourt (1908-1981)

En esta caricatura, los venezolanos reconocen las “semejanzas”, reconocen el parecido, se trata de un mismo personaje. Sin embargo, de acuerdo con la noción de signo manejada en este trabajo, diremos con Gauthier que una semiótica de los mensajes visuales fijos sólo puede concebirse en el interior de un sistema cultural más amplio. Esa amplitud llega hasta el plano de la pasión, como transformación preformativa que tiene la pasionalidad al incidir sobre otros. Volviendo sobre la idea de la semejanza, pienso ahora en la teoría de la iconicidad de Gibson (citada en Santaella y Nötín 1998: 39-40). Gibson disloca, en otra definición, la relación de semejanza, del plano óptico-físico hasta el cognitivo. La visión de los objetos a nuestro alrededor es, según la teoría de la percepción ecológica de Gibson, determinada por la percepción de las llamadas invariantes, unidades de percepción elementales que permanecen constantes cuando el objeto o un observador cambian de posición. Tales invariantes son, por ejemplo, discontinuidades entre superficies ópticas homogéneas cuando ellas se manifiestan como límites de figuras contra un fondo. Cuando la figura se mueve, el fondo se mantiene fijo, son esos contornos que separan la figura del fondo lo que permanece constante. Estos indican la cohesión interna de la forma en el campo visual y son los contornos invariantes cuyos esbozos son presentados por el dibujante y percibidos como algo análogo. Por consiguiente, la relación de semejanza no se encuentra entre las imágenes y el objeto, sino entre las formas de percepción del receptor.



LMMPLZ: 1983, 101



LMMPLZ: 1983, 176

En conclusión, la imagen en los *Zapatazos* es una materialización de una expresión y un contenido que tiene que ver con una narratividad configurante llamada Venezuela: caricaturas, humorismo, crítica y polémica, opinión pública, en fin, con una semiótica compleja que toma cuerpo como texto caricatura, producto de la convergencia en una unidad significativa llamada *caricatura política*. Entendemos la imagen como la búsqueda de un efecto de sentido que coadyuva en la descalificación de aquellos responsables del mal de los débiles. La imagen, así, no es la referencialización directa y cognoscitiva de determinados contenidos mentales, sino una de las formas posibles del sentido. La variedad de procedimientos utilizados van desde la reproducción de fotografías, la caricaturización del rostro o el cuerpo entero de algún personaje conocido, condición base para que la caricatura opere, hasta la caricaturización tipológica de una variada red de sujetos genéricos. Esa variedad de tipos están construidos desde la perspectiva caricaturesca de la oposición poder/pueblo como unidad sémica que dimana en la aparición de una serie de actores que bregan en la tensión social con distintos intereses y estilos.

Dice Zunzunegui (ob. cit.) que la imagen es un instrumento de persuasión. Zapata ha creado un imaginario visual extraordinario, ha poblado el imaginario del venezolano con cerros repletos de ranchos apiñados, antropomorfizados. Imagen de la pobreza y la falta de previsión por parte del gobierno, de carencias y promesas incumplidas. Deleuze, citado por Zunzunegui, dice que existe un interés generalizado por «escondernos algo de la imagen». Allí es donde los *Zapatazos* han permanecido para entregarnos imágenes de los desequilibrios sociales, de

las tensiones emocionales con las que hemos vivido a lo largo de los últimos cuarenta años de Zapatazos. No ha habido imagen de ese desequilibrio, de esas injusticias que no hayan tomado cuerpo en las caricaturas de Zapata, nada ha quedado oculto. La polémica con el presidente Chávez (ver el capítulo de Opinión Pública) es una muestra de la figurativización de elementos que el poder preferiría ocultar. Los Zapatazos ponen en evidencia imágenes que denuncian un estado de cosas que, en lugar de mejorar, cada vez empeoran.

Contexto histórico

De los *Zapatazos* se ha dicho que son una crónica de la vida de los venezolanos. Su obra abarca buena parte de los acontecimientos que influyen aun sobre los venezolanos. Son cosas que nos parecen cercanas, cotidianas. Van desde la época de Juan Vicente Gómez hasta el actual presidente, Hugo Chávez. En los *Zapatazos* podemos reconstruir buena parte de la historia de los últimos cuarenta años. Ha sido un registro permanente de la vida social de Venezuela, por su obra han circulado acontecimientos, personajes públicos, procesos ideológicos, rupturas, etc. Con razón todo el que se acerca a reflexionar sobre la obra de Zapata concluye que el país está en su obra. Imbert (2005), por ejemplo, dice que “Zapata está preñado del país”. Lo cierto es que el contexto, la situación, son inseparables del texto humorístico.

Quisiera tocar un aspecto donde el humor, no solo el de Zapata, comienza a ser un lenguaje encriptado en su situación. Es decir, es un fenómeno de cultura. Es verdaderamente una tragedia para el humor no lograr trascender temporalmente. Y este es un fenómeno que no solo se aplica a extraños, sino a propios. Una cosa que nos hizo gracia, deja de tener sentido casi al día siguiente. El humor es una materia perecedera. Como dice Eco (1986), se necesita un postgrado para reír con la comedia griega. No ocurre lo mismo con la tragedia, a la cual parece no ser alterada por el tiempo, parece rehacerse en cada contexto, parece viajar con su contexto o no necesitar contexto. Es una lástima que tantos textos humorísticos sean prácticamente intraducibles, intransferibles. Se que pierdo muchos textos de humor en el momento en que estoy condicionado por mi cultura, por mi tiempo. Esta condición ambigua del humor no deja de parecerme una verdadera tragedia. Cuánta risa se desperdicia por esta condición.

Sobre esta base, parece que todo texto humorístico necesita ser comprendido a la luz de los acontecimientos contextuales. Es justificable metodológicamente la reconstrucción contextual en la que ocurren las caricaturas. En el capítulo sobre la opinión pública y las caricaturas trato de demostrar lo profundamente estructurados que se encuentran los textos caricaturescos con el discurso social. Con lo cual mi exposición acude a este componente histórico para dar marco contextual a la obra de Zapata. Quisiera abordar aquí los distintos periodos históricos por los que ha transitado en sus cuarenta años al servicio de la sátira a través de las páginas de opinión de *El Nacional*.

Recordemos que Zapata publicó su primera caricatura el diario en febrero de 1965. Será este pues, un capítulo de orden analítico, preparatorio para comprender la obra de Pedro León Zapata, para comprender la historia venezolana.

En la disciplina histórica se suele trabajar sobre la base de la periodización, los distintos momentos que se suceden sobre la base de transformaciones. Se trata de un discurso que separa periodos atendiendo a diferentes criterios: siglos, décadas, quinquenios, o modalizaciones de otra naturaleza como técnicas, manejo de la naturaleza, movimientos ideológicos, etc. Se habla de la edad de las cavernas, del Renacimiento, de la Era Moderna, del postmodernismo. En el caso del arte, se habla del periodo azul en la obra de Picasso, del período heroico en la plástica venezolana, de la etapa de la dictadura. Estamos acostumbrados a fijar algunos límites en el continuo para poder fijar la mirada sobre las rupturas, los cambios, las fluctuaciones de los acontecimientos. La periodización depende de la mira que pongamos sobre los acontecimientos que buscamos explicar, siempre será posible volver sobre ellos y revisarlos nuevamente.

En este capítulo quisiera entroncar la semiótica de las pasiones con la periodización de la historia reciente de Venezuela. Intento trasladar los conceptos de tensividad pasional, la modalización y el "excedente modal" a que se refieren Greimas y Fontanille (1994) para comprender los periodos que se han sucedido en la historia nacional a partir de la implantación de la Democracia (1958), lo cual en la modalización del querer, suponía una apertura, una esperanza. Como fenómeno proyectivo, esa apertura condujo buena parte de la actividad nacional hasta su agotamiento a fines de siglo XX. Es entonces cuando adviene una ruptura con el modelo democrático iniciado a finales de la década de los cincuenta y aparece nuevamente otro movimiento abriente, proyectivo. En la historiografía oficial venezolana se habla de la Cuarta y la Quinta repúblicas. La lucha ideológica, la lucha discursiva en torno a esta modalización (querer, deber, saber, poder) y su actualización (abriente, cursiva, terminativa). El contexto lo traigo a propósito de esta polémica que circula en la vida del discurso público venezolano entre los *Zapatazos* y las voces oficiales. Si la historia es también narrativización, es susceptible de ser analizada bajo este esquema de la tensividad emocional. Me interesa observar los estados de ánimo de la sociedad en algunos momentos clave de su acontecer político, económico, cultural, etc.

Si vemos la interacción de los individuos como la continua acción por influirse, esa manipulación discurre hasta la narratividad, terreno donde las distintas pasiones pugnan por el consenso, por el apoyo. La intensificación de lo pasional constituye un motor poderosísimo en el marco del tránsito de una etapa hacia otra. Sobre esa pasión se montan las ideologías, los intereses, la significación está incoada por la pasión. La historia, visto así el asunto, es cuestión de precisar los saltos pasionales, la renovación de las pasiones que abren y proyectan la acción de los hombres. La apertura al cambio está modalizada por el querer, si no se quiere, no aparecerán los cambios o el deseo y la oportunidad de unos se impone sobre

los demás. La modalización del *poder* en *durativa*, ya que todo poder pretende hacer durar sus intereses, mantener un *status quo* del que se siente responsable y que considera el mejor. Su función reside en “mantener el curso, el devenir, mantener el curso del devenir” (Greimas y Fontanille 1994:33). El *saber*, actúa sobremodalizando los prototipos. Puede ser hacia lo clausurativo, con lo cual presiona hacia una juicio, una sanción sobre el desempeño. Por último, el ciclo de cambios históricos está modalizado en el *deber*, destinado a puntualizar los procesos, es contensivo. Al ser modalizado por el deber, el sujeto procura evitar nuevas aperturas, es lo opuesto al querer ya que desmoviliza, ya que lo establecido siempre fija las reglas para la perpetuación, El deber concierne a las pautas que rigen para esa reproducción de un ser. El flujo tensivo tiende a detenerse por influjo del deber, pendiente del cumplimiento, de evitar la ruptura isotópica.

En *La criba semiótica* (1995) Fabbri sostiene que la pasión es un medio y mensaje de socialización, en su aspecto social es investida de la cultura de los sujetos sociales. Allí Fabbri hace mención a un aspecto cultural de las pasiones y le asigna el papel de “conocer cómo se da el sentido al acaecer vital, conocer la modalidad singular en que el sentido cultural y las estructuras sociales se conectan y se inscriben en esas caracterizaciones”. Intento caracterizar aquí las pasiones en la cultura del venezolano. ¿Reacciona de manera previsible, se ajusta a los cánones semióticos conocidos el venezolano? ¿Tiene igual recorrido la esperanza en Venezuela que en otras culturas? ¿Tiene igual esquema de repulsión y afinidades que cualquier otro ser humano? Pienso que asuntos como esos debemos mirarlos a la luz de la historia, con lo que suponemos que el sistema tensivo se resuelve en Venezuela de una manera específica. Esto no niega la hipótesis del carácter universal de los prototipos planteado por Lakoff y Johnson (1991), ya que este aspecto se corresponde con el nivel discursivo en el Recorrido Generativo de la Significación, mientras que el de estos dos investigadores concierne a la manera como se estructura su pensamiento el planos nocionales, fundamentales.

La historia inmediata

¿Es posible estudiar la historia del presente inmediato? ¿Qué inconveniente puede presentar ese estudio? Soto Gamboa¹ sitúa esta perspectiva como un lugar de encuentro entre la historia y las ciencias sociales. Tradicionalmente la historia es entendida como cosa del pasado, del presente se ocupan las ciencias sociales, la antropología, la economía, la politología, la sociología. La historia debe esperar el paso de una generación o de medio siglo, dice la historiografía tradicional. Yo me propongo ver un periodo que va desde 1958 hasta el presente, poco más o menos 57 años ¿Dejo siete y tomo cincuenta? Esto es absurdo, no se puede dejar de reflexionar sobre el presente, pensando que ya la historia está afirmada y en

¹ Cf. *Historia del presente: estado de la cuestión y conceptualización*, en www.hapress.com

la que ya todo ha sido aclarado que, finalmente, tomó los efectos de un fenómeno real donde la verdad terminó por solidificar. Gabilondo y Aranzueque (en prólogo a Ricoeur 1999) han dicho que “el pasado, al menos el sentido del pasado, siempre está inacabado y en proceso de reinterpretación”. Entonces, si la historia no es capítulo cerrado, entonces el conocimiento de la historia se acerca al discurso narrativo, más cercano al relato literario que a la verdad que pretende haber encontrado y transmitido. Dice Ricoeur (1999: 91) que una frase narrativa “es una de las descripciones posibles de una acción; pero no la única”. Así, a partir de la concatenación y estructuración de esas frases, dice Ricoeur, se produce el discurso narrativo. Si se trata de discurso sobre la historia, consiste, por lo tanto, en “comprender las acciones, los pensamientos y los sentimientos sucesivos que se desarrollan en una dirección concreta” (ob. cit.: 92-3).

El discurso sobre la historia reciente tiene la particularidad de que puede herir susceptibilidades, generar fuertes polémicas, ser refutado por los protagonistas, puede que las cosas cambien de inmediato y el hecho tome otra dirección. Esa historia viva, actual, como toda historia, es igualmente narratividad y acción. Siendo acción, incide en los conceptos del mundo e incide en los estados de ánimo de los contemporáneos. Compromete al agente del discurso y le hace intensificar una postura que puede desvirtuar los hechos. Debemos correr el riesgo, de cualquier manera es imposible sustraerse a la sensación que nos producen los hechos, como cuerpo donde “se juntan los pecados de un saber”, las atracciones y repulsiones que cada uno es, no anula el estudio del pasado, las transforma simplemente. Ellas permanecen como base del hacer científico también. Quizás debamos subrayar la nota, “concepto en construcción” al “proceso en construcción” como dice Soto Gamboa (ob. cit.).

Soto Gamboa (ob.cit.) cita a Grunewallt, quien establece algunos criterios para el estudio de la historia del presente. Estos son: 1) una ruptura suficientemente neta en la evolución social, 2) relaciones estrechas de la inmediatez con los problemas políticos y sociales contemporáneos, 3) información suficiente para permitir una cierta generalización y un esbozo de tipología, y 4) sin olvidar un mínimo de interés de los contemporáneos con estas investigaciones. Creo que cumplo estas cuatro condiciones. Esto, la historia viva o reciente, es como un artículo de opinión, pero respaldado por una metodología de investigación.

Venezuela actual

La historia de Venezuela es muy particular, su paso de una economía rural, agrícola, a una economía minero-rentista ha marcado todos sus avatares. La aparición del petróleo casi de manera espontánea a principios del siglo XX, significó la conversión de la economía del agro a la de la renta. Con una población pequeña, casi sin deuda externa, con una moneda fuerte, país receptor de migraciones, parecía, dicen lo estudiosos, que al país le esperaba un futuro prometedor. Salvo el capítulo de la lucha guerrillera de

los años sesenta, la paz se mantuvo durante décadas. Nos acostumbramos a una vida de tolerancia. La idea que nos formamos de nosotros consistía en un pueblo generoso, abierto a todas las corrientes, y pacífico. En ese marco político emerge en 1958 un sistema de partidos que procuran tomar un rumbo diferente al tomado por Castro en la Cuba post-Batista. Acción Democrática, COPEI y URD son los partidos que se corresponsabilizan por la conducción de esta etapa de la vida republicana. Pactan lo que se llamó el *Pacto de Punto Fijo*, mediante el cual los partidos se comprometían a mantener la gobernabilidad y a alternarse en las funciones de gobierno. El consenso social sobre el esquema de la pluralidad democrática, el respeto a la propiedad, libertad económica e individual configuraba un cuadro con un respaldo electoral que llegó hasta un 97% (elecciones de 1973), según cifras manejadas por Márquez, en *El Universal* del 21-08-1997. Cifra superior a la registrada en las elecciones de 1963, a las cuales acudió el 90%. Esto da una idea del respaldo que tenían los partidos en esas dos décadas. Elecciones posteriores fueron mostrando la reducción en la base de apoyo, al punto de que en las elecciones de 1993, nos dice Márquez, solo acudió un universo de 40% de los inscritos para votar. Evidentemente algo estaba pasando, en el momento en que se reduce tan drásticamente el apoyo a la dirigencia partidista en procesos electorales, 57% entre las elecciones del año 1973 y las de veinte años después. Allí puede pensarse en, por lo menos, una fuerte crisis de gobernabilidad y de esperanza, para decirlo en términos de la semiótica de las pasiones. Con este cuadro panorámico de la situación política, quisiera analizar lo que le está sucediendo a los venezolanos, a sus instituciones, a su esperanza, porque, finalmente, se trata de comprender la política como un juego donde converge la esperanza y la decepción en una continua lucha de tensiones.

Un reconocido historiador como Sanoja Hernández (*El Nacional*, 03-08-1999) habla de esta época como la *Venezuela Saudita*. Esta metáfora de la riqueza de Arabia Saudita, donde los objetos más funcionales, como el dispositivo del que se tira para abrir un vehículo automotor, es de oro, o al menos así nos lo hicieron creer. Donde los jeques se daban una *vida de reyes* en Occidente. Esa imagen y esa calificación con la cual la izquierda tildó una época en la que Venezuela recibió mucho dinero por la renta petrolera.

La Venezuela Saudita abrió sus puertas creyendo entrar en la casa de la felicidad, sin saber que la abundancia resulta, en ocasiones y aquella era una de éstas, peor que la escasez. Vino el "derrape", el "tabaratismo" y la emigración acompañados del delirio importador y el aumento desorbitado del gasto público. En 1984 las esperanzas eran frustraciones y la fiesta fue un velorio. Un año antes, aquel viernes que amaneció "negro", condenó al bolívar a un lento, pero seguro descenso al infierno, y puso en evidencia que la corrupción corría paralela a un Estado multiplicado en más de 200 empresas y a un dinero que a través del presupuesto desembocaba, dilapidado y sin retorno, en contratos, peculado y malversaciones. Se anunció entonces austeridad y cambio de rumbo. Otra vez la canción mil veces cantada. Y así apareció, como un fantasma que aterrorizó al país, la «crisis financiera» de 1994» El petróleo, generoso

entre 1973 y 1981, traidor entre 1982 y 1983, diabólico con la baja de 1986, otra vez generoso con la crisis del Golfo Pérsico, había alimentado las mil bocas del vicio, la perversión y la irresponsabilidad. (Sanoja Hernández, ob. cit.).

Este cuadro presentado por Sanoja Hernández muestra el destino del país atado a los vaivenes de los precios del petróleo. Enseña a cuerpo entero un estado de cosas donde la jerarquía de los ingresos petroleros juega un papel extremadamente importante. Por ello se ha dicho hasta el cansancio que se debía “sembrar el petróleo” como predicó un hombre como Arturo Uslar Pietri desde 1948. Como sea, la Venezuela del siglo XX fue una sociedad de paz, sobre todo en la época de la democracia. En la Venezuela de ese período gobernaron Rómulo Betancourt, Raúl Leoni, Rafael Caldera (dos veces), Carlos Andrés Pérez (dos veces), Luis Herrera Campins. Los gobiernos de la década de los noventa (Carlos Andrés Pérez y Rafael Caldera) ven el colapso del país que no fue capaz de superar las deformaciones de un liderazgo miope. Se intentó dos veces por la vía de la felonía, derribar el gobierno legal. Los militares asomaron a la escena política y aquí los tenemos hoy, en medio de un grave riesgo de guerra civil, en medio de una violencia política que, en momentos, empequeñece la violencia de la delincuencia común. Por ello un joven intelectual venezolano, Rafael Arraiz se hace una pregunta clave a raíz de un suceso que conmovió al país, como lo fue el atentado terrorista contra un funcionario público (Danilo Anderson, Fiscal del Ministerio Público con competencia en materia en el área ambiental). Vino una fuerte arremetida de parte del gobierno y acabó con la vida de un grupo de ciudadanos a quienes consideraba culpables. Así fue acribillado a balazos el hijo de una figura pública, anciana y retirada (Haydee Castillo de López). Con el cadáver aun en la morgue, fue esposada junto a su esposo y trasladada a dar declaraciones a tribunales. Allí le espetó uno de los policías que le habían matado a su hijo “como a un perro”. Semejante estilo no lo conocíamos los venezolanos, tal crueldad no se parecía a nada de lo que habíamos acostumbrado. Se preguntó Arraiz: “¿Somos así? ¿Quiénes somos estos venezolanos que son capaces de tanta desconsideración, de tanta iniquidad, de tan lacerante indiferencia por el dolor ajeno?” (*El Nacional*, 29-11-2004) Evidentemente algo cambió en Venezuela, lo que estamos experimentando en el plano emocional nos conmueve. Piñango (2003) responde a esa inquietante pregunta: ¿Qué nos pasó? Responde que la sociedad venezolana se ha portado como cualquier sociedad relativamente moderna y abierta se comportaría al enfrentar fenómenos como la pauperación de los estratos de menores ingresos, del empobrecimiento de la clase media, la pérdida de la capacidad del estado para atender necesidades básicas de los ciudadanos, la elevada concentración de ingresos en los estratos más altos, la ineficaz respuesta de las élites ante los problemas de las mayorías, del deterioro de los partidos políticos. En el caso de la sociedad venezolana, al menos en parte, el por qué vivimos tantas décadas sin conflictos sociales significativos tiene que ver con la disponibilidad de inmensos recursos económicos por parte del estado, gracias a los ingresos provenientes de la industria petrolera.

Toma de partido muy sesgada. "Los militares"

Durante largo tiempo pudimos comprar paz social o, mejor, inhibir las manifestaciones del conflicto.

Es un asunto de la pasión esperanza, llegó el momento de la desconfianza, de los culpables, del ajuste de cuentas con quienes se considera culpables por haber defraudado las expectativas. Los dirigentes de la nación en el periodo abierto en 1958. Sus partidos políticos, lo que el discurso oficial actual llamó *la oligarquía*, todos esos son los responsables de que Venezuela hubiese llegado al estado al que llegó. ¿Quiénes son los salvadores? Los militares que promovieron los dos intentos de golpe de estado del año 1992.

Veamos algunos datos que condujeron a la quiebra del sistema democrático, con separación de poderes, por lo menos. El llamado *Caracazo* del 4 de febrero de 1989 fue el producto de las expectativas puestas en un gobierno, el de Carlos Andrés Pérez, artífice de la *Venezuela Saudita* de los años 1973-1978. La población quería volver a ese modelo y se encontró de pronto con un plan económico que no esperaba y reaccionó con saqueos y violencia. Esto motivó que distintos sectores de la sociedad vieran en el Caracazo la posibilidad de derribar el sistema institucional e imponer otro. Entre ellos los militares, los residuos de la vieja izquierda marxista. Intentaron dos golpes de estado en 1992, sin éxito. Luego en las elecciones de 1998, uno de los cabecillas, a la sazón perdonado por el Estado por su felonía, y una de las caras visibles de las intentonas, ganó las elecciones y se ahorraron el trago amargo de tomar el poder por la vía insurreccional, quedando, de hecho, institucionalizados. El cambio, la ruptura con el pasado, es un hecho. Condición primera de las cuatro que propone Grunewald.

El régimen de partidos: fin de una esperanza

Los partidos políticos entraron en barrena, con fuerza. Hoy nos preguntamos por estas maneras de organizar la convivencia, de canalizar los intereses sociales. Los partidos son los operadores de las ideologías, los operadores de toda la vida social. En ellos encuentran las sociedades las vías para canalizar sus inquietudes, la vía para cohesionarse. No es posible concebir la vida social sin los partidos políticos. Las sociedades democráticas necesitan de estos instrumentos. Hernández (*El Nacional*, 28-09-2003) habla de la "fatiga democrática" que ronda en los países andinos. La desconfianza en los políticos y sus partidos han hecho que casos como el peruano, donde un *outsider* como Fujimori se hiciera con el poder, el partido APRA prácticamente ya no exista hoy. La desilusión, el cansancio y el resentimiento son las pasiones que han movido a la búsqueda de nuevos dirigentes fuera de los partidos. En Venezuela se acudió a los militares, hoy cubiertos con un ropaje de legalidad institucional. ¿Qué pasó con los partidos políticos en Venezuela? La respuesta a esta pregunta es directa: el petróleo. La irresponsabilidad en la concepción del partido político trajo su declive. Easton (citado por Najim, Combillas y Álvarez 1998) habla del

apoyo que los partidos reciben o promueven. La organización en torno a ideales, a programas en los partidos hace que la gente dé un “apoyo difuso”, en cambio, cuando se procura que el partido de beneficios o favores, el apoyo que reciben es “específico”. Los partidos que optan por el segundo apoyo presentarán el problema de las lealtades a cambio de una ayuda. Creo que el caso venezolano es el de haber convertido los partidos en casas de empleo. La burocracia nacida al calor de los partidos era incapaz y perezosa, ineficiente. Los partidos montaron su apoyo en ese dispositivo perverso y todo se vino abajo cuando la renta petrolera no pudo seguir financiándola.

En un excelente trabajo de investigación, Villarroel (2001) muestra el deterioro de los partidos políticos en Venezuela². Quisiera detenerme un poco en los resultados a que llega Villarroel. Su trabajo confirma lo que era evidente, pero lo hace a través de una investigación rigurosa: “desinterés en la política y en la participación. El antipartidismo y el autoritarismo están presentes. La democracia no se asocia con desarrollo económico, ni con la confianza en el Estado” (2001: 293). Villarroel compara sus datos con los de Baloyra y Martz de 1979, en una investigación sobre actitudes políticas en Venezuela. En ese entonces los datos de Baloyra y Martz conseguían que la clase media venezolana era anticomunista y apoyaba las políticas desarrollistas, orientado ideológicamente hacia la derecha y bastante crítico del régimen democrático. En ese entonces se apoyaban las elecciones, se rechazaban los golpes militares y el gobierno de un solo partido. Era una sociedad donde predominaba la clase media. Veinte años después, según datos que manejan las encuestadoras³, Venezuela acumula en los estratos D y E un 77% de población pobre. De siete países estudiados (Argentina, Brasil, Chile, México, Perú, Uruguay y Venezuela), el nuestro es el peor puntuado, seguido por México, con un 70% de pobreza, Brasil con 45%, Argentina con 50%. Lo interesante es que Argentina tiene en el nivel E, clase pobre, marginal, solo 5%, mientras que Venezuela tiene 37%, México 10%, Chile 10%, Brasil 12%.

En este cuadro debe abundar la decepción hacia los responsables: los partidos políticos. Si a esto le sumamos el talante poco profesional de los partidos venezolanos, más dados a la recomendación y a la colocación de sus militantes y allegados, que a la orientación ideológica. Eran partidos populistas, con pies de barro que no resistieron el desgaste, que no lograron

² Juan Carlos Rey escribe un verdadero tratado sobre la crisis de los partidos políticos en Venezuela: *El futuro de la democracia en Venezuela*, del cual Simón Alberto Consalvi ha dicho que si los políticos (o quienes hacen sus veces), hubieran leído entonces, “otro gallo cantaría” (*El Nacional*, 02-11-2003). Todo vislumbraba esta crisis y la renovación no aparecía. Los síntomas venían desde mediados de los años ochenta, cuando una actriz de un programa de dudosa comicidad, hace campaña desde su programa con el eslogan “Malula Concejal” y se postula y gana. Luego se asocia con otros desconocidos y avanza hasta la Cámara de Diputados. Ya el triunfo de Caldera en el año 1993, sin su partido (COPEI), aglutinando un conjunto heterogéneo de partidos y micropartidos, presagiaba lo que se vino sobre el país. La “alienación de los votantes”, según Consalvi, ponía en riesgo el sistema democrático.

³ Cf. Pearson Research, en www.pearsonresearch.com.

renovarse. “Dos terceras partes de nuestra entrevista tiene actitudes desfavorables sobre todo en relación con AD y COPEI” dice Villarroel, es decir, 66% de la población ya no acepta la conducción de los partidos tradicionales, los otros no cuentan, son una minoría dispersa y de fuertes diferencias ideológicas y programáticas.

En relación con la participación de los militares como nuevos conductores de la sociedad, los resultados de Villarroel son diametralmente opuestos a los de Baloyra y Martz, ahora se detecta un apoyo a la intervención de los militares en política mediante golpes de estado, el venezolano ya no repudia una salida autoritaria. Es cierto, el fenómeno que recorre América Latina es el del sacrificio de libertades a cambio de soluciones al problema de la pobreza, la inseguridad, la salud. Lo que la democracia no logró, en el caso venezolano en 45 años, ahora sectores de la población parecen delegarlo a los militares, no importa el signo ideológico de esos militares, se apuesta por una pragmática política. Dice Villarroel que las representaciones que los venezolanos nos hacemos a partir de la desilusión de la política ha puesto en entredicho la legitimidad sociológica de la democracia venezolana, la cual es apoyada por un número minoritario, mientras que el 60% prefiere otra vía para repartir la riqueza que genera el ingreso petrolero y decidir la vida del país:

De acuerdo a los resultados se puede afirmar que en el sistema de representaciones políticas coexisten tres representaciones globales. Dos hostiles a la democracia. Hostilidad en este caso significa críticas muy severas, ambigüedad y autoritarismo. La tercera es claramente prodemocrática, lo cual quiere decir rechazo al autoritarismo y una confianza básica en las instituciones de la democracia. Un estrato de la clase media, los optimistas e influyentes, y el estrato de obreros de la muestra, pesimistas y sin influencia, están claramente orientados hacia la democracia. Para ellos la democracia es primero y eligen la libertad antes que la igualdad. En los estratos más pobres, es decir, los estratos de trabajadores sin calificación y por cuenta propia, y los trabajadores en el área de los servicios, las representaciones articulan el autoritarismo más fuerte y, esta vez, se condiciona la aceptación de la democracia en función de los logros sociales y económicos. (Villarroel 2001: 292-3)

Esta larga cita parecía necesaria para ver la magnitud del asunto de las representaciones políticas entre los venezolanos. El continuo deterioro, aunado a la escasa cultura política del venezolano actual prefiguraban una sociedad de una gran tensión, cosa que está en pleno desarrollo y que ya ha cobrado una considerable cantidad de vidas y de persecuciones. El clima de tensión es enorme y las perspectivas de salida no se vislumbran aún.

Siguiendo el análisis pasional, quisiera focalizar la actualización terminativa. Independientemente de las razones que acumuló la democracia en su expediente, lo cierto es que el ciclo se cumplió y ya no podía sostenerse, la duratividad en esas condiciones de excedente modal. El *no* parecía que se enseñoreaba sobre las modalidades en el caso del capítulo democrático venezolano. No-poder, la fuerza de los partidos, el no-saber, la

calidad de sus dirigentes, el no-deber, la obligación de la democracia para alternarse, el no-querer. La dirigencia parecía agotada, al punto de acudir a una exMiss Universo para proponerla como candidata a la presidencia. Así se terminó el régimen bipartidista del *Pacto de Punto Fijo*.

Totalitarismo como proyección a la esperanza

Como todo proyecto emergente, se funda en la esperanza, el compás de espera para ver los resultados. La ilusión de volver a un estado benefactor, capaz de distribuir la riqueza petrolera a través de los mecanismos de que las instituciones disponen. Se promete de todo, incluso jubilación para las amas de casa. Seguridad social para los trabajadores de la Economía informal, que no cotizan etc. Se prometen villas y castillas, poner el pestilente río Guaire apto para bañarse en un par de años de haber comenzado a gobernar, construir un eje económico Orinoco-Apure. Todo tipo de promesas, de lo más inverosímiles, se sueltan sin ningún tipo de previsión presupuestaria ni operativa. La apertura del querer en la población proyectan al ahora gobierno hacia el devenir.

Las promesas hechas por este movimiento militar-cívico no consiste en otra cosa distinta al populismo partidista anterior, se entrega a controlar totalmente las instituciones, maneja la relación gobierno pueblo sobre el régimen del favor (para ello instaura una serie de *Misiones*, destinadas a poner paños calientes a los problemas) y el clientelismo. Solo aquellos que manifiesten apoyo al gobierno gozarán de los servicios del estado, a los otros se les persigue. Los listados de opositores circulan profusamente por todas las instituciones. La libertad de expresión se amordaza. El torrente de dinero producto de la renta petrolera es inmenso y a eso deben sumársele los millones del producto de las devaluaciones y la deuda interna y externa. Dinero ha habido, apoyo ha habido. Oposición, hubo. Todas las condiciones para que se avanzara en la solución de los problemas más urgentes de un población empobrecida y desesperada.

Se comenzó por cambiar la constitución y refundar al país. Ahora se llama *República Bolivariana de Venezuela*. La apropiación de la figura emblemática y sagrada de Bolívar⁴ por parte del grupo militar le procurará cierta legitimidad de entrada. Se abre así una etapa de paz relativa, renace la esperanza colectiva, y el país otorga un voto de confianza a los nuevos gobernantes. Después las cosas siguen igual o empeoran, hasta que una crisis da nuevo inicio a un proceso de revolución o reforma. El gobierno

⁴ Refiero en este punto al excelente trabajo *El culto a Bolívar* de Germán carrera Damas (2003). Allí se hace una exhaustiva revisión del culto a Bolívar en la cultura venezolana, las razones de su mistificación y el extraordinario influjo histórico sobre los venezolanos. Carrera sostiene que la imagen de Bolívar ha soportado el fracaso de la clase dirigente y ha retardado el desengaño de la población. Su culto deviene en una cómoda legitimación del poder. El Bolívar del ideal emancipador es retomado cíclicamente para rescatar su ideario de justicia e igualdad.

bolivariano llama a su gobierno *Revolución Bonita, Proceso, Revolución Bolivariana* y por último *Revolución Socialista*. El líder de esto es el teniente coronel Hugo Chávez, presidente constitucional de la República Bolivariana de Venezuela. A su movimiento en realidad se le conoce como el *chavismo*.

A decir certero de Piñango, Chávez “Forjó la ilusión de un país en el que no existiera pobreza, clientelismo político, injusticias” (Piñango *El Nacional*, 28-10-2004). Además, añade Piñango, la igualdad social ha sido “el pivote de su retórica y por eso llegó al poder. Hoy, los escasos logros del régimen generan frustración a una velocidad que la riqueza petrolera no logra mitigar... los aciertos no llegaron a crear una sociedad más productiva y más justa”. Piñango (2003) acierta en el análisis cuando afirma que uno de los rasgos que hoy caracterizan nuestra sociedad es un clima de aguda ansiedad social alimentada por la incertidumbre, el miedo y la desconfianza y la duda con relación al gobierno, la oposición, el futuro del país.

La pobreza retrocedió pero, se preguntará un lector objetivo, ¿mejoró la calidad de vida de la población? ¿Los niños de la calle están a la vuelta de seis años de cambios en lugares dignos, formándose como hombres de la patria, como se lo prometió el presidente que abandonaba el vehículo presidencial para abrazar niños en la calle, según nos contaba en sus programas dominicales? ¿Hay empleo para todos, y en buenas condiciones? ¿Están mejor los presos comunes, en custodia por el Estado bolivariano? ¿Ya las amas de casa gozan de seguridad social y pensión? ¿La escolaridad dejó atrás la deserción (o exclusión como les gustaba llamarla cuando no eran gobierno)? ¿Transitan tranquilos los ciudadanos por las calles sin temor a ser robados? ¿Ya no se secuestran venezolanos por parte de organismos militares al margen de la ley? ¿Se respetan plenamente los derechos humanos? ¿Las relaciones con el mundo nos colocan como un país confiable para las inversiones? ¿Se detuvo la fuga de cerebros? ¿Se construyen suficientes viviendas dignas, cómodas, confortables, higiénicas, como lo garantiza la Constitución Bolivariana?

Comencemos por el final de nuestro cuestionario, en seis años se construyeron 9000 viviendas, según datos del propio gobierno. La pérdida de ingresos, al año 2003, es de 25%, en gobierno actual, según estudio de la Universidad Católica Andrés Bello. Las cifras de la economía informal son alarmantes, 50% de la población activa se las arregla en la economía informal, la pobreza ha aumentado en los tres primeros años del gobierno de Chávez en un 15,9%, respecto al año 1998. La Oficina Nacional de Estadística e Informática (OCEI) ha dicho, según datos publicados el diario *El Nacional* del 07-02-2001, que la pobreza se incrementó de 80% a 90%, lo que significa, en términos reales, que casi 500 mil hogares han sido afectados. La pobreza crítica pasó de 1.481.478 a 1.939.880 solo en el año 2000. Cordeiro (*El Nacional*, 28-12-1999) dice que volvimos a los estándares de vida de los años 50: cada año que avanza (desde 1976) Venezuela retrocede en términos económicos: el 1998 cada venezolano tenía un ingreso igual al de 1952, en 1999 el ingreso fue igual al de 1951 y en el año 2000 el ingreso será igual al de 1950. “Cada año nuevo nos trae

más pobreza desde finales de la década de 1970. Venezuela comienza el año 2000 con el mismo ingreso por habitante que en 1950, alrededor de US\$ 3.000 [al año]. Los ingresos reales de la población no sólo se han estancado, sino que han retrocedido a los niveles de 1950.” Por su parte, Aurelio Useche publica el diario *El Nacional* (11-03-2005) datos del Banco Central de Venezuela en los que se evalúa el crecimiento de la economía en el año 2004: 17%, con un manejo de 100.000 millones de dólares. Dice Useche que es el mismo volumen del año 1983, año de la devaluación (*Viernes Negro*). Concluye que Venezuela tiene un periodo de 22 años sin crecimiento económico, periodo en que la población se ha incrementado en 10 millones de personas

La inflación sigue siendo la más alta del continente, la economía informal ha alcanzado cifras record, pasó del 40,51% al 50,17 % durante los primeros años del actual gobierno según datos de Bozas (2003). Este mismo autor dice que Venezuela es un país de 50-20-70 (50% de economía informal, 20% de desempleo y 70% de pobreza). En resumen, las cifras parecen desesperanzar las ilusiones contraídas con el cambio de gobierno y de sistema económico. Las monumentales entradas por la nueva bonanza petrolera, el endeudamiento interno y externo no se corresponden con el desempeño ni con las expectativas de una población que soñó con mejorar sus condiciones de vida a cambio de sacrificar sus libertades económicas y hoy se encuentra en pos de clausurar nuevamente esta experiencia y abrir otra, o dejarse llevar por la desilusión. En el primer caso, la situación institucional parece indicar que se hace difícil salir ilesos de esta experiencia, dado el alto grado de control sobre las instituciones de parte del régimen, dispuesto a perpetuarse, a la duratividad que le da su vocación mesiánica y mitológica.

Opinión pública y caricaturas

Continuamente asistimos a polémicas en un escenario colectivo llamado *opinión pública*. La opinión que vamos formándonos a través de distintos medios, especialmente a través de los medios masivos, tiene su lugar de existencia allí. Se trata de un permanente flujo de puntos de vista, de opiniones encontradas, de respuestas, aclaratorias, acuerdos y desacuerdos. Ahora bien, existe un particular texto de opinión pública que, aun participando en su formación, no admite respuesta. Un texto unidireccional, que entra en el juego de opiniones pero que, a diferencia de los textos de la opinión pública, no consigue quien dé respuesta a su polémico contenido. Si aceptamos, como proponemos, que la caricatura es un texto de opinión pública, y ponemos en el tapete la concepción de Zapata (2001), según la cual, “el humor es incontestable”, encontramos una particularidad o una contradicción en la definición de la caricatura como partícipe activo de la opinión pública. Si fuese así, ¿qué tipo de texto es éste que entra a la escena pública y no admite respuesta? ¿A qué principios discursivos obedece la caricatura, que polemiza sin aceptar ser respondida? Siendo su *tenor* el de cuestionador, ¿cómo se las arregla para que su eficacia pase por albergar en su seno la imposibilidad de ser atacada?

Se puede partir del supuesto de que todo texto “surge a la vida” (Halliday, 1982:144) en una situación, con la que establece una relación de encapsulamiento. Visto así, el texto siente la necesidad de funcionar en el marco de un cuadro cultural, en el marco de una semiótica. Halliday propone tres funciones del lenguaje: *textual*, *ideacional* e *interpersonal*. El componente textual hace operativo a los dos restantes. “Solo mediante la codificación de la acción semiótica como texto pueden los componentes ideacional e interpersonal del significado hacerse operativos” (ob. cit.: 189). *Campo*, *tenor* y *modo*, dice Halliday son una “estructura conceptual para representar el contexto social como entorno semiótico en que la gente intercambia significados” (ob. cit.: 145).

Detengo la acción metodológica en la noción de *tenor*, referida a los papeles de los hablantes en el acto de habla. Halliday propone dos tipos de papel de los hablantes: *de primer orden*, definidos sin referencia al lenguaje (“los papeles sociales”), y los *de segundo orden*, definidos por el sistema lingüístico (surgidos sólo a través del lenguaje). Allí habría que pensar en papeles discursivos como los de interrogador, informante, respondedor, cuestionador, impugnador, etc. La advertencia, la amenaza, el saludo serían parte de ese etcétera.

El discurso de la opinión pública es, pues, un discurso eminentemente interpersonal. Cualquiera puede terciar su opinión, entrando en una necesaria cohesión temática, enfrentando otros puntos de vista sobre lo mismo, sobre un tema abierto.

Opinión pública

Landowski (1989) propone una representación teatral griega para comprender el mecanismo discursivo de la opinión pública. El marco del teatro griego le sirve para explicar la manera en la que, a través de distintas instancias de mediación, la sociedad se proporciona un escenario para pensar las cosas que le son comunes. Sin olvidar la presencia de los distintos grupos de opinión que buscan incidir y manipularla. Es un sistema polémico, muy dinámico, en el cual los distintos intereses y las distintas visiones disputan la primacía, el liderazgo.

Landowski asimila la organización de la opinión pública a la espacialidad del teatro griego: *escena* propiamente dicha (el *legeion*) y la orquesta donde el coro observaba la acción y la comentaba para los espectadores. El *koilón* está integrado por los espectadores, los gobernados; el espectáculo de la *orquesta*, la opinión pública, el espacio de la orquesta, el corifeo y el coro, son esos mediadores del teatro griego. De un lado está el público espectador, los gobernados y del otro lo que llama Landowski, siguiendo el esquema ateniense, el *hipokritai*, que se encuentra en la legión de “los héroes”, “la clase política”, “los gobernantes”, “el estado mayor de los partidos”, “los dirigentes sindicales”, “el patronato”, etc. Por su parte, la opinión, “instancia testigo” asiste al “espectáculo” e interpreta su significado, y es operada por los operadores de opinión, los “corifeos” de la escena griega. Tal interpretación presenta a la opinión pública, según Landowski, como “politóloga”.

La opinión pública es una potencia, procura construirse sobre matrices, de manera que su guión se interprete masivamente, tan masivamente como sea posible. Su ideal es la preponderancia sobre otras opiniones. Para ello la opinión observa, pero al tiempo que observa, es observada en sus comportamientos, “auscultada en cuanto a sus estados del alma” (ob.cit.: 27). Es digno objeto de conocimiento, pues su potencia puede lograr la transformación de estados de cosas que atañen a muchos. La opinión pública como actante colectivo es una totalidad integral. Allí se agrupa la masa de electores, el gran público.

A través de la opinión pública se ejerce presión sobre los actores encargados de la performance política, la opinión pública *hace-hacer* a los dirigentes. En el algoritmo narrativo, su competencia ejerce una manipulación sobre los sujetos operadores y luego se erige como sancionadora, copando toda la dimensión cognitiva. Así esa acción encierra a quienes ejercen el poder, a los “héroes” delegados para tal función. La opinión pública batalla para construir y capitalizar un saber, una manera de

opinar que se va a constituir como saber que será destinado a un hacer-crear. En su fase persuasiva lucha con otras opiniones, con otros operadores hasta constituirse como la opinión pública. Esta no preexiste, no deviene por influjo de los líderes sociales, de los de legados para la acción pragmática (la acción pública).

Su competencia manipulatoria y sancionatoria, le otorga esa potencia de la que se valen las sociedades para su transformación, ya sea sustituyendo operadores líderes o bien dando prioridades y/u orientaciones. Es esa última instancia, el público, la masa de ciudadanos como cuerpo receptor el que parece despojado de capacidad emisiva. El coro, la opinión y sus operadores vuelven su rostro hacia los sujetos operadores de la acción pública y hacia el gran público. Hace de bisagra y procura mantener el interés del público para que la presión tenga desenlace.

¿Para qué sirve la opinión pública, ontológicamente, cómo probamos su existencia? se plantea Landowski (ob. cit.: 33). El autor se plantea abordar esta inquietud bajo la distinción de la oposición del plano del enunciado y el plano de la enunciación. Landowski acomete el análisis del discurso sociopolítico de periodistas y políticos como operadores de la opinión pública en cuanto productores de relatos, de “esquemas narrativos susceptibles de expansión que tratan de construir una historia del presente”. Esa sería su manera de ser, al construir esa narratividad la construye como interpretación de fenómenos públicos. Como operador procura incidir en los gobernantes, en los líderes de la sociedad, en quienes toman las decisiones. Solo en sociedades totalitarias es despreciada la opinión pública a través de sus canales naturales.

Siguiendo a Landowski he descrito la opinión pública como un operador discursivo al servicio de ciertas estrategias de persuasión, construyéndose desde la dimensión cognoscitiva para que en la dimensión pragmática se realicen las performances demandadas. Ahora bien, desde el punto de vista de la pragmática, esto conlleva entender la persuasión como un acto elocutivo (reclamar, condenar, exigir, etc.) tendente a repercutir sobre la acción de los demás. Analizado de manera inmanente, la manipulación del discurso de la opinión pública, la encontramos organizada en una estructura de la oposición saber-hacer. Ahora bien, desde el punto de vista de una pragmática extensional, tal organización discursiva vuelve su poder hacia los actores líderes, hacia los actores responsables de determinada acción. Así, el discurso de la opinión pública se convierte en un “operador discursivo” e intervendrá como un simulacro de los gobernados. En el plano enunciativo, el discurso periodístico y el político se vuelven acción.

La dinámica de la opinión pública centra la preocupación de la clase dirigente en un plano menos abstracto y mitológico. Ya no son los viejos esquemas los que aparecían entre los dirigentes y la masa, no son los ideales nacionales, la historia patria. La opinión pública está muy cerca, con mucho interés como para apelar a esos esquemas generales. La opinión pública figurativiza y disputa intereses. El escenario de la opinión pública es el lugar

del debate por la supremacía y por la presión. Es el lugar de la construcción de esquemas figurativos "reales".

Esto nos conecta de lleno con otro aspecto de esta dinámica del discurso social: la temporalidad. La opinión pública circula por unos canales que le imponen una drástica movilidad. Esta movilidad puede hacerle perder o conservar sus programas. El diario, la radio y la televisión, y ahora la Internet, son los canales de circulación. Diariamente deben renovarse, los acontecimientos pueden cambiar diariamente, instantáneamente.

Landowski insiste en definir el periódico como una institución jurídica y moral donde que se afirma como un espacio semiótico que contribuye, como sujeto semiótico, a informar, a atestiguar el presente. Su potencial referencialidad constituye un "tiempo social objetivado" (ob. cit.: 157). Ese tiempo contado, "enunciado", es correlato de un "tiempo vivido", el tiempo de la enunciación donde el discurso periodístico participa de la construcción del sujeto colectivo al que sirve. De esta manera el periódico se procura una imagen de sí mismo, necesaria para disputar en el escenario de la opinión pública, un espacio propio, un peso específico. Buena parte de nuestra vida colectiva, de nuestra vida como comunidad, circula en los diarios. Ese es un contrato tácito entre las dos partes, el diario y su público. Supone también que el diario aporta "episodios diarios" y de esa manera se establece una competencia entre lectores y editores, una competencia de naturaleza sintagmática que el lector ejecuta sobre la base de su competencia semionarrativa. Se actualiza diariamente, se renueva el interés o se sustituye por temas y enfoques. Eso que Landowski llama "espera sintagmática" (ob. cit.: 159). Una competencia sintagmática que sólo puede ser seguida en la cadena que forma el diario publicar el giro de los acontecimientos. El cierre de temas y la apertura de nuevos temas de interés, de nuevos titulares.

Por último, Landowski habla de los "estados del alma de la opinión pública", como estado pasional y afectos propios donde los actores muestran sus emociones. Allí la opinión recibe todas las propiedades de un sujeto antropomorfo, apasionado. Su corporeidad está en su ciclo, en sus preferencias, en las reacciones que puede traer sobre los actores involucrados. La opinión pública es el lugar donde se forman y dirimen las tensiones sociales, es un juicio, un dictamen sobre algo que se considera cuestionable. Visto así, en la opinión pública operan las transformaciones colectivas, la semiótica social, el consenso y el disenso. Como transformación, atañe a las pasiones.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua (DRAE) define la *opinión pública* como "dictamen o juicio que se forma de algo cuestionable. 2. Sentir o estimación en que coincide la generalidad de las personas acerca de asuntos determinados". A su vez *juicio* es "una opinión, u parecer o dictamen". La opinión pública implica, pues, siempre, un juicio, es una especie de tribunal donde se somete al parecer de los operadores una acción. Hoy la opinión pública no centra su interés en el "control que afecta la intimidad de los sujetos" y se centra en los comportamientos colectivos y en

DOXA
opinión pública
Habermas

DOXA y también
Habermas

los asuntos públicos. Ahora *el qué dirán* (Landowski op. cit.: 25) tiene que ver con los asuntos donde *yo soy*, junto a los otros, parte interesada. De cualquier manera, el juicio de la opinión pública puede operar como un juicio sobre determinada personalidad o sobre determinada institución. El “linchamiento moral” del cual hablan los líderes sociales caídos en desgracia parece conformar el difícil terreno donde funciona este fenómeno.

Las sociedades modernas, al sumar importancia a los medios de comunicación, proceso en el que marchan junto con el derecho a estar informado, el derecho a vivir en democracia, han ampliado la capacidad de las personas para cobijarse con los medios de comunicación. Hoy todo se sabe, la opinión pública es un espacio de difusión eficaz, su irradiación e insistencia pugna con actores que buscan cambiarla, desviarla, ocultarla a través de lo que se conoce en el medio político como “cortina de humo” o “trapo rojo”, como se dice en alusión al engaño que se le hace al toro en la fiesta brava para que envista a otra cosa que lo distrae, que lo engaña. Dice el *Editorial de El Nacional* del 29-08-2003 “Sobre el panorama político acaba de lanzarse un trapo rojo”. En la actual etapa de la política venezolana, adquiere un valor simbólico extra esa fraseología taurina, viendo que el partido de gobierno apela al valor simbólico del color rojo, color de la emblemática comunista.

Estos mecanismos son los desplegados por el poder, por la persona o institución juzgadas por “matrices de opinión”. En *El Nacional* del 30-03-2003 en reseña del periodista Mayorca, el Vicepresidente Rangel dice: “está campaña pretende formar una matriz de opinión para vincular al presidente Hugo Chávez con los grupos de la guerrilla colombiana.” Las matrices de opinión son recorridos que cobran suficiente fuerza y pueden llevar a infeliz término una situación. Es el establecimiento de un juicio, su consolidación. Funciona como “cosa juzgada” una vez que la matriz toma rumbo. Es el consenso que adquieren determinados puntos de vista en la opinión. Todo este mundo de la opinión pública va en consonancia con la conquista importante en el orden de los criterios, la pluralidad, de las sociedades democráticas, sustentadas en la libertad de prensa, cimentadas en la tolerancia y el respeto a la disidencia. Su fuerza social es reconocida por todos los líderes sociales, quienes pretenden manejarla, en caso de que le sea desfavorable. La proliferación de medios, los grandes tirajes hacen que el abanico de ofertas sea amplio. Es, pues, polémica. Condicionada por la dinámica diaria, es un juicio no vinculante, pero de una eficacia indiscutible. Los juzgados por ella se ven en aprietos. La opinión pública puede verse repentinamente impactada por algún tema que le cambia su foco, que le distrae. De esa manera se corta el interés colectivo en la matriz establecida y se erradica. La opinión pública es, pues, un foco de interés, un lugar que se ilumina, donde todos dirigen su mirada.

Los conceptos de *enunciado* y de *discurso* según la perspectiva de Michel Foucault ayudan a puntualizar la importancia del funcionamiento del signo en el marco de la opinión pública. Dice Foucault (1972: 180-1) que *enunciado* es la modalidad de existencia propia de un conjunto de signos, que permiten relacionarse, percibir, situarse entre otras actuaciones

verbales. *Discurso* es un término que fija el conjunto de enunciados que dependen del mismo sistema de formación (clínico, económico, histórico, psíquico, etc.). La matriz de opinión es una discursividad donde los simulacros producen unos efectos de sentido que se parecen a la realidad. Son el lugar de las representaciones sociales por excelencia donde funciona ese discurso polémico llamado opinión pública.

Marina y López (1999: 361) creen que la vergüenza es una “poderosa sensación”. Agregan que la “estimación pública” es un aliciente importante (en algunos, al menos) en la acción de liderazgo. La sociedad homérica fue una cultura de la vergüenza. La mayor fuerza moral que el hombre homérico conoce es el respeto público, no el temor a Dios. Todo el que expone a un hombre o a una institución al desprecio público o a la burla de sus semejantes se siente como “insoportable”. Finalizan los autores afirmando que en épocas posteriores el sentimiento de vergüenza fue transformándose en sentimiento de culpa. Volvamos con esta cita de Marina y López sobre el asunto de las pasiones. El texto de Landowski habla de los “estados del alma en la opinión pública” y es comprensible la incidencia, la gestación de la opinión como discurso que pretende la oposición sencilla en el mejor de los casos, cuando no el “linchamiento moral” del adversario.

La opinión pública y los Zapatazos

La mayoría de diarios coloca la caricatura, o las caricaturas, en las páginas de opinión. No se trata de una decisión azarosa. Ese es su lugar natural considerando distintas razones: pragmáticas, discursivas, etc. La caricatura de *El Nacional*, los *Zapatazos*, no es una excepción, pues esta forma parte del cuerpo de opinión del diario, junto al editorial y a los columnistas más destacados. Es una columna especial, diaria, que lleva ya cuarenta años. El diario lo hace con conciencia plena, sabe que ese es su lugar y la trata como una columna fija de opinión, la cual está “generalmente inspirada en la coyuntura y en las informaciones más recientes, refleja el punto de vista de quien la firma” (Editor, *El Nacional*, 31-10-2000). Son un acontecimiento diario, celebradas, pasadas de copia en copia, son una fuente de intercambio entre oficinistas e intelectuales. *El Nacional* recurre a ellas para atraer clientes, ofreciendo la posibilidad, a quienes se suscriban a la edición digital, de mandarla electrónicamente a los amigos. En fin, los *Zapatazos* son un verdadero monumento del periodismo gráfico en Venezuela y son, además, una joya artística, ya que el autor despliega en ellas su potencial creador cada día. En cada entrega el lector de *El Nacional* recibe esa emoción propia de un producto poético, a la par de un texto que veja a aquellos que ejercen el poder. Doble goce, el estético y el psíquico, el que nos proporcionan las caricaturas del *Zapatazo*.

Quisiera proponer aquí la consideración de las caricaturas, al menos las caricaturas de prensa, como textos de opinión pública. Al mismo tiempo quisiera agregar que se trata de un tipo de discurso que participa de la

polémica. Tannen (1999) ha propuesto describir el discurso social en el marco de la “omnipotente atmósfera de la beligerancia”. Esa *cultura de la polémica* es caracterizada como la constante tensión que invade nuestra vida y nuestro discurso. Para la autora, éste es el modo idóneo de discutir sobre determinado tema, a través del debate, de la cobertura de noticias con el portavoz cuya opinión se manifiesta con más contundencia. Esta es una cultura ampliamente enraizada. La crítica, el ataque, la oposición son elementos predominantes para enfrentarnos a la opinión, a las ideas del otro. Reconoce Tannen que en ocasiones esta es la única vía.

La posición de Tannen no es la de una mística puritana. No. Tannen busca describir el entorno narrativo cotidiano de un norteamericano promedio. La interacción metafórica, dice, “como si de batallas se tratara” (ob. Cit.: 27). Hace referencia a la prensa, donde recaba información sobre usos metafóricos como *tirar a dar, (tener) una escaramuza con los niños*. Hace entonces alusión a la polémica en la prensa americana, donde consigue que el vituperio hacia los políticos y otras personalidades es una vieja práctica, y es que quizás sea en la opinión pública que circula por la prensa donde encontramos una tradición más fuerte de *cultura polémica*. No puede ser de otra manera, ni podemos alarmarnos por esto. Esta es la forma natural de ser, la descalificación, el enfrentamiento del adversario con los más disímiles argumentos.

El trabajo de Tannen sobre la polémica se sustenta en el nivel léxico pues, ciertamente en el plano léxico conseguimos evidencia del carácter polémico de muchos discursos. No obstante, para la semiótica, es *bajo el léxico donde ocurren las cosas* (Greimas, entrevista con Ricoeur, en Arrivé y Coquet editores 1987).

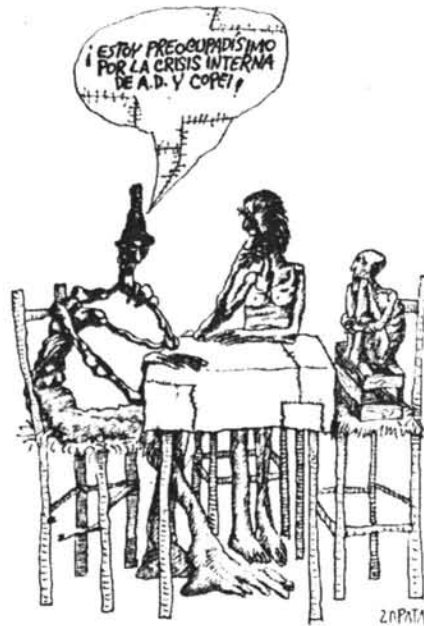
Uno de los postulados básicos de la semiótica greimasiana tiene que ver con la comprensión del sentido como la sucesión de capas donde el sentido se va tejiendo desde una instancia general y abstracta hasta una más concreta y figurativa. De esta última capa se hace cargo el componente discursivo y el léxico, donde se encuentran con los desembragues de *actorialización, temporalización y especialización*. Estos elementos corren con la responsabilidad de poner en enunciado el sentido. Esto hace suponer una existencia semiótica con distintas capas de profundidad. Las nociones de *expansión y condensación* pueden proyectarse sobre esas instancias, la manifiesta y la subyacente y tenemos el juego de conceptos que hacen referencia del paso de una categoría al recorrido *no marcado* semánticamente, la enciclopedia de la vida en común. Quiero referirme con esto a que, en el discurso, el plano manifestado es soportado por un nivel subtendido que opera en conexión con otros factores de la construcción del significado. Si podemos concebir un dispositivo semántico de esa naturaleza, podría pensarse que lo que desde el punto de vista semántico se dice en el texto manifestado, puede ser entendido de otra manera si apelamos a las directrices que subyacen a la manifestación. Esto es claramente lo que ocurre con las parábolas, con las metáforas, con la ironía, etc. Lo que se manifiesta en el enunciado retoma otro recorrido a partir de

marcas pragmáticas y de otros recorridos demandados desde el plano subyacente.

El *muestreo*, las *palabras claves*, las *marcas semánticas* de las que hablan los estudiosos de la lectura como fenómeno psicolingüístico, son el reconocimiento que hacen los lectores de las marcas que el texto pone en superficie y que garantizan la cohesión del texto. Estudiosos como Smith (1983), Van Dijk (1983, 1984, 1988), Goodman (1987), han descrito el fenómeno del *muestreo* que realizan los lectores para identificar el significado a partir de ese procedimiento. Goodman alerta que el ciclo semántico de la lectura pasa por una transacción (en el sentido de negociación), en el que el lector va confirmando hipótesis guiado por la búsqueda de la cohesión. El asunto que me parece que debe pensarse es que la cohesión isotópica, de lo que el texto habla, el sentido, no está cifrado sólo en el plano enunciado sino que esta opera también en el plano subyacente y en el ciclo pragmático, del conocimiento compartido, de las pasiones que se ciernen como presentimientos. *Bajo el léxico es donde ocurren las cosas*, como ha dicho Greimas. No todo lo polémico está lexicalizado con las palabras que Tannen toma como ejemplo. Lo polémico no es solo una propiedad de las palabras, es también una propiedad del marco socio-cultural implícito como campo globalizador donde se da el evento significativo. Bajo el aparente léxico conciliatorio, transigente, ingenuo, puede vivir un sentido terriblemente polémico. Ese es el caso de muchas caricaturas donde los actores que manifiestan la palabra, y el gesto, el texto, parece que está asumiendo una perspectiva no polémica. La tensión, la isotopía tensiva aparecen apenas revisamos en su superficie, bajo otras informaciones y otras actitudes. En el capítulo sobre la fraseología (más adelante) puede apreciarse cómo el filón literal y el figurado son una fuente para la producción humorística, al hacer un juego de saltos entre estas dos posibilidades de lectura de dichas unidades léxicas.

Algo similar ocurre en el nivel narrativo. El dispositivo que concibe la manifestación del significado como el enrarecimiento en el plano de lo manifiesto y de un dispositivo subyacente que brinda la opción de una interpretación traslativa, subtendida en los niveles más profundos del texto permite pensar en otras maneras de polemizar. Es el caso, por ejemplo, de los personajes de las caricaturas diciendo una cosa mientras que el ciclo pragmático, el significado, va por otro lado totalmente opuesto. El discurso dispone de esos mecanismos que hacen circular distintos discursos en un mismo enunciado. Todo el lenguaje lúdico está orientado por ese dispositivo tipologizador. En las caricaturas siguientes podemos ver un discurso no polémico, conciliador y de perspectiva oficialista, aunque sabemos que en el plano interpretativo estas deben leerse de otra manera.

Zapatazos



27-09-1979

¡ESTOY PREOCUPADÍSIMO POR LA
CRISIS INTERNA DE AD Y COPEI!



10-10-2004

-ESTAMOS VENDIENDO EL
PETRÓLEO MÁS CARO QUE
NUNCA
- SERÍA CÓMO PARA
PONER UNA FIESTA... ¡SI
TUVIÉRAMOS CON QUÉ!

En estas caricaturas puede verse unos enunciados de preocupación por una situación de los partidos políticos principales (AD y COPEI, gobiernos desde 1958, fundadores de la democracia representativa en Venezuela e incapaces tiempos de crisis). En la caricatura del 10 de octubre de 2004 oímos a una familia feliz por el aumento de los precios del petróleo, base de la economía y fuente de poder político, pero no tienen con qué celebrar. Parece que se trata de un discurso de beneplácito, pero en realidad se trata de una fuerte crítica al gobierno por la situación de miseria en que se encuentran. En ambos casos se trata de una base irónica en su composición semántica, por tanto, de base polémica. De denuncia y de evidencia. En otros momentos, la caricatura va directo sobre el asunto sin alusiones, polemiza sin mediaciones. A esto me referiré de inmediato. Hay un caso en el que el propio presidente Chávez terció como parte afectada a raíz de una caricatura de Zapata. También me referiré a los distintos puntos polémicos en los que las caricaturas han tomado partido. Aquellas en las que los *Zapatazos* enfrentan las políticas y los principios doctrinarios de los distintos gobiernos. Tanto de los gobiernos civiles como del actual, de corte militar.

Zapata ha sido objeto de ataques por parte de afectos a este régimen y por el propio presidente. Lo acusan de enemigo, se sienten traicionados por aquel que en los tiempos de los gobiernos de los partidos políticos era un encarnizado crítico. Esperaban, seguramente, que una vez en el poder el gobierno de Chávez, Zapata iría a colaborar, como lo hizo el caricaturista Régulo, por ejemplo. Era lo que esperaban los izquierdistas afectos al actual régimen. Zapata, sin embargo, sabe que su rol es incompatible con el poder y no parece entender que este sea un gobierno de izquierda. Los *Zapatazos* continuaron en la oposición y ha sido criticado por los que suponían que se cuadraría. Zapata dice que él no ha cambiado de parecer, que dice lo mismo que decía durante la era democrática. Comenzaré por allí, por una caricatura donde el caricaturista de *El Nacional* expresa su vocación por la libertad. En la caricatura del 16-11-2004 donde habla de este asunto, Zapata delega en un personaje el rol de la voz del caricaturista. Es un personaje de las caricaturas quien responde: "SI ESA LEY MORDAZA ES RETROACTIVA, A MI ME VAN A IR MUY MAL... ¡PORQUE DE LOS GOBIERNOS ANTERIORES DIJE LO MISMO QUE ESTOY DICHIENDO DE ESTE!" El Zapatazo aprovecha para denunciar, para atacar en el momento de defenderse. Toca la *ley mordaza*, destinada a penalizar todo lo que el poder considere atentatorio del buen nombre de los funcionarios públicos. Luego habla de la retroactividad de la ley, para aludir al carácter retroactivo de algunas decisiones que el Tribunal Supremo concedió a la Asamblea Nacional para legalizar sus decisiones, cosa nunca vista en el planeta jurídico. Luego afirma que se dice lo que se ha dicho en todo momento.



16-11-2004



08-12-2004

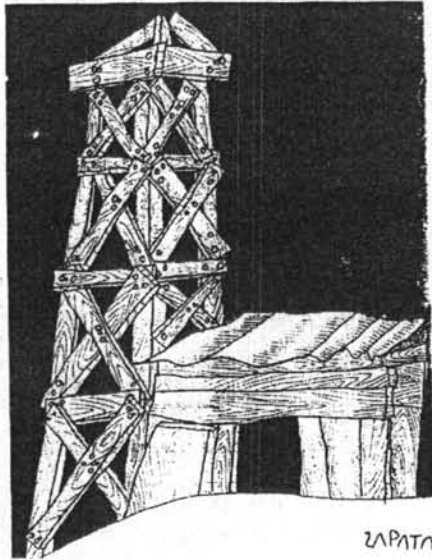
Como vemos es una caricatura fuertemente polémica, de ataque frontal al régimen y de defensa del oficio de caricaturista. Oficio que ha cobrado una gran relevancia, al punto de que una señora, de apellido Carmona, fue asesinada con una piedra cuando asistía a una función humorística ofrecida, entre otros, por el caricaturista. Los seguidores del régimen no aceptan el humor. En varias oportunidades los humoristas han sido atacados y saboteadas sus presentaciones, al punto que se pidió un recurso ante los tribunales para amparar el trabajo de los humoristas. Por supuesto esto no fue atendido por el departamento jurídico del régimen. Pero debe ser un caso único en el planeta, en que un grupo de trabajadores del humor piden un amparo constitucional para trabajar seguros.

Puntos polémicos

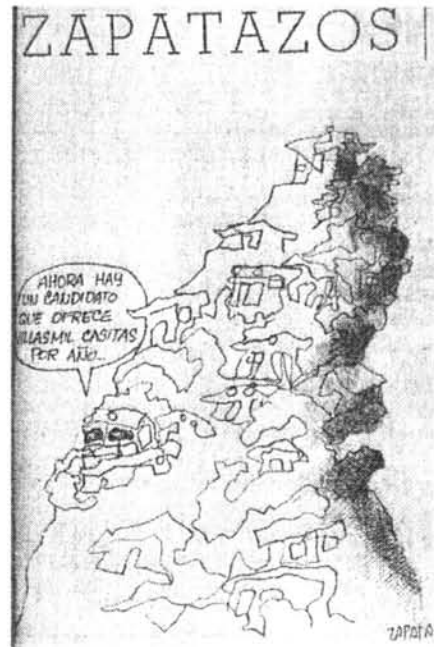
Como lo ha dicho en las caricaturas, el caricaturista vive de lo malo de los gobiernos, del poder. El caricaturista se fija en esos aspectos polémicos, en aquellos aspectos que generan desequilibrio social. A lo que se llamó Cuarta República, los *Zapatazos* le criticaban su política petrolera, su práctica democrática, el hambre del pueblo, el desempleo y el costo de la vida, los partidos y el clientelismo, la desigualdad social. En la era de la democracia representativa, los *Zapatazos* mostraban una ideología de izquierda, incluso radical. Mostraré las políticas de los partidos tradicionales y mostraré las caricaturas que critican esas políticas, las polémicas que las caricaturas tomaban para participar en la opinión pública.

La democracia, gobierno de civiles, tenía como un logro la democracia, la nacionalización del petróleo, exhibían el logro en materia de Derechos Humanos, hablaban de la mejora en el área de vivienda. En fin, como cualquier gobierno, alaba su gestión y su sistema. Es allí donde la caricatura política, la caricatura polémica trata de criticar. En este periodo los *Zapatazos* la emprenden contra la pobreza en medio de la riqueza petrolera.

A la sombra de la riqueza petrolera crece la pobreza, representada por las insalubres viviendas de desechos, en sitios sin servicios. La caricatura del 31-05-1972 dice: "AHORA HAY UN CANDIDATO .QUE OFRECE CIEN MIL CASITAS POR AÑO". La política sigue vigente desde antes y ahora más que nunca. El déficit de viviendas sobrepasa el millón.



29-11-1974



31-05-1972

En relación con el clientelismo político, una de las lacras que deformaron el sistema democrático, los *Zapatazos* fueron duros críticos. Esta práctica ha sido descrita en este trabajo, faltaría agregar que no consiste en el tren de empleados de confianza para dirigir una gestión gubernamental. No, se trata de una forma de controlar la adhesión de la militancia a través de favores. Cada cargo de la administración pública, hasta el barrendero de un pueblo de provincia, dependía de una recomendación del partido. La anterior administración era barrida si el partido de gobierno no retenía el poder. Esta práctica ha sido una de las más criticadas a través de la historia de nuestra vida de partidos y los *Zapatazos* también golpearon duramente esta aberración.

El texto de la caricatura a la derecha (abajo) es el de los empleados que salen de la administración pública con el cambio de gobierno. *Estar guindando* es la fraseología para designar “estar listos para caer”, es una metáfora proveniente del campo pues la fruta guinda, madura y cae. Así se habla de lo inminente, del ciclo de algo. *Estar guindando* quiere decir estar listos para caer. En la otra caricatura (a la izquierda) se metaforiza el *cambur*, la fruta, con la burocracia clientelista. Se cuida el *cambur*, se cuida el puesto. El *cambur*, que es la práctica del reparto del poder en puestos de nómina oficial, descuida otras áreas de trabajo, “otros árboles”. La enunciación corre a cargo de un árbol descuidado y quien riega es un camaleón, un burócrata de oficio. La planta de *cambur* representa al Estado venezolano y, el racimo, los puestos en la nómina que todos anhelan.



16-02-1977

¡LA VIDA FUERA UNA BELLEZA EN ESTE PAÍS SI A TODOS LOS ÁRBOLES NOS TUVIERAN EL MISMO CUIDADO QUE LE TIENEN AL CAMBUR!



ZAPATA

—Los que estamos colgando tenemos que hacer algo antes de marzo.

08-02-1969

LOS QUE ESTAMOS COLGANDO TENEMOS QUE HACER ALGO ANTES DE MARZO

Especialmente duro ha sido el trato recibido de los *Zapatazos* con la democracia. El sistema democrático perdió la posibilidad de reparto burocrático cuando el petróleo bajó de precio. La izquierda tenía el discurso de que la democracia venezolana solo era formal, electoral. Entonces fue perdiendo adhesión y un sector logró capitalizar el descontento hacia la alternativa militar, el descrito por Villarroel (2001) en su estudio sobre el comportamiento político del venezolano. Recordemos que, según este autor, había un sector de la población venezolana que aspiraba a un gobierno militar, para que impusiera orden, un gobierno fuerte y eficaz, un gobierno sin corrupción (ver la caricatura del 13-05-1981, abajo).

En estas caricaturas, en la que aparece a la izquierda, una imagen muestra la falacia de unos personajes que dicen que la democracia iguala. La imagen desmiente sus palabras y la que sale mal parada es la democracia. La crítica a los problemas sociales se achacan al sistema y el sistema de gobierno sale mal parado.



27-09-1979

ASÍ ES LA DEMOCRACIA
MUCHACHOS: ¡AHORA TODOS
ESTAMOS PELANDO PAREJO!"

Zapatazos



13-05-1981

yo también pido militares al poder...
¡pero no un general sino un cadete!

Así, la democracia fue objeto de la más dura crítica por parte de casi todo el espectro político nacional. Los *Zapatazos* son ricos en la descripción de este fenómeno. Se trata, ya ha sido dicho por brillantes estudiosos como Rama, de sacrificar libertades por soluciones.

Para continuar con la línea expositiva que parte del principio de la continuidad de un estado de cosas, de una duratividad que mantiene las cosas o las ha empeorado (intensividad), el discurso oficial sostiene que se produjo una ruptura en 1999 con la llegada al poder del grupo revolucionario bolivariano de la *Revolución Bonita*. Zapata, a través de sus *Zapatazos*, sostiene que todo continúa igual o peor. Fija sus ataques en aquellos aspectos que el discurso oficial insiste en señalar como los que lo diferencian de lo anterior. Esa tensividad, descrita en varios capítulos de este trabajo, constituye el centro de la polémica abordada en los *Zapatazos*. Mostraré algunos textos donde se advierte la misma crítica que se hacía a los gobiernos de antes en torno al petróleo, por ejemplo. La crítica iba dirigida a poner en evidencia que la riqueza petrolera no estaba siendo aprovechada de manera productiva. Que los pobres no consiguen beneficiarse de esa renta. No es distinta la crítica de los *Zapatazos* ahora.



ZF, 2001, 159



15-10-2004

También el clientelismo político es objeto de los dardos satíricos, como lo son el hambre del ciudadano más necesitado, la seguridad y la democracia, al punto que sostiene que la democracia está en peligro.



FZ: 2001, 116c

YO SOY EL PROPIO COMEDOR POPULAR, ¡PERO NO HAY COMÍA!



FZ: 2001, 124

SI LAS PROMESAS SE COMIERAN, ESTARÍAMOS A MILLÓN

Los *Zapatazos* han puesto especial énfasis en enfrentar, desenmascarar, poner en evidencia, aquellos nudos ideológicos auto definidos como de izquierda. En un principio, cuando el actual gobierno tomo las riendas del estado venezolano tuvo mucho apoyo de sectores de la izquierda democrática. El asunto es que buena parte de la izquierda pensó que podía trabajar conjuntamente con esos políticos provenientes de los cuarteles en una alianza cívico-militar. La ruptura fue rápida, pronto comenzaron los deslindes ideológicos. Entonces comienza una fuerte crítica, una descalificación de esos supuestos ideológicos por parte de los *Zapatazos*. Zapata se concentra en descalificar su bolivarianismo, su marxismo-leninismo, su línea antiglobalización y antiimperialismo, su antineoliberalismo. En pocas palabras, emprende una etapa de denuncia de la demagogia y de lo que los *Zapatazos* creen que, tras ese discurso de la izquierda actual, se esconde. Sobre todo porque el autor de los *Zapatazos* ha sido un personaje público de izquierda. Nada más contradictorio para un izquierdista que el que se le asocie a un gobierno que se dice de izquierda (aunque no lo es). Esa es la ironía de la historia. Que muchos izquierdistas no se sienten representados por esa izquierda pues la izquierda democrática moderna no se reconoce en el autoritarismo, no cree en los supuestos básicos del marxismo-leninismo. Tiene respeto por ellos, sí, pero no espera implantar dictaduras del proletariado ni anular la propiedad privada. No busca que el estado lo controle todo. Toda esa mitología parece inviable y busca promover justicia social igualando, haciendo proclive una igualdad de oportunidades para que las sociedades no se encuentren en un estado de desequilibrio tal que hace posible la aparición de populismos mesiánicos. Allí está parte del problema de la tensividad, entre la izquierda democrática y un sector de la izquierda radical y de militarismo. Los datos estadísticos confirman el carácter militarista: el presupuesto del sector militar, el número de funcionarios militares en la administración del Estado y, sobre todo, la marcada tendencia que se ha creado para dar respaldo a actitudes autoritarias y totalitarias ante el fracaso del gobierno de partidos con un estado democrático. Ese autoritarismo como cultura es el producto de culpabilizar a los partidos por los problemas del país. Esta actitud no conduce sino a la sustitución por organismos militares y la administración del estado se pone bajo el mando de un caudillo para impedir que los partidos políticos vuelvan a tener influencia. La democracia sin partidos es una democracia que dista de serlo.



09-01-2002



ZAPATA

12-03-2002

Este par de caricaturas hablan de esa polémica ideológica. La del 09-01-2002 está elaborada a expensas de una fraseología popular: *mucho camisón pa' Petra*, que alude a la supuesta ideología izquierdista del régimen. *Mucho camisón para Petra* debe entenderse como algo que no está a nivel de algo, o lo supera. La nueva clase política militar no está a la altura de llamarse revolucionaria, dado que la revolución se asocia a la ideología marxista. La otra, la enunciada por el Che Guevara, dice "LOS ENEMIGOS DE CHÁVEZ SON LOS QUE CREEN QUE ES UN REVOLUCIONARIO, Y LOS QUE SABEN QUE NO". Si una voz autorizada como la de Guevara lo dice, amparado en el prestigio mitológico de la figura revolucionaria del Che, tan apreciado por la izquierda latinoamericana, debe ser verdad. Este es el mecanismo enunciativo. El enunciado corre a cuenta del actor prestigiado para darle fuerza al argumento. Este *Zapatazo* sugiere que nadie está con el líder de la revolución, teniente coronel presidente Chávez. La polémica está en decir a través de los *Zapatazos* que el *chavismo*, como se denomina el movimiento político de la revolución, no es de izquierda. Esto importa mucho a la izquierda venezolana, diferenciarse, recuperar sus símbolos, impedir que se los confunda con un gobierno que parece de izquierda.

La imagen de Marx como sujeto enunciativo para desmentir el carácter revolucionario del gobierno chavista es reiterativa. En la caricatura del 15-05-2002, Marx dice: "CUANDO YO DIJE QUE LA SOCIEDAD SE DIVIDE EN CLASES... NO QUISE DECIR: LOS QUE ESTÁN CONMIGO Y LOS QUE ESTÁN CONTRA MI". Este texto hace referencia a unas palabras

del presidente Chávez en las que dice que los que están con él son patriotas, mientras que los que lo adversan son traidores a la patria. En otra caricatura, 02-06-2002, un sujeto en actitud pensante reflexiona sobre lo que se llama Chavismo: "YO HE SIDO SOCIALISTA, ANARQUISTA, COMUNISTA, PERO ¿CHAVISTA...? ¿QUÉ ES ESO?" En otra caricatura un personaje pobre habla a Marx: "¡SI LA COSA ES CON HAMBRE, YO SOY MUCHO MÁS REVOLUCIONARIO". Esta caricatura alude a un discurso del presidente Chávez al pueblo en el que le pide que aun en la adversidad, con hambre o sin empleo, lo apoyen. De inmediato se convirtió en consigna voceada en las concentraciones de sus seguidores: "Con hambre y sin empleo, con Chávez me resteo".

La polémica llega a su cúspide con la acusación a la revolución de totalitaria. Se acusa a la revolución de utilizar los medios que le brindó la democracia para arremeter contra ella. En un diálogo entre dos actores seguidores del Chavismo (que por los rasgos de las charreteras y por los cañones desde donde sale la voz son, obviamente, hombres de armas, además de las marcas lingüísticas) dicen: "QUÉ GRANDE ES LA DEMOCRACIA, GENERAL, ¡NOS PERMITE ESCOGER ENTRE EL FASCISMO DE STALIN Y EL COMUNISMO DE HITLER".



13-05-2002

ECdZ: 2002, 95

Otro de los símbolos en los que el discurso oficial se ampara es el de Bolívar, padre de la patria, numen máximo de la venezolanidad. La apropiación de esa imagen por parte del discurso oficial ha planteado una lucha dura. Los *Zapatazos* buscan descalificar este abuso, cediendo a la autorizada voz del propio Simón Bolívar la oposición al régimen. En la caricatura del 13-05-2002, a la izquierda, vemos la imagen de Bolívar hablando del asco que siente por aquellos adulantes que lo hacen escondidos en su imagen. Cuando nos ocupemos, más adelante, de la figura del adúlante en la cultura del venezolano, nos daremos cuenta que este texto toca dos de los grandes valores patrios. Uno positivo, Simón Bolívar. El otro, un antivalor, el deshonor: el *jalamecate* o adúlante. Bolívar dice sentir "asco" por los que lo hacen y se dicen sus seguidores: "¡NADA ME DA MAS ASCO QUE UN JALABOLIVARIANO!". La otra caricatura, a la derecha, sin componente verbal, alude a los famosos cacerolazos, hoy prohibidos con la reforma de las leyes, que constituyeron el sonido de la disidencia. Tocar cacerolas fue una manifestación de repudio hacia el gobierno del presidente Chávez. En la caricatura vemos al propio Bolívar tocando la cacerola en abierta manifestación de oposición.

Chávez contra Zapata

Zapatazos



20-10-2000



ZF, 2001, 14

Un caso que no se veía en Venezuela desde los tiempos de la dictadura de Juan Vicente Gómez (gobernó desde 1904 hasta su muerte en 1935) era la agresión a un humorista. El 20 de octubre de 2000, por la caricatura de ese día, el presidente Chávez preguntó a Pedro León Zapata: “aclárame esto Zapata ¿tú piensas así?”. La polémica en la que las caricaturas suelen participar había llegado a hacerse carne, la propia fibra del presidente de la república había reaccionado ante una caricatura de Pedro León Zapata. El propio presidente Chávez, en alocución televisiva, arremetió contra el caricaturista y blandiendo una caricatura lo increpó, preguntándole cuánto le habían pagado por esa caricatura, en clara alusión a su supuesta sumisión a la línea editorial de *El Nacional*. Una caricatura por encargo, es lo que dice el presidente. La reacción social fue inmediata y la sociedad civil cerró filas con su caricaturista preferido. La prensa, la televisión, intelectuales, humoristas, todos se movilizaron en solidaridad con el autor del *Zapatazo*. Ya conté que el humorismo venezolano pidió un amparo constitucional ante los tribunales, dado el continuo asedio de los seguidores del presidente. Todo este es sumamente interesante ya que abrió una discusión en torno al humor en el país. El humor se convirtió en tema de la opinión pública. Las palabras del presidente cayeron como una ofensa sobre la labor intelectual, sobre la disidencia.

Ibsen Martínez (*El Nacional* 29-10-2000) toma partido en el asunto y pide al presidente que se disculpe con Zapata, a través del medio donde profirió la ofensa, por haber sugerido que es un “palangrista”:

esto no disminuiría en nada el predicamento de que goza, no solamente entre las masas venezolanas, sino entre muchos hombres y mujeres de ideas (ideas de las llamadas “progresistas”) que a un tiempo admiran a Zapata y ven con simpatía su gobierno. Me apresuro a sugerirle que Zapata no me ha pagado un centavo para escribirlo. Desde luego, usted puede muy bien desechar la invitación que aquí le hago sin malicia alguna de mi parte, pero seguramente el precio de ser recordado, entre otros superlativos como el único jefe de estado venezolano a quien de tal modo sacó de quicio una caricatura de Zapata y que llegó a decir de él lo que quiero todavía creer fue un despropósito.

Por su parte, para Manuel Caballero (*El Universal*, 05-11-2000) el asunto que “sacó de quicio” al presidente fue que

Zapata ha planteado el asunto en los únicos términos reales, ha planteado el verdadero dilema por el que atraviesa en este momento la sociedad venezolana. O sea, más que el enfrentamiento entre militares y civiles, el enfrentamiento entre la proposición de una sociedad –coronada por un Estado- militar, y una sociedad civil. Zapata lo definió perfectamente en su caricatura y en ella no había ninguna alusión directa al jefazo de Miraflores.

Caballero cree que Zapata es una referencia moral para la sociedad. Su caricatura “puyó el tumor en el punto exacto donde sabía que iba a brotar el pus. Y tan certeramente que el comandante en jefe no se tragó que no

hubiese en la caricatura ninguna alusión a su persona”. Caballero dice que Chávez tiene tanta razón como Zapata, pues al defenderse de la caricatura “él defiende lo suyo. Y lo suyo es lo militar, a exclusión de lo civil”.

El mecanismo de enunciación utilizado por Zapata, el trabajo en cuestión, es bastante inteligente y el presidente mordió el anzuelo. Se sintió identificado con el enunciador. Fijemos nuestro análisis en este aspecto. “A MI LA SOCIEDAD CIVIL ME GUSTA, FIRME Y A DISCRECIÓN”. Está enunciado en primera persona del singular. Pero quien habla es un sable. Es la clásica metonimia de la parte por el todo, el sable por lo militar. Este asunto de la sociedad civil había estado en la opinión pública y había sido despreciado por el discurso oficial. En medio de la gran crisis de los partidos políticos, la sociedad civil comenzaba a emerger como punto de referencia. Brotaron como hongos, por todas partes aparecieron ONGs y otras formas de organización. Es allí donde la caricatura de Zapata deja caer su opinión y forma el lío. El presidente Chávez no es mencionado en el texto de la caricatura, es cierto, pero asume el texto en primera persona, se identifica con el enunciador. Entonces pasó lo que pasó. Se ofendió porque la caricatura de Zapata puso el tema en la palestra. Una caricatura convoca toda esa movilización, es capaz de narrar, de manera resumida, todo un texto amplio.

A esto Zapata respondió con otra broma. Una broma de un humorista sólo se puede neutralizar siguiéndole la corriente, riendo con ella o haciendo silencio para no darle beligerancia. El presidente Chávez hizo un gran escándalo y salió peor parado de lo que estaba antes de la caricatura. En su caso, la caricatura cumplió a cabalidad, con creces, su función: vejó, satirizó, opinó y polemizó. Quizás nunca antes la caricatura fue más eficaz para Zapata y para la sociedad.

Un personaje con cara de loco pregunta en la caricatura ZF: 2001, 14: “...Y HABLANDO DE TODO COMO LOS LOCOS, HUGO RAFAEL: ¿CUANTO TE PAGÓ ZAPATA POR ESE PROPAGANDÓN...?” Y es que Zapata dice que el humor molesta tanto porque tiene la característica de ser incontestable (15-11-2001, Entrevista televisiva). Responde así a lo que aludo en el capítulo sobre narratividad: el humor tiene que ser visto como licencia, el humorista obtiene la licencia para vejar: El de humorista es un rol que la sociedad asigna a los ingeniosos para poder decir cosas fuertes. Las sociedades democráticas los aceptan e incluso los estimulan. Son sujetos muy queridos y llegan a convertirse en modelos de moralidad social. Ese es el caso de Zapata, un intelectual con cuarenta años sometiendo a escarnio al poder.

Es de mal gusto defenderse de un humorista, he dicho antes. Por lo de la licencia. Ser atacado por un humorista, ser sometido a vejamen, significa un llamado a la reflexión. Significa una consideración y un reconocimiento a su dignidad. Parece paradójico, pero quien es abordado por una caricatura se encuentra reconocido, aunque sea de una manera negativa. Lo malo es no ser atacado por un caricaturista, significa su poca importancia social. Contestar, además de mal gusto, significa torpeza. Quien

se defiende del humor solo puede hacerlo con más humor. El lenguaje figurado y ambiguo con el que trabajan las caricaturas no permite juzgar el texto vejatorio en un caso para una querrela. Su lenguaje no admite una precisión pues viene armado contra la censura. La censura ha dotado al humor de las defensas necesarias. Zapata cuenta (en entrevista televisiva citada antes) que en una oportunidad George Bernard Shaw le envió a Churchill dos entradas para el estreno de una obra de teatro suya y anexó una nota en la que le aclaraba que le enviaba las dos entradas por si acaso conseguía a alguien que le acompañara. Esta ironía buscaba decirle lo poco querido que era. A esto Churchill respondió con otra nota en la que decía que no podría asistir al estreno pero que, si la obra llegaba a una segunda presentación, con seguridad iría. La respuesta anula la primera, paga con la misma moneda.

Responder al humor no es un asunto fácil. Las sociedades, he dicho, otorgan licencia al humorista. La reacción ante los ataques del presidente Chávez a la caricatura de Zapata hizo que la sociedad humorística, además de la civil, reaccionaran para ponerse del lado de Zapata y de su propuesta.

Perelman y Olbrechts-Tyteca (1994:184-6) refieren sobre el *argumento ad hominem* o *ex concessis* y *ad persona*. Este último matiza su foco al concentrarse en alguien en particular para descalificarlo. Dicen que las posibilidades de argumentación dependen de lo que el interlocutor está “dispuesto a conceder, de los valores que reconoce, de los hechos sobre los que se señala su conformidad; por consiguiente –agregan– toda argumentación *ad hominem* es una argumentación relativa a la opinión”. La pregunta que cabe en este caso es: qué verdad puede desconocer el interlocutor cuando el texto humorístico la ha trucado de tal manera que se convierte en un callejón sin salida. Contraargumentar el humorismo resulta en un sinsentido porque la “verdad” manejada por el discurso lúdico pasa como broma, no serio. Allí está la licencia, en la ambigüedad del argumento que no admite respuesta. Cuando Zapata pone a un sable a hablar en primera persona, ya se enrarece todo el argumento. ¿Cómo puede el presidente responder esto? Sencillamente los caminos del humor no son transitables de manera interactiva. El discurso del humor cierra de inmediato el canal de diálogo. Un texto que cierra, deja al vejado solo, rumiando su molestia. El *argumentum ad persona* funcionó en la medida en la que el presidente se sintió aludido y “resolló por la herida”, asumió la forma tónica del pronombre personal *yo* del enunciador instaurado en el texto de la caricatura: *a mí me gusta...*

ISAÍAS TAMBIÉN
ES POETA, PERO YO
SIGO SIENDO
EL CUARTO VATE...



ZF: 2001, 17

¿QUIÉN
¿QUIÉN
¿QUIÉN
¿QUE
¿YO
¿TENGO
¿TENGO
¿UN
¿BOBLE
¿DISCURSO
¿DISCURSO
?



ECdZ, 2002, 08

En *Los Chávez de Zapata* ha ido operando una metamorfosis paulatina, en la medida en que el país y el caricaturista fueron descubriendo al autócrata. La metamorfosis, por lo demás, va a la par de su aumento de peso diario. Los primeros Chávez eran delgados y carentes de la corrosiva imagen del poder. Era una imagen fresca, pero progresivamente su simpatía original ha terminado en un mofletudo gordo rollizo y con la papada del poder. Sobrealimentado como está, ha ido adquiriendo los rasgos del poderoso, del jefe. Esa monstruosa imagen calza con la aparición clara de una línea militarista. El Chávez militar es el Chávez rollizo, arquetipo del opulento goloso que se empacha de comida. Es todo lo contrario de la idea de pobre, flaco huesudo, seco, sin carne que describo en el capítulo sobre las pasiones. Entiendo que esa metamorfosis se corresponde con la decepción, con el estado pasional que coagula en la imagen de esa manera, como un hombre del poder. Lo feo o lo bonito como categorías estéticas son aprovechados por el discurso humorístico para hacer aparecer los valores simbólicos asociados. Lo feo es asociado en nuestra cultura hedonista a lo malo, a lo siniestro, mientras que lo bonito es todo lo bondadoso. Sabemos que lo bonito y lo feo conciernen a juicios de naturaleza cultural e ideológica, pero la caricatura como fenómeno de comunicación de masas no puede hacer muchas disquisiciones esteticistas. Necesita aprovechar los valores de la experiencia común para llenar el cupón diario del juicio mural, de la vejación y la noción de lo feo y lo bonito aporta lo suyo. Bodei (1998), rastrea la noción de lo feo en la cultura griega y latina, y dice que lo feo suele tener que ver con la imagen de lo moralmente vergonzoso o torpe. Transcribo parte de su texto para ampliar la idea, ya que la caricatura juega

mucho con la noción de lo feo, de hecho, para Bodei, lo cómico ya participa de lo feo que,

no obstante, se consigue expresar sin dolor, como lo afirma Aristóteles en su *Poética*, 1149 a. En latín la variedad de términos es mayor. Encontramos *deformitas*, el más difundido con referencia a lo «estético», que indica la alteración y trastorno de la *forma*. Hay también expresiones adjetivas como *pravus*, que encierra connotaciones de orden ético, de desviación respecto a las reglas establecidas; como *turpis*, término cuyo significado se acerca mucho al del griego *aischron*, que expresa lo humillante, desacreditador y debe ser evitado, como *foedus*, «impuro, escandaloso, fétido» (de donde procede el español *feo*, que equivale al italiano *brutto*). (ob. cit.: 23)

La caricatura polémica: opinión pública y lucha ideológica

La caricatura y la polémica son consustanciales. Se deben una a la otra, pues de allí se deriva su razón de ser. Tal cultura polémica corresponde en caricaturas con la sátira, con el vejamen. Para Hodgart (1969: 33) existe una

relación esencial entre sátira y política (...) no es sólo la más corriente de la literatura política, en cuanto pretende influir en la conducta política, es la parte más política de la literatura (...) Los grandes sátiros han estado, en efecto, profundamente interesados en política.

También Monsiváis (1995) habla del aspecto “catártico” de la caricatura política, que le sirve al “pueblo” para el “desquite”. Acá no se trata de la licencia carnavalesca descrita por Bajtín para la risa del medioevo. No se trata de violar la norma para ratificarla, como sostiene Eco (1986) para la risa carnavalesca. Acá el dibujo político funciona en un trasiego mucho menos simbólico, menos cíclico. Pertenece más a la materialidad de lo cotidiano, a los intereses en peligro. La caricatura política, la sátira que practica, forma parte de una cultura polémica todo el año, está constantemente al ataque. Nunca puede darse por satisfecha. Su razón de ser está en la diferencia con lo establecido y su manera de ser consiste en su participación de la cultura polémica. No podemos imaginar una caricatura de la complacencia y la admiración, como la descrita por Monsiváis para el México de los años veinte y treinta, años en que se redujo la caricatura a simple ilustración.

Los *Zapatazos* están cimentados sobre esta cultura polémica, sobre la sátira política. Sobre la opinión pública, de suyo, polémica. No faltaría más, somos una cultura que discute y disputa y en los canales institucionales de los medios de difusión de masas, encuentra su lugar, el escenario donde

instalarse como constructora y mediadora del acontecer social diario. Los *Zapatazos* ocupan, hemos dicho, un espacio en las páginas de opinión de uno de los principales diarios del país. Actualmente, en medio de este episodio político en que está sumida Venezuela, las caricaturas han cobrado una espectacular relevancia. Zapata es un artista, un hombre público, una institución que vive el palpar diario del país y del mundo. Sus trabajos para el diario *El Nacional* se editan en libros, en exposiciones, ilustran afiches, revistas, tarjetas de ocasiones especiales.

Veamos algunos ejemplos más para relacionar la opinión pública y la caricatura. Zapata ha dicho en múltiples entrevistas que el diario *El Nacional* nunca le ha encargado una caricatura. Todo su trabajo ha sido hecho con total independencia. Los *Zapatazos* acuden a varias maneras de producir su efecto de texto de opinión pública. El caso más ilustrador es el de la oportunidad en que el Editorial y la caricatura coinciden en la temática. Ocurrió el 15-04-2001, pero no es la única vez. El editorial de esa fecha correspondió a un artículo del colombiano Plinio Apuleyo Mendoza titulado "La resurrección de Alan García". En él se describe la situación del Perú, en la cual un político que se consideraba en la opinión pública como un cadáver político, vuelve a la palestra con opción de triunfo. Hace referencia Plinio Apuleyo Mendoza al periodo transitorio de catalepsia a que están sometidos partidos como el APRA del Perú y Acción Democrática (AD) de Venezuela. En el contexto político nacional, el partido AD parecía salir de ese "estado de coma" en que se encontraba, para sorpresa de muchos observadores. Ese es un fenómeno muy latinoamericano, el agotamiento de los partidos políticos y el resurgimiento de las botas militares en funciones de gobierno. La incapacidad de la sociedad civil para resolver los grandes problemas de las masas depauperadas ha planteado este cuadro terrible. Pero volvamos a lo nuestro, una vez contextualizado lo suficiente para entender la caricatura de Zapata. La imagen consiste en el simbólico camaleón, emblema icónico de las caricaturas venezolanas para describir al político civil, capaz de mimetismo con tal de no perder su posición. Este camaleón antropomorfo sostiene un cartel con un texto de Juan de José Zorrilla, convertido, al calor de los años, en una fraseología.

La resurrección de Alan García

 Plinio Apuleyo Mendoza

Hay acontecimientos que, aún presentidos, provocan estupor. Sotto voce, amigos venidos de Lima le advertían a uno, antes de las elecciones del domingo 8 de abril en el Perú, que Alan García y no Lourdes Flores podía quedar en el segundo lugar, gracias a su astucia para captar el voto de los indecisos. Cumplido este vaticinio, muchos quedamos estupefactos, preguntándonos qué mosco picó al Perú para llevar a la segunda vuelta al caballero que provocó la ruina del país al finalizar la década de los 80.

Para mí, tres razones explican este misterio. La primera es triste: el populismo, al parecer, sigue pagando dividendos en América Latina. De hecho, ciertos efectos propios del libreto populista son comunes a Alejandro Toledo y a Alan García, los dos candidatos que se enfrentarán en la segunda vuelta. Con una diferencia esencial. El populismo de Toledo se limita a un hábil aprovechamiento de su origen popular y de sus rasgos indígenas. Cuando lo entrevisté en Lima, a comienzos del año, me parecía que la manera de evocar su infancia -su oficio de limpiabotas en Chimbote o el rancho de Cabana donde creció con un enjambre de hermanos, el piso de tierra y las paredes siempre renegridas por el humo de la leña- era la de actor que sabe poner en la voz y en las pausas la intensidad dramática necesaria para tocar con su testimonio las fibras sensibles del público.

En toda América Latina en un buen candidato hay algo o mucho de teatro, y aquel que renuncia a ese papel de representación para quedarse en la pureza rigurosa de sus programas, se expone a ser derrotado. América Latina no es Suiza. Ni Suecia, desde luego.

Pero el populismo de Toledo es sólo electoral; detrás del candidato que emplea a fondo estos efectos teatrales, hay un economista de Stanford, Harvard y el Banco Mundial. Para invertir en el área social, como ha ofrecido, considera que se debe manejar disciplinadamente la política monetaria y fiscal, impulsar las privatizaciones y la inversión privada nacional y extranjera, dándole seguridad jurídica.

En cambio, el populismo de Alan García no es tan inofensivo porque, en honor suyo, lo que dice lo hace y acaba en desastre,

naturalmente. Pese a que ha ofrecido corregir errores del pasado, su propuesta de revisar la política económica provoca escalofríos en más de un inversionista. Ordenar alzas de salarios o negarse a cumplir los compromisos de la deuda externa, con ayuda de una brillante lengua de plata, acabaría por dejar al país sin créditos ni ayudas y a disparar la inflación a límites inverosímiles, como ocurrió bajo su gobierno.

La segunda razón que explica la resurrección política de García reside en su partido, el APRA. Dígase lo que se diga, a partidos históricos como éste, como el Partido Liberal colombiano o como Acción Democrática de Venezuela, no se les puede extender en debida forma un certificado de defunción. Sufren sólo ataques de catalepsia. Cuando ni siquiera se les siente respirar, cuando están rígidos y sin color como un cadáver, abren de pronto los ojos, se incorporan y hasta piden desayuno como el emperador Tiberio. Sobreviven gracias a sus fieles recónditos en barrios y provincias.

Y, por último, otra explicación entra en juego: la amnesia. Es un mal latinoamericano. Y no es, por cierto, un mal de viejos -que lo recuerdan todo- sino de jóvenes electores nacidos ayer no más. Con el empuje demográfico de los países pobres, esos electores no son cientos ni miles, sino millones. Su rasgo particular es que no indagan mucho. Oyen, y si lo que oyen les gusta, pues allí va su voto. El general Banzer sabe algo de este milagro que lo puso a él, antiguo dictador, en la presidencia de Bolivia. Para los jóvenes de su país era sólo un viejo simpático.

Y para que nada se omita a la hora de examinar el fenómeno Alan García, está él, vigoroso, elocuente, contento consigo mismo, irradiando su carisma. Tiene buen apetito. Me consta, pues alguna vez ahorrizamos en el Jockey Club de Bogotá. Me sorprendió que a la hora de los postres no resistiera la tentación de comerse tres o cuatro; los que había. Metáfora de su excelente apetito en política. Al quedar ahora en la segunda vuelta electoral, debe estar relamiéndose como aquella vez. Razón de más para que, ante este alarde de satisfacción, muchos peruanos experimenten una sensación de pánico. Me parece que para conjurar pesadillas del pasado, caldrán corriendo a votar por el cholo.

15-04-2001 a



ZAPATA

15-04-2001

En otras oportunidades el caricaturista apela a respaldar su dibujo con una copia del titular al que alude en la caricatura, como la del 18-06-1987 (abajo). El texto del diario hace referencia a los aciagos días de 1987, en plena decadencia de los partidos, en la que todos los males se los achacábamos a los grandes partidos, al bipartidismo. En ese marco aparece un titular donde Gonzalo Barrios, hombre respetado en el país, dice que “La moral del país está resentida”. El caricaturista aprovecha la discursividad concentrada que significa “moralidad”, a saber, algo perteneciente a los valores, a los aspectos no físicos sino espirituales, a las costumbres correctas de la colectividad. En torno a la moralidad se puede construir un largísimo discurso que tendría como elemento expensor, las maneras rectas del comportamiento humano. Ahora bien, si hay alguien dotado de esa moralidad en la conciencia de la república, ese es Simón Bolívar. Imagen de lo enaltecedor nuestro. La caricatura coloca la imagen de Bolívar junto al recorte de prensa, amalgamados para formar ese discurso moral que el texto del diario demanda. Veamos la caricatura: se trata de una imagen de Bolívar en un acercamiento a su rostro con la cinta que cita uno de sus ilustres pensamientos “moral y luces son nuestras primeras necesidades”



18-06-1987



17-11-1965

Otras caricaturas dibujan el diario, de manera que el efecto de sentido opinión pública prive en el simulacro. Se dibuja el titular a que se alude, esta es una técnica pasada, de cuando aun los medios electrónicos no estaban tan a la mano como hoy, prestos para construir un *collage* rápidamente, como lo exige el género caricaturas. La caricatura del 17-11-1965 muestra la técnica.

En conclusión, no podemos sustraer el fenómeno de la opinión pública de las caricaturas. Su participación de la polémica diaria, del acontecer que involucra los intereses del colectivo, su toma de partido a favor de la causa de la oposición, la manera polémica y sarcástica con que asume tal práctica la convierten, por derecho pleno, en un fenómeno de opinión pública. De allí el espacio que ocupa en los diarios, en la página de opinión y no en la página donde están las historias en cuadros o el horóscopo. La caricatura es periodismo, participa de su manera de ser, su modalización por la temporalidad. Una caricatura, como un artículo de opinión pueden dejar de tener sentido muy pronto, Su duración es instantánea, es de consumo rápido. Es un producto perecedero que se hace y se consume el mismo día. "Preferiblemente consumase antes de..." como ponen los productos perecederos que se expenden el mercado. Esa condición de extrema dinámica les hace estar siempre alerta a lo que acontece en la opinión pública, le impone la brevedad, la agilidad exige un estado de alerta y una creatividad al límite. Es un oficio duro, por lo que veo. Con razón algunos críticos han dicho de Zapata que es un artista de poco valor, porque toma de un diario un tema y hace una caricatura. "Así cualquiera", argumentan. No entiende la razón de ser de la caricatura quien así opina. Participar en la opinión pública hasta el punto de incidir en ella y

a veces generarla, es una tarea de viva inteligencia, de sagaz humor, además. Hacerlo manejando un conocimiento profundo de la cultura venezolana y mundial. Manejando a fondo las características lingüísticas del venezolano, haciendo opinión pública con un trabajo estético, en el plano icónico de alta calidad, todo ello configura un cuadro ventajoso para un caricaturista que ejerce el periodismo gráfico diariamente.

Fabbri (1991) describe el discurso político como un tipo de discurso “agitador”. Este tipo de discurso se propone incidir sobre la opinión pública, incidir en la población: “tiene la necesidad de vencer la indiferencia, la «apatía», de «llegar», de programar las pasiones con las que querrá ser escuchado”. Esos discursos políticos, ya sea radical, conservador, oficial o de oposición “expresan verdaderas pasiones discursivizadas”. Y, dice Fabbri, puesto que el discurso político está comprometido con la creación de un actante colectivo y no individual, se generan también pasiones colectivas (solidaridad, compromiso, implicación, motivación). Sangre, sudor y lágrimas, fue el discurso de Sir Winston Churchill y se inmortalizó con ellas. Consiguió moldear el sentimiento colectivo con un discurso honesto que pedía sacrificio. Para Fabbri, el discurso político está caracterizado por ser un discurso de campaña, destinado a llamar y a responder, a disuadir y a convencer; un discurso de unos hombres para transformar otros hombres. Es un tipo de discurso caracterizado por la modalidad factitiva. Hacer-hacer, convencer para hacer. Es manipulativo. Su eficacia en la capacidad polémica para adherir a una idea a otros. Por tanto, dice Fabbri, los valores axiológicos postulados no condicionan su consenso, ya que la verdad para la semiótica es un efecto de sentido: hacer parecer verdad. El discurso político promueve un contrato fiduciario, un consenso sobre determinado programa, sobre determinada orientación ideológica. Parte de la lucha con otros discursos circulantes en la sociedad, a los que se enfrenta y pugna por superarlos en apoyo colectivo. La caricatura como discurso polémico, como discurso de opinión entronca con la acción política. Los mecanismos axiológicos de la caricatura lo exoneran de los valores axiológicos que se exigen al discurso político. El humor, la caricatura se mueve en otros parámetros, despertando sensibilidades, denunciando, cuestionando, poniendo en evidencia, vejando, siempre en la oposición. Su compromiso llega hasta allí, pega y huye, pica y se aparta. Es un contendor polémico, partidista circunstancial, pero huidizo. Dada la connotación lúdica, se hace pasar por juego, por broma, no se le exige verdad ni compromiso. Al quedar libre de este compromiso su libertad para pegar es grande. Polemiza sin que se le pueda pedir responsabilidad. No siempre, claro. En regímenes totalitarios la caricatura es perseguida y los caricaturistas encarcelados. Se cuenta de un famoso caricaturista venezolano, Francisco Pimentel (Job Pim) que, siendo preso durante la dictadura de Juan Vicente Gómez en la cárcel de La Rotunda, famosa prisión de la dictadura donde pasó algunos años, dijo al salir a su carcelero: “Dígame por favor por qué estuve yo aquí, para decirlo en mi casa” (anécdota contada por Gómez Grillo en *El nacional*, 12-06-2005).

La caricatura política siempre está en campaña, vituperando al oficialismo, al poder, a los poderosos. Sus métodos discursivos, metafóricos, satíricos, ambiguos, le exoneran de la responsabilidad del discurso político propiamente. Su fuerza y eficacia radican en el castigo que inflige sobre sus enemigos. La manera como su discurso dice sin que pueda ser señalado por ello. Sus formas discursivas ambiguas, polisémicas, el enrarecimiento semántico a que somete la imagen y el componente verbal le permiten decir sin decir.

Por otro lado, las culturas han asignado licencias de este tipo para vigilar y castigar el poder. Son formas de crítica de antiguo origen. Someter al escarnio público, vejar públicamente, satirizar los defectos de los servidores públicos ha permitido a este discurso privilegios que se les han negado a otros. El discurso lúdico tiene la ventaja de ser un discurso ubicado en el vértice del parecer en el cuadrado de la veridicción. Es un discurso que es, solo pareciéndolo. Es el juego, una licencia que permite juzgar, polemizar, arengar, manipular hacer campaña, sin ser sometido a retaliaciones en los gobiernos democráticos.

Un programa humorístico de la televisión venezolana, y el más antiguo en el aire, *Radio Rochela*, solía pregonar en su presentación "Nada en broma, nada en serio". Es ese soporte que brinda la oposición serio/broma la que le brinda la licencia para que el discurso lúdico pase sin censura. Es la herencia que mantiene el humor de sus raíces carnavalescas. El humor descrito por Bajtín para la cultura medieval habla de las licencias temporales para poner el mundo invertido. Ese mundo invertido que Eco (1986) dice que ya no funciona en la actualidad pues esto suponía la aceptación del orden feudal. Se invierte carnavalescamente aquello en lo que creo. Violo la regla imperante solo en ocasiones permitidas. Así el cardenal puede ser representado por un cerdo, el rey por un asno, un hombre puede hacer el papel de mujer, etc. La licencia que conserva el humor le permite utilizarla en textos como la caricatura política, donde esa herencia cobra especial relevancia. La fuerza polémica de la caricatura política, de la caricatura como periodismo gráfico no ha podido ser aplastada en una sociedad liberal y democrática.

Si existe cierta licencia en el uso de este tipo de textos, las sociedades aceptan sus mofas, sus críticas, sin más. Es de muy mal gusto, visto esto de las licencias, molestarse por una caricatura. La sociedad condena a quien condene al caricaturista. El caricaturista es un ser especial, es la válvula que permite la catarsis social, entendiéndolo por catarsis una forma de transformación de estados pasionales, como las define Fabbri (2000), es el vengador y orientador de la opinión pública a su manera. Es el que hace el discurso que propone la otra mirada, la mirada crítica.

Narratividad y caricaturas

Las caricaturas son un condensado de significado

¿Podemos hablar de una narración en el caso de las caricaturas, sabiendo que, como hemos dicho, son textos que combinan imagen y texto verbal? Puesto que he afirmado que las caricaturas son textos polémicos de opinión pública, un texto con un componente verbal tan pequeño, ¿contendrá una opinión polémica? ¿La imagen soporta parte de esa organización narrativa o solo ilustra? Si la caricatura funciona como una catarsis y como una vejación que descalifica al antihéroe, ¿en que momento hace todo eso? En resumen, ¿cómo puede algo tan reducido en su enunciado para decir todo lo que le atribuimos? Este tipo de preguntas remiten inmediatamente a concebir la caricatura como una organización discursiva con una manera específica de producir efectos de sentido que son los simulacros con que nos encontramos en las páginas de opinión de los diarios.

En semiótica clásica greimasiana, la narratividad no es entendida como el encadenamiento de acciones. Prestos a observar, en cambio, una organización de lo narrado figurativo que ponga en evidencia la existencia de planos manifiestos (nivel superficial) y profundos (organización más abstracta). “La narratividad ha ido apareciendo como auténtico principio de organización de todo discurso narrativo (identificado, en un primer momento, con lo figurativo)” (Greimas y Courtés 1982). Más que encadenamiento de sucesos, la narración es un acto de lenguaje con sentido que comporta su propia organización. Ahora bien, ese encadenamiento es justamente lo que no tienen las caricaturas, éstas constan de un solo eslabón, parece faltar un antes y un después. La caricatura, como el cartel y la fotografía fija, constan de un único capítulo. Las tiras cómicas, las historias en *cuadrinhos*, como dicen los hablantes del portugués, si se manejan así, en secuencias.

Narrar, sostienen Greimas y Courtés (ob. cit.) es un *saber hacer*, como sabe hacer un zapato un zapatero: “supone una competencia narrativa”. El dispositivo teórico greimasiano parte de la existencia de dos instancias o componentes: la narrativa y la discursiva. Esta tipología narrativa que se propuso desarrollar funcionaría como el modelo saussuriano de lengua. Desde allí, desde esta instancia profunda y suprema se generaría la producción de enunciados narrativos, los cuales rigen las estructuras semiodiscursivas, no

solo de naturaleza verbal, sino toda competencia discursiva (gestual, visual, etc.). Greimas y Courtés atribuyen a esas estructuras narrativas el “depósito de las formas significantes fundamentales” y “el principio organizador de todo discurso”. Hoy, a la luz de la semiótica de las pasiones volvemos la mirada a los actos pasionales y concebimos la organización y la generación del sentido sobre la base de la emocionalidad humana, eso que Greimas y Fontanille llaman las “atracciones y repulsiones” de un flujo que se traduce en un recorrido *tensivo* en el que el sentido va tomando (las) ciertos rasgos significativos que el cuerpo y el discurso median hasta formas el discurso narrativo. *Efectos de sentido que parecen más configuracionales que estructurales* (Greimas y Fontanille 1994: 31).

Este modelo descoloca el racionalismo que subyace en los esquemas anteriores, pero no desmonta la noción de narratividad, vista no como la sucesión de eventos como producto de los cambios de estado, sino como configuraciones. Preocupa ahora describir los estados de ánimo, no los estados de cosas. Los esquemas de antes, los programas narrativos veían fluir la narratividad sobre la base de ecuaciones medibles y nítidas, nada parecía difuso en la descripción del Recorrido Generativo hacia la significación. Lo que sí parece aún sólido es la noción de pasión, repercutiendo en la organización discursiva y el principio epistemológico según el cual, el dispositivo que postula la *presencia in absentia*, ese principio de la existencia semiótica, da lugar a percibir la organización del sentido en dos componentes (semionarrativo y semiodiscursivo) y nos habilita para abordar cualquier magnitud discursiva, y no solo la lingüística.

Bueno y Blanco (1980) expresan de manera clara lo que nos hemos preguntado aquí sobre lo que dice el texto de la caricatura. Lo dicen amparados en la organización abstracta de la narración: *presencia in absentia*. Es el sistema elemental, “brilla por su ausencia” como Brutus y Casio en el en aquella ceremonia fúnebre que desfiló frente al coliseo romano 50 d.C. Este es un principio básico de la existencia semiótica, el implicado a partir del manifestado. Un texto muestra su organización sobre este principio. Dicen Blanco y Bueno que

Todo texto puede ser entendido en términos de relato y de discurso simultáneamente. Incluso aquellos textos más aparentemente alejados de lo narrativo, como los poemas, que Barthes califica como “amplias metáforas de un solo significado”, pueden ser considerados como un “estado” en la estructura del relato, resultado de una transformación y punto de partida para nuevas transformaciones; así un poema que pudiera ser reducido a la expresión “la princesa está triste” indicaría un estado anterior de /no-tristeza/ y la posibilidad de un estado posterior de /no tristeza/ y aun de /felicidad/, con las consiguientes transformaciones operados entre ambos estados.

Esta larga cita permite centrar la mirada en las caricaturas bajo el auscultamiento de la narratividad. Es un relato, narra cosas, estado del alma. Así se supone que debe obrar a nivel interpretativo. Un destinatario, puesto en el otro lugar del enunciado, obraría con una competencia que supone la

existencia semiótica del objeto que tiene frente a sí. Reconstruye su significado, aporta la información que requiere para su funcionamiento, expande los contenidos que la organización textual y su competencia requieren para que el sentido cumpla su recorrido hacia el sentido. Una caricatura es una instantánea, un corte en la virtualidad puesto en enunciado. *Desembrague* es el término que emplea la semiótica para explicar como en un recorrido un texto es el producto de un desembrague hacia el enunciado desde la enunciación. La enunciación será esa instancia anterior y presupuesta de su existencia lógica, antes de la manifestación. Es la semiosis en potencia, dispuesta a pasar por las restricciones para producir el acto de desembrague que lleva a los simulacros de sentido.

El enunciado será el resultado de esa operación y su organización nos lleva al concepto de elasticidad del discurso, según el cual, la organización del discurso prevé los mecanismos interpretativos de expansión y de condensación. "Es lo propio del discurso" dice Greimas (1976: 111). El principio de expansión y el de condensación ha ido cobrando una importancia enorme en los últimos tiempos. Es un concepto emparentado con los de hiponimia e hiperonimia. Puede funcionar como una denominación (DN) o como una definición (DF). El texto organiza su sentido bajo estos parámetros. Una caricatura se nos presenta como una definición, que supone una definición. A este tipo de estructura la llama Greimas "crucigramista". Dado un conjunto de definiciones (Df) el intérprete debe buscar condensarla en una Df. (concepto). Este es, además del funcionamiento de los crucigramas, el de las adivinanzas¹. *La Distancia* es el espacio semántico abierto por el *Ocultamiento* de la respuesta.

El discurso es, entonces, el producto del equilibrio entre las fuerzas contrarias de expansión y condensación. El discurso, en este sentido, funciona con cierta elasticidad, donde unidades de distinta dimensión, son reconocidas como equivalentes. Greimas ejemplifica esto con una expresión típica de un interlocutor al exclamar: *si he entendido bien, quería usted decir*. (Ob.cit.:114).

Entre *Denominación (Dn)* y *Definición (Df)* se supone una equivalencia, además de una *Distancia*. La relación existente entre la Dn y la Df es denominada por Greimas (1973:334) *Distancia*. Este es el centro de nuestra preocupación central.

Greimas menciona que su trabajo teórico del funcionamiento del discurso puede aplicarse, por ejemplo, a las adivinanzas (loc. cit). Sin embargo, al estudiar el "género" crucigramista propone un cuerpo de ideas que se adaptan a lo que podría ser una verdadera gramática universal de las adivinanzas. Dice Greimas que la Equivalencia entre la Dn y la Df es una "regla de juego implícita". Implícita entre el destinatario que ve en ella un estado *ad quem* e implícita para el destinador, quien parte de la regla como un

¹ En *Semántica estructural* Greimas sugiere que se averigüe sobre el funcionamiento de las adivinanzas. Yo le tomé el reto y los resultados los expongo en Agelvis (1998). Un trabajo amplio sobre la organización discursiva de las adivinanzas puede ser consultado en mi trabajo.

estado *ab quo*. Agrega Greimas que existe una especie de *ocultamiento* de la equivalencia. "Se trata de *crear distancia* haciendo implícita la equivalencia" (ob. cit.). La estructura crucigramista consta de un casillero de denominaciones y de un inventario de definiciones. El inventario proporcionado al destinatario funciona como un diccionario invertido; un haz de definiciones aparece en el casillero. El destinatario deberá, guiado por el haz de Df y por el número de grafemas, producir la Dn, es decir condensar la expansión.

Ahora bien, cualquiera que haya hecho un crucigrama sabe que en las definiciones el conjunto de rasgos que indicarían la Dn solicitada existe una coherencia lógica mono-isotópica. Un haz de rasgos que reiteran una isotopía única, lo cual constituye una regla de juego implícita en este "género", mientras que en la estructura adivinanzas está presente un elemento bi-isotópico, lo cual la diferencia radicalmente de su pariente el crucigrama. En una adivinanza (recordemos que son básicamente de origen oral) como: *Oro parece, plátano es, quien no lo adivine bien tonto es*, se nos presenta un reto interpretativo, además se dice que es muy evidente. *Oro parece*, pero no lo es, tampoco es plata. ¿Qué será aquello que parece oro pero no lo es, pero no es plata? Lo mineral está distanciado de la respuesta por un mecanismo enunciativo. Las pausas encubren la respuesta al desdibujar el significado "plátano". El continuo de la pronunciación y la presentación del texto bajo la temática isotópica mineral nos impide percibir la isotopía vegetal. Cuando la descubrimos, cambiamos de isotopía y segmentamos allí donde la pausa recomienda: *plátano es*. La Dn, "plátano", se encontraba distanciado por la Df, cuando esconde su respuesta en la abolición de las pausas. Un plátano (maduro, lo que también se llama *cambur* o *banana*) puede parecer oro, ciertamente. No es oro, es plátano. Todo está dicho pero de manera enrarecida y experimentamos una especie de angustia en el reto que nos presenta el texto. La dimensión corporal del asunto nos sacude, pues sentimos el reto como un juego en el que podemos ganar o perder. Tal sacudida física otorga a este tipo de textos una dimensión no puramente cognitiva, sino "física", sudorosa. Es la estesia en la que participamos con el signo.

Tenemos, entonces, que las adivinanzas presentan una estructura crucigramista, son Df que solicitan al destinatario la Dn. La distancia creada entre ambas partes del juego se presenta con cierto ocultamiento, lo que logra a través del juego bi-isotópico. La caricatura muestra y esconde, conecta y crea mundos. La caricatura, como las adivinanzas, juega con la evidencia al ponerla en primer plano o al mantenerla en el texto a través de un conector (verbal o visual). La caricatura, como texto sincrético, puede apoyarse en uno o en ambos componentes para establecer las claves de lectura. Miraré varios textos bajo esta premisa para ver qué pasa. El primero que quiero revisar es un texto profundamente pasional:



21-09-2004

Esta caricatura presenta a unos actores tocando un tema, el cual va siendo definido, cual definición de crucigrama: “gobierno”, “incumple”, “ofrece”, “desgraciadamente” “hace lo que uno espera”. La respuesta aparece sugerida en la Df de “pesimismo”. Se trata de una pasión definida pero no denominada. En la instancia de la recepción, el lector debe cumplir el rol de intérprete y conseguir la definición. Este mecanismo interpretativo es un reto que debe cumplir acertadamente para que opere el mecanismo humorístico, orientador y vejatorio. Sin acertar el reto no se produce el goce, que no es otra cosa que el descubrimiento del significado. Un estado emocional donde el elector espera pesimistamente que no le cumplan lo prometido y espera lo peor, el empeoramiento de su situación. El pesimismo es un estado donde el sujeto no espera nada bueno cuando el otro le promete mejorar su vida para mejor. El sujeto pesimista sabe que empeorará. Sabe que el Programa Narrativo propuesto por el político no se cumplirá, que su situación permanecerá igual o peor. Luego, el pesimista tiene un programa de mantenimiento o empeoramiento de su situación. Este programa sí se cumplirá y el sujeto pesimista mantendrá su estado emocional.

Entre la estructura de la adivinanza y la estructura del chiste

Podríamos formularla como clásica adivinanza: *¿Qué es aquello que se promete y no se cumple y qué es aquello que sin desearse y sin que haya sido prometido, se hace?* La respuesta está sugerida, además, en el componente icónico. Quien habla en la caricatura, el actor del texto, es un sujeto marcado por la carencia, por la pobreza extrema, de manera que tanto el componente verbal como el visual contribuyen a crear la fase de lo que Morin (1970), al estudiar el chiste, llama Fase de Normalización. (FN), y que consiste en la normalización del enunciado, se pone en situación el asunto. Es una especie de introducción que crea las expectativas semánticas y abre una enciclopedia semántica. Morin agrega las Fases de Armado (FA) y la fase de disyunción (FD), donde se sorprende al lector con una salida imprevista, con una segunda isotopía. La FN se encuentra en la primera parte del texto, cuando el sujeto presenta el asunto. Funcionaría como el rasgo no marcado, esperado: "Este gobierno no cumple nada de lo que ofrece, Coromotico". También se presenta la FA cuando observamos al actor de la caricatura y a su interlocutora (Coromotico). La FD la encontramos al descubrir que además de no hacer lo que se prometió, se hace lo que no se prometió, se intensifica lo malo esperado por el pesimista. Observemos otras caricaturas que parecen manejarse en esa misma estructura.

Las dos caricaturas que presento a continuación tienen como Denominación el concepto de la injusticia a que es sometido el más débil. La oposición /obeso/-/flaco/. La Df va desde la línea al círculo, de lo bien vestido a lo desnudo, del fuerte al débil. La expansión está hecha desde el lexema *hambre* de uno y glotonería del otro. Lo que se pone en evidencia es la grasa contra el hueso, la distancia entre la Df y la Dn es corta, el caricaturista se afana en dar abundantes detalles de la oposición entre estos dos prototipos sociales.

En la caricatura del año 1985 la FN y las FA y FD se encuentran simultáneamente, sin secuencia, pero en la *retrolectura* que implica la interpretación volvemos para encontrar que la emisión verbal está en boca de los opresores, de los gordos y que lo que dicen no justifica su obesidad sino que denuncia la desigualdad. La desigualdad está puesta en evidencia. Es el hambre del pueblo contra la llenura, el empacho de los gobernantes, los líderes en el poder. La FD la encontramos en la retrolectura, en la *retromirada*, al descubrir la oposición pueblo-gobierno (que no ricos, pues el problema en Venezuela parece sometido a la variable de la clase política como clase dominante, y digo parece porque va más allá del clásico esquema pobres vs. ricos). Los desequilibrios parecen más tensos entre pobres contra gobernantes que de pobres contra ricos, al menos así se perciben en las caricaturas y es que en el país la riqueza del Estado, su poder, hace el rol de clase dominante.



07-01-2005

AHORA SE PUEDE ROBAR... SI ES PARA COMER...
 ...PERO SALTA A LA VISTA...
 ¡...YO TENGO MÁS HAMBRE QUE TÚ!

Zapatazos



24-04-1985

¿AHORA COMPRENDES POR QUÉ YO TENGO BURDA DE DEUDA INTERNA Y TÚ NO?

En la caricatura del 07-01-2005, el funcionamiento narrativo es el mismo, la expansión del desequilibrio entre unos y otros. El efecto semisimbólico de los contrastes coadyuva en la producción del sentido. La Dn recae en el espectador de la caricatura, a su hacer interpretativo, el cual debe moverse en los límites de la interpretación propuestos por la caricatura. En evidente que la Dn concierne al nivel tensivo que se genera por el desequilibrio social. Lo que ha cambiado es el actor civil por el militar, el sujeto pobre sigue siendo el mismo. Este discurso es el propuesto por los *Zapatazos* y al que he hecho referencia repetidamente.

La caricatura del 21-02-1987 parece funcionar de la misma manera. En esta caricatura un sujeto dice "LO MÁS BRAVO QUE TIENE LA DEMOCRACIA ES QUE MIRÁNDOLO BIEN EL CULPABLE ES UNO MISMO". El enunciado hace referencia al fracaso del elector y se adjudica la culpa. Es pues, como lo analizamos en el capítulo de las pasiones del venezolano, una caricatura que se genera desde el fracaso, desde la desilusión. Ese es su estado pasional. La Dn es esa pasión, mientras que la Df va, en lo verbal, en la dificultad (*bravo* en el dialecto venezolano significa "difícil, complicado, fuerte"), en el manejo del sistema democrático y en el

error del elector como principal problema al legitimar su desacierto. Pero si observamos el dibujo encontramos a un individuo del pueblo como enunciador, desnudo, descalzo, acongojado físicamente. Los gestos de su rostro su postura y la manera de dirigir la mirada componen el cuadro contextual que sirve de Normalización y de Disyuntor. No podría apreciarse el espesor semántico de la caricatura sin el conjunto que la integra. Si fuese un actor de clase media, vestido y calzado al menos, se perdería la expresividad de la enunciación. Acá se vuelve sobre el escepticismo del elector de la legalidad democrática. La hipótesis de la estructura de adivinanzas en las caricaturas aún no esta completa, necesitamos revisar otras caricaturas para llegar a conclusiones firmes. Puedo adelantar que en algunos casos la distancia entre la Dn y la Df es variable, que la distancia no siempre es igual. En algunos casos la distancia es corta, en otras la respuesta se encuentra enunciada en la propia caricatura, sin dar lugar al proceso interpretativo. En esos casos la evidencia es manifestada en el propio texto de la caricatura. Examinaré una caricatura donde los actores, pobres, parecen estar contentos con su situación. Esta se refiere a nuestro traumático caso petrolero. No hemos podido convertirlo en fuente de riqueza al no diversificar las fuentes que general bienestar, no nos ha sacado de la pobreza, no ha sido utilizado como palanca del desarrollo y el avance cultural de toda la población. En un tema polémico que nos somete a la vergüenza cuando se nos viene a la mente aquella frase de Uslar Pietri, quien decía que deberíamos *sembrar el petróleo*. La riqueza generada por la renta ha sido mal aprovechada y ha fijado la ideología del reparto de la riqueza. La riqueza está dada por la naturaleza, sólo falta distribuirla bien. Bajo esta premisa se mueve el país y es fuente de distorsión. Los efectos perversos de esta ideología imperan aún en el país.

En las caricaturas que presento a continuación, si no tuviésemos a mano la imagen, si solo se contara con el texto, no se podría captar la ironía. Se trata de eso, de ironizar para denunciar el desequilibrio. Los actores de la caricatura parecen conformes con la política petrolera y le agradecen a la vida. Las fases de normalización y de armado (FN y FA) se encuentran en la imagen y en el texto. El texto es intervenido con la descalificación, de entrada, del "proceso", como llaman a la "Revolución Bonita". La llama *poseo* (participio irregular de *poseer* que lo asimila a alguien poseído por el maligno), cosa que le confiere rasgos semánticos emotivos que van apareciendo el sentido al juntarse con la imagen de los pobres con harapos remendados, en posición de abatimiento, en el piso, sin muebles. El desamparo es total, mientras que ellos expresan su ironía contra el gobierno, por ser el producto petrolero: miseria. La Dn es la miseria. Toda la expansión va guiada por la ironía y por el significado miseria cuando se mira desde la riqueza petrolera. En la cultura nacional, el petróleo es llamado también *el estiércol del diablo*.



04-12-2004

EL POSESO
REVOLUCIONARIO
SIEMBRA EL PETRÓLEO...
¡Y LA COSECHA SOMOS
NOSOTROS!

- ¡ASÍ ES LA VIDA!



03-305-1966

-¿Por qué no lanzas tu candidatura, a
ver si se ocupan de nosotros?"

En la caricatura del año 1966 se lee: “-¿Por qué no lanzas tu candidatura, a ver si se ocupan de nosotros?” Lo definido es la desatención, el desamparo. Desatención que se opone a la atención política. Los pobres no se encuentran atendidos, ya se ve por la imagen de desamparo en que se encuentran los sujetos de este enunciado. La Df va de lo verbal a lo visual. La sociedad parece que presta más atención a la política que a los objetos de esa política. Esto es una denuncia, pone en evidencia esta miseria. La distancia es corta, se trata de ir directo, sin mayores exigencias, al asunto: la desatención de los pobres.

Caricaturas sin componente verbal y caricaturas sin imagen

Tenemos otro grupo de caricaturas donde no se utilizan palabras. Son dibujos autosuficientes para cumplir su misión comunicativa. También Zapata hace caricaturas sin dibujo, sólo utiliza la palabra Veamos un par de ellas.



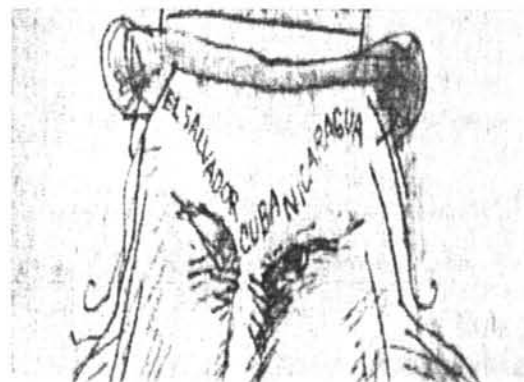
En ambos casos, la caricatura sin dibujo o el dibujo sin texto nos colocan frente a modalidades narrativas donde hay mucho que pensar. En la primera (abajo, a la izquierda), sin el dibujo, es más que elocuente de esta manera que el dibujo estuviera presente, ya que se denuncia la desaparición, la violación de los Derechos Humanos por parte de la dictadura militar Argentina. Lo que se relata está dicho en primera persona. Lo dice un desaparecido, una víctima. El texto de la caricatura realiza la desaparición, lo cual le confiere un dramatismo especial. El texto expande, tanto con el componente verbal como con el visual la idea de la violación de los Derechos Humanos. El lector de esta caricatura debe hacer funcionar operaciones de inferimiento para dar con el sentido, con el simulacro tensivo que dice que un

ser humano con derechos no fue respetado. La distancia parece nula, se encuentra allí, sugerida e inmediata. Tras raspar sobre la superficie encontramos la respuesta al reto interpretativo. Reto que se cumple tras la participación activa con toda nuestra información como miembros de la sociedad.

La caricatura sin componente verbal, donde el actor aparece con un guante de boxeo como sombrero, alude a lo que se tiene en la cabeza. Acá opera la metonimia, la parte por el todo. El guante de boxeo hace referencia al boxeo y éste a los golpes que se dan y reciben en el cuadrilátero. A su vez, golpe sirve como término conector para pasar al campo político militar, el golpe militar. Adivinanza a despejar como quien arma un rompecabezas: No se me quita el golpe de la cabeza. Así como aquella caricatura donde el personaje tiene entre ceja y ceja un problema, dibujado cual caligrama. "ENTRE CEJA Y CEJA: EL SALVADOR, CUBA, NICARAGUA" (como se ve en el detalle de la caricatura del 06-11-1981)



06-11-1981



(detalle)

También la caricatura del 05-04-1973 donde habla de la invención de "LA CARICATURA SIN DIBUJO, NOVÍSIMO INVENTO ANTE EL CUAL LA OTRORA FAMOSA CARICATURA SIN PALABRAS PASA DEFINITIVAMENTE A LA HISTORIA" Son casos donde se demuestra que la caricatura tiene un funcionamiento como texto de opinión. El autor construye

sagas de textos que aluden a la caricatura de ayer. Hace referencias a otros textos publicados, aclara cosas, malentendidos, rinde homenaje, publicita eventos. No todo es caricatura política, sarcasmo. Hay numerosos casos de la utilización de la caricatura como columna periodística manuscrita. Caricaturas de promoción cultural, de homenaje a personajes públicos, a campañas sociales, etc. Son casos excepcionales, lo realmente central es la caricatura como periodismo gráfico, de opinión. Ese es el que interesa aquí.

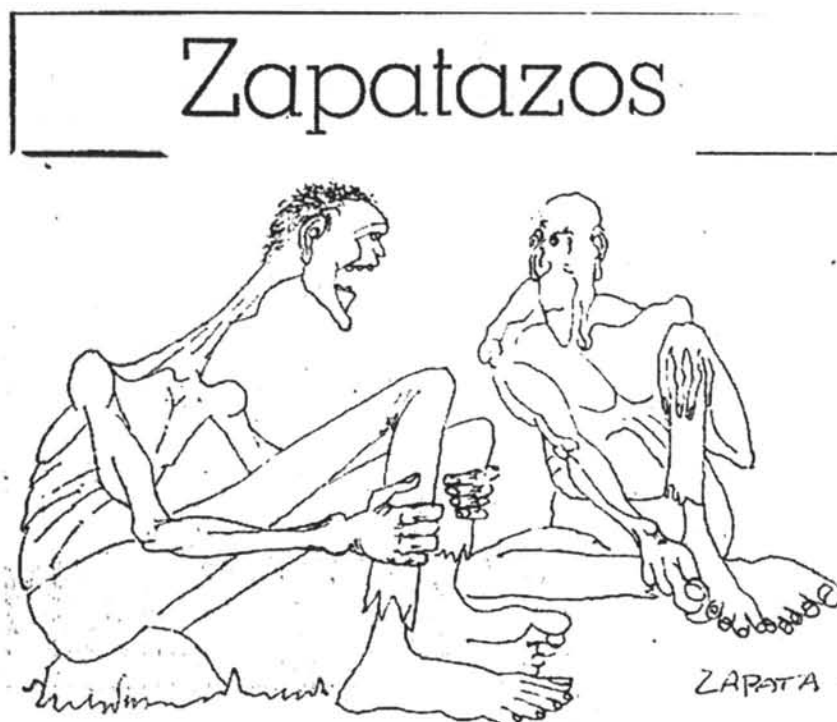
La enunciación en los Zapatazos

He ido adelantado el concepto de enunciación como aquel que se encuentra lleno de virtualidad, supuesto por el enunciado. Fabbri (2000) define la enunciación de manera clara y novedosa, al incorporarle la noción de interacción: “es una instancia particular en virtud de la cual la intersubjetividad (emisor-receptor, en este caso) se inscribe en el discurso” (ob. cit.: 82). Esta noción es vital para explicar uno de los mecanismos más ricos en las caricaturas de Zapata, sus formas de ceder al actor instaurado en la caricatura. Es el actor, como delegado del sujeto de la enunciación, el encargado de articular el discurso, de volcar sobre el texto el espacio y el tiempo necesarios para discursar. La enunciación enunciada, puesta en discurso, constituye un objeto que porta el enunciado-discurso. El aquí y el ahora, toman carta de aparición en el texto como enunciado, es lo que se llama *desembrague*. El enunciado es un desembrague hasta el enunciado. La forja que va coagulando a lo largo de su recorrido, toma forma en un texto enunciado que desde el punto de vista semiótico no se detiene en el componente verbal. También el componente visual constituye enunciado. El asunto consiste en el papel relevante que ha tomado la palabra en relación con otras formas del sentido. Quisiera, en este apartado de mi exposición, referirme al componente verbal. Centrar la atención en la pregunta, ¿quién habla en las caricaturas?

Barthes (1970) precisa que quien “habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe”. Barthes distingue entre seres de la vida y seres de papel. Agrega “el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico” (ob. cit. 33-4). Siendo la caricatura polémica un texto de opinión, quien habla en las caricaturas a veces es el propio sujeto de la enunciación. Otras veces cede la palabra a sus personajes. ¿Quién habla en las caricaturas?, me pregunto y la respuesta confiere a la capacidad del sujeto de la enunciación (Zapata) un *saber-hacer* que le permite construir una rica gama de matices expresivos, de recorridos semánticos y emocionales producto de la delegación del hacer comunicativo. Esto permite seguir la pista a los mecanismos gráficos de la enunciación, la mancha sobre el papel, el asunto de la sustancia de la expresión. Las primeras caricaturas, los primeros *Zapatazos* estaban diseñados de manera que el componente verbal estaba al pie de el componente visual. El lenguaje escrito,

a máquina en la mayoría de los casos, confiere al texto un enunciado verbal como de relato escrito, entonces la caricatura era tributaria de los métodos de la literatura.

Veamos algunas caricaturas donde se dan estas situaciones narrativas.



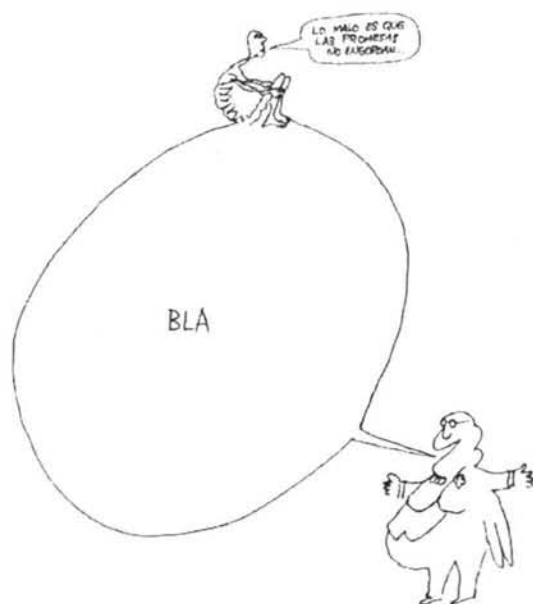
—Yo creo que de todas nuestras armas, la más larga es el hambre!

07-04-1965

-Yo creo que de todas nuestras armas, la más larga es el hambre!

Ese texto al pie de la caricatura permite al dibujante disponer de todo el espacio para detallar el contexto donde se realiza en simulacro. El componente verbal pierde efectividad al situarse al pie. Quién habla en la caricatura debe aparecer con los gestos propios de quien habla: debe estar con la boca abierta o quien habla en el texto debe ser inferido por el enunciatario a partir de lo que el texto dice. Son los casos en los que los sujetos de la caricatura dialogan, uno de ellos tiene el turno de palabra y aparece con la boca abierta, en otros diálogos uno de los personajes hizo uso de la palabra pero no tiene el gesto. En otras oportunidades, el caricaturista produce el texto como una sentencia, donde no hay sujeto delegado de lo dicho y de ello se encarga el narrador implícito. Aun cuando en esos diálogos el texto verbal esté dicho en primera persona, el efecto conversacional que las caricaturas pretenden reproducir no se compara con el globo saliendo de la boca de los

personajes como el aliento, sustancia marcada con su aliento bucal, con una tonalidad, con un timbre. Desde luego, los efectos logrados con este procedimiento le añaden el efecto conversacional y no puramente literario del texto al pie de página. El enunciado así cobra una fuerza que personaliza lo dicho, le insufla un aire de autenticidad y de fuerza ilocutiva. Esto ha constituido uno de los elementos más favorables en su evolución como género. Las caricaturas de Zapata han venido dando pasos en este sentido desde sus inicios hace cuarenta años. Los efectos expresivos de este mecanismo narrativo son considerables. El simulacro tensivo aparece referido por los propios protagonistas, delegados del narrador para enunciar su parecer.



QEZ, 1983, 36

Esta caricatura muestra el globo llevado a su extremo, buscando en la boca del actor de la caricatura la máxima expresividad posible. Forma parte del arsenal al que recurre el caricaturista para intensificar, para dramatizar y conseguir un efecto que ponga en evidencia el desequilibrio creado entre unos y otros, entre los que tienen de manera mal habida y los que no tienen de ninguna manera. En la caricatura identificada QEZ, 1983, 36 un globo sirve de soporte a un humilde hombre que lamenta que las palabras no puedan comerse: "Lo malo es que las palabras no engordan", dice desconsoladamente mientras su contraparte hincha su globo para que soporte el estado de cosas tal como está. Uno gordo, con un discurso hinchado y uno flaco y pobre con

un globito pequeño, quejándose de lo que hace la palabra. Esta es una caricatura extraordinariamente expresiva, en ella se define (Df) la construcción social del discurso que soporta la desigualdad social. Todo un orden (o desorden) sustentado en el discurso dominante. Lo que debe inferirse de este texto armado sobre tal ingeniosa figurativización es la desilusión de un grupo y la confianza de otro en su discurso. El efecto logrado por el globo, por la palabra dicha en primera persona intensifica su poder como simulacro que denuncia, que hace evidente el problema.



FZ, 2001, 116c

Este asunto es llevado por los *Zapatazos* aún más allá. La posibilidad que tiene la narración de tomar distintos recorridos, conectando esos recorridos a elementos léxicos o icónicos, es extraordinaria. En otros momentos de esta exposición he dicho que la narración busca salidas semánticas, recorridos no previstos para introducir isotopías no previstas en la fase de formalización del texto. La función de armado y normalización hacen prever, esperar un recorrido, mientras que la fase de disyunción hacen girar la narración hacia recorridos nuevos e inesperados. Esta característica es llamada por la lingüística, rasgo de marcadez, un rasgo no marcado es aquel que el interlocutor espera que se desarrolle. Mientras que uno marcado sorprende por violar las expectativas. Esa es, parcialmente, la teoría del humor defendida por Eco (1986) a la cual he aludido a lo largo de este

trabajo. La delegación de la palabra a actores metonímicos, que asumen por el todo la palabra, abre matices de significado que generan un recorrido enunciativo especial. Son los mecanismos de la antropomorfización, que le confiere la palabra a los animales o a las cosas. Zapata descompone en un haz de rasgos las personas, sus roles temáticos, y las cosas. El enunciado en voz de una cosa de la que no se espera palabra, vierte en el significado un recorrido ingenioso, sirviendo de conector para otros espacios semánticos. Veamos algunos ejemplos en los que *quien habla en la caricatura* aporta ciertos valores² al recorrido semántico que se expresa como un simulacro tensivo. No se trata de despachar el asunto como una metonimia, la parte por el todo. Para Marchese y Forradellas (1997), apoyándose en Eco, para explicar el mecanismo de metonimia es preciso tener en cuenta un modelo semántico de la función signica: un semema es representable como un complejo organizado de marcas denotativas y de selecciones contextuales circunstanciales (que regirán los sememas asociados a lo representado). Pero no es solo eso, es preciso considerar la semiosis que reorienta el recorrido al poner la palabra de la caricatura en un actante no delegado usualmente. Ese actante convoca al sentido ciertos matices de sentido que aparecen merced a la manera en que se despliegan a lo largo el texto. Existe cierta tensividad fórica que mueve al individuo a modalizar su discurso sobre la base de ciertos efectos.

Al examinar algunas caricaturas donde el sujeto delegado de la comunicación sorprende al destinador por el solo hecho de ser el delegado para hablar en la caricatura. En las dos caricaturas que presento a continuación, la enunciación recae en objetos, calificados de por sí, por ser objetos de trabajo vinculados con actividades. Esa "preeminencia sobre todos los contenidos vertidos en los objetos y los haceres", como dicen Greimas y Fontanille (ob. cit.: 22), definen ciertos rasgos valorativos que los acercan a los proyectos de vida, nos hacen pensar en la autoridad que entraña a la torre petrolera o al microscopio a hablar sobre los asuntos que le son propios. Desde luego que es una metonimia, pero es mucho más que eso. Es una manera de sensibilizar al auditorio, de criticar al adversario, de potenciar el aspecto dramático de este simulacro de sentido. La torre, porque vuelve con el estribillo de "sembrar el petróleo", punto de quiebre de todos nuestros desvelos como país. Es, además, una manera de contextualizar, de condensar un tema vasto.

² Greimas y Fontanille (1994) hablan de un "valor del valor" para referirse a las *valencias*, estados de sentido que *coagulan* en el recorrido y que predisponen el sentido en una dirección. No son estados cognitivos propiamente, difícilmente precisables como contenidos semánticos, sin embargo cruzan la conciencia de los sujetos atrayendo o repulsándolo hacia el sentido. Estos valores no son los valores saussurianos sino apreciaciones de vida.

Zapatazos



01-03-1985

Zapatazos



06-09-1979

¿Dónde está el salario mínimo Dios mío?

Con el microscopio opera un procedimiento igual. Se busca intensificar el sentido de lo que se critica, hasta llegar a la hipérbole. La disyunción está en acertar a concluir, interpretar, que ni con microscopio puede verse el salario mínimo por lo pequeñísimo que es. Habla el microscopio y no el operador, el científico. Este cambio de vocero crea un recorrido que toma como selección contextual el costo de la vida. Ese clasema /Economía/ se desarrolla bajo el recorrido de carestía, bajo la forma de la hipérbole, cuando se invoca a Dios para que responda la interrogante. Allí opera la tensión de la desigualdad, o por lo menos las dificultades de quien obtienen el salario mínimo como pago por su trabajo. Es decir, habla de la explotación del trabajo asalariado. En otras caricaturas sorprende como se delega a animales para hablar de los hombres. El recorrido semántico es el recubierto por las Unidades Fraseológicas *Derechos Humanos* y *Control de calidad*. Los perros hablan de lo difícil de ser humanos, con tan escasos derechos. Si la “vida de perros” es un recorrido donde encontramos mala vida, vida dura de penalidades y de humillaciones por un bocado, ¿cómo será cuando esos animales callejeros se apiadan de los humanos, sienten conmiseración? El efecto de intensificar el penar humano consigue su efecto mediante esta homología conseguida por la hipérbole. Se exagera para poder acentuar el sentido, para hacer sentir el significado.

Encontramos también a personajes históricos como Bolívar en su estatua ecuestre con el sombrero militar extendido en posición de saludo, morrocoyes que emiten su discurso, burros, urnas electorales, vacas flacas

que ilustran fraseologías. Pondré cuatro caricaturas para observar su organización enunciativa. La de Bolívar ecuestre, simulacro de la que está en la Plaza Bolívar de Caracas, es una caricatura magistral.



FZ: 2001, 131
SEÑOR GOBERNADOR, ¡POR AMOR A DIOS! UNA LIMOSNITA PARA CARACAS



09-11-2003
ME QUIEREN QUITAR EL GOBIERNO... ¡PERO YO ESTOY ECHÁNDOLE CABEZA!

La sociedad venezolana tiene en Bolívar el ser más grande que ha nacido en este país, se le idolatra, todo lo más grande, más noble, más virtuoso, lleva su nombre. Es un ídolo llevado al panteón divino. Su imagen convoca la soberanía, el poder y la gloria. El poder siempre se ampara en él. Los actuales gobernantes se hacen llamar bolivarianos y han bautizado su revolución como Bolivariana. Se dicen sus seguidores y depositarios de su gloria. La estatua ecuestre es el centro de todos los actos protocolares, de homenajes, de cualquier aniversario donde se le rinde culto, se depositan coronas, etc. Ese es el recorrido que hemos construido, ante él, ante su poder nadie puede. Su figura guía y orienta.

En la caricatura de Simón Bolívar quien habla no es Bolívar sino su sombrero, lo cual obra como un recorrido que no le es propio. Un sombrero extendido en manos de un hombre que pide alguna moneda en la calle es una imagen triste, es una imagen que tiene como recorrido la limosna, el estado de carencia. Todo esto implica carencia de poder, desvalimiento. Poner el

sombrero militar de Bolívar a decir lo que dice le hace volcar sobre su gloria el estado de carencia propio del pordiosero, del carente de medios. El efecto pasional de esta caricatura es de verdad demoledor, pues convoca las pasiones más sensibles del venezolano y le muestra a Bolívar como un pordiosero, degradado pidiendo una limosna, alguna mínima moneda, algo que mitigue la carencia. Eso es de una efectividad pasional sin igual. La tensión convocada alude al estado de ánimo más delicado de la venezolanidad. Se ve claramente como de la idea depositada en un Bolívar mistificado, glorificado, depositario de la libertad, se confunde con la idea de la mendicidad y la dependencia. Más fuerte cuando quienes gobiernan se hacen llamar Bolivarianos, sus herederos y es Bolívar, el hijo esclarecido de Caracas, el caraqueño mayor, el que le ruega por Dios una ayudita.

La caricatura del 09-11-2003 es claramente fundada en una relación de la parte por el todo, la bota por lo militar. El recorrido semántico aquí pasa por reconocer en el sector militar una forma de autoritarismo y de escaso o nulo debate de ideas ni de nada. La estructura militar parece que no reconoce la disensión. Solo se acata lo que se ordena y punto. Luego, poner a una bota a hablar, ser delegada de ese recorrido es como pedir mucho, pues la bota resalta los valores de la fuerza, de lo que está a ras del suelo, lejos de la cabeza. El detalle de poner una bota a decir que *le echa cabeza*, es decir, piensa, ya es una forma retorizada de burla y vejación. La sátira se intensifica cuando se delega ese trabajo a los militares. Ese es el efecto buscado por la caricatura.

Las fraseologías figurativizadas son una buena fuente de enunciación de la que comentamos. La unidad fraseológica *Lo que está a la vista no necesita anteojos*, sirve para que un ojo sea el delegado de decir a un grupo político llamado MIN (Movimiento de Integración Nacional), el cual tenía como logo unos lentes (gafas) de montura, marca de identidad de su fundador (Renny Ottolina): “EL MIN NO QUIERE ENTENDER QUE LO QUE ESTÁ A LA VISTA NO NECESITA ANTEOJOS”.

Todas estas caricaturas mantienen un diálogo polémico con la opinión oficial, son textos de opinión pública. Están profundamente contextualizadas. Esa, recordamos, es una de las características del discurso lúdico polémico: su dependencia del contexto para su funcionamiento. En otra caricatura es un burro quien toma la palabra para terciar en un debate sobre las universidades y el régimen político. Todo viene a colación de la utilización de la palabra *burundanga* por parte del presidente Chávez en torno al conflicto universitario, tomada por un grupo de sus partidarios. Por aproximación paronomásica se pasa a *burrundanga* y de allí al burro como enunciador. El enunciado del burro es como sigue: “¡HAY QUE ACABAR CON LAS UNIVERSIDADES, PARA QUE SIGA LA BURRUNDANGA!”. El burro es símbolo de brutalidad, de torpeza. Su recorrido previsible, entre otros, como la resistencia en el trabajo. Tratándose de universidades, donde se trabaja para pensar, el burro es su opuesto simbólico. Ahora bien, quien habló de *eneas con burundanga* fue el propio presidente, de manera que allí por un proceso de asociación le corresponde la enunciación, la identidad con el emisor del

enunciado. La interpretación de este texto no se logra sin un completo conocimiento del contexto que le da origen.

OPINION

Zapatazos



02-04-2001

¡NADA ME DA MÁS MIEDO
QUE UNA MARCHA
DE ESCUÁLIDOS !



09-10-2002

¡NADA ME DA MAS MIEDO
QUE UNA MARCHA DE
ESCUÁLIDOS!

Otros delegados para enunciar son las armas de fuego, los alicates, por alusión al alicate con el que Chávez amenazó a sus oponentes, los tiburones, con los que, a su vez, se identificó el 11 de abril del 2002, cuando dispararon a la multitud con un saldo terrible de vidas humanas caídas en plena marcha pacífica. En sus transmisiones de radio, Chávez clamaba por distintos tiburones, numerados, donde él tenía el número uno. La caricatura del 09-10-2002 muestra a un tiburón con mango de alicate diciendo su parlamento. Las tensiones políticas a las que ha estado sometido el venezolano en los últimos seis años han sido una permanente fuente de enfrentamiento. Las tensiones forman parte de un esquema de enfrentamiento donde la pasión que ha encendido los estados de ánimo ha sido el desprecio. El gobierno desprecia a quienes se les oponen y los llama *escuálidos* (DRAE: "Flaco, macilento, sucio, asqueroso"). El desconocimiento con que el gobierno ha tratado a la oposición ha exacerbado las pasiones, tiñéndolas de una enorme subjetividad, de una pasionalidad poco madura y peligrosa. En sectores opositores puede sentirse idéntica actitud.

He intentado mostrar cómo el procedimiento de enunciación es un mecanismo rendidor en los *Zapatazos*. Las caricaturas de los *Zapatazos* incursionan en estas formas de delegación de palabra para sacar más efecto de sentido expresividad. La manera de conseguir más pasión, más fuerza expresiva para la sátira, para la denuncia. Podría decir que las caricaturas políticas, las caricaturas de Zapata son texto de máxima expresividad satírica. El mecanismo discursivo perseguido a todo transe es la intensidad en el mensaje, la expresividad para sacudir la conciencia, para orientar, para vejar al adversario. Para relativizar el discurso oficial. Douglas, citada por Marina y López (1999: 120) dice que las bromas son un elemento liberador, un ataque peligroso contra el control. La “relativización momentánea resulta placentera en sí misma, además permite la sublimación de deseos prohibidos. Un chiste es un antirrito. El bromista es un relativizador, una especie de místico en pequeña escala”. Las caricaturas participan de este estado de ánimo liberador y sublimador, pero lo hacen a su manera, polémicamente. Atacando con mecanismos semióticos complejos que le exoneran de culpabilidad.

El habla, la oralidad y las caricaturas

Anteriormente hice mención a los sujetos de la enunciación. Uno es el que escribe (o dibuja o ambas cosas), conocido como sujeto de la enunciación (Destinador) y otro es el receptor real, destinatario (lector). En una instancia textual se encuentran el narrador y el narratario, sujetos de papel, inscritos explícitamente en el texto. No es que niegue la presencia del sujeto de la enunciación y el destinatario en el texto, presupuestos. Más adelante volveré sobre esto. Por ahora me interesa insistir en el carácter *dialógico* de las caricaturas, en su búsqueda de oralidad, y esto tiene que ver con el enunciado y con los simulacros. Los efectos de sentido de un texto escrito a mano no son los mismos de un texto mecanografiado o al pie de la caricatura, casi como un anexo. En este caso, el componente verbal da la impresión de ser mediado por el caricaturista, que intercede para delegar la voz a un actor de las caricaturas. En el caso del globo sobre la boca, la impresión es de habla sin mediación, directamente, espontánea. Los actores interactúan lingüísticamente sin mediación y esto permite constituir el componente verbal en parte del componente icónico. La caligrafía, el trazo, la segmentación, la alternancia de mayúsculas y minúsculas coadyuva en la generación de efectos de sentido y de efectos semisimbólicos de fuerza expresiva singulares.

La escogencia del globo no es una decisión ingenua, para que el dibujante de caricaturas pueda dejar de producir dibujos con complejidad gráfica y la sustituya por líneas más livianas. El globo requería el espacio que ocupaba la mancha sobre el papel. La ganancia es grande, se va directo al asunto consiguiendo a cambio un efecto expresivo a cargo del actor de manera directa. La oralidad está, de esta manera, puesta en discurso. Un texto oral parece más espontáneo que uno escrito. Tradicionalmente la escritura ha sido considerada el modelo formal de la lengua. La escritura me refiero a los tipos del mecanográfico utilizado en los *Zapatazos* desde sus inicios en 1965,

hasta mediados de los años setenta, cuando definitivamente abandona la máquina de escribir y se apoya en la escritura a mano puesta directamente en boca de los actores. La expresividad y espontaneidad son logradas con el dibujo de la letra y con la puesta en boca directamente. Además de esto debe notarse que el registro coloquial practicado por los hablantes de las caricaturas cobra más fuerza de este modo que con el tipeo mecanográfico. Es cuestión de lograr efectos de sentido, y esos efectos de sentido se llaman expresividad, polémica, pasión y situación vividas. El efecto humorístico fluye mejor bajo estas formas. El manuscrito permite, además, rasgos opositivos de tamaño, de trazo, de mayúsculas y minúsculas que traducen expresividad emocional y semisimbólica.

El efecto que se desprendía de la escritura al pie no era el ideal, ya que parecía escritura, literatura, y no oralidad y diálogo. Una de las características de la escritura es que sobre ella puede operar una fuerte corrección. Se puede planificar el medio escrito, tanto como sea posible, mientras que la oralidad parece que no se planifica. Lo oral, se ha dicho, parece que, al no planificarse, es un habla descuidada, mientras que la escritura, como dice Domínguez (2005: 64) “suele asociarse más frecuentemente con situaciones formales de habla, mientras que la oralidad...es comúnmente asociada con situaciones informales”. La escritura se asocia al saber y a las instituciones, por ello Álvarez (2005: 41-8) afirma que esta es una forma de poder social, frente a la oralidad. Son *las relaciones de papel involucradas* (Halliday 1982:145) vistas desde el ángulo del lenguaje y de la imagen. La oralidad es natural, mientras que la escritura es un logro que se produce mediante la educación. Todo esto parece que gravita en la decisión gravita en torno a este asunto, junto a los efectos corporales a los que he hecho alusión anteriormente. La voz de alguien, su timbre, su tono, la proximidad con que nos lo dice, el aliento que puede percibirse de su emisión, su dialecto, su sociolecto, su entonación (alegre o triste), son factores que ahora aparecen para insuflar un tono emocional al cuerpo de la significación. Los valores emocionales que aporta el enunciador, el delegado del narrador para tomar la palabra, son sumamente importantes, ya que se aporta a la expresividad del texto, elementos significativos que se agregan de una manera sutil, casi imperceptible, como la de la estatua ecuestre de Bolívar descrita arriba.



08-06-1972

UN MANTO DE SILENCIO

ZAPATAZOS |



08-10-1970

Zapata tiene un inmenso ingenio en esto de manejar el globo como espacio donde se coloca lo dicho por el personaje. Fijemos la atención es la caricatura del 06-07-1972a, donde aparece el globo vacío, sin palabras, sin oralidad, pero con un mensaje escrito en un cartelito cuadrado, sostenido por el sujeto que hace silencio. En algunos casos el globo ha cedido paso para quitarle aun más el efecto de texto escrito y acentuar su oralidad. Son caricaturas donde el globo desaparece como marco, como límite de lo expresado por el sujeto de la caricatura. En otras los personajes tocan la base del globo, les pertenece, pueden asirse a ello como algo material. Puede servir para construir otra imagen, llevando su expresividad y su creatividad al límite.

En la caricatura identificada como FZ: 2001, 99a, vemos a un hombre cruzado por un sable que, aun así, dice que él no oye ningún ruido de sables (“¿Cuál ruido de sables?”) en una clara situación donde la imagen sirve de antífrasis al texto verbal. *Ruido de sables* hace referencia al riesgo de golpe de estado, es una fraseología muy usual en nuestra América. La otra caricatura, la del 13-08-2003, encontramos un diálogo entre dos sujetos pobres, sujetando la flecha del globo, la que permite asignar la palabra al personaje. Vemos los dos con la boca abierta en señal de palabra, cosa que no se lograba cuando el texto se colocaba al pie.



ZF: 2001, 99 a



13-08-2003

Los actores de las caricaturas respetan las formas del poder social establecidas en la "realidad". Allí hay diálogos entre los poderosos y los subordinados, los gobernados (relación de poder) y también tenemos diálogos entre iguales (solidaridad). En el primer caso, cuando se encuentran en relación de subordinación quien habla es, generalmente, el siempre optimista y dichoso todopoderoso. También tenemos un narrador que toma la palabra y dice las cosas sin asignar el texto a nadie. En otras oportunidades el diálogo se cierra con el destinatario, extra-papel, fuera del simulacro intratextual pero supuesto en el simulacro englobante de la realidad donde el texto circula. Son las caricaturas donde el actor mira directamente al lector real. En estos casos el actor de papel sabe que el campo, la acción social en que el texto está involucrado, los encapsula a ambos, frente a frente. Podemos ver esto también en la caricatura anterior (FZ: 2001, 99a).

ZAPATAZOS



12-01-1986

-EL SALVADOR...
-¡NO ME CAMBIE LA
CONVERSACIÓN... YO ESTOY
HABLANDO DE POLONIA!



24-11-1993

EL RESULTADO DE LAS
ELECCIONES HAY QUE
ACEPTARLO GANE QUIEN GANE
Y PIERDAS QUIEN PIERDAS

Las caricaturas tienen un carácter oral: dialogal, conversacional. He puesto atención al concepto de apóstrofe para insistir en el asunto de la expresividad, ganarle a la indiferencia que produce la ritualización del significado. Las palabras y las cosas pueden ir deteriorando su poder significativo en la medida en que el uso constante y recurrente de determinadas formas lingüísticas y semióticas. La lucha de la caricatura contra esta virtual indiferencia, contra la pérdida de efectividad le hace buscar los recursos que le devuelvan el poder expresivo al significado. La incorporación de otro a la caricatura para establecer el diálogo y así poner en escena el simulacro dialógico, pasa por lo que la retórica llama las figuras patéticas. Para Azaustre y Casas (1996) estas figuras son la exclamación, la interrogación crítica, la optación, la imprecación y la deprecación junto a la apóstrofe. *La apóstrofe consiste en dirigir una apelación a un destinatario mencionado en el texto.* Mencionado con la palabra o con el dibujo, inscrito en el texto, diría yo. Tres cosas que quiero resaltar en relación con la narratividad: en los *Zapatazos*: carácter dialógico, relaciones de poder y componente verbal y la presencia del narrador instaurado.

Encuentro que, por regla general, cuando coexisten dos personajes con una relación de poder social, habla el poderoso y calla el débil. Incluiré una de la actual era política y una de la anterior, donde se supone que debemos leer, según los voceros oficiales, dos sistemas: antes el capitalista y ahora el socialista. Me permito traer a colación un texto absurdo que muestra las

diferencias entre estos dos sistemas. En el primero se da la explotación del hombre por el hombre y, en el segundo, todo lo contrario. Este absurdo sirve de explicación para ver cómo la modalización de la obra de Zapata ha estado, en este caso, aspectualizada por la cursividad, es decir, por la duratividad: nada ha cambiado con el cambio. Veré este fenómeno a la luz de la iconografía utilizada por Zapata, entre la era de los gobiernos civiles y la era de los militares.



03-03-2005

ES INÚTIL QUE PONGAS ESA CARA DE QUE NO SABES NI LEER NI ESCRIBIR, ¡PORQUE YO SÉ QUE TÚ FUITES DE LOS QUE FIRMATES!

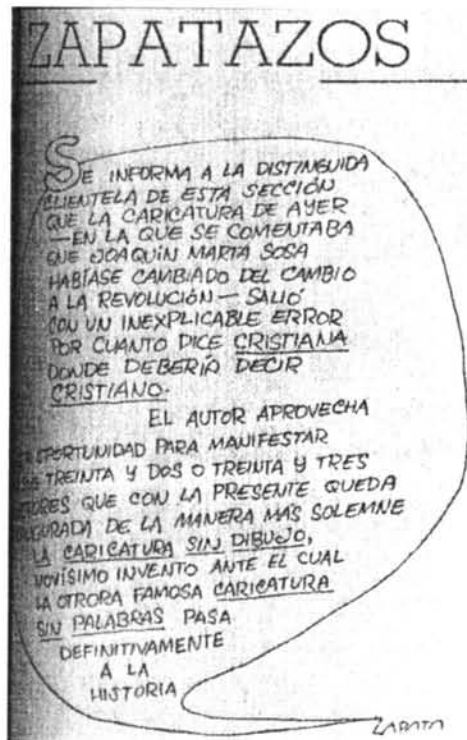


08-07-2004

¡CIERRA ESA BOCOTA! ¿...NO VES QUE ESTOY DIALOGANDO YO?

Volviendo sobre aquellos aspectos visuales, que la semiótica de las pasiones pretende reivindicar para tratar de reconstruir el significado hasta en sus recorridos pasionales puestos de manifiesto por la narratividad, se puede observar la relación de poder que se establece entre los sujetos de la caricatura. Tanto en unos (demócratas) como en otros (militares) se ve la relación de poder que ejercen éstos sobre el sobre su interlocutor pobre. En el aspecto visual encontramos, además, para expandir la relación de poder, un contraste semisimbólico que añade expresividad. Me refiero al tamaño de los sujetos dominantes en relación con sus interlocutores, también la expresión del rostro del poder.

En cuanto al narrador, cuando no hay diálogo o delegado instaurado en el texto, el texto verbal corre por cuenta de un narrador como mecanismo comunicativo. Lo vemos, por ejemplo en la *sententia* que aparece en el texto sin que tenga un enunciador desembragado como actor. Son textos donde la comunicación está puesta sin que ningún sujeto se haga responsable por ella. Coloco un par de caricaturas sobre este asunto:



05-04-1973

Zapatazos



01-10-2001

En estas dos caricaturas vemos quién asume lo dicho en ellas. En un caso, muy usual en los *Zapatazos*, el autor de la caricatura funge como narrador. El globo surge desde la firma del caricaturista. En la segunda vemos las ya icónicas ruinas de lo que fueron la Torres Gemelas del World Trade Center en Nueva York, símbolo de los estragos del terrorismo. Hoy se le conocen como *Área cero*. El texto dice lo que dice sin que se sugiera que es dicho por las ruinas mismas. El texto está sobrepuesto sobre la mancha que hace el dibujo. Debemos ver que el componente verbal corre a cargo de ese narrador que a veces se reserva la palabra para sí. En los *Zapatazos* encontraremos aportes del comic cuando el la caricatura del 07-04-2004 vemos un globo explosivo con un mensaje lleno de signos insectos, como reproduciendo la expresividad violenta que se ve en algunos comic cuando no se puede copiar lo que dice el sujeto.

Zapatazos



31-01-1986

CAN CÚN ES CAN CÚN
Y KING KONG ES KING KONG



07-04-2004

HASTA HACE POCO NO
HABÍA PEOR MALA
PALABRA QUE
REVOCATORIO, PERO DESDE
QUE SURGIÓ DERECHOS
HUMANOS EL POSESOR
REVOLUCIONARIO NO SABE
EN QUÉ PALO AHORCARSE

En esta caricatura aparece un comentario del narrador explicando las razones de la molestia del personaje. También el globo sirve para dibujar, obsérvese lo que hace en la caricatura del 31-01-1986, donde habla el Fondo Monetario Internacional, y lo que dice lo encierra en un globo que es en realidad un simio. Este dibujo zoomorfo conecta con el tema económico, al lexicalizarlo encontramos la palabra *mono*, que en el dialecto venezolano significa "deuda". Si viene del FMI, es lógico que sea una deuda pública.

Narratividad y auditorio

El auditorio es tomado en cuenta en la construcción del relato de las caricaturas. El texto caricaturesco sugiere y el receptor es el encargado de desplegar sobre el texto enunciado un conjunto de datos que el texto requiere para funcionar. Es el mecanismo que Eco (1981 y 1992) llama de pragmática textual. El dispositivo interpretativo está previsto en el mecanismo generativo del texto. Allí el lector modelo aporta la plusvalía significativa de la que vive el texto. Siendo así, el lector debe conocer, estar al día en cuanto a sucesos para poder interactuar. Pondré un ejemplo. Si el auditorio no está bien informado, no podría hacer operar los mecanismos de inferimiento que el texto demanda.



01-06-2004



ZF: 2001, 177 d

LO ESTOY INFORMANDO POCO A POCO DE TODO LO QUE PASO EN EL PAÍS DURANTE EL MUNDIAL DE FÚTBOL

En la caricatura del 01-06-2004 aparece una siembra, un campo cultivado donde, en lugar de semillas o plantas, aparecen documentos de identidad. La información aludida, y la que debe coincidir con la que el destinatario proyecte sobre la caricatura, tiene que ver con el número de cédulas de identidad que el gobierno ponía a circular, según denuncias de la oposición, para hacerlas aparecer como votantes a su favor. El auditorio debe

saber para poder instaurarse como interlocutor y así actualizar en los límites que el texto de la caricatura le exige. En Venezuela *sembrar* tiene un significado metafórico entre lo agrícola y lo policial. Es un lexema proveniente del ámbito policial-jurídico, cuando un cuerpo policial “siembra” la prueba a la víctima. Se sembraban cédulas de identificación a personas para hacerlas pasar como prueba de fraude preparado por la oposición.

La caricatura ZF: 2001, 177d, alude a la tensión emocional a la que estuvimos sometidos los venezolanos durante el mundial de fútbol y al mismo tiempo a la tensión política. Para los que optaron por la tensión deportiva, se aislaron, cuando debieron regresar a la cruda realidad, el shock sufrido fue impactante. Pero esa caricatura era para ese auditorio, inmerso en ese estado emocional del momento. Hoy esa impresión ya quedó atrás y la caricatura solo queda como testigo de lo que fue objeto de la opinión pública en ese momento.

Eco (1992) dice que la actualización del significado debe moverse en los límites sugeridos por el enunciado. Esto significa que el lector no puede, arbitrariamente, aportar información no pertinente que pueda desvirtuar el significado del texto, ya que todo texto aspira ser interpretado de manera unívoca. Esa univocidad parece depender de la manera como se estructura el texto. La cooperación del auditorio de las caricaturas de Zapata es un auditorio culto. La actitud diaria de los lectores de Zapata busca el ingenio para la sublimación ante el desequilibrio. El auditorio debe estar actualizado para poder actualizar. Un auditorio extraño o desactualizado no consigue las claves de la lectura propuestas por los *Zapatazos*. De manera que el auditorio de las caricaturas es un auditorio marcado por el tiempo, por los estados de emoción que nos embargan. Viendo una caricatura antigua, desactualizada, no sentimos el mismo goce. Queda como un documento, como un recuerdo abstracto. Mientras que las de actualidad nos incitan a sumirnos en ese estado de catarsis, nos orientan nuestros estados emocionales y racionales. La caricatura debe trabajar con auditorio restringido, no es para inmensos auditorios. No es de consumo fácil, como el chiste. El chiste arma su propio contexto y su disyunción humorística se construye sobre su texto. Su referente interno, textual es suficiente para desplegar su potencial significativo. La caricatura no es atemporal, es de consumo en caliente. Una caricatura fría no provoca lo mismo. El contexto textual, el espacio del que se sirve la caricatura, el contexto instaurado, necesita aun el concurso del auditorio.

La imagen y el interpretante

Una de las maneras como se despliega el significado a partir de enunciados sumamente concentrados consiste en lo que, en la teoría semiótica peirciana, se llama semiosis infinita. Un signo es interpretado por otro signo hasta el infinito. Sigo en esto la explicación que da Eco (1989, 1990 y 1992) de este asunto. Eco cree que el límite a esa expansión lo fija el marco de cultura donde se inserta el texto, limitando la interpretación en los bordes donde el emisor espera ser interpretado. Así la sal puede llamarse cloruro de sodio, etc. Si como dice Fabbri (2000) la narratividad estudia los problemas de las características de acciones y pasiones, los dos componentes de la caricatura (cuando los hay) se traducen mutuamente. En unos casos la imagen apoya el sentido desarrollado por las palabras, en otras la imagen contradice las palabras. Lo cierto es que la imagen está allí, junto al componente verbal para producir un texto único. Cabe entonces preguntarse hasta qué punto la noción de interpretante puede funcionar: un componente es el otro signo referido por otro signo. El signo verbal es interpretado por uno visual y viceversa.

La imagen en las caricaturas, he dicho, pueden contradecir lo dicho en el plano verbal, resultando un texto de efectos irónicos. ¿Qué papel juega la imagen en una narración de esta naturaleza? Tendré que volver sobre la afirmación de Zapata de que el humor no admite respuesta. Eco (1992: 49) ha dicho que el racionalismo occidental, el *modus ponens* se funda en la unilinealidad de la cadena casual. Es necesario admitir tres principios: el principio de *identidad* ($A=A$), el principio de *contradicción* (imposible que algo sea A y no A al mismo tiempo) y el principio del *tercero excluido* (A verdadero o falso y *tertium non datur*). El humor viola estos principios y es allí donde la imagen sirve de interpretante introduciendo otra lectura, opuesta a la enunciada verbalmente.

En estas dos caricaturas a continuación, de tema petrolero, vemos un efecto irónico. La imagen abre una segunda isotopía mediante la cual se viola el principio de identidad. Lo enunciado en el plano verbal no se corresponde con lo dicho en imagen. La imagen contradice lo que el narrador delegado, el actor de la caricatura, enuncia. Es decir, A es distinto de B, no es igual a sí mismo. El principio de no contradicción no se respeta en la cadena unilineal de la enunciación. El tercero excluido está en que A no es verdad. Si fuese verdad, el enunciatario no mostraría las huellas de la pobreza que se exhiben aquí. Estas son las huellas que el artista introduce para dramatizar el efecto de la injusticia en el momento de distribuir la riqueza de la renta petrolera. Lo delgado de sus cuerpos, la desnudez, lo descalzo de sus pies, el lugar donde suceden los eventos de enunciación, los cerros con sus ranchos hechos de material de desecho o de mala calidad, dibujados como una verticalidad y una aglomeración que nos sugiere las zonas marginales o cinturón de miseria que rodea la ciudad. Visto así, como un destinatario que quiera responder una caricatura como estas, puede hacerlo. El juego ambiguo que se traduce en el juego irónico impide aferrarse a uno de los principios para acusar al artista. El humor no se puede responder sino con otra salida humorística. En estos casos son argumentos generales, no se descalifica a nadie en particular, es un

argumento *ad hominem*. No se puede admitir que el petróleo ha mejorado el nivel de vida de un sector de la población, pues la imagen evidencia que no es verdad, como en el caso de la caricatura del 24-04-1969: “-Si el negocio del petróleo se acaba, ¡dejo la política!”. El sujeto que enuncia este texto es un camaleón, es decir un bien vestido y bien comido político. En ese caso, las caricaturas irónicas que he descrito arriba serían coherentes. A sería A y no B. Funcionaría. Pero hay casos en los que las caricaturas utilizan uno de sus componentes para apoyar lo otro. ¿Cómo funciona en esos casos la noción de interpretante?



ZF: 2001, 162 c

HAY QUE AYUDAR AL PETRÓLEO AHORA QUE ESTÁ EN LA MALA... ¡DESPUÉS DE TODO, ÉL FUE QUIEN NOS PUSO A NOSOTROS EN LA BUENA!



ZF: 2001, 164 d

LOS PRECIOS DEL CRUDO TIENEN QUE SEGUIR ARRIBA, PARA QUE NUESTRO STATUS NO SE VENGA ABAJO

Tomaré un par de *Zapatazos* donde ambos componentes están identificados, donde A es igual a A y no es B.

Zapatazos

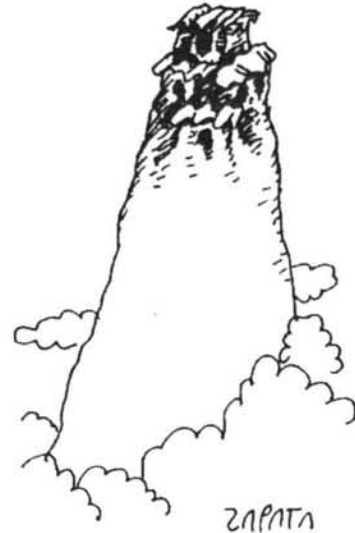
¿QUIÉN
DIO QUE
EL
TERRORISMO



NO
TIENE
CARA?

13-09-2001

¡POR MÁS
QUE SUBAN LOS
PRECIOS DEL PETRÓLEO,
NUNCA LLEGARÁN
HASTA
AQUÍ!



ZAPATA

ZF:2001,164b

En la primera caricatura se puede condensar hasta encontrar en su base que habla de muerte. El terrorismo es un mal que procura sembrar el terror mediante la muerte. La muerte puede tener como interpretante una calavera. Ese ha sido un símbolo de la muerte y la noción de interpretante vuelve a funcionar de manera lineal, sin el rodeo de la interpretación o la dislocación del significado por contradicción. Terrorismo (A) es igual a calavera (A), ambos unidos por la categoría muerte. Imagen y verbo trabajan en un mismo sentido, sin contradicción. En esta caricatura se alude a la fraseología *el terrorismo no tiene rostro*, en el sentido del anonimato de los responsables. Pero el caricaturista responde operando un giro en el significado que la fraseología recoge. La siguiente caricatura, la del rancho en la cima de la montaña, sobre el cerro, toma como tema el asunto de la renta petrolera. Los habitantes pobres viven en los cerros, en las zonas altas y periféricas de la ciudad. Los pobres no tienen oportunidad de que los altos precios lleguen hasta tan alto. La oposición arriba y alto deja abierta la isotopía costo del petróleo (economía) y arriba (lugar de habitación de los pobres) injusticia. En este caso encuentro en la caricatura una denuncia donde el interpretante de la renta petrolera es su distribución injusta. En la cultura política venezolana, la situación petrolera es un mínimo común a toda la cultura. Puede ser interpretada desde cualquier ángulo. La cultura petrolera, aquella que Uslar Pietri denunciara en los años cuarenta (*Hay que sembrar el petróleo*) drena hacia cualquier ámbito de la vida social.

Si la noción de semiosis infinita consiste en el mecanismo que un signo es interpretado por otro y así hasta el infinito, este mecanismo deberá encontrar la comunicación de un elemento signico por otro. En algún punto debe haber una conexión. El interpretante de un signo opera mediante procedimientos variados. Unas veces mediante signos retoricados, institucionalizados como el de cloruro de sodio por sal. En otros casos el procedimiento no es tan obvio y se necesita un puente que licencie la conexión y que la conexión mantenga la cohesión semántica. Se requiere un procedimiento de interpretación para que un signo, un texto, funcione en su lugar. Este procedimiento de interpretación, de sustitución cohesionada, debe parecerse bastante al procedimiento metafórico. La explicación de los planos de la expresión y del contenido como planos constitutivos de los textos sincréticos nos da la herramienta para abordar parcialmente esta forma de narrar propia de las caricaturas y de otros textos sincréticos. Los sincretismos juegan, sobre la base de la unidad, a través de materias diferentes (verbal o visual) porque suponen un nivel inmanente común. Por ello es posible abordar la materia visual y la verbal con una metodología única:

As rápidas observações apresentadas sobre a semiótica mostram já dois aspectos de interesse para a questão do não verbal. Em primeiro lugar, como o percurso gerativo do conteúdo e independente da manifestação por uma expressão particular (verbal ou não verbal), pode-se explicar o plano de conteúdo de um texto visual, por exemplo no mesmo quadro teórico com que se analisam textos verbais. Se dizemos de um poema que trata da oposição fundamental entre liberdade e opressão [A Gata de Chico Buarque] poderemos dizer de um texto visual. (Pessoa 1986: 31).³

Ambos componentes de las caricaturas participan de un nivel inmanente que organiza las etapas del recorrido generativo desde la estructura profunda. Las estructuras elementales, de naturaleza lógico semántica (articulan en base a grandes categorías tipo vida-muerte) hasta llegar a las estructuras de manifestación, donde se tornan figurativas y concretas. El ejemplo que ponen Greimas y Courtés puede aclarar más este asunto. En la entrada *figurativización* del Diccionario de Greimas y Courtés (1982) dicen que el plano inmanente, en el plano de la estructura elemental, una categoría como /poder/ puede discursivizarse como un automóvil, entre otras muchas formas. Ya en las figuras del mundo, reconocibles por nuestros códigos de reconocimiento, el sentido puede manifestarse de maneras aparentemente distintas cuando en realidad se encuentran conectadas desde el punto de vista

³ Pessoa (1986: 31): “Las rápidas observaciones presentadas sobre la semiótica muestran aspectos de interés para la cuestión verbal. En primer lugar, como recorrido generativo de contenido e independiente de la manifestación por una expresión particular (verbal o no verbal), se puede explicar el plano del contenido de un texto verbal, por ejemplo, en el mismo cuadro teórico con el que se analizan los textos visuales. Si decimos de un poema que trata de la oposición fundamental entre libertad y expresión [La Gata de Chico Buarque] podemos decirlo de un texto visual”, *traducción mía*.

semiótico. La conexión entre signos, la manera como uno refiere a otro, la encontramos en esta noción, la cual la saca de la noción de interpretante previamente retoricado por las prácticas sociales.

Como el caso de la calavera y la muerte. La facultad que le otorga esta explicación metodológica permite concebir la equivalencia allí en los niveles inmanentes, el su trabazón simbólica específica. Cada texto muestra las pistas de esta construcción, no tienen que repetirse de manera sistemática. Este, creo yo, es el mecanismo de *interpretación* que antes suponía implicado. En la caricatura FZ: 2001, 38 observamos dos imágenes de papel moneda (Simón Bolívar y Andrés Bello) en un diálogo. El texto habla de la “superioridad” de un dólar respecto a la moneda nacional. Los billetes de cincuenta bolívares, hoy fuera de circulación, tienen impresa la imagen de Bello, mientras que los de cien la de Bolívar. Estos dialogan así: “LO QUE LO HACE MÁS INSOPORTABLE ES ESA MIRADITA COMO DE NO SE QUÉ. /...COMO DE SUPERIORIDAD, LIBERTADOR, DÍGALO AHÍ...”. El tercero implicado es el héroe norteamericano de los billetes de cien dólares americanos, Benjamín Franklin. ¿De qué se habla? Se habla de economía en el plano del enunciado. La moneda nacional cada día pierde valor frente al dólar. Las devaluaciones son constantes y nuestra economía depende en mucho de la moneda norteamericana. ¿Cómo encontramos el interpretante de la devaluación? A través de su figurativización más próxima, los billetes de ambas naciones. Quienes hablan no son Bolívar y Bello, son los valores asignados a sus billetes. Las predisposiciones que impregnan el texto tienen que ver con el estado de ánimo de los sujetos venezolanos de las monedas. Ellos sienten molestia por la superioridad de la moneda de la nación norteamericana en relación a Venezuela. Encontrar el enfado en la expresión *dígalo ahí*, forma popular que suele ir pronunciada con una entonación juvenil o mandrín. Esta forma jocosa en la voz de don Andrés Bello, hombre de cultura elaborada y cultor de la gramática, paradigma de las formas correctas, suena con efectos especiales. No se esperaría, si fuese el caso, que Andrés Bello usara esa entonación por representar para el venezolano, el modelo de corrección lingüística. El valor semántico que se agrega a esta entonación es la de llamar a las cosas por su nombre, sin tapujos. Hablar claro y diáfano. *Dígalo ahí* tiene que ver con la decisión de decir las cosas, de no darle rodeos. En una caricatura del año 2003, Bolívar reflexiona sobre el país.



22-08-2003



12-12-2004

La polisemia que encierra el lexema *Bolívar*, brinda la oportunidad de alternar el enunciador en los textos, creando un juego de sentidos entre la moneda o el Libertador. Generalmente cuando aparece en monedas, habla de economía, pero “deja caer” un sentido de respeto y de autoridad. Un mínimo matiz hace del bolívar, Bolívar (de la moneda al héroe), como en la del 12-12-2004. En este último caso un interpretante se vincula al otro, aferrado a las dos isotopías inmediatas que genera el nombre de Bolívar: padre de la patria o moneda (economía). Desde luego, esa es la misma actitud hostil hacia los antihéroes responsables de los desequilibrios sociales y económicos. En el plano expresivo reconocemos un antihéroe, un sapo, en el lugar que le corresponde a la imagen de la estatua ecuestre del Libertador en la plaza Bolívar de Caracas. Ya este juego de imágenes configura otro signo en lugar del signo. El interpretante proviene del recurso de atacar al antisujeto del poder. El signo que está en lugar del otro signo se genera a partir del juego ideológico. Se genera a partir de la semiosis de la confrontación. En el plano del contenido, se habla de un héroe, en el de la expresión se coloca un antihéroe.

El componente visual: la figurativización

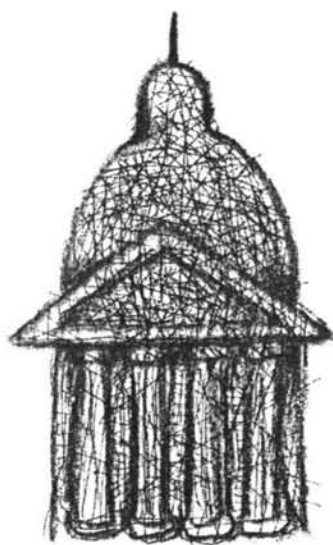
Lo visual no solo concierne a la imagen. En el componente verbal ya existe de por sí un fuerte contenido visual. En el habla se recurre permanentemente a desplegar un arsenal de figuras dotadas de iconicidad, de figuras del mundo que nos son comunes y que funcionan como una imagen. Greimas y Courtés (1982) conciben la iconización como la última etapa de la figurativización del discurso: donde distinguiremos dos fases; la figurativización propiamente dicha, que explica la conversión de los temas en figuras, y la iconización que, tomando a su cargo las figuras ya constituidas, las dota de vertimientos particularizantes, capaces de producir la ilusión referencial.

En el Zapatazo del 24-04-1965 vemos como el contenido icónico lleva al caricaturista a dibujar lo que le presenta el componente verbal. Se habla de *culebras* par hacer alusión al género llamado *telenovela*. Luego, el autor sustrae la palabra de su texto y trabaja con dos serpientes que dialogan de la siguiente manera: “-Y tú, ¿de qué canal eres?”

Se llama *patota* a la agrupación de personas como gavilla. Es de temperamento antisocial y generacional en el caso venezolano. En la caricatura del 21-10-1965 el componente verbal solo dice LA PATOTA y en el plano visual se ilustra con un pie gigante aterrorizando a las personas. Hubo una situación social en la que los *patoteros* “del Este” se convirtieron en el terror del vecindario, pero eso no nos importa ahora. Nos importa el componente icónico del plano verbal y la manera como se figurativiza. Es decir, iconización verbal y figurativización visual. Uno traduce al otro, funciona como interpretante.

La iconicidad ha sido descrita como la propiedad que tiene el lenguaje para imitar la realidad mediante los espacios mentales. No se trata de abogar por un mimetismo, sino de describir la ilusión referencial que resulta del proceso de procurar simular las connotaciones sociales, de “reconstruir” sus espacios mentales. Desde el punto de vista de la semiótica greimasiana, podemos introducir el principio de la constitución semiótica, consistente en un mecanismo integrado por la expresión y el contenido: Expresión y contenido son procedimientos que permiten prever la instancia de la enunciación. Allí cualquier expresión es vista como anterior a su manifestación en cualquier sustancia. Luego, tanto el componente visual puede ser estudiado como una narración, como cualquier narración figurativa puede ser interpretado como texto visual, pues lo incorpora en su ilusión referencial. El habla del venezolano, ha dicho Rosenblat (1974) tiende a lo concreto y lo figurado. Al observar el ya mencionado *cambur*, icono de la burocracia, como icono del clientelismo partidista, cuando oímos hablar de “cambur” de inmediato asociamos esa fruta al campo semántico política. En la caricatura del 28-02-1967 “-De esta galleta voy a sacar un cambur”, por ejemplo. Esas son las formas en que una de las isotopías es abierta por la literalidad de la iconicidad de la palabra. En el siguiente caso la palabra *raya* es trabajada como línea sobre una superficie en el plano de la sustancia de la expresión, mientras que de ella derivan la acepción “Quedar desprestigiado o

parecer ridículo o tonto ante los demás" (*Diccionario de venezolanismos*, DDV).



YA EL CAPITOLIO NO AGUANTA
UNA RAYA MÁS
ZAPATA

EL NACIONAL

20-08-1994

ZAPATAZOS



09-09-1986

En la caricatura del 09-09-1986 se sustituye el lenguaje por su icono. La madre tiene en el globo, en lugar de palabra, el dibujo del pan entre signos de interrogación. El, un cartón de bingo entre signos de admiración. Se trata de lenguaje y de imagen dibujados, un lenguaje que interpreta al otro. Esta es una de sus mejores caricaturas, la conclusión a la que invita el caricaturista es a que “juegan con el pan de los pobres”, podemos deducir esto por el contraste entre el “fuerte gordo” poderoso y la “débil madre” con un niño en brazos.

La intertextualidad en las caricaturas

No hace mucho tiempo la incorporación y el manejo de de otros textos, glosas, imitaciones, etc., en el discurso propio, no era de fácil procesamiento, ni prestigioso. Durante muchos años (¿siglos?) ha privado la noción de originalidad en la creación artística y en el habla cotidiana. Sin embargo eso ha cambiado y hoy todos podemos manejar cualquier cantidad de textos reconocidos como parte de nuestro discurso para producir efectos con resonancias polifónicas. Esto lo encontramos en el uso de fraseologías (como describo aquí en el capítulo de las unidades fraseológicas y el léxico en las caricaturas). La masificación inmediata de eslóganes políticos, publicitarios, textos provenientes del cine hollywoodense, etc. Todo esto constituye fuente para la intertextualidad. Pero también provienen de la literatura, de los títulos de películas famosas, diálogos conocidos, descripciones, frases históricas que incorporamos a nuestro discurso coloquial para dotarlo de resonancias que dan gracia, atenúan o intensifican, que rozan con cierta gracia y elegancia. Hoy es perfectamente posible que nuestro auditorio tenga la capacidad de reconocer y actualizar este tipo de textos. Es prestigioso para los hablantes saber usarlos, incorporarlos a su texto como marcas de refinamiento cultural que proponen al interlocutor un reto interpretativo. La difusión masiva, la escolarización, la ampliación del espectro electrónico, etc., permiten construir referencias a un cúmulo de textos que circulan profusamente en las sociedades hasta constituir referencias. La narratividad hoy encuentra en la intertextualidad una fuente narrativa de gran poder expresivo. Es una forma de dotar de ciertos efectos de sentido incorporados mediante la técnica del intertexto. Un texto que incorpora en su seno, en su proceso narrativo, otros textos, textos reconocidos como textos de otro origen.

En el caso de las caricaturas y, en concreto, de los *Zapatazos* de Pedro León Zapata, como textos sincréticos, vamos a hablar de intertexto independientemente de la sustancia portadora del sentido: verbal o visual. Si para la semiótica es posible remontarse de la manifestación del sentido a un nivel subtendido en el plano de la enunciación, es concebible entonces un dispositivo anterior e independiente al de la manifestación. Visto así, el intertexto se convierte en un concepto operativo capaz de operar en el componente visual y en el verbal. Había pensado en introducir el término *intervisual* para definir la especificidad de lo visual, ya que el intertexto proviene de los estudios literarios, pero al pensar en el dispositivo previo a la manifestación, es posible asignar el término intertextualidad para ambos casos: verbal y visual.

Para Greimas y Courtés (1982) este término fue introducido por Bajtín, semiótico ruso que lo empleó para la descripción de la obra *La poética de Dostoievski*. Esta noción de dialogismo o intertexto cambió en Occidente la limitada explicación de las «influencias» como se explicaba este asunto antes de Bajtín. Una de las características de la poética contemporánea es la de producir a partir de otras obras y no del artista, como lo dicen Greimas y Courtés al citar a Malraux. La temática del arte contemporáneo es el propio arte. La intertextualidad ha invadido todo el discurso artístico actual. Los

dibujos animados por ejemplo, son series de títulos con referencias a otros textos, clásicos o no. *La guerra de las galaxias* (la obra de George Lucas) es, por ejemplo, motivo de intertextualidad permanente en cantidad de textos dirigidos a los más jóvenes. Como ese ejemplo podríamos citar miles. También cuadros como el *Guernica* de Picasso se prestan para entrar en otras obras como intertexto sin que se entienda que el texto receptor está efectuando un plagio o se despache la relación textual como una influencia y ya. La serie *Los Simpson* es un buen ejemplo de intertextualidad en televisión. La incorporación de todo tipo de discursos, alusiones, referencias, en esa serie de dibujos animados es torrencial.

Greimas y Courtés hablan, entonces, de la existencia de semióticas (o de discursos) autónomas en cuyo interior se prosiguen procesos de transformación de modelos, más o menos implícitos. “El comparatismo con miras tipológicas nos parece, dicen estos autores, actualmente el único método capaz de asumir las investigaciones intertextuales.” Las tipologías de las que hablan Greimas y Courtés nunca fueron hechas y la intertextualidad continúa siendo un asunto que reclama atención.

Marchese y Forradellas (1997), al apoyarse en Arrivé, dicen de la intertextualidad que es el conjunto de las relaciones que ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado. Se trata de otros textos o modelos literarios explícitos o implícitos de los que se puede hacer referencia. También glosan a Kristeva, para quien todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Concluyen Marchese y Forradellas que el trabajo intertextual es un guiño al lector con otros textos, con textos anteriores. Barthes, citado por Marchese y Forradellas (ob. cit.) dice: “La intertextualidad, condición de todo texto, sea cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas”. No podríamos poner comillas a un intertexto de una pintura de Goya, por ejemplo. Aparece Goya y ya, como veremos.

La polifonía, como también se ha dado en llamar, que se logra en una obra a través del texto invocado, responde también al afán de la estética contemporánea, desde el vanguardismo, por romper la linealidad del discurso. Al mismo tiempo permite un discurso mucho más denso y esto ofrece al destinador la oportunidad de una lectura más exigente y participativa. Le permite, al mismo tiempo, simultáneamente, una serie de referencias y juegos de lenguaje. En las caricaturas de Zapata los intertextos son variadísimos y en ellos podemos conseguir textos provenientes de la más disímil fuente. A continuación ofrezco un conjunto de *Zapatazos* donde se siente el despliegue culto y variadísimo de textos que vienen a las caricaturas para aprovecharse de sus valores e intensificar su intención caricaturesca, ya sea de evidencia, de sátira, de orientación, etc. Los intertextos sirven también a las caricaturas para retrotraer otros textos con fines polifónicos y de juegos de sentido. Su funcionamiento dentro de las caricaturas se parece a las unidades fraseológicas, en la medida en que sabiendo lo institucionalizadas que están, que forman parte de un acervo cultural colectivo, se apoyan en ellas para

reforzar los efectos de sentido que busca, la intensificación de su expresividad.



FZ: 2001, 76



04-02-1966

Los intertextos en los *Zapatazos* provienen de distintas fuentes. Hay intertexto de los medios de masa como la televisión, también pueden tener un origen culto. Pueden venir de la pintura nacional o internacional, de la escultura, de otros caricaturistas. El intertexto preferido en *El Quijote*. Son muchas las caricaturas que introducen al famoso personaje de Cervantes para opinar, para apoyarse en él como personaje que denuncia en los *Zapatazos*.

El texto convocado puede ser fotografiado, con lo que entra en la caricatura con todas sus características socialmente codificadas, o es dibujado por Zapata, imitando el original. Este es el caso, por ejemplo, las dos imágenes de Marx que anexo de inmediato. Es un tipo de imagen previamente figurativizada en la conciencia social, son iconos tenidos como textos por el receptor y como tal, reconocibles por el colectivo.

A MÍ ME PUEDEN ACUSAR
DE HABER SIDO
DIALECTICO Y HASTA
MATERIALISTA, PERO
¿ORGANOPÓNICO...?
¡NUNCA!



21-04-2003

UN FANTASMA
RECORRE ESTE PAÍS:
LA LUCHA
DEL PROLETARIADO CONTRA
LA HAMBURGUESÍA



FZ:2001, 216d

De la cultura de masas toma diferentes textos y los introduce como texto dentro del suyo. Es el caso de los siguientes *Zapatazos*, puestos a decir algo específico de la circunstancia venezolana. Se trata de situaciones internas que son abordadas con textos propiedad de la empresa cinematográfica americana. Los superhéroes *el Fantasma* (de Dik Brooks), *Mandrake el Mago*, *el Pato Donald* y *Mickey Mouse* de Disney, son personajes que representan la empresa privada americana del cine. Estos personajes dicen: "A VENEZUELA, MUCHACHOS, SUPERMAN NECESITA NUESTRA AYUDA PARA VENCER AL CUATRO DE HOJALATA". Y *Mandrake* agrega: "HAY QUE DECIRLE A ROBIN, PARA QUE VAYA CON BATMAN". Esto alude a un problema de exhibición cinematográfica. Un decreto presidencial de la época obligaba a los distribuidores a proyectar un corto nacional junto a un film importado de largometraje (En una ocasión hubo problemas para exhibir *El cuatro de hojalata*, de Alberto Montegudo). Parecía una lucha desigual, estos poderosos personajes contra un pobre cuatro, que ni siquiera aparece en la caricatura, muestran lo desigual en asuntos de distribución de productos cinematográficos. La caricatura apoya, en este caso, a lo nacional, en la medida en que esto entronca con la ideología antiimperialista.

Zapatazos



17-08-1980



18-12-2003

La caricatura a la derecha hace referencia a problemático caso de las firmas para pedir el referéndum contra el presidente Chávez en el año 2003-2004. Una odisea con obstáculos (eliminación de firmas por criterios ventajistas del gobierno y su organismo electoral). Por ello aparece este conocidísimo texto del Zorro, donde el sargento Demetrio López García recibe la firma del Zorro.

De la escultura toma constantemente material para aprovechar sus gestos, la situación que permite un conector para discursar. Es el caso de los *Zapatazos* donde se hace una caricatura de la tenista Venus Williams. Lo que sobresale de tan competente atleta son sus brazos, pero eso es lo que no tiene la Venus de Milo. La conexión viene por allí, luego es la Venus de Milo la delegada para formular el enunciado: "¡QUIEN FUERA LA WILLIAMS, QUE JUEGA TENIS!". La escultura de Rodin dice "ESE GOL DE COLOMBIA DEMUESTRA LO ÚTIL QUE ES USAR LA CABEZA". Seguramente se trataba de un partido de fútbol donde Colombia gano por un gol de cabeza a la selección venezolana. Zapata es un gran aficionado a los deportes. Sus referencias al deporte son constantes: fútbol béisbol, boxeo.

Zapatazos

OPINION

Zapatazos

ESE GOL
DE COLOMBIA,
DEMUESTRA
LO ÚTIL
QUE ES
USAR
LA CAPEZA...



ZAPATA

01-08-2001

¡QUÉN FUERA
LA WILLIAMS,
QUE
JUEGA
TENIS!



ZAPATA

10-07-2001

De la pintura nacional nutre las caricaturas, ajustando el componente verbal a la posibilidad expresiva de la imagen. Tenemos casos donde firma la caricatura con el autor de la obra intertextualizada (31-05-1986). Así lo hace con la obra de Poleo, como se ve a continuación.



Héctor Poleo, *Los comisarios*, 1941

Zapatazos



ZAPATA... Y "UN POQUITO" DE POLEO...

31-05-1986

Es usual también incorporar textos publicitarios, que al ponerlos en otro contexto cobran una gracia especial por la sorpresa que producen el receptor. Este mecanismo narrativo aprovecha para discursar algún punto en que se conecta con la isotopía desarrollada por la caricatura.



Afiche muy común en bodegas de pueblo



ZF: 2001, 112 c

En la caricatura ZF: 2001, 181, a continuación, se trata de convocar al texto de la caricatura un complejo de textos. Por un lado la famosa frase de Uslar Pietri: “Hay que sembrar el petróleo”, que ha sido un trauma para la nación, incapaz de utilizar la renta petrolera para generar otro tipo de riqueza. La orimulsión es una arena bituminosa que Venezuela explota, pues es un petróleo pesado de difícil procesamiento. El juego de palabras se construye sobre el par *orimulsión* (petróleo) y *emulsión* (típicamente, en Venezuela, un medicamento a base de aceite de hígado de bacalao). Así, el juego produce la gracia para aquellos que conocen el hombre con el bacalao, medicamento reconstituyente que solían darnos nuestras madres para mejorar nuestra salud. Vemos dos isotopías graciosamente excluyentes puestas a la fuerza a convivir en un mismo texto.



ZF, 2001, 161

HAY QUE SEMBRAR LA
ORIMULSIÓN



Etiqueta del frasco del medicamento

Del arte de la caricatura toma imágenes para aprovecharlas en la propia caricatura. Esto lo hace con Goya, con Daumier, entre otros. La pintura de grandes y famosos pintores desde Miguel Ángel hasta Doré, desde Picasso hasta Dalí. Las referencias al arte son constantes y muy bien logradas. Tiene especial influencia intertextual, por afinidad ideológica, con el pintor venezolano César Rengifo, con los caricaturistas mexicanos, etc. En los *Caprichos* de Goya está el texto “¿Por qué escondemos?”, y en uno de 1775, el siguiente texto: “Algunos tíos amontonan y esconden dinero; pero no les faltan sobrinos que desentierren y malgastan”. Ya que el texto sugiere la isotopía dinero y tacañería, el caricaturista aprovecha el discurso para apoyarse en él, para crear un dialogismo rico en matices simbólicos, culturales y actualiza el trabajo de Goya con un texto de lo más actual. La caricatura pone al tacaño a decir “SI NO FUERA POR LOS PECULADORES, ¿DE QUE HABLARÍAN LOS CANDIDATOS?” A lo cual un actor inscrito en la caricatura, pero actual, no del siglo del personaje de Goya, responde: “¡CÓNCHALE, ESTE TIPO ES IGUALITO A UN DIBUJO DE GOYA”. Hay que fijarse aquí en la técnica narrativa de la enunciación del actor moderno, con traje actual, su enunciado es envuelto en la acostumbrada manera como el comic dice que alguien pensó, pero no dijo. Así, el caricaturista se salva de ser visto como un plagiaro, hace referencia a él, y hace entroncar el tema del tacaño de antes con los de hoy.

La de Daumier tiene a pie de página un texto del autor que dice que vuelve a piratear un dibujo de Honoré Daumier, "Genio del arte. (Francia 1808-1879)". Esto salva la responsabilidad ante su público, aclarando que se trata de una utilización de un trabajo de otro. Es notorio como el caricaturista utiliza el pie de página, como un ensayo cualquiera, lo cual le da ese aire de artículo, de columna periodística, de narración. Los personajes del dibujo de Daumier dicen: "EL REFERENDUM PLANTEA A LA JUSTICIA UN CONFLICTO DE COMPETENCIA..." El otro personaje acota: "...O DE INCOMPETENCIA". Un tercer personaje agrega: "O DE MALA FE...". El tema de este trabajo es el del Referendo revocatorio contra el presidente Chávez, problemático proceso donde el ventajismo oficial terminó por ahogar la esperanza de la oposición.



07-12-1977



HOY VOLVEMOS A PIRATEAR UN DIBUJO DE HONORÉ DAUMIER, GENIO DEL ARTE. (FRANCIA 1808-1879)

ZAPATA

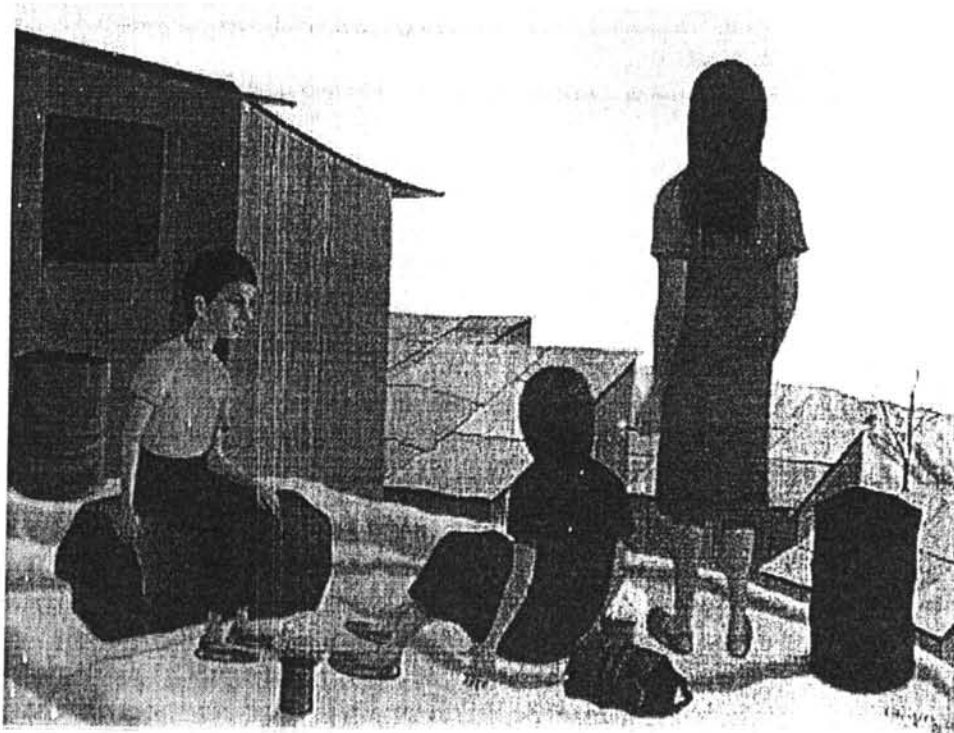
15-04-2004

El realismo de la pintura de César Rengifo como intertexto

César Rengifo fue un pintor venezolano nacido en Caracas en el año 1915 (y fallecido en 1980) que pintaba una temática social. Puso en pintura unos famosos cuadros realistas donde se hace especial hincapié en el espacio y en la situación de los actores pobres en ese espacio. Esa atmósfera tensiva que pretende mostrar la situación de desigualdad social, le hacen entender como un pintor cercano a las preocupaciones estéticas del realismo socialista tan abrazado por la izquierda venezolana desde los años cuarenta. Recordemos la fuerte polémica en la que los izquierdistas venezolanos se oponían a lo que llamaban arte burgués (artepuristas, surrealistas, etc.). De esa época, años cuarenta del siglo pasado, surgió lo que Liscano (1973) llamó la *tendencia hispanizante* en la literatura nacional. Esta tendencia se propuso hacer una literatura ajustada a los moldes Españoles del Siglo de Oro. Se pensaba que una poesía rimada, pegada a las formas de la poesía rimada podría ser mejor vista por el pueblo y así se le llegaría con un mensaje partidista. Poetas como Carlos Augusto León fueron galardonados en esa década. En el marco de la literatura social, la obra pictórica de Rengifo es expresión de ese realismo militante amparado en el marco general de las luchas por las luchas marxistas por la transformación revolucionaria.

Los personajes de Rengifo son unos personajes con una actitud corporal con un gesto físico de frustración, de desamparo. Sentados, inmóviles, con la mirada puesta en otro espacio, mirando las zonas bajas, donde se vive mejor. El espacio en el que están es el de los cerros pobres, sin servicios, es un espacio desértico. Creo que los *Zapatazos*, buena parte de ellos, entroncan con ese tipo de personajes y de espacio, con la actitud de sus personajes. Los personajes pobres de los *Zapatazos* habitan en los cerros, en viviendas insalubres y sin servicios (ranchos). Los actores de los *Zapatazos* están en una actitud corporal de desgano, de desencanto, de espera. Están como en un campamento, con todo provisional. Mal vestidos y mal comidos. Estos rasgos son acentuados en el trabajo de Zapata. Los personajes de Rengifo aun están dotados de idealismo, están vestidos, sentados, tirados en el piso. No son personajes activos, dinámicos. Existe cierto aire de paternalismo en su tratamiento. Despiden un aire de conmiseración en su espera de que le den lo que les pertenece. En resumen, la actitud corporal de los personajes caricaturescos, los de los primeros años especialmente, y los de los cuadros de Rengifo participan de un mismo modelo. Parece que los personajes de Rengifo son los mismos de los *Zapatazos*, tanto en la actitud como en el espacio: rodeados de ranchos, ubicados en la oposición arriba-abajo, vacío-lleño, pobreza-miseria. Veamos un cuadro de Rengifo y comparémoslo con algunos *Zapatazos*.

* Ejemplo de ENTIMEMAS



Apamates de mayo, óleo sobre tela, 1973



—¿Por qué no lanzas tu candidatura, a ver si se ocupan de nosotros?

03-05-1966

¿Por qué no lanzas tu candidatura, a ver si se ocupan de nosotros?



—Y eso que aquí en Caracas hay centralismo...

24.02-1967

... Y eso que aquí en Caracas hay centralismo...

*

En Zapata los ranchos y los personajes adquieren dramatismo y profundidad. Los ranchos son desidealizados y toman personalidad propia. Los personajes, sin dejar de ser marginales y pobres, logran cierta propiedad y presencia. Subsiste la tensividad que se despliega sobre los personajes y sobre el espacio. Así como sobre la ausencia de bienes, y la esperanza. En los *Zapatazos* los personajes son aun más pobres, sin ropas, descalzos, frente a mesas vacías, sin comida. Confrontados siempre con el otro, con el antihéroe.

Se trata de distintos tipos de texto, la pintura de Rengifo nos propone un marginal vestido y con ranchos hechos en serie, ordenadamente, mientras los de Zapata son el caos amalgamado anárquicamente. Todos los ranchos parecen uno solo en el cerro. Los personajes de Rengifo usan alpargatas, los de Zapata están descalzos, mostrando unos exagerados pies que denuncian su miseria. No desliza rasgos románticos como Rengifo, como una ranchería con un ramito de flores de apamate. Los personajes de Zapata, sienten y manifiestan, ironizan, se burlan, sufren con entereza. Los ranchos de los *Zapatazos* no son de liso cartón y techo de impecable pobreza como los de Rengifo, son de desperdicios colocados de forma que transmiten desastre e improvisación.



30-01-1982



14-01-1971

En ambos aparecen los barriles del petróleo, en unos como asientos, en los *Zapatazos* como viviendas, como depósitos de agua, transmiten precariedad de nuevo. A veces se les siente abatidos, pero procuran una vida mejor, esperan una salida, se confunden. Son mas "reales". Si vemos la

caricatura de fecha 14-01-1971, se puede encontrar un trato crítico de la actitud de la pobreza ante sus intereses, ya que se entregan a la sociedad de consumo antes que a sus necesidades apremiantes. No siempre se trata a la pobreza con idealismo en los *Zapatazos*, algunas veces se puede mostrar sus contradicciones a manera de crítica social.

En Zapata no se mitifica la imagen del pueblo, del pobre. En algunas ocasiones se le critica también su inconsistencia. Hay algunas caricaturas donde el pueblo no muestra su miseria, su hambre, sino sus contradicciones y su falta de consistencia, al optar por bienes no prioritarios como la casa o la comida y optan por el vehículo o la antena parabólica. En ambos casos, tanto Rengifo como Zapata, está la presencia de los niños, víctimas inocentes de la vorágine del sistema, de la insensibilidad de los gobernantes.

Los sujetos de los *Zapatazos* y de Rengifo son esa masa rural que se desplazó hacia las zonas urbanas en los años sesenta y setenta, desbordando los espacios para formar el cinturón de miseria. Caracas, receptora mayoritaria de esta población. Fue un proceso de sobre urbanización que, como dice Almandoz (2004), excedió las posibilidades de absorción del sector económico productivo. Agrega Almandoz

Una particularidad del caso venezolano fue que buena parte de ese contingente migratorio que alimentaría a la masa no migró a las ciudades petroleras que ofrecían una demanda efectiva de mano de obra, sino más bien a las metrópolis de espejismos progresistas (...) Creo que la preocupación por la inserción política y educativa de ese conglomerado social en trance de urbanización hubo de ser ilustrada, en un primer momento, a través del emblemático Juan Bimba, personaje heredado de las caricaturas de Mariano Medina Febres (...) y de una serie de poemas de Andrés Eloy Blanco (ob. cit.: 188-167)

Los datos que maneja Almandoz son escalofriantes. La manera como se pobló la capital y otras zonas del país por la migración interna no dejan lugar a dudas para entender a esos pequeños seres que pronto ven en los partidos democráticos la esperanza de una vida mejor. Esperaban, mientras tanto, en los cerros miserables por millones. Dice Almandoz que la revolución petrolera precipitó una urbanización demográfica en cinco años, de un "porcentaje de población urbana de 15% en 1926, se pasó a 53,3 en 1950, y se llegaría a 76, 7 en 1971. Este proceso había tomado más de un siglo en Inglaterra".

Uslar Pietri, citado por Almandoz (ob.cit.:21) dice, refiriéndose a esa urbanización veloz en el siglo XX:

Gran parte de ese crecimiento se hace con la afluencia diaria de gente que llega de los campos sin destino económico en la ciudad. Son los que van llenando los cerros de chozas, los lechos de las quebradas de cabañas de madera y de niños harapientos, las esquinas céntricas de billeteros, buhoneros y vagos. Toda una población desplazada que huye del campo en busca de los atractivos de la gran ciudad.

Intertexto y literatura

La literatura es una fuente de textos que los *Zapatazos* explotan para aprovechar su ganado espacio en la cultura. Su utilización constituye una fuente más de efecto artístico, humorístico o de la simple utilización por la autoridad que le confiere la fuente literaria. El 30-10-2002 un grupo de militares se revelaron de una manera inusual contra el gobierno del presidente Chávez y se ubicaron en la Plaza Altamira (también llamada Plaza Francia) en el Municipio Chacao de la Gran Caracas. La conexión con Altamira permitió al caricaturista citar textualmente, entre comillas, un texto de *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. Siendo *Doña Bárbara* la novela contra la dictadura, el texto de la novela citado se convierte en un intertexto de la situación aludida por el *Zapatazo*. Este texto hace referencia al miedo que desapareció en el momento en que el personaje Doña Bárbara desapareció, desapareció quien inspiraba miedo. Desde entonces todo volvió a ser Altamira.



30-10-2002

Puede apreciarse como un intertexto literario se integra textualmente a una caricatura para que esta a su vez se inserte en una situación. El delegado para enunciar el una caricatura del propio Gallegos, quien además firma lo que dice, en gesto literario. Es de destacar la autoridad moral de un personaje como Gallegos entre la población venezolana. Aprovechando esa autoridad moral, se le delega la palabra para que sienta posición más allá de la voz del caricaturista.

Igualmente ocurre con la obra de Cervantes, *Don Quijote de La Mancha* es traído constantemente a la obra de Zapata para aprovechar lo difundido y el prestigio de que goza. Así encontramos: “CON LA IGLESIA HEMOS TOPADO, CAMARADA SANCHO” (16-04-1969), “HAY ENEMIGOS DEL PROCESO EN UN LUGAR DE LA MANCHA NEGRA”, (30-01-2001). Esta última alude a un deterioro en el asfaltado de la vía pública a la cual, dice el gobierno, le echan aceite de vehículo quemado para sabotear su gestión. La respuesta del caricaturista ante tan temeraria acusación contra la oposición política fue esta caricatura donde se ridiculiza tal afirmación.

ZAPATAZOS

¡VINIERA JORGE MANRIQUE
A VENEZUELA, A CONTEMPLAR SU MAR
QUE ES EL MORIR!



18-03-1985

¡VINIERA JORGE MANRIQUE A VENEZUELA,
A CONTEMPLAR SU MAR QUE ES EL MORIR.!

Otra fuente es la literatura española. En esta caricatura se alude a una mortandad de peces en una costa del país para la época. Se acusó a una desoxigenación del área marina por sobrepoblación y también a la contaminación con químicos por un club marino de la zona. El verso de Manrique venía muy bien para empalmar el estado de pesadumbre que produjo en el país ese hecho. El texto aludido de Manrique dice *Nuestras vidas son los ríos, que van a dar a la mar, que es el morir*, y el enunciado original puede entrar textualmente como en el caso de Gallegos, o modificado, como en los casos de Cervantes y de Manrique. El procedimiento narrativo es similar al tratamiento que se le da a las unidades fraseológicas. Se ponen tal cual han sido consagradas en la costumbre, o se modifican sin que se pierda el espíritu del original.

También es frecuente el intertexto de la obra de Antonio Machado “PERDONA LA CULTURA, COROMOTICO, PERO ANTONIO MACHADO LO DIJO POR BOCA (O PLUMA) DE JUAN DE MAIRENA: “NADA ES TAN MALO, QUE NO SEA EMPEORABLE”.” (28-09-2003)

Otra forma de intertexto es la de colocar una fotocopia del libro donde está el texto que se integra al texto receptor y con el que entra en juego de ampliación, complementación. En juego de polifonía.



30-08-2003

El texto de Jonathan Swift: *Una modesta proposición*, habla de una las maneras que puede ser preparado un tierno niño. El Zapatazo toma el tema de los niños del discurso oficial pues, siendo candidato, el actual presidente prometió cambiarse el nombre si al año de su gobierno aún quedaban niños de la calle, los llamó pomposamente *los niños de la patria*. El asunto es que estos niños se han multiplicado en sus seis años de mando. La caricatura refiere directamente a esta promesa con un texto de Swift para recordarle la promesa y criticarle. La caricatura presenta a un uniforme antropomorfizado, sin cabeza pero con manos. El nombre del restaurante es EL NIÑO de la PATRIA RESTAURANT. Puede verse que atribuye el discurso a la promesa electoral y a la clase militar, a quienes acusa de aprovecharse de los niños de la calle. Tal gusto antropofágico por los niños, pone en evidencia, satíricamente, que todo era una promesa electoral hecha con un sector sensible de la sociedad.

Coromotico y el intertexto

En las caricaturas de Zapata encontramos dos personajes que hacen su aparición de manera reiterada como personajes destinatarios del enunciado verbal. Estas son la beata Trinita y la niña Coromotico. Ellas encarnan el otro sujeto instaurado en las caricaturas que reciben el parecer de otros. Su presencia en las caricaturas la conseguimos desde 1966 y 1967. Coromotico aparece bajo dos actitudes en 1966. Por un lado en una niña inocente, símbolo de la pobreza y receptora de la opinión de algún adulto o una joven de clase media. Esa segunda Coromotico pronto desaparecerá y dejará paso a la niña inocente que aun hoy, casi cuarenta años después, mantiene la pureza y el tamaño de siempre. Es el personaje sensible de Zapata: es testigo de las injusticias, oye las reflexiones de sus adultos. Siempre flaca y descalza, Coromotico permite, junto a las beatas, la obra caricaturesca de Zapata en un único discurso de cuarenta años. Son los hilos conductores de su producción, hoja a hoja diariamente durante cuatro décadas. Es una obra por entregas diarias. Y estos dos personajes son la columna vertebral que atraviese toda la obra, son testigos de esa gran novela de los *Zapatazos* que hace Pedro León Zapata y que parece una crónica de la entereza de un pueblo, su epopeya contra el hambre y la desesperanza. Coromotico y las beatas, Trinita, se convierten en intertextos, en textos dentro del propio texto. Propongo ver dos caricaturas de Coromotico, para ver su evolución en paradigma de lo sensible y sublime, de la inocencia.



-¿Te fijas, Coromotico, que no siempre el fin justifica los medios?

17-09-1966

¿Te fijas, Coromotico, que no siempre el fin justifica los medios?



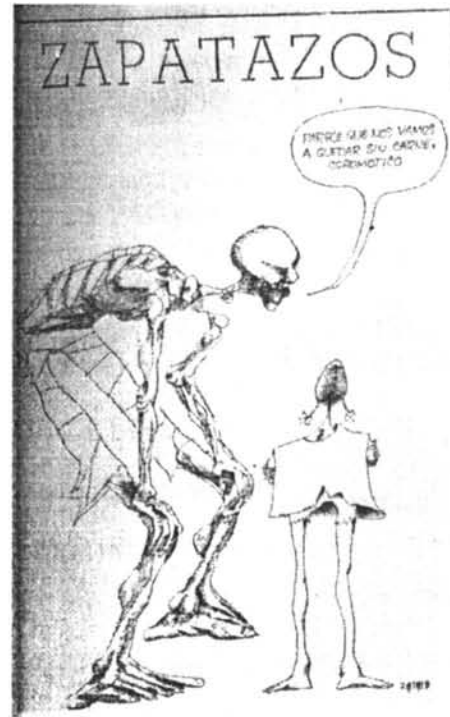
QEZ: 1983, 18

-A mí nada me coge de sorpresa,
Coromotico: Siempre estoy esperando lo peor".



29-12-1985

¿De qué sirve la experiencia, Coromotico, si las cosas que están pasando no tienen antecedentes?



18-05-1972

PARECE QUE NOS VAMOS A QUEDAR SIN CARNE, COROMOTICO

Pasionalmente, Coromotico es la receptora de aquellos estados emocionales de los personajes con quienes ella convive. Coromotico está ubicada geográficamente en los espacios donde habitan los más pobres, en los cerros. En lo alto, en la oposición alto-bajo. Los espacios altos corresponden a los pobres y los bajos a otras clases sociales. Coromotico es una niña pobre en quien la obra de Zapata ha puesto a recibir y a ser testigo de las injusticias. Su sólo nombre, sumado a los valores de que es portadora (inocencia, pureza, silencio) nos sugiere su participación en lo que podemos entender como la pureza. Pero si pudiésemos ir un poco más allá, Coromotico se vincula con la religiosidad del venezolano. Es el venezolano un ser sumamente devoto de la virgen. Tenemos nuestra propia aparición, como la de Fátima en Portugal. Nuestra aparición se llama Virgen de Coromoto.

Coromotico es receptora de esos estados emocionales que viven sus mayores por las situaciones que tienen que encarar diariamente. Es testigo del pesimismo y de la ironía. Es una niña con hambre, que permanece junto a los desgraciados, los olvidados. Coromotico solo oye, no dice nada, solo es receptora de las quejas, de los lamentos de los otros. Está en su desgracia, en sus penas. Lloro Coromotico ante la muerte de un amigo del caricaturista, Miguel Otero Silva, conocido escritor y editor del diario *El Nacional*, donde

se publican las caricaturas y amigo personal de Zapata. Coromotico creyó en las promesas del presidente Chávez y estuvo apoyando el proceso chavista, pero lo dejó.



FZ: 2001, 161



FZ: 2001, 93

ZF: 2001, 115 a: "NO, COROMOTICO, LO NUESTRO NO ES LIMPIEZA ÉTNICA, SINO CRÓNICA". *Limpieza*, en español de Venezuela es ausencia de medios económicos.

29-06-1985: "NO DEJES QUE COROMOTICO ANDE MIRANDO AL SUELO, QUE ESTO ES DEMASIADO PARA ELLA".

28-05-1980: "SIEMPRE HEMOS TENIDO GOBIERNOS MALOS, COROMOTICO, PERO ANTES LES DABA PENA". En español venezolano, *pena* es "vergüenza".

02-01-1970: "Eso de Año Nuevo, es un truco viejo, Coromotico".

Este personaje, se nos parece mucho al culto que el venezolano se le rinde la Patrona de Venezuela, la Virgen del Coromoto. Apelo aquí a los valores de sentido difusos que flotan en la cultura, no necesariamente conscientes, no racionalizados: encuentro una disposición, aunque difusa, muy direccionada, entre las características del culto y las de la niña de las caricaturas. Es un hilo conductor que no tiene porque ser consciente en el caricaturista, ni el la cultura venezolana. La virgen de la cual somos devotos los venezolanos es la Virgen del Coromoto, por la aparición mariana en 1651 a un grupo de indígenas en los llanos venezolanos llamados indios Cospes. El cacique tuvo un encuentro con una joven y hermosa mujer, según relato contenido en *Diccionario de Historia de Venezuela* (Fundación Polar, 2000).

Ella le instó al bautismo con el padre misionero. Ante la insistente aparición pronto todos los indios se bautizaron y formaron la misión en un pueblo llamado Coromoto. Todos tomaron la fe, menos el cacique Cospe. Cospe, al parecer, estaba resuelto a volver a la selva. Con testigos, mujeres y un niño, un gran resplandor dio lugar a la aparición de la Virgen. Cospe enfureció y quiso ahorcarla, pero la Virgen desapareció y dejó entre las manos del cacique una imagen suya. Ya son más de tres siglos de devoción por la Virgen del Coromoto, patrona de Venezuela y esa es su historia. Pertenece al acervo religioso del venezolano, a su imaginario cristiano. Ese episodio encierra el proceso de cristianización del pueblo venezolano.

A la Virgen María se le invoca para pedir su intermediación ante Dios. La virgen María es la adyuvante poderosa y segura ante su hijo. El Cristianismo nos ha enseñado que Jesús no desoye las súplicas de María. María, además, le induce a la realización de milagros, tal como nos lo describe un relato bíblico cuando María sabe que Jesús puede hacer del agua, vino, en las Bodas de Canaán. Su imagen maternal nos acerca a la imagen de la madre María, desde la perspectiva del Cristianismo es el equivalente a Eva, la segunda Eva ha sido llamada, pues entrañó la salvación del hombre. Fue el comienzo, el recomienzo de la vida pues, con la muerte de su hijo, el hombre fue perdonado. Aceptamos, como cristianos, su pureza.

La imagen de Coromotico, la de los *Zapatazos* tiene mucho que ver con la sublime y discreta presencia de María. La María de los Venezolanos se llama Coromoto y Coromotico porta ese rol de confesionaria, de oyente, depositaria de los problemas de los pobres, y ella misma es una pobre, una más entre los pobres. Su inocencia, su pureza evocan a la Coromoto del culto y a la Madre de Jesús. Su nombre es otra pista por la que podemos asociarla. Siempre con los más pobres, su presencia les acompaña. Junto a la imagen de la madre en los *Zapatazos*, conforman un "perfume", una sombra de valor en la que las caricaturas de Zapata son envueltas por ese simbolismo mágico y religioso de la cultura popular venezolana y del Cristianismo. Es Coromotico la figurativización de la Virgen del Coromoto. Como la Virgen, ella es la que oye al necesitado. Coromotico cumple un rol de destinataria de los enunciados de los sujetos de las caricaturas. A ella se dirigen, como en invocación, los desgraciados. Es el rol de María, intermediaria ante su hijo. Coromotico es la destinataria de las penas de otros. Es muy material, pues es una más de los pobres. Pero al mismo tiempo simboliza lo mágico, lo religioso, por su actitud de oyente de las quejas de los demás. Doble condición que hace de este personaje caricaturesco, un personaje profundo y organizador de la gran novela de las pasiones de la vida de los venezolanos de los últimos cuarenta años.

Lo religioso mariano en los Zapatazos.

Hay mujeres en las caricaturas. Unas ricas, sin hijos, enojadas, gordas, muy corpulentas y bien vestidas, pero hay otro tipo, la madre pobre. Las beatas son las otras mujeres de las caricaturas. Esa madre que puebla las caricaturas de Zapata, descalza, vertida con harapos y siempre con un niño en brazos es una imagen permanente. Es el intertexto de la imagen de María y el niño. Esta madre de los *Zapatazos* lleva en brazos un niño, como la imagen cristiana de María. Es un intertexto visual común a los católicos, siempre dados al eterno femenino. La madre de los *Zapatazos* no está en reposo, con el niño en el regazo. No, está casi siempre de pie, soportando el peso de la prole, de su cría. Es una madre angustiada, una madre pobre, pero su imagen no podemos disociarla de la imagen del catolicismo. En pocas oportunidades también el hombre sostiene al niño como en la imagen de la iglesia. Ellas dialogan, participan de la misma pose, del mismo rol, la de dar la vida y sostenerla. Tienen el rasgo común del niño desnudo, símbolo de la vida pura, sin nada que le enmascare. Es un niño colgado a su cuello, aferrado a la vida.

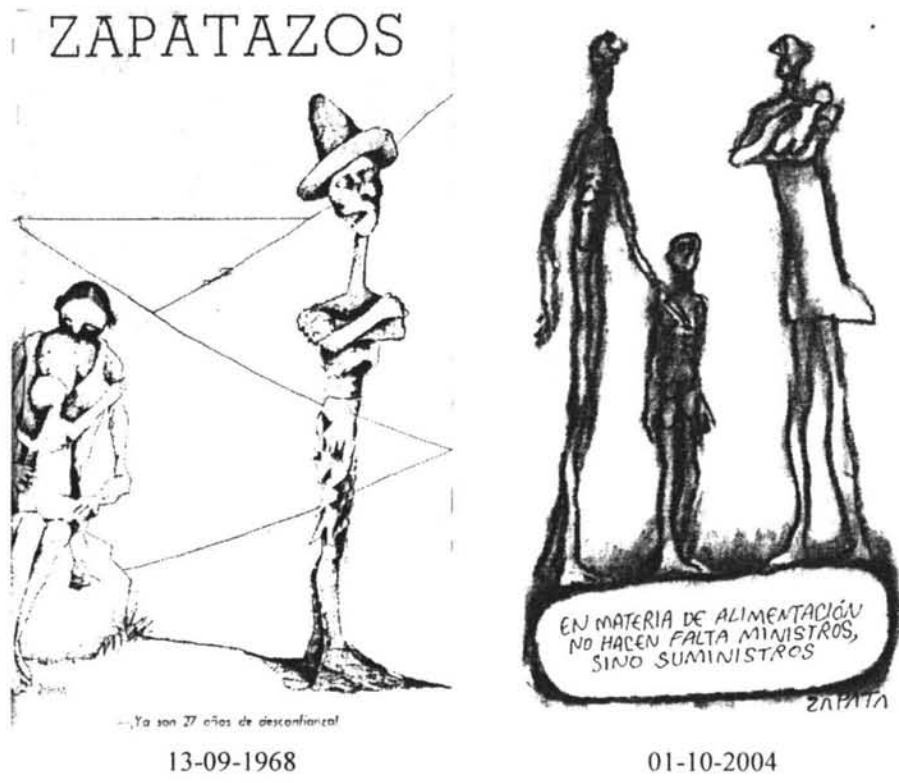
¿Y QUIÉN CONTROLA
LOS MEDIOS DE
INCOMUNICACIÓN SOCIAL?



QEZ: 1983, 21

Las imágenes descansan sobre un mismo modelo, sobre una misma actitud. Visto desde el punto de vista de la similitud, del diálogo de imágenes se podría concebir una comunión de imágenes a partir de los rasgos que he descrito. Es la imagen de la maternidad, de la pureza, de la vida, de la vida en ambos casos. En la madre del Zapatazo, se trata de una madre en las peores condiciones, una madre descalza, es la Virgen descalza. La figurativización

de la madre como la de la imagen del catolicismo dota a las caricaturas de otro valor poderosísimo, la de la fe, la del lo femenino vital, la de los símbolos de la iglesia. No creo que esto sea perfectamente consciente, ni en los receptores ni en el artista. Lo cierto es que la conexión es evidente. Pero en los *Zapatazos* se necesita dramatizar la condición de unos, poniendo en evidencia sus rasgos. Las madres de los *Zapatazos* casi siempre aparecen de cuerpo entero, para testimoniar de cuerpo entero su miseria, sus pies descalzos, su cadavérico cuerpo, sus gestos de hambre, su vestido roto y remendado. El motivo maternal lo toma de las imágenes católicas, pero las lleva hasta la dramatización, hasta la intensificación de su condición miserable. En a formar parte de un discurso que tiene como condición la sensibilización bajo distintas formas discursivas.



En la caricatura del 13 de septiembre de 1968 podemos ver la madre con el hijo en el regazo tomando el pecho, mientras que en la del 01-10-2004, la madre muestra toda su delgadez. El manejo de la imagen de la madre aporta fuerza expresiva, lo cual se traduce en acentuar la tensividad fórica que las caricaturas políticas necesitan para sensibilizar, atacar, evidenciar el desequilibrio social en un punto en que ninguna sociedad se atreve a llevar la contraria. La fuerza de la imagen materna es demasiado poderosa como para que alguien se sienta con posibilidades de defenderse. Lo maternal es sagrado, por ello volvemos a entroncar con la imagen sagrada de María, la

madre de Cristo. El simulacro tensivo que se maneja en estas caricaturas no deja lugar a dudas de que la sociedad anda mal, de que el gobierno de turno no está siendo competente ni sensible con la vida de los más desprotegidos. Observo un tratamiento religioso a los problemas de la vida social de los venezolanos, en las caricaturas de Zapata. La dimensión pasional que entrafia este filón semiótico en los *Zapatazos* perfila la intensificación, la manera como el caricaturista trabaja sobre la denuncia, cómo aborda el imaginario cultural del venezolano. En cierto sentido expresa sutilmente la lucha contra el mal, contra el paganismo. Visto así, las caricaturas están siendo soportadas también por un filón religioso. Del lado de los débiles, las caricaturas muestran a unos líderes en funciones de gobierno que no cumplen con los preceptos cristianos ni con sus promesas políticas. Están en falta desde todo punto de vista, tanto con sus semejantes como ante Dios. Es otra manera de confrontar a quienes reclama los males de los más débiles. Es una manera de sensibilizarles, de enrostrarles con las imágenes de la religión, mayoritaria en el país, su insensibilidad.

Bajo esta perspectiva, religiosa, la semiótica acudiría a analizarla como una pasión de deber. Los preceptos religiosos de hacer el bien, de no hacer a otros lo que no nos gustaría que nos hicieran a nosotros, amar al prójimo, etc. Ese conjunto de preceptos configuran un cuadro moralizado por el deber. Son pasiones del deber, de un deber hacer. Es allí donde estas imágenes, de base católica y cristiana, vienen a reclamar el incumplimiento de la ley de Dios. Desde el punto de vista aspectual, la cosa vuelve al esquema de la temporalidad. La miseria de la vida para los más pobres, para las madres, para la vida, no ha finalizado con el ascenso de un militar al poder en el país. Con la declaración de principios a favor de la mujer. Los *Zapatazos* siguen mostrándonos unas mujeres cada vez más pobres. La terminación de un periodo, como dicen los gobernantes y el inicio de uno nuevo, revolucionario, no parece cierta. Las madres de los *Zapatazos* siguen igual después de seis años de gobierno, o peor, según dicen las propias estadísticas oficiales. Luis Pedro España, investigador de la Universidad Católica Andrés Bello escribe un artículo (*El Nacional*, 02-04-2005) donde hace uso de las estadísticas oficiales sobre la pobreza. “Entre 1999 y 2004 la pobreza creció en Venezuela en 10 puntos porcentuales. Según cifras oficiales”. Mientras tanto se aprestan a enrolar un millón y medio de reservistas, con gastos pagados y con compra de armamento. Una quinta fuerza militar, dijo el presidente Chávez. Parece que la hipótesis de lo *durativo*, que manejan los personajes de los *Zapatazos*, tiene razones.

Pasiones y caricaturas

El imaginario social del venezolano tiene muchas particularidades. La manera particular de imaginar las cosas, nuestras maneras de ver el mundo, las figurativizaciones que usamos para construir la noción de la realidad. Nuestra psique colectiva apelan a un imaginario para producir determinados efectos. Las fijaciones, los traumas psicosociales, los mecanismos discursivos a los cuales apelamos para las representaciones sociales, culturales y psíquicas deben responder a nuestra historia como nación. Chirinos (1991) piensa, por ejemplo, que *los venezolanos somos psicosocialmente, inmaduros, que carecemos del sentido de lo trágico*. Cabrujas (2002), un apasionado venezolano, decía que el venezolano es un admirador de mitos “por no entender nuestra historia. Se ha empeñado, dice Cabrujas, en sostener que las caraotas (alubias negras) tienen hierro y no hay manera de sacarle eso de la cabeza”. Curiosamente, hay un Zapatazo (07-08-1965) dedicado al tema. Veamos la caricatura para ir discuriendo sobre este asunto de la venezolanidad y sus pasiones en las caricaturas de Pedro León Zapata.



07-08-1965

La creencia que el venezolano tiene de sí como sujeto vivo y pícaro es para Cabrujas un mito. Si así fuésemos, vivos, ¿por qué tanta pobreza? Un país que despilfarró 550 mil millones de dólares en veinte años no merece ese calificativo, argumenta. Cabrujas murió el año 1995 y este trabajo al que me refiero aquí es de enero del mismo año de su muerte, Cabrujas no tuvo la oportunidad de ver que, para el quinquenio 1999-2005 (junio), el país habría gastado otro tanto sin que se vean resultados. ¿Qué diría Cabrujas ante esta viveza duplicada de los venezolanos que le sobrevivimos? Cabrujas sentía que Venezuela era un país especial en el continente: “país en gestación”, país no posesionado”, “Venezuela no se ha inaugurado”, “es un campamento”, “tiene una cultura de campamento”, son algunos de los calificativos que Cabrujas nos aplica o nos explica. Esta conferencia de Cabrujas hace referencia al aciago día en que los venezolanos pusimos fin al festín Saudita, el de los petrodólares. Final sangriento 27 de febrero de 1989 conocido como el *Caracazo*. Final de la *Gran Venezuela*, ya no era posible la otra Venezuela, la que Carlos Andrés Pérez había dirigido en el quinquenio 1973-1978 y para lo que fue reelecto en 1998. Final al que todavía se resiste buena parte de la dirigencia y de la población.

Para Cabrujas, el problema de Venezuela es un problema de descomposición moral generalizada. Tan generalizada y terrible que consiste en la convicción de que los políticos todos son unos ladrones. Lo peor, para Cabrujas, no es esto, lo peor es la contraparte, la de la población desmoralizada que imita a su dirigencia. Lo ocurrido el 27 de febrero de 1989, dice Cabrujas, fue un colapso ético:

fue una explosión sobre lo cual no se ha escrito hondo, pero no es un saqueo revolucionario, no hay una consigna, es un saqueo dramático, las personas asaltaron locales en medio de una delirante alegría, no hay tragedia al iniciarse el proceso. A mí me quedó la imagen de un caraqueño alegre cargando media res en su hombro, pero no era un tipo famélico buscando el pan, era un «jodedor» venezolano, aquella cara sonriente llevando media res se corresponde con una ética muy particular; si el presidente es un ladrón, yo también; si el Estado miente, yo también, si el poder en Venezuela es una cúpula de pendencieros, ¿qué ley me impide que yo entre en la carnicería y me lleve media res? ¿Es viveza? No, es un drama, es un gran conflicto humano, es una gran ceremonia. Ese día de juego que termina en desenlace monstruoso, cruel, la carcajada termina en sangre, es el día que fuimos sublimes y perversos como lo fuimos en buena parte de nuestra historia. (ob. cit.: 34)

La imagen de Bolívar, que tenemos los venezolanos es la de lo sublime, lo que no somos. Bolívar es un “genio”, “icono moral”; y, agrega Cabrujas, que hemos llegado al convenio social de colocarlo como un paradigma, “es nuestra única atadura a lo sublime y lo elevado”. Frente a él, la contrafigura es Páez, el “pícaro, el astuto, el mediocre, el incapaz de ponderar un sueño”; nuestra historia encierra una tragedia o nos gusta contarla de manera trágica. Cuenta Cabrujas que Nicanor Bolet Peraza, un escritor costumbrista, relató un episodio ocurrido en la Caracas de 1800. El

teatro Mataderos escenificaba en Semana Santa la Pasión de Cristo, con actores criollos y el resultado era un espectáculo cómico. “A ningún pueblo, dice Cabrujas, se le ha ocurrido contar la Pasión de Cristo de una manera cómica, a los caraqueños les producía risa la escenificación”. Parece que el análisis de Bolet Peraza concluye en que la risa no era por Cristo o la Virgen María, lo que les causaba risa era que un actor venezolano interpretara el papel de Cristo. “Es decir, producía risa que un loco, un coterráneo, interpretara tan sublime papel. Quizás si lo hubiera interpretado un actor español, o un sueco, no hubiese causado tanta gracia”. Para concluir, Cabrujas habla de la no identidad, de un pueblo sin identidad: “nuestra manera de identificarnos, de representarnos frente al mundo y ante nosotros mismos fue siempre esa, y somos los astutos, los graciosos, los que no pudiendo acceder a lo sublime, nos vimos en la necesidad de asumarnos como parodia de lo sublime”.

Tal vez sea un poco exagerada la visión que Cabrujas tenía sobre nosotros, pero algo de certero tiene su reflexión. El estado de caos en que vivimos, de pobreza, y los desaciertos, parecen inexplicables para un país que ha tenido todas las oportunidades. La imagen que tenemos de nosotros es muy mala. A esto me quiero referir en este capítulo. Interesa ver cómo se ha ido produciendo ese discurso, cómo aborda Zapata, a través de sus caricaturas, este proceso de la imagen, de las pasiones que nos constituyen como sociedad. Hay razones para que esta emocionalidad tan negativa nos convoque a pensar. No es explicable que con tanto dinero, tantos recursos de todo tipo en los últimos 56 años, estemos en este atolladero con perspectivas de permanecer allí.

Los distintos esfuerzos de la sociedad por salir de allí se quedan en puro cuento. Creo que Rotundo (*El Nacional*, 14-09-2001) tiene razón cuando afirma que el último impulso fue tomado por la sociedad en 1998, con la elección de un presidente de origen militar, y con el poder que se le dio, nunca antes visto, los resultados desconsuelan. Dice Rotundo que con el voto de confianza que se dio a los nuevos gobernantes, parecía renacer de la esperanza colectiva: se refundó el Estado, se hizo una nueva Constitución, un nuevo sistema de justicia, el poder legislativo quedó enteramente en sus manos y los precios del petróleo en máximos históricos. No obstante, las cosas no han hecho más que empeorar: “Quien analice superficialmente ese reiterado comportamiento nuestro, podría pensar que somos los venezolanos personas de escasa o nula inteligencia” (loc.cit.). Rotundo trae a colación una frase dicha por un personaje importante de uno de los partidos políticos tradicionales: *no somos suizos*, para ejemplificar ese sentir nacional. He allí una de las pasiones que nos han acompañado durante años, la de la autoestima: *no somos suizos* y *no somos sublimes*, si juntamos los dos puntos de vista anteriores nos encontraremos con nuestra discursividad. La autoestima negativa nos lleva (quizás por eso que Cabrujas llama “carecer del sentido de lo sublime”) a compararnos con otros pueblos y al ver la evaluación concluimos que “no somos suizos”. Nosotros, los actores de este grupo humano llamado Venezuela, los que hemos construido una manera de ver el mundo con características propias, no creemos en nosotros.

Pasionalmente eso se traduce en un discurso, el discurso de la subestimación, el discurso de la vergüenza como pueblo que ve aparecer y desaparecer las oportunidades de pegar un salto adelante. La cultura, dice Lutz-White, citada por Fabbri (1995), “es un dispositivo de modelos de conocimiento compartidos por miembros de una comunidad empeñada en comprender el mundo, y el obrar y el padecer en ese mundo”. Mejor dicho, son modelos que, entre otros, pugnan por la supremacía. Están enfrentados, lo que los vincula a las ideologías. El foco histórico planteado aquí como punto de quiebre en nuestra historia tiene la particularidad de constituirse en objeto, en punto focal que permite verlo como enunciado clave en los acontecimientos que han venido sucediéndose desde 1958, al punto que clausuran, quizás no definitivamente, pero lo cierto es que abren otro capítulo en nuestra vida en común, capítulo que está en pleno desarrollo.

Como dice Fabbri (1995: 172) el significado de esas claves (focos) no es solamente sentido-conocimiento sino también sentido-dirección. El Paolo Fabbri dice algo que se ajusta muy bien a la intención que me anima en este capítulo: respirar las caricaturas a la luz de un contexto donde el sentido de las caricaturas, las pasiones sobre las que se estructuran, forman parte de una semiósfera¹ pasional. Dice Fabbri:

No basta con el concepto de prototipo, conocimiento compartido y organizado a su vez en secuencias de eventos prototípicos; es menester salirse de esos mundos simplificados y lógicamente respirables (incluso del escepticismo greimasiano) para llegar a una definición relacional y cultural de los eventos y de los procesos pasionales.

Trataré de rastrear algunas de las pasiones que las caricaturas de Zapata manejan en su obra con la intención de volver la vista hacia algunos puntos de la historia, de la semiósfera del venezolano. Pretendo revisar esas pasiones a la luz de la periodización que he planteado en el capítulo sobre el contexto histórico, consistente en mirarla desde el punto de vista de las modalizaciones y de sus excedentes, de la tensividad pasional que abre y cierra capítulos en la esperanza como pueblo de alcanzar cierto bienestar del cual nos creemos dignos.

El modelo democrático y su aspectualización terminativa

Me parece que parte de la situación nacional puede resumirse en una doble desconfianza. Por un lado la desconfianza de la cultura en sí misma, por otro, la desconfianza en el hacer político, en los delegados para ejercer la función política. El DRAE define *confianza* como “esperanza firme que se tiene de alguien o algo”. En la acepción 4ª dice que *confianza* es el “ánimo, aliento, vigor para obrar”. Entroncamos con el nudo central del asunto, la *esperanza*. Confianza es espera, es esperanza. La confianza es la

¹ Uso el término *semiósfera* como lo usa Lotman (1996): “el espacio semiótico sin el cual no es posible la existencia misma de la semiosis”.

esperanza firme que se tiene en alguien o algo. Desesperanza es una de las manifestaciones de la desconfianza.

Me interesa reunir en este conjunto de pasiones la que se conoce como *adular* que, según el DRAE, consiste en “hacer o decir con intención, a veces inmoderadamente, lo que se cree que puede agradar a otro”. La Academia lo asocia a *deleitar*. En Venezuela el lexema tomó matices que terminaron en *adulancia*, un venezolanismo. Ser adulante mal pone a las personas, las coloca en condición de desprecio. La *adulancia* en Venezuela es una pasión de fuertes connotaciones negativas y la encontramos en política con vigor especial, dada la manera de hacer política en el país. El Estado ha sido un caldo de cultivo para los adulantes, y el venezolano ha visto en esta práctica una manera de aprovecharse de la cosa pública. Generalmente la practican los de menor jerarquía, acercándose al poder para conseguir algún provecho. Tiene que ver con la moralidad (dignidad).

Una gran característica emocional del venezolano la constituye, sin duda, la *tolerancia*. Esta se manifiesta como pasión en múltiples eventos, ya que el valor de la tolerancia (o la permisividad) y la solidaridad han privado en la vida social venezolana. Esa ha sido la palanca de la paz que hemos comprado, como dice Piñango (2003). El venezolano de las últimas generaciones se ha visto en la necesidad de extremar el conflicto porque vivimos en un estado que de una manera u otra, drenaba riqueza y esperanza para todos. De allí la sorpresa que sectores de la población denuncien como de desconocimiento del venezolano de hoy, como lo decía Arráiz (*El Nacional*, 29-11-2004). La tolerancia es un valor universal que consiste en el respeto por las ideas de los demás. El DRAE la define como “acción y efecto de tolerar” y *tolerar* como “Respetar las ideas, creencias o prácticas de los demás cuando son diferentes o contrarias a las propias”. Una de las manifestaciones de la intolerancia consiste en la delación, en el dedo acusador, cosa que en Venezuela denominamos *sapeo*. El *sapeo* sopla, es un soplón y *sapear* es una manera de adular, de traicionar. Esos sentimientos son despreciables y extraños a los ojos de los nacionales.

El venezolano es muy dado a infringir las normas, dado a buscar una *palanca* para conseguir algo con privilegios: sin tener que pasar por las penurias que supone conseguir un servicio público. El compadre, el recomendado, siempre son personajes influyentes que le permiten lucirse ante la colectividad. Esa picardía, esas mañas para conseguir soluciones por la vía del amigo, le colocan en posesión de ese deporte que apasiona al venezolano: lograr las cosas sin tener que pasar por los canales regulares. La cultura de los partidos seguramente ha influido grandemente en ello. Los partidos minaron la totalidad de la vida nacional, hasta el más mínimo detalle de la vida nacional estaba impregnada por las influencias que ponían en juego la acción de la trasgresión pícaro. Al venezolano le gusta sentirse vivaracho, astuto. Se cree más vivo que otros. Cree que no hace daño a nadie con sus vivezas criollas y si lo hace, no le apena porque piensa que todo el mundo hace lo mismo a la mínima oportunidad. Se busca el reconocimiento social como un ser vivo. El DRAE define *vivo* como “listo para aprovechar las circunstancias y saber actuar en beneficio propio”.

Agrega “diligente, pronto, ágil. Muy expresivo y persuasivo.” Así somos, “listos”: sagaces, avisados, como define el DRAE. Esa es la imagen que al promedio de los venezolanos le gusta hacer de sí mismo.

Abordaré también las pasiones como desilusión, tristeza, pesimismo, culpa, odio, resentimiento, rencor, culpa y, apoyados por la concepción de Marina y López (1999), abordaremos el humor como una pasión. Ese estado de conmoción que estamos sintiendo los venezolanos en los últimos años, como han dicho Arráiz y Piñango son cosas que no habíamos experimentado en las últimas generaciones.

Un Zapatazo de ZF: 2001, 101, donde se hace referencia a lo que sucede en el país:



ZF: 2001, 101

La alusión es directa a lo que la prensa nacional informa, ese país que ahora parece extraño, un país que ha visto surgir unos sentimientos de los que nos creíamos libres. Al parecer era el espejismo de la Venezuela Saudita o a la Venezuela de los primeros cincuenta años del siglo XX, dominada por férreas dictaduras que moldearon el espíritu hacia el temor y la obediencia. Lo cierto es que en los últimos años han sido de una tensión agotadora para la población. Desde 1989, con el *Caracazo*, los intentos de golpe de estado de 1992 y los últimos seis años de gobierno revolucionario. Se trata de un país que experimenta con pasiones peligrosas, incubadas por

años de ineficacia y populismo partidista. Lo peor es el sentimiento que tienen muchos ciudadanos de que esto es "más de lo mismo", eso crea una tensión entre los que opinan que opera una esperanza, es decir ven una etapa modalizada por el *querer* y que se proyecta hacia el futuro con justicia y quienes creen lo contrario. Esos son los que esperan y los que ven que no se ha cerrado la etapa agotada de lo que llaman "Cuarta República", etapa que comenzó en 1958, con la democracia. En la caricatura de Zapata fechada el 10-02-2004 puede verse el conflicto que se crea con las diferencias entre lo abierto y lo durativo.



10-02-2004

La promesa

Las relaciones interactivas que establecen actantes colectivos constituyen contrato entre partes. La promesa electoral, dice Landowski (1989), por ejemplo, constituye un acercamiento entre las partes para resolver problemas que aquejan a la población. En Venezuela, lo decía en el capítulo sobre el contexto histórico venezolano, desde 1958 los partidos parecen estar cimentados en lo que se conoce como *apoyo específico*, el apoyo a los partidos está condicionado por los favores del partido, todopoderoso en nuestro caso, pues su poder deriva de un estado rentista (más de 70% de PIB fue generado por la renta petrolera durante décadas). El *apoyo difuso* es un compromiso doctrinario entre los partidos y sus bases de

apoyo que, creo, no ha sido posible en un país como Venezuela dada la orgía millonaria de la renta. Cuando el apoyo es *difuso* el contrato se renegocia, restableciéndose el equilibrio que modela las pasiones. Más, cuando el apoyo de los partidos es específico, las crisis son fuertes, pues la decepción abre paso a la esperanza en nuevos actores operadores políticos. Es nuestro caso, la caída en el apoyo a la democracia de partidos clientelares le hizo un profundo daño al modelo. La crisis que se posesiona del país opera desde esa dicotomía (apoyo específico/difuso), pues las clases dirigentes, los partidos no han sabido construir un modelo de partido político y estado sobre la base del compromiso doctrinario. Se ha estimulado el compromiso específico-clientelar. El partido como oficina de empleo.

Decepción como estado terminativo

La confianza, vimos, es una manifestación de la esperanza, de lo que se espera. Es una espera en positivo, lo que se espera a futuro. Es una condición de la acción, si se tiene confianza, se actúa en consecuencia. Pero si no se tiene, la acción queda condicionada. Los economistas dicen que la confianza es el principal ingrediente de la inversión. Donde los inversionistas no confianza, no invierten o exigen altísimo rendimiento por el riesgo. La confianza es un estado abriente, que proyecta la acción de los hombres sobre la distensión. Cuando la confianza es aniquilada, surge la decepción, que es un estado de cierre, de clausura de un proyecto que de manera tácita o explícita regía la vida en común. Lo contratado como valor no se ha cumplido a entera satisfacción y las tensiones terminan por deponer ese estado e impulsan otro abriente, donde se renueva la esperanza. En ese ciclo nos encontró a los venezolanos el final de la década de los ochentas. El Caracazo ocurría a los veintidós días de iniciado el gobierno de Carlos Andrés Pérez y la chispa fue el aumento de 0,25 céntimos de bolívar al litro de la gasolina más barata del planeta. La población de las zonas periféricas de la Gran Caracas se sintió defraudada por las medidas económicas de ajustes y entró en firme decepción. Pronto llegó a Caracas el sismo. ¿Cómo llegamos allí, a ese sismo que se mantiene en el tiempo?

Los *Zapatazos* son sumamente ricos en detalles del estado de decepción por el que atravesaba la sociedad venezolana. No era nada de última hora, la cosa fue incubándose por décadas y con el *Viernes Negro* (devaluación de 1983) se puso a tiro. La promesa de desarrollo económico, bienestar y democracia ya parecía no interesar a una población que, como dice Villarroel (2001) encontraba a vastos sectores de la población dispuestos a sacrificar libertades por soluciones. La justificación de los golpes de estado del año 1992 parecía tomar cuerpo cuando el estado de decepción de la población con el modelo democrático se agudizó por la falta de fuentes de empleo y la baja en los precios de nuestro principal producto de exportación y de fuente de riqueza. El petróleo bajó a mínimos históricos, US\$7 por el barril venezolano.

Piñango (*El Nacional* 28-10-2004) hace un balance acertado de ese estado de decepción que atravesó la Venezuela de finales de los ochenta y el período que se abrió a raíz de esa decepción. Dice Piñango que las “ilusiones de la cuarta república giraron en torno de la posibilidad de tener una sólida economía capaz de generar empleo y oportunidades para todos, y del fortalecimiento de las instituciones básicas de una democracia”. La idea de un desarrollo económico y social fue la ilusión de un país en el que no existiera pobreza, corrupción, clientelismo político, injusticias.

En la caricatura del 23-01-1968 el Zapatazo muestra a una anciana vestida con traje de fiesta acicalándose frente a un espejo en diálogo con una niña, a la cual le dice que ella fue, aunque la niña no lo crea, una conquista del 23 de enero. El 23 de enero es una fecha emblemática de la democracia venezolana, fue el 23 de enero de 1958 cuando la dictadura de Marcos Pérez Jiménez cayó y se instauró la democracia representativa. Veamos la caricatura para captar de ella la expresividad, el sentir que nos transmite la figurativización de la temporalidad, de la democracia venezolana, que para ese momento de la caricatura tenía apenas diez años. La conclusión, a la que alude, es el estado decrepito de la democracia venezolana, en fase aspectualmente terminativa. Es sintomática la presencia de una niña junto a la anciana desdentada, (¿invocación de una nueva fase?, ¿comunicación a las nuevas generaciones?). Todo eso, desde luego, y crítica a una democracia que había envejecido prematuramente.

ZAPATAZOS



-Tú no lo vas a creer, pero aquí donde tú me ves, yo fui una de las conquistas del 23 de enero.

23-01-1968

-Tú no lo vas a creer, pero aquí donde tú me ves, yo fui una de las conquistas del 23 de enero.

El 23 de enero de 1968 la democracia venezolana tenía solo 10 años continuos, si vamos a la fecha 23 de enero de 1958. Diez años y ya se encontraba en un estado decrepito. El ser de la democracia ya parecía condenado a su final por el deterioro. Se ha lexicalizado esa fecha como la *conquista*, la conquista de la democracia. Al mismo tiempo, conquista es, en la acepción tercera del DRAE, "persona cuyo amor se logra". Tenemos entonces un juego de palabras en donde conquista es un logro, una acción o efecto de conquistar y su sentido sentimental. Una conquista de hace solo diez años, tal como nos la presenta la caricatura de Zapata, supone que se conquistó a alguien ya envejecido, a alguien que ya no valía la pena conquistar por pasada de años. Se conquistó a alguien que envejeció prematuramente. Una mala conquista, en síntesis, es lo que la metáfora caricaturizada nos propone entender.

Esa decepción, ese estado de desilusión respecto a la democracia, duramente criticada por distintos sectores, especialmente por los de la izquierda venezolana radical. Recordemos que la década de los sesenta fue de lucha armada contra el modelo democrático, para seguir los pasos del socialismo al estilo cubano. Lucha que fracasó y abrió un periodo de pacificación e integración de esa izquierda en el juego democrático. Pero, esa desilusión ¿a qué resortes obedece?, ¿quién es el culpable de ese estado en que se sumía la población? En la caricatura identificada como QEZ: 1983, 53 vemos un hombre del pueblo identificando y definiendo su estado (optimista) dice: "*Yo soy optimista...lo que pasa es que no pego una*". Es decir, ha alojado la esperanza y ha sido decepcionado con su elección. En otras oportunidades el sujeto pobre de las caricaturas en falsamente conformista, irónico al decir que "yo me conformo con que mantengan la calidad de vida" (FZ: 2001, 115 a). Esto supone un relevo de las condiciones del contrato de bienestar, no se aspira a mejorar sino a dejar de empeorar, cosa que tampoco ha funcionado, a decir de los personajes de las caricaturas. La culpa, finalmente, se identifica y se reparte.

La caricatura que mejor expresa tal desilusión de un modelo de gobierno es la del 21 de febrero de 1987. Allí un hombre humilde, descalzo, descamisado y flaco, como los pobres de Zapata, dice: "LO MÁS BRAVO QUE TIENE LA DEMOCRACIA ES QUE MIRÁNDOLO BIEN EL CULPABLE ES UNO MISMO".

La decepción ha cobrado fuerza al llegar a los noventa, el desgaste, la "fatiga" de la democracia cede y surge otra fuerza agazapada en el seno de la sociedad venezolana, el autoritarismo puro y duro, bajo el ropaje del juego democrático. Ese proceso estuvo amparado por la creencia política de sacrificar libertades por soluciones. Falso dilema que domina el pensamiento político de un sector importante de la población venezolana y latinoamericana. Sin embargo, los sujetos de las caricaturas de Zapata manifiestan un estado emocional que oscila entre la decepción y la esperanza.

ZAPATAZOS



ZAPATA

21-02-1987

FZ, 2001,109d: TODOS LOS CANDIDATOS POR LOS QUE HE VOTADO HAN OBTENIDO EL TRIUNFO... ¡O SEA QUE SOY UN FRACASADO!

ZF: 2001, 114 d: YA ME DECIDÍ: ¡NO CREO EN NADIE!

ZF, 2001, 126 c: SI ESTA VEZ NO LA PEGAMOS, NO VUELVO A VOTAR MÁS NUNCA... LO JURO

Estos textos de las caricaturas muestran el ánimo en que se encuentran los sujetos caricaturizados por Zapata: son sujetos escépticos, decepcionados, experimentando la frustración. Otro grupo de actores de los *Zapatazos*, cansados de esperar en un modelo, ponen sus esperanzas en un gobierno fuerte, militar. Esta última, sin embargo es una pasión de esperanza condicionada a su desempeño. El contrato expresado establece que esta vez puede ser la última. La frustración, nos dicen Marina y López (1999: 231), “es uno de los motivos de la cólera, muy semejante al sentimiento de la cólera”. No obstante, esa frustración, ese sentimiento de fracaso, la población, sectores de ella, los descritos por Villarroel (ob. cit), consiguieron motivación en los militares felones de febrero de 1992, candidatos ahora a dirigir el país, para asumir su dirección, a partir de 1999. La frustración no condujo a la *indefensión*, cosa que según Seligman (citado por Marina y López, ob.cit.: 231) “es una situación en la que no se es suficientemente fuerte para defenderse”. Dos sentimientos, uno de acción y otro de paralización, acuden en diciembre de 1998 a las urnas electorales.

Pero la *decepción* tiene un recorrido semántico. El estado emocional conocido como decepción asume un recorrido que se inicia en la esperanza y termina en la desesperanza. La desilusión es lo contrario de una “esperanza cuyo cumplimiento parece especialmente atractivo” (DRAE). Es decir, existe un contrato, un estado de salto hacia la perfección. Siempre lo que ilusiona es perfecto. En el capítulo sobre las bases epistemológicas de la semiótica se definió la aspectualización sobre la base del querer, como la que proyecta a los sujetos hacia un encuentro con un estado óptimo, perfecto, que le hace producir una ruptura, un salto hacia aquello que nos ilusiona. Es lo que llamó Greimas “la perfección”, un estado del alma que anima al cambio, a su búsqueda, a la acción y que, al moralizarse, toma los valores que presiente, y que le hace intuir una vida mejor, un nuevo estado al que se quiere alcanzar. Es posible la ruptura sobre la base de una decepción, sobre la base de una modalización terminativa por incumplimiento de contrato entre las partes. La democracia parece haber incumplido su contrato.

La culpa

La desilusión se produce por desconfianza y puede llevar a la culpa. La *culpa* es el estado de desilusión que pasa por una culpabilización, por la responsabilización del fracaso. Vimos las caricaturas donde los sujetos caricaturescos se culpan a sí mismos por sus decisiones. Una de las partes es imputada por la otra por el fracaso. La culpa en derecho es una “omisión de diligencia exigible a alguien” (DRAE) pero, desde el punto de vista psicológico, “es la acción u omisión que provoca un sentimiento de responsabilidad por un daño causado” (DRAE). En las caricaturas, los sujetos pobres asumen parte de la culpa, mientras que los otros buscan culpables y vengadores y consiguen en un líder militar (el Teniente Coronel Hugo Chávez Frías) una oportunidad para el relevo político. Ese nuevo líder hablaba en la campaña electoral de *cortar cabezas y freírlos para asfaltar las carreteras del país*. Era el discurso de un sector militar que parecía desembocar en el resentimiento y en el odio. Estos sentimientos: ira, cólera, son el desenlace, según Greimas (1989) del recorrido *cólera*. El culpable debe resarcir a la otra parte por los daños causados. El asunto puede ser diferente si, como lo dice el sujeto de la caricatura (“Lo mas bravo que tiene la democracia es que mirándolo bien, el culpable es uno mismo”), se distribuye maduramente la culpa, repartiéndose por igual entre las partes, con lo que la reacción pasional no desembocará en la venganza ni en la violenta cólera.

Resistencia

Los personajes de las caricaturas experimentan con varias emociones, entre ellas la *resistencia*, que es una manifestación de la duratividad. La resistencia no es una manera de mantener la esperanza, es más bien resignación y tolerancia. Resistir en un compás de espera mientras algo venga a cambiar las cosas, es una duratividad. Mientras que la frustración y el desengaño pueden llevar al desencanto, la resistencia es un estado de fortaleza. La resistencia es una espera que se debe ver a la luz del programa de confianza. Es una espera durativa, en espera de una oportunidad para salir de ella. La resistencia comprende una disposición a soportar el desequilibrio producido por el incumplimiento de un convenio. Tolerancia es una de las vertientes emocionales de la resistencia, el no obrar explosivamente para subsanar una falta. Esta caricatura expresa muy bien la manera como la población pobre ha encarado las dificultades de su vida. En ningún momento ha apostado por un sentimiento retaliativo, mayoritariamente ha esperado por nuevos líderes, ha buscado sobrellevar con resignación sus penurias. Estas son formas de tolerancia y de perdón. Si vemos esto a la luz del trabajo de Villarroel, observamos que la semilla de la violencia aún germina, lo que se compagina con los modos del imaginario del venezolano. Incluso cuando, como dice Villarroel, parte de la población aspiraba a un gobierno autoritario, no incluía en este un desempeño violento, sino eficaz, ejecutivo, de soluciones rápidas y sin clientelismo, sin corrupción. Sin las lacras que minaron el periodo democrático. La siguiente caricatura plasma esta visión que tengo de la tolerancia y la resistencia del venezolano. Sea comprada por la época de bonanza petrolera o no, la violencia no nos anima, anima a pequeños grupos de radicalizados fanáticos, como en cualquier parte.



CdID, 15-11-1984

Esperanza

Si la *esperanza* es una espera que puede terminar en decepción, ésta puede llevar a quien la siente al odio, a la cólera y a la venganza, pero también puede llevarlo a la decepción simple. No es un sentimiento que prediquen los sujetos pobres de las caricaturas. Hablan de decepción pero no de muerte ni de venganza. El discurso de la venganza y la muerte pertenece a un sector de la sociedad radicalizado con el discurso oficial: es el discurso del totalitarismo. En resumen, el sentimiento de decepción y frustración condujo a la alternativa de cambios profundos con dos matices: el cambio simple, sin discurso violento, y el discurso violento, colérico, de un sector liderado por el ala militar ahora en funciones políticas y de gobierno. La abstención en las elecciones de 1998 fue enorme, lo cual parece indicar el sentimiento de frustración y de fuerte decepción que paralizó a la población. Ese sentimiento de frustración, de orfandad hizo que su participación en las votaciones de ese año fuesen mínimas, abriendo la oportunidad a una tendencia a imponer su visión de país.

Es la fe en que las reglas de juego seguirán vigentes, las reglas de juego de la democracia, que las reglas no cambiarán y que su voto seguirá siendo necesario para legitimar el sistema. Con razón, un sujeto de las caricaturas comienza temprano, a dos años del gobierno revolucionario, a dudar de su vocación democrática y comienza un proceso de revisión de la nueva contratación con el gobierno, autodenominado revolucionario. En la caricatura FZ: 2001, 128 un apesadumbrado sujeto de clase media reflexiona así: “*¡Cómo será de fea la dictadura que yo prefiero seguir calándome la democracia!*”. Con esta caricatura se establece la tensividad entre los que piensan que hubo cambios positivos y los que creen que la oportunidad se desvió hacia atrás en el tiempo o hacia la reproducción de la vieja política, más de lo mismo. Es decir, viéndolo semióticamente, diré que la actualización toma cuerpo entre lo *abriente* y lo *cursivo*.

En un *Zapatazo* se propone otra manera de ver el algoritmo modal, al proponer uno para el caso venezolano de la Quinta República. Se trata de una extraña modalización que en lugar de abrir, durar o cerrar, se vuelve hacia atrás, involutivamente. En la caricatura del 10-02-2003 podemos ver cómo se critica un gobierno que parece ir en reversa, con los valores de los guerreros del siglo XIX como Zamora, un caudillo del siglo XIX, símbolo de la izquierda venezolana como modelo a seguir en sus líneas agraristas, en su pensamiento político-militar: “*¡A este paso de vencedores llegaremos antes de lo previsto al siglo 19!*”.

Desengaño

Moliner (1994) define *engañar* como “hacer creer a alguien, con palabras o de cualquier manera, una cosa que no es verdad” y el *desengaño* como la “impresión que recibe alguien cuando la realidad desmiente la esperanza o confianza que tenía puestas en una persona o una cosa”. Salir de

la ilusión, del encanto o del engaño produce una impresión penosa. Agregan Marina y López (ob. cit.) que es una decepción, una frustración de envergadura que se opone al chasco. La historia que cuenta el desengaño es la que deriva del engaño. *Engaño* proviene del latín *igannare*, burlarse de algo. Marina y López agregan a esta historia el fraude y la traición. Para ellos el fraude es un engaño hecho con malicia, con el cual alguien perjudica a otro y se beneficia a sí mismo. El desengaño como pasión de “envergadura” estuvo rondando el sentimiento del venezolano en los últimos años, hasta que se abrió las puertas a la renovación política. El estado del periodo democrático agotado introdujo algunas reformas, como la elección directa de gobernadores, alcaldes y demás autoridades locales, antes designadas por el presidente. Sin embargo esto no consiguió mayor impacto. De hecho, buena parte de la alternancia de los partidos principales (AD y COPEI) se debía a lo que los politólogos llamaron “voto castigo”. Era un mecanismo de presión y de culpabilizar a los partidos por su incompetencia. Síntoma del mal que se incubaba. La caricatura del 26-01-1988 dice, por voz de uno de sus personajes: “YO LO QUE NECESITO ES UNA REFORMA DEL ESTADO EN QUE NOS ENCONTRAMOS”, otra, de 1983, pone a un pobre, montado sobre un globo de promesas, a criticar las promesas: “LO MALO ES QUE LAS PROMESAS NO ENGORDAN...” (1983, 36).

El desengaño y la frustración llevan a los personajes de las caricaturas de Zapata a la decepción, nunca a la cólera. La cólera no es un sentimiento que practiquen los sujetos de las caricaturas de Zapata. Lo que Greimas y Courtés (1982) llaman *perspectiva*, el privilegio que le otorga el enunciador a una de las partes involucradas en el enunciado. Desde el punto de vista polémico, el discurso enfrenta dos perspectivas, la del héroe y la del antihéroe. La perspectiva a la que los *Zapatazos* privilegian es la de los actores pobres, la de los débiles. La perspectiva puesta en los *Zapatazos* es la de la paciencia, la entereza, no la de la violencia y la cólera. La violencia y la cólera se las atribuye a los antihéroes.

La cólera

En política la cólera es sumamente peligrosa, este sentimiento es de una fuerza peligrosa. Greimas (1989, en la edición original francesa 1983) estudia la cólera en un artículo pionero para la semiótica porque vislumbra la posibilidad de conocer las pasiones como estados de significación. Allí habla de la venganza, la cual se halla definida como “necesidad” o como deseo de vengarse, como una “acción”. Puede verse como un desagravio moral mediante el castigo del ofensor o como el castigo al ofensor que desagravia moralmente al ofendido. Tras la decepción adviene la venganza, que procura reestablecer el “equilibrio perturbado tras la ofensa”. Es un asunto en el que los sujetos deben repartirse los roles de “desagraviado” y “castigado”. Dice Greimas que este es un programa de *compensación* de *reequilibrio* de los desagradados y los placeres. Sin embargo ese desequilibrio

puede cobrar intensidad y su recorrido puede arrastrar hasta la cólera, lo cual es una pasión violenta, una “decepción violenta”:

Parece, a primera vista, que el carácter violento, es decir, intensivo, del descontento puede explicar en parte el hecho de que la pasión, al desarrollarse, adopte el recorrido de la cólera en detrimento del de la venganza. Se trata aquí, a decir verdad, de una doble intensidad: la cólera presupone una decepción violenta, pero también una inmediatez de la reacción del sujeto decepcionado. (1983: 279)

Para Greimas, el rencor es una cólera contenida, la cual se suele acompañar de “hostilidad y de deseo de venganza”. La cólera la constituyen también, dice Greimas, la “malevolencia”, el “deseo de venganza”. La venganza se encuentra definida como “respuesta a la ofensa”. Está entre la decepción y la ofensa. La ofensa opera cuando se hiere a alguien en su dignidad (honor, amor propio). Como estructura que involucra a dos actantes, uno que hiere, ofende, y otro ofendido. En ambos casos, en la decepción y en la ofensa, “el sujeto de estado se encuentra en posición de víctima, el estado pasional que lo caracteriza es el de una insatisfacción, de un dolor más o menos vivo”. Greimas agrega a la definición de este cuerpo pasional la definición de malevolencia, el cual cree que es un “sentimiento persistente”, “animosidad” que aparece tras la espera decepcionada y que concluye en el deseo de hacer daño a alguien.

Puedo sostener que no es el recorrido pasional de la población venezolana, no es el de la perspectiva de los personajes débiles de los *Zapatazos*. Nunca esperamos convertir nuestros desengaños y decepciones en cólera. La culpabilización de los responsables no implica su penalización. Implica que se les releva, se les castiga con el voto o con la indiferencia electoral, como ha venido ocurriendo. Vimos en el capítulo del contexto cómo se redujo la participación electoral del venezolano desde 1973 hasta 1983 (en un 50% aproximadamente). La explosión repentina del 27 de febrero de 1989 (el Caracazo) fue una muestra de desesperación, no de violencia planificada. La población explotó, pero sin organización. Fue un fenómeno espontáneo, sin que nadie le manejara. Fue un acto de cierre, es cierto, un acto de cierre con unos actores, pero con el mismo propósito, el de prolongar el estado protector, continuar con el estado populista. Fue un acto de reclamo por lo que ha entendido como estado protector y rico pero mal manejado, ese ha sido el contrato fiduciario que se ha hecho con la población. Lo que cambió fue el elenco rector, los actores líderes, pero el programa sigue vigente y con más fuerza. Esta vez se buscaba unos actores líderes de rol militar. Se buscaba fuerza, sujetos competentes en el deber, impregnados de patriotismo como solución. De hecho el actual movimiento político militar se hace llamar bolivariano, toma los *valores* que se atesoran en la discursividad Bolívar, de manera que no quepa duda sobre sus virtudes.

“Deberían darnos un Oscar por el pelotón de años que tenemos aguantando esta mecha”, dice la caricatura del 01-04-1987. Al igual que la anterior, el esquema pasional es de decepción y de tolerancia. De resistir

con humor, con buen ánimo ante la adversidad. Es una adversidad vivida con angustia, con hambre, pero sin violencia.

La explosión espontánea del 27 de febrero de 1989 demuestra que no se trataba de una venganza. Fue, para usar una expresión de Fabbri (1995), una “breve locura”, en la que el sujeto colectivo de Caracas se sale de sí mismo, está fuera de la fiducia colectiva, desarrollando un estado de conmoción, en el que la picardía le exonera de la ruptura del contrato, ya que la otra parte también se ha salido y, como dice Cabrujas, *si tú robas ¿por qué yo no?* Como lo dice Greimas (1989) y como lo desarrolla también Marina y López, la venganza es una emoción contenida y planificada para ejecutar en el tiempo, en el momento indicado, mientras que la explosión no demora, se produce en el sitio y en el momento de la desesperación. Dicen Marina y López que la venganza se caracteriza por el refrenamiento y detención del impulso, y por un aplazamiento de la reacción para otro momento más adecuado. El vengativo no es impulsivo sino cauto y paciente. “En este sentido la venganza será más propia del resentido que del iracundo”. Lo del Caracazo fue iracundia. La felonía de 1992, venganza, ya que los conjurados confesaron que planificaron los sangrientos golpes desde antes de entrar a las academias militares. Por allí se ha filtrado en la sociedad venezolana un resentimiento.

Modalización del saber

Semióticamente, la dimensión cognoscitiva necesita del hacer interpretativo para poner en circulación un saber que motoriza la dimensión pragmática. Un sujeto cognoscitivo debe poseer un saber para que éste le motive a la acción. Este modelo de la semiótica clásica greimasiana, viene muy a propósito en este momento de la exposición. La Cuarta República, o periodo democrático como modelo dominante desde 1959, difundió la idea de la nación rica, de la riqueza petrolera. La legitimidad del sistema se logró mediante la elección libre, directa y secreta. El crecimiento económico fue sostenido por muchos años y la inflación un fenómeno desconocido. Pero, qué dicen los personajes de las caricaturas de la riqueza supuesta del país en este periodo. La caricatura se repite incesantemente desmintiendo la riqueza, o mejor, denunciando que mientras se habla de riqueza petrolera, los actores pobres de este país dicen no recibir sus beneficios. En la caricatura del libro *Lo menos malo de Pedro León Zapata*, editado en 1983, vemos el saber popular sobre el discurso de la nación rica: “¡NUNCA LLEGARÉ A SABER SI SOY UN RICO MUY POBRE O UN POBRE MUY RICO...!” Quien emite este saber es un pobre, agarrando una especie de globo de aire donde está el letrero y sentado sobre un barril de petróleo.



LMMPLZ: 1983, 143

En muchas oportunidades el caricaturista pone en boca de sus personajes el tema de saber si finalmente somos ricos o pobres. Este mecanismo retórico pasa por ironizar sobre el tema, pero en el fondo se trata de un saber sobre el tema, de un juicio que encierra un conocimiento difuso sobre el tema. Otros, mejor acomodados a la riqueza petrolera, tienen muy claro ese saber. Un personaje en rol de líder de la política partidista dice a un compañero: "Si el negocio del petróleo se acaba, ¡dejo la política!" (24-04-1969). Los propios operadores políticos están en política a condición de medrar en la riqueza petrolera, no por convicciones, una organización así estará sometida a un deterioro total. Creo que algo de eso que dicen los personajes de la caricatura ha venido sucediéndole al país, no hemos contado con una fuerte contención doctrinaria que hiciera frente a la arremetida del totalitarismo que fraguaba en la sociedad venezolana.

Encontramos siempre unos enunciados críticos, de cuestionamiento al modelo de país rico que ha embrujado durante tantos años a la sociedad venezolana. A pesar de ese saber, el de que la riqueza petrolera no está siendo distribuida debidamente, de manera justa, no se propone vengarse, no asume un programa de ira. La ira, según el Diccionario de la Real Academia es una "pasión del alma, que causa indignación y enojo. Apetito o deseo de venganza. Furia o violencia de los elementos. Repetición de actos de saña, encono o venganza". Los venezolanos no hemos buscado abiertamente un sentimiento de venganza, la ira no ha formado parte de nuestros sentimientos. La tolerancia típica, junto a la disposición por la trasgresión pícaro, ha conformado una disposición especial que es resistente a la ira vengativa.

Contradicción: abriente o durativa

La semiótica de las pasiones procura ir más allá de la descripción de textos, busca la de desentrañar de la semiosis manifestada las teorías implícitas (Fabbri 1995: 188). Me interesa, en la línea de la aspectualización pasional, observar ahora la tensividad fuerte que se ha establecido en la sociedad venezolana a partir de la crisis del modelo democrático descrito anteriormente. Vimos cómo una sociedad escéptica y decepcionada se aparta del juego electoral y abre las puertas a una modalización que ha enfrentado a los actores sociales. Con mucha ilusión la sociedad venezolana aceptó el programa de refundación de la nación propuesta por los nuevos operadores de la política nacional a partir de 1999: constitución nueva, reestructuración de los poderes, igualdad social. Solo que en lugar de producir riqueza se considera que la renta petrolera es suficiente y el problema ha estado en una mala distribución. El esquema es básicamente el mismo que los partidos populistas de la vieja política practicaron. Luego de reestablecida la institucionalidad, han venido apareciendo una serie de puntos polémicos en la sociedad venezolana porque no se habían contratado originalmente, como lo del "mar de la felicidad", es decir el anuncio del presidente Chávez de emular la sociedad cubana, de seguirla como modelo de sociedad, como también un fuerte repudio a lo que llaman Imperialismo. Toda esa retórica izquierdista no se vislumbraba cuando se percibió una esperanza en el sector militar emergente.

Cosas como estas, de naturaleza ideológica, y el continuo deterioro de la economía han generado fuertes enfrentamientos en el seno de la sociedad. Por otro lado hay un gran número de personas que sienten que este presidente si los toma en cuenta, se sienten reivindicados por el nuevo gobierno. La división fuerte se ha apoderado de la vida social hasta el punto de que se temió por un desgarramiento violento en el año 2002-2003. Veamos el manejo pasional que los *Zapatazos* han hecho de esta etapa.

Los *Zapatazos* de este periodo no se diferencian sino en intensidad de los *Zapatazos* de lo que se conoce en la terminología política de la revolución como *Cuarta República*. En semiótica pasional la sobremodalización ayuda a explicar esas modulaciones del alma, que son básicamente las mismas, pero que se manifiestan con más intensidad. El discurso revolucionario pretende revivir y adjudicarse un conglomerado de valores de vida, valores del valor que suponen de por sí lo revolucionario como modulación abriente y que la semiótica de lo revolucionario tiene como recorrido. Los valores de lo nuevo, del cambio, se asocian al cuerpo discursivo de la revolución. Es curioso que en una época de crisis del modelo revolucionario socialista, habiendo pasado por la experiencia soviética, el muro de Berlín y la ruptura de los satélites de la URSS en la Europa oriental, en el trópico floreciera un modelo revolucionario que se afana por sumar a su discurso los la idea del socialismo al estilo cubano. Como movimiento de ruptura cuenta con una serie de valores sensibles. Hemos dicho que la modalización fundamentada en el querer, despierta una aspectualidad proyectiva que la catapulta hacia el futuro. Por otro lado ese discurso acumula los valores fuertes que otorga el nacionalismo en la figura

de Bolívar. Son valores que disponen al proyecto sobre sensaciones "sublimas", como las define Cabrujas (ob. cit.). El horizonte tensivo parece favorable a la naciente clase dirigente. Una democracia fatigada y un modelo que se llama revolucionario, proyectado hacia el futuro con un gran consenso por insistir en la transformación del Estado. Sin embargo, esos presentimientos de valor que lo incoan, son al mismo tiempo relativos, ya que entran en esa potencialidad de atracciones y repulsiones propias de todo cuerpo, como han dicho Greimas y Fontanille a propósito de la semiótica de las pasiones. Zapata abre un compás de espera para ver qué hay en este nuevo estado de cosas. Greimas y Fontanille (1994: 35) hablan de la posibilidad de interpretar este equilibrio inestable como la coexistencia de dos modulaciones que tienden a anularse y que hace suponer la su manifestación en el plano narrativo como la confrontación modal entre el querer y el saber y entre el poder y el deber. Los Zapatazos le niegan el estado abriente a la Revolución Bonita, ya que siendo *más de lo mismo*, su estado es el de cursividad.

Ahora la fuerza naciente, la proyectiva, es poder y debe defender su estatus. Para continuar sumando los *valores del valor*, como "*proyecto de vida*" (como lo denominan Greimas y Fontanille -ob.cit.-), potencialidad subjetiva, que promueve el cambio, acude a luchas de naturaleza exógenas. Parece un partido de oposición, enfrentado ahora al imperio, a las élites oligárquicas, a la reacción internacional. Los efectos de sentido buscados por este discurso antiimperialista, lo asimilan a la protensividad revolucionaria. La revolución ha creado el efecto de sentido de quien lucha contra el poder, no se presenta como el poder en ejercicio, sino como quien busca el poder para iniciar el proyecto de justicia, de redención. Desde el punto de vista estético, se trata de aspirar la fusión con la perfección que otorga estas atracciones y repulsiones constructivas, revolucionarias. Sin embargo, ya en lo interno, es un gobierno que acumula millas, años de retórica revolucionaria y escasos resultados a juzgar por los datos estadísticos que vienen en muchos casos del propio gobierno. La caricatura identificada como FZ: 2001, 96 d, da ese voto de confianza que dispone positivamente al sujeto ante el cambio. Sobre todo en un país con una mentalidad de izquierda como el nuestro. La caricatura dice: PRONTO SABREMOS SI POR FIN ESTO VA SER UN PAÍS, O SI CONTINUARÁ SIENDO MAS DE LO MISMO.



FZ: 2001, 96 d

Allí hay una apuesta a favor del cambio, sobre todo viniendo de unas caricaturas que siempre han sido duras críticas al gobierno de turno. Plantea la actualización que modula la tensión hacia lo abriendo o hacia lo cursivo. A esto responde una caricaturista, también venezolana, Rayma, con la caricatura del 31-01-2001: "ESTA REVOLUCIÓN ES MENOS DE LO MISMO".

RAYMA

ESTA REVOLUCIÓN
ES MENOS DE LO
MISMO...



El Universal, 31-01-2001

La sensibilidad del humorista, el contexto de las tendencias mundiales en política, el fracaso de los *socialismos reales* y la retórica amenazante del discurso oficial, han sembrado sus presentimientos, intuiciones de valor en parte de la población que presiente una crisis peor que la que habíamos vivido. “Menos de lo mismo”, como dice Rayma, o “más de lo mismo” como dice el *Zapatazo*, dialogan humorísticamente para hacernos sentir que la apertura deseada se torna agravamiento de la crisis. Se torna en un estado cursivo desde el punto de vista de la perspectiva de los caricaturistas. Las estadísticas parecen confirmarlo después de seis años de gestión. El país nada en dólares y la pobreza se multiplica. La fluctuación esperada no parece haberse movido en la dirección esperada para un sector de la población. Para otros esta fluctuación es la apuesta por la perfección greimasiana, a la adjudicación de la perfección por parte de la revolución. Es una etapa un poco confusa en la que convive una fuerza armada institucional con residuos de la vieja guardia subversiva de ultra izquierda, antaño enemigos.

Optimismo en tiempos de cambios

“EL OPTIMISMO ES EL MÁS RENOVABLE DE TODOS LOS RECURSOS” dicen los personajes de un *Zapatazo* del 02-01-1998. Tiene que ser de esa manera, cíclico. Los cambios de estado, base de la narratividad, no se podrían producir con una renuncia a la esperanza, a la opción de algo mejor o diferente. Ese ciclo perpetuo obedece a la disposición humana a buscar eso que desde el punto de vista de las pasiones Grimas (1997) llamó la *perfección*. Pessoa (1999) glosa magistralmente el texto de Greimas sobre la perfección. Se produce esa perfección cuando ha operado una ruptura, un cambio de isotopía (en este caso, la sociedad ha relevado la dirigencia por otra, militar y civil que promete orden e igualdad), también parece sentirse un estado de fusión con eso que repentinamente se nos reveló en la ilusión, en la promesa, que nos hace sentir optimistas. Esa fusión proyecta a los sujetos apasionados hacia una aspectualización abriente donde parece estar un mundo perfecto.

El sujeto deslumbrado por la luz se siente optimista, llega a la perfección cuando ve otro modo. El sujeto seducido abre entonces un ciclo de espera, persigue esa fusión ofrecida en un discurso redentor y justiciero. En la esperanza, en su entrega sin reservas el alma experimenta un estado de éxtasis que le lleva a volver, nuevamente, a tomar confianza.

En efecto, la emocionalidad de la Venezuela de finales de siglo XX parecía que contagiaba a toda la población. El militarismo como forma de gobierno que subyace entre las formas democráticas fue apoderándose de las instituciones. Grandes sectores desbordan de optimismo. El optimismo es un estado de euforia, de esperanza, de confianza. El DRAE dice que es

una “propensión a ver y a juzgar las cosas en su aspecto más favorable”. Veamos esta caricatura de 2003, en la que aun algunos sujetos hablan de tener fe en la solución de sus problemas, después de cuatro años de nuevo gobierno:



17-02-2003

En la iconografía de los *Zapatazos*, las charreteras, la boina, son símbolos de la militancia en este movimiento nuevo. Las formas cadavéricas, los pies descalzos y la ropa deteriorada, marcas de la pobreza. De manera que aquí tenemos un pobre afecto al régimen, de lo que terminó por llamarse *chavismo*, en alusión al apellido su líder, el presidente Chávez. Este sujeto de la caricatura mantiene la fe e insta a su compañera a mantenerla. Es la fe una forma de esperanza, una lexicalización de la espera, de una temporalidad durativa que puede tardar pero que finalmente aparecerá. Es decir, es paciencia, es resistencia. Una resistencia que apunta en la dirección de una experiencia que se creía superada. Son unos personajes que se resisten a creer que lo pasado era mejor que lo añorado, que su situación no ha mejorado y, por el contrario empeora. Una caricatura del año anterior, 2002, se resiste a aceptar el que debe volver a la decepción. Esa amarga experiencia experimentada en la época de la democracia (1958-1998): ¡TODO TIEMPO PASADO FUE PEOR!



02-04-2002

Hay una tensividad fuerte en la sociedad venezolana por la posición del gobierno en torno a la libertad de expresión. El saber que comunican los medios es duramente criticado por los nuevos actores, que de rol abriente, revolucionario, ahora deben ejercer el rol que el ejercicio del poder les señala. Ahora se oponen a los cambios, a perder el rol que la modalidad del poder y del deber les impone. Ahora la conservación del poder político (fenómeno modalizado por el poder) les hace condicionar libertades para mantenerlo (duratividad nueva, pero duratividad en fin). La prensa ha sido duramente afectada, atacada violentamente y los organismos internacionales están vigilantes para impedir que se les cerque definitivamente. Las medidas de protección a los medios, ordenadas por organismos internacionales no han sido cumplidas. En ese espíritu, el de seguir creyendo en que la esperanza aun les acompaña, un personaje de la caricatura del ZF: 2001, 102b, pobre, militante de la causa chavista, desacredita lo publicado en los diarios. Se trata de un sujeto pobre, con todas las marcas de los que antaño ironizaban contra los gobiernos que le habían fallado y lo habían llevado a la pobreza extrema. Hoy, se resiste a aceptar lo que la prensa dice. Se resiste a creer que su situación no ha mejorado después de años de gobierno.



ZF, 2001, 102 b

Mientras tanto, otros personajes de los *Zapatazos* manifiestan sus pulsiones estomacales, se encuentran en el límite entre el mantener la fe, la esperanza, y la evaluación de la gestión del gobierno. La urgencia que impone el hambre lleva a la población de las caricaturas a pedir soluciones en este ámbito. La sensación del hambre ha sido una de las formas de crítica más sensible. Se trata de un tema de extremada sensibilidad social. Los personajes de las caricaturas hablan de su hambre, manifiestan sus carencias a través de las manifestaciones corpóreas, los gestos de su costillar, las mesas vacías no son distintas ahora que antes. Veamos un par de caricaturas para sentir el estado en que se encuentran sus personajes. La primera (abajo, a la izquierda) por la urgencia de su demanda, con la angustia como sentimiento de alguien que sentado frente a una mesa vacía hace un juego de palabras; la segunda (a la derecha) en la que aparece un personaje pobre exponiendo su manera de evaluar la gestión gubernamental, a través de su alimentación. En ambas caricaturas el juego de palabras procura acentuar, dramatizar la angustia por la carencia de lo más elemental. El hambre es, según el DRAE, “escasez de alimentos básicos, que causa carestía y miseria generalizada”. Es la misma carestía de los personajes de la Cuarta República. Solo que esta se produce en un período de una naciente y esperanzadora alternativa de gobierno que ofreció cambiarlo todo, radicalmente y prometió el oro y el moro.



ZF: 2001, 116 a
 LO MÍO NO ES COMIDA RÁPIDA,
 SINO COMIDA RÁPIDO



ZF: 2001, 116 c
 YO AL GOBIERNO LE MIDO SU
 GESTIÓN... ... CON MI
 DIGESTIÓN

La discursividad de esta tensión entre la continuidad, la carencia del objeto (satisfacer el hambre, solucionar un conjunto de problemas como seguridad, salud, vivienda y educación) parece seguir después del salto hacia otra forma de gobierno. El objeto del deseo parece resistirse (ver los datos económicos en el capítulo del contexto histórico). Para otros, el optimismo solo tiene lugar en la espera, en la paciencia. El esquema pasional se debate entre la continuidad y la discontinuidad. Aquí la dimensión temporal cobra especial relevancia ya que rige la tensividad entre un estado de cosas y otro, entre lo dejado atrás y lo aspirado. Pessoa (1999) al abordar este punto de la semiótica de las pasiones, vuelve sobre la noción de *fusión*, como impulso y sensación estética de los sujetos. El sujeto que se siente deslumbrado en una repentina revelación de la perfección añora fusionarse con ella. Ese estado se denomina, en semiótica de las pasiones, la *estesia*. El objeto alimentación, lexicalizado como hambre, es en su pasión, una sensación de *angustia*. Es un asunto vital, ya que el impulso de la vida depende de la satisfacción de esta necesidad. Vista el hambre como angustia total, de subsistencia, el sujeto solo espera fusionarse con la seguridad y con la vida. Fusionarse con la confianza. Fusionarse con la esperanza. Esto supone una discontinuidad, ya que el hambre le acecha desde hace años. El hambre ha sido una continuidad ininterrumpida, la pobreza ha sido un mal secular en nuestra historia (y la de muchos otros pueblos). Si se experimenta el optimismo, es de esperar una discontinuidad de ese estado de carencia, de no fusión, de desesperanza y decepción de los sujetos que sirven a los *Zapatazos* de simulacro.

La culpa no es revolucionaria

El sentimiento de culpa es un sentimiento al que la cultura cristiana nos ha acostumbrado. Llevamos a costas la culpa del pecado original, la culpa del sacrificio de Cristo, la culpa de la desobediencia en el Paraíso terrenal. No queremos sumar culpas a nuestra espalda, ya parece bastante con la que nos endosa la religión. En el DRAE, la culpa es definida como la “imputación a alguien de una determinada acción como consecuencia de su conducta. *Tú tienes la culpa de lo sucedido*”. En la acepción 3ª se define en términos del Derecho como la “omisión de la diligencia exigible a alguien, que implica que el hecho injusto o dañoso resultante motive su responsabilidad civil o penal”. Y en Psicología, acepción 4ª: “Acción u omisión que provoca un sentimiento de responsabilidad por un daño causado”. En su recorrido, la culpa lleva a la excusa. Se puede presentar excusas por la culpa, por el daño. La *excusa* viene del Latín *absconsus*, que quería decir *escondido*. Es decir, excusarse está emparentado con esconder, ocultar. Ha sido el mecanismo de esconder la culpa, manipularla para achacarla a otro. También la culpa se entiende como la disculpa, que es pedir indulgencia y esta a su vez es, sigo con el DRAE, la “facilidad en perdonar o disimular las culpas o en concederles gracia”. Llama la atención la continua remitencia léxica hacia el ocultamiento. Semióticamente ubicamos la culpa la al final del algoritmo narrativo. Es de naturaleza cognoscitiva e implica una sanción. Se sanciona sobre un programa. El programa de la democracia, hemos visto, fue sancionado con el escepticismo, la abstención en la renovación de su poder y el consiguiente relevo de actores.

En este periodo, la sanción como antes es escondida, la culpa no se asume, se esconde en excusas: el gobierno anterior, el imperialismo, el paro cívico, la huelga petrolera. La inmadurez que Chirinos nos atribuye impide descubrir la culpa y asumirla. El venezolano es indulgente cuando el responsable asume su culpa. Eso fue lo que gustó a los venezolanos cuando el actual presidente, Chávez, asumió la responsabilidad del fracaso en la intentona de golpe de estado el 04-02-1992. La política, como práctica social, es el arte de ocultar, de excusarse. De trasladar la culpa, de no reconocerse como responsable. La política en nuestro país es una práctica irresponsable, nunca es mi culpa. Nunca hay aciertos, los problemas se intensifican, no se solucionan. *La historia de Venezuela está llena de gobiernos anteriores* (Zapatazo del 01-03-1999)

El caricaturista presenta dos caricaturas que abordan este sentimiento, una alusiva al carácter revolucionario, izquierdista, de los actores principales del régimen. Hace alusión al fracaso de la revolución rusa, desmontada de la manera menos honorable, por hambre y por el fracaso de su sistema de producción. Allí parece no poder haber la excusa, ya que después de setenta años no parecían creíbles. La otra caricatura va directamente a la reiterada cantaleta de los gobiernos de turno en Venezuela: *la culpa es del gobierno anterior*.



FZ: 2001, 89

AHORA SOLO FALTA QUE SALGAN LOS
 BOLCHEVIQUES ECHÁNDOLE LA
 CULPA AL GOBIERNO ANTERIOR.
 ZAR NICOLÁS II.

Zapatazos



18-02-2001

SI TODO LO MALO ES CULPA DEL
 GOBIERNO ANTERIOR, EL ACTUAL
 ES EL MÁS ANTERIOR DE TODOS
 LOS GOBIERNOS

Pesimismo revolucionario

Siendo el sentimiento de culpa tan evadido, en el contexto de continuidad o ruptura de la narratividad de la pobreza en Venezuela, podríamos juntar los dos periodos en uno solo: 1958-2005. El resultado en una continuidad de 47 años. Sin tomar en cuenta el resto del siglo XX, dominado por dictaduras. Solo sacando cuentas de lo que se llama democracia, ya que este gobierno también le gusta llamarse demócrata. Los *Zapatazos* abordan el sentimiento del optimismo en los simulacros que se dramatizan en las caricaturas. El pesimismo se instala nuevamente, al menos en parte de la población que no ve mejoras en la calidad de su vida y en la aparición de las características de elementos ideológicos que no estaban en el contrato: izquierdismo radical, anti-imperialismo, imitación del modelo cubano, como lo expresó el propio presidente, etc.

Lo menos que se puede decir es que un sector grande de la población se siente frustrado, envuelto en el manto de la desesperanza. Unos porque nunca salieron, otros porque volvieron Vista como continuidad o discontinuidad en la experiencia de sentirse cuerpo portador de estos sentimientos. La semiótica ha dicho que la acción conlleva una serie de atracciones y repulsiones y que es posible seguir el significado a través de esas tensiones afectivas que generan las acciones. La actual Venezuela se encuentra atrapada por esta tensividad emocional, dividida entre los que se creen fundidos con la esperanza, entre los que se han arrepentido de haber apoyado el “proceso” y quienes nunca se sumaron por no creer o por indiferencia. La semiótica ha creado un dispositivo que ayuda a entender esta tensividad. A este dispositivo hemos hecho referencia a lo largo de este trabajo.

Se trata, digámoslo una vez más, del componente aspectual. Este componente de naturaleza temporal plantea el problema de la significación en términos de acción. La acción puede ser temporalizada como duración, incoación y terminación. En ese ciclo podríamos preguntarnos, como Fabbri (2000): ¿Cuánto dura una pasión? ¿Es igual la pasión miedo que la de terror? Fabbri responde que se puede sentir miedo toda la vida, pero no podemos sentir terror eternamente. Existen pasiones durativas y pasiones puntuales. ¿Es posible que un sujeto experimente toda la vida la decepción? ¿Puede un venezolano experimentar la decepción por siempre? ¿Operará por ciclos? ¿Se intensifica y se atenúan las pasiones? Greimas y Fontanille (1994) hablaban de un “excedente modal”. Las sensaciones pueden ser persistentes y pueden intensificarse cuando la expectativa que se tenía de fusionarse con la esperanza se ve frustrada. Creo que esto es lo que representan las caricaturas de Zapata en el escenario simulado de la vida nacional. Diariamente el simulacro pasional entra a escena con una pasionalidad que nos dice que el asunto se intensificó. En la caricatura del 28 de septiembre de 2003 (abajo) se nos ofrece este fenómeno en viva voz de unos actores ubicados en las zonas marginales: “PERDONA LA CULTURA, COROMOTICO, PERO YA LO DIJO ANTONIO MACHADO POR BOCA (O PLUMA) DE JUAN DE MAIRENA: ‘NADA ES TAN MALO QUE NO SEA EMPEORABLE’”. En la otra caricatura oímos a un hombre manifestar su decepción de una manera intensamente pesimista (14-04-2003): “AUN NO ME HAN CUMPLIDO TODO, TODO, LO QUE MI PESIMISMO ESPERABA... PERO YO SOY OPTIMISTA: ¡YA VENDRÁN TIEMPOS PEORES!”.



14-04-2003

PERDONA LA CULTURA,
CORROMPIDO, PERO
ANTONIO MACHADO
LO DIZO POR BOCA
(O PLUMA)
DE JUAN DE MAIRENA:
"NADA ES TAN MALO, QUE
NO SEA EMPEORABLE"



28-09-2003

El entramado actual es el de una lucha ideológica manifestada en una pasionalidad que exterioriza su contenido y que se corporiza, toma cuerpo en la vida de los ciudadanos y que en las caricaturas se representa. Como era de esperar, quien sufre las tensiones que genera la tensividad social son los más débiles, la clase pobre y las clases medias. Ellos son los protagonistas de esta discursividad, mientras que pasiones marcadas como pasiones rechazadas, pasiones que se evitan, pasiones anatematizadas como el odio, recaen en los antisujetos. Son los antisujetos los que cumplen el rol de "malos de la película". Los *Zapatazos* son, sin duda, un simulacro, de la producción de efectos de sentido pasionales, pero como apunta Fabbri (1995: 172): "Las palabras pasionales son vectores de los valores y de los resultados de la acción y no se limitan a señalarlos; el significado de esos signos «claves» no es solamente sentido-conocimiento sino también sentido-dirección".

Socialmente encontramos que hay pasiones bien vistas (esperanza y desesperanza, amor, despecho, decepción, optimismo y pesimismo, etc.), mientras que otras como el odio, la ira, la venganza, e incluso la rabia son reprimidas, negadas, ocultadas. En los *Zapatazos* estas anti-pasiones las practican los anti-sujetos. Los militares, el presidente, los militantes fanatizados. Lo vemos en la caricatura del 28-12-03, donde un descabezado militar sienta su ser en el odio. También la caricatura donde unos sujetos antropomorfos, iconización de la fuerza, hablan con placer de los malos sentimientos que les animan:



28-12-2003

lo malo des tos días en que el odio está
de bajo perfil... es que uno se siente
como que no existe



12-09-2003

YO NO SÉ EN QUE SE DIFERENCIAN
EL ODIO Y EL RESENTIMIENTO...
¡PORQUE LOS DOS SON DIVINOS!™.

Esta tensión entre las pasiones que se suman al proceso y los que la adversan, la sentimos realizada en sus múltiples actores entre unos que añoran el pasado, revalorizándolo, con lo que relativizan las pasiones de manera retroactiva, como un saber. Lo que ayer se sentía como algo penoso, ha empeorado tanto que se vuelve la mirada a una revisión que cierra la experiencia de lo nuevo y se relee el pasado. No deja de ser una pasión, una pasión del saber, el volver a sentir, esta vez como mejor algo que se consideraba malo. Otros actores sienten que la continuidad (lo cursivo) se mantiene. Como dice el dicho, cambiarlo todo para que todo siga igual. En estos dos casos se trata del sentimiento del arrepentimiento. Este sentimiento es definido por el DRAE como “Dicho de una persona: sentir pesar por haber hecho o haber dejado de hacer algo. Cambiar de opinión o no ser consecuente con un compromiso”.

La fuerza con que los venezolanos vivimos la presencia de los partidos y del gobierno de turno puede explicarse por la excesiva dependencia de la vida nacional a la riqueza petrolera. Quien maneja el Estado maneja la riqueza. Visto así, las grandes pasiones circulan por el entramado del Estado y los partidos. Si existiese otros mecanismos de

financiarse, de producir riqueza, quizás la intensidad con que se vive disminuiría o se repartiría, pero esa es nuestra realidad. La dependencia de la renta ha hecho que los partidos, la dirigencia, la cultura tengan esa característica transversal que se llama petróleo. Quisiera cerrar este aparte citando a un intelectual venezolano preocupado y crítico de este capítulo que vive la sociedad venezolana. La interpretación que hace Piñango parece inspirada en la obra de Zapata, su coincidencia asombra: conocer la sociedad, sus pasiones y su cultura en el objetivo último de este trabajo. Dice Piñango (*El Nacional*, 28-10-2004):

Hay razones para pensar que ambos sectores sienten que el futuro del país se les ha escurrido entre los dedos. Las ilusiones de la cuarta república giraron en torno de la posibilidad de tener una sólida economía, capaz de generar empleo y oportunidades para todos, y del fortalecimiento de las instituciones básicas de una democracia. La idea del desarrollo económico y social fue el eje articulador del discurso de esa Venezuela que pudo haber sido y no fue, o lo fue a medias. El chavismo forjó la ilusión de un país en el que no existiera pobreza, corrupción, clientelismo político, injusticias.

La igualdad ha sido el pivote de su retórica. Ese discurso caló y por eso llegó al poder. Hoy, los escasos logros del régimen generan frustración a una velocidad que la riqueza petrolera no logra mitigar.

¿Qué ha de pasar en este país en el cual, por razones diversas pero cada vez más parecidas, dos bandos enfrentados se sienten cada vez más desilusionados de su liderazgo?



11-09-2002

¡CUÁNTO AÑORO LA ALEGRÍA DE CUANDO ÉRAMOS INFELICES!



ZF: 2001, 117 a

¿CRISIS...? ¿CUÁL CRISIS...? ¡A MÍ ME SIGUE YENDO IGUAL!

Adular y conseguir

Me gustaría hacer referencia a cuatro pasiones más en la obra de Pedro León Zapata. Estoy seguro de no agotar el caudal de sentimientos que se mueven en su obra, pero son las que he podido detectar bajo el tejido de su enunciado. En primer lugar abordaré lo que los venezolanos llamamos *adulancia* (del verbo *adular*). Mi intención es explicar lo más ampliamente posible este sentimiento tan presente en la sociedad nacional. A continuación me referiré al deseo de felicidad que se usa en ocasión del fin de año. Ese sentimiento que podemos asociar al deseo y a una manera formal de decir las cosas, al ritual lingüístico que se ha convertido para Zapata en una obsesión. También me gustaría adelantar en este capítulo el humorismo como una pasión, siguiendo las orientaciones de Marina y López (1999). Finalmente desembocaré en el sentimiento del ser venezolano. El ser del ser, para entroncar con la definición que hace Cabrujas del alma nacional.

El adulón es un ser despreciable en la cultura venezolana. Quien adula no es digno. Si existe un sentimiento que el venezolano común rechaza, ese es el sentimiento de la *adulancia*. Este sentimiento tiene que ver con el honor, con la vergüenza. Marina y López (1999: 361), al abordar la vergüenza, señalan que es una reacción ante las críticas de los demás. Es lo que se siente cuando es abiertamente ridiculizado y rechazado, o cuando imagina que le han puesto en ridículo. “En cualquier caso, es una poderosa sensación”. Marina y López afirman que en la sociedad homérica la cultura de la vergüenza era muy importante: “El sumo bien del hombre homérico no es disfrutar de una conciencia tranquila, sino disfrutar del *timê*, de estimación pública... Todo lo que expone a un hombre al desprecio o a la burla de sus semejantes, todo lo que le hace «quedar corrido» se siente insoportable”.

En semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille 1994: 14) se entiende que “los estados de las cosas se vuelcan sobre el estado del sujeto”; es decir “se reintegra en el espacio interior y uniforme del sujeto”. En otras palabras, la homogenización de lo interoceptivo y de lo exteroceptivo “gracias a la mediación de lo propioceptivo instituye una equivalencia entre *estados de cosas* y los *estados de ánimo* del sujeto”. Si las pasiones son acciones, son actos que involucran la interacción entre sujetos, las reacciones de los sujetos, en su imagen pública, en el *qué dirán*, es una reacción legítima y previsible. Los miembros de la sociedad contamos con ella, la esperamos, sabemos que el otro sentirá lo que se ha arrojado sobre él. Sabemos que su imagen pública y su sensibilidad reaccionarán. Los cínicos procuran construir una capa que les haga impermeables a la vergüenza, sin embargo, sabemos que el cinismo, la desvergüenza, son reacciones ante la mirada pública, la mirada de los otros.

Es esa reacción del sujeto lo que interoceptivamente, en su alma, siente por lo que los otros piensan de él. Lo exteroceptivo concierne a la imagen pública, la opinión social, la mácula que recae sobre él por su conducta, o por lo que se ha percibido en su conducta. Los miembros de una

colectividad saben que el cuestionado reaccionará sobre determinado patrón: sobre el patrón moral. Ese patrón construido sobre el consenso social y que atañe, finalmente, a la noción del bien y el mal. Quien es objeto de una sanción moral, sabe que será rechazado, estigmatizado socialmente. Ya no tanto por lo jurídico, por las faltas a la norma jurídica, sino por lo que el DRAE define como el “fuero interno o al respeto humano”, es decir, lo interoceptivo.

El DRAE define *vergüenza* como “turbación del ánimo, que suele encender el color del rostro, ocasionada por alguna falta cometida, o por alguna acción deshonrosa y humillante, propia o ajena. 2. Pundonor, estimación de la propia honra”. La acepción 4ª nos dice que es “deshonra, deshonor”. En la acepción 5ª conseguimos una puntualización interesantísima: “Pena o castigo que consistía en exponer al reo a la afrenta y confusión públicas con alguna señal que denotaba su delito”. Una especie de picota, un lugar donde se castigaba las faltas. Aun existe la expresión *poner en la picota* para situaciones del honor público. A su vez, *deshonor* es “perdida del honor y afrenta, deshonra”. En la entrada a la definición de *honor*, nos encontramos con lo siguiente: “cualidad moral, que lleva al cumplimiento de los propios deberes respecto del prójimo y de uno mismo” (DRAE).

El campo léxico del honor, del orgullo, puede ser ampliado. Lo haremos con lexemas que lo conectan como antónimos: *arrastrarse*, *servilismo*, y entramos en la lexicalización local, llena, como ha dicho Rosenblat (1974) del habla del venezolano (“la expresión venezolana se mueve dentro del plano figurado, de figuratividad, lo que la hace huir de lo abstracto”). Ese componente icónico ha llevado a este sentimiento, en su versión anti, lo anti-pathos: *antipatía*. Al venezolano le es antipático el adular, la adulancia, como la llamamos aquí. Su intensidad es tal que se recreó el lexema para adaptarlo a la expresividad que se le pedía, *adulancia* constituye ya, como dice LaRiva Araujo (1979), un venezolanismo. No obstante, ese venezolanismo puede llegar a la figuratividad total, de lo cual carece la palabra *adulancia*, entonces se agregaron: *jala mecate*, *jalamecatismo*, *jalador*, *jaleti*, *lamesuelas*, *chupamedias*, *jalea*, *guindarse* (que es la intensificación de la jalada) y otras. Su metaforización parte de la noción cognitiva arriba-abajo. Lo servil está abajo, por eso se *laman* las *suelas* de los zapatos y se *chupan las medias* de otros. Con el sufijo en *-on*, se le agrega el valor despectivo (*adulón*). *Jalamecate* es producto criollo de la unión de *jalar* y de *mecate*. Rosenblat rastrea la historia de esta palabra con exquisita erudición, de inmediato la resumiré. Rosenblat se negó en *Las buenas y las malas palabras* a mencionar la versión coloquial más vulgar, y la que más se usa, por su máxima expresividad: *jalabolas*. Pero la cosa no se queda allí, el campo ha seguido enriqueciéndose y ha agregado *lambiscón*, derivado de *lambucio* y este a su vez de *lamber*. La encontramos en *lamesuelas*, pero aparece como lexía suelta e independiente en ese uso peyorativo que se hace para descalificar a los adulantes. La academia da para *lamer*: “pasar la lengua por una superficie de algo”. La forma *lamber* la apunta Corominas (s/f) como un americanismo. Dice que deriva del latín

Lambëre. Parece una forma arcaica, observando su origen. Como quiera que sea, ha derivado *lambiscón* y *lambucio*², formas terribles de ofensa, cargadas con una expresividad fuerte. Dicen Corominas y Pascual (1997), que tiene que ver con *lambuzo* y *lambiscón* que en América es forma popular o vulgar. Su forma *lambuzo* es usada en varios países americanos como “descarado, gorrón, adulator”.

Volveré sobre las definiciones para comparar lo previsto por el diccionario de la Academia, con el uso puntual que ha adquirido en el país. *Servil* es un término que refiere a “los siervos y criados”. En su segunda acepción leemos que es “bajo, humilde y de poca estimación. Se dice también de las cosas del ánimo. Rastrero, que obra con servilismo.” Se nos remite a la entrada *Rastrero*, aquel que va arrastrado, “bajo, vil y despreciable”. De allí pasamos a *arrastrado*, que el DRAE define en la acepción 5ª como de uso coloquial en Argentina, Cuba, El Salvador, Uruguay y Venezuela: “Dicho de una persona que se humilla ante los demás”. Rosenblat le siguió la pista a esta expresión en Venezuela, pues se utiliza como una fraseología: *jala mecate*.

En el anecdotario humorístico-político venezolano se cuenta, según LaRiva Araujo (ob. cit.), que cuando se inauguró el Círculo Militar, una obra arquitectónica en la ciudad de Caracas, se acercó un hombre llamado el *turco* Casanova, un famoso adulate, para preguntarle por una silla para sentarse, a lo cual respondió Casanova: “Mi amigo, aquí se jala parao”. También Socorro hace referencia en su columna de *El Nacional* (07-10-2004) a que un jalabolas del General Juan Vicente Gómez, cuando el General le preguntó la hora, respondió: “La que usted quiera, mi general”. *Jalar* dice Rosenblat (1974) es el viejo *halar* castellano, con la *h* aspirada del siglo XVI que se conserva en el habla popular venezolana en centenares de voces (*jallar, jondo, juir, jedentina*, etc.) y también en el habla culta (*jabillo, la gallina jabada, cambur jecho*, etcétera). Rosenblat coincide con el DRAE en reconocer en esta palabra una voz de origen marino que decía “tirar de los cabos o amarras”. Pasó a tierra firme en América y en Canarias, Andalucía, Santander, Méjico, las Antillas, América Central, Colombia, Perú y Chile.

Mecate es un cordel o cuerda gruesa o sogá. Viene, dice Rosenblat, del azteca *mecatl*, y desde el siglo XVI (está documentado ya en 1597) se expandió por toda la zona del Caribe, y a través del Pacífico llegó hasta Filipinas. No dice Rosenblat si allí se *tira* del mecate o se *jala*. Con mecate

² Leemos en Llorens (*El Nacional*, 21-11-2004) “Nuestro Rais (así lo han comenzado a llamar algunos *lambiscones* a raíz de la gran difusión que tuvieron el agravamiento y la muerte de Yasser Arafat) comenzó a pasar páginas hacia atrás, siempre en sintonía con un entorno que vive con el temor de que deje de ser lo suficientemente ignorante y talibán y no resista los cantos de sirena que le llegan desde la oposición”. También en Milagros Socorro encontramos el uso de este lexema (*El Nacional*, 13-01-2005): “Y no contentos con eso, invita al dictador de Cuba como si éste no tuviera suficientes desastres que recorrer en la pobre isla de sus desmanes y como si no hubiera, encima, que costearle el viajecito al gran *lambucio* del caribe con dinero de los venezolanos”.

se amarraban las lanchas, los presos y las hamacas. Rosenblat consigue su uso en textos de 1853, en un periódico humorístico llamado *El Bachaquero* contra el régimen del presidente José Tadeo Monagas:

-¿Qué tonto busca don Perejil/ en casa de Su Excelencia/ que siempre anda en diligencias/ y entra y sale veces mil?/ ¿Es empleado? Disparate. / De un destino está a la caza. / y entretanto... se la pasa /jalandito su mecate...

Más clara definición de su semántica la encontramos en otra edición del *Bachaquero*:

El nombre de este papel/ ¿qué quiere decir lector?/ El mecate duro y fuerte/ que tira el adulador; / la bajeza que distingue/ a un círculo vil y traidor/ que la patria convirtiera/ en teatro de deshonor.

Rosenblat consigue muchos usos más en los siglos XVIII y XIX. Luego hace referencia al origen de la unidad fraseológica en boca de Bolívar. Herrera Luque (1983) cuenta que fue Bolívar el autor intelectual de este neologismo al llamar *jalamecates* a los que procuraban mecerlo, tirando del mecate de la hamaca, para ganar algún favor suyo. Rosenblat no parece muy convencido de esto, pero no ahonda en el tema, solo dice que su valor figurado proviene del acto de mecer esta móvil pieza de descanso típica de estos lugares atestados de mosquitos. Mecer la hamaca se convierte en un placer por el vaivén, pero también se agradece porque espanta la plaga. Rosenblat dice que nuestro jalamecate es atraer algo, una persona con un mecate, similar a la expresión costarricense *jalar a una persona*, y la peruana *lo está jalando para su partido*. El nuestro, que es atraerse a una persona con lisonjas y halagos, no es igual a los otros, se pregunta entonces Ángel Rosenblat:

También el *tirar* castellano puede aproximarse bastante: «La patria tira siempre», «A Pedro le tira la música» y en el habla familiar española llama tirar de la chaquetilla o tiras de la levita, a nuestro jalar mecate. (...) nuestro jalamecate se inscribe dentro del inmenso repertorio hispánico con que se zahiere la adulación servil: dar coba, dar jabón, hacer la pelotilla, echar incienso, hacer la barba, ser un llevacaras, un quitamonas, un quitapelillos, un alzafuelles, un tiralevitas, un tirachaquetas, etc. Sin mencionar algunas que se dicen y no se pueden escribir. Combaten y ridiculizan –al parecer en vano– el defecto más arraigado del hombre: la vanidad. El jalamecate es la original aportación venezolana. (ob. cit.: tomo IV: 42).

Sin dejar de lado las definiciones, hay una especificidad en esta anti-pasión en suelo venezolano. Como bien ve Rosenblat (loc. cit), un jalamecate es mal visto en tierra de machos. La cultura machista se basa en códigos de honor, de por sí incompatibles con el servilismo. Exponerse a que le tilden de adulante es un gran deshonor. Hacer el ridículo es penoso. El Bachiller Mujiquita, el célebre personaje de *Doña Bárbara*, la novela de Rómulo Gallegos, nos muestra a un desgraciado que sirve al jefe civil, Ño

Pernaleta, con pasión perruna. Su apellido Mujica es empequeñecido con el sufijo *-ita* para traspasarle los valores de vida que predisponen, que aporta la semántica de la palabra adulación. Como esos personajes, la literatura reporta muchos más, siempre dispuestos a recibir órdenes y a cumplir celosamente. Semióticamente, un adulante es un ser montado en el deber. Recordemos lo que expone la semiótica de las pasiones. El adulante se comporta como un guardián del poder, procura que las modulaciones abrientes no prosperen. Se mueve en la modulación del deber, sirviendo para que aquellas fuerzas que procuran el devenir, el cambio, no prosperen. La puntualización es una característica del algoritmo discursivo. Siendo su rol la puntualización, evita la dispersión de las fuerzas y coadyuva para que la tensividad se mantenga a favor del poder. Pero una vez cambiado, operado un salto hacia el devenir, cambia sin pudor hacia el nuevo estatus. La sensación que produce en la colectividad que lo observa es el asco, una estesia que es una sustancia del mundo, como dice Fabbri (1995: 187). La repulsión hacia el jalamecate, por su rol servil e incondicional es de rechazo y se puede expresar en una repulsión anti-pática: el asco y el desprecio. Se hace merecedor de la ironía, del ridículo, del sarcasmo, de la caricatura. Los adulantes son los adyuvantes menores del poder, por ello añaden a su adulación el querer. Hacen cosas demás, procuran ganar indulgencias del poder, oportunidades, por ello intensifica su capacidad de servilismo hasta los límites.

La localización y la sanción sobre el jalamecate son mecanismos morales de la sociedad para incidir sobre ello, aunque Rosenblat diga que su ridiculización es en “vano”. Los *Zapatazos* siempre han servido a ese propósito. La caricatura focaliza el prototipo pasional y le zahiere. Las características de la historia cultural, económica y política han hecho de este personaje algo muy visible. Seguramente existe en todas las sociedades, es un tipo universal. Solo que en Venezuela, dado su grado de dependencia del poder político, han constituido un fenómeno con características únicas. La dependencia del petróleo como fuente de riqueza, y el monopolio del Estado sobre esa riqueza han hecho que los partidos o caudillos que gobiernen se encuentren rodeados de aduladores. El Estado es proveedor de empleo y los adulantes son inherentes a esta organización. El servilismo es una fuente de oportunidades de “jalar” algo hacia lo suyo. El poder pide a su lacayo un apoyo incondicional, el poder vive de la difusión de la cultura de la adulancia. Gracias al poder, el adulante consigue facilidades, oportunidades, favores. El adulante es servil, pero sabe que su esfuerzo será mínimo y recompensado. En torno a los partidos ha crecido una serie de oportunistas que han amasado fortunas y han conseguido influencias. La lisonja con el poder le brinda la oportunidad de ejercer la picaresca. No se trata de un servilismo incondicional, una lisonja inocente, de arrastrarse a cambio de una palmadita en el hombro. No, nuestro jalador es el pícaro que sabe que debe colocarse *donde haiga*, pues el poder también es corrupto. Nuestro jalador es un aprovechado, un *arrimado al sabor*. Esa ha sido la cultura resultante de una riqueza mal manejada, de una práctica política mal entendida, de un país mal edificado, sobre los antivalores, los valores del “apoyo específico”, no sobre el apoyo doctrinario, difuso. En fin, la riqueza

brotó sin mucho esfuerzo, y la materia prima parece inagotable. Es común oír al venezolano decir que somos un país rico. Esa ha sido la imagen que hicieron sus dirigentes. No podría hablarse nada sensato sobre este espacio, sobre esta historia de una comunidad llamada Venezuela sin aludir a la noción de país rico petrolero. Es como una maldición, por eso el petróleo ha sido llamado *estiércol del diablo*, para explicar nuestra terrible condición de país rico/pobre. Ese oxímoron nos persigue, se cuelga en todas las actividades que emprendemos. Sembrar el petróleo ha sido la sugerencia de Uslar Pietri como antídoto para salir de la monoproducción. Sin embargo, otros han creído que solo diversifica la dependencia de toda la vida republicana al Estado. Críticos como Romero (*El Universal*, 15-09-1998) sostienen que la consigna de Uslar, después de décadas, no es sino una frase machacada en una nación exhausta que no ha logrado sembrarlo porque: o somos seres inferiores, congénitos incapaces que no saben seguir los consejos de los doctores; o la culpa es de otros, los corruptos, los partidos, las "élites"; o bien porque ese es un objetivo quimérico. Romero no cree en la primera razón. Significaría que hemos aceptado ser dirigidos por ineptos, debemos aceptar que somos idiotas y no lo somos. Tampoco es aceptable la segunda razón según este autor, pues significa aceptar la primera. En relación con el tercer argumento, el que alude a la naturaleza quimérica de este objetivo, Romero acota:

El petróleo no se puede sembrar en el sentido que Uslar Pietri dio a ese propósito. La única siembra posible y útil del petróleo consistiría en la radical reorientación, a largo plazo, del esfuerzo educativo y de salud de la sociedad en su conjunto, concentrándose en las nuevas generaciones, y procurando a través de la escuela y la familia el desarrollo de los valores de disciplina personal, amor propio y del país, apego a la libertad, compromiso con la comunidad, y respeto a las leyes, que garantizan la cohesión nacional. (ob.cit.)

Romero aboga entonces por la ingeniosidad y la laboriosidad de la gente, ya que el estado ha fracasado en su intento por escapar del petróleo.

ZAPATAZOS

EXPLÍCALES TÚ
QUE SOMOS UN PAÍS RICO...
¡A MI NO ME
QUIEREN CREER!



03-12-1977

EXPLÍCALES TÚ QUE SOMOS UN PAÍS RICO... ¡A MI NO ME QUIEREN CREER!

En el plano iconográfico, la jaladera tiene su expresión también. Zapata ha sido un constructor del imaginario en los últimos cuarenta años. La jaladera de mecate es más expresiva que la adulancia, y mucho más el dibujo del mecate en manos de unos anti-sujetos que se han aprovechado de la riqueza del Estado para su beneficio personal. No he conocido una caricatura de un jalamecate privado, de la empresa privada. Su tipología, en el marco de las caricaturas políticas, se centra en la cosa pública. Jalar es un acto de acercar, tirar hacia uno. De allí que se figurativice con un mecate, solo que el mecate de los *Zapatazos* no tiene una dirección horizontal, como corresponde en la hamaca o chinchorro. Es el tironeo de arriba a abajo. Arriba-abajo constituye una orientación espacial que sitúa lo bueno arriba y lo bajo en lo malo. Arriba el objeto de la jalada y abajo en jalador. Este valor de contraste o valor semisimbólico establece una relación alto-bajo, donde el que jala ocupa el lugar de lo indebido y arriba ocupa el lugar del poder, el otro extremo de la relación. Quien es adulado, el político de alto nivel, consigue en ese sujeto la fusión de una práctica inevitable. Debe ser indulgente y permisivo para que se retribuya luego en el círculo del poder. Esto es lo que Uslar Pietri llamó *sociedad de cómplices* en múltiples oportunidades en su columna *Pizarrón*, del diario *El Nacional*, fue como un epitafio cincelado en la lápida de la democracia, en un modelo social que la crisis económica de los bajos precios petroleros de los noventas terminó de pulverizar. Desde luego no han sido todos los políticos, ni toda la sociedad. Los personajes de las caricaturas de Zapata no alcanzan el rango de

jalamecate, no se ha “enchufado” al poder. El jalador es el personaje que se coloca cerca del reparto burocrático de cargos, allí espera su “cambur” y ofrece fidelidad incondicional. Ese es su servilismo, su incondicionalidad con el poder. El jalador es un cliente del poder. No debe confundirse la lisonja simple y espontánea con el jalador, pues es un planificador y arrivista. Nuestro sujeto esta modalizado en el saber. Parece sincero pero en realidad es un aprovechado que en la menor oportunidad toma lo que pueda. Si lo propio del poder es mantenerse, los adulantes le hacen creer que se mantendrá, su servilismo puede coadyuvar a esta tarea de estabilizarse. Si el poder político cae, cambia de amo, buscando aprovechar la nueva correlación de fuerzas sin pensar en principio ideológico alguno. El adulate intenta instalar un parecer, un simulacro afectivo con el sujeto del poder a quien dice sus lisonjas. El poder debe hacerse la vista gorda ante el aprovechador, pues su poder depende en gran medida de este tipo de sujetos. El poder sin ellos no consigue operadores y no tiene quien alabe su vanidad.

El adulate nunca polemiza con el amo, aparenta tener un programa que coadyuva al programa principal. La Riva Araujo³ (1979.) hace un inventario de las reglas de un adulate, consistente en 24 puntos. El adulón,

³ *Reglas de oro de la adulación*, según La Riva Araujo (1979):

- 1.- Debes adular con ganas y nunca delegar esa función.
- 2.-Debes tener mucha paciencia para encontrar la ocasión propicia y aprovecharla lo mejor posible.
- 3.-Debes ser decidido y audaz para que puedas pasar el pensamiento a la acción.
- 4.-Debes ser eficaz para realizar cualquier deseo, capricho u orden del Príncipe, inmediatamente.
- 5.-No debes perder nunca la fe.
- 6.-No te debe importar nada la humillación que provenga del Príncipe y no te debes quejar de su castigo.
- 7.-Acércate al poderoso y huye del caído
- 8.-Averigua las aficiones y los caprichos del Príncipe para estimularlos y no hables nunca de sus vicios.
- 9.-Procura alabar y practicar sus gustos.
- 10.-Jamás reconozcas, ni en público ni en privado, los errores y los defectos de tu Señor.
- 11.-No te encolerice su trato, no refunfuñes por nada y no discutas con el Príncipe.
- 12.-Trata con respeto y reverencia a tu Señor; y no le demuestres familiaridad delante de terceros.
- 13.-Cuando adules en comunidad, intenta hacerlo el primero.
- 14.-Procura estar siempre cerca y a la vista del Príncipe.
- 15.-No protestes por nada y nunca critiques a tu Señor.
- 16.-Haz tuyos, con lealtad perruna, todos los cariños y odios de tu Señor.
- 17.-Debes congraciarse y reír a carcajadas todo chiste que cuente el Príncipe, absteniéndote hacerlos a costa de él.
- 18.-En cualquier juego que participe el Príncipe, ayúdalo a ganar.
- 19.-No reveles sus confidencias.
- 20.-No le sostengas la mirada en forma desafiante.
- 21.-No interrumpas nunca al Príncipe cuando habla.
- 22.-Consúltale a tu Señor todo, infórmale de todo, y sigue siempre su consejo.
- 23.-No te molestes por las burlas que te hagan tus detractores.
- 24.-Sé fuerte como un toro para adular y manso como un buey para resistir.

según podemos derivar de esas reglas, trabaja en el *parecer-ser*, de manera de acceder a las fuentes del poder. Priva en su hacer, la emulación, quiere presentarse en la comunidad como el poderoso, como alguien de confianza y exagera sus signos para que la simulación le confiera el poder que tiene el amo. A la hora de ejercer el poder, lo ejerce con más severidad que el propio amo. Es, en resumen, un oportunista que simula ser.

Los *Zapatazos* los han perseguido siempre, han develado su inmoralidad. Miremos estas dos caricaturas del año 1967.



—Pero cómo puede tener éxito, doctor, una Conferencia donde el número de presidentes supera al número de jalamecates?

13-04-1967

-¿Pero cómo puede tener éxito, doctor, una conferencia donde el número de presidentes supera al número de jalamecates?



—Usted es un pájaro bravo, doctor... ¡pero aquí abajo también se consigue bastante!

10-10-1967

-Usted es un pájaro bravo, doctor... ¡pero aquí abajo también se consigue bastante!

Una última cosa para explicar la naturaleza de la jaladera en las caricaturas de Zapata. Los *Zapatazos* parten del principio de un gran vacío ideológico en el seno del movimiento político que detenta el poder actualmente. Los nuevos amos del poder son de base militarista y los *Zapatazos* han perseguido una forma de de descalificarlos mediante la puesta en escena con los valores que los vinculan al lastre de la corrupción y la violencia. Hay mecates de antigua, del siglo XIX, los hay que en manos de poetas y militares: Son lo nuevos actores de la realidad nacional y el mismo botín.



06-07-2003
 DEMOCRACIA ERES TÚ, COMO DIRÍA
 GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER... /-
 ¡AY POETA, NO ME JALAGUE
 TANTO!



05-08-2003
 MI FAMILIA ESTÁ AQUÍ GUINDADA
 DESDE EL GOBIERNO DE GUZMÁN
 BLANCO

El arrastrarse a los pies del poder debe dar frutos constantes y sonantes. El ser del adúlante es la deshonestidad. Se planifica como quien planifica la venganza. Se espera con paciencia y fe, mientras tanto se soporta con paciencia los tratos del “príncipe”. Una vez en la “gran jaladera” se demuestra la maestría en el arte del ilusionismo, engañar y aprovechar.

El jalador es un afiliado que debe hacer saber al “príncipe” su lealtad, haciendo pública su incondicionalidad. Así lo presentan las siguientes caricaturas. El mecate es el objeto del deseo de los antihéroes. Se les castiga públicamente poniendo en evidencia su institución, si no la persona. En los *Zapatazos* los jaladores son sujetos anónimos, instituciones partidistas, militares de rango alto. Gracias a las jaladas se consigue escalar, se consiguen las palancas necesarias para el acomodo sin esfuerzo, sin contar el de la resistencia mientras el jalador consigue su oportunidad. El mecate es el ser del gobierno, la atadura a las lealtades. Es en los *Zapatazos* la encarnación de la nueva sociedad de cómplices.



ZAPATA

12-07-2003
 ¡DESPUÉS DE TANTO JALAR, ESTAS MOCHILAS ME PARECEN LIVIANITAS!



ZAPATA

07-07-2003
 ESE TIPO ES UN GENIO... ANTES, SÓLO SE GUINDABA, ¡PERO AHORA HACE MARAVILLAS CON EL MECATE!
 /-¡QUE ENVIDIA!



ZAPATA

07-06-2004
 YO YA NO JALO MECATE... ¡EL MECATE ME JALA A MI...!



ZAPATA

04-02-2004
 ¡HAY QUE IMPEDIR LA RUPTURA DEL HILO CONSTITUCIONAL...!
 -SERÁ DEL MECATE

El gobierno es una fuente de riqueza y todo el que no rinda pleitesía y vasallaje será identificado como enemigo del gobierno (“Golpista” en la nueva nomenclatura oficial). Es tal la dependencia de los gobiernos de turno de esta práctica, de estas falsas lealtades, las únicas que consiguen, que el hilo constitucional (duratividad-poder) depende del aliado adulante. La inercia que ha construido no puede ser rota, so riesgo de romper el hilo constitucional. La estabilidad se ha construido sobre esas bases de barro. En las caricaturas que presento a continuación, puede verse en los dibujos cómo el simulacro los estigmatiza, pues al ver el espectáculo de la adulancia, figurativizado con los actores “guindados” del mecate, no los condenan. Por el contrario, se sienten encantados con las proezas de los jaladores. Ansían su lugar, les profesan admiración. Eso era lo que Uslar Pietri llamaba la *sociedad de cómplices*.



14-07-2003

EL QUE NO SE GUINDE AQUÍ, ES
GOLPISTA



ZF: 2001, 24

FÍJATE BIEN → (Y SI LAS GANAS DE
JALAR SON DEMASIADO FUERTES,
TE FELICITO: TIENES UN GRAN
PORVENIR EN EL GOBIERNO).

Dicen las beatas, enunciatarias privilegiadas en los *Zapatazos*: “Dicen los peregrinos que La GRANJA que debe ser investigada es LA GRANJA LADERA” (13-01-1987). A raíz de algún capítulo en donde se

averiguaba la actuación de algún grupo religioso localizado en alguna granja o denominado *La Granja*, se abre la oportunidad para descargar con este juego de palabras que la retórica conoce como homonimia. En el habla coloquial *la-granja-ladera* se re-segmenta, amparado el efecto conversacional y el uso de la grafía (mayúsculas y minúsculas), para producir un texto distinto, una unidad fraseológica con significado grosero y fuerte: LA GRAN JALADERA: la gran jaladera de bolas, por el procedimiento de creación, de la unidad fraseológica. En otra oportunidad aparece en la caricatura Napoleón Bonaparte como enunciario a quien se le rindió pleitesía y se le aduló. Este dice “EL MANDATARIO PERFECTO NO NECESITA QUE LE JALEN: se jala él mismo...” (24-06-2001), en alusión al presidente Chávez y a la inseguridad de un hombre que le parece inseguro y necesita el culto y la corte de adulantes. La sátira es clara.



12-10-2003

ES UN ACAPARADOR



08-07-2003

ÉSTA ES LA MEJOR ARMA DE LOS QUE TIENEN RAZÓN... ¡Y YO LA JALO CON TODA EL ARMA!

Pero, ¿qué buscan en el gobierno los jalamecates? Pues, buscan lo de siempre: el “cambur”, el cargo para aprovecharse del erario público. Se arrastran ante unos dirigentes, se humillan ideológicamente con tal de participar en el festín, olvidando su misión como servidores. En este

esquema y mientras se consigán buenos precios por el petróleo seguiremos anclados en la desconfianza en la clase política. Los sujetos de las caricaturas saben que los adulantes se interesan poco en ellos. Esto era así desde que los partidos pactaban la gobernabilidad con un reparto de cargos. Ahora, es un club más selecto: solo hay un designador, el *dedazo* único.



FZ: 2001, 149 b

ESE ES EL DEDO QUE DA CAMBURES



ZF: 2001, 153

LO MÍO ES POR RIGUROSO
ESCALAFÓN

Los méritos, política reclamada desde siempre, se han borrado en el actual gobierno, según afirmación explícita y pública, dicho abiertamente, cuando, por ejemplo, designaron a los integrantes del Tribunal Supremo de Justicia. Su coordinador, capitán Carreño, dijo que nombrarían sólo a sus militantes pues no se meterían un "auto-gol". En las caricaturas que acabo de insertar, observamos la figurativización en las caricaturas de este fenómeno llamado *clientelismo* en política. Consiste en la deformación de la política de partidos. Esta era una de las banderas que se enarbolaban para abrirse al cambio político en la Cuarta República y es una práctica que se ha acentuado en el actual periodo político. Los jaladores, los sinvergüenzas, se suman al proceso con tal de conseguir fusionarse con el antivalor.

Para cerrar este parte de mi exposición, debo recapitular sobre el ser del adulante. Los *Zapatazos* continúan reproduciendo un simulacro de una práctica política aborrecida por la población, sobre todo en épocas de aguda crisis económica, y a la cual responsabilizaba de las deformaciones de los viejos partidos de la vieja política. El adulón es un ser que se coloca visiblemente para que la dedocracia y no la meritocracia lo elija. Espera

para que el “dedo que da cambures” lo señale. Ese parecer es dramatizado pasionalmente como un ser, sin importarle las ideas en juego ni el rol de servicio público a cumplir. Siendo esta una sociedad con un fuerte modelo en el honor, en la hombría, el deshonor que supone la burla de principios para alcanzar pragmáticamente un beneficio es percibido por la cultura como una degradación moral. El jalador prescinde de esos valores, simula un programa de fidelidad y lo ejecuta con paciencia y resistencia hasta que logra su objetivo.

Las caricaturas van a la caza de estos sujetos y los denuncia, los pone en evidencia. Nuestro adulante político es un ser sin méritos para ejercer cargos de importancia, pero a él no le importa, solo quiere hacer parecer que goza de la confianza del “príncipe”. En el ejercicio de ese simulacro (parecer-ser) va aprovechando de todo lo que brinda el poder. Su reconocimiento social le consuela y procura mantenerse los privilegios que le brinda el “príncipe” de turno. Si el amo cambia, busca por todos los medios serviles que le recojan y le tomen confianza. Su servilismo con el príncipe no debe confundirse con la cortesía y los buenos modales. Es, más bien, hipocresía, engaño. Mientras que perciba que el poder durará, será su más encarnizado defensor, de manera que su hacer al servicio del establecimiento es la modulación cursiva (operador del poder). El “aroma” que despiden esta configuración pasional es para el venezolano sumamente repugnante, le produce asco. Ese estado sensitivo ha ido impregnando la vida nacional desde que la fuerza del Estado requiere de estas fidelidades en ausencia de otras (nobles). Ese es el asco que produce lo innoble, porque lo es, sobre todo, innoble consigo mismo. Es un asunto de auto valoración. Quien no se valora, al punto de que vende su honor a cambio de ciertas comodidades, es para el venezolano un jalamecate.

En la lexicalización más vulgar (*jalabolas*) se siente haber llegado al tope del asco y la ofensa, reservada para quien se somete a la humillación por una migaja política. El DRAE define *humillar* como “inclinarse o doblar una parte del cuerpo, como la cabeza, especialmente en señal de sumisión. 2. Abatir el orgullo y altivez de alguien. 3. Herir el amor propio o la dignidad de alguien”. El jalamecate es un segundón, el escudero del “príncipe”, dispuesto a todo, incluso a la intensificación de su servilismo (*jalar bolas*) para seguir gozando de los pequeños privilegios. Una lexicalización hiperbólica de ese adulante lo constituye el *jalabolas*, aquel adulante dispuesto al “servilismo sexual” para complacer al amo. Nada peor para un con-nacional que ser tildado de *jalabolas*.

No somos suizos, y como vaya viniendo vamos viendo

Cabrujas piensa que al no asumir el sentido de lo trágico, el venezolano no termina por tener confianza en sí mismo, porque “la tragedia expresa la fe del hombre en sí mismo”. Esa es la *sombra de valor* que portamos, que transmitimos a nuestros actos, que coagula en nuestra visión

de nosotros desde nuestro magma histórico. Y todo eso está expresado en la referida frase: *no somos suizos*. Provino de un connotado líder del principal partido político venezolano del siglo XX (Acción Democrática, el *partido del pueblo*) Luis Alfaro Uceró, quien la expresó en la década de los ochenta. No ser suizos expresa esa sombra de valor que se nos inoculara a través de la cultura.

Por su parte, *como vaya viniendo vamos viendo*, es una frase famosa que proviene de otro de los grandes teatros de la vida nacional: sus telenovelas. Un personaje de una telenovela de la venezolanidad *Por estas calles*, del escritor Ibsen Martínez y transmitida por Radio Caracas Televisión. Allí un personaje, Eudomar Santos, solía decir esta frase tomada de la cultura popular venezolana. Tuvo tanta fortuna como la pronunciada por Alfaro Uceró.

Quisiera detenerme un poco en estas dos frases, una de un líder de la vida real, otra de un personaje de ficción. Ambas expresan un sentimiento complementario: “un pacto social en torno a nuestra previsible imprevisibilidad e incompetencia”. Comenzaré mostrando unas caricaturas de Zapata donde este sentimiento de subestimación, de desconocimiento de la historia, como dice Cabrujas, se manifiesta en forma de sentimiento contradictorio. Los *Zapatazos* recrean ese simulacro del SER nacional y lo muestra en los dos tiempos, antes (Cuarta república) y ahora (Quinta República).

ZAPATAZOS



SI SOMOS SUIZOS

ZAPATA
VINILUCU

14-05-1987

EL PREMIO OBTENIDO POR EL ORFEÓN EN SUIZA DEMUESTRA QUE SÍ SOMOS SUIZOS.

Primera página
Gobierno suizo mantiene prohibición de vender armas al ejército venezolano

Zapatazos



28-03-2001

[titular de prensa] Gobierno suizo mantiene prohibición de vender armas al gobierno venezolano.
“O SEA, QUE YA LOS SUIZOS SABEN QUE NO SOMOS SUIZOS”