

**Cultura y Comunicación: Semiótica del cine comedia  
venezolano en las películas *Domingo de Resurrección*  
(1982) y *Papita Maní Tostón* (2013)**

*David Rafael Pérez Pirela*

*Universidad Yacambú  
Venezuela*

*davidperez2301@gmail.com*

*Recibido 9 de septiembre de 2021 / Aprobado 18 de noviembre de 2021*

*Licenciado en Comunicación Social.*

*Este artículo es parte del trabajo de grado para optar al título  
de licenciado en Comunicación Social en la Universidad  
Yacambú en abril de 2021.*

*Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1592-4543>*



## **Cultura y Comunicación: Semiótica del cine comedia venezolano de las películas *Domingo de Resurrección* (1982) y *Papita Maní Tostón* (2013)**

### **Resumen**

Se trata de una investigación apoyada en el método hermenéutico para la interpretación de los signos icónicos y los códigos semióticos de dos películas de venezolanas humor. Entre sus propósitos están develar códigos semióticos, interpretar enunciados icónicos y analizar la semiótica comunicacional, considerando los rasgos culturales de la sociedad venezolana, a través de varias escenas intencionalmente seleccionadas de *Domingo de Resurrección* y *Papita Maní Tostón*. La primera película fue realizada en la década de los 80, cuando comienza el declive de una relativa estabilidad socioeconómica y democrática en Venezuela, mientras que la segunda es de 2013, cuando ya está agravada la crisis política, moral y económica del país. En ambas obras cinematográficas se evidencia las características propias de cada época, por lo que la información recabada se categorizó en función de los propósitos y de la teoría emergente desarrollada durante el respectivo análisis. Entre los hallazgos más destacados se encuentran los cambios de conductas marcadamente sexistas en la primera película que no son vistas en la segunda, la violencia como un fenómeno asociado al contexto urbano, el declive de la institucionalidad gubernamental que es más evidente en la segunda película y la irrupción de códigos culturales asociados a la globalización que se impone con las nuevas tecnologías.

Palabras clave: comunicación, cine comedia venezolano, humor, semiótica, cultura.

## **Culture and Communication: Semiotics of the Venezuelan film comedy of the films *Domingo de Resurrección* (1982) y *Papita Maní Tostón* (2013)**

### **Abstract**

This is a qualitative research supported by the hermeneutical method for the interpretation of the iconic signs and the semiotic codes of two Venezuelan humorous films. Among its purposes are to unveil semiotic codes, interpret iconic sentences and analyze communicational semiotics, considering the cultural features of Venezuelan society, through several scenes intentionally selected from *Domingo de Resurrección* and *Papita Maní Tostón*. The first film was made in the 1980s, when the decline of relative socio-economic and democratic stability began in Venezuela, while the second was from 2013, when the country's political, moral and economic crisis was already aggravated. In both cinematographic works the characteristics of each period are evident, so the information collected was categorized according to the purposes and the emerging theory developed during the respective analysis. Among the most outstanding findings are the changes in markedly sexist behavior in the first film that are not seen in the second, violence as a phenomenon associated with the urban context, the decline of governmental institutions that is more evident in the second film, and the irruption of cultural codes associated with globalization that is imposed with new technologies.

Key words: communication, Venezuelan comedy cinema, humor, semiotics, culture.

## Introducción

El cine comenzaría como una innovación que en su momento careció de la importancia que se le dio a otros inventos del siglo XIX, como la bombilla, el telégrafo y la radio. Su historia empieza cuando los hermanos Lumière; creadores del cinematógrafo, a partir del año 1892 trabajaron en la idea de fotografiar imágenes en movimiento.

Este objetivo sería logrado por medio del mencionado cinematógrafo, el cual sería patentado en el año de 1895, año en el que también los Lumière rodaron su primera película *La sortie des ouvriers des usines Lumière á Lyon Monplaisir* en París. Sin embargo, la posición económica de los Lumière (eran miembros de la sociedad burguesa en Francia) y sus marcados intereses científicos, les hizo menospreciar su propio invento, el cual consideraron como poco atractivo para el público consumidor. Los hermanos Lumière consideraban que “el cine era una invención sin ningún futuro”.

El tiempo demostró todo lo contrario. El cine es hoy un potente medio audiovisual que genera procesos de comunicación y permite comprender la historia y la cultura de una sociedad. En tal sentido, en Venezuela, desde la realización de la obra *Domingo de Resurrección* en 1982 a la de *Papita, Maní, Tostón*, estrenada en 2013, ha ocurrido una serie de acontecimientos sociales, políticos y económicos que han cambiado la manera en que el ciudadano percibe su realidad y convive en ella.

En los años 80, cuando se estrena *Domingo*, había una mayor estabilidad socioeconómica producto de la renta del petróleo, aunque la necesidad del Estado de implementar un control de cambios para frenar la fuga de capitales anunciaba un proceso irrefrenable de crisis económica que impactó y sigue impactando en el estamento social. Mientras que en una época más reciente (2013, cuando se produce *Papita*), como continuidad de ese mismo proceso, se agudizó el declive de la democracia en un contexto de escasez, limitaciones de las libertades y deficiencia de los servicios públicos. En ambas películas está representada esa crisis, aunque no hay sido esa la intención de sus realizadores.

## Metodología

La investigación se centra en un análisis semiótico para comprender los cambios en la cultura, la historia y la comunicación en Venezuela, tras el paso de tres décadas entre ambas obras cinematográficas. En *Domingo de Resurrección* se reflejan las vicisitudes de una familia típica clase media en un día de asueto en un pueblo del litoral de la Guaira, mientras que en la obra *Papita, Maní, Tostón* se hace una metáfora de la polarización política presentando la rivalidad entre la fanaticada de los equipos de béisbol Leones del Caracas y Navegantes del Magallanes. Una buena parte de la producción del cine nacional puede considerarse portadora de los rasgos culturales de sociedad, hallándose la esencia de lo “criollo”, que define al venezolano común.

Partiendo de estas ideas, se procedió a establecer un análisis semiótico de estas obras del cine venezolano, ya que puede considerarse a este arte como portador de la cultura de un país. Con el estudio de su contenido, se pueden comprender los sentidos de los diálogos, escenas, movimientos, gestos, en fin, signos icónicos y no icónicos que tienen una carga de historicidad como plantea el filósofo Gadamer. Si compartimos una cultura (cuya aprehensión implica un proceso comunicativo cargado de historia transmitido de una generación a otra)

podemos comprender el sentido de tales signos.

Basados en las premisas del párrafo anterior y concibiendo a la cultura como un proceso de la comunicación Eco (1986), y que, como la lengua y el habla, los códigos icónicos son también vehículos de cultura, nos planteamos estas interrogantes: ¿Cómo puede comprenderse el proceso de cambios en la cultura venezolana de las tres últimas décadas desde la semiótica del cine de humor venezolano en las producciones Domingo de Resurrección y Papita Maní Tostón? ¿Cómo comprender los cambios en los códigos culturales de la sociedad venezolana de los años 80 y del siglo XXI a partir de la connotación fílmica de estas películas? ¿Cuáles escenas de ambas películas permitirían un análisis semiótico desde la cinésica y la proxemia de los patrones culturales de dos tiempos de la historia reciente venezolana? ¿Qué códigos semióticos se presentan en estas películas que den cuenta de la identidad del venezolano común?

Análisis de los resultados

Según Sampieri et al (2003), las unidades de análisis son los sujetos o características que van a ser analizadas a manera de poder sustentar la investigación. En este caso, cumpliendo con los propósitos establecidos en esta investigación, las unidades de análisis fueron las escenas con las que se hizo un ejercicio de semiótica comunicacional, considerando los rasgos culturales del venezolano, vistas en las escenas que se seleccionaron de ambas películas.

En esta investigación, se extrajeron elementos que permitieron develar cambios en la comunicación y la historia, considerando los rasgos culturales tras el paso de tres décadas de diferencia entre ambas obras fílmicas. Para lograr este cometido, analizamos con el apoyo de la ciencia de la semiótica varios signos en las escenas asociados a la connotación, la denotación, el signo icónico, el signo motivado y algunos códigos lingüísticos, ya que el cine combina la imagen en movimiento con el lenguaje oral y escrito.

Con el objeto de sistematizar el proceso investigativo, se procedió a efectuar este cuadro de categorías:

Interrogantes de la investigación	Propósitos	Categorías	Subcategorías
¿Cómo puede comprenderse el proceso de cambios en la cultura venezolana de las tres últimas décadas desde la semiótica del cine de humor venezolano en las dos producciones mencionadas.	Develar los códigos semióticos, la cinésica y la <u>proxémica</u> de <i>Domingo de Resurrección</i> (1982) y <i>Papita Maní Tostón</i> (2013).	Códigos semióticos de la cinésica y la <u>proxémica</u> .	Proximidad de los personajes en escena. Lenguaje corporal de los personajes.
¿Cómo comprender los cambios en los códigos culturales de la sociedad venezolana de los años 80 y del siglo XXI a partir de la connotación filmica de estas películas?	Interpretar por medio de la semiótica aquellos códigos culturales, códigos comunicacionales y enunciados icónicos presentes en ambas películas que den cuenta de los cambios en Venezuela tras las últimas décadas.	Códigos culturales (lingüísticos, suprasegmentales) enunciados icónicos, signos icónicos, presentes en los últimos 30 años.	Connotación filmica.
¿Qué escenas de ambas películas permitirían un análisis semiótico desde la cinésica y la <u>proxemia</u> de los patrones culturales de dos tiempos de la historia reciente venezolana?	Comprender a través de la semiótica la cultura y la comunicación de las películas de humor <i>Domingo de Resurrección</i> (1982) y <i>Papita Maní Tostón</i> (2013), considerando los rasgos culturales de la sociedad venezolana.	Códigos icónicos Cultura venezolana en los años 80 y el siglo XXI.	Denotación filmica.
¿Qué códigos semióticos se presentan en estas películas que den cuenta de la identidad del venezolano común?	Interpretar por medio de la semiótica aquellos códigos culturales, códigos comunicacionales y enunciados icónicos presentes en ambas películas que den cuenta de los cambios en Venezuela tras las últimas décadas.	Elementos de la semiótica presentes en <i>Domingo de Resurrección</i> y <i>Papita Maní Tostón</i> (2013).	Cambios en la cultura e identidad del venezolano común, a través de los códigos en la semiótica cultural y comunicacional presentes en ambos <i>films</i> .

Durante la realización del análisis de las escenas seleccionadas de ambas obras cinematográficas, observamos una serie de diferenciaciones marcadas entre las maneras de comportarse de los personajes así como de las características del espacio y el tiempo. Por ejemplo, la manera en que muta el lenguaje popular, da cuenta de una diferencia cultural entre dos generaciones.

Otro aspecto llamativo es el de la tecnología de la comunicación, dado que en la primera película, que transcurre en el pueblo de la Sabana, en el estado Vargas y a pocos kilómetros de Caracas, se presenta el deceso de una abuela que no se puede reportar a las autoridades. El protagonista León Camacho (Juan Manuel Laguardia) no halló un teléfono en todo el pueblo para dar aviso a algún organismo y en el módulo policial del pueblo tampoco recibe atención. Al contrario, en Papita, las redes sociales y los teléfonos móviles abundan.

Los acompañantes de Franklin Edgardo Salazar (Franklin Virgüez) el líder del grupo de motorizados en la película *Domingo de resurrección*, son desadaptados sociales, beben desenfrenadamente y actúan con lujuria ante las chicas y como él, las tratan como objetos sexuales. Los cuerpos semidesnudos de las bañistas despiertan deseos carnales de los “turistas” caraqueños que han llegado en motocicletas. Otro personaje, Angulo (Arturo Calderón), simboliza la holgazanería. Borracho en toda la historia narrada en el film, es el amigo de la madre de Cheché (un niño que se comunica con su abuela muerta) y el que se encarga de llevar el plátano verde para los tostones y el pescado para preparar las empanadas que ella vende en el quiosco junto con su hijo Cheché.

Son personajes populares de una población de Venezuela con rasgos rurales pese a la cercanía de la capital y que está marcada por la pobreza y las desigualdades. La Sabana es un pueblo tranquilo, el desorden lo estimulan los ciudadanos caraqueños que buscan en la playa una vía de escape del caos citadino y para ello dan rienda suelta a sus emociones. La película se ambienta en el último día de la Semana Santa, en el que solo aparece una procesión que contrasta con el jolgorio de la playa y las calles del pueblo.

En *Papita*, la trama se basa en la historia de dos fanáticos de equipos rivales de béisbol de estratos sociales disímiles y que se enamoran gracias a la pasión por el deporte. Los amigos de Andrés (Jean Pierre Agostini), simbolizan los estereotipos del venezolano de los sectores populares de la Caracas actual. Felipe es el “payaso” del grupo que intenta ser mago, su amigo Ricardo es el mecánico, aunque sus “arreglos” normalmente fallan generando varias situaciones igualmente jocosas, “El Magallanero” Camacho es un “pana” que suelta breves pero graciosas discusiones.

Uno de los personajes que más destaca en el grupo de amigos de Andrés, el “Muelle Muslo”, condensa el estereotipo del muchacho de cerro que cambia la fonética de las consonantes R y L (rotacismo y lambdacismo) y que tiene una pasión por el canto y el baile. Otro actor es el abuelo de Andrés, (Miguel Ángel Landa) hombre de una generación de la nostalgia de la Venezuela de la bonanza que suelta refranes oportunos. Julissa (la novia de Andrés, encarnada por Julliette Pardau) proviene de una familia acomodada de Caracas, y sabe cómo comportarse en sociedad, lo que evidencia el marcado contraste sociocultural que le traerá contratiempos cuando inicie su relación con Andrés.

Los códigos semióticos de la proxemia (distribución de personajes en el encuadre y cuya cercanía o distancia comunica la relación entre ellos) juegan un

rol importante cuando ocurre el primer contacto entre los dos personajes. Previo a ello, hay un pasaje humorístico cuya acción transcurre con Andrés (caraquista furibundo) en el salón VIP de los Magallanes y su negativa de vestir la camiseta del equipo rival (sería una traición consigo mismo, según sus ademanes). Tal pretensión de los asistentes pone a prueba su aceptación en el grupo, lo que puede condicionar su relación con Julissa. Finalmente, Andrés cede a la petición al ver a Julissa, la hija del empresario y dueño del equipo, Vicente Gallanes.

A lo largo de la película solo se evidencia una cierta desavenencia, cuando los familiares de Andrés descubren que Julissa es magallanera. Dejan de dirigirla la palabra a Andrés por un tiempo hasta que sucede un accidente (en las tramas finales de la película) de auto en el que casi mueren ambos personajes.

Desde el punto de vista connotativo, la intención del guionista director es la de mostrar la realidad de un país signado por la polarización política (cosa que ha mermado significativamente en los últimos años, debe decirse también), en la que las divisiones entre venezolanos han llevado a rupturas de estrechos lazos de amistad y consanguinidad. Es un hecho que en el caso del beisbol, que es un deporte de mucho arraigo popular, no son comunes situaciones como las descritas en la película. Los fanáticos se hacen bromas y puede ser que se vayan a las manos en los estadios, pero de allí a esperar que un grupo familiar se divida por pasiones deportivas, es harto difícil, no así en lo que a pasiones políticas se refiere.

La identidad cultural del venezolano en *Papita, Maní, Tostón* se caracteriza por actitudes ligadas a la polarización política (representada en el fanatismo por dos equipos de béisbol). La película también refleja el paso del tiempo de una crisis, vista en la inventiva de los personajes para ganarse la vida, cuestión que en Domingo no se observaba por ser de otro tiempo y con otras condiciones sociales y económicas.

### **Conclusiones: dos venezuelas**

*Domingo de resurrección* se ambienta en un pueblo del litoral venezolano con retraso y pobreza, mientras que *Papita maní tostón* se escenifica en un centro urbano, Caracas, ciudad marcada por la violencia no solo urbana sino política (a través de la metáfora de las rivalidades deportivas). La violencia está presente en ambas producciones, pero en la película de los 80, la posibilidad de muerte a manos del hampa no existe. Hay un hurto de un vehículo, pero no asesinatos o amenazas de ellos.

Si bien la violencia es telón de fondo en *Domingo* y en *Papita*, la presencia del crimen como actividad lucrativa está ausente en la primera. En todo caso, la violencia es un asunto de la ciudad. Los motorizados de *Domingo* son caraqueños y León Camacho, un clase media ciudadano, trata con desdén a su familia (en su caso es lo que hoy se llamaría violencia intrafamiliar) al principio de la película, aunque luego, en la cárcel se da cuenta de su error.

Por otra parte, el trato a la mujer como objeto sexual y otras formas de violencia sexista está mayormente presente en *Domingo*, mientras que en la segunda (recordemos, ambientada en tiempos recientes) muestra de manera jocosa la contraparte de las protagonistas femeninas, representándolas como independientes y con mayor relevancia en algunas escenas que los personajes masculinos (la esposa de Camacho, en *Domingo*, es una mujer sumisa que recibe reproches constantes de su marido). Por otra parte, la homosexualidad se muestra

con naturalidad y humor en *Papita*, lo que también refleja los cambios culturales de apertura hacia la sexodiversidad, un tema tabú aún hasta finales del siglo XX.

Ahora bien, con respecto a la cinésica (movimiento corporal) y la proxemia que den cuenta de los patrones culturales de dos tiempos distintos, destacan las escenas que muestran el desenvolvimiento de los personajes en su manera de andar, hablar, expresarse y sus gestos (cinésica). El motorizado Fes en *Domingo* es un engreído lujurioso y charlatán, así lo delatan sus ademanes y otros movimientos corporales. La cercanía de los cuerpos da cuenta de situaciones de romance, pero también de amistad y cohesión entre grupos en ambos filmes; mientras que en momentos de tensión como los de los rivales deportivos en un mismo escenario o la policía de la Sabana discutiendo con León Camacho los personajes están distantes y se ven con recelo. En ambas producciones filmicas se ven los cambios en los estereotipos de los desadaptados que habitan en los barrios de Caracas. En *Domingo de Resurrección*, Fes, “Chupeta” y los demás motociclistas en plan “turístico” usan melenas y pantalones de bota ancha, pero no portan armas. En *Papita, Maní, Tostón*, el personaje “Budú” es el “malandro” contemporáneo, usa zarcillos y ropa deportiva, sin cabello, y está vinculado a la violencia con uso de armas de fuego.

Los códigos suprasedgmentales como los tonos de voz, las interjecciones y maneras de hablar se presentan en *Domingo de Resurrección* con expresiones ya en desuso como: “Ah Dios caraj”, “Maita, mamaíta despierta”, “Eso es mi pure, tremenda Semana Santa”. Y en *Papita Maní Tostón*, el “Muelle Muslo” le dice a su novia con entonación emotiva la “yegua e cualta” y a sí mismo se define, jactancioso, como “el azote de este barrio”.

En ambas películas se representa al estereotipo del venezolano inclinado a la juerga, la broma, la risa, pero como un fenómeno cultural común en distintos estratos sociales y en los dos tiempos. En *Papita Maní Tostón*, por ejemplo, los “magallaneros” de clase media persiguen a Andrés para propinarle una tunda después de que este les interrumpiera una fiesta y les insultara. En el estadio, todos se igualan y las emociones se expresan de la misma manera. En *Domingo*, el sancocho de Camacho y el licor que ronda por el pueblo de la Sabana, dan cuenta de los gustos del ciudadano común que no han cambiado en el tiempo.

Hay otro aspecto que no puede quedar por fuera: los cambios en las formas de comunicación en ambas películas. Mientras que en *Domingo de Resurrección* no hay ni siquiera un teléfono público para avisar de la muerte de una persona, en *Papita, Maní, Tostón*, ya estamos en la era de las nuevas tecnologías, de los móviles, pero también es el tiempo en el que circula mucha más información con nuevos códigos culturales, violentos, como los que impone el reguetón (Budú es cantante del ritmo). *Domingo*, comienza con una procesión del santo del pueblo acompañada de música popular religiosa.

La comparación entre ambas películas, permite conocer cómo avanzó la globalización con las nuevas tecnologías y nuevos códigos culturales que ha impuesto la Internet en Venezuela como el del estereotipo del reguetonero. “Budú”, “Muelle Muslo”, el tutor de Andrés con su cuerpo tatuado, pueden ser dominicanos, colombianos, salvadoreños mientras no hablen; es decir su aspecto es el de cualquier joven identificado con ese tipo de música de cualquier país caribeño hasta que el habla los delata como venezolanos.



Para cerrar, hay otro aspecto que consideramos significativo. En *Papita, maní, tostón* hay una evidente crítica a la situación política que para el momento atravesaba el país, reflejada en situaciones de violencia en la calle en la que perdieron la vida cientos de personas, en su mayoría jóvenes por protestar en contra del gobierno de Nicolás Maduro. La polarización llegó a tales extremos y finalmente resultó perdedor el mismo pueblo que tanto se nombra en las narrativas políticas. No es que los fanáticos de un equipo de beisbol se odien al extremo de lo que vemos en la película, es que esa situación de distanciamiento y odio entre personas allegadas y familiares sí ocurre por razones políticas en la Venezuela de los últimos años.

### Referencias

Barthes, R. (2006). Roland Barthes y el Análisis del Discurso. Tesis de la Universidad Autónoma de Madrid, publicada en *Revista de Metodología de Ciencias Sociales* N ° 12, ISSN: 1139-5737.

Díaz Martínez, A. (2010). Semiotica y Cuerpo: Taichicuan. *Cuaderno de Lingüística Hispánica* N.º 16 ISSN 0121-053X Julio-Diciembre 2010; p. 47-58.

Domínguez, L. (2018) y M<sup>a</sup> de los Reyes (noviembre-enero, 2009). “la importancia de la comunicación no verbal en el desarrollo cultural de las sociedades” *Razón y palabra* Vol.14, núm. 70, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

*Domingo de Resurrección* Ficha técnica.:[https://es.wikipedia.org/wiki/Domingo\\_de\\_Resurrecci%C3%B3n\\_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Domingo_de_Resurrecci%C3%B3n_(pel%C3%ADcula))

*Domingo de Resurrección* Película <https://www.youtube.com/watch?v=pm0h6rOf05Y>

Eco, U. (1986). *La estructura ausente*. Editorial Lumen S.A, Tercera edición.

Gadamer, H. G. (1966). La hermenéutica según Hans-George Gadamer. <https://www.redalyc.org/pdf/4418/441846100002.pdf>

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación*. Cuarta Edición. Mc Graw Hill.

*Papita Maní Tostón* Ficha Técnica. [https://es.wikipedia.org/wiki/Papita,\\_man%C3%AD,\\_tost%C3%B3n](https://es.wikipedia.org/wiki/Papita,_man%C3%AD,_tost%C3%B3n)

*Papita Maní Tostón* película <https://www.youtube.com/watch?v=RNfBuU6dJ1E>