

# Fisiognomía y fealdad cómica en la caricatura política de Enrique Hine<sup>1</sup>

(Physiognomy and Comic Ugliness in the Political Cartoons of Enrique Hine)

---

*Gabriel Baltodano Román*<sup>2</sup>

Universidad Nacional, Costa Rica

## **Resumen**

Este artículo trata la caricatura política; en particular, el significado ideológico construido mediante dos procedimientos empleados en la sátira política de combate contra el liberal Ricardo Jiménez Oreamuno, a saber: la comparación fisiognómica (con figuras míticas y animales) y la fealdad cómica (Bergson) como rigidez mental, moral e intelectual. Se centra en las caricaturas del artista gráfico Enrique Hine Saborío, editor del periódico humorístico *El Cometa*.

## **AbstRAct**

This article addresses political cartoons, and focuses on the ideological meaning constructed using two procedures found in political protest satire against the Costa Rican liberal Ricardo Jiménez-Oreamuno. They include the physiognomical comparison (with mythical figures and animals) and comic ugliness (Bergson) as mental, moral and intellectual rigidity. This study examines on the caricatures of the graphic artist Enrique Hine-Saborío, editor of the comic Costa Rican newspaper *El Cometa*.

<sup>1</sup> Recibido: 8 de mayo de 2016; aceptado: 20 de junio de 2016.

<sup>2</sup> Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje. Correo electrónico: gabriel.baltodano.roman@una.cr

**Palabras clave:** caricatura política, caricatura costarricense, Enrique Hine Saborío (Costa Rica, 1870-1928)

**Keywords:** political cartoons, Costa Rican cartoons, Enrique Hine Saborío (Costa Rica, 1870-1928)

## Antecedentes

Durante el siglo <sup>xix</sup> y a comienzos del siglo <sup>xx</sup>, el humorismo pasó por una épocaorada en Hispanoamérica, asociada a los procesos independentistas, el ver dor republicano, la crítica de las costumbres, el auge del liberalismo y la apresurada modernización. El humor, en sus facetas literaria y gráfica, sirvió como vehículo de toda clase de ideas y como medio de censura moral, política e ideológica; con frecuencia, dio lugar a la constitución de idearios cívicos y originales ejercicios de ingenio. Cultivado como manifestación de inteligencia superior, fue menospreciado por algunos y entendido como prueba fehaciente del arraigo del espíritu democrático por otros. Entre los artistas y editores, el humor literario y la caricatura política gozaron de enorme aceptación.

En ese periodo proliferaron los dibujos socarrones; además, se renovó el arte de la sátira verbal. Los escritos del primer Horacio, recuperados por el neoclasicismo, y los hallazgos estéticos de Hogarth y Daumier sirvieron como modelos. El crecimiento y auge de la prensa, necesaria para el ordenamiento de las naciones y amparada por las recientes libertades civiles, convirtieron a los periódicos en instrumentos configuradores de opinión pública y a las estampas satíricas, en medios de penetración social en comunidades mayoritariamente analfabetas, aunque cada vez más urbanas<sup>3</sup>. La caricatura política, una forma ancilar, mudó en motor de los debates, cuando no en propagador de estereotipos y conformidad con los ideales de ciertos colectivos.

Los redactores costarricenses de la segunda mitad del siglo <sup>xix</sup> solían dedicar una sección al humor. Uno de los padres del periodismo

<sup>3</sup> Celso Almuíña, «La prensa satírica como instrumento de crítica política durante el siglo <sup>xix</sup>», Antonio Laguna Platero y José Reig Cruañes (eds.), *El humor en la historia de la comunicación en Europa y América* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2015) 18-19.

nacional, Adolphe Marie (Francia, 1816-1856), introdujo la prensa de afanes satíricos mediante la creación del semanario *El Guerrillero* (1850)<sup>4</sup>. Durante 1866 y 1867, Rafael Carranza (1840-1930) publicó *El Travieso*, uno de los primeros periódicos humorísticos editados en el país. Aparecieron luego otros, como *La Chirimía* (1885), *El Gato y Boccacio* (ambos de 1887), *El Diablo Cómico* (1894), *El Rayo* (1896), *Sancho Panza* (1897) y *El Cachiflín* (1898). Con todo y ello, el esplendor de la caricatura política tuvo lugar un poco más tarde, durante las primeras dos décadas del siglo xx.

Si bien se suele citar el trabajo artístico de José María Figueroa Oreamuno (1820-1900) como antecedente temprano<sup>5</sup>, el apogeo de la caricatura política ocurre entre 1904 y 1913, con la publicación *De todos colores*, dirigida por el caricaturista mexicano Juan Cumplido, y el establecimiento en nuestro medio del artista español Francisco Hernández Holgado<sup>6</sup>. Fue a partir de entonces que proliferaron los periódicos consagrados al humor y los caricaturistas locales. Conviene reparar en las condiciones de la cultura letrada y el periodismo costarricenses. Para empezar, la imprenta no llegó sino hasta 1830; por causa ello, la tradición de los periódicos se estableció a mediados del siglo xix y la prensa gráfica, hacia el final de la centuria, esto es, más tarde que en los principales países de Hispanoamérica<sup>7</sup>. Costa Rica

4 La antología de Bernard Villar recoge algunos interesantes ejemplos de la prosa satírica de este autor. Por lo demás, el título mismo de la publicación constituye una metáfora del combate político. Ver Jeannette Bernard Villar, *Pinceladas periodísticas de la Costa Rica del siglo xix por Adolphe Marie* (San José, Departamento de Publicaciones-Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1976).

5 William Solano Zamora, «La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)». Tesis de licenciatura. Universidad de Costa Rica, 1979. 61.

6 Si bien Sánchez también identifica algunos dibujos mordaces de Figueroa como antecedente, atribuye los orígenes de la caricatura costarricense a la escuela creada por Hernández Holgado. Ver Ana Cecilia Sánchez, *Caricatura y prensa nacional* (Heredia: Editorial Universidad Nacional, 2002) 73-75.

7 Según explica Vega Jiménez, incluso mediado el siglo xix, la tecnología disponible en Costa Rica no permitía la reproducción de iconografías complementarias. Ver Patricia Vega Jiménez, *De la imprenta al periódico. Los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica 1821-1850* (San José: Editorial Porvenir, 1995) 180. Por lo demás, no fue sino hasta 1886 que el *Diario de Costa Rica* contó con medios técnicos para imprimir grabados. Ver Carlos Morales, *El hombre que no quiso una guerra. Una revolución en el periodismo de Costa Rica* (San José: Seix Barral, 1981) 105.

gozó de libertad de prensa desde 1843, pero los gobiernos militares hasta 1882 desestimularon la expresión de ideas políticas adversas.

A diferencia de lo ocurrido en México, la caricatura no alcanzó plenitud como parte de los empeños de los intelectuales liberales<sup>8</sup>.

Caso distinto, muchas estampas costarricenses de inicios del siglo <sup>xx</sup> dirigían su invectiva contra las principales figuras del liberalismo oligárquico, un modelo político desgastado por aquellas fechas. En el entorno nacional, la caricatura de combate político cobró vigor como resultado de la polarización ideológica entre liberales y reformistas, característica del inicio de la centuria, y en el contexto de la primera época de la profunda crisis política que se extendió hasta casi mediados de siglo. En este periodo convulso, determinado además, por la preocupación ante las deficiencias del sistema electoral, el nepotismo plutócrata y el expansionismo norteamericano, los dibujantes costarricenses emplearon la caricatura como un arma<sup>9</sup>. Curiosamente, fueron los propios liberales quienes crearon las condiciones para tal diatriba.

La obra de Enrique Hine se sitúa en este marco histórico. Aunque hay descripciones generales acerca de su quehacer, es poco lo dicho con respecto a su estilo, actualidad y posición ideológica. Algunas investigaciones previas tratan acerca del humor gráfico en Costa Rica, pero de manera panorámica o con fines historiográficos; son, en términos generales, de obras de referencia. Esto puede decirse a propósito de estudios exhaustivos como *La caricatura en Costa Rica (Elementos para su historia y análisis)* (tesis, 1979), de William Solano Zamora y *Caricatura y prensa nacional* (2002) e *Historia del humor gráfico en Costa Rica* (2008), de Ana Cecilia Sánchez. Análisis de casos particulares y enfoques específicos se hacen evidentes en estudios como *Las corrientes estilísticas del*

<sup>8</sup> Rafael Barajas Durán, *Historia de un país en caricaturas. Caricatura mexicana de combate, 1821-1872* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). Sobre este tema, los capítulos III. «¡Batallón de periodistas! (1855-1867)» (págs. 193-302) y IV. «La prensa restaurada de la República Restaurada (1867-1872)» (págs. 303-447) resultan particularmente útiles.

<sup>9</sup> Barajas Durán (2008: 21-22) define la *caricatura de combate* a partir de cuatro condiciones: (a) es obra de artistas políticamente comprometidos, (b) está animada por la idea de que los pueblos hacen la historia, (c) se dirige al mayor número posible de ciudadanos y (d) ocupa un papel relevante en la contienda política.

*humor gráfico costarricense 1981-2006* (tesis, 2007), de Lloyd Anglin Fonseca, «Caricaturas, humor y reflexión. La Pluma Sonriente trece años después...» (artículo extenso, 1988), de María Pérez Yglesias y *La representación del poder político en tres caricaturistas costarricenses: José María Figueroa Oreamuno, Hugo Díaz Jiménez y Luis Demetrio Calvo* (tesis, 2011), de Laura FloresValle.

Este artículo procura contribuir al avance de estos conocimientos. Entre las preguntas que orientan la investigación pueden citarse las siguientes: ¿cuáles es el significado político de las caricaturas de Enrique Hine?, ¿cuáles recursos expresivos empleó, predominantemente, este artista?, ¿cómo estaba organizada la escena política nacional de la época?, ¿cuál es la tendencia ideológica a la que se adscribe el caricaturista? El objetivo consiste en proponer una interpretación del significado ideológico de las caricaturas de Enrique Hine a partir del estudio de la fisiognomía y la fealdad cómica. Esto implica dos tareas: primera, establecer vínculos entre el significado ideológico de la imagen, los recursos expresivos utilizados por el artista y el entorno socio-histórico de la producción simbólica, y segunda, comprender las particularidades del desarrollo del humor gráfico en Costa Rica, en particular, durante los orígenes de esta expresión estética, esto es, a comienzos de la década de 1910. Para ello, se acude al análisis iconográfico y el estudio socio-histórico de procesos culturales. Las caricaturas analizadas fueron seleccionadas en atención de tres criterios específicos: la adscripción cronológica al periodo señalado, la unidad temática (dada por la reiteración de la figura histórica caricaturizada) y la representatividad de los distintos aspectos del ideario político de Hine, así como de sus medios expresivos más comunes.

## **Pillar al enemigo**

La caricatura ha demostrado ser un género controvertido; desde su nacimiento en Europa a finales del siglo <sup>xvi</sup>, provocó desprecio, pero también admiración. Sin desmerecer las numerosas definiciones,

queda claro que surgió como rebelión contra el academicismo; por ello, fue ajena, durante épocas enteras, al arte canónico y conserva, hasta la actualidad, rasgos asociados con la simpleza, popularidad e irreverencia, que la caracterizaron desde el inicio y nos advierten acerca de su modernidad. Si bien supone una técnica relativamente reciente, centrada en el iconismo, el conocimiento fisonómico y la deformación intencionada, tiene antecedentes en procedimientos literarios antiguos, la estética de lo grotesco y la fealdad y las alegorías didácticas clásicas y medievales.

Según Barajas Durán<sup>10</sup>, el término *caricatura* proviene de la voz italiana *caricare*, «recargar», «exagerar». Gombrich ha señalado que la caricatura derivó de los experimentos en torno a los principios de la expresión fisonómica<sup>11</sup>. En la historia de la pintura occidental, la traducción artística del semblante fue uno de los efectos más codiciados. Pronto, el hallazgo formal cumplió nuevos cometidos sociales, asociados con la crítica, el ordenamiento social y la política. La destreza tras la falsificación de emociones se halla en los orígenes mismos de la estampa satírica; por causa de ello, es posible concebir al humorista gráfico como un mistificador de impresiones, primero fisonómicas, luego ideológicas. El caricaturista ridiculiza a alguien o algo al manipular un rasgo o defecto mediante la materialidad del retrato, al atribuirle valores, posiciones e ideas en atención de una determinada intencionalidad.

Tal fundamento se manifiesta en las caricaturas políticas de Hine. La portada de *El Cometa* (año II, núm. 46, del 3 de junio de 1911) muestra al presidente Jiménez importunado por los ruidos de una cigarra. La estampa alude a la función crítica del periodismo. El insectorepresenta a la disconforme opinión pública; el clarinetetocado por la cigarra —una ingeniosa metonimia visual de lo sonoro— denota el fastidioso ruido, esto es, las voces —luego, el criterio adverso

<sup>10</sup> Barajas Durán, *Historia de un país en caricaturas*: 18.

<sup>11</sup> Ernst Hans Gombrich, «El experimento de la caricatura», *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica* (Londres: Phaidon, 2002): 279-280.

vertido en tinta— de quienes denunciaron las prebendas del contrato de construcciones firmado por Jiménez. Por lo demás, la caricatura parte de una despectiva declaración atribuida al gobernante; según tal, la opinión pública no era más que un «zumbido de mosquito»<sup>12</sup>.

Más sugestivo que el episodio descrito, es el nivel connotativo de la caricatura. Hine partió de una convicción latente, la soberbia del político, que explotó mediante detalles relacionados con la fisiognomía. El caricaturista sentó un defecto de carácter en el personaje histórico y utilizó diversos recursos del dibujo satírico para codificarlo, amplificarlo y transmitirlo, en suma, para construir a su enemigo político. Tanto en los tratados de Le Brun y Lavater como en los manuales prácticos, difundidos en Francia a través del género de las *fisiologías*, se acostumbraba representar a las clases hegemónicas merced a estereotipos.

Hine echó mano a esquemas asentados en la tradición gráfica. En la Europa del siglo xix era costumbre mostrar a los aristócratas como individuos orgullosos de su condición; se les atribuían gestos y habla afectados, que habían acabado por modificar la zona adyacente a la boca. De tal suerte, la movilidad de fosas nasales y labio superior constituía un claro indicador de distinción y por tanto, de pertenencia a esta clase social privilegiada<sup>13</sup>. El artista costarricense confiere rasgos de sibarita a Jiménez; así, lo dibuja con nariz aguileña, labio y mentón prominentes. Las arrugas del entrecejo muestran su disgusto con la prensa; la postura del político es desafiante, en tanto el torso sobresale. En el mensaje lingüístico con función derelevo<sup>14</sup>,

<sup>12</sup> En el mismo número de la revista (pág. 2), bajo el título alegórico «Arrecia el temporal», Halley —seudónimo empleado por Hine en los editoriales— arremete, mediante el juego irónico con la enunciación verbal, contra la altanería de Jiménez: «Pues ¿y ahora? Las voces de la prensa vienen a ser para él ni más ni menos que “chillidos persistentes de cigarras”».

<sup>13</sup> Judith Weschler, *A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (Chicago: University of Chicago Press, 1982) 25-26.

<sup>14</sup> En la *función de relevo*, la palabra y la imagen están en relación complementaria, de manera que el mensaje verbal es un fragmento de un sintagma más general. Como consecuencia, la unidad comunicativa de la caricatura se gesta en un nivel superior, en este caso, la anécdota o situación. Ver Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986) 37.

el personaje se queja: «Quién creyera jamás que aquél *mosquito* de *zumbido displicente*, se habría de convertir en un insecto monstruoso».

Tales atributos forman parte de la construcción del personaje del adversario político en muchas otras caricaturas de Hine. En la carátula de *El Cometa* (año II, núm. 31), correspondiente al 11 de febrero de 1911, Jiménez y Máximo Fernández arrojan a un precipicio al pueblo costarricense, representado como un campesino menesteroso (que corresponde a la otredad abyecta que era preciso expulsar). El motivo de la estampa se relaciona con las negociaciones del empréstito con el empresario Minor C. Keith. En su descripción del rey de Prusia, Lavater señaló que las fosas nasales con forma de horquilla suponían una manifestación inequívoca de displicencia<sup>15</sup>. En el dibujo, tanto Jiménez como Fernández blanden picas, con las que empujan al pueblo atado a un gran peso, la deuda exterior. También en esta portada, el semblante del político corresponde al sentimiento de desprecio.

A principios del siglo xx, Costa Rica se había incorporado plenamente al mundo capitalista como resultado de la expansión cafetalera y la implantación de la economía de enclave. Según Salazar, la cúpula liberal, renuente a intervenir las relaciones productivas, desatendió los problemas del proletariado (campesinos, peones agrícolas, artesanos y obreros). El orden político, vigente desde la década de 1870, garantizaba el poder de oligarcas y comerciantes, a la vez que restringía la participación popular (el voto directo masculino no fue aprobado hasta 1913, por ejemplo). A inicios de la década de 1910, en la antesala de la Primera Guerra Mundial y de la crisis del Estado Liberal, se hizo patente el disgusto y tuvo lugar un cuestionamiento inicial del modelo agroexportador, la hegemonía política de los cafetaleros y la deificación del mercado<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Johann Caspar Lavater, *Physiognomy; or, The Corresponding Analogy between the Conformation of Features and the Ruling Passions of the Mind* (Londres: Cowie, Low and Co., 1826) 308.

<sup>16</sup> Jorge Mario Salazar, *Crisis liberal y estado reformista: análisis político electoral 1914-1949* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2003) 17.



Por estos años eran visibles los efectos de la dependencia económica: pobreza extendida, carencias fiscales, inflación y endeudamiento público. Según Mora, Jiménez fue el último representante, en nuestro medio, del liberalismo clásico, además del primer liberal reformista<sup>17</sup>. Conviene ponderar tal juicio; en efecto, Ricardo Jiménez gobernó en tres administraciones no consecutivas y su ideario político evolucionó a lo largo de décadas. Sin embargo, la denuncia antiimperialista emprendida en 1906, como diputado del Congreso, bien puede ser explicada en virtud de la conveniencia: Jiménez era miembro de la oligarquía cafetalera con inversiones en el cultivo del banano y, por causa de ello, en pugna contra la United Fruit Company<sup>18</sup>. Más que las polémicas acerca de la figura histórica, en este estudio interesa destacar el papel decisivo de este personaje en la encrucijada de movimientos sociales y modelos políticos.

En sentido estricto, el adversario ideado por Hine remite al periodo histórico en que Jiménez fungió como el intelectual orgánico del liberalismo costarricense, hombre destacado, procedente de una familia rica e influyente, un aristócrata de la política<sup>19</sup>. En este contexto, el caricaturista quiso acreditar la petulancia y la estupidez del gobernante, una figura rígida y anacrónica, desde su perspectiva. En el periodo descrito, estaban lejos todavía los debates en torno a la Ley Gurdíán (1934), disposición aprobada durante el tercer mandato jimienista. Tal norma, creada para ocultar la connivencia con Estados Unidos e instituida ante el temor por los efectos locales de

<sup>17</sup> Mora se refiere a la trayectoria ideológica de Jiménez, quien hacia el final de su vida, propugnó la humanización del liberalismo: «Es el liberalismo ya derrotado por las nuevas corrientes de pensamiento de corte reformista en lo social y que propugnan por un papel más beligerante del Estado en el terreno económico-social, que controle sustancialmente las leyes de economía del mercado, a fin de establecer una mayor equidad en las relaciones económico-sociales, pero preservando siempre la democracia política y el estado de derecho». Ver Arnoldo Mora, *Historia del pensamiento costarricense* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1993) 149-150.

<sup>18</sup> Vladimir de la Cruz, *Las luchas sociales en Costa Rica 1870-1930* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004) 63.

<sup>19</sup> Stone dilucida el vínculo entre Jiménez y las clases hegemónicas centroamericanas. Ver Samuel Stone, *El legado de los conquistadores. Las clases dirigentes en la América Central desde la conquista hasta los Sandinistas* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 1993).

las polémicas respecto del fascismo y el comunismo —más tarde, de la Guerra Civil Española—, proscribía las manifestaciones públicas contra personalidades políticas extranjeras.

Si bien tuvo lugar después de las diatribas de Hine, anticipa y explica el fondo de la confrontación: el debate en torno al caudillismo<sup>20</sup>. La Ley Gurdíán, además de una afrenta contra la libertad de prensa, constituyó uno de los más eficientes dispositivos jurídicos del pensamiento nacionalista liberal costarricense, puesto que a través de la condena del exotismo (promover el radicalismo mediante controversias ajenas a la patria), dio sustento al estatismo. En 1937, el procesamiento de Joaquín García Monge, quien había execrado al régimen de Mussolini, provocó el clamor de los intelectuales progresistas. En defensa de la Ley Gurdíán, el gobernante sostuvo que se pretendía evitar la injuria de gobiernos aliados, y no la crítica. Según Arias Mora:

La contradicción del patriarca era a su vez la contradicción nacionalista. Las aristas caudillistas de la cultura política nacional atravesaban la Ley Gurdíán, en tanto resguardaban la imagen de los caudillos autoritarios para una época en que la imagen mítica, con toda su teatralidad, era central al funcionamiento de los regímenes fascistas europeos. El recurso del exotismo tenía sus grietas pues el supuesto de la neutralidad se derrumbaba ante el curso que tomaban los acontecimientos en un campo que, además de paradójal, se contenía de sus propias utopías: pretender lo neutral era perpetrar el orden<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Desde otra perspectiva complementaria, esta tendencia podría ser denominada como *centralismo*: «El liberalismo clásico, la más absoluta anarquía del mercado, nunca fue en verdad uno de los grandes sueños de los intelectuales costarricenses de fines del siglo *xix* y principios del *xx*, porque la herencia centralista española parece haber permeado ampliamente la configuración del poder político en este país». Ver Rodrigo Quesada, *Ideas económicas en Costa Rica (1850-2005)* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2008) 177.

<sup>21</sup> Dennis Arias Mora, *Utopías de quietud. Cuestión autoritaria y violencia, entre las sombras del nazismo y del dilema antifascista (Costa Rica, 1933-1943)* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011) 73-74.

Las caricaturas de Hine hacen las veces de preludio; son el productodeunartistaconscientede sut tiempo, que advirtiótempranamente la trayectoria del autoritarismo liberal. En sus dibujos, la risa entraña una actitud de superioridad respecto de la estupidez; en tal punto, la mentalidad de Hine se nos revela como moderna y reformista, porque si bien promueve el conformismo racional y moral —invita a reír de lo anómalo, a censurar aquellas prácticas que atentan contra el equilibrio social—, lo hace con dos propósitos: primero, establecer que el caudillismo supone una conducta política despreciable, y segundo, fundar un centro unificador en torno al emergente espíritu demócrata. Desde una posición adulta, el artista emplea violencia atenuada —la sátira gráfica— para asentar un criterio y crear comunidad.

Por ello, es común a varias estampas suyas la representación de altas figuras del liberalismo (centralista y plutócrata) como infantes maleducados y temerosos. Así, en la caricatura «Cosas de niños» (*El Cometa*, año III, núm. 74, del 3 de febrero de 1912), Cleto González Víquez y Máximo Fernández, transformados en párvulos, lloran de hambre en los brazos de Jiménez. La caricatura alude a las discrepancias internas del Partido Republicano; por ello, el tazón de comida simboliza el inminente proceso electoral. Algo similar ocurre en otra estampa (*El Cometa*, año II, núm. 72, del 9 de diciembre de 1911), que muestra a González Víquez y Fernández vestidos como niños ante la ventana del presidente. Ambos infantes provoca el desvelo del gobernante, quien se espabila por el canto tempranero de un gallo, cuyo rostro se corresponde con el de Rafael Iglesias. De nuevo, se trata de una sátira acerca de la confrontación de tendencias en el interior de la agrupación política.

Enrique Hine formó parte de un grupo generacional determinado por la vertiginosa modernización. Los intelectuales costarricenses nacidos entre 1870 y 1890 fueron testigos —cuando no resultado residual— de los procesos de proletarización de los sectores obreros y la educación de las capas medias, se nutrieron de las corrientes de pensamiento anarquistas y socialistas e impulsaron los anhelos

de justicia y renovación política<sup>22</sup>. Uno de los más recordados promotores del movimiento obrero, José María Zeledón, fungió como administrador y redactor de *El Cometa* durante los años en que Hine combatía a Jiménez. La poesía, oficio compartido, avivó la camaradería entre estas dos figuras esenciales de la intelectualidad antagonista de la generación del Olimpo<sup>23</sup>. Billo Zeledón llegó a formar parte del Partido Republicano, aunque con adscripción radical, heredera de las reivindicaciones obreras de Félix Arcadio Montero y el Partido Independiente Demócrata<sup>24</sup>.

Álvaro Quesada ha afirmado que «las obras y artículos de los jóvenes escritores de principios de siglo, ofrecen también una crítica severa a ciertos tabúes ideológicos del liberalismo patriarcal y del capitalismo»; me parece pertinente la adscripción de Hine a esta corriente de denuncia, puesto que sus caricaturas de combate político traen a escena las bases tácitas de la diferencia de clase, la injusticia y el entramado del poder, las «derivaciones sociales y morales del liberalismo económico»<sup>25</sup>. Su obra expresa los reclamos de un nuevo sector intelectual, enfrentado a los privilegios y maneras de la vieja cúpula.

En sus estampas, Hine muestra tres cuestiones imperceptibles para los creadores previos y conservadores, me refiero a: (1.) la condición de clase, (2.) la plutocracia y (3.) la imperiosa necesidad de

<sup>22</sup> Flora Ovares, *Crónicas de lo efímero. Revistas literarias en Costa Rica* (San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia, 2011) 22-23.

<sup>23</sup> Hine, además de caricaturista con obra impresa en periódicos nacionales y extranjeros —algunas estampas suyas aparecieron en periódicos neoyorquinos— fue traductor y cultivó la lírica; en particular, escribió poemas folclóricos y epigramas. Su hermano, Luis Hine, reunió la obra dispersa en el tomo *Jardines Líricos* (1930). Ver Abelardo Bonilla, *Historia de la Literatura Costarricense* (San José: Editorial Costa Rica, 1967) 179-180.

<sup>24</sup> Iván Molina, *La ciudad de los monos. Roberto Brenes Mesén, los católicos heredanos y el conflicto cultural de 1907 en Costa Rica* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica-Editorial Universidad Nacional, 2002) 179.

<sup>25</sup> Álvaro Quesada, *La voz desgarrada. La crisis del discurso oligárquico y la narrativa costarricense (1917-1919)* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1988) 178. Es oportuno aclarar que si bien Quesada sitúa la efervescencia del discurso anti-oligárquico en el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, fija sus precedentes en los años de paso hacia la década de 1910. Tanto el giro político del modernismo como el desarrollo del arielismo sentaron las bases de la protesta continental contra el expansionismo, el utilitarismo y la inhumanidad.

promover la democratización. No sorprende entonces que con alguna regularidad, el dibujante se mofe del menoscabo de las figuras señoriales y sus anticuados ideales de poder, como sucede en «¡Bravo Militar!» (*El Cometa*, año II, núm. 60, del 16 de setiembre de 1911), una estampa en la que el presidente Jiménez aparece ridículamente disfrazado a modo de orgulloso káiser —un mandatario civil convertido en militar y caudillo— y rodeado por oficiales enclenques y reclutas dispares.

### Pelear con (des)mesura

Entre los caricaturistas modernos, la habilidad de «destilar la expresión» corrió paralela al empleo de los preceptos de la fisiognomía. Esta pseudociencia, que proveyó sustentos a la racionalidad detrás de la distinción de clases, la frenología y la segunda etnografía colonial, correlacionaba los rasgos del rostro y el cuerpo con características morales. Buena parte de los preceptos de esta disciplina procedía del Renacimiento, una época de choque con la otredad amenazante. En tanto medio de representación de la alteridad, la fisiognomía partió de la supuesta correspondencia entre fealdad y maldad. Según recuerda Eco, ya en 1549, Giovanni di Indagine concluyó que los hombres crueles tenían los dientes salidos<sup>26</sup>.

En la caricatura titulada «¡Nos llevó el Demonio...!» (*El Cometa*, año II, núm. 56, del 12 de agosto de 1911), Hine crítica la creciente militarización del país. El dibujante temía —lo sabemos por el editorial— que el Congreso fuera disuelto por el presidente, una figura a la que atribuyó autoritarismo e incapacidad para contener la oposición política y el malestar social. La estampa alegórica muestra a Jiménez armado y con uniforme, a lomo de un frenético caballo —símbolo antiguo de potencias negativas, guerra y apocalipsis<sup>27</sup>— y divisa en mano; en el estandarte se lee la leyenda «Militarismo». El retrato satírico del presidente opera a partir de dos mecanismos: primero,

<sup>26</sup> Umberto Eco, *Historia de la fealdad* (Barcelona: Mondadori, 2011) 257.

<sup>27</sup> Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Paidós, 199) 45.

la deformación fisiognómica (énfasis en la fealdad del personaje, en especial, mediante el sobredimensionamiento de la dentadura, signo de arrebató, violencia y crueldad) y segundo, la perífrasis visual (en particular de un tipo, la alusión, en este caso, a la locura imperialista mediante el sombrero de dedos puntas, emblema del ejército napoleónico).

Hine presenta al mandatario en un trance de demencia, arrogancia y hostilidad. Es presentado como peligroso hombre de excesos, ya no solo como un político autoritario. Burke ha evocado la vieja metáfora del gobierno como ejercicio de equitación, en la que el dignatario hábil (el jinete) guía al estado (el caballo)<sup>28</sup>. Esta imagen del poder, común a los monumentos ecuestres, deviene objeto de parodia en la estampa de Hine. En tanto operación semántica, la serie de portadas de *El Cometa* conforma una prosapódosis, que agrega y desarrolla implicaciones de una idea general ya expuesta. Hine adopta la posición demócrata y reformista, y sitúa al presidente del lado del militarismo, esto es, como adversario de la libertad. Más grave todavía, como riesgo inminente para la república. La referencia al demonio, recogida en el título de la estampa y evidenciada en la alegoría, va de la mano con la construcción simbólica del antagonismo. Las alusiones al diablo abundan en la imagería política; tanto, que se podría identificar a este personaje como la expresión pictográfica del mal.

En la imaginación moderna, el demonio trasciende el dogma religioso y es incorporado a múltiples movimientos intelectuales y sociales; se lo utiliza como distintivo de una tendencia, una idea o un vicio deleznable. La Ilustración, primero, y el socialismo, más tarde, difundieron arquetipos y utopías en torno a la bondad natural del hombre; en contraste, el capitalismo y la tradición protestante atizaron las dudas respecto de la vileza y el egoísmo humanos. La paradójica cuestión acerca del diablo oculto, sea en la profundidad psíquica o la dinámica colectiva, cobró preeminencia durante el periodo anterior a la banalización publicitaria de Lúclifer. Fue entonces cuando la

<sup>28</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005) 77, 85.

representación de la maldad evolucionó hacia manifestaciones de índole interior; tal proceso figurativo culminó con la individualización, psicologización y trivialización del mal. En 1833, Daumier publicó un grabado acerca del cólico; en este, dos diablillos provistos con una extraordinaria sierra se ensañan con el vientre del doliente; como se comprende, el demonio era ya una expresión monstruosa de la calamidad cotidiana<sup>29</sup>.

Según Gombrich, la herencia cultural, los vestigios irracionales y los arrebatos de cólera condujeron al hombre a la explotación consciente de un mecanismo inconsciente, que constreñía a la sátira pictórica a exteriorizar los impulsos hostiles<sup>30</sup>. Las imágenes difamatorias obedecían a un impulso pasional, además del estrictamente lógico. Tanto en las caricaturas satíricas de la Reforma y la Revolución Francesa como en la propaganda bélica y política del siglo xx, la ideología se entremezcla con la vehemencia. Ahora bien, no ha de perderse de vista un hecho que da cuentas acerca de la modernidad de las caricaturas de Hine: en estos castigos en efígie, la agresividad se canaliza mediante una práctica legítima, no a través de actos violentos, pseudomágicos ni estrictamente impulsivos. Aunque en el uso maléfico de la imagen incida el retorno de lo mítico e inconsciente, prevalecen la interpretación jurídica —resguardada por la legislación republicana— y el juego moderno con las convenciones; por ello, se disocia la materialidad del cuerpo de la posición social y se busca la deshonra de la persona, es decir, la merma de prestigio, pero no su muerte<sup>31</sup>.

29 Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII-XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) 219-235.

30 Ernst Hans Gombrich, «Magia, mito y metáfora: reflexiones sobre la sátira pictórica», *Gombrich esencial* (Londres: Phaidon, 1997) 336.

31 La caricatura es una manifestación propia de la cultura urbana, puesto que tiene la conducta pacífica por marco. Los códigos de costumbres y los procesos civilizatorios de la ciudad convirtieron a la respetabilidad en un valor superior a la virilidad, tan asociada con la vida rural. La caricatura dirige sus armas contra la dignidad de determinados personajes, no contra su integridad física —aunque pueda exacerbar el odio—. Ver Robert Muchembled, *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010) 262-270.

La modernidad creó un nuevo orden moral basado en la secularización y la disciplina. El reemplazo de las normas de vida de la aldea por otras relacionadas con la producción capitalista trajo consigo el desarrollo de un aparato garante de la conformidad. La vida citadina, en tanto dispositivo de control, dio lugar a la autodisciplina y el refinamiento de las maneras<sup>32</sup>. En Costa Rica, desde mediados del siglo *xix*, las cabeceras de provincia empezaron a adquirir una configuración urbana, evidenciada por el agrupamiento de la élite, la segmentación del espacio, la diversidad de servicios, el cambio de los patrones de consumo y el crecimiento de la esfera pública<sup>33</sup>. Tales condiciones estaban bastante consolidadas a inicios del siglo *xx* y propiciaron una nueva sociabilidad, cifrada en la urbanidad. Hine no incita al odio contra Jiménez, sino que se mofa de una manera civilizada; hace uso consciente de los instrumentos de la sátira política y de los tópicos de la tradición moral; habla la lengua de su tiempo, pues proporciona a su público imágenes eficientes acerca de cuestiones políticas complejas, aunque ya palmarias para los sectores antihegemónicos. Desde la perspectiva de Hine, Jiménez suponía un riesgo para la seguridad, prosperidad y paz de la nación; por ello, era legítimo cuestionar sus acciones.

La principal función de la sátira pictórica ha consistido en renovar y reforzar los vínculos y valores compartidos por una comunidad, en afirmar el sentido de identidad mediante el supuesto de superioridad. La denuncia de comportamientos reprobables equivale a un castigo dictado por un sector social; con frecuencia, lo cómico certifica la incapacidad, sea por estupidez o locura, para comprender las coordenadas mentales de ese grupo<sup>34</sup>. La distancia irónica y superioridad moral del humorista han sido explicadas por Freud como características de una mentalidad que se autoevalúa como centrada y adulta: «Si fuera

32 David Lyon, *Posmodernidad* (Madrid: Alianza, 1999) 56-57.

33 Patricia Fumero Vargas, *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica: 1850-1914* (San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2005) 8-9.

34 Concetta d'Angeli y Guido Paduano, *Lo cómico* (Madrid: Machado Libros, 2001) 12.



lícito generalizar, parecería muy seductor situar el buscado carácter específico de lo cómico en el despertar de lo infantil, y concebir lo cómico como la recuperada “risa infantil perdida”. Y luego podría decirse que yo río por una diferencia de gasto entre el otro y yo toda vez que en el otro reencuentro al niño»<sup>35</sup>.

La hostilidad activa y violenta, reprimida por los preceptos morales, es relevada por la invectiva. En este proceso, el orden social desempeña un rol básico, es el «tercero desapasionado» interpuesto entre el yo ávido de destrucción y su adversario. En el marco de la cultura urbana, altamente represiva y fundada en el autocontrol, el humor permite el ultraje mientras consigue el favor de ese tercero, a quien soborna con un deleite: «El chiste nos permitirá aprovechar costados risibles de nuestro enemigo, costados que a causa de los obstáculos que se interponen no podríamos exponer de forma expresa o consciente; por tanto, también aquí sorteará limitaciones y abrirá fuentes de placer que se han vuelto inasequibles»<sup>36</sup>. Cuando el ataque se dirige contra figuras con elevadas posiciones sociales, el humor supone una forma aceptable, que por lo demás se granjea apoyo de la audiencia: «El chiste figura entonces una revuelta contra esa autoridad, un librarse de la presión que ella ejerce. En esto reside también el atractivo de la caricatura, que nos hace reír aún siendo mala, solo porque le adjudicamos el mérito de revolverse contra la autoridad»<sup>37</sup>.

Hine imaginó a las figuras de poder mediante numerosas metáforas de sentido peyorativo. En una estupenda caricatura titulada «La rebaja del Presupuesto» (*El Cometa*, año I, núm. 10, del 13 de agosto de 1910), concibió el presupuesto nacional como un enorme queso asediado por decenas de rantoncillos ataviados con levita; cada roedor

35 Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993) 212.

36 Freud, 97.

37 Freud, 99. Curiosamente, Freud advirtió la relativa futilidad de la forma en la caricatura. Aunque esto es debatible, parece razonable pensar que el humor gráfico puede resultar efectivo, incluso cuando carezca de recursos propiamente artísticos. En la actualidad, se presenta un fenómeno análogo a este principio largamente conocido, me refiero a los *memes*. Muchos de ellos son imágenes con contenido humorístico de escasa elaboración formal; no obstante, resultan efectivos e incluso, virales.

arranca para sí un buen pedazo, en el que figura la palabra «sueldo». En el epigrama adyacente, el enunciador declara «¡Hacen falta muchos gatos!»<sup>38</sup>. Este recurso, comparar a figuras de gobernantes con animales, aparece en otros muchos dibujos satíricos. En «La Nueva Convocatoria» (*El Cometa*, año I, núm. 11, del 20 de agosto de 1910) y «¡Qué manera de tener...el burro!» (*El Cometa*, año II, núm. 50, del 1 de julio de 1911), Jiménez expone leyes a un asno, el Congreso de la República.

Algunas estampas análogas dan señas de una posición ideológica próxima al idealismo reformista. A inicios del siglo XX, la crítica de los efectos del liberalismo capitalista, de su carácter pragmático, mercantilista y utilitario, dio lugar a manifestaciones idealistas, en ocasiones, disímiles. En el espectro de las variantes ácratas, socialistas y místicas, Hine se mueve entre la visión cristiana —al modo de Tolstoi— y el antiimperialismo arielista. Los recientes idealismos espiritualizados, como la interpretación teosófica de Roberto Brenes Mesén, le merecen descreimiento. Por ello, no dudó en representar a Brenes Mesén, promotor de la enseñanza del darwinismo en el Liceo de Heredia, como un mono (ver «Actualidad simio-docente», *El Cometa*, año III, núm. 80, del 23 de marzo de 1912). A pesar de que Jiménez fue promotor de la educación laica, hizo lo posible por sustraerse de las controversias respecto del paso de Brenes Mesén, masón y asiduo enemigo de los católicos, por la Secretaría de Instrucción Pública, en particular, durante el periodo previo a la contienda electoral. En «Malabarismo esotérico» (*El Cometa*, año III, núm. 79, del 16 de marzo de 1912), Jiménez se oculta detrás de una columna ante los destrozos provocados por las acciones del poeta y educador, quien levanta una pesa designada con el término «Teosofía».

<sup>38</sup> El texto verbal situado al pie de la caricatura («¡Como asisten solo á ratos / á los diarios alegatos / de económicas cuestiones, se han convertido en ratones! ¡Hacen falta muchos gatos!»), juega con la similitud entre las palabras *ratos* y *ratones*. Mediante esta lógica disparatada, y por ello humorística, se establecen relaciones entre los congresistas interesados únicamente en los debates económicos, la asistencia irregular al parlamento y los ratones que cercan el queso.

En otras caricaturas, Hine acude a la teratología para desacreditar el pensamiento de sus adversarios políticos. En «¡Aprieta!», (*El Cometa*, año II, núm. 63, del 7 de octubre de 1911) una monstruosa serpiente de tres cabezas —la principal de ellas pertenece a Jiménez— ilustra las tácticas electorales del Partido Republicano. En «Una cosa es con violín y otra cosa es con guitarra» (*El Cometa*, año II, núm. 30, del 4 de febrero de 1911), se pone en entredicho el doble discurso jimeñista acerca de los enclaves y el papel de una figura tan controvertida como Minor C. Keith. En esa obra, el presidente es presentado como un andrógino de dos caras —viril en la época en que fungió como diputado, feminizado en su periodo como mandatario—, en alusión a la hipocresía y el cambio de postura política.

### Reducir al adversario

La portada de la revista humorística *El Cometa* (año II, núm. 55, del 5 de agosto de 1911), titulada «Nuestra situación des... ahogada» [sic], ofrece una alegoría acerca de la coyuntura económica de la nación; en ella, se contraponen al presidente Jiménez con el pueblo, representado por el brazo de un hombre que perece bajo el agua. Hine empleó sendas leyendas para identificar a los personajes: en el brazo del hombre desfallecido se lee «pueblo», mientras que en el brazo del político aparece el hipocorístico «ric». El pie de la caricatura («¡Échele otro cañoncito, don Richard, que ya vamos a llegar al fondo...!») reitera el tratamiento familiar e irónico, mediante el uso de un apodofo del calcoinglés del nombre propio *Ricardo* y la función apelativa del enunciado (el personaje en trance de muerte insta al político para que complete su obra).

Ciertos rasgos de la fisionomía de Jiménez (nariz prominente, bigote y frente amplia) han sido recuperados en la imagen y subrayan la virilidad madura, la dignidad y la gravedad del personaje histórico<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Ver Biedermann, 65.

El caricaturista, por lo demás, acudió al estudio fisiognómico de la figura, toda vez que representó al principal político liberal de la época como hombre civilizado (indumentaria, posición corporal y modales). La ausencia de expresividad emocional ante la situación del peligro mostrada por la caricatura insinúa el comportamiento circunspecto, cuando no indolente, del personaje. En otras caricaturas satíricas de Hine, Jiménez aparece con los ojos cerrados mientras realiza una acción de implicaciones políticas<sup>40</sup>. Esta metáfora verbal alude a la ceguera de la vida, es decir, a la ignorancia del hombre o en este caso particular, del gobernante. Por lo demás, reafirma la tesis de Hine: el presidente desatiende la seguridad esencial de la sociedad costarricense.

Como efecto, la indolencia adquiere una connotación determinada: equivale a insensibilidad por la suerte del pueblo, incapacidad de conmovirse ante el resultado de las decisiones políticas. En la caricatura,

Jiménez no solo se muestra incapaz de ayudar al naufrago, sino que colabora en el hundimiento de la embarcación, mediante la imposición de un nuevo peso, el aumento del presupuesto previsto para 1912. La nave representa el presupuesto estatal, como nos permite corroborarlo, primero, la banderilla que ondea en popa, y luego, las mercancías que abarrotan el barco: la balanza en equilibrio alude a la justicia; la pala, a la agricultura; los pliegos de papel, a la instrucción pública, la diplomacia y la gracia; la cruz, al culto religioso; el cañón de artillería, a la guerra; y el cañón de revólver, a la policía. Estos símbolos y metáforas visuales remiten a diferentes instituciones estatales como la Corte Suprema de Justicia, la Secretaría de Fomento, el Ministerio de Relaciones Exteriores, Gobernación, Justicia y Negocios Eclesiásticos, el Ministerio de Guerra y el Despacho de Policía.

La contraposición entre los personajes se expresa mediante una composición reposada constante; en esta, los dos antagonistas

<sup>40</sup> Ver, por ejemplo, la caricatura de portada de *El Cometa* (año II, núm. 50, del 1 de julio de 1911), titulada «¿Qué manera de tener... el burro!». Esta caricatura forma parte de la serie satírica que Hine dedicó al mandatario. Sánchez se ha referido a la crítica mordaz de Hine en contra de Jiménez, ver Ana Sánchez Molina, *Historia del humor gráfico en Costa Rica* (Lleida: Universidad de Alcalá-Editorial Milenio, 2008) 35.

ocupan posiciones opuestas. El pueblo se halla a la izquierda, esto es, afavordelfluidellectura; mientras que el político se encuentra a la derecha, esto es, en contra del flujo de la lectura. Este recurso compositivo favorece la identificación del espectador de la caricatura con la representación del pueblo. El empleo del posesivo en el título («*Nuestra* situación» [destacado nuestro]) y de la primera persona plural en la cláusula del enunciado recogido en el pie de la caricatura («que[nosotros]yavamosállegaralfondo...!») fortalece la asociación entre el enunciador (caricaturista en función editorial), el personaje llamado «pueblo» (figura de la víctima de las decisiones en materia de política económica) y la audiencia de la revista semanal humorística y de actualidad.

El presidente Jiménez se halla en la sección superior de la caricatura, en tanto que el pueblo ocupa la sección inferior. La constitución de una jerarquía mediante la oposición *arriba/abajo* apunta a relaciones de poder; la frontera entre los dos ejes (superior e inferior) está asociada con la línea de horizonte, por lo que expresa, mediante el recurso de la metáfora visual, la preocupación por el porvenir inmediato. Conviene recordar que la caricatura tiene por tema el debate en torno a las finanzas públicas, de cara a la aprobación parlamentaria del presupuesto estatal para el periodo 1912.

El político se encuentra a salvo, en la costa, mientras que el pueblo aparece representado como el pasajero de un navío que zozobra (va a pique). El pueblo está a punto de desfallecer, en grave peligro, como refiere el juego de antonimia presente en el título ([situación] *ahogada/desahogada*). En sentido estricto, la caricatura no ofrece una representación de cuerpo entero del personaje denominado «pueblo»; caso distinto, alude a él mediante el empleo de metonimias de distintos niveles. En primer término, el hombre aparece representado mediante la sinécdoque «brazo equivale a hombre»; en segundo término, el pueblo aparece representado mediante la metonimia «un hombre equivale al conjunto de los hombres».

La caricatura de Hine puede interpretarse como sátira severa respecto de la situación nacional a inicios de la década de 1910; en específico, como un ataque contra la decisión de aumentar el presupuesto nacional sin considerar las limitaciones del erario ni el empobrecimiento de los ciudadanos. En agosto de 1909, el Partido Republicano, de ideología liberal y nacionalista, triunfó en las elecciones generales con un enorme apoyo popular<sup>41</sup>. Si bien con respaldo de la ciudadanía al inicio, Ricardo Jiménez enfrentó dos problemas graves durante los primeros años de su administración: primero, debió afrontar las consecuencias humanas y materiales del terremoto de Cartago (acaecido en mayo de 1910); segundo, heredó un estado deficitario de la administración de Cleto González Víquez.

El Estado costarricense había crecido durante la primeradécada del siglo xx, como consecuencia de los diferentes esfuerzos por nacionalizar los recursos naturales y promover el desarrollo de las instituciones. La recolección de tributos fue irregular entre 1910 y 1913, a causa de las pérdidas del terremoto y el empleo de recursos extraordinarios para la reconstrucción de la ciudad de Cartago. La deuda pública acabó por duplicarse durante la primera administración de Jiménez. A la par, el presidente debió enfrentar a detractores dentro de su propio partido, como Máximo Fernández, que exigían mejores condiciones sociales.

En el mismo número de *El Cometa* —cuyo título aludía al trastorno de los tiempos provocado por el paso del cometa Haley—, se incluye un texto anónimo (aunque probablemente escrito por Hine). Este escrito se titula «Croniquillas. La táctica casera» (p. 3) y empieza de la siguiente manera: «No hay sombras en horizonte nacional: la barquilla de la República navega serenamente sin más peligro que el de las olas enfurecidas de sus grandes presupuestos, que amenazan estrellarla contra las costas de la bahía de New York». Como se desprende de estas aseveraciones, de marcado sentido irónico, es opinión

41 Iván Molina, *Ricardo Jiménez* (San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia, 2009) 30.

del caricaturista que Jiménez actúa con ignorancia e indolencia en materia de política económica, con lo que aproxima a la nación hacia la catástrofe. No habría que perder de vista otros cuestionamientos ya descritos: el gobernante es un aristócrata que desprecia al pueblo, un caudillo que atenta contra la seguridad e integridad del Estado.

La caricatura tiene una refinada técnica, que persigue volver cómico a otro, como parte de una tendencia agresiva: hacerlo despreciable, restarle dignidad y autoridad: «La caricatura opera el rebajamiento, según es notorio, realzando de la expresión global del objeto sublime un único rasgo en sí cómico que no podía menos que pasar inadvertido mientras solo es perceptible dentro de la imagen total»<sup>42</sup>. Por lo general, tal aspecto entraña un contenido despectivo. En muchos casos, la risa es provocada por la detección de la idea fija en el otro. Si el gobernante desatiende la desgracia colectiva, luego es torpe. La actitud de Jiménez —indiferencia por el sino popular— es risible, porque se espera de él una determinada vocación de estadista, que en la caricatura comentada, ha sido reemplazada por la rigidez mental, moral e intelectual. Lejos de la atenta agilidad y flexibilidad, indispensables para afrontar la crisis, el político muestra ineptitud y arrogancia. El pensamiento fijo es contrario al devenir social puesto que, como advierte Bergson, «Lo que la vida y la sociedad nos exigen a cada uno de nosotros es una atención siempre alerta que distinga los contornos de la situación presente, así como una cierta elasticidad del cuerpo y de la mente que nos permita adaptarnos a la misma»<sup>43</sup>.

La rigidez de carácter despierta sospecha. La comunidad debe intervenir, pero no puede hacerlo mediante métodos drásticos, puesto que la falta, si bien inquietante en tanto expresión de excentricidad, no supone un delito grave. Basta con exhibir el desliz mediante un espectáculo: la caricatura deportada en la prensa, el principal medio de comunicación colectiva en esta época. El humorismo actúa entonces,

42 Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*: 191.

43 Henri Bergson, *La risa. Ensayos sobre el significado de la comicidad* (Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011) 18.

como un gesto de censura, intenso pero aceptable: «La risa no es, pues, una cuestión de estética pura, ya que persigue (de forma inconsciente e incluso inmoral en muchos casos especiales) un objetivo útil de perfeccionamiento general»<sup>44</sup>. En la obra de Hine, tal mejoramiento se relaciona con la búsqueda de la democracia, la garantía de seguridad e integridad del Estado, el combate al centralismo y la reivindicación de los intereses populares y ciudadanos. En atención de ello, Enrique Hine exige otra clase de orden político, líderes y conductas.

En su denuncia del estado de las cosas, Hine construye una fisionomía cómica de Ricardo Jiménez; esta se alza no solo a partir del empleo de recursos asociados con la deformación y la fealdad, sino a través del señalamiento del vicio cómico. El vicio cómico parte de la contradicción entre la especificidad de los actos humanos y el eventual estado de gracia de una sociedad plena; por lo demás, trasciende lo feo, puesto que expresa más que una tara natural, un defecto moral, que existe como tal a la luz de una determinada visión utópica del mundo social. Como ha explicado Bergson, las expresiones petrificadas (rostro rígido, inexpresividad, gesto único y permanente; ojos cerrados en el caso analizado) hacen creer que la vida moral se ha cristalizado en ese sistema, reflejan almas hipnotizadas, renuentes al cambio: «Para ser cómica, la exageración no debe aparecer como el objetivo, sino como un simple medio del que se sirve el dibujante para poner de manifiesto ante nuestros ojos las contorsiones que él ve que se preparan en la naturaleza»<sup>45</sup>. El logro artístico de Hine consiste en plantear, mediante un rasgo fisiognómico y a partir de un esquema ético, un retrato moral de la política liberal, en su perspectiva, desatenta ante el destino del pueblo, petulante y ensimismada en sus ansias de dominio.

---

<sup>44</sup> Bergson, 19.

<sup>45</sup> Bergson, 22.



## Conclusiones

Töpffer se lamentaba de que los artistas sirvieran al arte y no a la moral; sostenía que a través del dibujo de línea, un puro simbolismo convencional, el hombre sin formación ni habilidades artísticas podía influir en el pueblo<sup>46</sup>. Lengua de torpes para tratar la estupidez humana, la poderosa caricatura solo requería de un conocimiento práctico de la fisonomía. Para proveer tal saber instrumental, Le Brun creó un sistema de indicios básicos para la expresión visual de las emociones humanas. Tales esquemas se difundieron por toda Europa; en especial, entre legos en arte; no con pocos reparos planteados por los academicistas, que cifraban su fórmula estética en el ideal de decoro (la falta de expresión propia del canon griego).

En el siglo XVIII, Hogarth se persuadió de la urgencia de identificar una suerte de «gramática», es decir, un conjunto de esquemas para modular el carácter y la expresión de los rostros dibujados<sup>47</sup>. La modernidad de la obra de este ilustrador inglés reside en su percepción del arte como sistema formal de representación; con su trabajo, la caricatura se apartó del estudio del natural, que fue reemplazado por un orden convencional y una lógica abstracta. En el modelo que este artista desarrolló, fuente del humor gráfico posterior, la estampa satírica se basa en la comparación cómica, es decir, en la creación de tipos convincentes basados en un conocimiento anterior a la dimensión estrictamente fisiológica de la expresividad emocional. Hogarth fundió la fisonomía empírica con el retrato caricaturesco, la tradición cómica y el juicio ético. A finales del Siglo de las Luces, Francis Grose publicó el opúsculo *Principios de la caricatura* (1788), que definía un método basado en el empleo de los esquemas de Le Brun y la variación de detalles recomendada por Alexander Cozens, introductor de las tesis del empirismo en el quehacer artístico. El ensayo

<sup>46</sup> Gombrich, 286.

<sup>47</sup> Gombrich, 295.

de Grose constituye la fuente de las reflexiones de Töpffer acerca del papel moral del artista.

El legado de la caricatura política inglesa, los procedimientos de Le Brun y Grose, las tesis de Cozens y los señalamientos de Töpffer sirvieron como fundamentos de la obra de Daumier, uno de los grandes fundadores del arte moderno. Según Puelles Romero, Daumier ostenta el mérito de haber delimitado los contornos de la caricatura moderna, en tanto se ocupó del testimonio visual de los defectos, deformidades y deformaciones, físicas y morales, de los retratados. En su opinión, el insigne dibujante francés supo instalarse en su tiempo para cuestionar el orden social imperante. Daumier creó una ética de la distancia crítica, esto es, un conjunto sistemático de observaciones desilusionadas acerca de la actualidad<sup>48</sup>. Su obra se gestó a partir de tres grandes coordenadas: (a) la contemporaneidad, (b) la urbanidad y (c) la ridiculización.

Daumier se refirió a su época como hombre moderno; es decir, como un participante disconforme, que desautorizó muchas de las expresiones políticas de su tiempo; en sus estampas, se hacen visibles la vigilancia, el diálogo con sus contemporáneos, la implicación moral y la distancia irónica. La sociabilidad urbana también está en los orígenes de su poética del dibujo. La caricatura de Daumier partió de la vida citadina, la clasificación social, las discusiones a propósito del destino de la polis y el examen de la esfera pública. Mediante la imposición de una mirada crítica, creó representaciones de identidad basadas en el precepto acerca de la inequívoca correspondencia entre aspecto y posición social. La valía conferida a la racionalidad, derivada de las prácticas de los científicos naturales, le hizo creer como posible hallar el orden del mundo mediante precisos inventarios. En su obra, la conducta fue objeto de predicciones morales e ideológicas; y el semblante, enigma para la deducción. A partir de un acto determinado, trató de restablecer el origen, entender las causas y formular valoraciones.

<sup>48</sup> Luis Puelles Romero, *Honoré Daumier. La risa republicana* (Madrid: Abada Editores, 2014) 37-39.

A inicios de la modernidad, Descartes había establecido los antecedentes de esta noción de sujeto, pues estaba convencido de la cercanía entre los distintos tipos de vida y la existencia humana. Desde tal perspectiva, cierta clase de automatismo presente en los animales también se vislumbraba en las actitudes del hombre. Persuadido del potencial de la razón, Descartes escribió *Sobre el hombre* (1664); imaginaba el cuerpo humano como una máquina, cuyos procesos fisiológicos podían ser explicados por medio de simples principios, como la acción de organismos microscópicos<sup>49</sup>. Calco de la nueva geometría analítica, se consideró la conducta objeto de estudio y fuente de nuevas verdades. A pesar de las objeciones de Baruch de Spinoza, quien planteaba que el comportamiento de las personas no podía reducirse a un conjunto determinado de leyes naturales, la definición cartesiana se extendió por Occidente y prefiguró la comprensión moderna de las emociones y su representación<sup>50</sup>.

Daumier supo, por último, que para ridiculizar a alguien, era necesario afectar su representación personal. Para ello, cultivó procesos relacionados con la vulgarización (hallar lo común a otros), la objetualización (asimilar a alguien con cosas y animales) y la mecanización (subrayar las determinaciones ajenas a la voluntad particular)<sup>51</sup>. En tanto hombre moderno, creía en la existencia de la personalidad; por ello, reducía a sus enemigos a meras imágenes, a entes ordinarios, inhumanos y alienados. La actitud iconoclasta, superior e incrédula, lo llevó a denunciar la torpeza, la insuficiencia y la solemnidad de las posiciones obsoletas.

Muchos de estos principios, relacionados con la tradición misma de la caricatura, se manifiestan en la obra de Enrique Hine. Este notable ilustrador adoptó una posición crítica respecto de su época, que concibió como un periodo de paso hacia modelos políticos más

49 Bryan Magee, *Historia de la filosofía* (Barcelona: Blume, 1999) 84.

50 Christoph Delius, Matthias Gatzemeier, Deniz Sertcan y Kathleen Wünscher, *Historia de la filosofía* (Colonia: Konemann, 2000) 43.

51 Puelles Romero, *Honoré Daumier. La risa republicana*: 53.

democráticos. Hine advirtió la decadencia del liberalismo costarricense y desde su posición de reformista, combatió las lacras del modelo impuesto por la oligarquía cafetalera. Más que contra la figura histórica de Ricardo Jiménez, sus sátiras arremeten contra el caudillismo, el autoritarismo y la plutocracia. La discusión acerca de la desidia de la clase gobernante es el producto de un momento de crisis y malestar. En su análisis ideológico del presente, Hine abogó por la superación de los vestigios de la política liberal; cuestionó la rigidez mental de los líderes y reclamó mayor atención por la suerte de los sectores obreros, artesanales y campesinos. A la par, educó a los ciudadanos según los criterios de su generación, un grupo emergente de intelectuales preocupados por las causas populares. La risa provocada por Hine es delatora y correctiva, es risa desautorizante de los liberales, antisolemne y desenfadada, risa irónica que convierte a la política en objeto de escrutinio, en imagen llana.