

Humor gráfico y nación en Costa Rica 1917-1948



LLOYD RICHARD ANGLIN FONSECA



EDITORIAL
UCR

LLOYD RICHARD ANGLIN FONSECA

Humor gráfico y nación

en Costa Rica
1917-1948

Three cartoon illustrations are integrated with the title. On the left, a man in a dark suit and cap bows deeply. On the right, a man in a dark suit is crouching, holding a key in his right hand and gesturing with his left. Below him, a woman in a polka-dot dress is walking.


EDITORIAL
UCR

2021

Identidad Cultural



306.481.097.286

A589h Anglin Fonseca, Lloyd Richard, 1966-

Humor gráfico y nación en Costa Rica : 1917-1948 /
Lloyd Richard Anglin Fonseca. – Primera edición. – San
José, Costa Rica : Editorial UCR, 2021.

xxii, 220 páginas : ilustraciones en blanco y negro
(dos a color). – (Colección Identidad cultural)

ISBN 978-9968-46-960-9

1. HUMORISMO GRÁFICO COSTARRICENSE –
ASPECTOS SOCIALES. 2. IDENTIDAD NACIONAL –
COSTA RICA. I. Título. II. Serie.

CIP/3649
CC.SIBDI.UCR

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición: 2021.

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Corrección filológica: *Pamela Bolaños A.* • Revisión de pruebas: *Sofía Conejo A.*
Diseño: *Priscila Coto M., Abraham Ugarte S.* • Diagramación: *Priscila Coto M.*
Composición fotográfica y diseño de portada: *Boris Valverde G.* • Control de calidad: *Abraham Ugarte S.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, San José, Costa Rica.
Prohibida la reproducción total o parcial. Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Impreso bajo demanda en la Sección de Impresión del SIEDIN. Fecha de aparición: abril, 2021.
Universidad de Costa Rica. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr



CONTENIDO



INTRODUCCIÓN	XIII
Capítulo I	
Caricatura e identidad nacional desde 1917 hasta la Gran Depresión	1
Introducción	2
Antecedentes: desde la primera caricatura de prensa hasta 1917	8
La caricatura entre 1920 y 1936: alteridades internas y externas.....	28
La importancia de los actores internacionales en el discurso identitario costarricense	40
Los cambios discursivos luego de la dictadura de los hermanos Tinoco.....	46
La guerra de 1921 con Panamá	49
Nuevas representaciones sociales y la importancia del <i>Repertorio Americano</i>	56
Conclusiones.....	64

Capítulo II

La identidad nacional en el humor gráfico entre 1936 y 1942	73
Introducción	74
Los nuevos tópicos identitarios en la revista <i>Repertorio Americano</i>	81
Una visión desde la izquierda: <i>Don Lunes</i>	85
<i>La Semana Cómica</i> , un medio de difusión popular	89
La Segunda Guerra Mundial: el escenario para la construcción de nuevas alteridades amenazantes	109
Conclusiones	121

Capítulo III

La caricatura de la Guerra Civil, 1948	125
Introducción	126
La caricatura política entre los años 1942 y 1948	133
Los efectos de la guerra en la reconfiguración del discurso nacionalista en el humor gráfico costarricense	144
El <i>Repertorio Americano</i> como contrapunto temático	145
La Guerra Civil de 1948	150
Las alteridades de la posguerra	167
La nueva Costa Rica: persistencias y cambios en el discurso identitario de los humoristas gráficos costarricenses	167
Conclusiones	171

CONCLUSIONES	175
--------------------	-----

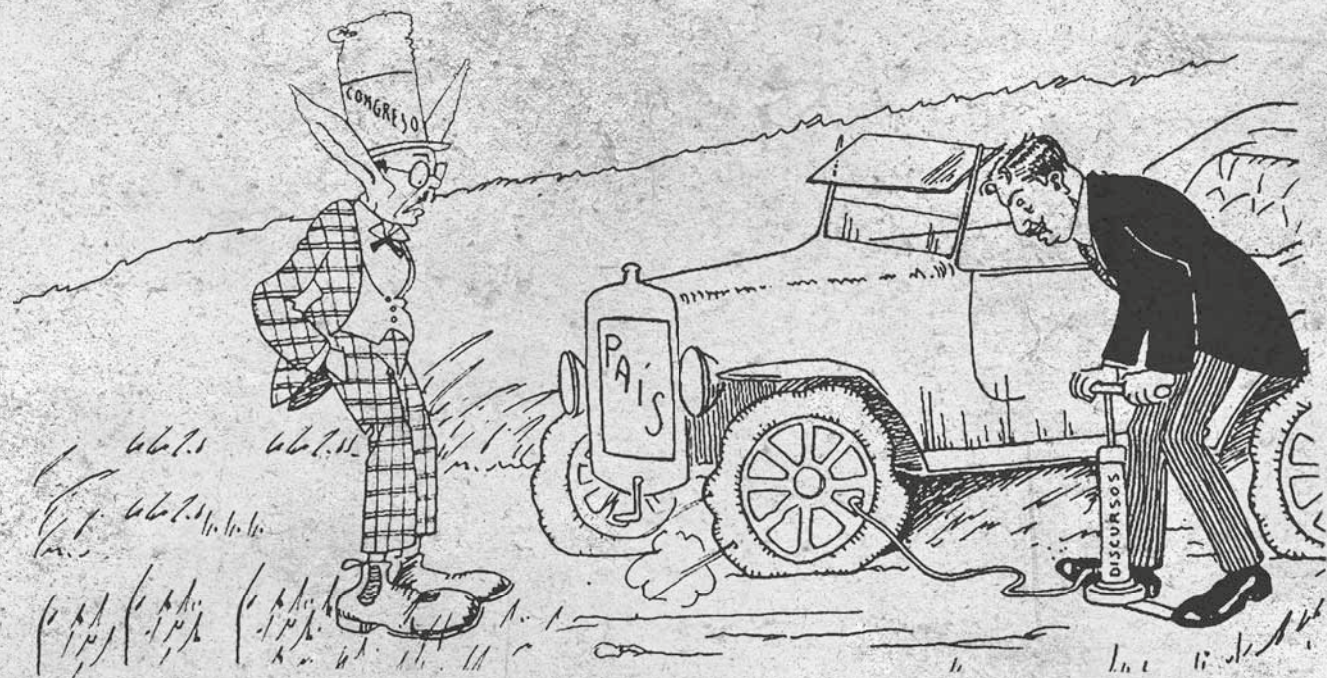
BIBLIOGRAFÍA	197
--------------------	-----

ÍNDICE DE FIGURAS	217
-------------------------	-----

ACERCA DEL AUTOR	221
------------------------	-----

CAPÍTULO I

Caricatura
e identidad nacional
desde 1917 hasta
la Gran Depresión



Introducción

Durante la segunda década del siglo XX y en el período tinoquista,²⁸ la presencia estadounidense²⁹ fue determinante en la representación de lo nacional; tanto los enclaves bananeros y los arbitrajes en asuntos limítrofes, por parte de los Estados Unidos, llevaron a que estos fueran representados como un referente fundamental de lo extranacional. Por lo tanto, en dicho contexto, los condicionantes políticos y la relación con esta potencia tuvieron un impacto en la manera como se enunció la identidad nacional por parte de los caricaturistas.

El humor gráfico de esta época transmitió proposiciones ideológicas construidas como la blancura de la población, el origen común de los costarricenses. Además, se puede afirmar que en algunos de los caricaturistas se connota el carácter antimilitar de la nación. Un ejemplo son las viñetas de Enrique Hine publicadas en *El Cometa*, en especial cuando el dibujante ataca al entonces presidente Ricardo Jiménez Oreamuno.

Dicha construcción de un nosotros costarricense, blanco, campesino y oriundo del Valle Central, implicó la elaboración de representaciones sobre las alteridades internas y externas, negros, inmigrantes y los países extranjeros. Adicionalmente, en esta época, destaca la frecuente representación de los Estados Unidos y su pueblo a través de un prisma negativo. En la elaboración del imaginario antinorteamericano participaron distintos actores sociales y culturales; al respecto, cabe destacar a la Liga Antiimperialista de las Américas³⁰ como uno de los actores históricos que colaboraron en la construcción de la alteridad estadounidense en el humor gráfico postinoquista.

De acuerdo con Daniel Kersffeld, desde la fundación de la filial de la Liga Antiimperialista de las Américas en México en 1925, su impacto se sintió en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Puerto Rico y Uruguay. En esos países funcionó como agente contestatario de las políticas estadounidenses y europeas de injerencia, así como

28 El régimen tinoquista llegó al poder debido a la crisis económica del Estado y la supuesta intención de González Flores por reelegirse como presidente. Dada la impopularidad de este último, al principio los golpistas tuvieron el apoyo de los sectores más poderosos y de la prensa. Sin embargo, la imposibilidad de contar con el reconocimiento del gobierno de Woodrow Wilson y la prolongación de la Primera Guerra Mundial rápidamente erosionaron tanto la economía nacional como la credibilidad de la dupla tinoquista. De acuerdo con Hugo Murillo: "En conclusión, es obvio que las concesiones petroleras otorgadas durante la administración de González Flores no fueron la causa del golpe de estado del 27 de enero de 1917. Su origen debemos buscarlo en el hecho de que el presidente González Flores carecía de una verdadera base política para efectuar las reformas que se proponía; en la gran crisis económica que sufrió el país durante su administración; en el antagonismo abierto de los grupos dominantes contra esas reformas y en su deseo de reelegirse, hecho que hubiera significado su consolidación". Hugo Murillo, Jiménez, *Tinoco y los Estados Unidos* (San José: EUNED, 1981), 31.

29 *Ibid.*, 135.

30 Daniel Kersffeld, "La liga antiimperialista de Costa Rica: una escuela de cuadros para el partido comunista de Costa Rica", *Revista de Estudios* 22 (2009).

un organismo de apoyo a la naciente revolución soviética. Los primeros intentos por organizar la liga en Costa Rica se dieron a partir de 1926 y culminaron en 1927. Kersffeld señala cómo su inserción en el medio local formó parte del proceso de activismo social,³¹ el cual incluyó la creación del Centro Germinal en 1912, la fundación del Partido Socialista en 1920, el activismo de los movimientos sindicales y la fundación del Partido Comunista en 1931.³² De esta manera, sugiere que para comprender el proceso que consolidó el activismo progresista y antinorteamericano es necesario tomar en cuenta lo ocurrido en el resto de la región. El activismo del cubano Jorge Vivó ejemplifica el carácter panlatinoamericano de dicho fenómeno en el país.³³

Como se puede deducir, la introducción de ideologías opuestas al modelo imperante liberal y la movilización social en distintos sectores de la sociedad representaron una reconfiguración de la sociedad costarricense y sus imaginarios. En este contexto, se destaca la participación de las nuevas generaciones de intelectuales.³⁴

La dictadura de los Tinoco tuvo una duración breve. Luego del movimiento liderado por la coalición cívica, se continuó con la sucesión de presidentes de corte liberal. Sin embargo, de forma simultánea, aparecieron nuevos actores en los nichos del poder habitualmente ocupados por los miembros de la élite económica tradicional. Durante el período comprendido entre 1920 y 1936, se produjo una lenta rotación de las élites intelectuales y políticas, por lo que el Olimpo fue gradualmente sustituido por grupos con agendas y perfiles ideológicos diversos. Por ejemplo, en 1923 apareció el Partido Reformista, liderado por Jorge Volio, con un fuerte carácter populista.³⁵ Durante la misma etapa, se fundó el Partido Comunista en 1931 y ocurrió la huelga de 1934, que contribuyó a diluir el enclave bananero en el Caribe. Al respecto, Rojas y Ovares³⁶ señalan que se dio una gradual proletarización del país y el desplazamiento de los artesanos como productores de bienes, debido a la importación de manufacturas extranjeras. Lo anterior facilitó la introducción de estas nuevas ideologías al espectro político del país:

31 Dicho fenómeno es también descrito por Dennis Arias en “La recepción crítica del nacionalsocialismo entre la intelectualidad de izquierda en Costa Rica (1933-1943)” (Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, 2006).

32 Kersffeld también menciona la creación del Partido Comunista Limonense en 1927.

33 En el texto de Kersffeld, se nota la manera en la cual los movimientos progresistas de los años veinte convergieron distintas líneas ideológicas como el feminismo, el marxismo, el anarquismo y el antiimperialismo.

34 Al respecto, Dennis Arias afirma que: “La cultura política de la nueva intelectualidad, cuyo ideario se tenía de expresiones antiimperialistas, antidictatoriales, y con un marcado énfasis en la justicia social, hizo que promovieran cambios en el mundo sociopolítico y la ampliación de la participación ciudadana, a través de diversas posiciones estéticas y político-ideológicas: el modernismo, el liberalismo, el anarquismo, el socialismo el unionismo, entre otras. Ello lo hacían, en la práctica, por medio de la formación de organizaciones y publicaciones político-culturales”. Dennis Arias, *La recepción crítica del nacionalsocialismo entre la intelectualidad de izquierda en Costa Rica (1933-1943)* (Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica, 2006), 80-81.

35 Iván Molina y Steven Palmer, *Historia de Costa Rica* (San José: Editorial UCR, 2009), 87.

36 Margarita Rojas y Flora Ovares, *Historia de la literatura en Costa Rica* (San José: Grupo Editorial Norma, 1995), 61.

A partir de 1920, recrudecieron las luchas, las protestas populares y una serie de huelgas en las que participaron cerca de un millar de trabajadores de muy diversos oficios, sacudió la ciudad de San José en 1920 y repercutió en otras ciudades de provincia. Gracias a esos movimientos, se logró un aumento de sueldos y el establecimiento de la jornada de ocho horas para los empleados públicos. La crisis económica mundial de 1930 profundizó las contradicciones internas y provocó una mayor organización de los grupos más afectados, lo que conduciría, en 1931, a la fundación del Partido Comunista.³⁷

En el ámbito político, luego del derrocamiento de los Tinoco fungieron como gobernantes Juan Bautista Quirós y Francisco Aguilar.³⁸ Sin embargo, la verdadera sucesión de períodos presidenciales comenzó con el triunfo electoral de Julio Acosta. Posteriormente, la silla presidencial fue ocupada por Ricardo Jiménez, Cleto González Víquez y León Cortés Castro; el primero lo hizo en dos términos separados por la presidencia de González Víquez. Todos ellos fungieron antes de la promulgación de las leyes sociales y, por lo tanto, durante el ocaso del Estado liberal. A pesar de la sucesión regular de elecciones, dicha fase estuvo marcada por cuestionamientos al sistema electoral. De hecho, abundaron las denuncias de fraude por parte de los partidos perdedores. Por ejemplo, en este contexto, se produjo la reforma electoral (1925-1927) y un intento de golpe de Estado por las mismas razones en 1932.³⁹ Se podría decir que estas tendencias de la vida política costarricense se mantuvieron en la década siguiente y se pueden ligar a los eventos de mediados del siglo XX.

Julio Acosta se encargó de reconstruir el país institucional y políticamente; sin embargo, también debió confrontar la Guerra de Coto en 1921.⁴⁰ Dicho evento contribuyó al desprestigio del ejército, de acuerdo con Molina y Palmer⁴¹ quizás ese proceso fue gradual, ya que se detecta desde el primer gobierno de Ricardo Jiménez. Por ejemplo, en las caricaturas de Hine, publicadas en *El Cometa*, se puede leer un discurso anticas-trense. Consecuentemente, la hipótesis de ambos es plausible, sobre todo si se toma en cuenta el efecto que pudo tener la reacción antidictatorial luego del derrocamiento de los Tinoco. Además, la intervención norteamericana durante el conflicto confirmó la debilidad militar de Costa Rica frente al poderío militar de los Estados Unidos e, inclusive, de países pequeños como Panamá. Este episodio exaltó las pasiones nacionalistas, lo cual se evidenció en el discurso de la prensa, como se verá más adelante.

37 Flora Ovares y Margarita Rojas, *100 años de literatura costarricense* (San Pedro: Grupo editorial Farben Norma, 1995), 61.

38 Gobernaron con poderes plenos durante la transición democrática.

39 El “Bellavistazo”.

40 Félix Javier Chirú Barrios, “Conmemoraciones y monumentalidad: las políticas de memoria en Panamá, 1903-1931” (Tesis del Doctorado en Historia, Universidad de Costa Rica, 2011).

41 Molina y Palmer, *Historia de Costa Rica*, 92-93.

Todos estos procesos, sociales y políticos han llevado a la mayoría de los historiadores e investigadores a considerar el período como la crisis del modelo de Estado liberal. Por ejemplo, Molina y Palmer señalan lo siguiente:

La Costa Rica liberal se construyó sobre el principio de que, dejadas sin control las fuerzas de la oferta y la demanda, una economía capitalista basada en la exportación agrícola traería el progreso y la civilización para todos. El desplome de la bolsa de Nueva York en 1929 y la depresión global posterior acabaron con esa certidumbre. El profundo descrédito del dogma del libre mercado facilitó el éxito de una nueva filosofía, cuyo eje era una creciente intervención del Estado.⁴²

Por lo tanto, es necesario incluir dentro de la contextualización lo ocurrido en el ámbito mundial. En este aspecto, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial fueron el catalizador de un nuevo orden y de diversos movimientos sociales que desembocaron en eventos como la revolución en Rusia, los experimentos republicanos alemán y español, junto con el fin de los antiguos modelos monárquicos en las potencias europeas. Adicionalmente, las consecuencias del Tratado de Versalles y la Gran Depresión generaron las condiciones para el advenimiento de la Segunda Guerra Mundial y las ideologías de extrema derecha en diversas naciones, así como la crisis de los modelos económicos vigentes durante el siglo XIX y la primera parte del siglo XX.⁴³

En la región, la Revolución mexicana puso fin al porfiriato de corte liberal y su proyecto nacional incluía experiencias nuevas para Latinoamérica como una reforma agraria y la inclusión de las agendas indígenas dentro de las políticas estatales. En este país, también se gestó una reingeniería de la cultura de élites, en la cual se buscó redefinir la identidad y la cultura local desde referentes propios. El ministro de educación, José Vasconcelos, escribió *La raza cósmica* durante ese período, un ensayo que invertía la jerarquización tradicional de los grupos humanos y reivindicaba el mestizaje como un valor nacional. Este experimento pronto hizo sentir sus efectos en los demás países de la región, cuyos intelectuales y políticos relativizaron los valores y proyectos de las generaciones precedentes. Dentro de esta reingeniería de la identidad mexicana, se produjo una revaloración de lo indígena con resultados contradictorios; al respecto, Pérez Montfort afirma que:

El indigenismo al que se dio lugar durante los años veinte y treinta tuvo en sus inicios, la característica central de una doble dimensión, aparentemente contradictoria: por un lado, se veía al indígena como algo extraño y distante, herencia de la visión decimonónica, pero, por otro, se le identificaba como una raíz ‘de nuestra más auténtica especificidad’. Retomando el ‘exotismo’ –consistente en afirmar la condición de ente separado y ajeno pero a la vez atractivo– con el que se miraba lo indígena durante los años previos a la Revolución,

42 Molina y Palmer, *Historia de Costa Rica*, 101.

43 En el caso de los Estados Unidos, el “New Deal” del presidente Franklin D. Roosevelt planteó una mayor participación del Estado en la vida económica, con el fin de paliar los efectos de la especulación económica de la década anterior.

y reconociendo la necesidad de incorporarlo como entidad propia de 'la mexicanidad', el indigenismo daba cuenta de la inmensa gama de valores con que las culturas aborígenes mesoamericanas contribuían a la formación de la nacionalidad mexicana. Las ideas revolucionarias reconocieron al indígena como miembro fundamental del 'pueblo mexicano' y enfilaron muchos argumentos en favor de su incorporación al proyecto nacional. Mucho se discutió sobre la forma en que tal integración debería hacerse; desde su occidentalización hasta la "indianización" de la cultura mestiza mexicana...⁴⁴

Dicho proyecto cultural, de acuerdo con Pérez Montfort, se produjo desde las élites intelectuales, frecuentemente formadas en Europa, cuya particularidad radicaba en un acercamiento inédito hacia lo popular. Así, las artes respondieron a los cambios culturales y sociales con la introducción de nuevas temáticas; de esta forma, el realismo social se convirtió en una posición estética impulsada por muchos de los "muralistas mexicanos". En este contexto, la temática de la plástica en los países más grandes de Latinoamérica giró hacia la búsqueda de sus raíces históricas y se abandonaron gradualmente las posiciones de índole eurocéntrica. Paralelamente, así como el muralista Diego Rivera reivindicó la historia precolombina como signifiante de la mexicanidad, Tarsila do Amaral en Brasil, junto con Wifredo Lam en Cuba, se inspiraron en las tradiciones de origen africano para sus obras.

En la plástica costarricense, los nuevos artistas incorporaron las experiencias latinoamericanas en sus obras y buscaron horizontes estéticos diferentes a los de sus predecesores. Esta generación rompió con las artes de corte académico cuyo origen se remontaba a la fundación de la Escuela de Bellas Artes por Tomás Povedano y experimentó con los nuevos lenguajes que se estaban generando en el resto del mundo. Por ejemplo, en las xilografías de Francisco Amighetti, se evidencia la impronta expresionista, mientras que en los óleos de Max Jiménez, la monumentalidad otorgada a la figura humana remite a las obras de la vanguardia cubista. Dentro de este contexto, surgió un paisajismo inspirado en la vida rural costarricense, en los cuadros de Margarita Bertheau, Fausto Pacheco y Teodorico Quirós se reprodujeron iconografías, las cuales hasta la fecha forman parte del imaginario nacional; por ejemplo, gracias a ellos, la casa de adobes adquirió dimensiones de mito local asociada con el carácter esencialmente costarricense.⁴⁵ En dicho aspecto, la representación realizada por la plástica sobre la nación no rompió con los discursos de los intelectuales liberales. Estos últimos artistas reprodujeron tópicos de las generaciones precedentes y su labor consistió en transmitir la representación de la "democracia rural" hasta la segunda mitad del siglo XX.

44 Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispano y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940". En *Cultura e identidad nacional*, ed. Roberto Blancarte (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 352.

45 Zavaleta, *La patria en el paisaje costarricense*.

En la persistencia de dicho tópico, se cruzaron diversos actores, paralelos a esta generación de artistas. Al respecto, Jiménez señala que:

La imagen bucólica de una democracia rural sustentada en la pequeña propiedad ha estado presente en la mayoría de las interpretaciones de la historia colonial, especialmente en la versión de funcionarios e intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX en la de los *nacionalistas metafísicos*. La atractiva elaboración ideológica de estas versiones ha dominado el imaginario social costarricense hasta hace poco. Además, su carácter diferenciado ha llevado a verlas como narraciones que sustentan proyectos políticos opuestos y rivales, el liberal de la oligarquía cafetalera y el reformista socialdemócrata del Partido Liberación Nacional.⁴⁶

Probablemente, la contribución de estos artistas consistió en enfatizar en el paisaje local. Sin embargo, en la obra de Max Jiménez, Francisco Zúñiga y Emilia Prieto se evidencia el espíritu crítico de estas nuevas generaciones de paisajistas, por ejemplo Max Jiménez incorpora nuevos personajes y temas como el Caribe y sus habitantes.⁴⁷ En todo caso, todos ellos muestran un claro relevo generacional, en parte impulsado por la prensa, la cual patrocinó los salones de arte organizados entre 1928 y 1937; también, muchos de estos artistas produjeron ilustraciones y chistes gráficos publicados en la revista *Repertorio Americano*. Como se verá en este capítulo, este espacio facilitó la creación de nuevos significantes nacionalistas y modificaciones discursivas que colaboraron con la resignificación de la identidad nacional desde la caricatura.

En el campo de las letras, se produjo un fenómeno similar: la narrativa y la poesía latinoamericanas abandonaron los formatos y giros estilísticos extranjerizantes para buscar su inspiración en lo local y popular. Sin embargo, dentro de este contexto, dichas exploraciones no se hicieron desde lo anecdótico y pintoresco, sino más bien con el fin de instrumentalizar políticamente el arte, de la misma manera que lo hicieron los artistas del Realismo del siglo XIX en Europa. La denuncia de las injusticias sociales presentes en la literatura, tanto en los enclaves bananeros como en las zonas rurales, fue la fuente de inspiración de muchos escritores de esta nueva sensibilidad estética, como por ejemplo Carlos Luis Fallas y Carmen Lyra. Al respecto, Ovaros y Rojas afirman que:

Al igual que la pintura, la literatura costarricense de la década de los 20 y los 30 todavía trataba de “representar” o recrear lo nacional. Sin embargo, cada vez era más fuerte en los textos el desencanto y el alejamiento de la imagen idílica de la nación. Al mismo tiempo, la naturaleza adquiere en estas obras un mayor protagonismo, al punto de determinar a veces la esencia de lo nacional.

46 Alexander Jiménez, *El imposible país de los filósofos* (San José: Editorial UCR, 2008), 245.

47 De la misma manera, como escritor, su caracterización del campesino costarricense es diferente a la idealización presente en las obras de muchos de sus contemporáneos.

Lo anterior puede ayudar a entender el interés por resaltar el aspecto pictórico del mundo, la narrativa de estos años muestra una inclinación por representar la realidad exterior como un cuadro y trata de adaptar al lenguaje narrativo técnicas propias de la pintura.⁴⁸

Lo anterior consiste en el marco cultural y sociopolítico de la época postinoquista. Dado que los humoristas gráficos mostraron su obra en las exposiciones de artes plásticas patrocinadas por el *Diario de Costa Rica* y que muchos de ellos fueron a la vez artistas gráficos, grabadores y caricaturistas, se espera que los cambios discursivos en el ámbito de las “bellas artes” y la literatura tuviera su proceso equivalente en el del humor gráfico. A continuación, se verá el protagonismo que tuvo el *Repertorio Americano* como un foro en el cual dialogaron los intelectuales latinoamericanos y locales con las consecuentes modificaciones en los tópicos sobre “lo costarricense”.

Antecedentes: desde la primera caricatura de prensa hasta 1917

En este capítulo, se describirá el proceso que llevó a la creación de los humoristas gráficos hasta la dictadura de los Tinoco. Esta revisión demuestra cómo el contexto sociopolítico está intrínsecamente relacionado con las representaciones sociales producidas dentro de dicho marco. Asimismo, se constata la presencia de representaciones nacionalistas fabricadas en épocas anteriores y el afianzamiento de los Estados Unidos como una alteridad externa fundamental. La época que se revisará a continuación incluyó un golpe de Estado sucedido por una dictadura, así como una fuerte presencia estadounidense en Centroamérica mediante enclaves bananeros e intervenciones directas, ello produjo caricaturas en las cuales una de las alteridades significativas más importantes fue los Estados Unidos. Por lo tanto, se planteó la hipótesis de que las contrapartes centroamericanas fueron imaginadas como iguales frente a la amenaza del otro imperialista y se partió de la premisa de que las representaciones sobre la estabilidad política nacional fueran menos frecuentes dadas las características sociopolíticas del período en cuestión.

El análisis discursivo lanza resultados sorprendentes sobre la frecuencia con la que se detectan proposiciones centroamericanistas, la diversidad de recursos para representar a la nación costarricense y a los costarricenses, desde territoriales hasta antropomórficos. La alteridad significativa más recurrente fueron los Estados Unidos, como es de esperar, metaforizados por cada caricaturista de diferentes maneras: huracanes, gigantes, el Tío Sam, entre otros. Todas ellas plantean la subalternidad

48 Ovares y Rojas, *100 años de literatura costarricense*, 116.

de los países centroamericanos y Costa Rica mediante recursos de género, escala, etarios y compositivos.

Para llegar a las observaciones anteriores, se repasó la historia de la caricatura previa a la dictadura de los Tinoco, se estudió el contexto sociopolítico y se revisaron las fuentes periodísticas disponibles, en las cuales se encontraron publicaciones de humor gráfico. Al final del capítulo, se hace un balance de las estrategias discursivas asociadas con la identidad nacional de los autores consultados. Asimismo, se evaluó la importancia que tuvieron los distintos actores de las primeras décadas del siglo XX en dicha construcción.

Al inicio del tinocato, el humor gráfico se encontraba como una práctica comunicativa consolidada. En ese momento histórico, el proyecto intelectual de los liberales ya había producido la Escuela Nacional de Bellas Artes y los primeros artistas académicos nacidos en Costa Rica; por ejemplo, Enrique Echandi y Juan Ramón Bonilla. La contribución de ellos al humorismo gráfico nacional se evidencia en el caso de Eladio Robles, quien fuera discípulo de Povedano, el fundador de la institución mencionada. En la capital de la nación, se había construido el Teatro Nacional, el cual eventualmente serviría como espacio de visibilización de las artes plásticas.⁴⁹

Además, circulaban revistas y periódicos donde regularmente se publicaban caricaturas. Entre los espacios de difusión del humor gráfico costarricense, se pueden citar *Avispas*, *El Saltón*, *Fígaro*, *La Semana*, *La Broma*, *La Linterna*, *La Sátira*, *Lecturas*, *Los Lunes* y *La Semana*; dicho fenómeno se estaba gestando desde hacía más de veinte años.

De acuerdo con la investigación de Solano,⁵⁰ ya en 1892 se había publicado el que se considera el primer chiste gráfico en Costa Rica, hecho por Tomás Mur en el periódico llamado *El padre español* dirigido por Luis Moncayo.⁵¹ En dicha caricatura se criticaba el autoritarismo de la administración de José Joaquín Rodríguez (1890-1894).⁵²

El perfil profesional de Mur confirma el vínculo entre la secularización de las artes visuales patrocinada por las élites liberales y la generación de humor gráfico. Asimismo, evidencia la importancia que tuvo la prensa en la evolución de la disciplina. Por ejemplo, Mur era pintor y escultor. Inclusive, no existe documentación en prensa de caricaturas previas; los antecedentes más antiguos encontrados hasta el momento corresponden a los dibujos de José María Figueroa.

49 Ver Eugenia Zavaleta, *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica* (San José: Editorial UCR, 2004).

50 William Solano Zamora, "La caricatura en Costa Rica: elementos para su historia y análisis" (Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 1979).

51 Ana Sánchez, *Historia del humor gráfico costarricense* (Lleida: Editorial Milenio, 2008).

52 Sin embargo, es importante señalar que no se descarta la posibilidad de caricaturas anteriores. Por lo tanto, la caricatura de Mur es, entre las encontradas por Solano, la más antigua.

Un dato interesante es el hecho de que el nombre de Mur se conoce hasta la investigación de William Solano,⁵³ dado que la caricatura se publicó en el anonimato. También, si se estudian los autores quienes producen sus viñetas desde ese momento hasta el golpe de Estado de 1917, se puede detectar que muchos de ellos creaban su obra con la protección de un pseudónimo. El fenómeno es explicado por Sánchez de la siguiente manera:

Al utilizar la prensa como plataforma de publicación, el humor gráfico se mueve dentro de los límites establecidos por la democracia y la libertad de prensa y su propia capacidad para ir más allá de lo permitido. Con el fin de enfatizar la libertad de divulgar el pensamiento por encima de la responsabilidad social en el siglo XIX, las Tertulias Patrióticas (movimientos ilustrados con poder socioeconómico y político) impulsan el anónimo y el seudónimo. Su objetivo es estimular la edición de periódicos como foros públicos y abiertos, fiscalizadores de la gestión gubernamental.⁵⁴

El origen de dicha costumbre se puede trazar desde el decreto de 1824 que responsabilizaba al editor y no al autor de las consecuencias de sus publicaciones. Este patrón se evidencia en los distintos nombres que reciben algunos de los caricaturistas en 1917. Por ejemplo, Paco Hernández, uno de los principales artistas de las primeras décadas del siglo XX, será conocido como Seringa.⁵⁵

Sánchez señala que el desarrollo del humor gráfico en Costa Rica está fuertemente vinculado con la historia de la prensa. Por ejemplo, en las décadas precedentes al golpe tinoquista, detecta que se da una proliferación de pasquines y revistas en las cuales abunda la sátira política y social. Dentro de estos espacios enumera *El Cadejos* (1894), *El Cachiflín* (1898), *El Nuevo Bocaccio* (1901), *De todos los colores* (1904) y *El Quijote* (1908). Al respecto señala que:

Estrechamente vinculado al periodismo y a su ‘énfasis político’, el humor gráfico costarricense inicia su desarrollo. La proliferación de publicaciones definidas como humorísticas o satírico-políticas por los mismos editores –en ese entonces, llamados redactores– y la larga vida de algunas de ellas, fomenta su inserción estimulándolo y marcando la producción de la etapa. Por ello, el desarrollo del humor gráfico es concomitante con el desarrollo del periodismo y el apoyo otorgado por él: no es posible comprenderlo, ni leerlo fuera de este contexto. Es al amparo del periodismo que el humor gráfico se convierte en un género, esto es, en una creación continua, producida por caricaturistas con distintas edades, trabajando en una labor paralela. Asimismo, es el periodismo el que determina su ser y su quehacer: su condición de imagen humorística creada para insertarse en la prensa y cumplir una función usualmente política. A menudo elaborada por artistas reconocidos con tales, la caricatura es una manifestación irreverente y jocosa reproducida en cada ejemplar impreso.

53 Solano Zamora, “La caricatura en Costa Rica: elementos para su historia y análisis”.

54 Sánchez, *Historia del humor gráfico costarricense*, 19-20.

55 De “Sería engañarlo”.

Es un arma con una fuerte intención apelativa: descartar o desacreditar figuras públicas y sus bandos. Con su tono mordaz, divierte, pero también conduce a la reflexión.⁵⁶

Del fragmento se desprende que, junto con el desarrollo de la prensa, se debe incluir la creciente profesionalización de los artistas plásticos como un agente en el desarrollo del humor gráfico en el ámbito nacional. Por ejemplo, Ezequiel Jiménez, uno de los primeros artistas en introducir el tópico de la casa de adobes en la pintura nacional, también es el autor de varias caricaturas; entre ellas están las publicadas en *El nuevo Bocaccio* en 1901. Jiménez no solamente hace una sátira de las costumbres políticas del momento, sino que también incluye temas de índole popular. En su caso, se pueden encontrar chistes gráficos sobre relaciones de pareja y escenas cotidianas junto con alusiones a los procesos electorales.

Por lo tanto, a partir de la caricatura de Mur, se dio un rápido desarrollo del humor gráfico costarricense. Junto con las publicaciones enumeradas, aparecieron varios caricaturistas de prensa como Antolín Chinchilla, Juan Cumplido, Enrique Harmony, Enrique Hine, Ezequiel Jiménez y Francisco Simiani. Todos ellos funcionarán como un eslabón entre la obra de Mur y la de los artistas Paco Hernández (1895-1961) y Noé Solano (1899-1971), cuyas obras dominarán la producción del chiste gráfico de la primera mitad del siglo XX. En este caso, conviene empezar el análisis, por razones cronológicas con la obra de Paco Hernández, quien llega a territorio costarricense en 1913.

La producción de Paco Hernández en el territorio nacional se adelanta apenas cuatro años al inicio del período estudiado en esta investigación. Este artista llegó procedente de España en 1913 y trabajó en fotografía y como humorista gráfico. En ambos casos, su obra se difundió a través de distintos medios de prensa como *La información*, *El Bombo*, *Diario de Costa Rica*, *El Huracán*, *El Pabellón Civilista*, *El Republicano*, *El Saltón*, *La Avispa*, *La Broma*, *La Hora*, *La Tribuna*, *La Semana*, *Mal Humor* y *Semanario del Humor*. Como un símbolo escoge la imagen de un gato, lo cual permite identificar su obra a pesar de sus diversos pseudónimos. Al igual que varios caricaturistas de las décadas anteriores, también es extranjero; sin embargo, dado que reside el resto de su vida en Costa Rica y a su intensa participación en la vida artística costarricense se le puede considerar un parteaguas en la historiografía de la caricatura nacional.⁵⁷

El paréntesis sociopolítico que se abre con el golpe de Estado es una etapa durante la cual el humorismo gráfico funciona como un conjunto de imágenes producido con frecuencia en la sociedad costarricense. Como se anotó, la prensa se convirtió en uno de los principales espacios de su difusión; sin embargo, el fuerte desarrollo paralelo de las artes plásticas fue un agente adicional. De esta manera, queda verificada

56 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 21.

57 Participó en las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937).

la importancia atribuida por Sánchez a los periódicos como actores en la historia de la caricatura, a lo cual se puede agregar el papel de la Escuela de Artes Plásticas, el proyecto cultural liberal y el ingreso de inmigrantes provenientes de contextos en los cuales el humor gráfico ya era una disciplina consolidada. En el caso de Paco Hernández, esta multicausalidad se evidencia con su participación en las exposiciones organizadas por el *Diario de Costa Rica* entre 1928 y 1937. Simultáneamente, resulta claro que el humor gráfico se desarrolló paralelamente con otras disciplinas artísticas y compartió espacios de visibilización durante la vida de este caricaturista.

La obra de Paco Hernández se creó durante la totalidad del período estudiado en esta investigación. Este artista logró difundir sus caricaturas en medios de prensa que siguen circulando en la actualidad como *La Nación*. Durante esta última etapa, adoptó el pseudónimo que lo hizo popular.

Las caricaturas de Hernández son ricas en temas de índole político. En estos casos, realiza la sátira mediante la denotación de los supuestos intereses del pueblo, en la imagen de un campesino y los políticos, los cuales son identificables y tienen menor grado de estilización. De esta manera, su obra es una fuente importante de análisis sobre el discurso enunciado por Hernández relativo a lo que él consideraba como representativo de la nación.

Para el análisis del discurso de la identidad nacional en las viñetas de Hernández, se procedió a efectuar la lectura en sus primeras ilustraciones, poco antes de la llegada de la dinastía tinoquista al poder. Por ejemplo, el caso de la Figura 1.1, publicada en *La Linterna*. Se trata de un dibujo fechado el 5 de octubre de 1916 e intitulado “La libertad de sufragio”. Al aplicar la estrategia metodológica propuesta en esta investigación, se detecta que la caricatura alude a las presiones políticas ejercidas por Estados Unidos a Nicaragua. Específicamente, se refiere a las relaciones establecidas entre ambas naciones, a partir del momento en el cual el ministro plenipotenciario en Washington, Emiliano Chamorro, firma el Tratado Bryan-Chamorro, en 1914, durante el gobierno de Adolfo Díaz. En dicho documento, Nicaragua otorgaba los derechos de construcción para un eventual canal a los Estados Unidos; a cambio, los gobernantes de Nicaragua recibirían el apoyo militar necesario para garantizar el orden político en la nación centroamericana. Consecuentemente, Chamorro fue electo presidente en 1917. En este contexto, donde Centroamérica se convirtió en un satélite de Estados Unidos, Hernández produce gran parte de su obra. En muchas de sus políticas alusivas a la situación internacional, Hernández incluye a dicha potencia como un protagonista central.

A partir del cuadro de análisis, se detecta que no existe una representación de la nación costarricense; en su lugar, se observan dos personajes: el Tío Sam, quien representa a los Estados Unidos de América y está sobredimensionado, lo cual se debe a la estrategia de perspectiva valorativa por parte del artista; además, se le ubica en el centro.

En cambio, el otro, un hombre descalzo, vestido de andrajos y ubicado en el margen izquierdo de la composición, representa a Nicaragua. En el campo de la narrativa de la imagen, el personaje que alude a la nación norteamericana obliga a quien personifica al pueblo nicaragüense a tragarse un mendrugo en el cual aparece el nombre de Chamorro. Como complemento de dicha imagen, se puede leer en el margen inferior del encuadre la siguiente leyenda: “El pueblo de Nicaragua ejercita sus derechos sometido a pan y agua según acusan los hechos. Pues parece que el Tío Sam con cariños y vapores ha obligado a estos señores a tragar agua y pan”.



Figura 1.1
La libertad del sufragio

Fuente: *La Linterna*,
5 de octubre de 1916, 4.

En el caso de Estados Unidos, el artista recurre a una convención preestablecida al emplear el ícono del Tío Sam. Sin embargo, el gestuario y las dimensiones que le otorga el autor revelan que Hernández desea subrayar el carácter agresivo de dicho país en sus relaciones con Nicaragua. Para el segundo caso, la situación arquetípica de subordinación frente al más fuerte y la vestimenta connotan la pobreza relativa atribuidos por el artista a la contraparte centroamericana. El concepto anterior queda subrayado al incluir,

en el margen derecho, la imagen de unos buques de guerra, estos, a su vez, aluden a la presencia militar de los Estados Unidos en territorio nicaragüense. Consecuentemente, la caricatura representa, de acuerdo con la teoría de Taylor, dos alteridades significativas para la nación del dibujante: una subalterna y pobre y la otra agresiva y hegemónica. En ambos casos, la enumeración de virtudes de lo foráneo es nula, tanto la nación norteamericana como la nación nicaragüense son retratadas bajo un prisma negativo.

En ese momento histórico, no es raro encontrar una posición antinorteamericana por parte de un humorista gráfico costarricense como Hernández. Las administraciones de Theodore Roosevelt, William Taft y Woodrow Wilson fueron especialmente abusivas en sus relaciones hemisféricas. Además, durante esta época, por una parte, se produjeron las intervenciones militares en Nicaragua y la construcción del Canal de Panamá y, por otra parte, se consolidó el enclave bananero en el Caribe centroamericano, incluyendo la provincia de Limón de Costa Rica. Estas relaciones asimétricas entre las naciones centroamericanas y los Estados Unidos tuvieron consecuencias en el desarrollo de los hechos durante la dictadura tinoquista, como se expone.

Otro factor que puede explicar la posición antiimperialista de Hernández es su propia nacionalidad. Como se mencionó, a pesar de que él es considerado un humorista costarricense, era hijo de un inmigrante español.⁵⁸ En este caso, luego de la guerra de 1898, el sentimiento antinorteamericano en España era fuerte,⁵⁹ sobre todo si se toma en cuenta que la caricatura se creó menos de veinte años después de dichos eventos. Cabe la posibilidad de que este crítico identificara los acontecimientos centroamericanos por la conmoción experimentada en su país de origen.

La Figura 1.2 aborda un tema doméstico y se intitula “Terrible desengaño”. Al igual que la imagen anterior, esta fue publicada en *La Linterna* el 7 de setiembre de 1916. La caricatura evidencia la línea editorial contraria a la administración del momento. En este caso, se alude al veto al impuesto propuesto por Alfredo González Flores. Además, es importante señalar el papel desempeñado por este periódico en el derrocamiento del entonces presidente y la coyuntura por la que atravesaba el país debido a las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial. Dentro de dicho contexto, González Flores se vio en la necesidad de tomar medidas que lo convirtieron en un gobernante impopular y provocaron su caída.⁶⁰ Para este chiste gráfico, el autor elige a dos personajes de extracción popular, más específicamente campesinos; ambos se encuentran descalzos y son un ejemplo de una representación recurrente de lo popular por parte

58 Como se verá, las posiciones de Hernández se pueden atribuir a su origen y a las corrientes arielistas de aquel momento histórico.

59 Miguel Rojas Mix, *La gráfica política del 98* (Cáceres: Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, 1998).

60 Es importante señalar que el editor del periódico, Francisco Soler, era abiertamente hostil al gobierno de González Flores.

de Hernández. A este tipo de personaje, también se le denomina, en la época, “el patillo”. Al respecto, Sánchez señala que:

Como expresión artística y cultural, al igual que otras manifestaciones del humor gráfico responde a características, estilos, formas y lenguajes artísticos de la época, así como a su inquietudes e intenciones: simbología patria, tópicos, personajes políticos y campesinos, íconos, alegorías, diálogos con el uso de costarrriqueñismos, refranes, dichos y frases hechas cuya popularidad no sólo agiliza la comunicación con el lector, sino que permite rescatar la concisión y la fuerza expresiva requeridas por el humor gráfico –juegos lúdicos como el doble sentido y las situaciones cómicas reconocidas en autores coetáneos, composiciones estróficas: romances, coplas, décimas, etc. Así se inscribe en las expectativas del momento que busca definir el alma nacional a partir de la formación de tipos y que los caricaturistas retoman en la figura del *patillo*, *cholo* –término que además alude a los aborígenes y mulatos– o el *concho*, vocativos en sus dibujos, con prioridad del primero y último. En 1919, el maestro Omar Dengo se refiere a los patillos ‘que acaso no sean los mismos pintorescos conchos de Aquileo’– y su significado en la vida nacional. Los propone como el pueblo campesino, la población tica de peones.⁶¹



Figura 1.2
Terrible desengaño

Fuente: *La Linterna*,
7 de setiembre de 1916, 8.

En resumen, este tipo de personaje representa en la mayoría de las caricaturas de Hernández lo esencialmente costarricense. Repite el significante del campesino como ícono de lo nacional. Además, este artista incluye el habla popular en el texto. De esta manera, subraya la extracción social del representado y hace su mensaje más comunicable para el conjunto de lectores en dicho momento histórico. En el ejemplo, el campesino más anciano dice “Hombre no llores, si después de lo que Don Máximo nos ha hecho con el presidente veo que el impuesto no pasará y yo no voy a poderle regalarle mis economías de veinte años al aprovechado joven”.

Si se aplica la explicación que da Cerulo⁶² a la creación de representaciones sociales; en la Figura 1.1 se evidencia un ejemplo

61 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 45-46.

62 Ver Karen Cerulo, *Identity Designs: The Sights and Sounds of a Nation* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1995).

de “splitting”.⁶³ En otras palabras, se muestra una estrategia del caricaturista por definir dos alteridades de manera simultánea. Por un lado, la hegemónica y abusiva, representada por el Tío Sam; por el otro, la subalterna y victimizada. En cambio, la Figura 1.2 consiste un caso de “lumping”.⁶⁴ El ícono que representa al pueblo nacional es el campesino del Valle Central.

Como se desprende de lo revisado en las investigaciones de Cuevas⁶⁵ y Sánchez, este personaje ya estaba presente en la literatura de Aquileo Echeverría. Sin embargo, al ser retomado por Hernández, adquiere nuevas características que lo separan de dicho modelo. En este ejemplo, el “patillo” o “concho” denota sus condiciones económicas y, por lo tanto, pierde su carácter bucólico. Además, este es uno de los tantos casos en la caricatura de Hernández en la cual el campesino no es una contraparte del costarricense urbano, sino el representante de la totalidad de la población. Sin embargo, al igual que en *Concherías*, el autor ve en la cultura del Valle Central una sinécdoque de la cultura nacional; por lo tanto, se invisibiliza la de las otras regiones del país.

Existen casos similares en la gráfica latinoamericana de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Por ejemplo, en Cuba, el dibujante Ricardo de la Torriente⁶⁶ (1869-1934) creó un personaje para representar la cubanidad llamado “Liborio”, quien, al igual que el patillo de Hernández, es un campesino. Mediante un proceso similar al de Hernández, al asignarle una etnicidad específica a Liborio, queda implícita la alterización del resto de los habitantes, dado que Liborio era representado como un descendiente de españoles. Lo contrario ocurre con la representación de la cubanidad desde España. Desde dicho contexto, el pueblo cubano era identificable con el personaje del “negro bembón”.

Por lo tanto, en ambos caricaturistas la creación de una marca identitaria nacional, mediante la fabricación de un personaje que pasa a convertirse en un arquetipo del pueblo, es una estrategia de *lumping* que implica otra de *splitting* a lo interno de la nación, en la cual los habitantes quienes no son considerados como típicos de lo popular pasan a convertirse en una alteridad interna.⁶⁷

En la Figura 1.3, intitulada *Mirando al porvenir*, Hernández prescinde del campesino para representar la nación costarricense. En este ejemplo, Estados Unidos vuelve a aparecer como otro significativo de lo nacional y de nuevo en la figura del Tío Sam. En cambio, Costa Rica es representada como una niña al igual que Nicaragua. Como en

63 Separación.

64 Agrupamiento.

65 Ver Rafael Cuevas, *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX* (San José: Editorial UCR, 2003), 8.

66 Ver Rojas Mix, *La gráfica política del 98*.

67 Como se verá más adelante, en el humor gráfico costarricense de la época, el “negro” y el “chino” pasarán a ocupar dicho lugar.

los ejemplos anteriores, esta es una muestra proveniente de *La Linterna* y se publicó el 3 de agosto de 1916 durante la administración de González Flores.



Figura 1.3
Mirando el porvenir

Fuente: *La Linterna*,
3 de agosto de 1916, 7.

La caricatura anterior hace alusión al entonces futuro fallo de la Corte de Justicia Centroamericana, llamada también corte de Cartago, relativo a las consecuencias limítrofes del Tratado Bryan-Chamorro. A pesar de que el fallo fue favorable a Costa Rica, Hernández se anticipa a los hechos y representa la importancia de Estados Unidos como actor de las tensiones que se produjeron entre ambas naciones. Aquí, tanto Nicaragua como los Estados Unidos funcionan como las contrapartes de la nación costarricense.

En el texto se lee lo siguiente: “El fallo de la corte que espera con ansiedad nuestra hermana República para consolidar de una vez por todas la fraternidad centroamericana”. En este caso, el artista recurrió a la ironía como una herramienta de la sátira; apela a la unión centroamericana y al daño que las acciones de Nicaragua hacen a esta. Por lo tanto, Hernández no se refiere exclusivamente a los intereses de la nación costarricense, sino a la armonía de la región y al papel de Costa Rica como una parte de ella. De esta manera, se evidencia que Hernández no reproduce el tópico de la diferencia costarricense, más bien presenta a Nicaragua como a la nación que se separa de los intereses comunes centroamericanos. Otro aspecto evidenciado en el discurso gráfico y literario es el hecho de que, para Hernández, el otro significativo amenazante es Estados Unidos.

En este ejemplar, así como en la Figura 1.1, Nicaragua es representada por una persona pobre; el vestido y el pelo del personaje subrayan esa condición. Hernández la ubica en el lado izquierdo del encuadre, mientras que alza sus brazos para recibir un regalo del Tío Sam, específicamente un caramelo, el cual simboliza la eventual resolución o fallo. De esta manera, el artista propone la condición subordinada de Nicaragua frente a los Estados Unidos. Además, Hernández dibuja a Costa Rica como una niña peinada elegantemente, quien observa de forma desconfiada la acción.

En las figuras 1.1 y 1.3, aparecen Nicaragua y Estados Unidos como referentes de lo foráneo. De igual manera, el papel de ambas naciones se repite: Estados Unidos es el personaje que toma la iniciativa o quien ejecuta la acción desencadenante en la trama, mientras Nicaragua es representada como un actor pasivo. La asimetría se resalta, en ambos casos, mediante la ubicación de los personajes dentro del encuadre: el Tío Sam se encuentra en el centro del encuadre, Nicaragua en el margen izquierdo. Otro recurso que se repite es la perspectiva valorativa, en la cual el personaje más grande es precisamente la potencia del norte.

En ambos casos, es imposible enumerar las características positivas de lo extracostarricense; mientras que Nicaragua es pobre, Costa Rica no lo es;⁶⁸ cuando la primera se subordina al agresor, la segunda se rebela contra este. Para confirmar lo anterior, basta con señalar el ademán del personaje quien representa a Costa Rica, cuando observa a la niña nicaragüense que recibe el regalo. El ceño fruncido y el dedo en la cara connotan duda, crítica o suspicacia. Según Luis Gasca y Román Gubern, se trata de un gesto reflexivo cuya codificación precede la caricatura de Hernández.⁶⁹

68 Esta manera de alterar a Nicaragua y sus habitantes se verá en los siguientes capítulos. Esta también ha sido investigada como estrategia discursiva en la elaboración de la ideología nacionalista costarricense. Ver Carlos Sandoval, *Threatening Others: Nicaraguans and the Formation of National Identities in Costa Rica* (Atenas: Ohio State University, 2004).

69 Ver Luis Gasca y Román Gubern, *El discurso del cómic* (Madrid: Editorial Cátedra, 1991).

Cristián Rodríguez, caricaturista contemporáneo a Hernández, comenta la importancia de Estados Unidos en la historia costarricense de aquel momento. En este caso, la Figura 1.4 es un chiste gráfico sobre la resolución de la Corte de Justicia Centroamericana, el cual resultó favorable a los reclamos limítrofes costarricenses.⁷⁰

El dibujo fue publicado el 12 de octubre de 1916 en *La Linterna*. Al igual que en la Figura 1.3, el posicionamiento del artista es antinorteamericano, el personaje del Tío Sam es escogido como el símbolo de los Estados Unidos. La asimetría de las relaciones entre esta nación y los países centroamericanos es representada mediante la escala y la metáfora del castillo de naipes. El Tío Sam ocupa el margen izquierdo del encuadre y se convierte en el protagonista de la acción. Centroamérica y la resolución de la corte se representan por el castillo de naipes, connotan fragilidad, pequeñez e insignificancia. El concepto se subraya mediante el comentario al pie de página de la siguiente manera: “Me río yo de los castillos de naipes”.

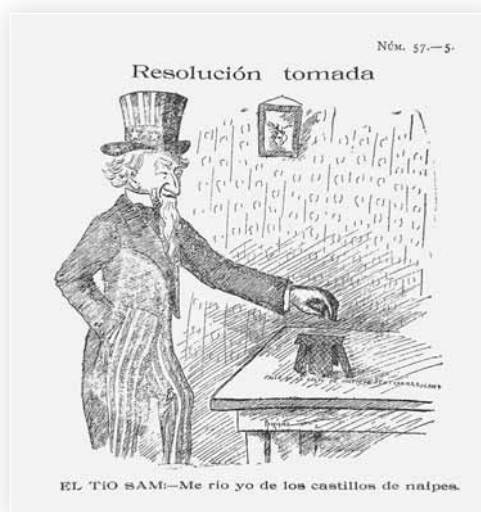


Figura 1.4
Resolución tomada

Fuente: *La Linterna*,
12 de octubre de 1916, 5.

En este caso, el recurso discursivo prescinde de una caricaturización del habla, el texto emplea la sintaxis y el léxico propios del artista. Además, no se utiliza la nubecilla de diálogo, técnica inventada antes de 1916; el comentario del personaje enuncia una revelación sobre las supuestas intenciones del gobierno estadounidense. En la representación, el artista no denota ninguna característica positiva de los Estados Unidos; por lo tanto, la estrategia de construcción de la alteridad consiste en subrayar las características negativas del otro significativo que, en este caso, es la superpotencia. Igualmente, se eluden las menciones positivas sobre las naciones centroamericanas.

70 Costa Rica defendió su derecho de libre navegación en el río San Juan, acordado en el tratado Cañas-Jerez y amenazado por las cláusulas del Tratado Bryan Chamorro. En la resolución del 30 de setiembre de 1916 se dictaminó lo siguiente:

“1º Se declara sin lugar la perennitoria interpuesta por la Alta Parte demandada; y en consecuencia, es Competente esta corte para decidir la demanda interpuesta por el gobierno de la República de Costa Rica contra el Gobierno de la República de Nicaragua”.

En el discurso de Rodríguez, el Tío Sam figura como signifiante de un país cínico e irrespetuoso de las reglas y las resoluciones de la política internacional. Similar a las caricaturas de Hernández, los Estados Unidos es la contraparte de las naciones centroamericanas, las cuales son presentadas como víctimas. Por lo tanto, para la construcción del discurso sobre lo característico de Costa Rica, la representación de los Estados Unidos es constante. En resumen, este es un ejemplo más en el cual un humorista gráfico representa un “nosotros” subalterno en contraste con un “otro” hegemónico.

En el chiste gráfico, tanto las naciones centroamericanas como el equilibrio político regional son frágiles, esto se connota mediante la metáfora del castillo de naipes. En este caso, la identidad nacional no se construye al contrastarla con los demás países del área; al contrario, la posición del creador de caricaturas es centroamericanista; sin embargo, no se alude a las virtudes de lo local. La representación de Rodríguez es de denuncia y, a la vez, pesimista. El empleo del símbolo del Tío Sam en las viñetas de Hernández sugiere que esta era una representación estabilizada en la época en la cual se produjeron. Por su parte, la repetida denuncia de las presiones de los Estados Unidos, de donde proceden las amenazas a la nación o naciones centroamericanas, coinciden con la línea antiimperialista del periódico. La presencia de los Estados Unidos como un referente contra el cual se hace el contraste de lo nacional sugiere que, cuando se produjeron estas sátiras, fue la alteridad representativa preferida de los artistas; en cambio, los demás países centroamericanos son imaginados como iguales a Costa Rica, salvo en el ejemplo de Paco Hernández, en el cual Nicaragua es, junto con los Estados Unidos, un espejo para la construcción de lo nacional.

En resumen, la caricatura asociada con la representación de lo nacional y, por lo tanto, de la identidad nacional, precedente al golpe de Estado de 1917, frecuentemente recurre al empleo de los Estados Unidos como alteridad significativa. Esto se relaciona con la posición ideológica de los humoristas gráficos, así como con la coyuntura centroamericana y costarricense de inicios del siglo XX. En ese momento histórico, se presentaron los problemas limítrofes con Nicaragua y Panamá, en los cuales dicha potencia fue un actor importante. Asimismo, durante esta época existían los enclaves bananeros, cuya presencia despertaba la suspicacia de algunos de los intelectuales. Al respecto, Molina y Palmer señalan que:

La existencia en el Caribe de un enclave dominado por una empresa de Estados Unidos estimuló el antiimperialismo inicial de ciertos políticos e intelectuales costarricenses. La ansiedad racista no fue ajena a esta inquietud, dado que en Limón prevalecía una población negra anglófona y protestante, la expansión de la United Fruit Company, entretanto, fue catastrófica, en especial tras 1908, para los indígenas bribris de Talamanca y Sixaola. El universo bananero se convirtió, por tanto, en la zona étnica y políticamente más compleja.⁷¹

71 Molina y Palmer, *Historia de Costa Rica*, 80.

A esta explicación aportada por Molina y Palmer del origen del sentimiento antinorteamericano en los intelectuales y a los caricaturistas de la época, también se le puede señalar el impacto del intervencionismo estadounidense en los dos países vecinos: Nicaragua y Panamá. En el primer caso, el tratado Bryan-Chamorro consolidaba la presencia de los estadounidenses en Nicaragua y en Panamá, el enclave canalero representaba una amenaza a la autonomía costarricense desde el sur.

En las imágenes revisadas, la representación de las naciones centroamericanas o sus características tiende a presentar un discurso aglutinante, en el cual Costa Rica es vista como parte de Centroamérica. Sin embargo, en algunos casos se observó el empleo de Nicaragua como elemento de contraste para resaltar las virtudes nacionales, como en las figuras 1.3 y 1.5.

Las caricaturas presentan el patrón de asociar al pueblo costarricense⁷² con la figura del campesino o el patillo, Hernández es uno de los que más emplea tal recurso discursivo. Entre los demás tópicos identitarios detectados está el énfasis en el Valle Central como referente geográfico totalizante junto con las iconografías de la casa de adobes y la carreta.

En las representaciones de las naciones centroamericanas y Costa Rica como mujeres, en algunos casos, y niñas, en otros, hay una clara alusión al carácter periférico y supuestamente vulnerable en ellas. Lo anterior se cruza con la construcción de la femineidad a principios del siglo XX, propia de una sociedad patriarcal.

En resumen, este conjunto de chistes gráficos presenta tópicos identitarios que han sido detectados por otras investigaciones como el blanqueamiento imaginario, la iconografía asociada con el campesinado del Valle Central y el discurso excepcionalista costarricense. Sin embargo, los temas más recurrentes abordan la hegemonía de los Estados Unidos y su intervencionismo en Centroamérica; por lo tanto, en estos, la alteridad significativa es dicha potencia.

Otro caricaturista importante de la segunda década del siglo XX es Enrique Hine Saborío (1870-1928).⁷³ En sus viñetas, publicadas en el semanario humorístico *El Cometa*, se encuentran ejemplos de chistes gráficos relacionados con el tema de la identidad nacional, en sus obras destacan los trabajos de retratos caricaturescos. Asimismo, junto con su obra publicada en *El Cometa*, se encuentran aquellas divulgadas en otros espacios. Sobre esta faceta de Hine, Sánchez menciona que:

Gran retratista humorístico, Hine también dibuja para *Páginas Ilustradas* (1904-1912), *La Linterna* (1916), *El Huracán*, la sección “Humorísticas dominicales” del *Diario del*

72 El campesino se presenta como la sinécdoque del pueblo costarricense.

73 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 36.

Comercio (1923) y *Bohemia* (1922-1924). Tras su muerte sus obras son reproducidas en periódico y revistas (*Don Lunes*, *La Semana Cómica*, *Brecha*) y su caricatura de Carmen Luera, divulgada con frecuencia en libros de la escritora costarricense o sobre ella.⁷⁴

A continuación, se analizarán los ejemplos que se consideraron vinculados con dicha temática; como se planteó en el marco metodológico, es necesario revisar la línea editorial de dicho semanario. En este caso, es pertinente señalar que Hine fue el director del espacio en el cual se publicaron sus propias viñetas, quizás uno de los rasgos más sobresalientes de su enfoque político es su oposición a la administración de Ricardo Jiménez Oreamuno. Muchas de sus caricaturas (1910-1912) atacan las políticas del presidente, especialmente aquellas consideradas como militaristas. En este aspecto, se puede afirmar que Hine plantea un tópico identitario recurrente, el cual es el pacifismo costarricense; sin embargo, también puede interpretarse como un síntoma de la manera en que la prensa percibía la institución militar.

A pesar de que las caricaturas de Hine fueron publicadas previamente al golpe militar de los hermanos Tinoco, estas funcionan como un índice sobre los tópicos dominantes antes de tal evento. Además, permiten comparar la obra de Hernández, Napoleón y Cristián Rodríguez cuya obra proviene de *La Semana* y *La Linterna*.

La Figura 1.5 es un ejemplo en el cual se puede leer el discurso de Hine sobre la centroamericanidad y el papel de Costa Rica en dicho contexto. En la imagen aparece el sacerdote Matías Delgado contemplando el mapa de Centroamérica que presenta las “divisiones reales” de la región, cada una de ellas etiquetada con títulos como desunión, pereza, robo, inmoralidad política, luchas inútiles, corrupción, tiranía, fanatismo, traición. El sacerdote extiende su mano con un crucifijo, lo que connota el gesto de exorcizar el mapa, mientras que dirige su mirada en la dirección opuesta con lo cual expresa disgusto. En el borde inferior, aparece un garrote con el sombrero de Tío Sam y cerca de ellos un símbolo de dólares.

En este caso, la lectura del discurso enunciado por Hine remite fácilmente a su posición antiimperialista y a la caracterización de los Estados Unidos como un ente agresor. La metáfora del garrote alude directamente a la política del “Big Stick”.⁷⁵

74 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 36.

75 Concepto mediante el cual se describe la política estadounidense con Latinoamérica durante la presidencia de Theodore Roosevelt. De acuerdo con André Maurois: “La política exterior de Theodore Roosevelt resultó ser una feliz mezcla de firmeza y moderación. Existe un adagio familiar –decía– ‘Hablad en voz baja pero llevad en la mano un grueso bastón...’”; André Maurois, *Historia de los Estados Unidos* (Barcelona: Editorial Lara, 1945), 248. A pesar del optimismo de Maurois, de acuerdo con Thomas Schoonover, la política de Roosevelt estaba soportada ideológicamente, aunque no explícitamente, por el darwinismo social. Ver Thomas Schoonover, *The United States in Central America, 1860-1911. Episodes of Social Imperialism and Imperial Rivalry in the World System* (Durham y Londres: Duke University Press, 1991), 110-165.

Dada la coyuntura de la Cuenca del Caribe en aquel contexto,⁷⁶ se puede comprender la posición de Hine como artista que critica las políticas agresivas de dicha potencia. Esto obliga a comparar las caricaturas anteriores con el ejemplo de Hine. En el caso de Hernández, su sátira de los Estados Unidos podría deberse a su origen español. Sin embargo, los temas antiimperialistas son también frecuentes en otros casos que no corresponden a Hernández, como ocurre en la obra de Hine. Por lo tanto, existe un patrón que plantea un discurso identitario en el cual la alteridad significativa son los Estados Unidos.

Si se analiza la forma como Hine representa a Centroamérica, se puede establecer que el agrupamiento, de acuerdo con el marco de Cerulo,⁷⁷ convierte a Costa Rica en parte del colectivo ístmico. Lo anterior se logra con su representación de la territorialidad mediante un mapa, cuyas divisiones no son las fronteras nacionales, sino fragmentos propuestos de manera arbitraria por el dibujante. Además, palabras como desunión y luchas inútiles evidencian su posición unionista. De esta manera, Cerulo propone que Centroamérica debiera ser una entidad consolidada frente a las amenazas del otro, en este caso los Estados Unidos.

Por último, la elección de un prócer salvadoreño⁷⁸ y líder de la independencia como personaje que juzga la situación de la región denota la posición ideológica de Hine. Al no escoger a un personaje histórico específicamente costarricense, sino a un líder de la independencia centroamericana, legitima su tesis unionista. De esta manera, la identidad costarricense planteada



Figura 1.5
¡Si el padre
Matías Delgado
resucitara!!

Fuente: *El Cometa*
11 de noviembre
de 1911, 5.

76 Con su involucramiento en la guerra de independencia de Cuba en 1898, los Estados Unidos habían inaugurado un período de intervenciones y ocupaciones militares en Centroamérica y el Caribe, entre ellas se encuentran la de Nicaragua y República Dominicana, la construcción del Canal de Panamá y la ocupación de Haití.

77 Ver Cerulo, *Identity Designs: The Sights and Sounds of a Nation*.

78 El sacerdote Matías Delgado es uno de los firmantes de la independencia de Centroamérica.

por Hine se debe fundir con su contexto centroamericano. Simultáneamente, el artista plantea una posición crítica del colectivo donde pertenece. Al contrario de Hernández, Hine no describe su comunidad imaginada mediante el contraste entre los rasgos positivos propios y los negativos de la alteridad; sino que la obra aborda específicamente las debilidades propias del “nosotros” centroamericano.

La Figura 1.6 corresponde a un ejemplo que se puede clasificar tanto como retrato caricaturesco y chiste gráfico. Enrique Hine lo utilizó como portada de la edición del 12 de agosto de 1911; en el texto, a manera de cartucho, se lee “Nos llevó el demonio”. La imagen corresponde a una representación de Ricardo Jiménez Oreámuno uniformado a la manera militar; la banda que lleva sobre su hombro confirma la caracterización del personaje. Además, el entonces presidente, quien monta un caballo encabritado, lleva un bicornio y en la mano porta un banderín en el cual aparece la leyenda: “militarismo”, esto denota la beligerancia del personaje. El mensaje se complementa mediante el bicornio, el cual, desde inicios del siglo XIX, era un distintivo de los líderes militares como, por ejemplo, Napoleón. Por lo tanto, se connota una posible valoración del castrismo como una tendencia extranjerizante por parte del presidente. El complemento del uniforme, las condecoraciones y el caballo son una parodia de los retratos ecuestres pintados por David y Géricault, los cuales funcionan como intertextos de la caricatura. Para cerrar el concepto, Hine muestra al presidente quien dispara al suelo con un revólver y reitera de esta manera la violencia atribuible al sujeto de su crítica.⁷⁹

A pesar de que este caso no busca describir lo nacional específicamente, de acuerdo con la caracterización del presidente como un personaje quien busca imponer, al colectivo, políticas militares, el dibujante cree que la naturaleza de la comunidad imaginada se opone a la de su presidente. Así, esta caricatura reproduce el discurso identitario pacifista identificado por la mayor parte de la historiografía costarricense.

La caricatura y obra de Hine presenta temáticas frecuentemente políticas, sin embargo, un caso relacionado con los tópicos raciales se presenta en la Figura 1.7. Este es de los escasos ejemplos en los cuales un chiste gráfico alude a los procesos migratorios de aquel momento; en lugar de referirse a la corriente migratoria proveniente de Centroamérica, el artista satiriza la llegada de personas asiáticas cuya presencia en aquella época no fue recibida por varios sectores de la sociedad. Al respecto, Patricia Alvarenga⁸⁰ menciona que, durante la época cuando se dieron los gobiernos liberales,

79 En la obra de David están presentes algunos tópicos estéticos del romanticismo, por ejemplo: la naturaleza en la forma del entorno montañoso y el viento que sacude la crin y la cola del caballo le dan mayor dramatismo a la escena. En cambio, la caricatura de Hine muestra un caballo encabritado y empequeñecido, con lo anterior, se logra un mayor efecto satírico.

80 Ver Patricia Alvarenga “La inmigración extranjera en la historia costarricense”. En *El mito roto, inmigración y emigración en Costa Rica*, ed. Carlos Sandoval (San José: Editorial UCR, 2007), 3-24.

las políticas migratorias no favorecían la llegada de grupos considerados como “racialmente inferiores”. Entre ellos, como herencia del racismo científico del siglo XIX, figuraban aquellos provenientes de Asia.



Figura 1.6
¡Nos llevó el Demonio...!

Fuente: *El Cometa*,
12 de agosto de 1911, 1.

En ese tema, Hine se alineó con dicho posicionamiento racista. En el dibujo aparece un funcionario con rasgos europeos, sentado en un escritorio, quien registra a un hombre asiático; este último se inclina frente al funcionario mientras que, en el espacio entre ambos, el artista representa, en un segundo plano, lo que se supone es un retrato del inmigrante número 78251 cuyos rasgos coinciden con los del inmigrante interrogado.



Figura 1.7
Resolución tomada

Fuente: *El Cometa*,
14 de octubre de 1911, 11.

En el cartucho inferior, Hine prescinde de escribir una copla, un recurso frecuente en los caricaturistas de su tiempo, y opta por un diálogo en el cual parodia el idioma de los extranjeros. En dicho espacio se puede leer lo siguiente:

¿Cómo se llama usted?

—Chan - Cho - Co - Chi - No - Ja - Món -
Le - Chón - Pi - Chón...

—Ya usted está inscrito mire su retrato (la
verdad es que todos son iguales...)

—No señor, yo no puele está inscrito, yo des-
embalcal anoche Golfo Nicoya... con com-
pañeros chinos que son testigos.

Este es un caso claro de la enunciación por parte del artista de una cognición o representación social de la raza. La caricatura no se convierte en un vehículo para cuestionar la manera en que la sociedad costarricense se imagina o piensa la alteridad asiática; al contrario, su estructura propositiva⁸¹ reproduce los estereotipos sobre dicha población. Por ejemplo, la representación gráfica del personaje de la derecha presenta menor detalle de su rostro que en el de la izquierda. Así, queda en evidencia que al dibujante le interesa brindarle mayor individualidad a quien considera como arquetípicamente costarricense.

Otro elemento importante en el discurso gráfico se encuentra en el rango otorgado por Hine a cada uno de los personajes; a saber, el burócrata costarricense luce un atuendo que indica su oficio y se encuentra detrás de un escritorio que connota su superioridad con respecto a la contraparte. Además, el entrevistado se halla ligeramente encorvado en actitud de sumisión y viste de manera más sencilla, lo cual inevitablemente remite a una posible subalternidad. El concepto se subraya mediante el gesto del funcionario, quien, con el ceño fruncido, señala al inmigrante.

En el cartucho son aún más evidentes las proposiciones racistas y xenofóbicas de Hine: por ejemplo, en el diálogo, la frase

81 Ver Teun van Dijk, *Ideología y discurso* (Barcelona: Ariel, 2003).

“la verdad es que todos son iguales” es un claro ejemplo de homogeneización con el fin de generar la separación entre el nosotros costarricense y el otro significativo chino. Además, la idea enunciada obedece a una representación social reproducida sin un mayor espíritu crítico. Asimismo, el supuesto nombre del interrogado es una burla lograda mediante la parodia del lenguaje hablado por la población racializada por Hine. A su vez, Hine busca un efecto humorístico mediante el recurso del doble sentido, el nombre también remite a imágenes asociadas con suciedad y bajeza.⁸² Si se agrega la parodia que se hace del acento del personaje, el mensaje y el sentido racista del chiste se reiteran.

Por último, el número de identificación 78 251,⁸³ enunciado por el caricaturista, corresponde a un ejemplo de lo que van Dijk llamaría el juego de las cifras, dentro del cual

No hace falta mentir o exagerar sobre las cifras, aunque lo que impresiona sobre ellas es el modo en que se representan o se sacan de contexto. Por ejemplo, siempre se presentan en números absolutos, con lo cual es bastante apabullante que centenares o miles de refugiados lleguen a un país.⁸⁴

De esta manera, el discurso proveniente de la caricatura aporta una supuesta cifra de la cantidad de inmigrantes, con el fin de alertar a la sociedad acerca del ingreso a la nación de estas personas no deseadas. Esto contribuye a enfatizar el carácter amenazante con el que Hine desea tipificar a la población en cuestión.

La importancia de la caricatura anterior radica en su función como un índice de las representaciones sociales de aquel momento sobre la población migrante asiática, la cual, luego del siglo XIX, se convirtió en una constante de la demografía nacional. Además, permite valorar cuál fue la receptividad de la sociedad costarricense, tanto de

82 Este sería un ejemplo de la falacia dentro de la estructura ideológica presente en el discurso de Hine.

83 El secretario de Estado de gobernación y policía, Carlos M. Jiménez, durante el gobierno de Ricardo Jiménez Oreamuno, describe de la siguiente manera la forma en que el Estado trató de regular la inmigración china al país: “Objeto de la más solícita atención fue para el Departamento de mi cargo la cuestión de la inmigración china, constante motivo de suspicaces comentarios y malévolas murmuraciones. Que la ley del 22 de mayo de 1897 y el decreto reglamentario de 4 de marzo de 1903 se habían venido cumpliendo de manera informal es indudable, pues el censo general seguido de inscripción obligatoria ordenadas por la Secretaría, han traído el convencimiento de que un número considerable de chinos había entrado al país furtivamente, sin que haya sido posible establecer el hecho en cada caso con absoluta seguridad. Es lo cierto, no obstante, que el implantamiento de las rigurosas y bien concretadas reglas del nuevo decreto n.º 2 de 22 de setiembre de 1911 reveló detalles sospechosos que confirmaron la necesidad de la nueva reglamentación. Esta comprende la apertura del registro de Chinos [sic] en todas las Gobernaciones y Jefaturas Políticas, en el cual deben inscribirse todos los individuos de esa raza; el inmediato levantamiento por las autoridades de Policía de un censo que deberá repetirse anualmente; los requisitos de la inscripción que ha de contener, a más de la filiación y nómina de los parientes, la fotografía del inscrito, las formalidades del pasaporte y del certificado de inscripción, documentos ambos que llevarán también el retrato del interesado”. Carlos M. Jiménez, *Memoria de Gobernación y Policía presentada al Congreso Constitucional* (San José: Tipografía Nacional, 1912).

84 Teun van Dijk, *Racismo y discurso de las élites* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 148-149.

las élites económicas y políticas⁸⁵ como la de los demás grupos sociales. Dichas observaciones han sido revisadas por Alvarenga y Palmer,⁸⁶ quienes plantean que parte del proyecto nacional de la élite incluía una dimensión fuertemente eugenésica, en la cual la llegada de personas que no fueran consideradas como blancas representó un problema para lograr la meta de construir un país de acuerdo con este proyecto racista.⁸⁷

Por otra parte, el chiste muestra la construcción de lo nacional al contrastarse con poblaciones consideradas como inferiores, esto se opone con las otras ilustraciones que evidencian la frecuencia con la cual los caricaturistas recurren a la comparación con las naciones más ricas o con sus ciudadanos.

La caricatura entre 1920 y 1936: alteridades internas y externas

Durante la época postinoquista se terminaron los controles sobre la prensa y, por lo tanto, la caricatura continuó con su proceso de desarrollo, interrumpido por el interludio de dos años. Probablemente, la escasa duración de la dictadura les permitió continuar con su producción a los diseñadores que dominaron la escena del humor gráfico de la década anterior. Por ejemplo, Paco Hernández mantuvo la publicación de sus viñetas e inclusive participó de las exposiciones de artes plásticas patrocinadas por el *Diario de Costa Rica*. Lo mismo ocurrió con otros de los artistas estudiados en el apartado anterior, como Cristián Rodríguez y Enrique Hine. Adicionalmente, un actor importante en el campo del humor gráfico fue la revista *Repertorio Americano*, en cuyas ediciones aparece el trabajo de una de las primeras caricaturistas nacionales: Emilia Prieto.

Como era de esperarse, también emergieron dentro de este contexto nuevos caricaturistas que aportaron cambios temáticos, conceptuales y en el plano formal. Esta superposición de diseñadores consagrados y figuras nuevas, junto con la incursión de artistas plásticos en esta disciplina y sus aportes estéticos, enriqueció el humor gráfico costarricense durante ese período.⁸⁸ Lo anterior motiva a Sánchez Molina a calificar este momento como la “época de oro de la caricatura costarricense”.⁸⁹ Luego se verá

85 Tal sería el caso de Hine. Claramente, Hine busca transmitir su mensaje a un público más amplio.

86 Ver Steven Palmer “Hacia la autoinmigración”. En *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, ed. Jean Piel y Arturo Taracena (San José: Editorial UCR, 1995), 75.

87 Desde la ley de Bases y Colonización de 1862, el Estado costarricense establecía a los chinos como inmigrantes indeseables para el país.

88 Entre 1920 y 1948.

89 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 49.

cómo la introducción de tiras cómicas norteamericanas y extranjeras redujo el campo de acción de los humoristas costarricenses durante la época que le sucedió.

De esta nueva generación emergente, se señala el protagonismo de Noé Solano (1899-1971). Con formación académica,⁹⁰ Noé Solano le inyectó a la caricatura costarricense virtuosismo gráfico y experimentación estilística. A pesar de mantenerse dentro de las tendencias formales presentadas por sus predecesores,⁹¹ su esquematización fue aún más atrevida que la de Paco Hernández y, por lo tanto, más consecuente con lo ocurrido en el campo de las artes plásticas durante ese momento histórico.⁹² Lo anterior también le permitió reivindicar su condición de artista frente a los circuitos de consagración nacionales. Sobre esta particularidad, Sánchez señala que:

En los años veinte, siendo aún muy joven, su quehacer es elogiado por críticos de arte y colegas, quienes enfatizan la calidad de sus dibujos, su chispa humorista y originalidad. Asimismo, reconocen su condición de artista, ratificada más tarde en las Exposiciones de Artes Plásticas. Respaldada por una obra de excelente calidad, innovadora por lo demás –que muestra a menudo la ambigüedad entre los dos géneros por él cultivados: dibujo y caricatura– la figura de Noé Solano descuella en la época.⁹³

Sus publicaciones se efectuaron en las principales revistas y periódicos costarricenses posteriores a la era tinoquista. Por lo tanto, es posible encontrar la obra de Solano en diarios como *La Semana* y *La Linterna* e igualmente en otros que contribuyeron a la efervescencia plástica del período, como el *Diario de Costa Rica*. Posteriormente, publicó junto con Paco Hernández en *La Nación*, un diario que hasta la fecha es un generador de opinión en Costa Rica. Lo anterior, junto con su parentesco⁹⁴ con Hugo Díaz, lo convierten en un eslabón entre la obra de Paco Hernández y la de los caricaturistas de la segunda mitad del siglo XX.

En la obra de Solano se presenta una sensibilidad social enfocada en las luchas de clase propias del período. Por lo tanto, funciona como un documento gráfico de los cambios que se dieron en la sociedad costarricense durante esta fase de inflexión. Al igual que muchos de sus colegas, Solano se posicionó como un artista crítico del proyecto liberal. Sin embargo, Sánchez señala que en el ámbito de su discurso de género, Solano se presentaba como un artista que reprodujo el paradigma patriarcal. Al respecto, indica lo siguiente:

90 Solano estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes y luego continuó sus estudios en Cuba y Estados Unidos.

91 En la caricatura costarricense, hasta Hugo Díaz se observa un predominio de la línea sobre el tratamiento pictórico de la figura.

92 Las vanguardias artísticas se consolidaron durante los años 1920-1930, gracias, en parte, a la contribución de la Bauhaus y los muralistas mexicanos en Latinoamérica.

93 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 54.

94 Tío político.

Sus caricaturas externalizan las preocupaciones, ideales y posiciones políticas e ideológicas del maestro. A menudo ridiculiza a figuras del bando contrario para exaltar candidatos de su preferencia: en *Bohemia* exhibe al presidente Julio Acosta ‘mareado’ –en su condición de mujer– dos de los candidatos presidenciales (Alberto Echandi, Chander y ‘el cura’ Jorge Volio) ante la actitud burlona del ‘Brujo’ Jiménez. Como propuesta conservadora, muy usual en la época, Solano evidencia la ideología patriarcal y expresa su oposición al voto femenino. Su fuerte beligerancia e irreverencia política y religiosa y su gran solidaridad con los marginados, no están acompañadas con un enfoque pionero y visionario en este ámbito, como tampoco lo están en otros dibujantes de actitud firme y avanzada (Paco Hernández).⁹⁵

Por lo tanto, a pesar de su juventud y eventuales posiciones contestatarias, Solano, al igual que sus contemporáneos, también reprodujo representaciones sociales conservadoras. Si se estudian las caricaturas de aquel entonces, sobreviven muchos de los discursos racistas y misóginos de las décadas anteriores, como se verá a continuación. Estos formaron parte de un sistema de representaciones fundamentales en la construcción de lo “verdaderamente nacional” y lo “no nacional” a lo largo del período revisado en la presente investigación. En dicho proceso se imbricaron las alterizaciones internas y externas.

De lo anterior se puede tomar como ejemplo la Figura 1.8 intitulada “Fiestos ¡Vive los fiestos!”, publicada el 31 de diciembre de 1927 en *El Látigo*, el caricaturista satiriza la forma de hablar de la población “negra” del país. El personaje se llama “Mista Valentin Mack Abro”, quien aparecía periódicamente en el diario *La Linterna*, su autor es Eladio Robles (*Selbor*); y este espacio se aprovechó para generar hilaridad en un público caracterizado por comparar las representaciones elaboradas por el autor sobre los afrodescendientes. En el caso del ejemplo, el humor tiene una doble estrategia: por medio del discurso y el texto se mofa del acento de dicha población y, mediante la iconografía, reproduce un personaje construido desde el siglo XIX en los Estados Unidos: Jim Crow. El texto abre con la siguiente expresión: “Hay alegría en moi carrazón porque jay fiestos en San Osé”. De esta manera, el artista satiriza la confusión entre la *h* y la *j* junto con la dificultad que le representaba a la población de ascendencia antillana la distinción entre los géneros femenino y masculino. Además, emplea el nombre del personaje con el fin de construirlo como alguien ridículo y risible mediante el juego de palabras “Mack” y “Abro”, de cuya unión resulta “macabro” en español. Este aspecto de bufón⁹⁶ se enfatiza en la forma como viste el personaje y la exageración de los rasgos en los cuales se repiten los estereotipos que Gasca y Gubern describen de la siguiente manera:

Los comics occidentales generalmente han mostrado a los representantes de las minorías étnicas bajo una luz satírica, con mal disimuladas connotaciones racistas. En el caso de los negros, la mirada boba y los gruesos labios les han otorgado el aspecto de payasos.⁹⁷

95 Sánchez, *Historia del humor gráfico en Costa Rica*, 56-57.

96 Valentín Mack Abro, representa un caso clásico de “tipo satírico” de Bertrand Tillier.

97 Gasca y Gubern, *El discurso del cómic*, 75.



ACERCA DEL AUTOR



Lloyd Richard Anglin Fonseca (1966), costarricense, nació en San José, donde reside actualmente. Sus campos de estudio son la historia del arte y el diseño con énfasis en las representaciones sociales y la construcción de las identidades nacionales. En sus investigaciones, el eje temático central es el papel de la imagen como actor social en la estructuración de los imaginarios y la reproducción y generación de esquemas ideológicos.

Es licenciado en ingeniería civil, bachiller en artes plásticas, máster académico en arte y doctor en historia. Ha participado en simposios como: *Mocking the Statu Quo* en Dickinson College Pennsylvania y *Representaciones de la Afrodescendencia* en Centroamérica y el Caribe de la UNESCO. Cuenta con publicaciones en la revista *DOMUS* y *Cuadernos de Intercambio CICLA*. Realizó su pasantía doctoral en la École des hautes études en Sciences Sociales de París y La Universitat de Barcelona. Su experiencia académica incluye cursos de historia, teoría de la arquitectura y métodos de investigación en diversos centros de educación superior como la Universidad del Diseño, Universidad de Costa Rica y, actualmente, Universidad Véritas.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL



Humor gráfico y nación en Costa Rica: 1917-1948 instrumentaliza el humor gráfico costarricense producido y publicado en la prensa durante los años comprendidos entre la dictadura de los hermanos Tinoco (1917-1919) y la Guerra Civil (1948), con el objetivo de analizar el proceso constructivo de la identidad nacional. Para este fin, estudia las estrategias discursivas de los distintos autores de manera diacrónica, para encontrar las representaciones sociales más relevantes relacionadas con el proceso, así como sus resiliencias y transformaciones a lo largo del periodo.

En su desarrollo, se explica la correlación entre la elaboración y reelaboración de los imaginarios nacionalistas con los procesos y actores históricos que contextualizaron la producción de humor gráfico en el periodo de 1917-1948. Para lograr tal objetivo, se tomaron en cuenta los hechos políticos, sociales y culturales que ocurrieron tanto fuera como dentro de la nación costarricense. De esta manera, se valora el impacto de fenómenos como el imperialismo norteamericano, su correlato latinoamericanista, las representaciones nacionalistas creadas en décadas anteriores, el racismo, los efectos de las dos guerras mundiales, la Guerra Fría, las luchas políticas y relevos generacionales en el discurso de los artistas estudiados.



EDITORIAL
UCR

Identidad Cultural

200
BICENTENARIO
INDEPENDENCIA
COSTA RICA

ISBN 978-9968-46-960-9

