

LA ALEGORÍA DEL CAFÉ Y DEL BANANO: una propuesta de análisis iconográfico

RESUMEN

En este artículo se analiza la pintura *Alegoría del café y del banano*, del pintor italiano Aleardo Villa. Se estudia el contexto sociohistórico en que se (re)produjo, así como los imaginarios sociales que representa dicha imagen. Se proponen tres apartados: el primero, concedido a la importancia de la inauguración del Teatro Nacional y su vínculo con la pintura; el segundo, al análisis iconográfico de la Alegoría; y, a manera de cierre, un abordaje a partir de la incorporación de este óleo en el billete de cinco colones.

Palabras claves: Alegoría, imaginarios sociales, Estado liberal, herencia cultural.

Larissa Castillo

Rodríguez. Licenciada en Filología Española de la Universidad de Costa Rica y egresada de la Maestría Académica en Historia de Centroamérica de dicha universidad.

Actualmente, trabaja como docente e investigadora en la Escuela de Ciencias del Lenguaje en el TEC. Sus áreas de interés son los estudios literarios, la historia y los estudios culturales. laricastillo@gmail.com

Mónica Brenes Montoya.

Licenciada en Psicología por la Universidad de Costa Rica. Estudiante de la Maestría Académica en Historia de la Universidad de Costa Rica. Trabaja en el Departamento de Investigaciones de la Universidad de La Salle-Costa Rica. Le interesan los temas vinculados a la niñez, la segregación y discriminación social, las migraciones, el espacio, los medios de comunicación y la juventud. mobm17@gmail.com

ABSTRACT

This article analyzes the painting *Allegory of coffee and bananas* by italian painter Aleardo Villa. It studies the socio-historical context in which the painting was produced, as well as the social imaginaries that the image represents. The article contains three sections: the first one, addresses the importance of the National Theater's inauguration and its link to the painting; the second one, contains an iconographic analysis of the Allegory; and, in closing, the paper approaches the perspective of the incorporation of this oil painting into the five colones bill.

Keywords: Allegory, social imaginaries, liberal State, cultural heritage.

A manera de introducción

El objetivo de este ensayo es analizar la pintura titulada *Alegoría del café y del banano* del pintor italiano Aleardo Villa (1865-1906), con el fin de estudiar las condiciones sociohistóricas en que fue (re)producida la imagen y los imaginarios sociales que representa. Actualmente, la pintura se encuentra expuesta en la cúpula del Teatro Nacional y, en el periodo de 1968 y 1992, fue empleada para decorar el billete de cinco colones.

Como punto de partida para realizar este análisis es fundamental plantear algunas cuestiones generales, que surgieron desde el primer momento, en traer a la memoria dicha imagen. Llama la atención que el referente inmediato sea el billete de cinco colones, no el óleo en el techo del Teatro Nacional, ¿por qué

este referente?, ¿a qué se vincula? En ese sentido, se derivan otras interrogantes como por ejemplo: ¿cómo se relacionan estas sensaciones con los hechos o situaciones que retrata la pintura?, ¿a quién observa el hombre que sostiene el racimo de banano?, ¿quiénes están representados en la pintura y de qué forma?, ¿por qué se condensa en una sola escena la producción de café y banano con lo que pareciera ser la mercancía importada?, ¿por qué aparece un faro en medio puerto?, ¿cuál es el papel que juega la mujer como encargada de la producción más importante del país?, ¿por qué aparece una carreta de bueyes en el mismo escenario que grandes buques?, entre otras.

A la luz de estas inquietudes, interesa reconocer dos momentos específicos en el proceso de análisis iconográfico; primero, el contexto social y cultural en el que llegó la pintura al país en 1897 (periodo liberal e inauguración del Teatro Nacional); y, segundo, el contexto en que se incluyó la imagen en el billete, entre 1968 y 1992, (periodo neoliberal y dinámica cultural alterada por los patrones de consumo y por el fenómeno de la transculturación).

De ahí que la estructura de este ensayo quede organizada de la siguiente manera: un primer apartado, titulado **Teatro Nacional: joya liberal y disputa simbólica**, abordará la corriente artística en el periodo liberal, el marco de inauguración del edificio y los elementos económicos, políticos y sociales de la época; el segundo apartado, titulado **La Pintura agroexportadora como representación de los imaginarios sociales**, expondrá el análisis iconográfico de la Alegoría, a partir de su autor y el contexto ideológico que la rodea; y un tercer apartado, titulado **Actualizar la alegoría: el arte en las manos populares**, planteará algunas explicaciones para comprender por qué una de las “mayores obras” de “nuestro Coliseo” se populariza en 1968, por medio de su emisión en el billete de cinco colones.

Teatro Nacional: joya liberal y disputa simbólica

Uno de los detalles importantes de rescatar en la república liberal fue que la generación sucesora de Tomás Guardia se caracterizó por ser, de alguna manera, distinta a la anterior: se tuvo a Próspero Fernández (1882-1885) en el poder — concentrado en consolidar, en el ámbito político, al grupo liberal— y el gobierno de Bernardo Soto (1886-1890) dejó su marca en el ámbito educativo; justamente, en este gobierno, se estableció una Costa Rica independiente con una estructura socioeconómica capaz de iniciar una reforma cultural importante.

Carlos Francisco Echeverría, en su libro *Historia crítica del arte costarricense*, afirma que, durante la década de 1890, si bien los cafetaleros tuvieron un retorno considerable al espacio público, no fue para aumentar su poder económico, sino para “construir un país más adecuado para el estilo de vida que ellos deseaban llevar” (Echeverría, 1986, p. 39), ideas que fueron muy bien acogidas por los políticos ilustrados; por eso, esta década estuvo marcada por “la más insólita serie de encargos de obras de arte a Europa” (Echeverría, 1986, p. 39); entre ellas, el diseño y la decoración del Teatro Nacional en 1893, el Monumento a Juan Santamaría (1891), el Monumento Nacional (1895) y la *Alegoría del café y el banano* (1897).

Ante este panorama, no se debe perder de vista que la sociedad costarricense era fundamentalmente agraria y las formas tradicionales se consideraban anticuadas. Luis Ferrero, en su libro *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX* (2004), menciona que el proceso de cambio cultural fue muy acelerado y era necesario superar esa Costa Rica aldeana. Por eso, la idea de vincular el arte con la opulencia, para hacer eco del lema liberal “orden y progreso”, creció significativamente. Un progreso que se fue divulgando a través de la imprenta, la

insistencia en la alfabetización, las constantes relaciones internacionales —producto de la exportación del café, los deportes y los centros de recreo—. Aunque el sacrificio fue desdeñar lo propio para adquirir como modelo lo exógeno, la corriente liberal entendió que su afán de “civilizar” era copiar las ideas extranjeras consideradas cultas; de ahí que, por ejemplo, las galleras dejaran de ser un atractivo y los espacios para disfrutar del arte y la cultura fueran espacios como el teatro, los cafés o las reuniones sociales en el centro de San José.

Iván Molina, en su libro *Costarricense por dicha*, destaca que, a inicios del siglo XX, los intelectuales radicales “adscribían los arquetipos europeos sin vacilar y apreciaban poco las producciones nacionales: literarias y artísticas” (2002, p. 30). Ellos utilizaron como estrategia la ampliación del mercado cultural de la época. En ese sentido, la prensa constituye un aporte fundamental en la divulgación del panorama cultural, aunque su vida fue corta debido a la pequeñez del medio y las penurias económicas. Es en los periódicos donde se pregonaba la libertad de prensa, el matrimonio civil, el divorcio y la enseñanza laica.

Ahora bien, con respecto al Teatro Nacional, este ha sido emblema de la “cultura costarricense”. Calificativos como “coliseo”, “monumento arquitectónico” y “joya arquitectónica” evocan magnificencia, divinidad, prestigio. Siguiendo a Verónica Zárate —en su artículo “El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX”—, preguntarse por elementos del edificio como: su origen y las motivaciones que llevaron a su producción, el proceso de construcción, el financiamiento, los materiales y elementos ornamentales, su distribución espacial y las actividades que se desarrollan en él, permite analizar más allá de lo aparente y aproximarse a elementos ideológicos y simbólicos que se subyacen en la obra.

Por estas razones, resulta necesario vincular el Teatro Nacional —lugar que alberga la obra *Alegoría al café y al banano*— con la consolidación del Estado liberal oligárquico. Como lo señala Álvaro Quesada en su artículo “El Teatro Nacional y la cultura nacional”, las élites vinculadas a la producción cafetalera experimentaron un proceso de disputa y negociación antes de 1880, de lo cual emergió unidad para fortalecer el Estado liberal en beneficio de sus intereses particulares.

En este contexto, se enmarca el interés —presente desde la administración de Tomás Guardia (1870-1882) y que por factores económicos y el deceso del mandatario entorpecen la realización de la obra— por construir un Teatro Nacional.

La existencia de otros teatros —como el Municipal (destruido en 1888) o el Teatro Variedades (construido en 1891)— no satisfacía las necesidades. El deseo de las élites de construir un teatro de gran magnitud no es fortuito, ya que:

el teatro, además de entretener, trazó modelos de conducta: fue difusor ideológico por excelencia y convirtió el escenario y la sala de espera en espacios donde la clase dominante desarrolló su hegemonía: fue vehículo difusor del pensamiento y de la visión liberal del mundo de los liberales. (Fumero, 1996, pp. 18-19).

Se puede mencionar que el inmigrante blanco y Europa, como espacio deseado, son centrales en el proceso de construcción de homogeneidad por parte de las élites liberales, lo cual se evidencia en la construcción del Teatro. La introducción de trabajadores inmigrantes italianos de diferentes categorías en el proceso de construcción da cuenta del interés de las élites por vincularse y asemejarse al prototipo blanco europeo, el cual se asocia con la civilización, el orden, la modernidad y el progreso.

La incorporación casi total de elementos europeos en el Teatro es una forma de legitimarse ante los sectores populares —por su cercanía con Europa— y, a la vez, es una manera de afirmar una postura con respecto a las grandes ciudades

europas y sus habitantes: “el concepto extranjerizante, elitista y excluyente de la cultura ‘nacional’ oligárquica [...] privó en todo lo referente a la construcción, el estreno y el funcionamiento del Teatro Nacional” (Quesada, 1996, p. 74).

La cultura nacional, basada en la discriminación y el rechazo de amplios sectores de la población, se manifiesta claramente en el lugar que ocuparon los trabajadores costarricenses no especializados en la construcción del Teatro. Se produce así una paradoja, pues a pesar de que los sectores populares son los que financian y realizan el trabajo de construcción más duro, estos son excluidos y rechazados del espacio, tanto material como simbólicamente.

La obra teatral *Gran Estreno del Teatro Nacional*, escrita por Gerardo López (1972), para conmemorar el 75 aniversario de la inauguración del “coliseo”, muestra esta paradoja. En ella, los ingenieros de élite y extranjeros aparecen preocupados por la finalización perfecta de la construcción; por su parte, los jóvenes de élite conversan sobre la majestuosidad del edificio, los símbolos que contiene y la importancia de retener en el país a personajes liberales importantes como Tomás Povedano. Mientras que los jóvenes trabajadores de sectores populares aparecen como personajes de “relleno” que no hablan, sólo construyen. La única ocasión en la que hablan, el tema no se vincula con el Teatro, sino con elementos de vida diaria como el almuerzo y el noviazgo. Es decir, las élites se presentan como agentes de cambio para la vida pública, mientras que los sectores populares están inmersos en la vida privada.

La pintura agroexportadora como representación de los imaginarios sociales

Como ya se mencionó, en la construcción del Teatro Nacional se vincularon una serie de italianos, residentes y no residentes en Costa Rica. Esta situación es sumamente significativa pues da cuenta del lugar privilegiado que daban las élites a lo extranjero “deseado”, pero además evidencia la construcción de una cultura “nacional” desde la europeización. Llama la atención que las representaciones (estatuas, pinturas y otros ornamentos) presentes en el Teatro, hacen referencia a escenarios y personajes foráneos de gran reconocimiento y a valores e ideales de las naciones europeas. No es hasta inicios del siglo XX que se colocó la obra “Los héroes de la miseria”, del escultor nacional Ramón Bonilla quien fue formado en Italia.

Algunos de los artistas italianos que produjeron desde su país de origen fueron: Roberto Fontana, Carlo Ferrario, Vespasiano Bignami, Paolo Serra y Aleardo Villa. De estas producciones, únicamente *Alegoría del café y del banano* —óleo ubicado en el plafón de la escalinata que lleva al foyer del Teatro— “representa” un escenario cotidiano de la Costa Rica de finales de siglo XIX. No se cuenta con mucha información de Villa, creador de esta pintura, lo único que se puede decir es que realizó esta obra en Milán, con base en información enviada desde Costa Rica. Villa estudió en la Academia de Bellas Artes de Brera y participó en un concurso para publicitar una marca de cigarrillos.

De hecho, la opulencia y el prestigio con que fueron elegidos diferentes elementos del Teatro entran en tensión con la escasez referencial de Villa. En este sentido, cabe preguntarse por qué fue elegido para realizar una obra de tal magnitud para el proyecto cultural liberal. A pesar de que no se tiene una respuesta contundente, se puede plantear que la fuerte presencia de contratistas italianos, como Francisco Durini, Atilio Lázaro Riatti y Ruy Cristóforo Molinari, enmarcada en las grandes migraciones de italianos hacia América a finales del siglo XIX, tuvo injerencia en la adjudicación de las obras.



Ahora bien, el título de la pintura, “Alegoría”, remite, según (Chacón & Alvarado, 2001) a un tipo de representación simbólica de ciertas ideas abstractas mediante figuras o grupos de estas y atributos, que permite visualizar de manera gráfica actividades y conceptos, entre otros. La producción de alegorías de diferentes elementos como la agricultura, el transporte, el comercio y la industria, y la república, son frecuentes a finales del siglo XIX y a principios del XX (Chacón & Alvarado, 2001). Se puede señalar que la representación simbólica remitía a las ideas liberales de progreso, orden y modernidad, promovidas por el vínculo comercial de Costa Rica al mercado internacional por el café y por el banano.

Si se observa la imagen, resulta muy particular pensar que los liberales querían enfatizar que el café y el banano fueron los productos que consolidaron la economía nacional. No obstante, si se retoman otros aspectos relacionados con estos productos, desde el punto de vista histórico, se obtiene que el café fue cosechado por la clase privilegiada, mientras que el banano es característico de los espacios periféricos y fue cosechado por mano de obra esclava. Un discurso totalmente evidente en la distribución de los componentes de la pintura. Álvaro Quesada, en su libro *Los unos y los otros*, plantea la intención de este tipo de discursos en la construcción de una nación:

El nacionalismo oligárquico es un discurso que procura definir una identidad propia —mediante la cual pudiera diferenciarse del otro— con palabras previamente marcadas con un sentido ajeno; procura organizar una realidad nacional —que se conciba como independiente y autónoma— imponiendo el orden de un discurso doblemente enajenado, en la medida en que oculta su dependencia del otro exterior y reprime la existencia del otro interior. (2002, p. 19).

En ese sentido, de acuerdo con la pintura, el discurso propio correspondería a esa Costa Rica blanca, esbelta y civilizada, ubicada en el Valle Central, encargada del cultivo del café; mientras que el discurso ajeno se encuentra relegado al margen de la ciudad y es característico del habitante con el fenotipo negro y que además constituye la imagen del esclavo, inserto en las zonas alejadas del país para realizar un trabajo forzado y cultivar el banano. Se trata de un discurso propulsor de la fragmentación de clases: yo aquí, y el otro allá. El siguiente cuadro resume la bifurcación de caminos que se establece con esta diferenciación de productos.

Cuadro 1

Diferenciaciones simbólicas a partir del café y el banano

Valle Central	Periferia
Yo	Otro
Privilegio	Desprestigio
Blanco	Negro
Café	Banano
Fuente: Elaboración propia	

De acuerdo con Rafael Cuevas Molina —citando a Flora Ovares y Margarita Rojas— el Valle Central fue concebido, en esta visión, desde la identidad oficial como “un mundo armónico y cerrado [que] desconoce la heterogeneidad e insiste en expulsar de sí cualquier elemento perturbador” (2003, p. 9). Entonces, el café se asoció a la clase privilegiada del país ratificando ese “Yo” de los liberales ubicado dentro del Valle Central, aunque en la pintura aparezca como propio de la región costera. Esta es una razón para pensar en los vacíos que tenía Villa al no conocer suelo costarricense.

El banano —un cultivo que motivó la importación de mano de obra esclava proveniente de África y Jamaica— se asoció a la otra Costa Rica; es decir, a la que no correspondía con los patrones oficiales. No es trivial que se deje ver a un afrodescendiente cargando un racimo de bananos. Este estereotipo, que reproduce Villa, conlleva el estigma del negro, socialmente marginado y reducido a una clase social sin privilegio alguno.



Es necesario recordar que buena parte del impulso liberal estuvo puesto en la construcción y/o adquisición de vías de comunicación, sobre todo comercial: con el desarrollo de la producción de café a partir de 1830, las gestiones y los recursos del naciente Estado Nacional se destinaron a la apertura de una vía de exportación adecuada para el transporte de ese producto (Román, 2001). No obstante, es importante mencionar que, en el país, tanto la creación de los puertos como la de los medios de transporte, que facilitaban la salida de los productos desde el Valle Central, estuvo a cargo de empresas o personas extranjeras, principalmente ingleses y europeos (Botey, 1999).

Otro aspecto por destacar es que —a pesar de que el título únicamente remite a las exportaciones— la imagen hace referencia a las importaciones que, como se mencionó anteriormente, no sólo financiaron mayoritariamente la construcción del Teatro, sino también las arcas del Estado. De hecho, es importante resaltar que todos los materiales importados para la construcción y decoración del Teatro entraron por el Puerto de Limón y fueron transportados en tren hasta la capital.

Las banderas que aparecen en los buques representan los principales socios comerciales —tanto para las exportaciones como para las importaciones— entre ellos: Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra. La aparición de las banderas remite directamente a los símbolos patrios creados por la élite liberal para afianzar los procesos de homogenización y de pertenencia a la nación. La posición superior de la bandera de Costa Rica, sobre las otras banderas, podría simbolizar las pretensiones de superioridad —o al menos paridad— de las élites con las grandes metrópolis.

La escena portuaria parece estar marcada por los ideales de “orden y progreso”. El progreso es simbolizado por los buques de vapor, así como por la presencia de alumbrado público. El “orden” aparece no sólo en la disposición espacial —lejana, por lo demás, a la cotidianidad de una zona de carga y descarga de productos—, sino también en elementos como los colores predominantes en la pintura, que remiten a la calma, la apacibilidad y el letargo. Esta imagen entra en contradicción con los conflictos y las disputas políticas, económicas y sociales que caracterizaban a la Costa Rica de finales del siglo XIX, sobre todo en relación con la producción de banano y café¹.

Al efectuar una lectura amplia de la pintura, aparecen otras disputas simbólicas. Una de ellas es el conflicto ciudad-campo: los patrones de crecimiento de la población y los desplazamientos internos, motivados por la *descampesinización*, provocaron un incremento en el número de habitantes de la ciudad. Como señala Fumero (1996), la apuesta liberal buscaba la centralidad espacial del Valle Central, en especial de San José, bajo el referente del progreso:

... los liberales imprimieron en el proceso de modernización una propia concepción brindando a la ciudad rasgos de magnificencia, emulando los grandes centros urbanos europeos y dejando plasmada su cosmovisión en la arquitectura urbana. A finales del siglo XIX, San José ofrecía los mismos servicios de las grandes urbes; entre 1864 y 1867 se construyeron tanques de agua y se instaló la cañería de hierro, gracias a lo cual mejoró la calidad del agua potable en la



ciudad; en 1869 se instaló el telégrafo; en 1884 se introdujo el alumbrado eléctrico, con lo que San José se convirtió en la primera ciudad en Centroamérica en adoptarlo. A la vez se inició la construcción de la red de cloacas y alcantarillados [...] se sumó la creación de una moderna red de transportes: el tranvía [...], los ferrocarriles... (Fumero, 1996, p. 38).

Por medio de la implementación de estas medidas —y aunadas las reformas educativas y sanitarias—, el proyecto liberal buscaba “civilizar” al campesino, transformarlo en un ciudadano que comprendiera y amara los símbolos patrios, que tuviese una vida “ordenada” marcada por los horarios de trabajo y no por las disposiciones ambientales, que supiera leer, escribir, sumar y restar. Este prototipo de ciudadano civilizado correspondía al estilo de vida citadino, no al del campo (Cuevas, 2003), y también se relaciona con determinado fenotipo.

La dicotomía campo-ciudad aparece al pensar que en el Teatro Nacional se erigió —ubicada en el centro de San José, cerca de la Universidad Santo Tomás— una pintura de la periferia del país. La suntuosidad y centralidad del edificio choca con el referente de un puerto lejano. Se presenta una paradoja: se exalta aquello que se rechaza.

La tensión campo-ciudad remite a la disputa colonia-modernidad, los liberales debían distanciarse de las tradiciones, costumbres y dinámicas características de la época colonial. La presencia de una yunta de bueyes parece representar los mecanismos utilizados en la colonia para producir y transportarse. Su presencia queda borrada por la magnificencia de los buques de vapor. El afán de las élites por invisibilizar y renunciar a las dinámicas coloniales puede ser simbolizado por medio de la desproporción de los modernos mecanismos con respecto a los antiguos.

La muchedumbre que se plasma en la pintura también remite a la diada colonia-modernidad. La población en Costa Rica, durante la época colonial, se caracterizó por ser escasa, lo cual varió poco con la vida independiente y el periodo liberal. Estrategias estatales —como las políticas de atracción de ciertos grupos inmigrantes (principalmente europeos y estadounidenses)— buscaban incrementar la población que pudiese suplir la demanda laboral e incentivara el comercio interno. La múltiple presencia de personas puede ser interpretada

como una forma, del grupo liberal, de separarse de las dinámicas y características “aldeanas” de la colonia.

Con respecto a la presencia femenina, las mujeres recolectoras se caracterizan por su fenotipo europeizante, por su actitud de gozo y felicidad. La representación de las recolectoras como mujeres europeas, una vez más, simboliza la noción de que lo exógeno es mejor; asimismo, vincula directamente al “ser costarricense” con la blancura y los estándares de belleza y bondad “universales”. En esta pintura es muy sugerente el simbolismo cromático para definir los intereses de los grupos hegemónicos.

Los colores connotan diferentes maneras de ver el contexto. En efecto, los diferentes *corpora* de los colores son las formas de ser de los grupos y de la



sociedad. En la figura femenina de la Alegoría se emplean los colores rojo, amarillo, azul y blanco —todos ellos remitiendo a un tipo de lectura, pues el ejercicio del arte plástica lleva todo un aprendizaje en cuanto al uso del color en cada elemento—.

Sin embargo, ¿qué hay detrás de esa simbología y significación cromática?, ¿por qué la construcción de un imaginario social que se define a partir de la diferenciación con el “otro”? Esta lectura desde lo cromático permite ubicar una Costa Rica y un Valle Central como ese lugar pacífico y blanco, frente a un grupo “importado” de negros e indios al margen de la ciudad.

En fin, el escenario de la pintura apunta, como ya se ha dicho, a la convivencia pacífica y agradable entre personas de diferente procedencia. Algunas interpretaciones plantean que la condensación de la producción de café, banano y las dinámicas de comercialización se debe al desconocimiento del espacio contextual por parte del artista. Esta interpretación no deja de ser válida, pero el afán por condensar elementos que no parecen vincularse en la cotidianidad es sugerente.

Actualizar la alegoría: el arte en las manos populares

Como se ha visto, la pintura *Alegoría del café y del banano* condensa los ideales liberales; pero, a la vez, devela algunas contradicciones y resistencias que emergieron ante la propuesta homogenizante, europeizada y elitista de los grupos liberales. En este sentido, surgen preguntas acerca de las interpretaciones que han hecho —y continúan haciendo— los sectores populares (tanto del campo como de la ciudad) sobre una edificación como el Teatro Nacional. Cabe preguntarse cuántos habitantes indígenas o negros se vinculan con este como un símbolo, y de qué manera lo hacen. Asimismo, al hacer este recorrido, queda claro que las élites —ahora no liberales, sino neoliberales— continúan reproduciendo las imágenes sobre el ser excepcional costarricense construidas a partir del Teatro, entre otros elementos. El Teatro continúa siendo un referente nacional de las élites y su vinculación con las metrópolis. La visita del presidente Barak Obama, en 2012, puede ejemplificar esta situación.

Para finalizar, colocar alegorías relacionadas con productos agrícolas no era algo novedoso; en Costa Rica, durante los siglos XIX y XX, se elaboraron billetes que hacían referencia a la palmera, la ceiba, el tabaco, el café, la encina, el mirto y el laurel (Vargas & Gómez, 2005). Entonces, ¿qué es lo novedoso de la inserción de la pintura *Alegoría del café y del banano* en un billete?

En el caso del billete de cinco colones, la pintura se acompaña de la foto de Rafael Iglesias Castro —presidente de Costa Rica desde 1894 hasta 1898, y desde 1898 hasta 1902— quien, además de inaugurar el Teatro Nacional, decretó el establecimiento del colón como la nueva moneda del país. El billete, además, contiene la imagen de la flor nacional, la Guaria Morada. El billete es conmemorativo del 25 aniversario de la creación del Banco Central de Costa Rica.

La condensación de una serie de referentes identitarios hegemónicos en el billete puede interpretarse como una forma de fusionar símbolos nacionales, para lanzar una nueva idea o propuesta. La flor nacional aparece como símbolo de la naturaleza, pero también de los primeros pasos en la vida independiente del país. La *Alegoría del café y del banano* aparece para recordar la majestuosidad de la obra liberal basada en la agroexportación, evocando un pasado que supuestamente integró a todos y a todas. La presencia de Iglesias, como creador del colón, así como la conmemoración al Banco Central, pueden ser leídos como símbolos de una era no centrada en la agricultura, sino en el sector terciario. Por estas razones, se puede considerar que la emisión del billete puede vincularse con “el interés de afianzar

un modelo económico basado en el proceso de industrialización sustitutivo de importaciones" (Pérez, 2005, p. 49). Este modelo buscaba "el fortalecimiento del mercado interno y regional, y el paso de la economía rural hacia una caracterizada por actividades secundarias y terciarias" (Martínez, 2008, p. 148).

Notas

1. Se recomienda ver los estudios de Álvaro Quesada Soto (1986). *La formación de la narrativa nacional (1890-1910). Enfoque histórico cultural*. San José: EUCR.; Carolyn Hall (1991). *El café y el desarrollo histórico-geográfico*. San José: Editorial Costa Rica; Philippe Bourgois (1994). *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. Costa Rica: DEI.

Bibliografía

- Bariatti, Rita. (2000). "La inmigración italiana en Costa Rica. Aporte italiano al Teatro Nacional". *Revista Acta Académica*. 14 (26), pp. 229-234.
- Benito Chacón, Manuel y Alvarado, Ileana. (2001). *Gráfica en el papel moneda (1858-1936)*. Fundación de Museos del Banco Central, Costa Rica.
- Botey, Ana María. (1999). "El ferrocarril al pacífico: un ente de regulación y desarrollo en crisis permanente (1880-1972)". *Anuario de Estudios Centroamericanos*. San José: 25,1: pp. 139-158.
- Borges, Fernando. (1980). *Teatros de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Bourgois, Philippe. (1994). *Banano, etnia y lucha social en Centroamérica*. Costa Rica: DEI.
- Carranza Astúa, José Alberto. (2012). *Historia de los billetes de Costa Rica 1858-2012*. San José: J.Carranza A.
- Chacón Hidalgo, Manuel. (2003). *Las imágenes en los billetes del Banco Central de Costa Rica 1950-2001*. San José: Banco Central de Costa Rica.
- _____. (2002). *Origen y consolidación del papel moneda en Costa Rica*. San José: Banco Central de Costa Rica.
- Cuevas Molina, Rafael. (2003). *Tendencia de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (1995). *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica 1948-1990*. San José: Ministerio de Cultura Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones.
- Echeverría, Carlos Francisco. (1986). *Historia crítica del arte costarricense*. San José: EUNED.

- Ferrero, Luis. (1986). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo 19*. San José: EUNED.
- Fumero, Patricia. (1996). *Teatro público y Estado en San José 1880-1914*. Costa Rica: EUCR.
- Fumero Vargas, Patricia. (2005). *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica 1850-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Hall, Carolyn. (1991). *El café y el desarrollo histórico-geográfico*. Costa Rica: EUCR.
- López, Gerardo. (1972). *Gran estreno del Teatro Nacional*. San José: s.ed.
- Loría, Marlene y Rodríguez, Alfonso. (2001). "La inmigración china a Costa Rica. Entre la explotación y la exclusión (1870-1910)". *Revista de Historia*. 44, pp.159-192.
- Martínez, Juliana. (2008). *Domesticar la incertidumbre en América Latina*. Mercado laboral, política social y familias. San José: EUCR.
- Molina Jiménez, Iván. (2010). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (2002). *Costarricense por dicha. Identidad y cambio cultural en Costa Rica durante los siglos XIX y XX*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Murillo Chaverri, Carmen. (1998). "La piel de la patria: sobre las representaciones de la diversidad cultural en Costa Rica". *Costa Rica imaginaria*. Heredia: EFUNA. 2da Ed.
- Obregón, Clotilde. (1996). "El Teatro Nacional de Costa Rica". *Revista Teatral Escena*. Vol. 29. 19(38), pp.87-90.
- Pérez, Juan. (2005). "Algunas Hipótesis sobre Desigualdad Social y Mercado de Trabajo. Reflexiones desde Centroamérica". *Desigualdad Social en América Latina Viejos Problemas Nuevos Debates*. Eds. Minor Mora, Juan Pablo Pérez y Fernando Cortés. San José: FLACSO.
- Quesada Soto, Álvaro. (2008). *Breve historia de la literatura costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Quesada, Álvaro. (1998). *Uno y los otros. Identidad y literatura en Costa Rica (1890-1940)*. Costa Rica: EUCR.
- Quesada, Álvaro. (1996). "El Teatro Nacional y la cultura nacional". *Revista Teatral Escena*. Vol. 29. 19(38), pp.66-76.
- Quesada, Álvaro. (1986). *La formación de la narrativa nacional costarricense (1890-1910)*. Enfoque histórico cultural. Costa Rica: EUCR.

Román, Ana Cecilia. (2001). "Costa Rica: movimiento marítimo y líneas navieras en el Puerto de Puntarenas 1883-1930". *Revista de Historia*. 44, pp. 193-219.

Vargas Mora, José y Gómez Laurito, Jorge. (2005). "Algunas plantas en billetes, boletos de café y cafetales de Costa Rica (1836-2004)". *Lankesteriana*. 5, pp. 1-13.

Zárate Toscano, Verónica. (2003). "El papel de la escultura conmemorativa en el proceso de construcción nacional y su reflejo en la ciudad de México en el siglo XIX". *Historia Mexicana*. 53, 2, pp. 417-446.

Zeledón Cartín, Elías (comp.). (2004). *Del viejo San José*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.