

**LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO NACIONAL
EN LA PINTURA "CALZÓN ROJO" (1998)
DE RAFAEL ÁNGEL "FELO" GARCÍA**

The representation of the national space
in the painting "Calzón rojo" (1998)
by Rafael Ángel "Felo" García

Daniel Montero Rodríguez
Universidad de Costa Rica, Costa Rica
danielmont84@gmail.com

Recibido: 12-02-2017

Aprobado: 05-05-2017

RESUMEN

Daniel Montero Rodríguez es licenciado en Artes Plásticas con énfasis en Pintura por la Universidad de Costa Rica y egresado de la Maestría Académica en Artes con énfasis en Artes Visuales de la misma universidad. Es profesor de las carreras de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica en la Sede de Occidente.

Temporalmente, la investigación abarca el año de 1998, cuando la pintura "Calzón rojo" es creada. Al mismo tiempo, se presenta dentro del marco temporal de transformaciones sociales y culturales del proceso modernizador costarricense, permitiendo definir la contextualización de la obra en el periodo de fin de siglo XX y sirviendo de aporte al desarrollo historiográfico de la pintura en Costa Rica. Con la perspectiva del espacio temporal en el cual se analiza el paisaje urbano del artista en estudio, es necesario establecer el espacio físico donde se enmarcará la investigación. El espacio nacional, en Costa Rica, es una imagen que a lo largo de la historia del país se ha centralizado en el Valle Central, como reflejo de la identidad

nacional; asimismo, se ha sostenido como idea fija según un imaginario colectivo que sustenta la creencia del "mito" como real. Los trabajos del artista, al ser creados dentro del Valle Central y al perfilarse este lugar como coincidente con la concepción del espacio nacional en Costa Rica, fungen como fundamento para estudiar la representación mítica de esta imagen de "lo costarricense". El estudio que entenderá el espacio nacional en Costa Rica, como representación dentro de la obra pictórica "Calzón rojo" de "Felo" García, no solo se prevé como innovadora, sino, a la vez proporciona un aporte tanto social como cultural, al estudiar la construcción histórico-artístico del país a finales del siglo XX y como precedente cultural de los inicios del siglo XXI.

Palabras clave: representación; espacio nacional, paisaje; "Calzón rojo"; Rafael Ángel García; Costa Rica

ABSTRACT

This study spans the year 1998 when the painting "Calzón rojo" ("Red Trousers" in English) was created. Furthermore, it is timely framed during the social and cultural transformations of the modernizing process of Costa Rica, which sets the contextualization of the artwork in the in the late twentieth century, serving as a contribution to the historiographical development of painting in Costa Rica. With the timeframe defined,

when the urban landscape portrayed by the artist in study is analyzed, it is necessary to establish the geographical scope that the study encompasses. The Central Valley has been reckoned, throughout the history of the country, as the general reference of nationhood; this idea has also been fixed through the collective imagination that sustains the belief of the "myth" as real. Since the works of the artist were created within the Central Valley, the Costa Rican reference of nationhood, they serve as basis to study the representation of this mythical image of the perception of what is "Costa Rican". This study understands nationhood in Costa Rica as represented in "Felo" García's "Calzón Rojo". This idea is not only considered innovative but it also serves as a socio-cultural contribution because it studies the historic and artistic development of the country in the late twentieth century, and a precedent of the beginning of the twenty-first century.

Keywords: representation; national space; landscape; "Calzón Rojo"; Rafael Ángel García; Costa Rica

Introducción

El pintor costarricense Rafael Ángel García se ha destacado como una importante figura de la cultura nacional. Por un lado, como primer director del departamento semiautónomo del Ministerio de Educación, llamado Dirección de Artes y Letras, en el periodo de 1962-1966, se constituyó en un propulsor del arte en Costa Rica. Por otra parte, desde 1973, cuando presenta sus primeros paisajes urbanos en la galería del Banco Central, se ha perfilado como uno de los mayores exponentes del paisaje pictórico nacional. Esta conjunción de elementos contextuales hace que "Felo" García sea reconocido como un artista de gran relevancia dentro del acontecer nacional del último cuarto del siglo XX. Por ende, resulta significativo realizar un estudio sobre el trabajo plástico de un creador inserto en tales coordenadas espacio-temporales.

La obra pictórica de Rafael Ángel García ha sido ampliamente estudiada en su propuesta abstracta y, en cuanto a su labor paisajista, ha sido considerada desde expresionista hasta surrealista. No obstante, un estudio semántico sobre el remanente del espacio nacional en su trabajo paisajista, no se ha realizado, y se concibe como necesario, en relación con el periodo socio-cultural de finales de siglo XX.

A pesar de que "Felo" García ha trabajado diversas formas artísticas, tales como óleos abstractos, dibujos e incluso otros, clasificados como manifestación de un *action painting*; es mayormente reconocido por su propuesta paisajista, es decir por sus característicos "tugurios" y "barriadas". Dentro de estas clasificaciones se encuentra el texto pictórico "Calzón rojo", el cual fue realizado en el año de 1998, en Costa Rica, y presenta la técnica conocida como mista sobre tela, la cual consiste en la utilización de diversos materiales como acrílico, óleo o tiza pastel sobre un

lienzo. Esta obra cuenta con una proporción de 120 centímetros de alto por 140 centímetros de ancho y pertenece a la colección privada del artista.

Acercamiento teórico a los términos nación y nacionalismo

Etimológicamente, el término nación viene del latín *natío,-onis*, nacimiento, raza, y se concibe como: "Comunidad de personas, por lo general acentuada en un mismo territorio, que comparte etnia, lengua, historia y tradiciones, lo cual crea una conciencia de destino común" (Real Academia Española, 2001, p. 1059). En este sentido, prácticamente nación es definida por una delimitación geográfica. Por otra parte, de acuerdo con Abelardo Bonilla Baldares: "La nación es, en primer lugar, un hecho vital y, en consecuencia, histórico. Es, además, un fenómeno social, político y económico" (1971, p. 273). Esta noción se asocia no solo con elementos concretos, como las coordenadas del espacio geográfico, sino, se vuelve más compleja cuando incluye elementos socio-culturales.

Benedic Anderson propone el concepto de *nación* como una *comunidad imaginada*, es decir, una construcción abstracta que se genera como creencias en común que conciben un entendido de identidad común para una sociedad:

[...] la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana [...] Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de comunión. (1993, p. 23).

De esta manera, no solo corresponde a las fronteras geográficas, sino que surge como un sistema cultural elaborado mediante metáforas de interpretación. Esta posibilidad de imaginar a la nación, Anderson la ubica históricamente cuando tres concepciones culturales fundamentales perdieron su control sobre los hombres:

1. Una lengua escrita particular ofrecía un acceso privilegiado a la verdad ontológica.
2. La sociedad estaba naturalmente organizada y regida por un poder elevado y superior al resto de las personas: monarcas.
3. La concepción de la temporalidad donde la cosmología y la historia eran indispensables, mientras que el origen del mundo y del hombre eran idénticos en esencia. (Anderson, 1993, pp. 61-62).

Al decaer estos fundamentos, se inició una transformación en el modo de entender la realidad. Por otra parte, Álvaro Fernández Bravo plantea el concepto de nación como: "Una nación es un alma, un principio espiritual. Dos cosas que, en verdad, tan sólo hacen una, constituyen esta alma o principio espiritual. Una está en el pasado, otra en el presente. Una es la posesión en común de un rico legado de recuerdos; otra es el consentimiento actual, el deseo de vivir justos, la voluntad de seguir haciendo valer la herencia que se ha recibido indivisa." (2000, p. 65). Esta idea se asoció así con el entendido histórico de pasado y presente; es decir, debe construirse mediante una especie de *tradición* a lo largo del tiempo por una comunidad que comparte un espacio en común.

Eric Hobsbawm y Terence Ranger explican la invención de la tradición unida a la memoria popular como un proceso de selección de la historia, por medio de la narración:

El elemento de la invención es particularmente claro aquí, desde el momento en que la historia que se convirtió en parte del fundamento de conocimiento no es lo que realmente se ha conservado en la memoria popular, sino lo que se ha seleccionado, escrito, dibujado, popularizado en institucionalizado por aquellos cuya función era hacer precisamente esto. (2002, p. 20).

En este sentido, la nación obtiene su sentido de existencia a través de determinados elementos que la sustentan y la constituyen en una abstracción simbólica.

Para el crítico hindú Homi K. Bhabha: "es de estas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una poderosa idea histórica en Occidente. Una idea cuya compulsión cultural se apoya en la unidad imposible de la nación como una fuerza simbólica" (2000, p. 211). Esto se une a la propuesta de Benedict Anderson sobre la nación como un "órgano sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de la nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia" (1993, p. 48).

Entonces, puede decirse que la nación requiere construir su noción de historia, para afirmar su existencia en el mundo imaginario-simbólico de los sujetos. La historia de la nación cohesiona pasado-presente-futuro en su construcción interna; pero la interrogante básica es ¿cómo lo realiza?

Anderson establece que la formación de una idea de nación surge a través de la *literatura* (entendida como término general, “discurso escrito”) o la *cultura*, pues ambas son indisolubles. La nación, como comunidad imaginada, debe *decirse* para volverse concreta en la palabra escrita, o sea, debe fijarse: “[...] dos formas de la imaginación [...] la novela y el periódico. Estas formas proveyeron los medios técnicos necesarios para la representación de la clase de comunicación imaginada que es la nación” (1993, pp. 46-47). Con la literatura o discurso escrito, la nación logra ir construyendo un espacio en el pensamiento colectivo social; es decir, va estableciendo su delimitación cognitiva. De este modo, mediante la palabra escrita se organiza y distribuye un discurso llamado nacional, el cual da origen a la nación.

Anderson define el *nacionalismo* en comunión con las construcciones teóricas de *nación* y *nacionalidad*: “Mi punto de partida es la afirmación de que la nacionalidad, o la calidad de nación –como podrían preferir decirlo, en vista de las variadas significaciones de la primera palabra-, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.” (1993, p. 21). Se puede entender la palabra *artefacto* de manera sencilla: *arte* y *facto* del latín *factus*, hecho (Larousse, 2002, p. 107), o sea un *objeto cultural hecho con arte*.

La *nación* se constituye en *discurso* que transmite el *nacionalismo* y que, al final, se concreta en el *objeto cultural*. Gellner señala esta relación entre *nacionalismo* y *narración* de la siguiente manera:

Este es sin duda, el elemento fundamental, nuclear, de nuestra teoría: el nacionalismo consiste en el ingreso, participación e identificación con una cultura desarrollada alfabetizada común a toda una unidad política y a toda su población, cultura que debe ser de esta clase si quiere ser compatible con el tipo de división del trabajo, el tipo de modo de producción en el que esta sociedad está basada. (1988, p. 126).

Por su parte, Homi K. Bhabha corrobora: “Porque la nación, como una forma de elaboración cultural (en el sentido gramsciano), es una agencia de narración ambivalente que sostiene la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para la subordinación, fracturación, reproducción, tanto como productora, creadora y guía.” (2000, p. 2015). De esta manera la nación no solo se concibe como un concepto en consecuencia a la vida en común de una sociedad, sino que es un motor de producción, el cual genera artefactos que vinculan un sentido de nacionalidad particular.

Para Anderson, la historia de la nación es una trayectoria mítica, elaborada y fijada discursivamente, ya fuese visual o auditiva (1993, pp. 31-47). Así, la forma discursiva de lo nacional puede tener diversas manifestaciones, textos, cuentos o imágenes. Esto es explicado claramente por Margarita Rojas y Flora Ovarés, al afirmar que la percepción que un grupo social tiene de sí se elabora en el conjunto de sus discursos. Explican la existencia de una pluralidad de textos que reordenan las imágenes, representaciones y los discursos previos, apareciendo entonces un discurso particular que la comunidad nacional percibirá como común e identificador, el cual se intensifica gracias a que los textos se repiten y recrean a través de la historia (1993, p. 4).

A partir de todo esto, se puede concebir la obra artística como una manifestación vehicular que construye el discurso de la nación. En el caso del arte costarricense, esto se ha desarrollado tanto en la literatura como en la pintura. Ambos discursos sociales lograron crear una imagen de comunidad nacional. Particularmente, la pintura de paisaje -por su aprehensión visual- ha logrado establecer esa idea de *comunidad imaginada* o *nación*. Por ende, resulta relevante considerar a la pintura de paisaje como un discurso que puede ser leído y re-leído desde parámetros socio-culturales e históricos de la nación costarricense, a partir del estudio semiótico.

Componentes sintáctico-semánticos del espacio nacional en el texto pictórico

“Calzón Rojo”, como paisaje, es la composición de una serie de elementos que unidos proyectan la percepción del artista-creador y de su época. En este sentido, es preciso interpretar al paisaje no solo como representación sino, asimismo, como símbolo:

Ahora bien, para la comprensión del sentido simbólico de un paisaje hay que leer en él: lo dominante y lo accesorio, el carácter general, el carácter de sus elementos. Cuando una expresión cósmica domina, lo unifica todo y es el elemento el que habla más que el paisaje; por ejemplo: el mar, los desiertos, las llanuras heladas. La cumbre de una montaña, las nubes y el cielo. Cuando hay equilibrio y variedad de factores es cuando la necesidad de interpretación es mayor. Debe buscarse entonces: el orden espacial del paisaje dentro de una demarcación que lo limite y particularice, estructurándolo a manera de una construcción u obra de arte. (Cirlot, 1997, p. 354).

Así, la pintura se analiza desde sus elementos sintácticos los que, evaluados o estudiados desde su perspectiva semiótica¹, son muestra de una relación con un determinado espacio; es decir, se analizan los elementos que proyectan un vínculo con lo que se conoce como *espacio nacional*, vínculo simbólico de la representación.

Por otra parte, es necesario exponer que los trabajos pictóricos de Rafael Ángel "Felo" García han sido catalogados como un cambio en la representación del paisaje en la pintura costarricense, en sus tugurios se visualiza el paisaje urbano como nueva propuesta de la realidad nacional, para la estudiosa Ileana Alvarado: "Felo encuentra la belleza en un tema que se pensaba que no era estético. Además, introduce el paisaje urbano como uno de sus ejes de producción en un país y un tiempo en el que se continuaba con la pasión por el paisaje "bonito", nostálgico y romántico." (En: Chinchilla, 2009, párr. 17). Asimismo, no solo la propuesta pictórica de García se presenta como cambio de paradigma en la pintura nacional, sino que las representaciones proyectan la nueva realidad del costarricense, se observa el tugurio como la nueva vivienda en el paisaje urbano nacional:

Es sin duda alguna Felo García el primero que se interesa en la arquitectura del tugurio como un tema digno y constante de representación pictórica. Después de una época predominantemente abstracta y no figurativa, el artista regresa a la figuración con una obra afín a su profesión de arquitecto: la arquitectura marginal urbana. (Alvarado, 2011, p. 68).

Estas representaciones paisajistas del artista son de sumo interés para evaluar no solo el paisaje nacional urbano, sino interpretar al mismo *tugurio* como elemento simbólico dentro de la pintura. En este caso valorar la pintura "Calzón Rojo" como significativa, para lograr hacer una interpretación adecuada de su significación.

Dentro de las principales figuras que se presentan en la pintura "Calzón rojo" se tiene en un primer plano, las *sábanas blancas* que cuelgan de los tendederos. Estas figuras mantienen una forma cuadradas, al igual que las

¹ El término semiótica debe ser entendido como esa teoría o ciencia encargada del estudio de los signos, que se conciben de forma histórica, es decir, que se generan como signos con sentidos heredados. Como lo plantea Helena Beristain en su *Diccionario de Retórica y Poética*: "Semiótica y semiología se emplean, en general, como términos sinónimos que nombran la joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene, por una parte el proyecto de una teoría general de los *signos** –su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento– y por otra parte un inventario y una descripción de los *sistemas** de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí." (1995, p. 438). Por otra parte, cuando se realiza el estudio semiótico, es decir, la interpretación simbólica de los signos dentro de un texto artístico se debe considerar la semiótica como ese proceso interpretativo de semiotización: "Proceso que establece la *significación** de un *texto** al integrarlo –visto como un *signo**– dentro del sistema *significante** en el que cumple una función." (Beristain, 1995, p. 441).

ventanas y la *puerta* de la casa en el segundo plano. El cuadrado como expresión geométrica refleja la ordenación de los cuatro elementos y, por ende, es símbolo de orden: “[...] los cuatro elementos, las cuatro estaciones, las cuatro edades de la vida, pero sobre todo los cuatro puntos cardinales suministran orden y fijeza al mundo.” (1997, p. 354). A esta noción de orden se le añaden las características femeninas y terrestres: “Esto no impide el carácter femenino que suele atribuirse (tradiciones chinas, hindú, etc.) al cuadrado, como símbolo preferente de la tierra en oposición al carácter masculino que se advierte en el círculo (y el triángulo).” (Cirlot, 1997, p. 169).

Dentro del simbolismo de la forma y la figura de las sabanas, se le une la percepción cromática. Por lo tanto, el blanco de las sabanas, como un estado casi puro, se interpreta como totalidad: “El color blanco, como suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto, de los serial.” (Cirlot, 1997, p. 110). También, siempre ligado a esta percepción de totalidad del blanco como sumario de colores, se suma la relación con lo celestial y la pureza:

Así, tradicionalmente, el blanco es asimilado al andrógino, al oro, a la deidad. En el apocalipsis, el blanco es el color del vestido de los que «han salido de la gran tribulación, han lavado su ropa y la han blanqueado con la sangre del Cordero». Jesús como juez es presentado con los cabellos «blancos como la blanca lana» y los del Anciano de los Días son blancos «como la nieve»: la blancura simboliza el estado celeste. Lo blanco expresa una «voluntad» de acercamiento a ese estado; por ejemplo, la nieve es una suerte de «tierra transfigurada» cuando ya recubre la tierra. (Cirlot, 1997, p. 110).

De este modo, en la pintura “Calzón rojo” el blanqueamiento de cierta sección de la imagen es revelado como esa transfiguración o purificación del paisaje.

Por otra parte, al asociar estos estudios simbólicos con las representaciones que ha realizado Felo García es posible asociar un mismo entendido entorno a esa idea de pureza. En este sentido, Ileana Alvarado estudia el blanco de las sabanas en las pinturas de García y los presenta como símbolos de limpieza y, asimismo, dignidad de los personajes que deben habitar los tugurios de las pinturas: “Por otro lado, a nivel simbólico, además de lo señalado por Naranjo, al estar presente el blanco como color de fondo, transmite la idea de soledad de sus habitantes en relación con la sociedad y, como representación de ropa tendida, por el otro, se identifica con la dignidad de éstos, que aún en condiciones precarias mantienen la entereza, visible en su afán por lo limpio.” (2011, p. 69). Como se observa, Alvarado asocia el afán por la

ropa limpia (sábanas blancas) con la dignidad de sus habitantes, es esa pureza del ser representado en la obra a través de dichos elementos.

Otro símbolo fuertemente presente en las sábanas corresponde a las *esquinas* o *puntas agudas*, las cuales indiscutiblemente funcionan como indicadores de sentidos, pues señalan o apuntan en cierta dirección. Desde la perspectiva simbólica, Cirlot refiere estos elementos como: "Todas las cosas terminadas en punta tienen un parentesco simbólico con el morfológico (fuerza, agresión; pero también dirección y salida). Los cuernos, las coronas con puntas, las armas, las plantas espinosas, se hallan asociados en este significado." (1997, p. 180). Estas figuras con punta sirven como especie de flechas que señalan una dirección común: el umbral de la casa o la puerta, espacio que se presenta abierto como invitación a ingresar.

La *puerta del hogar* aparece en un segundo plano y en una posición superior lateral derecha; además, posee forma rectangular asociada con la seguridad: "[el rectángulo] Es la más racional, segura y regular de todas las formas geométricas; esto se explica empíricamente por el hecho de que, en todos los tiempos y lugares, es la forma preferida por el hombre y la que él da a todos los espacios y objetos preparados para la vida. La casa, habitación, mesa, lecho pueblan de rectángulos el ambiente humano." (1997, p. 180). La puerta, se asocia entonces con lo femenino (al igual que la forma cuadrada), el paso, el tránsito y la seguridad: "Psicoanalíticamente símbolo femenino que, de otro lado, implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al muro." (Cirlot, 1997, p. 379). Otro motivo se asocia a esta figura, pues la puerta es: "Umbral, tránsito, pero también parecen ligadas a la idea de casa, patria, mundo." (Cirlot, 1997, p. 379). En este sentido mantiene en relación con la casa, la cual se vincula tácitamente con la patria, de manera similar que la puerta se enlaza con lo sagrado.

El color azul de la puerta del segundo plano posee también una significación: "«El azul, por su relación esencial (y espacial, simbolismo del nivel) con el cielo y el mar, significa altura y profundidad, océano superior y océano inferior». «El color simboliza y una fuerza ascensional en el juego de sombras (tinieblas, mal) y luz (iluminación, gloria, bien). Así, el azul oscuro se asimila al negro, y el azul celeste, como también el amarillo puro, al blanco». «El azul es la oscuridad devenida visible. El azul, entre el blanco negro (día y noche) indica un equilibrio "variable según el tono"»" (Cirlot, 1997, p. 141). Esta idea refuerza la percepción que se tiene sobre la relación del azul con lo celestial y lo sacro, a la vez entendido como

travesía o transición. Es una relación de apertura, o sea permisibilidad, que se vincula con lo superior.

Una manifestación muy similar a la puerta como transitividad es la *ventana*. Esta se observa en una posición superior lateral izquierda y exhibe también una forma cuadrada. Es expresión de un sentido tanto terrestre como racional: "Por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza; por su forma cuadrangular, su sentido se hace terrestre y racional." (Cirlot, 1997, p. 462).

En el marco de la ventana se propone otro elemento figurativo, el cual también revela la forma cuadrada en su relación física: la *escalera*. Esta carga con una relación simbólica del cuadrado, pero su figura se comprende como un medio de comunicación y traslación de un sitio a otro: "Las ideas esenciales que engloba son: ascensión, gradación, comunicación entre los diversos niveles de la vertical [...]" (Cirlot, 1997, p. 193). Este sentido de ascensión y comunicación se relaciona con un entendido celestial y espiritual; la ascensión que permite una comunicación con lo superior lo puro y lo celestial: "Por esto Eliade, con sentido a la vez psicológico, dice que la escalera figura plásticamente la *ruptura* de nivel que hace posible el paso de un mundo a otro y la comunicación entre cielo, tierra e infierno (o entre virtud, pasividad y pecado)." (Cirlot, 1997, p. 193). De este modo, la unión significativa de ventana y escalera reafirma esa percepción de comunicación y traslado entre situaciones diferentes, en una relación terrenal y celestial. En cuanto al color de la escalera, este se relaciona con las sábanas, pues es del mismo blanco casi puro que se expone ante la luz. Por esto, la escalera se relaciona a su vez, con la búsqueda de la purificación y, al mismo tiempo, la percepción de un espacio puro y sacro.

En "Calzón rojo", la descripción física de tendedero, puerta y ventana, es preciso abordarla como una manifestación global de casa, hogar o recinto. De este modo, la percepción de la casa como hogar se concibe como la manifestación del amor: "Forma de «sol familiar», símbolo de la casa, de la conjunción de los principios masculino (fuego) y femenino (recinto) y, en consecuencia, del amor." (Cirlot, 1997, p. 249). Es la presencia de la unión simbólica del ser humano, la relación social como familia.

La figura de la casa como hogar es necesario asumirla en tanto como recinto; o sea, como ese espacio físico que representa y significa, a la vez que se liga con el lugar sagrado que es protegido: "Todas las imágenes que presentan un recinto, espacio cercado, jardín vallado, ciudad, plaza,

castillo, patio, corresponden a la idea del *temenos*, espacio sagrado y limitado, guardado y defendido por constituir una unidad espiritual" (Cirlot, 1997, p. 386). De esta manera, la representación de la casa se relaciona con ese sentido de sitio sagrado, protegido, que contiene la presencia del amor. Así, este espacio se resignifica al vincularlo con otros signos como la puerta, la ventana y la escalera, los cuales aportan ese sentido de paso y traslado, de asunción y presencia celestial, que se interpreta como tránsito por alcanzar, como método para lograr el amor y la felicidad.

Por otra parte, al vincular ambos entendidos simbólicos (casa y hogar) con las representaciones pictóricas de García es factible establecer que la denotación de estos, como tugurios, posibilita la interpretación sígnica de estos como elemento de pobreza:

Desde el punto de vista pictórico, estos elementos creativos se encuentran plasmados en su serie pictórica "Tugurios". Ahí se evidencia su asombro y aprecio por la gran capacidad creativa de las personas al solucionar los problemas habitacionales cotidianos. Su mirada de arquitecto lo obliga a plasmar en el lienzo el hecho fáctico de que en los tugurios se vive con mucha "pobreza" aunque no con "miseria". La pobreza tiene origen económico, la miseria es mental, está relacionada con actitudes. (Pérez, 2009, p. 74).

En este sentido, se observa que pobreza no se relaciona con la miseria, es decir que la representación de los tugurios de García son la pobreza dignificada, como se señaló anterior mente al hablar de las sábanas blancas como símbolo de dignidad, limpieza y pureza.

Asimismo, la pobreza asociada en las pinturas de *Felo* García tiene una relación contextual con la realidad de la Costa Rica en la época, pues como explica Alvarado, no existía miseria, sino que la pobreza era causada por las necesidades de sus habitantes a causa de la migración campo ciudad: "La miseria no formaba parte de este paisaje pintado, aunque existía en la realidad. Los tugurios de las ciudades eran habitados, sobre todo, por personas que después de perder sus tierras habían abandonado el campo (Salas: 60) en búsqueda de oportunidades. En otras palabras, se podría decir que muchos de los tugurios de las urbes eran habitados por campesinos que habían dejado sus casas de adobe." (2011, p. 68). Por ello, es posible interpretar a los habitantes de los *tugurios* elaborados por García como campesinos migrantes, que remplazan su casa de adobe por los ranchos (tugurio).

A la apreciación de la casa como espacio físico (recinto) y del tugurio como representación del nuevo recinto del campesino costarricense, es necesario sumarle sus connotaciones cromáticas, pues el amarillo se simboliza como mensajero de luz el cual ilumina:

[...] el color amarillo -el color del sol que de tan lejos llaga, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en al tenebrosidad- es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos [...] (Cirlot, 1997, p. 144).

A esta idea de iluminación del amarillo se agrega la de purificación, al asociarse con el blanco y la pureza: "El blanco tiene una función derivada de la solar, de la iluminación mística, de Oriente; como amarillo purificado (en la misma relación que el negro con el azul, profundidad marina) es el color de la intuición y del más allá, en su aspecto afirmativo y espiritual." (Cirlot, 1997, p. 144). Por esto, el amarillo puede relacionarse con la idea misma de purificación, la cual da un sentido de lo celestial y lo sublime.

Al revisar los elementos asociados con el título de la obra, "Calzón rojo" se puede considerar el componente del vestuario que, como tal, es variable dependiendo de su función y material usado. El vestuario posee una propiedad protectora: "Parece evidente que en las armaduras antiguas se buscó tanto la protección física como la heroización (el mito de la invulnerabilidad) del cuerpo [...]" (Cirlot, 1997, p. 463). Esta relación armadura-vestimenta, tiene el propósito de exponer el carácter de resguardo. Simultáneamente, esto se aúna al sentido de protección que genera la vivienda.

La vestimenta, como elemento de protección, se asocia con el color rojo y se liga con la vida y la actividad humana. Según Juan Eduardo Cirlot:

La diosa madre de la India se representa de color rojo (en contraposición con el blanco, que suele ser el matiz femenino), por asimilarse al principio creador, ya que el rojo es el color de la actividad per se y de la sangre. Por esta última causa, en el periodo protohistórico se teñían de rojo los objetos que se querían vivificar, y los chinos usan como talismán banderolas rojas. También por esta razón, el general romano que era recibido con los honores del triunfo aparecía en un carro tirado por cuatro caballos blancos, revestido de armadura dorada (símbolos solares) y con el rostro pintado de rojo. Para Schneider, en estrecha relación con la alquimia, el color rojo se refiere más bien al fuego y la purificación. (1997, p. 142).

Como se puede observar, el color rojo no solo manifiesta una integración con la virtud de la existencia y el vivir, sino que, también es símbolo de limpieza, (purificación) de lo puro y venerable. Por esto, la unión de protección y purificación aquí se hace manifiesta de igual manera que en la casa se da la protección del espacio, y en la puerta-ventana-escalera, es la búsqueda de lo sagrado y venerado.

Los operadores semióticos del espacio nacional en “Calzón rojo”

El espacio de una nación es el referente y el productor de la imagen con la cual determinada sociedad se percibe a sí misma. Las características que singularizan la percepción que se maneja como nación se ven reflejadas en el imaginario del espacio, donde -ficticiamente- esta se refiere. Para Sandoval García: “Tiempo y espacio constituyen locaciones en donde las identidades nacionales son elaboradas y al mismo tiempo constituyen referentes de las imágenes de nacionalidad, las cuales son frecuentemente constituidas como representaciones selectivas de tiempo y espacio.” (2002, p. 42).

El discurso nacional, según Jiménez Matarrita (2002), se aborda desde la perspectiva narrativa filosófica de la nación. Esta perspectiva es entendida como la metafórica nacional, étnica y metafísica. Así, el imaginario colectivo de nación, en Costa Rica, se desarrolla y mantiene desde la narrativa del conjunto de sus filósofos, artistas, literatos e historiadores, quienes en sus escritos definen y redefinen la nación. En este sentido, la concepción espacial de la nación se define a partir de “metáforas espaciales”, y se habla de una percepción de Costa Rica como blanca. Jiménez Matarrita lo explica como una condición ladina: “La sociedad y la cultura costarricense son básicamente ladinas. Esto quiere decir que la identidad social de sus capas medias está constituida desde elementos imaginarios que les hacen creer que son sin mezcla.” (2002, p. 232). Esto tiene que ver con una obsesión por la continuidad del dominio cultural y político de España y Europa sobre Costa Rica, aunado a una condición de diferenciación con respecto al resto de Latinoamérica. Esta característica imaginaria es la primera concepción de la imagen espacial de la nación costarricense.

La percepción de una nación no colonizada, de donde brota la noción pacífica de nación, es abordada por Carlos Cortés como el resultado de la búsqueda y construcción de una nueva sociedad pacífica a través del mito:

[...] el primer mito fundador de la nacionalidad y que consiste en decir que la Conquista, en nuestro país, fue pacífica. Parece ser una contradicción su mero enunciado: evidentemente, no existe, no puede haber, una «conquista» que sea no violenta [...] Esto responde, sin duda, a la lógica del criollo, que intentó borrar, en el siglo XVII, todos los rasgos de la masacre precedente - tabula rosa- con el fin de construir una nueva sociedad. (Cortés, 2003, p. 23).

Cortés propone esa invención de no violencia en Costa Rica como un tanto forzado. Dentro de esta noción de espacio nacional, se observa el *individualismo espacial y racial*, según los cuales la herencia española en Costa Rica brinda carácter excepcional, en contraste con el resto de América Latina: “se liga la sangre española, supuestamente presente en estado casi puro en la población costarricense, al individualismo” (2002, p. 239). A esto, Jiménez agrega que “frente a los relatos bucólicos de campesinos trabajando a solas y sin depender de nadie, los estudios históricos recientes demuestran la existencia de centros poblados y prácticas comunales en medio de las cuales hay tramas de socialización y cooperación solidaria” (2002, p. 240). Así, se establece un panorama desde el cual las relaciones sociales pueden perfilarse como creadoras y liberadoras.

La percepción de distanciamiento étnico del costarricense con respecto al resto de América Latina, se construye a partir de la idea de que somos iguales entre nosotros y diferentes de los otros. Según Cortés: “Somos diferentes, dice el mito, y a la vez somos iguales, ‘iguales entre nosotros’ y ‘desiguales entre los otros’.” (2003, p. 34). De tal forma, se asienta la idea de que somos iguales (es decir, igualmente pobres y sencillos) y, a la vez, somos diferentes pues somos pacíficos ante los otros violentos (o sea en oposición al resto de Centroamérica y sus problemas políticos).

Ambas características se constituyen: tanto la noción de un pueblo considerado en condición ladina, por una herencia europea, bajo una supuesta pureza racial; así como la noción de un pueblo enteramente pacífico desde sus comienzos en la colonia. Así, en los años ochenta, se reafirma esa idea al comparar a Costa Rica con los países vecinos, quienes se mantenían en una crisis política y económica. Estas son manifestaciones de una creencia nacional que supone la homogeneidad de su pueblo, donde todos somos igualmente blancos, pacíficos, labriegos y sencillos. Esta afirmación se representa en la pintura, “Calzón rojo”, a través del elemento puro y homogéneo que se representa con las sabanas, pues su forma cuadrada responde al simbolismo de *orden y fijeza al mundo*; a su vez, el color que estas poseen aporta el sentido de *totalidad y síntesis de lo distinto*, como el blanco es reflejo asociado con lo *celestial*, lo *transfigurado* y la *pureza*. Todo esto es personificado por el sentido

múltiple de las sábanas, pues son muchas las que se presentan tendidas al sol; todas igualmente cuadradas y blancas. Lo cual refleja y representa esa condición homogénea del pueblo costarricense. Todos son iguales, blancos (pureza racial) y pacíficos.

Por otra parte, en la obra plástica se observa otra circunstancia que reafirma lo expuesto, la cual se relaciona con situaciones pictóricas anteriores a su producción. Esto es, precisamente, la falta de presencia humana que, a su vez, aporta ese sentido de paz y calma a la obra; es decir, refiere ese mundo tranquilo y apacible que es Costa Rica.

Según una descripción realizada por Eugenia Zavaleta Ochoa respecto a la labor pictórica de los artistas llamados nacionalistas (por su propuesta fuertemente cargada de este sentir, a inicios del siglo pasado), esta coincide perfectamente con "Calzón rojo", ya que expresa esa misma condición de virtud pacífica del pueblo costarricense: "Una cálida luz y refrescantes sombras bañan este mundo arcaico. La quietud y la paz imperan: los predios e interiores de las viviendas aparecen solitarios, como también los senderos que llegan o pasan por estas, pues no son transitados por individuo alguno." (2004, p. 139). Igualmente, en la pintura de Rafael Ángel García, la ausencia total de la figura humana, unida a una luz que refiere a una tranquila tarde de verano, revelan esa circunstancia pacífica que es distintiva del espacio nacional.

Para Jiménez Matarrita, en la construcción identitaria del espacio nacional se inscriben también las *metáforas de la pobreza*, donde la pobreza pasa a formar parte de ese criterio de homogenización social en Costa Rica: "Lo más notable de la metáfora de la pobreza, como estrategia discursiva, es la disolución de los efectos destructivos de condiciones de miseria no elegidos." (2002, p. 241). Entonces, no solo se rechaza el aspecto negativo de la pobreza, sino que, precisamente ese elemento de pobreza provoca el entendido de un nosotros dentro de la nación: "En el fondo, esta tesis resulta atractiva para muchos por el tono bucólico con el cual se presenta: labriegos sencillos." (2002, p. 242).

Esta percepción de identidad nacional como sinónimo de homogeneidad, donde todos los costarricenses son pacíficos, humildes y pobres se viene a confirmar en la década de los ochentas, con la crisis política y económica que se suscita en Centroamérica: "Dada la crisis política, económica que se prolonga en la región centroamericana, en la década de 1980, este intento político repercutió en todo el istmo centroamericano." (Barzuna, 2005, p. 25). Este acontecimiento sirvió para fomentar una tendencia plástica y

sobre todo conceptual, en la pintura de este tipo dentro del país: "Dentro de cada país centroamericano florecieron expresiones artísticas y culturales, las cuales fueron integradas a lo que podría llamarse el discurso popular alternativo, no necesariamente de izquierda." (Barzuna, 2005, p. 25). Tal característica se evidencia en la gran cantidad de pinturas sobre tugurios, que el artista realizó y, obviamente, a las cuales pertenece "Calzón rojo". También, esto se observa en la construcción que es el hogar de los habitantes de la pintura de "Felo", la cual es pequeña y hecha de tablones, de tan solo una puerta de reglas y una ventana sin vidrio, donde cuelgan un calzón rojo y otra prenda azul.

A esta consideración de una Costa Rica homogéneamente pacífica, blanca y pobre, se une la consideración de la urbanidad: "Costa Rica en la segunda mitad del siglo XX evidenció un fortalecimiento de la cultura popular, no así de los sectores populares [...] Se incorporaron y legitimaron los discursos de creación popular urbana, junto con los discursos consabidos tradicionalmente como *folder campesino*" (2005, p. 25). Esta idea de urbanismo viene a coincidir con el periodo de crecimiento de las ciudades y las casas humildes; donde la pintura de Rafael Ángel García es revelación de esa condición de pobreza, claro está, pero, también de ese sentimiento de humildad que se cree parte de la identidad nacional.

En cuanto a la relación pobreza y homogeneidad social que encierra la comunidad costarricense, dentro de ese espacio nacional cognitivo, Jiménez lo comprende como: "la nacionalización de la pobreza y su consideración como una virtud y una señal de identidad. [...] Cuando todos son pobres no hay pobres, pues se crea una igualdad democrática enriquecedora" (2002, p. 183). Es la decisión, no precisamente voluntaria, de la sociedad costarricense de agruparse bajo este halo de pobreza, con el cual se comprende el *nosotros* como sencillos e iguales.

Esa imagen espacial de Costa Rica, establece lo que para Alexander Jiménez es *el destino democrático*; es decir, el poder de decisión de una nación, de controlar su porvenir: "La democracia es narrada como un destino inevitable, no uno el resultado de las propias búsquedas del sistema político costarricense." (2002, p. 252). Ese carácter esencial de control del destino, por parte de la nación, es a su vez acompañado por una percepción pacífica de esta sociedad: "La oportuna decisión de abolir constitucionalmente el ejército en Costa Rica, en el año de 1949, ha permitido reforzar la imagen de una sociedad sin conflictos ni violencia, compuesta de individuos pacíficos por naturaleza." (2002, p. 252).

Ambas concepciones, la de una *nacionalización de la pobreza* y un *destino democrático*, se ven íntimamente relacionadas. Así deciden ser iguales y, de esta forma, la pobreza homogeniza ese sentir de *labriegos sencillos* que pregona el Himno Nacional:

Aunque las viviendas muestran deterioro y cierta pobreza, siguen rodeadas de cielos claros y de una naturaleza rozagante y alentadora. En los casos en que tales características son menos perceptibles, la tranquilidad que impera y la ausencia de los moradores alude imaginariamente cualquier angustia social y económica de estos. (2004, p. 142).

En "Calzón rojo", por un lado se puede observar la condición de pobreza se manifiesta a través de los tugurios y, por otra parte, es evidente que carece de inquietud, desesperación o angustia social, pues la escena refleja una condición de pasividad. También, aunque el paisaje propone la ausencia del ser humano, no se trata de una ausencia completa. La pintura sugiere el trabajo duro de los habitantes, mediante la gran cantidad de ropa lavada y la escalera -con un tarro de pintura- recostada en la ventana. Se trata de signos signo de la labor realizada en la vivienda, a la vez que funciona como símbolo de los *labriegos* que allí habitan. La escalera, como símbolo de comunicación entre el cielo y la tierra, se une al color blanco que reafirma esa condición de pureza; así, en la composición pictórica, el pueblo costarricense homogéneo (blanco puro) representado con las sabanas, y la casa-hogar responde a la idea de patria.

Además, una particularidad de la nación costarricense corresponde a las realidades desplazadas. Según Jiménez Matarrita, estas sirven como intención hegemónica para causar una distracción social, por medio de la cual -de manera ilusoria- se desvía la atención social de los asuntos políticos:

Uno de los rasgos más marcados del pensamiento colonialista es su obsesión por imaginar la realidad siempre puesta en otra parte, desplazada. Los criterios estéticos, políticos, los estilos de vida, son naturalmente colocados en la metrópolis, y la historia es narrada siempre desde allí. (2002, p. 236).

El discurso nacional ha usado como referente geográfico al Valle Central, pues se considera el lugar de concepción de Costa Rica. Por otra parte, la realidad costarricense actual se desarrolla físicamente en un espacio urbano, donde la casa sigue teniendo una función relevante: "En el mundo de la ciudad, cada vez más despersonalizado y riesgoso aparece la casa como último reducto del idilio." (Rojas y Ovarés, 1993, p. 275). Así, según

Rojas y Ovares, en literatura se explica la presencia de la casa dentro del contexto social urbano de la identidad nacional:

“Acorde con la tendencia a ignorar al otro, aparece el desconocimiento de todo espacio que no sea el referente obligado ‘Costa Rica’. La reducción del espacio nacional a la Meseta Central, al pueblo o el barrio y, finalmente, a la casa familiar, caracteriza lo que se puede llamar una endovisión en la literatura considerada como más representativa de lo nacional” (1993, p. 7).

Esta semejanza entre literatura y plástica se visualiza la casa de “Calzón rojo”, pues, al estudiarse como hogar, simboliza la convivencia familiar y el amor fraternal; pero, a su vez, se relaciona con el recinto por su espacialidad física. Se ve como un espacio sagrado, limitado, guardado y defendido, o sea una unidad espiritual. Esto, unido a la referencia del color amarillo como mensajero de la luz (el que ilumina), es la unidad que debe ser guardada y protegida por su condición sagrada o celestial. Al igual que en la literatura, la casa refiere al espacio nacional donde la simbología de las puertas se puede comprender en la relación casa-nación, pues representan el umbral y le tránsito y, a la vez, están ligadas a la idea de casa=patria=mundo. No obstante, al estudiar las formas de ambos objetos, casa y puerta, estos mantienen una rectangularidad que sógnicamente expresa una actitud racional, segura y regular, brindando a la casa-patria esa idea de seguridad a sus ciudadanos.

La representación de la casa como nación, manifiesta no solo en la literatura sino en la pintura, es confirmada por Flora Ovares y Margarita Rojas cuando señalan: “La casa, que en la pintura y la narrativa de la década anterior ocupaba ya un lugar central, se convierte, después de la década de los cincuenta, en el símbolo de la familia y la nación.” (1997, p. 7), es decir, en la segunda mitad del siglo XX, en el periodo de realización de la obra “Calzón rojo” (1998).

Es necesario comprender no solo el papel representativo de la casa como recinto, sino, comprender la alusión de esta como hogar. De esta forma, al asimilar esta imagen como familia, se concibe la casa como signo de nación, pues no solo representa el espacio físico de la patria, sino la nación como grupo de hermanos iguales:

En ese momento resulta más evidente la fuerza de la imagen de la familia, como elemento representativo y cohesionante y como percepción de la identidad previa a la conceptualización más abstracta de nación. Alrededor de la familia se tejen una construcción ideológica, una imagen tópica del país, de gran poder cohesionante en el proceso de consolidación de la identidad costarricense. (1993, p. 23).

A su vez, esa percepción de la nación como familia es sustentada en la obra pictórica con la figura de las sábanas uniformemente blancas, puras y que manifiestan una apacible tranquilidad; esto en asociación con la idea de pueblo costarricense homogéneo. Estas figuras constan de una dirección, pues sus ángulos apuntan a la puerta, la cual proveerá resguardo. Por otra parte, al ser la puerta de color azul se relaciona con el cielo y el mar, y significa altura y profundidad. Así, con la escalera como medio para transitar entre la tierra y el cielo, la puerta es umbral entre lo profundo y lo alto, o sea posee esa significación de estar alcanzando lo alto, lo sagrado. El hogar o casa que, al igual que la nación, constituye el pueblo costarricense: "Esa imagen tópica inicia se muestra como un cuadro de inmovilidad y equilibrio en el que una familia de labriegos y propietarios subsiste pacíficamente" (1993, p. 23). Con esto se revela no solo una imagen del espacio nacional en la obra de Rafael Ángel "Felo" García, sino que, a su vez, se revela esa constante relación entre literatura y pintura.

También, no hay que olvidar la simbología del cuadrado, que se manifiesta en la ventana, las sábanas, la puerta y la casa; es reflejo de orden y carácter femenino, símbolo referente a la tierra. De esta manera, la casa -como referente de la patria y sus características formas cuadradas-, se asocian con la *madre patria*. Así, la casa se liga fuertemente a la nación.

Por otra parte, el título de la obra. "Calzón rojo" sugiere la vestimenta, la cual es la *protección física*, y se vincula con la protección del ser. Al igual que la casa, resguarda de la tempestad y -como espacio sagrado- es defendido. El texto pictórico habla de la protección de la madre patria, donde las sábanas (en un primer plano) resguardan la casa (en el segundo). A todo esto se suma el color rojo que sugiere lo vivificado, personifica el fuego y la purificación, es decir, esa búsqueda de lo sagrado y celestial. El calzón rojo es el personaje que refiere al habitante del hogar, es el ser que vivifica ese recinto y, a su vez, lo resguarda.

Conclusiones

El estudio de los diversos elementos que se presentan como protagonistas de la obra pictórica "Calzón rojo", -ya sea la casa, las sábanas o la puerta-, funcionan como caracteres que codifican una significación referente a un tema específico. A través de una decodificación, se logra enlazar el texto pictórico con la propuesta socio-cultural del país. Es decir, las unidades sintácticas de la pintura hablan sobre una representación del contexto al

que pertenece y del que derivan. Así, la pintura "Calzón rojo" es una manifestación socio-cultural que se presta para la lectura y relectura de sus partes. Indiscutiblemente, la casa como elemento manifiesto de la patria y del lugar sagrado que debe ser protegido, al igual que la sábanas y la puerta, representan ese carácter pacífico y paradisíaco que alude a un país sin problemas; pero, a su vez, la calma y ausencia de personas, son códigos que hablan del espacio nacional costarricense.

La representación pictórica "Calzón rojo" es, indiscutiblemente, de tipo bucólica sobre la identidad nacional. Con su casa y elementos en general, encarna una percepción que reconsidera el espacio nacional. Esa excepcionalidad que diferencia a Costa Rica, entendida como ausencia de clases y parte de una igualdad en pobreza, es una identificación pacífica del ser nacional, a través de una democracia perpetua, se define dentro de la noción de espacio nacional. Carlos Cortés sintetiza esto como: "Un paraíso de campesinos pobres, asilados, sin conflictos, sin clases sociales, étnicamente blanqueados y que, como resultado de su propia pobreza e igualdad de condiciones materiales y sociales, opta por la democracia. Este es más o menos el texto del mito." (2003, p. 34). El espacio nacional es el sitio donde concuerdan todos los entendidos, invenciones y supuestos que forman el imaginario colectivo de la nación.

La visión de esta imagen mítica del espacio nacional se ha reproducido en los textos culturales, incluyendo la pintura. La literatura, los himnos, la historia y la plástica representan una imagen del espacio nacional, la cual permite construir la idea de nación, y a la cual no escapa el trabajo del pintor costarricense Rafael Ángel "Felo" García. Él logra expresar, mediante "Calzón rojo", una representación del espacio nacional como paisaje pictórico.

Se puede observar no solo el nivel sintáctico-semántico de la obra y su relación con el espacio nacional, sino la forma como la obra los cambios y movimientos sociales de su contexto. Los acontecimientos políticos, económicos y culturales forman un solo texto que se lee y relee en las distintas manifestaciones artísticas, como es el caso de "Calzón rojo", donde la crisis político-económica que afectó al país (y a Centroamérica) en la temporalidades consecuentes con la creación de esta, pasa a formar parte de la lectura que genera la obra, sin frustrar un paisaje apacible que recuerda la clara imagen del ser costarricense en un espacio nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Alba de la Vega y Alexander Jiménez. (1999). *Identidades y ciudades: patrimonios imaginarios*. San José: Ediciones Arlequín.

Alvarado Venegas, Ileana y otros. (2005). *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador*. San José: EUCR.

Alvarado Venegas, Ileana. (2011). *Felo García y la representación de la arquitectura marginal*. Comunicación. Enero-Julio, año 32 / vol. 20, número 001 Instituto Tecnológico de Costa Rica. pp. 67-74.

Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades Imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica S.A.

Barzuna Pérez, Guillermo. (2005). *Cultura artística y popular en Costa Rica: 1950-2000. Entre la utopía y el desencanto*. San José: EUCR.

Beristain, Helena. (1995). *Diccionario De Retorica Y Poetica*. México: Editorial Porrúa.

Bonilla Baldares, Abelardo. (1971). *Abel y Caín en el ser histórico de la nación costarricense. Ensayistas Costarricenses*. San José: Imprenta Lehman.

Chinchilla Ugalde, Darío. (Domingo 25 de enero de 2009). *El adelantado Felo García*. San José: Áncora, La Nación. Recuperado de <http://www.nacion.com/ancora/2009/enero/25/ancora1846154.html>

Cirlot, Eduardo. (1997). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

Cortés, Carlos. (2003). *La invención de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

Diccionario de la Real Academia Espanola. (2001). 22^a. ed. Tomo 7. Colombia: ESPASA.

Diccionario Pequeño Larousse. (2002). Barcelona: SPES Editorial.

Fernández Bravo, Álvaro. (2000). *La invención de la nación*. Buenos Aires: MANANTIAL.

Gellner, Ernest. (1988). *Naciones y nacionalismo*. Madrid: Editorial Alianza.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Jiménez, Alexander. (2002). *El imposible país de los filósofos*. San José: Ediciones Perro Azul.

Montero, Shirley. (2004). *Los metadiscursos (re)visioniostas de la identidad nacional en Cruz de olvido de Carlos Cortés*. Maestría: UCR.

Ovares, Flora y Margarita Rojas. (1993). *La casa paterna: escritura y nación en Costa Rica*. San José: EUCR.

Sandoval García, Carlos. (2002). *Otros amenazantes: los nicaragüenses y la forma de identidades nacionales en Costa Rica*. San José: EUCR.

Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: EUCR.