

La representación de la mujer en las artes plásticas (1880-1949)

Claudia Mandel

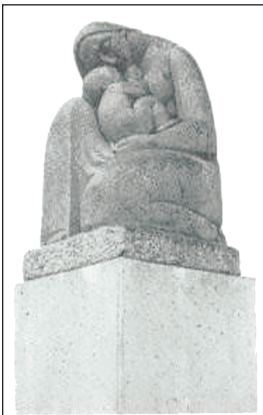
*“No hay identidad sin una herencia,
no hay identidad sin una proyección”.*

Gastón Gaínza

Introducción

El arte como proceso social y comunicacional, configura la sensibilidad e imaginarios de un pueblo, asentando y transmitiendo, entre otros medios, la historia de los que han vivido y han hecho su historia. Es así, como el conocimiento de esta parte de la historia de la cultura, junto al de la historia económica y política, es fundamental para comprender quiénes somos y cómo hemos llegado hasta aquí.

En el imaginario social (Baczko:1991), definido como producción colectiva depositaria de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus experiencias cotidianas, es donde las sociedades esbozan sus identidades y objetivos, así como también, organizan su pasado, presente y futuro. El imaginario social se expresa mediante ideologías y utopías y, también, por símbolos, alegorías, rituales, mitos y prácticas socioculturales (monumentos, conmemoraciones, museos, obras de arte, etc.), elementos que plasman visiones del mundo, modelan conductas y formas de vida. Las artes visuales están vinculadas al proceso de fijar, omitir u olvidar ciertas imágenes para construir identidades colectivas e individuales. Cada artista ejerce la memoria recordando u olvidando experiencias según sus necesidades y expectativas. De este modo, las imágenes son agentes activos en la producción de significados culturales.



Francisco Zúñiga. *Maternidad*, 1935. Talla en piedra. 126 cm de alto.

En el presente trabajo, se analizará la representación de la mujer en las artes plásticas (1880-1949) y su articulación con los procesos de formación, consolidación y reformulación de la identidad nacional costarricense.

Algunas teorías sobre nacionalismo e identidad nacional

Miroslav Hroch (1994) define la nación como un grupo social integrado por la combinación de diferentes factores objetivos: económicos, políticos, lingüísticos, culturales, religiosos, geográficos e históricos y por su reflexión subjetiva sobre una conciencia colectiva. En la creación de una nación, Hroch identifica tres claves: la memoria de un pasado común, tratado como el “destino” de un grupo, lazos lingüísticos o culturales, una concepción de igualdad de todos los miembros del grupo organizado como una sociedad civil. Este autor realiza una división de la historia de los movimientos nacionales en tres fases. Las tres claves para crear una identidad nacional ocurren en la fase A. En la fase B, encontramos un conjunto de precursores y militantes de la idea nacional y los comienzos de campañas políticas a favor de esta idea. La fase C se da cuando los programas nacionalistas obtienen el apoyo de las masas.

Eric Hobsbawm (1991) adopta la terminología de Hroch y describe la fase A como la emergencia de una identidad cultural, literaria y folclórica para un grupo social o región particular. La fase B es un proto nacionalismo popular donde emergen precursores y militantes y, en la fase C, los programas nacionalistas requieren del apoyo de las masas. Hobsbawm, considera la nación como una construcción moderna y no como una entidad social primaria ni invariable.

“Pertenece exclusivamente a un período concreto y reciente desde el punto de vista histórico. Es una entidad social sólo en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el “estado-nación”, y de nada sirve hablar de nación y de nacionalidad excepto en la medida en que ambas se refieren a él”. Al igual que Gellner, recalca el elemento de artefacto, invención e ingeniería social que interviene en la construcción de las naciones. En pocas palabras a efectos de análisis, el nacionalismo antecede a las naciones. Las naciones no construyen estados y nacionalismos, sino que ocurre al revés”¹.

Brian Singer (1996) distingue dos modelos arquetípicos de nacionalismos: el “cultural” (denominado étnico, étnico-geográfico o



Francisco Zúñiga. *Mujer sosteniéndose los senos*, 1934. Talla directa en piedra alto. Colección Daniel Yankelewitz.

popular) y el “contractual” (denominado cívico-territorial, electivo o patriotismo estatal). Mientras el primero ha sido caracterizado como particularista, organicista y colectivista y por su origen se lo asocia con el romanticismo de inicios del siglo XIX, el segundo, ha sido caracterizado como artificial, universalista e individualista y su origen lo ubica junto al surgimiento de la democracia moderna. En un plano discursivo, el nacionalismo contractual deriva del lenguaje de la teoría política, y el nacionalismo cultural lo hace, generalmente, de las ciencias sociales. El autor propone una interacción y balance sutil entre ambos tipos de nacionalismos.

Según Marcio Veloz Maggiolo (1993), lo nacional está directamente ligado al desarrollo de una conciencia económica y de un movimiento económico y mientras no exista una clase social que defienda “sus” intereses, en función de una producción destinada a un mercado de productos y capitales, no hay nación plenamente ubicable. Es la organización del Estado la que determina, en última instancia, la consolidación nacional.

“El Estado –representación de una clase social, o de varias clases en acuerdo de acción- organiza los intereses de clase, establece las formas internas del mercado y canaliza hacia formas nacionales todas las identidades, las formas étnicas y aún, si fuera el caso, las expresiones culturales de diverso origen. De modo que la identidad nacional siempre responderá a un modelo estatal, y será, de uno y otro modo, una expresión tendiente a resaltar los valores socioeconómicos nacionales, las formas culturales que permitirán el establecimiento de un criterio diferencial entre nuestro manejo económico y el manejo económico de otros pueblos, potencias, o formas económicas extra-gubernamentales”².

Proceso de formación del Estado nacional en Costa Rica

Según la nueva perspectiva modernista, la nación costarricense fue una creación de sus élites políticas e intelectuales de finales del siglo XIX. Así, antes de la década de 1880, no existía, en sentido estricto, una nación formada y, a lo sumo, apenas habían surgido algunos rasgos protonacionales³.

Hacia las últimas dos décadas del siglo XIX, el grupo hegemónico que había logrado consolidar su posición en torno al monopolio agroexportador cafetalero, inicia un esfuerzo para instaurar también, bajo su poder, un estado nacional con sus correspondientes aparatos ideológicos.

“La concepción del país como una sociedad blanca, configurada en los decenios de 1880 y 1890 por los políticos e intelectuales liberales, sirvió de base durante la mayor parte del siglo XX para explicar la excepcionalidad de Costa Rica, sobre todo su diferencia y supuesta superioridad frente a sus vecinos del resto de Centroamérica”⁴.

Así, las leyes, la educación, la familia y la religión, se ven cristalizadas bajo el liberalismo político y el positivismo filosófico. A partir de 1870 se produce la centralización del poder económico, ideológico y político en manos de la oligarquía cafetalera que, además de concentrar la riqueza, ejerce el control político y administrativo del estado. En este proyecto que permitía identificar los intereses nacionales con los de la oligarquía, fue fundamental el papel que ejerció la educación estatal consolidada con las reformas educativas de 1886 y, posteriormente, en la última década del siglo, la educación religiosa.

La educación en la década de 1880 jugará un rol cada vez mayor porque irá sustituyendo al ejército como aparato represivo



Juan Ramón Bonilla. *Héroes de la miseria*, 1908. Mármol de Carrara, 166 cm de alto. Teatro Nacional.

en la formación de un consenso democrático con el objetivo de incorporar como propios de todo ciudadano nacional los intereses de la oligarquía dominante. El proceso de homogeneización ideológica y de formación de una conciencia o identidad nacional del proyecto hegemónico liberal desarrolló ciertas tensiones. Álvaro Quesada Soto (1990) señala:

“Podemos advertir una contradicción fundamental entre la tendencia a la unidad y la asimilación al paradigma oligárquico de grupos sociales con intereses y prácticas contradictorios, disímiles y heterogéneos; y las tendencias disgregadoras que generan los choques y resistencias de esos mismos grupos contra un modelo de “identidad nacional” que tiende a reprimir, mutilar o excluir su participación o existencia. Se advierte, en segundo lugar, una contradicción en el interior del proyecto nacional oligárquico, que oscila entre la identificación y la asimilación con los modelos económicos, políticos e ideológicos metropolitanos –europeos, en un principio; estadounidenses, más tarde- y el esfuerzo por construir una identidad y una cultura nacionales que pudieran concebirse como propias y autóctonas. Máxime cuando el “progreso”, según vimos,

llevaba en su seno el germen de la enajenación: la sujeción del desarrollo nacional dominado por intereses ajenos”⁵.

Así, el proceso de formación de una identidad nacional quedó marcado, según este autor, por una enajenación que confundía los intereses nacionales con los oligárquicos y las necesidades propias con los ordenamientos ajenos.

Acerca de la identidad nacional costarricense

*“Costa Rica es un país “diferente” en el contexto centroamericano: esta es la imagen que sirve de fundamento a la identidad nacional.”*⁶. Según Víctor Hugo Acuña (2002), se trata de una imagen básicamente positiva que contrapone rasgos admirables de Costa Rica frente a rasgos negativos de los países vecinos y, en general, de los otros países de América Latina.

Alexander Jiménez (2002), señala que el desarrollo histórico de la construcción nacional costarricense se divide en cinco momentos. El nacionalismo étnico metafísico es el discurso más significativo en el proceso de invención de la nación. El primer período, entre 1821 y 1870 es el que corresponde a la formación del Estado costarricense. El segundo momento, entre 1870 y 1914 corresponde a la implantación de la idea liberal de nación que se inventa bajo la hegemonía de la llamada oligarquía cafetalera. Señala como marcas de la identidad la homogeneidad racial de un país blanco, la distribución equitativa de la tierra, la existencia de más maestros que soldados, la ideología del progreso y, en consecuencia, la asunción de la experiencia colonial hispánica como una época oscura. El tercer período, entre 1914 y 1948, abre la crisis de la idea nacional liberal. Contribuye a ello el surgimiento de discursos alternativos sobre la identidad nacional, elaborados por dos grupos: los intelectuales críticos del sistema liberal y los círculos organizados en torno a ideas anarquistas, socialistas y comunistas.

“Las señas de identidad dominantes son las de un país democrático sostenido por los pequeños productores de café; se idealiza la época colonial; se atribuye a las clases oligárquicas la destrucción de la democracia rural de origen colonial. El Valle Central adquiere fuerza imaginaria como cuna de la nación y como ideal del modo de ser nacional”⁷.

El cuarto momento, entre 1948 y 1980, es el de la consolidación de Costa Rica como una nación democrática y moderna que gesta una nacionalización de los espacios periféricos. “*Los rasgos atribuidos a la identidad nacional se condensan en dos viejas metáforas: el paraíso en los trópicos, la suiza centroamericana*”⁸.

El último período, de las dos décadas finales del siglo XX, marca un desgaste en el grado de implantación de la nación.

En el libro COSTA RICA IMAGINARIA, Tatiana Lobo (1998) analiza lo imaginario como parte de la identidad pues:

“(…) lo imaginario afecta nuestra manera de ver el mundo y de pensarnos a nosotros mismos. La identidad es un juego de espejos. El espejo es el otro que me mira, el que afirma y confirma mi existencia. Si nadie me mira, yo no existo, me quedo a solas con mi confusa incertidumbre”⁹.

Pero, la mirada también contribuye a alimentar ficciones y crear mitos. El mito de Costa Rica como la Suiza Centroamericana, surge a mediados del siglo pasado con los viajeros extranjeros. Costa Rica se asomaba a Europa para exportar su café y los emigrantes huían de las crisis hacia Costa Rica.

“De la convergencia de estas dos miradas nació el imaginario nacional. La mirada de afuera era el único referente que tenía una República que estaba en su infancia, que todavía no se conocía a sí misma y que necesitaba de una buena imagen para que le fuera bien en sus negocios”¹⁰.

En la ANTOLOGÍA DE VIAJEROS del siglo XIX recopilada por León Fernández Guardia, aparecen crónicas de viajeros que de regreso a sus países de origen publican sus fugaces impresiones. Thomas Francis Meagher, irlandés naturalizado norteamericano, escribió sobre la ciudad de San José rogando a Dios para que protegiera “*la inofensiva pero animosa metrópoli de la Suiza de los Trópicos, la más morigerada y pacífica*”.

Carmen Murillo Chaverri (1998) reflexiona sobre otro mito, el de la “blanquitud”, que excluye la diversidad de culturas que pueblan vastas regiones del territorio nacional, cuyas realidades se han olvidado o folclorizado:

“Los espejos imaginados para reconocer el rostro blanco de la Nación costarricense, se construyeron a partir del extrañamiento con respecto de los

pueblos fuera de las fronteras nacionales, de las regiones fuera del Valle Central y de los grupos étnicos fuera de la “blanquitud” y la tradición cultural occidental”¹¹.

Giovanna Giglioli (1998) realiza un análisis de la mitológica idiosincrasia del costarricense. Hace tambalear los elementos constitutivos del constructo ideológico forjado por los intelectuales desde arriba. Estructura su análisis basándose en obras de autores clásicos (Abelardo Bonilla, León Pacheco, Luis Barahona, Carlos José Gutiérrez, Eugenio Rodríguez, Abdulio Cordero, Hernán Peralta, etc.) sobre tres ejes ideológicos fundamentales y recurrentes de la identidad nacional: el primero es la homogeneidad racial.

“La homogeneidad racial ha sido vista tradicionalmente no sólo como base de la paz que ha venido caracterizando a Costa Rica en el contexto centroamericano, sino de la diferencia que la ha hecho superior a los países hermanos y, por ende, más tolerable para sus propios hijos”¹².

En relación con el segundo eje ideológico de la idiosincrasia, la autora alude a la identificación de Costa Rica con la meseta central y menciona la falta de fisuras del tico o costarricense, ajeno a toda diferencia social, cultural y hasta de género que aparece en una cita de Luis Barahona:

“Debemos concluir que la Meseta Central explica nuestra historia de tal forma que todo lo comprende..desde el concho hasta el nombre de ciudad, desde el Presidente de la nación hasta el simpático jornalero, desde la sirviente hasta la matrona...todos, hijos del mismo suelo, criados en la misma zona... cortados por un mismo molde y no podemos prescindir de su influencia, de sus horizontes, de su cielo, de su clima”¹³.

El tercer eje ideológico es el aislamiento colonial,

*“que permite basar orgullosamente la tan llevada y traída diferencia frente a los países hermanos sobre la reivindicación, cada vez menos creíble, de una generalizada pobreza costarricense intrínsecamente inseparable de nuestra paz social”*¹⁴.

Identidad, memoria colectiva y género

La interrogante sobre quiénes somos, conlleva un complejo proceso de búsqueda, de pensarnos a nosotros mismos y nos

enfrenta con nuestro presente, pasado y futuro. Según Álvaro Mata (1994), el indagar lo que constituye la identidad costarricense nos obliga a plantear el quiénes somos en el espacio-tiempo de ahora y nos introduce en el proceso paulatino y constante del construirse.

“Desentraña, en nuestro caso, la particular manera como se expresa y mira desde aquí el entorno. Nos reconoce y nos redescubre. Pero, el ser no es una esencia. Somos el resultado de una conjunción práctica enclave que une la posibilidad y la imposibilidad, la subyugación y el sometimiento entre postulados y restricciones del medio sociocultural y la satisfacción existencial”¹⁵.

La identidad está estrechamente ligada a la memoria, ya que los actos del recuerdo y del olvido, se entienden como profundamente entrelazados con la actividad personal y colectiva a través de artefactos culturales para la comunicación y la codificación de la experiencia, una de cuyas funciones es fijar la identidad personal y colectiva. La palabra “recuerdo” proviene de “re” que significa volver, y “cor” de corazón. “*Volver a hacer pasar por el corazón*”. La memoria, entonces, va ligada a hechos que han tenido una significación afectiva, que han dejado una huella en el pasado de una persona o de una comunidad. El historiador francés Le Goff sostiene que la memoria colectiva no es sólo una conquista, sino que también es un instrumento y una mira de poder. Apoderarse de la memoria y el olvido es una de las máximas



Emilia Prieto. *Dibujo para bordar. Xilografía.*

preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Hernán Cortés, conquistador de México, quemó los ídolos de las culturas prehispánicas, y destruyó los símbolos más paradigmáticos de su cultura para, de ese modo, posibilitar su olvido, historia e identidad y facilitar la dominación española.

Precisamente, la memoria es un factor principal para conocer y preservar la identidad, ya sea esta individual o social. La construcción de la memoria colectiva es una praxis social que se vincula explícitamente con la construcción de identidad, o mejor, de formas identitarias que, aunque cambiantes y heterogéneas, dan cohesión a grupos humanos, a comunidades culturales e, incluso, a las naciones.

Estudio de la identidad dentro de un marco teórico de la sociología

Maurice Halbwachs (1950), desde una perspectiva durkheimiana, introduce el concepto de memoria colectiva. Su tesis principal es que no existe una memoria que sea solamente individual, pues toda memoria tiene que ser puesta siempre en relación con un marco social más amplio y señala que la Historia comienza sólo en el punto en que acaba la tradición o se descompone la memoria social. Para Halbwachs, la memoria colectiva es una corriente de pensamiento continua, con una continuidad que no tiene nada de artificial y mientras que la historia mira el grupo desde afuera, la memoria colectiva lo hace desde adentro en una duración que no supera la vida humana, es el aquí y ahora.

Entonces, frente a la historia escrita, la memoria se apoya en una historia viva que se renueva y perpetúa durante el tiempo. Mientras la memoria histórica se refiere a los sucesos y los hechos históricos documentados objetivamente, con el objetivo científico de reconstruir teóricamente la historia de un pueblo o nación, la memoria colectiva se refiere, por el contrario, a los sucesos y los hechos transmitidos por las generaciones, con el objetivo de preservar el sentimiento de cohesión de la propia identidad colectiva (ya sea como familia, o como nación).

De este modo, podemos pensar que una comunidad sin memoria colectiva es una comunidad sin identidad dependiente de un discurso externo sobre su cualidad y su pertenencia.

Desde una perspectiva socio semiótica, para establecer las distintas configuraciones históricas de la identidad –la de un individuo, la de un grupo o comunidad, la de una clase o subclase social- Gastón Gaínza (1993) recurre a la categoría de reproducción social de Karl Marx, reelaborada por Ferruccio Rossi-Landi como a la teoría del sujeto de Lacan. Basado en estos conceptos teóricos, señala que *“la identidad es siempre un constructo social discursivo, esto es, un objeto de alta complejidad semiótica”*¹⁶.

Así, la adquisición de la identidad supone necesariamente, la contradicción o confrontación entre dos factores o fuerzas: la mismidad y la otredad (o alteridad), cuya determinación básica, aunque se manifieste en términos individuales, es social y su espacio de materialización es la semiosis, es decir, la red originada por la producción discursiva y textual.

Se podría establecer una articulación entre la identidad nacional y el género. Frecuentemente, la nación es asociada a la Patria, conceptos que, en las artes plásticas, suelen ser representados a través de la figura femenina.

Mario Marcos Schumacher (1998), en su ensayo *LA PATRIA ES IRREMEDIABLE*, une el concepto de patria al de nación, en tanto es gestadora de una identidad que permite cohesionarnos, a la vez que marca un límite a los diferentes.

*“La imagen de la patria se construye entonces, desde los valores de nuestra llamada cultura occidental, sobre el modelo femenino, pero no lo involucra en todos sus aspectos. La patria es madre y gesta a sus hijos. Con un desliz patriarcal ella es hija de los “Padres de la Patria” (no aparecen en cambio las madres de la patria) que suponemos hicieron de una tierra fecunda una Nación. De allí en más ella engendrará y parirá en la soledad de su destino las generaciones ulteriores de sus hijos”*¹⁷.

Asimismo, asentado en los valores simbólicos que sostienen una comunidad, sus leyes, sus instituciones, el apego a sus paisajes y costumbres, articulado en una lengua que se peculiariza, el amor a la patria, es asociado con la fuerza del amor primario, que suponemos incondicional como es la figura materna.

*“Como el amor a la madre, que se supone natural y sagrado, nunca aprendido o transmitido, también el amor a la patria se sacraliza. Entonces se habla de las esencias eternas que la conforman donde ella se gestó, y desde las cuales iluminó a quienes la conformaron”*¹⁸.



Tomás Povedano. *Ilustración Diario La Tribuna*, 1924. Técnica mixta, 57x 43 cm.

Eugenia Rodríguez (2001) estudia el papel que tuvieron las relaciones de género y la redefinición de los modelos de familia en el proceso de construcción y transformación de la identidad nacional, conforme a los modelos ideales de la clase dominante, durante el período de 1880-1950. La construcción de la identidad nacional coincide con decisivas transformaciones: la secularización de la sociedad, las reformas liberales, la democratización y la reforma del sistema político-electoral, el desarrollo de las políticas sociales y moralizantes del Estado liberal, el Código Penal de 1880 y el Código Civil de 1888, el ascenso de las mujeres en la educación y en la fuerza laboral asalariada.

La autora señala, por otra parte, la importancia que posee, en este proceso de formación de la identidad nacional y del proyecto hegemónico liberal, el llamado “modelo de higiene social”, para el cual el Estado desarrolló una serie de instituciones y de políticas sociales cuya función era “civilizar” a los sectores subalternos. Basado en la ideología de la “civilización, el orden y el progreso”, fue de suma importancia para los políticos e intelectuales

liberales redefinir y modernizar el papel de la familia y las relaciones de género. Las políticas sociales implementadas por los liberales tenían un énfasis de género en el cual los principales sujetos del nuevo modelo de familia y nación fueron las mujeres y los niños. Según Eugenia Rodríguez:

“En la aplicación y éxito de estas políticas sociales fueron clave las crecientes campañas de alfabetización y de educación de la mujer como madre-esposa y trabajadora eficiente, la creación de una serie de instituciones para la salud y la educación para la niñez, la exaltación del ideal de la maternidad científica”, y la incorporación activa del movimiento de mujeres en dichos procesos”¹⁹.

Características de una cultura “nacional”

El proceso de gestación del estado generó dentro de la oligarquía una pequeña élite de escritores, políticos e intelectuales conocido como El Olimpo. Autores considerados clásicos de la literatura nacional costarricense como Manuel de Jesús Jiménez, Magón, Gagini, Aquileo Echeverría, Ricardo Fernández Guardia coincidieron con la etapa de consolidación del Estado.

El papel ideológico de este grupo fue la elaboración de un modelo de cultura nacional que respondiera al régimen liberal de 1880. Una característica de sus escritos es la relación que se dio entre el paradigma eurocéntrico tomado como modelo universal e intuición de formar parte de otra realidad y de otra cultura. Hubo también resistencias para incluir en sus obras manifestaciones de la vida y de la cultura popular.

Culturas como la indígena, guanacasteca o la afrocaribeña del Atlántico fueron ignoradas (o convertidas en folclor exótico) del modelo liberal de identidad o cultura “nacional”. Durante la década de 1890, en varias publicaciones se dio un debate sobre el “nacionalismo literario” entre los “europeístas” y los “nacionalistas”. Hacia 1900, ya nadie dudaba de que se pudiera hacer una literatura sobre “asuntos nacionales”. Ricardo Fernández Guardia publica CUENTOS TICOS, en 1901, y MAGDALENA, una comedia de costumbres nacionales, en 1902. Tanto en la literatura como en las artes plásticas, hay una tensión en cuanto al tratamiento de la temática costumbrista con lenguajes académicos. Lo que se plantea a partir de ese momento, tanto en el área literaria como de las artes plásticas, será cómo articular el modelo universal de literatura “cultura” con una nueva realidad nacional y cultural diferente.

La literatura nacional, fundada por la generación del Olimpo en la década de los años ochenta, responde más al imaginario de la oligarquía liberal basado en el paradigma europeo, que a la multiplicidad cultural de la realidad costarricense. Según Álvaro Quesada Soto (1990), el papel de la mujer, en los textos del Olimpo, se asemeja al papel del campesino, sujetos a la tipificación de representantes de la identidad nacional, mientras mantenga la actitud de subordinación.

El nacionalismo en las artes

A partir de 1875, se impone la necesidad de desarrollar una política que pretendía establecer los símbolos de la identidad nacional. Este programa de gobierno era parte de una corriente nacionalista iniciada en Europa. El 14 de marzo de 1897, don Rafael Yglesias Castro firmó el decreto presidencial de fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que abrió sus puertas el 12 de marzo de 1898.

Tomás Povedano de Arcos (1856-1943), su primer director, permaneció en el cargo hasta 1941, cuando la institución pasó a formar parte de la Universidad de Costa Rica y cambió su nombre por el de Facultad de Bellas Artes. Este artista estudió en su juventud en la Academia de Bellas Artes de Málaga y, posteriormente, en la Academia de acuarelistas de Sevilla. En Ecuador, fundó la Academia de Bellas Artes de Cuenca y otra en Guayaquil. Su ideal estético no era griego ni romano, sino que admiraba a Diego Velásquez y a Esteban Murillo.

Povedano fue invitado a venir al país, lo cual coincidió con una década privilegiada en la que los factores económico y político se conjugaban para el desarrollo del arte nacional, encaminado hacia el fomento de obras de carácter público con énfasis en exaltar el espíritu nacionalista. Tal es el caso de obras como el Monumento a Juan Santamaría (1890), de Aristide Croizy, y el Monumento Nacional (1895), de Louis-Robert Carrier Belleuse. Alrededor de 1903, pinta los plafones *La industria*, *El comercio* y *Las Bellas Artes*, en sustitución de los óleos pintados originalmente por Paolo Serra. Realiza obras de carácter costumbrista como *Guanacasteca*; pintura que podríamos llamar de historia como *Alegoría de la Cruz Roja*, el diseño para una estampilla, *Alegoría de la República* e importantes trabajos de ilustración como el *Primer silabario Porfirio Brenes*.



Tomás Povedano. Retrato de Mercedes Lara Fernández. Óleo sobre tela, 1938. 65 x 93 cm.

Enrique Echandi (1866-1959) se traslada a Alemania entre 1885 y 1891 a estudiar pintura a las ciudades de Leipzig y Munich. A partir de 1875, el Gobierno escoge como símbolo de la identidad nacional la Campaña de 1856. Echandi participó de esas actividades representando la *Quema del Mesón por Juan Santamaría*. Junto con otros artistas, comenzó a interesarse por el tema nacional, con temas del paisaje, la gente y las costumbres de la época. La mayoría de estos estudios son dibujos del Valle Central.

A partir de 1930, surge una generación con nuevas propuestas estéticas que luchan por recuperar el pasado autóctono latinoamericano con el fin de integrarlo al estudio de las vanguardias artísticas europeas. Los escultores de la generación nacionalista: Juan Manuel Sánchez (1907), Francisco Zúñiga (1912) encontraron sus fuentes en el legado prehispánico, la imaginería y la temática pagana surgida en el país en la segunda mitad del siglo XIX. Para Zavaleta, el término generación nacionalista no es exacto porque no todos los artistas desarrollaron un sentir nacionalista en sus obras proponiendo, en su lugar, referirse a la emergente generación de los años treinta.

La mujer y el proceso de construcción de la identidad

El arte de Occidente, a lo largo de su desarrollo, muestra diversos arquetipos muchas veces contradictorios, como espacios simbólicos donde “recrear” su propia imagen. El arte costarricense refleja también los paradigmas que encontramos en la historia del arte occidental.

Durante el período que antecede la llegada de los europeos, el paradigma de mujer que prevalecía era el asociado con la fertilidad y la maternidad. Posteriormente, en la década de los años treinta, obras como *Maternidad* (pág. 49) y *Mujer sosteniéndose los senos* (pág. 51) de Francisco Zúñiga, reivindicarán la escultura precolombina y el paradigma que asocia la figura femenina a la madre tierra, las diosas y la fertilidad.

Durante la colonia la representación oficial se llena de vírgenes y mártires que se erigen símbolo de la espiritualidad y la bondad santificada. A la dulzura y delicadeza del rostro de la Virgen María, referente de sumisión y delicadeza, se le integra el concepto de feminidad. Uno de los principales mecanismos de dominación ideológica de la mujer era su idealización.

El modelo de género que se operacionalizó durante el periodo 1880-1950, mediante la promoción articulada por parte de la Iglesia y el Estado, se basó en un discurso centrado en la exaltación de la mujer-madre-esposa, ama de casa, como el principal agente moralizador y formador de los hijos de la patria. Sin embargo, el CÓDIGO CIVIL de 1888, introdujo algunos cambios, y eliminó las consideraciones sobre la sumisión y obediencia de la esposa hacia su esposo, quien es considerada su compañera. También se reforzó la capacidad de las mujeres para ejercer la patria potestad compartida y, a falta de éste, se le permitía ejercer la tutela sobre sus hijos. De esta manera, de acuerdo con Eugenia Rodríguez (2001):

“...podría afirmarse que con el Código Civil de 1888 el papel de las mujeres como ejecutoras de sus derechos de patria potestad y tutela, se da en un contexto de auge del ideal de la maternidad de fines del siglo XIX, en el cual las funciones tradicionales de las mujeres como esposas y madres garantes de la crianza de los hijos conforme a los patrones liberales del orden, el progreso y la civilización, adquiere una importancia estratégica en el proyecto de construcción de la identidad nacional y de un modelo hegemónico liberal”²⁰.



Enrique Echandi. *Sin título*. Tinta sobre papel. Sin fecha. 24.1x17.5 cm. Colección. Mena Carranza.

La imagen de madre sin mácula, plena de amor, sacrificio, entereza, estoicismo y piedad es el paradigma vigente en la época colonial en todos los territorios de América Latina. Según

Iván Molina (2003):

“La Costa Rica europea y blanca suponía a la vez una definición precisa de los espacios y funciones que debían ocupar y desempeñar uno y otro sexo. La esfera pública correspondía a los varones, proveedores, ciudadanos y jefes de sus esposas e hijos; el universo privado y doméstico a las mujeres, a las que les tocaba velar por el bienestar de sus maridos y la crianza de su progenie”²¹.

La mujer, objeto de la interpelación ideológica de la Iglesia Católica y del discurso patriarcal, era representada como un ser emocional, débil en sus capacidades intelectuales y necesitada de protección del padre o esposo. Según González Ortega (1997), la femineidad era equiparada con la belleza, la pureza, la perfección y, entonces, aparecían las figuras míticas de la Madre Patria, la Virgen María y la iglesia Católica. Tres figuras que se condensaban en el mito de la Madre Santa.

La exaltación del ideal de madre

“La invención del día de la madre en 1932 expresó sin duda las complejidades del proceso precedente, ya que al tiempo que se reconocía a la maternidad como un valor cívico, su celebración oficial cada 15 de agosto (el día de la Asunción de la Virgen) por disposición del Poder Ejecutivo, destaca que el modelo de madre y esposa enfatizado era el mariano”²².

El modelo de la maternidad basado en la Virgen queda claramente expresado en la obra de Juan Ramón Bonilla, *Héroes de la miseria*, que remite iconográficamente a la *Piedad* de Miguel Ángel. Ambas obras desarrollan una composición de tipo piramidal y un tratamiento de superficie pulida, y representan madres sosteniendo a su hijo en su regazo pero, mientras en el caso de Miguel Ángel el discurso trata el dolor y la muerte, Bonilla aborda el sentimiento de esperanza y vida.

La *Maternidad* de Zúñiga, plantea el mismo tema que Bonilla pero desde otra perspectiva y recurriendo a un lenguaje plástico diferente.

Con la llegada de los movimientos independentistas surge una representación iconográfica diferente: la compañera libertaria. La mujer convertida en heroína abandona la familia y la iglesia y su representación aparece en otros escenarios: el campo de batalla, el círculo de las ideas y como alegorías de la libertad, del triunfo y de la nación. En la época republicana José Zúñiga



Tomás Povedano. *Silabario Porfirio Brenes*.

Valverde es un ejemplo de esta corriente con su óleo *Retrato de Pancha Carrasco*, de 1906.

El arte académico presenta la figura femenina como ejemplificación de la belleza ataviada con elegantes vestidos, o la dignidad y orgullo en su rol de madre, cimiento de la familia, o como estandarte que proclama el estatus de su apellido. El mismo concepto estético empleado por Bonilla en escultura, en el cual la obra de arte refleja la belleza y la perfección, podemos observarlo en las obras de Tomás Povedano y de Enrique Echandi. Ambos artistas compartían el rigor de la academia en la enseñanza y en el desarrollo de una temática realista. Sin embargo, al comparar sus retratos de mujeres, es posible observar los diversos tratamientos. Echandi emplea una pared de fondo y una luz suave y difusa que da un carácter intimista al cuadro, mientras que Povedano recurre a un fondo de paisaje y una iluminación vibrante, producto de su admiración por los pintores españoles Velázquez y Murillo.

Las políticas sociales implementadas por los liberales ubicaron a las mujeres y a los niños en los elementos centrales para la erección del modelo y la nación, así como para preservar el nuevo orden social. Por este motivo, la cuestión social no puede separarse de la cuestión femenina. En el éxito de dichas políticas cabe destacar el rol fundamental que tuvieron las campañas de alfabetización, así como la creación de una serie de instituciones para la salud. El papel dinámico que tuvieron las mujeres en los procesos de reforma social, educación y moralización de los ciudadanos, higiene y salud, se expresa en las ilustraciones que realizó Tomás Povedano para el *Primer silabario Porfirio Brenes* para la Cruz Roja y para *La Tribuna*.

El desnudo femenino también ha sido utilizado por la pintura académica como forma alegórica de las artes, la belleza y la simbología de las mitologías de la cultura clásica occidental. Ejemplo de ello es la *Alegoría de las Bellas Artes*, de Tomás Povedano de Arcos para el Teatro Nacional.

El recurso de la figura femenina como metáfora de valores civiles, sociales y políticos de la Nación, aparece representado en obras de diferentes períodos de la historia del arte occidental: la *Victoria alada de Samotracia*, del arte helénico, *La libertad guiando al pueblo*, óleo de Delacroix del romanticismo del siglo XIX.

En el caso del arte costarricense, el Monumento Nacional



Enrique Echandi. *Retrato de Elsa Maukisch*, sin fecha. Óleo sobre tela, 67.5 x 52.5 cm. Colección Roberto Carranza.



Enrique Echandi. *Retrato de Ana Montero*, 1904. Óleo sobre tela, 23.5 x 17.5 cm. Colección Banco Central de Costa Rica.

celebra la campaña de 1856 como símbolo de las repúblicas centroamericanas que luchan contra el invasor. En la ilustración, para el Diario LA TRIBUNA, de Tomás Povedano, observamos la representación de la mujer con la bandera, el escudo y el café, símbolos de la Nación.

Desde finales del siglo XIX, el esquema burgués y el discurso liberal-secular respaldó un modelo de belleza y de moda, el cual enfatizaba el cuidado de la apariencia física de las mujeres tanto en la esfera pública como en la privada, es decir, cuidar la vestimenta, el maquillaje y la figura. En los retratos de la época, es posible observar los roles de género. Enrique Echandi pintó 59 retratos, de los cuales 45 eran varones y 13 mujeres. Mientras que los retratos masculinos eran concebidos para ser expuestos y promocionados, los femeninos se reservaban al círculo íntimo del hogar. Se observa, en relación con la actitud de los representados, un aspecto que los diferencia según su género. Los hombres miran frecuentemente al espectador de manera frontal para connotar su poder sobre los demás. Por el contrario, los retratos femeninos

evaden la mirada al espectador como sucede en el *RETRATO DE ANA MONTERO*. En cambio, su esposa, observa de frente al artista estableciendo un gesto más íntimo entre los dos. Las miradas de las mujeres que se dirigen directamente al espectador son de seducción. Las miradas frontales del varón señalan la presencia activa del hombre, mientras que las miradas oblicuas de las figuras femeninas indican una presencia pasiva de la mujer. Esta divergencia de las miradas puede observarse, también, en el retrato de sus hijos, de 1899.

Las expectativas del comportamiento social aparecen reflejadas en diversos estudios del artista. En la representación de una dama de sociedad, se evidencia su gesto arrogante, al colocar la cabeza de perfil, que vuelve su mirada sobre el hombro, y su posición social por medio de su vestido y sombrero de ala grande.

Paralelamente al modelo burgués, contraponen representaciones de mujeres campesinas y trabajadoras que no observan los cánones de buenas maneras y apariencia adecuada. En dos estudios de tinta de Echandi, las mujeres de sectores populares asumen actitudes más espontáneas con lo que contradicen las normas de urbanidad y decoro.

El énfasis en los roles de género se expone en una tinta de 1932, donde Echandi dibuja una pareja de niños. La niña es representada con un delantal que levanta de sus extremos, y el varón viste un traje marinero, traje de moda para los niños de las primeras décadas del siglo XX. El atuendo del niño se identifica con una ocupación varonil y ruda, propia de los varones, en tanto que la vestimenta de la niña está asociada con labores domésticas, consideradas inferiores al trabajo intelectual e identificado con un estatus de subordinación. De este modo, tanto por el atuendo como por el menor tamaño de la figura femenina que sugiere una jerarquía de menor importancia, se enfatizan las esferas separadas y los roles de género, lo que prefigura su lugar en la sociedad, en el cual la niña queda sujeta al modelo de esposa-madre y ama de casa, al que la Iglesia y los liberales la circunscriben.

También el artista expresa las expectativas de los juegos y los entretenimientos que niños y niñas podían realizar de acuerdo con su género. Los varones, por un lado, son representados realizando piruetas en actividades bruscas, tal como correspondía a los varones. Las niñas, por su parte, son representadas con vestidos saltando delicadamente la cuerda.

El fenómeno de las exposiciones de Artes Plásticas, patrocina-



Enrique Echandi *Sin título*.
Tinta sobre cartón. Sin fecha.
10.46 x 8.28 cm. Colección
Bernal y Ricardo Monge.



Enrique Echandi. *Sin título*.
Tinta sobre papel. Sin fecha.



Enrique Echandi. *Sin título*. Tinta sobre papel. Sin fecha.

nados por el DIARIO DE COSTA RICA desde 1928 hasta 1937, por iniciativa del embajador de Argentina, Enrique Loudet, dan como resultado una confrontación entre el arte académico y ese “otro” arte representado por un grupo de artistas conocido como la Nueva Sensibilidad.

Ese “otro” arte intenta integrar el estudio de las vanguardias

europas a la recuperación del arte prehispánico. En pintura emplearon la técnica impresionista en los paisajes; en escultura, retomaron el legado precolombino de la forma cerrada y el concepto esferoide y de la imaginería colonial. Alejados de las técnicas tradicionales como el mármol y bronce, emplearon la madera y la piedra.

Entre 1928 y 1937, periodistas, políticos, artistas e intelectuales insistieron en la creación de un arte nacional. Los puntos medulares para alcanzar este objetivo fueron el tema del paisaje con casa de adobe y el campesino en pintura, y el rescate de lo precolombino en escultura.

Pero, también, la aspiración por un arte nacional vinculó los conceptos de patria y nación. En *Café de Costa Rica*, Julio Solera de Oreamuno representa a Costa Rica mediante una bella mujer blanca que le ofrece al rubio extranjero una taza del grano de oro del país. Eugenia Zavaleta (1998) comenta sobre la obra:

“La escena es posible en los hermosos y tropicales parajes nacionales en donde impera la libertad, tal como lo indica el gorro frigio de la beldad. Probablemente, esta creencia la compartían muchos costarricenses y, además, identificaban dichos rasgos como parte de su ser nacional. No obstante, la dependencia a casi un solo producto de exportación –el café– dejó la economía del país a merced de los cambios del mercado mundial. Con la crisis de 1929, la exportación y la importación se vieron afectadas, y esto –a su vez– provocó una crisis fiscal, ya que los impuestos de las aduanas significaban la renta más importante del erario”²⁴.

Max Jiménez (1900-1947) representa la tendencia que busca integrar los nuevos lenguajes plásticos de la modernidad con la recuperación de la identidad latinoamericana. Retoma de este modo, las raíces de la cultura africana presentes en Costa Rica y el Caribe. La figura femenina predomina porque las diosas del panteón de las religiones africanas son las protagonistas. En su óleo *Anita*, de 1939, se observa la estilización y la deformación de la figura, particularmente en las manos, que le confiere un carácter orgánico vinculado con la naturaleza. El volumen y la estilización de la figura femenina negra posee, entonces, en Max Jiménez, una connotación cultural y otra simbólica. Su tratamiento de la figura negra tiene la influencia de la vanguardia europea de principios del siglo XX, pero al identificarse con las intenciones “nacionalistas” de los artistas de la generación de los años treinta, adquiere una dimensión latinoamericana al retomar la cultura popular africana, identidad presente y exclu-



Julio Solera Oreamuno *Café de Costa Rica*. 1932. 57.7 x 47.2 cm. Colección María Adilia Solera Oreamuno.



Max Jiménez. *Anita*, circa 1939. 97.5 x 61.5 cm. Colección Jiménez-Beeche.

da a la vez en el país.

El desnudo femenino había sido escasamente trabajado en la Costa Rica de los años treinta. Puede encontrarse una explicación en la campaña de la Iglesia Católica, la cual estipulaba las regulaciones en la vestimenta femenina: el vestido debía cubrir las piernas hasta la mitad, y los brazos, total o casi totalmente. Esto provocó que los artistas representaran los cuerpos femeninos con cierto recato. Una excepción es Manuel de la Cruz González, quien, a partir de los años cuarenta, se concentra en los desnudos y muestra una imagen sensual de la mujer.

Una imagen diferente de la mujer es la que proporciona Francisco Amighetti en *Cafetería*, al representar la figura femenina fuera del ámbito doméstico. La figura vestida de rojo, objeto de las miradas masculinas, apuntan a enfatizar una tensa realidad social. En *La Celestina*, Amighetti, mediante un juego de opuestos, enfatiza contrastes morales y simbólicos: la mujer en el interior y en el exterior de la casa; la juventud/belleza y la vejez/fealdad; el bien y el mal sustentados en los valores de luz y de sombra.

Otra visión de la mujer: Emilia Prieto (1902-1986)

“...Nada puede haber más reñido con elementos de la más simple dialéctica que esto de hacer del cuerpo un museo donde se guardan unos órganos genitales con la naftalina del honor para que no se piquen. Y de haber hecho de las normas morales, cruelismos verdaderos, cuchillos de castración que toma toda una vida para cortar los ovarios”. Emilia Prieto: (1977).

La obra de Emilia Prieto redefine la posición de la mujer en la sociedad, valorizando el erotismo y la feminidad. El cuerpo femenino es señalado como espacio dominado por el varón y como territorio de denuncia. Prieto cuestiona las estructuras de poder, tanto desde lo público como desde lo privado, ambos condicionantes de la capacidad de desarrollo personal de la mujer. Esta situación queda ilustrada en la obra *Mujer-cuerpo*, donde la figura femenina aparece mutilada. En los grabados *Dibujo para bordar*, y *Explotación de la mujer por el hombre*, Prieto ironiza acerca de la oposición jerárquica del binomio hombre/mujer, aludiendo a la desigual distribución de tareas entre hombres y mujeres, en las que lo femenino queda reducido a las funciones decorativas, artesanales y domésticas.



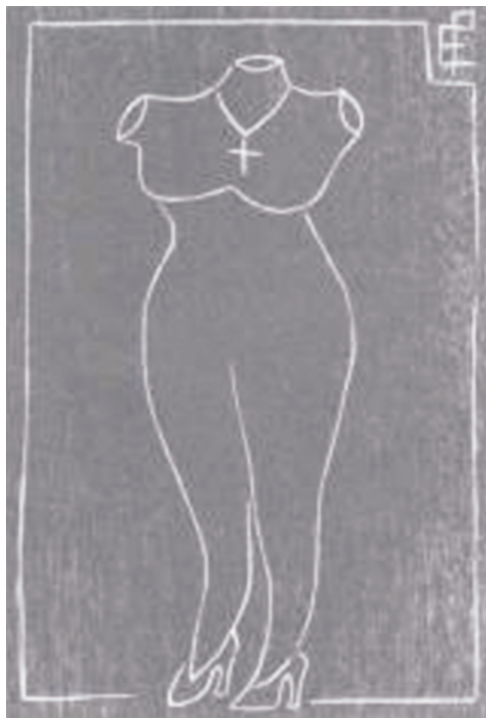
Emilia Prieto. *Explotación de la mujer por el hombre.* Xilografía.

Faltando aún varios años para que la mujer acceda a ejercer sus derechos de ciudadana, recurre a la estrategia de la sátira para apelar a la participación activa de las mujeres en la vida política.

“Las reivindicaciones de género en Costa Rica datan de las décadas de 1910 y 1920, cuando círculos de señoras y señoritas de sectores medios y acaudalados, en particular maestras, se organizaron en pro de su derecho al sufragio y de la equidad salarial con los varones”²⁵.

Según Eugenia Rodríguez (1998), la participación activa de las mujeres en el proceso de reforma social sucedió en dos grandes etapas: 1890-1930 y 1920-1950. El primer periodo estuvo marcado por la activa participación de mujeres de clase alta en labores filantrópicas, las que se organizaron en la Sociedad de San Vicente de Paul, con sede en todas las provincias, cuyos objetivos eran atender las necesidades de la niñez abandonada y moralizar a las mujeres de los sectores populares en cuanto a higiene, moral y disciplina de la clase dominante. El segundo periodo, de 1920-1950, se caracterizó por la formación de organizaciones gremiales, partidos políticos.

El lenguaje de Emilia Prieto que, en 1949, preside el comité Nacional por la Paz y, posteriormente, participa de la “Unión de Mujeres Costarricenses Carmen Lyra”, cargado de humor e ironía, manifiesta una actitud crítica y re-significa los lugares comunes culturales.



Emilia Prieto.
Mujer-cuerpo. Xilografía.

“ahí mismo, donde otros colaboran en edificar el imaginario sobre la identidad, a través de una visión complacida de la historia”²⁶.

Emilia Prieto satiriza el rol de mujer-esposa en su obra *La perfecta casada*. La figura porta una máscara para anular su personalidad, con lo cual podía desempeñar a cabalidad su papel de madre-esposa. Además, vestía de forma muy decorosa: blusa sin escote y con mangas que cubrían por completo sus brazos, y amplias enaguas para que no dañaran la silueta femenina. Según Virginia Mora Carvajal (2003), la década de 1920 establece una particular importancia para la historia de las mujeres, pues se consolida una serie de cambios que se vienen sucediendo desde finales del siglo XIX y principios del XX. Uno de los principales aportes fue una mayor visibilidad social y participación de la mujer en espacios públicos. Por otra parte, los temas femeninos, motivo de debate y discusión pública, se dan más sistemáticamente. En este período comienza a consolidarse una cultura femenina urbana como diversiones y actividades sociales.

Conclusión

El modelo de identidad nacional que se afirma como un hecho constituido que todos debemos aceptar e introyectar como propio, es, en realidad, parte de un lento, dificultoso y complejo proceso histórico en el cual el papel de la mujer ha sido central.

La intelectualidad liberal exaltó el ideal de la mujer como madre, la cual quedó elevada al estatus de “profesión científica moderna” y se convierte en pivote de la familia y de la nación, a la vez que identificaba al padre como proveedor del hogar pero desligado de la crianza de los hijos. Las representaciones de la mujer en el período estudiado reflejan su decisiva participación, al trascender el ámbito doméstico y abarcar el ámbito público, como madres, educadoras, sanadoras, trabajadoras.

“Las mujeres se convirtieron así, en importantes aliados del Estado liberal en el proceso de implementación de las políticas sociales y de construcción de la identidad nacional”²⁷.

Notas

1. Eric Hobsbawm. **Naciones y nacionalismos desde 1780**. Crítica: Barcelona. 1991, pág. 18.
2. Marcio Veloz Maggiolo. *Identidad cultural e identidad nacional. Pluralidad del modelo*. En: **Káñina**, Rev. Artes y Letras, Universidad de Costa Rica. Vol. XVII (1), 1993, pág. 68.
3. Víctor Hugo Acuña Ortega. *La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870*. En: Revista de **Historia**. Enero, Junio 2002. N° 45. Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica, pág. 192.
4. Iván Molina Jiménez. **Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José. 2003, pág. 20.
5. Álvaro Quesada Soto. *Sobre la identidad nacional*. En: **Herencia**, Vol. 2, N° 1. Universidad de Costa Rica: San José, pág. 105.
6. Víctor Hugo Acuña. *La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870*. En: Revista de **Historia**, Enero, Junio 2002. N° 45. Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica: San José, pág. 191.
7. Alexander Jiménez Matarrita. **El imposible país de los filósofos**. Ediciones Perro Azul: San José. 2002, pág. 87.

8. Íbid., pág. 88.
9. Tatiana Lobo. **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José. 1998, pág. 32.
10. Íbid., pág. 33.
11. Carmen Murillo Chaverri. *La piel de la Patria: sobre las representaciones de la diversidad cultural en Costa Rica*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José. 1998, pág. 32.
12. Giovanna Giglioli. *Los colores de la idiosincrasia*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José. 1998, pág. 21.
13. Íbid., pág. 25.
14. Íbid., pág. 26.
15. Álvaro Mata. *Identidad costarricense: entre la ausencia, el olvido y la censura ontológica*. En: **Herencia**, Vol 6. N° 1 y 2. Universidad de Costa Rica, 1994: San José, pág. 215.
16. Gastón Gaínza. *De exilios y extrañamientos*. En: **Herencia**, Vol. 5. N° 2, 1993. Universidad de Costa Rica: San José, pág. 84.
17. Mario Marcos Schumacher. *La patria es irremediable*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José. 1998, pág.184.
18. Íbid., pág. 182.
19. Eugenia Rodríguez. *Construyendo la identidad nacional y redefiniendo el sistema de género. Políticas sociales, familia maternidad y movimiento femenino en Costa Rica (1880-1950)*. En: **Memorias del IV Simposio Panamericano de Historia**. Instituto Panamericano de Geografía e Historia: México, 2001, pág. 214.
20. Eugenia Rodríguez. Op. cit., págs. 220-221.
21. Iván Molina. Op.Cit., pág. 22.
22. Eugenia Rodríguez Sáenz. *Inventando el día de la madre en Costa Rica; 1890.1932*. **Reflexiones**, San José, N° 75 (octubre de 1998), págs. 33-42.
23. **Café de Costa Rica**. Óleo sobre tela, 57.7 x 47.2 cm. 1932, Julio Solera Oreamuno. Colección María Adilia Solera Oreamuno.
24. Eugenia Zavaleta Ochoa. *Las exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937) en Costa Rica*. San José de C.R. 1998, pág. 257. Víctor Hugo Acuña, Iván Molina. **Historia económica y social de Costa Rica (1750-1950)**. San José, C.R.: Editorial Porvenir, 1991.

25. Astrid Fischel. *Estado liberal y discriminación sexista en Costa Rica*. Revista de **Ciencias Sociales**. Universidad de Costa Rica: San José. N° 75 (octubre de 1998), págs. 33-42.
26. Cita del catálogo **Las peras del olmo**. Obra gráfica de Emilia Prieto. Junio-Agosto 2004. Museo de Arte Costarricense: San José, C.R.
27. Eugenia Rodríguez. Op. cit., pág. 237.

Bibliografía

ACUÑA, VÍCTOR HUGO

- 2002 *La invención de la diferencia costarricense, 1810-1870*. En: **Revista de Historia**. Enero, junio, N° 45. Universidad Nacional y Universidad de Costa Rica.

ACUÑA, VÍCTOR HUGO Y MOLINA, IVÁN

- 1991 **Historia Económica y social de Costa Rica (1750-1950)**. Editorial Porvenir: San José, C.R.

BARRIONUEVO, FLORIAN Y GUARDIA, MARÍA ENRIQUETA

- 2003 **Tomás Povedano**. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José.

BACZKO, BRONISLAW

- 1991 **Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas**. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.

FERNÁNDEZ GUARDIA, RICARDO

- 1901 **Cuentos ticos**. Imprenta y Librería Española: San José.

- 1902 **Magdalena**. Imprenta y Librería Española: San José.

- 2002 **Costa Rica en el siglo XIX. Antología de viajeros**. Editorial Universidad Estatal a Distancia: San José.

FISCHEL, ASTRID

- 1998 *Estado liberal y discriminación sexista en Costa Rica*. Revista de **Ciencias Sociales**. N° 75, octubre: San José.

GAÍNZA, GASTÓN

- 1993 *De exilios y extrañamientos*. En: Revista **Herencia**, Vol. 5, N° 2. Universidad de Costa Rica: San José.

GIGLIOLI, GIOVANNA

- 1998 *Los colores de la idiosincrasia*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José.

GONZÁLEZ ORTEGA, ALFONSO

- 1997 **Vida cotidiana en la Costa Rica del siglo XIX**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

HALBWACHS, MAURICE

1950 **La mémoire collective**. Paris. Albin Michel, 1994.

HOBBSAWM, ERIC

1991 **Naciones y nacionalismos desde 1780**. Crítica: Barcelona.

HROCH, MIROSLAV

1994 *La construcción de la identidad nacional: del grupo étnico a la nación moderna*. En: Revista de **Occidente**, 161, octubre.

JIMÉNEZ, ALEXANDER Y OYAMBURU, JESÚS

1998 **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José.

JIMÉNEZ MATARRITA, ALEXANDER

2002 **El imposible país de los filósofos**. Ediciones Perro Azul: San José.

JIMÉNEZ, MAX

1999 **Aproximaciones críticas**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

LOBO, TATIANA

1998 **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José.

MATA, ÁLVARO

1994 *Identidad costarricense: entre la ausencia, el olvido y la censura ontológica*. En: Revista **Herencia**. Vol 6. Nº 1 y 2. Universidad de Costa Rica: San José.

MOLINA, IVÁN Y PALMER, STEVEN

2002 **Historia de Costa Rica**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

MOLINA JIMÉNEZ, IVÁN

2003 **Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

1993 *Los pequeños y medianos caficultores, la historia y la nación. (1890-1950)*. **Caravelle**. Nº 61: Costa Rica.

MORA CARVAJAL, VIRGINIA

2003 **Rompiendo mitos y forjando historia. Mujeres urbanas y relaciones de género en Costa Rica a inicios del siglo XX**. Museo Histórico Cultural Juan Santamaría: Costa Rica.

MURILLO CHAVERRI, CARMEN

1998 *La piel de la Patria: Sobre las representaciones de la diversidad cultural en Costa Rica*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: Costa Rica.

PÉREZ IGLESIAS, MARÍA Y GONZÁLEZ GARCÍA, YAMILETH

1996 *Identidad de identidades: ¿Hacia una identidad hegemónica?* En: **Identidades y producciones culturales en América Latina**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

PRIETO, EMILIA

1977 *Escritos y grabados*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes: San José.

QUESADA SOTO, ÁLVARO

1990 *Sobre la identidad nacional*. En: **Herencia**. Vol 2. N° 1, Universidad de Costa Rica: San José.

RODRÍGUEZ SÁENZ, EUGENIA

1998 *Inventando el día de la madre en Costa Rica; 1890-1932*. **Reflexiones**. N° 75. Octubre: San José.

2001 *Construyendo la identidad nacional y redefiniendo el sistema de género. Políticas sociales, familia maternidad y movimiento femenino en Costa Rica (1880-1950)*. En: **Memorias del IV Simposio Panamericano de Historia**. Instituto Panamericano de Geografía e Historia: México.

ROJAS, JOSÉ MIGUEL

2003 **Arte Costarricense. Un siglo**. Editorial Costa Rica: San José.

SCHUMACHER, MARIO MARCOS

1998 *La patria es irremediable*. En: **Costa Rica imaginaria**. Editorial Fundación UNA: San José.

SINGER, BRIAN

1996 *Cultural versus contractual nations: rethinking their opposition*. **History and Theory**, 35,3, págs. 309-327.

VELOZ MAGGIOLO, MARCIO

1993 *Identidad cultural e identidad nacional. Pluralidad del modelo* En: **Káñina**. Revista Artes y Letras, Univ. Costa Rica. Vol. XVII (1), pág. 68.

ZAVALETA, EUGENIA

2003 **Echandi: continuidad / ruptura**. Museo de Arte Costarricense: San José.

1998 **Las exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937) en Costa Rica**. Tesis para optar por el grado de maestría en Artes. Universidad de Costa Rica: San José.

Catálogos

BARRIONUEVO, FLORIA Y MARÍA ENRIQUETA GUARDIA. MAX JIMÉNEZ

1999 **Catálogo razonado de San José**. Editorial de la Universidad de Costa Rica: San José.

ROJAS, JOSÉ MIGUEL

1990 **Catálogo Costa Rica en el arte**. Museos del Banco Central de Costa Rica: San José, C.R.

- 1999 **Imágenes de Mujeres junio-setiembre**. Fundación Museos del Banco Central: San José, C.R.
- 2004 **Las peras del olmo**. Obra gráfica de Emilia Prieto. Junio-Agosto. Museo de Arte Costarricense: San José, C.R.