

Los Certámenes de Paisaje Rural y la expansión de la mancha urbana en Costa Rica (1973-2003)¹

Eugenia Zavaleta Ochoa²

Resumen

Recepción: 9 de abril de 2018 / Aceptación: 12 de julio de 2018

Entre 1973 y el 2003, se realizaron los llamados Certámenes de Paisaje Rural y algunos Certámenes de Paisaje Urbano, los cuales fueron organizados por instituciones estatales. El objetivo de este artículo es determinar las razones que tuvieron instancias oficiales para retomar e incentivar nuevamente el tema del paisaje rural, el cual había tenido una preponderancia en la década de 1930. Para esto, se recurrió principalmente a la consulta de periódicos de la época y archivos del Museo de Arte Costarricense y del Ministerio de Cultura Juventud y Deportes. Asimismo, fue relevante la realización de entrevistas a organizadores, artistas y jurados que participaron en dichos concursos. A la luz de estas fuentes, se estableció que –por un lado– el Estado se había convertido en un agente urbanizador y –por otro lado– se aferraba a una representación plástica de la nación: el paisaje rural.

Palabras clave

Paisaje; rural; urbano; certamen; artes visuales

Abstract

The so-called Rural Landscape Contests and some Urban Landscape Contests, which were organized by state institutions, were held between 1973 and 2003. The goal of this paper is to determine the reasons that had official instances to restart and encourage again the theme of the rural landscape, which had had a preponderance in the decade of 1930. Newspapers of the time and archives of the Costa Rican Art Museum and the Ministry of Culture, Youth and Sports were consulted. It was also important to conduct interviews with organizers, artists and juries who participated in these competitions. In light of these sources, on one hand, it was established that the State had become an urbanizing agent and, on the other hand, it was clinging to a visual art representation of the nation: the rural landscape.

Keywords

Landscape; rural; urban; contest; visual arts

1 Este artículo es un resultado de la actividad de investigación N.º 818-B6-754, inscrita en el Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CIICLA) de la Universidad de Costa Rica (UCR). La estudiante Yojina Mora Quirós colaboró –de forma destacada– con una parte de la recolección de las fuentes primarias.

2 Costarricense. Historiadora del Arte. Ph. D. por la Universidad de Helsinki. Investigadora del CIICLA, docente de la Escuela de Estudios Generales y coordinadora del Museo de la Universidad de Costa Rica (museo+UCR). Correo electrónico: eugenia.zavaleta@ucr.ac.cr



Resumo

Entre 1973 e 2003, foram realizados os chamados Concursos de Paisagem Rural e alguns Concursos de Paisagem Urbana, organizados por instituições do Estado. O objetivo deste artigo é determinar os motivos que levaram as instâncias oficiais a retomar e incentivar novamente o tema da paisagem rural, o qual teve uma preponderância na década de 1930. Para isso, utilizou-se principalmente a consulta de jornais da época e arquivos do Museu de Arte da Costa Rica e do Ministério da Cultura, Juventude e Esportes. Também foi importante realizar entrevistas com organizadores, artistas e jurís que participaram dessas competições. À luz dessas fontes, foi estabelecido que –por um lado– o Estado havia se tornado um agente urbanizador e –por outro lado– se aferrava a uma representação plástica da nação: a paisagem rural.

Palavras chave

Paisagem; rural; urbano; concurso; artes visuais

Introducción

En Costa Rica, los artistas han mostrado una especial inclinación por representar el paisaje, particularmente el rural. Si bien es cierto, en las primeras décadas del siglo XX, los creadores plásticos adoptaron el paisaje como tema predilecto, influenciados por la corriente nacionalista y latinoamericanista que recorría América Latina, este ha permanecido como motivo de inspiración hasta la actualidad. En la década de 1930, los pintores contribuyeron a crear una expresión visual con la que los costarricenses se identificaron a sí mismos y a su nación: el paisaje rural o semirural del Valle Central con casas de adobe, rodeadas de naturaleza. Esta visión ha logrado perpetuarse como imagen nacional.

Con el transcurso del tiempo, dicha representación, así como el paisaje, en general, ha sido retomado por los artistas, unas veces con mayor persistencia que en otros momentos. Dada esta inclinación, cabe analizar el paisaje como un motivo que se ha instaurado en el imaginario de los artistas y de los costarricenses. Como fuente de estímulo por este tema, las instituciones públicas han jugado un papel fundamental.

En 1963, se creó la Dirección General de Artes y Letras (DGAL). En 1971, se decretó la instauración del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD, Ley N.º 4788); y en 1977, se fundó el Museo de Arte Costarricense (MAC, Ley N.º 6091). Desde estas instituciones, había un interés estatal para expandir la actividad cultural hacia otras provincias. Cuando en 1964 el artista Rafael Ángel “Felo” García fue nombrado director de la DGAL, dicha directriz fue vigorosamente impulsada. Su objetivo era llevar el arte al pueblo, para lo cual organizó actividades culturales que fueron enviadas a las diferentes provincias. Esta pauta se mantuvo en la década de 1970.

Un esfuerzo sistemático del Estado por mostrar el arte en zonas alejadas de San José se llevó a cabo por medio de los Certámenes de Paisaje Rural, organizados por la DGAL. En 1973, esta comenzó a realizar excursiones dominicales con artistas a diferentes lugares del país, en donde pintaban paisajes al aire libre de la región visitada. Las municipalidades respectivas u otras entidades organizadoras recibían a los creadores, les brindaban un almuerzo y luego exponían las obras elaboradas durante la mañana en el palacio municipal u otros espacios de la comunidad. Un jurado integrado por artistas maduros y personas entendidas en la materia premiaba de una a tres obras. Estos certámenes se prolongaron hasta el 2003; inicialmente, se organizaron de forma bastante continua y luego se espaciaron con el transcurso del tiempo.

Al comenzar el estudio sobre los Certámenes de Paisaje Rural, parecía que estos se habían organizado entre 1973 y 1986. Sin embargo, mientras avanzaba la investigación, se detectaron otros concursos pasado dicho lapso. En definitiva, se contabilizaron 77 certámenes efectuados entre 1973 y el 2003. Dado que estos no se hicieron de manera sistemática, podría ser que no se haya logrado registrar su totalidad. Entre dichos torneos, no solo se efectuaron sobre paisaje rural, también se realizaron Certámenes de Paisaje Urbano, pero fueron los menos. El primero de estos se llevó a cabo en 1978 y en total se organizaron 14.

La principal fuente primaria que se empleó fue la de los artículos de periódico. Se revisaron *La Nación*, *La Prensa Libre*, *Excelsior*, *Semanario Universidad* y *La República*. En la década de 1970, la información era más profusa y detallada; luego, esta disminuyó y se volvió menos pormenorizada. También, se acudió a los archivos del MAC y del MCJD. En ambos casos, los documentos encontrados fueron reducidos. Por ejemplo, en el primero, la institución está en un proceso de sistematizar su respectivo fondo, por lo cual solo una mínima parte del archivo estaba disponible para ser consultado. A partir de los documentos antes mencionados, se elaboró una base de datos que permitió procesar y analizar la información. Una fuente primaria importante fue la realización de 13 entrevistas, en las cuales se contemplaron artistas, organizadores y jurados de los Certámenes³.

Una fuente primaria difícil de hallar fue las obras ganadoras o las que concursaron en los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano. Cuando esta

3 Las entrevistas se realizaron a las siguientes personas: Luis Paulino Delgado (jurado), 14 de marzo de 2017; Rodrigo Brenes (artista), 29 de marzo de 2017; Marianela Salgado (artista), 31 de marzo de 2017; Fabio Herrera Martínez (artista), 4 de abril de 2017; Luis Fernando Quirós (artista), 5 de abril de 2017; Rudy Espinoza Morales (artista), 5 de abril de 2017; María de la Paz Zumbado (artista), 9 de mayo de 2017; María de la Paz Zumbado (artista), cuestionario escrito, 18 de setiembre de 2017; Guido Chinchilla Alvarado (artista), 31 de octubre de 2017; Inés Trejos Araya (organizadora, jurado), 3 de noviembre de 2017; Luis Chacón González (artista, organizador, jurado), 10 de noviembre de 2017; Virginia Vargas Mora (artista, organizadora, jurado), 13 de noviembre de 2017; Ana Griselda Hine Cleves (artista, jurado), 15 de diciembre de 2017; Guido Sáenz González (organizador, jurado), 16 de enero de 2018.



investigación se encontraba en una fase muy adelantada, se logró identificar 22 trabajos, de los cuales 17 correspondían a los Certámenes de Paisaje Rural y 5 a los Urbanos. Además, se encontraron 12 descripciones escuetas de las obras ganadoras del primer premio en los periódicos de la época. Posteriormente, se podrá hacer un análisis de estos documentos; por ahora, tal estudio queda pendiente.

Este artículo consta de seis apartados. En el primero, se estableció una definición de paisaje rural y urbano, a partir de la cual se sustenta el tema de este trabajo. El siguiente apartado se refirió a la política cultural que se desarrolló a partir de finales de la década de 1950 y a la tradición en torno al paisaje rural, lo cual se convirtió en la base que le dio soporte a los Certámenes de Paisaje Rural. A continuación, se explicó la dinámica de dichos concursos. En el cuarto, se evidenció el interés por estimular plásticamente el motivo en cuestión, así como rasgos determinados de este: lo pintoresco, lo auténtico y lo típico, es decir, lo nuestro. En contraposición a la búsqueda de estas imágenes, se daba un fuerte proceso de urbanización en un sector importante de los lugares en donde se llevaban a cabo los Certámenes, aspecto que se analizó en los dos últimos apartados.

Paisaje rural, paisaje urbano

Según Javier Maderuelo, el paisaje es un constructo mental, es decir, es una elaboración intelectual vinculada con la formación cultural y con los estados de ánimo de quienes contemplan un lugar, sea este rural o urbano. Como fenómeno cultural, es una convención que varía según las culturas y las épocas (Maderuelo, 2010, p. 575). En realidad, el concepto de paisaje no ha existido en todos los tiempos ni en todas partes. De acuerdo con Berque, la noción de paisaje se hizo presente en China (siglo IV) y luego en el Renacimiento (siglos XV y XVI), cuando los poetas y los pintores lo contemplaron y lo representaron con palabras e imágenes desde una perspectiva estética (Berque, 1997, pp. 7-21). Anteriormente, el entorno era visto como un espacio, terreno o lugar con un valor político o económico (Marco Mallent, 2012, p. 141). El cambio se produjo cuando el observador realizó una elaboración intelectual a partir de las sensaciones y percepciones que le generó el proceso de contemplación de un lugar. Por lo tanto, el paisaje no es la naturaleza ni el territorio, tampoco es la ciudad; es la imagen que se extrae de ese miramiento, sea individual o colectivo (Maderuelo, 2010, p. 575).

Así, para Maderuelo, el paisaje es subjetivo, pues es lo que se ve y no es lo que existe. Esto no significa que sea una invención o una fantasía; por el contrario, representa la interpretación de una realidad, es decir, de un territorio o de un espacio. Esa interpretación es asumida según factores estéticos –relacionados con categorías como la belleza, lo sublime, lo maravilloso y lo pintoresco– y factores emocionales, asociados con la formación cultural y con los estados

ánimicos de quienes contemplan. Aunque esta acción es de carácter individual, se da una tendencia hacia la generalización. En otras palabras, lo individual se convierte en una tendencia colectiva; un modo de ver o de interpretar ciertos fenómenos culturales adquiere una forma característica en cada colectividad. Esta concepción de paisaje es válida tanto para el ámbito rural como urbano. Mientras que en el primero el espectador se enfrenta a la naturaleza o al territorio, en el segundo, lo hace a escenarios artificiales de “sordidez y monótona cotidianidad”, surgidos de intereses políticos o económicos (Maderuelo, 2010, pp. 576-577).

La diferenciación entre territorios urbanos y rurales se manifestó de manera leve en el Renacimiento. Luego, los posrománticos, especialmente con los parnasianos franceses⁴ y más en concreto con Charles Baudelaire (1821-1867), apuntalaron dicha distinción. La ciudad es definida con estas características: anónima, elitista, artística, inaprensible, desbordante, territorio de obreros y *flâneurs*; mientras tanto, el campo es visto así: puro, genuino, natural, inocente, feliz, territorio de esfuerzo y sudor pero bienaventurado. La dicotomía –rural-urbano– tenía sentido en la era de la industrialización; sin embargo, la superación de esa división se ha dado una vez que comenzó a exterminarse una sociedad aferrada a formas de vida tradicional y se ha encaminado hacia la globalización, es decir, hacia la uniformización de estilos de vida que van tras el modelo urbano (García Jiménez, 2012, pp. 216-217).

Dado que los Certámenes de Paisaje Rural se enfocaron –sobre todo– a un entorno determinado (rural), cabría acercarse a una definición de espacio rural. Este es un ámbito social que funciona como lugar de residencia o de asentamiento humano, y como un marco de acción social, en el cual se consideran las relaciones económico-productivas características de cada contexto socio espacial particular. Además, el espacio rural tradicional constituye un entorno con una forma particular de vida, ligada a valores y concepciones específicas del mundo, en otras palabras, vinculada a una identidad colectiva. En realidad, esta noción también se puede aplicar al ámbito urbano. Sin embargo, un aspecto característico de lo rural sería sus funciones interiores, entre las cuales estaría el empleo del suelo y la estructura y composición de la población. En cuanto al territorio, se señalarían las labores agrarias, la explotación forestal y las actividades de recreo y ocio. La manera de realizar dichas funciones está aunada con la concepción del espacio, determinado por normas, valores y símbolos culturales particulares (Entrena Durán, 1992, pp. 149-150).

4 En 1860, surgió la Escuela Parnasiana en Francia con una posición de vanguardia y con la intención de imponerse en el campo literario. Este movimiento se dio como respuesta al uso y abuso en que había incurrido el romanticismo en sus procedimientos literarios, y a los excesos del naturalismo. Ambos se habían inclinado por el contenido en detrimento de la forma. Durante la década de 1880, se dio la consagración oficial de los principales poetas de la Escuela. Su precursor fue Teófilo Gautier; y entre los escritores que conformaron el grupo, estuvieron Paul Verlaine, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé, François Coppée, José María de Heredia y Anatole France (Gutiérrez y Quevedo, 1976, p. 7; Feria Vázquez, 2014, pp. 16-17).



En relación con estos símbolos culturales, una categoría estética que cobró relevancia durante los Certámenes de Paisaje Rural fue la de pintoresco. Según Maderuelo, este término está vinculado con lo rústico y campestre, con motivos de la naturaleza intrascendente que no sobrecogen por sus extraordinarias dimensiones; más bien, se enfocan en la sencillez y humildad, que llegan a generar un mesurado deleite. Las imágenes que provocan estas emociones son conjuntos de rocas o bosques silvestres, rincones rurales, casas pueblerinas, animales domésticos que pastan de forma apacible. En otras palabras, son escenas bucólicas y poéticas, en donde no existe el temor ni la desazón. Esto es lo que el espectador ocioso supone es la tranquila vida del campo (Maderuelo, 1997, p. 26). También Maderuelo explica lo pintoresco en términos pictóricos; involucra el cromatismo, el juego de luces y sombras, con brillos y opacidades, y texturas. El dibujo es contrario a eso, pues está relacionado con la línea, las siluetas y las formas definidas (Maderuelo, 2010, pp. 588-589).

Una política cultural y una tradición plástica

Los Certámenes de Paisaje Rural fueron un resultado de las políticas culturales que el Estado costarricense comenzó a definir a finales de la década de 1950 y perduraron con fuerza en los siguientes 30 años. Entre 1950 y 1978, se desarrolló un Estado benefactor o intervencionista, el cual emprendió reformas económicas, políticas y culturales. Estas se promovieron después de la Guerra Civil de 1948, cuando el grupo victorioso de este conflicto definió una nueva etapa política que contribuyó en la orientación del país hacia otra fase en el desarrollo capitalista. Dicha agrupación fue liderada por José Figueres Ferrer (1906-1990) y respaldada por el Partido Liberación Nacional (PLN) de corte socialdemócrata (Rovira Mas, 1987 y 2000; Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 45 y 48).

En relación con el ámbito cultural, el Estado se convirtió en protector y mecenas de las artes y de la cultura. Con esta posición, se empezaron a promulgar leyes y decretos ejecutivos, con los cuales se creó un armazón legal que sustentaría una fuerte política cultural. Esta permitió el establecimiento de instituciones estatales de índole cultural, tal es el caso de la DGAL, el MCJD y el MAC. La labor de estas entidades consistió en asumir el quehacer cultural y, por ende, desarrollar las diversas disciplinas artísticas y actividades como exposiciones, salones nacionales, bienales, conformación de colecciones y certámenes (Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 44, 83 y 162).

Por ejemplo, de acuerdo con la Ley N.º 3088 (artículo 1º), el objetivo de la DGAL era el siguiente: “estimular, divulgar y extender la actividad artística y literaria del país, en todos sus aspectos y manifestaciones, y de defender el patrimonio artístico, cultural e histórico de la nación” (Base de datos del Sistema Costarricense de Información Jurídica, 2018. Recuperada de www.pgweb.gob.cr/scij/). En otras palabras, el propósito del Estado, por medio de la

DGAL, era proteger la actividad artística y literaria. Por lo tanto, el mecenazgo, la difusión y la promoción de las artes fue parte de las políticas culturales de las décadas de 1960 y 1970. Asimismo, se desarrolló la concepción de que la cultura, es decir, la producida por los intelectuales ubicados en San José, debía ser difundida al pueblo para educarlo, ilustrarlo y culturalizarlo (Cuevas Molina, 1995; Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 58 y 93). El propósito del MAC se orientó hacia “la conservación, la divulgación y el estímulo de las artes plásticas costarricenses”, según lo estipuló el artículo 1º de dicha ley (*Colección de leyes, decretos, acuerdos y resoluciones*, 1977, p. 927). Con esta normativa, quedó respaldado y posicionado como el ente rector del arte costarricense.

Unas palabras que emitió el presidente de la República, José Figueres Ferrer, en el Certamen de Paisaje Rural en San Marcos de Tarrazú (1973), apuntan hacia esa visión, según registró *La Nación*: “Lo que hoy hemos visto aquí, es un símbolo cultural de cómo se labra un pueblo” (Figueres: Eliminar la miseria y cultivar el espíritu, 22 de octubre de 1973, p. 4A). El dignatario pensaba que se debía alcanzar la meta de la abundancia, pero con desarrollo cultural, el cual debía llegar a todos los poblados de país. De esta manera, el pueblo fue definido como un simple consumidor de las producciones artísticas de la capital josefina. Este planteamiento lo continuó el MCJD una vez que fue creado (Cuevas Molina, 1995; Zavaleta Ochoa, 2013, p. 59). Sin embargo, en relación con los Certámenes de Paisaje Rural, hubo una respuesta positiva de los locales, a pesar de dicha concepción unilateral. En una entrevista realizada al pintor Fabio Herrera (n. 1954), este recordó con entusiasmo cómo las personas se acercaban a curiosear; algunas nunca habían visto pintar, preguntaban y hasta querían comprar.

La mayoría de los certámenes se realizaron durante los primeros años de estos haberse iniciado, es decir, entre 1973 y 1979 (Cuadro 1).

Cuadro 1. Número de Certámenes de Paisaje Rural y Urbano realizados entre 1973 y 2003

Años	N.º de Certámenes	%
1973-1979	32	41,5
1980-1989	24	31,2
1990-1991	8	10,4
2003	13	16,9
Total	77	100

Fuente: Elaboración propia a partir de artículos de periódico del *Excelsior*, *La Nación*, *La Prensa Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*, así como archivos del MAC y del MCJD.

Su cantidad y regularidad debió ser por el impulso de las políticas culturales en ejecución a lo largo de los gobiernos socialdemócratas de José Figueres



(1974-1978) y Daniel Oduber (1974-1978), así como el destacado interés de la directora de la DGAL, Inés Trejos Araya, por las artes plásticas y, específicamente, los certámenes de paisaje rural⁵. En la siguiente década, con una administración del Partido Unidad (Rodrigo Carazo, 1978-1982) y dos del PLN (Luis Alberto Monge, 1982-1986, y Oscar Arias, 1986-1990), la cantidad de eventos disminuyó, pero no sustancialmente, a pesar de la severa crisis económica que sufrió el país entre 1980-1982 (cabe indicar que la economía alcanzó un periodo de estabilización entre 1983 y 1985).

Tampoco interfirió la presión de organismos internacionales para disminuir el gasto público y, por ende, la preocupación de restringir la participación del Estado y ahorrarse costos “innecesarios” (en este caso, certámenes de carácter plástico) promovidos por el paternalismo del PLN. En otras palabras, el Estado no desistió de su papel de mecenas y protector de las artes (Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 115 y 163). En cuanto a las siguientes décadas, los datos no fueron recopilados de forma sistemática, pues el estudio inicialmente solo abarcaba los Certámenes de Paisaje Rural de las décadas de 1970 y 1980. Sin embargo, el hallazgo de concursos realizados en los siguientes decenios evidencia el éxito de estos y la disposición del Estado en continuar una actividad que le brindaba presencia en los diarios con una actividad cultural positiva y, por ende, prestigiosa. Por ejemplo, el pintor Fabio Herrera recordó la premiación de estos eventos como un acto político, en el cual el alcalde hacía entrega de los galardones.

Ahora bien, ¿por qué se seleccionó el tema del paisaje para realizar certámenes? Hay varias versiones de cómo surgió esta idea. De acuerdo con Norma Loaiza, periodista de *La Nación*, el planteamiento salió del consejo consultivo de la DGAL, en 1970. Sin embargo, fue hasta 1973 que Inés Trejos (n. 1932) los puso en marcha, cuando inició su labor como directora de dicha instancia. Para los impulsores de los Certámenes, en la década de 1950 y 1960, había predominado una inclinación por el arte abstracto, la figura humana y el realismo mágico, por lo cual se había perdido el interés hacia el paisaje costarricense. Así, Loaiza finalizó la explicación:

Lógicamente, un país con tanta belleza natural merecía eternizarse en la pintura, como lo hicieron [Teodorico] Quico Quirós y Fausto Pacheco [pintores de la generación de 1930]. Por estos certámenes de paisaje rural se volvió a recobrar el interés. Se rescató así el contexto geográfico incorporándolo al Arte (Loaiza, 1^o de octubre de 1978, p. 2)⁶.

Otra es la versión de los jóvenes concursantes y estudiantes de artes plásticas. De acuerdo con la artista María de la Paz Zumbado (1950-2017), los alumnos de la Escuela de Artes Plásticas (EAP) de la Universidad de Costa Rica (UCR)

5 Algunos de los artistas que participaron en los Certámenes de Paisaje Rural señalaron a Inés Trejos como la persona que “hacía todo” y “se movía mucho” en dichos concursos.

6 Todo corchete [] es de la autora de este artículo.



tenían un alto grado de motivación hacia el quehacer artístico en el momento de aflorar la idea de los Certámenes. Había una gran inquietud, efervescencia y solidaridad entre los compañeros de dicha unidad académica. Para esa época, se encontraban en un proceso de organización como grupo estudiantil de arte para participar de manera colectiva en eventos plásticos; aspiraban a mover el ambiente. A su vez, el creador Rudy Espinoza (1953-2018) relató que Fabio Herrera los invitaba a pasar temporadas de hasta dos meses en playas del Pacífico y del Atlántico. A estas excursiones asistían Espinoza, Herrera, Luis Chacón (n. 1953) y Fabio Cerdas⁷, por ejemplo. En otras ocasiones, Herrera –como cabecilla estudiantil– organizaba viajes al campo, a los cuales asistían Sandra Frech (n. 1952), Fernando Castro y Zumbado, entre otros. La intención era hacer un grupo que fuera duradero, en el cual estaban los jóvenes ya mencionados y algunos más como Mariano Prado (n. 1953), Virginia Vargas (n. 1955) y Mario González.

Zumbado rememoró una ocasión en que se encontraban, probablemente, en Santo Domingo (Heredia) y pasó una de sus profesoras de la Universidad –pudo ser Sonia Romero (n. 1929) o Lola Fernández (n. 1926)– y se asombró de encontrarlos pintando sin un profesor que los acompañara. Una anécdota similar narró Herrera: pasó Inés Trejos y le llamó la atención que se hallaran tantos pintores ocupados en plasmar el paisaje. Según este artista, el paisaje rural nació por los estudiantes y por los creadores plásticos de forma natural; luego, esta actividad se oficializó e institucionalizó desde la DGAL. Cuando esto ocurrió, el joven pintor les comunicó a sus compañeros sobre el evento y los inscribió a todos. Al respecto, Zumbado recapituló: “Por lo tanto, nuestra participación fue ideada por Fabio Herrera en el 1 Concurso de Paisaje Rural [en Atenas]” (Zumbado, cuestionario por escrito, 18 de setiembre de 2017). A esto se puede agregar la percepción de Espinoza, quien expresó que había un sentimiento de contacto con el paisaje y este coincidió con los Certámenes de Paisaje Rural.

Posiblemente, los alumnos de la UCR se sentían cómodos con el tema del paisaje, pues la EAP tenía una fuerte orientación hacia este motivo y hacia la técnica de la acuarela. Estos jóvenes universitarios ya habían contado con la experiencia de pintar al aire libre, pues sus profesores acostumbraban impartir lecciones de pintura fuera de las aulas. En particular, la profesora y artista Margarita Bertheau (1913-1975) los convocaba una vez por semana a Escazú, lugar en donde residía. Zumbado evocó esa vivencia: “Esta actividad, fresca, libre, nos permitía enfrentarnos al exterior, aire libre, paisaje, casa y personas y así nuestro trabajo reflejaba una inicial experiencia, desde donde experimentábamos con el medio de la acuarela” (Zumbado, cuestionario escrito, 18 de setiembre de 2017). Tanto Espinoza como Herrera evocaron los cursos de acuarela con Bertheau; especialmente este último la ha considerado su gran maestra.

⁷ Las personas mencionadas que no aparezcan con su año de nacimiento y muerte es porque no se pudo establecer este dato.

Para la artista Ana Griselda Hine (n. 1949), la EAP ejerció una fuerte influencia hacia el paisaje (también hacia la figura humana) y la acuarela. Como alumna, rememoró cómo se le daba énfasis al tratamiento plástico de la luz y a dicho tema; por eso, no se posibilitaba la búsqueda personal. En la década de 1970, otros profesores continuaron esta tendencia paisajística, tal fue el caso de Luis Daell (1927-1998), Magda Santonastasio (1937-2008) y Gisela Stradtman (n. 1936); incluso, cuando Hine se convirtió en profesora de dicha unidad académica, continuó con esa orientación. Por ejemplo, en el plan de estudios de bachillerato en Artes Plásticas con énfasis en Cerámica, Escultura, Pintura, Grabado o Artes Gráficas, publicado en 1977, se evidencia la presencia del estudio del paisaje y de la acuarela a lo largo de casi toda la carrera. En el caso de los estudiantes de la Casa del Artista, también se dio el interés por el paisaje. De acuerdo con Guido Chinchilla (n. 1957), alumno de dicha institución, los profesores que los impulsaron hacia el paisajismo fueron Rosa Rivas Portuéguez (n. 1935) y Ricardo “Chino” Morales (1935-2016). Con ellos salían a pintar los sábados y los días feriados; los llevaban a muy diversos lugares. Contrario a los estudiantes de la UCR, los de la Casa del Artista recibían un mayor énfasis hacia el óleo.

En realidad, el paisaje ha sido una manifestación artística que ha tenido un fuerte arraigo en Costa Rica. Durante la década de 1930, esto se hizo evidente en las llamadas Exposiciones de Artes Plásticas, concursos realizados entre 1928 y 1937 en el Teatro Nacional. La mayoría de las pinturas expuestas trataban sobre el tema del paisaje rural y semirural. Especialmente, hubo una proclividad por representar dichos espacios con casas de adobe. Los artistas de la época consideraron que este motivo era una cualidad singular del país y, por ende, era una forma de plasmar la identidad nacional. Parte de esta inclinación hacia el paisaje se puede explicar por la corriente latinoamericanista que se desarrollaba en América Latina, la cual buscaba los rasgos particulares de cada uno de sus países, es decir, su propia identidad (Zavaleta Ochoa, 2004, pp. 134 y 138-139).

Dichas exposiciones permitieron dar a conocer a una nueva generación de jóvenes artistas; entre estos, algunos asumieron tendencias modernas como el impresionismo y el posimpresionismo, tal fue el caso de Teodorico Quirós (1897-1977), Fausto Pacheco (1899-1966), Manuel de la Cruz González (1909-1986), Luisa González de Sáenz (1899-1982), Francisco Amighetti (1907-1998) y Francisco Zúñiga (1912-1998). Una persona muy allegada a este grupo de pintores fue Guido Sáenz (n. 1929), quien era el viceministro de Cultura cuando iniciaron los Certámenes de Paisaje Rural en 1973. Indistintamente de quién haya concebido la idea de crear dichos concursos, es indudable que la figura de Sáenz debió jugar un papel importante para respaldar el trabajo realizado por Inés Trejos, según se evidencia con la presencia y participación del viceministro en estos. En los recuerdos de Sáenz sobre su convivencia con los pintores antes mencionados, se puede

explicar una afinidad hacia los Certámenes. Por ser hijo de Luisa González de Sáenz, tuvo la oportunidad de verlos en su casa, visitarlos, conversar con ellos o acompañarlos –sobre todo– cuando salían a pintar al campo.

En el libro *Piedra Azul: atisbos en mi vida*, Sáenz evocó cómo Quirós –quien era arquitecto– se interesó por el paisaje. Hacia 1925, lo contrataron para diseñar la fachada de la iglesia de Curridabat. Para hacer más atractivo el proyecto, decidió pintar el paisaje alrededor del diseño arquitectónico y, así, surgió el cerro de La Carpintera como fondo; el trabajo terminó por convertirse en una pintura, experiencia que lo impulsó a continuar sus excursiones pictóricas a este sitio. También identificó quiénes tenían la afición de pintar, los sacó de sus casas y los enfrentó al entorno. De esta forma, según Sáenz, implantó la temática del Valle Central, con su vegetación, su gente y sus casas de adobe. Con persistencia, el grupo salía al campo, especialmente visitaban Escazú (Sáenz, 2003, pp. 71-73). Además, Sáenz relató sus andanzas con el grupo:

Recuerdo vivamente (siempre fui testigo en estas aventuras pictóricas) las empedradas calles de Escazú virtualmente tomadas por un pequeño ejército de pintores armados con sus enseres. En una esquina, Amighetti captaba una casona encalada de blanco con murete azul. En otra esquina, sobre la tela, mi madre hacía el trazo oblicuo de la callejuela con desagüe al centro y la fila de casas... Más allá, Manuel de la Cruz hacía apuntes mientras Fausto Pacheco o Zúñiga atisbaban por los embrujados rincones de ese pueblo de leyenda. Quico, en lo suyo, para luego rondar por ahí... haciendo... alguna observación enjundiosa (Sáenz, 2003, pp. 73-74).

Esta imagen evoca las descripciones posteriores de los concursantes y de los periódicos sobre cómo habían sido los Certámenes de Paisaje Rural. En otras palabras, la experiencia que Sáenz compartió con los artistas de la generación de 1930 –tanto las salidas a pintar como los concursos de las Exposiciones de Artes Plásticas– la vio reproducida cuatro décadas después.

¿Cómo eran los Certámenes de Paisaje Rural?

En 1973, el pintor costarricense César Valverde (1928-1988) publicó el artículo “El extraño mundo de los premios” en el diario *La Nación*, en el cual se preguntaba: “¿Qué es entonces un premio? ¿Qué es lo que se premia? ¿La destreza, el talento, un autor, la obra en su [sic] misma?” (Valverde, 31 de enero de 1973, p. 15). Meses después, tanto Valverde como sus lectores pudieron vislumbrar una respuesta a esas interrogantes en otro escrito del artista, editado en ese mismo periódico:

Recientemente, el Ministerio de Cultura ha efectuado dos interesantes concursos, que han despertado simultáneamente el interés por la pintura y por el paisaje rural costarricense... Esta feliz idea de la Dirección de Artes y Letras, ha logrado *despertar un mayor interés por el paisaje* rural o urbano, según se le considere



y reunir en un ambiente *de alegre competencia* a pintores profesionales, artistas aficionados y estudiantes (Valverde, 10 de setiembre de 1973, p. 15)⁸.

Entre otros factores, los premios de los Certámenes de Paisaje Rural –y algunos urbanos– habían estimulado el interés por participar y por la alegre competencia. Justamente, la DGAL, instancia adscrita al MCJD, había iniciado la organización de concursos de paisaje rural, en dicho año con diversos propósitos. Ambas entidades, en colaboración con la Municipalidad de Atenas, convocaron a los pintores a participar en el primer Certamen de Paisaje Rural, el cual se llevó a cabo en el cantón de Atenas (Alajuela). En las bases del torneo, se especificó que la DGAL proveería el transporte y otorgaría un premio único de 500 colones, mientras que la Municipalidad brindaría un almuerzo a los participantes inscritos. Estos saldrían a las 8:00 a. m., el domingo 24 de junio, del MCJD; cuando llegaran a su destino, se les entregaría un papel sellado sobre el cual pintarían un paisaje escogido en los alrededores de Atenas. Tendrían tres horas para realizar su obra con los materiales que cada uno debía llevar, tales como pinceles y pinturas. Al mediodía debían entregar su creación plástica y un jurado seleccionaría la ganadora, la cual sería donada a la Municipalidad por su colaboración.

En esta ocasión, algunos de los integrantes del jurado fueron el viceministro de Cultura, Guido Sáenz, la directora de la DGAL, Inés Trejos, y los pintores Rafa (Rafael) Fernández (n. 1935) y Teresita Porras Zúñiga (1934-2004). Estos debieron considerar 37 obras de los concursantes, entre las cuales seleccionaron la ganadora: una acuarela de María de la Paz Zumbado.

De acuerdo con las gacetillas de la época, los creadores fueron acogidos con exaltación por los habitantes del cantón. El pie de foto de un artículo de *La Nación* lo evidencia: “Los vecinos de Atenas recibieron con entusiasmo a los artistas. Diferentes grupos se ubicaron alrededor de la iglesia y de los otros lugares pintorescos. El público rodeó al artista y siguió la hechura de obra con entusiasmo” (Certamen del paisaje rural celebrado ayer en Atenas, 25 de junio de 1973, p. 8). En 1973, se efectuaron tres concursos más en los poblados de Santo Domingo (Heredia, 26 de agosto), San Marcos de Tarrazú (San José, 21 de octubre) y Puntarenas (Puntarenas, 9 de diciembre).

La mecánica, anteriormente descrita, del certamen se repitió en los siguientes concursos con algunas variantes. Entre 1973 y el 2003, se organizaron unos 77 torneos, en los cuales participaron –sobre todo– estudiantes de arte, particularmente de la EAP de la UCR, de la Casa del Artista y de la Universidad Nacional, así como aficionados, artistas jóvenes y otros más consolidados; en los años ochenta, se promovió la concurrencia de creadores plásticos de las zonas rurales.

En la década de 1970, era habitual que en los artículos de periódico se consignara la cantidad de concursantes inscritos. Algunos ejemplos de esa participación se aprecian en el Cuadro 2:

Cuadro 2. Número de participantes en algunos de los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano⁹

Año del certamen	Lugar	Provincia	N.º de participantes
1973	Atenas	Alajuela	37
1973	Santo Domingo	Heredia	65
1973	San Marcos de Tarrazú	San José	80
1973	Puntarenas	Puntarenas	Más de 100
1974	Tierra Blanca	Cartago	54
1975	Grecia	Alajuela	48
1976	Tres Ríos	Cartago	Cerca de 100 aficionados y más de 50 pintores
1977	La Guácima	Alajuela	Alrededor de 35
1977	San Isidro	Heredia	Casi 50
1977	San Ignacio de Acosta	San José	Más de 50
1978	Orosi	Cartago	36
1978	San José	San José	Más de 30
1978	Palmichal de Acosta	San José	Más de 35
1980	La Guácima	Alajuela	Más de 50
1981	Tilarán	Guanacaste	50
1985	Zarcelero	Alajuela	93
2003	Esparza	Puntarenas	Más de 40

Fuente: Elaboración propia a partir de artículos de periódico del *Excelsior*, *La Nación*, *La Prensa Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*.

⁹ Estas cifras se recopilaban de los periódicos de la época. Como no todos mencionaban el número de concursantes, no se pudo incluir el dato de cada uno de los certámenes.



La mención del número de concursantes era un dato relevante que ameritaba ser indicado para destacar la buena acogida del evento. Por ejemplo, en 1975, un periodista de *La Nación* realizó esta referencia sobre el Certamen de Paisaje Rural en Grecia: “El entusiasmo despertado por él [certamen] fue grande: participaron 48 artistas y los habitantes de la ciudad de Grecia se congregaron a admirar las obras que, una vez escogidas las ganadoras, se exponían” (Un éxito certamen en Grecia, 25 de junio de 1975, p. 9B). Al siguiente año, se efectuó un comentario similar en el *Excélsior*:

Una exitosa participación registró el domingo último en Tres Ríos el certamen de Paisaje Rural que organiza la Dirección General de Artes y Letras y al que concurrieron cerca de cien aficionados a la pintura que dieron particular animación a la citada ciudad (Exitosa versión del paisaje rural hubo en Tres Ríos, 2 de noviembre de 1976, p. 3).

Cabe recalcar cómo los reporteros señalaban el ambiente alegre y jovial que se vivía durante los certámenes, especialmente en la década de 1970. Con motivo del Certamen de Paisaje Rural en Turrubares (San José), Joris Kasari, columnista de *La Prensa Libre*, escribió: “Como siempre, el Certamen transcurrió dentro de la más auténtica camaradería, entusiasmo y alegría” (Kasari, 20 de mayo de 1977, p. 7). Igualmente, los artistas y organizadores mencionaron que se creaba una atmósfera muy afable. De acuerdo con Inés Trejos, todos gozaban: pintores, jurados y organizadores; además, para los jóvenes artistas era muy gratificante ver expuesta su obra y, de forma enfática, recordó: “Eran lindísimos, cómo gozábamos” (Trejos, entrevista, 3 de noviembre de 2017). Según Rudy Espinoza, era un día que transcurría de manera agradable, había compañerismo y, en algún momento, se enfiestaban. Rodrigo Brenes (n. 1954) aludió a la grata camaradería y a las bromas que se expresaban entre los participantes. Sin embargo, Guido Chinchilla percibió un cierto desdén por parte de los alumnos de la UCR hacia los de la Casa del Artista¹⁰, entidad en la que él estudiaba. Luego, consideró que se zanjaron las diferencias y se convirtió en un grupo unido, no había divisiones y, más bien, se ayudaban entre sí.

Un aspecto que le daba realce a los Certámenes era la asistencia de personajes relevantes de la política del país. En 1973, el presidente de la República, José Figueres Ferrer, y los ministros de Cultura y de Gobernación, Alberto Cañas (1920-2014) y Jorge A. Montero, respectivamente, se hicieron presentes en el Certamen de Paisaje Rural en San Marcos de Tarrazú, en el momento de la premiación y resaltaron la calidad de las pinturas. El Presidente se fotografió con la ganadora, Ana Griselda Hine y con la acuarela laureada. Respecto a esto, la artista recordó que estaba muy contenta tanto por haber sido felicitada como por haberse tomado una imagen con el dignatario, la cual

10 La Casa del Artista ha sido un espacio alternativo para la formación en las artes plásticas y las artesanías. Fue fundada en 1946 por la periodista y artista Olga Espinach Fernández (1918-2009) (Muñoz Solano, 21 de julio de 2009).

fue publicada en un diario (*La Nación*). Además, Figueres mostró su interés por el evento con la compra de cuatro obras. En el 2003, se organizó un Certamen de Pintura: Paisaje Rural Costarricense en Esparza (Puntarenas), organizado por el MCJD, el programa “Así somos” del Despacho de la Primera Dama y el Banco Popular y de Desarrollo Comunal. El jurado estuvo conformado por figuras de rango jerárquico: la primera dama de la República, Leyla Rodríguez, el ministro de Cultura, Guido Sáenz, y la directora de la Dirección General de Cultura, Alexandra De Simone. Posiblemente, el ganador del primer lugar, Juan Luis Ramírez Vargas (n. 1959), se emocionó al fotografiarse con la Primera Dama, tal como años atrás le había sucedido a Hine con el presidente de la República.

Así, se establecía una interrelación con personajes distinguidos, lo cual más tarde permitía aludir a ellos como conocidos; según el pintor Guido Chinchilla, esto se convertía en una referencia que luego podían mencionar. En estos términos lo explicó María de la Paz Zumbado:

Creo que esta actividad fue determinante para muchos artistas, dado que además de permitir ese tipo de experiencia, nos ponía en contacto con las autoridades culturales del gobierno, situación que permitió a muchos destacarse y ser visibles en su trabajo plástico por las personas responsables de eventos de este tipo (Zumbado, cuestionario escrito, 18 de setiembre de 2017).

La percepción de Zumbado se confirma en una referencia que Sáenz hace sobre Figueres en su libro *Piedra Azul: atisbos en mi vida*:

Para él [Figueres] tenía enorme importancia, y lo establecía muy claramente en su conciencia –aunque no lo dijera–, la trascendencia que tenía el auspicio de su presencia, ese que debía darle el Presidente [sic] de la República a todo acto público que tuviera algún valor artístico, por modesto que este fuera. Esto lo supo él y lo supo el pueblo. El pueblo no solo lo intuía, sino que lo sabía. De eso estamos todos seguros (Sáenz, 2003, p. 234).

De esta manera, se evidencia el estímulo que estos concursos representaron –con premios incluidos– para los artistas y sus carreras profesionales. En general, la anterior descripción de los Certámenes de Paisaje Rural es un esbozo de cómo eran y cómo se vivieron.

Una identidad hacia lo pintoresco y lo auténtico

En 1973, cuando iniciaron los Certámenes de Paisaje Rural, los artistas se dispersaban alrededor del pueblo visitado “con el propósito de recoger en sus lienzos los más bellos rincones típicos de esa ciudad [Santo Domingo de Heredia]” (Sesenta pintores en Santo Domingo, 22 de agosto de 1973, p. 16). Uno de esos lugares lo describió un periodista de *La Nación* así:



En un marco pictórico sumamente atractivo, avalado por las cadenciosas colinas cercanas, la *pintoresca iglesia* de doble torre y un *río verdusco juguetón* que aparece por todas las esquinas de la comunidad, los 80 artistas invadieron San Marcos a eso de las 9 de la mañana (Figueres: Eliminar la miseria y cultivar el espíritu, 22 de octubre de 1973, p. 4A)¹¹.

Los espacios que pudieron descubrir los artistas eran semejantes a los descritos por Sáenz, cuando acompañaba a los pintores de la generación de 1930.

Los Certámenes fueron un estímulo a la pintura paisajística, de acuerdo con Inés Trejos. Hacia esta meta trabajaron las autoridades del MCJD (Trejos, directora de la DGAL, Alberto Cañas, ministro de Cultura, y Sáenz, viceministro de Cultura) apoyados por el presidente de la República, José Figueres. En 1978, la periodista Norma Loaiza había hecho alusión a la belleza natural del paisaje costarricense (Loaiza, 1° de octubre de 1978, p. 2). Justamente, un año antes, se había consignado la percepción de un articulista del *Excelsior*, quien había apreciado “el notorio aumento de los pintores que cultivan el género [paisaje]” (Manuel Sánchez gana [sic] el domingo paisaje rural, 29 de marzo de 1977, p. 3). A estas apreciaciones, se puede agregar la visión de Trejos: “el paisaje costarricense es precioso, casi todos los lugares son lindos” (Trejos, entrevista, 3 de noviembre de 2017).

A medida que se efectuaban los Certámenes, los reporteros y comentaristas de arte se referían al paisaje del país de manera similar. La belleza natural destacaba en Santo Domingo, La Guácima y Tres Ríos; en este último lugar, los pintores buscaron los ángulos más típicos o pintorescos. También consideraron pintoresco a San Isidro de Heredia, Palmichal de Acosta y Palmares. Además, se manifestó la necesidad de rescatar lo nuestro, lo criollo y lo auténtico en la plástica. De forma similar, se pronunciaron el presidente de la República, Figueres, y su ministro de Cultura. El primero expresó su punto de vista en el Certamen en San Marcos de Tarrazú (1973):

“Ya es hora que busquemos *lo nuestro, nuestro paisaje* y que nos dejemos de arte importado. Debemos buscar el arte en *las raíces nuestras, en el paisaje autóctono*. Debemos por la tanto cultivar *nuestra literatura y pintura nacionales* como un medio de fortalecer la cultura” (Figueres: Excelente idea es el intercambio juvenil, 22 de octubre de 1973, p. 2)¹².

Mientras tanto, Cañas manifestó su inquietud por conservar el patrimonio colonial como el que permanecía en Santo Domingo (Heredia). Todavía en los Certámenes de Pintura: Paisaje Rural Costarricense del 2003, continuaba esta idea. De acuerdo con las bases para participar en estos concursos, se indicaba la pretensión de fortalecer la identidad cultural regional por medio de dichos eventos. Estos eran organizados por la oficina de la Primera Dama y el MCJD, cuyo ministro era nuevamente Guido Sáenz. La imagen

¹¹ El destacado no es del original.

¹² El destacado no es del original.



que se utilizó para divulgar estos Certámenes fue la pintura titulada *El portón rojo* (1945) de Teodorico Quirós¹³, apreciado y admirado amigo de Sáenz.

Esta visión es la que contribuyó a elaborar una narrativa oficial sobre la historia del arte costarricense y, específicamente, sobre el paisaje. Según esta, la generación de artistas costarricenses más relevante se dio a conocer en las Exposiciones de Artes Plásticas (1928-1937). Entre los pintores más nombrados, estaban Teodorico Quirós, Manuel de la Cruz González, Francisco Amighetti, Luisa González de Sáenz y Francisco Zúñiga. A Quirós se le definió como la figura más relevante, pues se le achacaba ser el organizador de las antes mencionadas exposiciones y el precursor del paisaje en Costa Rica. Este motivo –especialmente, en el que se plasmaba la casa de adobe– significó la auténtica tradición plástica de Costa Rica (Raabe Cercone, 2015, pp. 200-201).

El referente del paisaje con casas de adobe, rodeadas de una exuberante naturaleza (y el de sus creadores, parte de los integrantes de la generación de 1930) llegó a calar de forma muy profunda, tanto que se convirtió en tema nacional. Desde las diferentes posiciones con respecto a los Certámenes de Paisaje Rural (organizadores, artistas, estudiantes y periodistas, entre otros), se generó un sentido de añoranza o una motivación por continuar, explorar y renovar una tradición, es decir, la del paisaje. Con base en esta plataforma, pareciera que se impulsaron y tuvieron acogida los Certámenes.

Entre 1973 y el 2003, se organizaron 77 certámenes de paisaje, pero no todos fueron sobre el ámbito rural; algunos se enfocaron hacia el paisaje urbano. Aunque se dio esta diferenciación de espacios, los que prevalecieron fueron los rurales, es decir, no había un gran interés por representar la urbe, tal como se aprecia en el Cuadro 3:

13 Con el paso del tiempo, *El portón rojo* y, especialmente, la figura de Teodorico Quirós han sido puestos en relieve. Como ejemplo, en 1984, dicha obra fue la primera en ser publicada en la sección “El cuadro de la semana” de *La Nación*, a cargo del Museo de Arte Costarricense. Además, la nota mencionaba que Quirós era “uno de los artistas costarricenses que ha captado con mayor éxito el paisaje costarricense”, fue líder de la “generación nacionalista” y “padre de la pintura costarricense” (El cuadro de la semana, 7 de mayo de 1984, p. 2B).

Cuadro 3. Número de Certámenes de Paisaje Rural y Urbano realizados entre 1973 y el 2003¹⁴

Tipo de certamen	N.º de certámenes	%
Rural	61	79,2
Urbano	14	18,2
Sin definir	2	2,6
Total	77	100

Fuente: Elaboración propia a partir de artículos de periódico del *Excelsior*, *La Nación*, *La Prensa Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*, así como archivos del MAC y del MCJD.

En contraposición a esta enfática inclinación por representar el paisaje rural, se había generado un fuerte proceso de urbanización, sobre todo, en el Valle Central, es decir, el espacio de mayor importancia económica y poblacional desde la época colonial, durante el lapso de organización de los Certámenes de Paisaje Rural.

La expansión de la mancha urbana

Entre 1945 y 1980, se produjo una intensa expansión de la mancha urbana en el Valle Central¹⁵. Esto fue la consecuencia de nuevas actividades económicas y sociales, las cuales generaron un acentuado cambio en el ordenamiento territorial en el Valle Central (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., p. 1). Debido al nuevo modo de producción, una de las reformas instauradas consistió en la diversificación de la producción, enfocada hacia los sectores industrial y agropecuario. Según ya se mencionó, estos

14 De acuerdo con los anuncios oficiales, bases de los certámenes, artículos de periódico, declaraciones de los organizadores, ubicación fuera de la Gran Área Metropolitana (GAM) y denominación de los Certámenes de Paisaje Rural, se hizo una base de datos, en la cual se registró y se clasificó los que pertenecían al ámbito rural, tal fue el caso de los designados Certamen de Paisaje Rural, Certamen de Pintura de Paisaje Rural, Certamen de Pintura de Paisaje Rural Costarricense, Certamen de Pintura Rural, Certamen de Pintura Paisajista, Certamen de Paisaje Costarricense, Certamen Rural "Lago de Arenal", Primer Campamento Juvenil de Paisaje Rural, Primer Certamen de Pintura ITCR, Pintura al Aire Libre. (Todos estos fueron organizados por la DGAL o el MCJD; sin embargo, se incluyó el del Instituto Tecnológico de Costa Rica (ITCR), pues estaba acorde con el espíritu de los concursos: plasmar el entorno rural). Los demás se clasificaron como urbanos por la forma en ser nombrados (Certamen de Paisaje Urbano), por llevarse a cabo en el cantón central de la provincia o por realizarse en la GAM. Solo dos no pudieron clasificarse, pues no contaban con información.

15 Es el espacio territorial que "abarca desde San Ramón hasta Paraíso, y desde las montañas de Heredia hasta la cordillera de Talamanca y el valle del río Tárcoles al suroeste, más una pequeña porción de la cuenca del río Reventazón en los cantones de la provincia de Cartago" (Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible, 2015, p. 281). Aunque no se ha dado una delimitación oficial para este espacio, su demarcación se ha basado en criterios de bordes naturales y cuencas hidrográficas (Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible, 2015, p. 281).



cambios fueron impulsados en las administraciones socialdemócratas del Partido Liberación Nacional (Rovira Mas, 1987 y 2000; Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 48 y 50).

De acuerdo con Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, la expansión de la mancha urbana se dio en tres etapas. En la primera (1945-1957), el crecimiento urbano de San José y de las cabeceras de provincia (Alajuela, Heredia y Cartago) conservó los mismos patrones que se dieron desde la segunda mitad del siglo XIX. Una característica destacable es que se mantuvo una clara división entre los espacios urbanos y rurales. Este periodo finaliza con dos acontecimientos. Uno consistió en el inicio de la construcción –por parte del Estado– de la zona residencial de Hatillo (San José). Así, se empezó la expansión hacia el sur del río María Aguilar, considerado el límite de la ciudad de San José, y la preparación masiva de terrenos agrícolas para darles usos urbanos en esta área. El otro evento fue el comienzo de la construcción de la autopista General Cañas (comunica San José y Alajuela) y del Aeropuerto Internacional del Coco (luego, Juan Santamaría, Alajuela). El levantamiento de estas dos obras marcaron la transformación de la infraestructura de transporte en el Área Metropolitana¹⁶, la cual preparó de forma más apta el territorio para el desarrollo de nuevas actividades, como la industria, la inmobiliaria y servicios estatales (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., p. 21).

La segunda etapa se dio entre 1957 y hacia mediados de la década de 1970. Durante este periodo, se produjo una profunda transformación urbana en el Área Metropolitana con el desarrollo de la industria, del sector de la construcción y del mercado inmobiliario. Para Carvajal y Vargas, la conformación de la llamada Aglomeración Urbana Central, cuyo centro era el antiguo casco de la ciudad capital, fue el acontecimiento más importante desde el punto de vista espacial. Esta consistió en la absorción morfológica y funcional de los antiguos centros urbanos y de zonas agropecuarias, debido al crecimiento de la ciudad capital. Otro aspecto fue su carácter directivo en la estructuración de la región y en la total centralización de las actividades económicas, de servicios y de población. La incorporación de unidades urbanas y la conversión de suelos agrícolas se llevó a cabo de manera desordenada; y se dio una distribución desigual de los equipamientos urbanos. Además, se construyeron nuevas vías de comunicación. El principal proceso de expansión de la urbe se orientó hacia el sur de San José (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., pp. 21-22).

El crecimiento de las capitales de provincia no experimentaron mayores alteraciones; sin embargo, se generó una progresiva subordinación de estas

16 El Área Metropolitana fue demarcada oficialmente en 1968, cuando se promulgó la Ley de Planificación Urbana. En esta se consideraron los 10 cantones que la integrarían: San José, Escazú, Desamparados, Goicoechea, Alajuelita, Coronado, Tibás, Moravia, Montes de Oca y Curridabat. No todos los distritos de estos cantones se incluyeron por estar muy alejados del centro y no contar con las condiciones para un desarrollo urbano (Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo, 1983, pp. 11 y 59).



ciudades a la Aglomeración Urbana Central, lo cual implicó asumir funciones residenciales para los trabajadores en esta. Hacia el final de esta fase, se comenzaron a conformar aglomeraciones urbanas secundarias alrededor de las capitales de provincia, debido a la absorción de centros urbanos vecinos, en el caso de Heredia y Cartago. Carvajal y Vargas establecen el fin de este segundo periodo en 1973, basados en el criterio de la ubicación de la Universidad Nacional de Costa Rica (Heredia) y del Instituto Tecnológico de Costa Rica (ITCR, Cartago). Cuando estos centros de educación superior fueron creados, se situaron en puntos del Área Metropolitana, pero alejados de la Aglomeración Urbana Central; en otras palabras, se evidencia que la expansión urbana –en relación con actividades económicas y dotación de servicios– había alcanzado una dimensión regional (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., p. 22).

La última etapa se extiende de mediados de la década de 1970 a inicios del siguiente decenio. En este lapso, no se dio una intensa transformación urbana como en las anteriores fases; sin embargo, se produjo una consolidación de un ámbito regional metropolitano, resultado del desarrollo urbano en las décadas de 1960 y 1970. Una situación que aconteció fue la construcción de áreas residenciales para la población trabajadora en la Aglomeración Urbana Central, mientras que los sectores de altos ingresos se trasladaron fuera de la ciudad. Esto conllevó a la urbanización del campo a nivel regional. También se produjo una modernización de la infraestructura de transporte en el Área Metropolitana; se construyeron nuevas vías de comunicación, las cuales agilizaron el transporte entre las ciudades y centros poblados –por ejemplo, la autopista de Cartago– y habilitó nuevas zonas de urbanización (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., p. 23).

El aspecto más destacable de esta fase fue el inicio de los procesos de absorción urbana de las cabeceras de provincia de Alajuela y Heredia por parte de la Aglomeración Urbana Central, dado el alto grado de supeditación económica y social de dichas ciudades a las actividades de la Aglomeración. Hacia 1980, la absorción urbana había consolidado tres corredores urbanizados, es decir, se da casi por completo una ocupación urbana ininterrumpida del territorio que se encuentra adyacente a las vías de comunicación, las cuales relacionan a dos o más ciudades. El eje de este recorrido fue la autopista General Cañas, la cual fraccionaba el espacio agrícola que había entre Alajuela, Heredia y la Aglomeración Urbana Central (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., pp. 23-24).

A pesar de los procesos de urbanización antes descritos, no hubo un desplazamiento económico y territorial de la actividad agropecuaria en todo el Valle Central. Por ejemplo, la zona que se encuentra entre Grecia y San Ramón, al occidente de la ciudad de Alajuela, permaneció como un área cañera y cafetalera; sin embargo, San Ramón era un centro urbano intermedio, gracias a la modernización de la infraestructura de transporte



y a la dotación de servicios. Una situación similar se dio al oriente del Valle Central: Juan Viñas se mantuvo como una zona cañera. En cambio, Turrialba presentaba tanto una actividad agrícola como urbana. Este paisaje era muy distinto al que se podía apreciar hasta mediados del siglo XX. Para ese momento, había una clara separación entre los espacios urbanos y rurales. La diferencia entre ambos se apreciaba en la homogeneidad y predominio de las áreas agrícolas, en contraposición a un perímetro regular y definido de las ciudades. Asimismo, las zonas agrícolas mostraban un patrón de asentamiento determinado: pequeños núcleos poblacionales diseminados, los cuales estaban vinculados a la producción cafetalera. Este era un panorama opuesto a las concentraciones de residencias de las ciudades, en donde sus habitantes realizaban actividades urbanas (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., pp. 24 y 29).

En las siguientes décadas, se mantuvo un intenso proceso de expansión urbana en el Valle Central, con la consecuente minimización del espacio agropecuario; en otras palabras, se dio una metropolización. Esto produjo la integración de localidades adyacentes, tales como San Ramón, Grecia, Naranjo, Palmares y Atenas (conurbación). Entre 1982 y el 2013, el área de construcción casi se duplicó en la Gran Área Metropolitana (GAM), establecida en el Plan GAM, documento preparado por el Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo (INVU), en 1982 (Decreto Ejecutivo N.º 13583)¹⁷. Las viviendas de los cantones de la GAM crecieron 1,3 veces, es decir, su número más que se duplicó. Además, el número de habitantes de dichos cantones creció de 1 288 082 a 2 268 284 de personas, entre 1984 y 2011, lo cual la convirtió en el territorio más poblado del país. Por lo tanto, el crecimiento demográfico metropolitano fue acompañado por un aumento del área urbanizada. En este proceso, la mancha urbana formó una superficie homogénea, la cual abarcó, sobre todo, a las ciudades de San José, Heredia y Alajuela. Estas crecieron desde sus cascos centrales hacia la periferia, proceso en el que absorbieron pequeños poblados. A mediados de la década de 1990, ejemplos de esta incorporación son La Guácima, San Isidro, Santa Ana y sectores de Aserrí, Tres Ríos y Mata de Plátano (Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible, (Costa Rica), 2016, pp. 275, 277 y 281-284).

Junto a esta ampliación de la urbe, el parque automotor creció un 673,1 % y los vehículos particulares un 914,4 %, entre 1980 y el 2014. En contraposición a este paisaje, eran pocos los municipios donde la actividad agropecuaria era predominante, los cuales aún se podían encontrar en Cartago y Alajuela. Este proceso de crecimiento se dio sin controles o lineamientos de planificación efectivos. Los sectores privados, orientados

¹⁷ De acuerdo con el Plan Regional Metropolitano Gran Área Metropolitana, la GAM se extiende de este-oeste desde Paraíso (Cartago) hasta Itiquis (Alajuela) y Ciudad Colón (San José) y en el sentido norte-sur por las estribaciones montañosas de la Cordillera Central al norte, Fila Candelaria y otras pequeñas estribaciones al sur (Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo, 1983, p. 59).

a los mercados inmobiliarios, formales e informales, lideraron estos cambios, acompañados con una inversión pública que no fue encauzada acorde con una planificación territorial, una normativa y una gobernanza apropiada (Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible (Costa Rica), 2016, pp. 282, 285 y 304).

El paisaje rural en la GAM

En un contexto en donde prevalecía un intenso proceso de extensión urbana, se organizaron con entusiasmo certámenes orientados –en contraposición– hacia lo rural. Un 46,8 % de estos concursos se realizaron en la mancha urbana de la Gran Área Metropolitana, de acuerdo con el Cuadro 4:

Cuadro 4. Localización de los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano (1973-2003)

Lugar	N.º	%
En la GAM	36	46,8
Fuera de la GAM	39	50,6
No se identificó	2	2,6
Total	77	100

Fuente: Elaboración propia a partir de artículos de periódico del *Excelsior*, *La Nación*, *La Prensa Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*, así como archivos del MAC y del MCJD. Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo. (1983). *Plan Regional Metropolitano Gran Área Metropolitana*. San José: Imprenta Nacional.

Este Cuadro se elaboró con base en la delimitación de la GAM, establecida en 1982. Si bien es cierto, los Certámenes de Paisaje Rural habían iniciado 9 años antes, la GAM es un referente de cómo los lugares seleccionados para realizarlos fueron dentro de la mancha urbana o muy cercana a esta. Hacia 1975, la Oficina de Planeamiento del Área Metropolitana realizó una investigación sobre el Área Metropolitana y determinó que esta había sobrepasado las predicciones sobre el crecimiento de la población y de la expansión urbana. Estos dos fenómenos habían producido una conurbación entre los 10 cantones que la integraban. Además, debido al mejoramiento de las vías de comunicación, las ciudades de Alajuela, Heredia y Cartago se habían incorporado espacial y funcionalmente a San José, lo cual llevó a constituir una sola unidad urbana. Así, finalmente, se definió la Gran Área Metropolitana, formada por 152 distritos, que ocupan parte de 31 cantones y parte de las cuatro provincias. Este espacio representaba 196 715 hectáreas, habitadas por 1 072 724 personas, lo cual representaba el 49 % de la

población del país en 1979 (Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo, 1983, pp. 11-12, 23-27 y 34).

En realidad, el Valle Central ha sido un punto de atracción poblacional. Esto se puede apreciar en las cifras que a continuación se detallan. En 1973, la población de la GAM era de 923 039 habitantes, de la cual un 60,84 % era urbana y 39,16 % rural. En 1979, la urbana aumentó a un 65,12 %, mientras que la rural disminuyó a un 34,88 % (Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo, 1983, p. 34).

La mayoría de los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano, es decir, un 79,2 %, se clasificaron como rurales (Cuadro 3). Sin embargo, al ubicarlos en relación con la GAM, 46,8 % se efectuaron dentro de esta (Cuadro 4), un espacio definido mayoritariamente urbano. Por consiguiente, una cantidad considerable de los torneos que fueron denominados rurales no correspondían con estos espacios. Lo anterior se puede apreciar con la interrelación de variables (rural, urbano y GAM) presentadas en el Cuadro 5:

Cuadro 5. Ubicación de los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano (1973-2003) en relación con la GAM¹⁸

Ubicación de los certámenes	N.º de certámenes	%
Urbano-Dentro de la GAM	10	13
Urbano-Fuera de la GAM	4	5,1
Rural-Dentro de la GAM	26	33,8
Rural-Fuera de la GAM	35	45,5
No se ubicó	2	2,6
Total	77	100

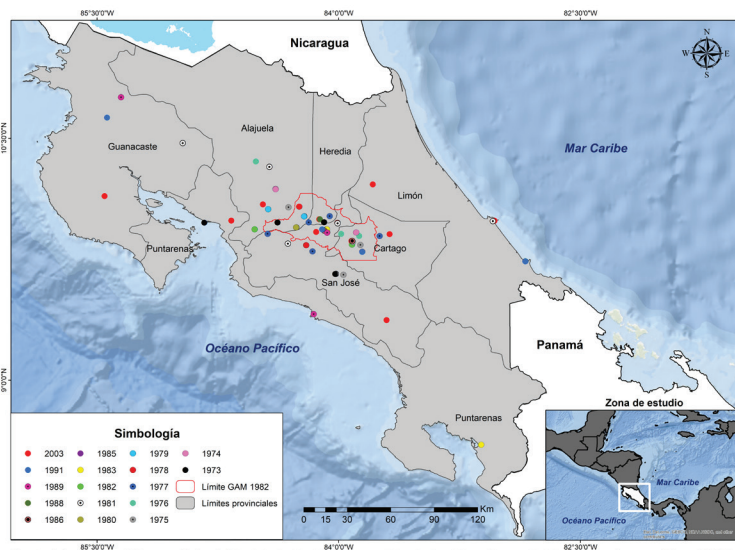
Fuente: Elaboración propia a partir de artículos de periódico del *Excelsior*, *La Nación*, *La Prensa Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*, así como archivos del MAC y del MCJD. Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo. (1983). *Plan Regional Metropolitano Gran Área Metropolitana*. San José: Imprenta Nacional.

En realidad, los lugares en donde llevaron a los artistas para que plasmaran el paisaje rural ya estaban urbanizados o se encontraban en este proceso. Mientras que 61 torneos se etiquetaron dentro del ámbito rural (rural-dentro de la GAM/rural-fuera de la GAM), el número se reduce a 35, cuando se les ubica fuera de la GAM. En contradicción, 26 se denominaron como

¹⁸ El Cuadro 5 se basó en la clasificación de rural o urbano de los Certámenes, realizada en el Cuadro 3, y su ubicación en la GAM.

rurales, pero se efectuaron en la GAM; por su localización, estos debieron presentar rasgos más similares con los clasificados como Certamen de Paisaje Urbano (10) y ubicados dentro de la GAM. La concentración de los 36 certámenes realizados en la GAM se puede observar en la Figura 1¹⁹:

Figura 1. Lugares en donde se realizaron los Certámenes de Paisaje Rural y Urbano (1973-2003)



Fuente: Artículos de periódico recopilados del *Excelsior*, *La Nación*, *La Presna Libre*, *La República* y *Semanario Universidad*, así como archivos del MAC y del MCJD. Elaboración: Geog. Priscilla Gallo. Marzo, 2018

En síntesis, los Certámenes de Paisaje Rural no respondían a la realidad que se vivía en las áreas de San José, Alajuela, Heredia y Cartago, ubicadas en la GAM. La urbe crecía y se perdían las vistas pintorescas, bucólicas y campestres, tras las cuales iban los organizadores de estos concursos y los artistas participantes.

Algo de esta discrepancia la percibió el arquitecto Roberto Villalobos Ardón, cuando en 1973 se realizó el Certamen de Paisaje Rural en Santo Domingo y publicó un artículo en *La Nación*: “Casas viejas, configuradoras de nuestro más auténtico *paisaje urbano*, entretejidos con calles de antiguo trazo regular y árboles y cielo azul” (Villalobos Ardón, 2 de setiembre de 1973, p. 15)²⁰.

Mientras el espacio urbano se ramificaba y se apoderaba del territorio del Área Metropolitana, pareciera que había una añoranza por no dejar ir la

19 En este mapa, no se pudieron ubicar seis Certámenes de Paisaje Rural y Urbano, pues en cuatro casos no se contó con la información sobre en dónde se realizaron, y en dos solo se encontró el dato de la provincia en la cual se llevaron a cabo (Guanacaste y Puntarenas).

20 El destacado no es del original.



belleza natural de los rincones poéticos, típicos y sencillos de los pueblos seleccionados para efectuar los Certámenes, en los cuales se reflejaba lo criollo y lo auténtico de Costa Rica, es decir, lo nuestro. Esta imagen la buscaron plasmar los artistas de la generación de 1930 en sus pinturas con casas de adobe, rodeadas de una espléndida naturaleza. Con esta representación, contribuyeron a apuntalar un imaginario social del “ser costarricense”: una Costa Rica próspera y pacífica, poblada de sencillos labriegos que trabajaban sus pequeñas parcelas. Esta creencia compartida entre compatriotas fue, en parte, elaborada entre 1937 y 1940 por dos figuras importantes del futuro PLN: Carlos Monge Alfaro (1909-1979) y Rodrigo Facio Brenes (1917-1961) (Zavaleta Ochoa, 2004, pp. 146-147). Posiblemente, los impulsores de los Certámenes de Paisaje Rural estaban impregnados de este imaginario social, en la década de 1970, y trataron de replicarlo.

A esto, se debió sumar el hecho de enfrentarse a un paisaje –muy cercano al casco central de San José– de imágenes bucólicas y pintorescas que se diluían a pasos acelerados. De acuerdo con Romero, hacia las décadas de 1960 y 1970, las ciudades latinoamericanas experimentaron una explosión urbana, la cual modificó sus fisonomías, fenómeno similar al experimentado en Costa Rica. Así, las ciudades apacibles y sosegadas, con una infraestructura apropiada para la cantidad de habitantes que albergaban, se transformó para disgusto y descontento de quienes una vez la disfrutaron (Romero, 1984, p. 329). Este fue el caso de Luis Guillermo Herrera, quien con tono desolado se lamentó del panorama que observaba sobre la ciudad de San José, en un artículo de *La Nación*:

Se pretende sustituir, y se ha logrado en parte, nuestra verdadera cultura por una nueva y moderna forma de manifestación cultural, ajena a nuestros propios valores y a nuestra tradición histórica. Los modernos edificios comenzaron desde hace varios años a asfixiar nuestro ambiente y a oscurecer nuestro cielo, como expresión de lo que equivocadamente llaman modernismo o progreso material (Herrera, 13 de noviembre de 1977, p. 2B).

Otros pudieron ser Guido Sáenz e Inés Trejos, a quienes les tocó vivir dicho cambio. Posiblemente, para los jóvenes participantes de los Certámenes de Paisaje Rural, la alteración del territorio debió ser experimentada de forma menos intensa, pues por su edad no conocieron la Costa Rica anterior a 1945.

En todo caso, a estos jóvenes les correspondió experimentar el proceso de urbanización, pero sin el recuerdo de una mayor cercanía con lo rural. Entre 1950 y 1980, coexistieron con un fuerte crecimiento demográfico en el Área Metropolitana y con la transformación de terrenos agropecuarios en urbanizaciones, nuevos barrios, fábricas y servicios públicos, por ejemplo. Así, pudieron apreciar cómo, hacia el oeste de la ciudad de San José, las antiguas fincas cafetaleras eran urbanizadas, en el caso de Rohrmoser; y hacia el sur, se proyectaba Hatillo. Una característica sobresaliente fue ver el



surgimiento de la construcción vertical de más de cinco plantas en centros comerciales, financieros, gerenciales y de servicios en la Avenida Central y en el Paseo Colón. Además, pudieron percibir tanto la concentración de las instituciones públicas y de los servicios como la convergencia de las principales vías de comunicación al “centro” de la ciudad, lo cual ocasionó embotellamientos y aumentó los gastos y tiempos de transporte (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., pp. 52, 56-57 y 77). Esto fue acompañado con el incremento de la flota automotor –aumentó casi cinco veces, entre 1975 y 1995– y, por ende, con un impacto en la estructura vial de San José. Pronto, el resultado fue mayor congestión y desorden (Gamboa et al., 2004, pp. 3-4).

En este contexto, se convocó a los artistas para que participaran en los Certámenes de Paisaje Rural y para trasladarlos a lugares en donde pudieran captar rincones pintorescos y típicos, es decir, espacios sencillos, rústicos, campestres, bucólicos. En relación con su desplazamiento en giras de un día y algunas un poco más prolongadas, se puede hacer una asociación con un análisis de Elizabeth Helsinger sobre los viajes emprendidos por el artista inglés J. M. W. Turner (1775-1851) para captar paisajes singulares de Inglaterra y Gales. Con base en dichas salidas, se publicó el libro *Picturesque Views in England and Wales* en dos tomos (uno de 1832 y el otro de 1838), en el cual aparecieron sus dibujos acuareleados del paisaje rural (Helsinger, 2002, pp. 103-125).

Dicho tipo de publicación iba dirigido a un público de potenciales turistas de los sectores medios y altos, a inicios del siglo XIX. Los propietarios de lugares con atractivo (por ejemplo, ruinas, maravillas naturales, casas contemporáneas y parques) tenían el interés de mostrar estas vistas a un público refinado. De esta manera, el paisaje ofrecía una identidad social, según las variadas posibilidades de relacionarse con los ámbitos rurales. Por un lado, estaban los dueños, quienes ocupaban una posición privilegiada por poseer esas vistas y los turistas de clase media que podían acceder a estas, ya fuera de forma presencial o por las imágenes publicadas en los libros. Por otro lado, estaban los que solo podían ser imaginados dentro de estos espacios, es decir, los sectores populares (Helsinger, 2002, pp. 103-125).

Así, la estética del paisaje y las actividades de ver y mostrar los territorios ingleses permitieron hacer un reclamo, por parte de quienes podían participar en este, sobre Inglaterra como su propiedad nacional desde un punto de vista plástico. Según esto, los dibujos de Turner fueron una representación de la nación. Sin embargo, también fueron una revisión de las vistas convencionales de viaje, pues su posición consistía en que había diferentes modos de poseer a Inglaterra. No solo era ser propietario del espacio o poder apreciarlo, sino habitarlo y disfrutarlo por medio de actividades que eran consideradas moral, estética y legalmente transgresoras, desde la perspectiva de la cultura dominante. La razón de esto último se debía a que



el artista plasmó figuras de la clase trabajadora rural con relativa prominencia (Helsing, 2002, pp. 103-125).

Con base en el análisis de Helsing, se puede establecer una asociación con los artistas que participaron en los Certámenes de Paisaje Rural. Estos se convirtieron –en alguna medida– en figuras que iban a captar el paisaje pintoresco, sencillo y de una belleza natural destacada del país, tal como lo hizo Turner. A su vez, dichos creadores también se convirtieron en turistas que iban de gira por el entorno rural para apreciar espacios singulares. De acuerdo con estos, los certámenes fueron una experiencia importante que les permitió conocer el paisaje costarricense. Gracias a esta posibilidad, Rodrigo Brenes pudo visitar muchos lugares, tal como Liberia. Ana Griselda Hine nunca había estado en Tarrazú, pues quedaba muy alejado; le encantó conocer esta comunidad y otras más. Entre los concursantes, algunos no contaban con los recursos para visitar diferentes localidades del país; por eso, era un incentivo participar en los Certámenes: conocían nuevos sitios, les proporcionaban el transporte, les invitaban a almorzar y existía la eventualidad de obtener reconocimiento con un premio que –además– tenía un contenido económico. Así, de cierta forma, eran unos privilegiados que tenían la oportunidad de conocer, ver y apreciar un paisaje que estaba en proceso de reducción.

La mayoría de los artistas que se inscribían en estos torneos eran jóvenes que aún se encontraban en proceso de formación plástica. Aún estaban bajo el influjo de sus centros educativos y maestros. Uno de estos casos era la EAP de la UCR y una de sus profesoras, Margarita Bertheau, cuya orientación los guió hacia el paisaje y la acuarela. Particularmente, existía una fuerte tradición hacia el tema nacional del paisaje con la casa de adobe, el cual implicaba una representación de la nación. Todo esto debió facilitar el éxito de la convocatoria de los Certámenes de Paisaje Rural. A su vez, favoreció que transmitieran esa inclinación por el paisaje entre los lugareños de las localidades visitadas y, además, contribuyeron a que estos valoraran su propio entorno.

Cuando los artistas llegaban a la comunidad seleccionada, tenían libertad de escoger la vista o el rincón que les pareciera más atractivo. Algunos tendían a buscar las figuras más representativas del lugar para plasmarlas (la iglesia, la plaza o una vista general, por ejemplo), imágenes con las cuales podrían tener más posibilidades de ser premiados, según criterio de algunos participantes. Ana Griselda Hine contó la anécdota de su experiencia en Zarcero. Algunos de los concursantes seleccionaron la iglesia como tema de su obra. Cuando los feligreses salieron de misa, no comprendían por qué habían seleccionado la iglesia y no el recién construido edificio de la municipalidad. Para la artista, la edificación era poco lucida, pero para las personas de la localidad representaba una edificación nueva; probablemente, era vista como un emblema del progreso. Otros lugareños se asombraban de que llegaran a pintar el pueblo, y algunos



cuestionaban por qué iban a representar sus casas, pues las consideraban feas. De acuerdo con Hine, los Certámenes hicieron tomar conciencia a las comunidades de que contaban con lugares atractivos. Una percepción similar la expresó un periodista de *La Nación*:

Alrededor de los pintores que se encontraban esparcidos por las cercanías del pueblo, se reunía la gente para admirar lo que ellos iban plasmando en sus cuadros. Quizá lugares muy familiares para ella, pero que al verlos trasladados a la tela cobraban un matiz diferente (Domingo cultural para Juan Viñas, 6 de junio de 1977, p. 4B).

De acuerdo con Inés Trejos, los paisajes que se representaban no necesariamente incluían la casa de adobe, uno de los elementos que había prevalecido en las obras de ciertos artistas de la generación de 1930. Como los creadores de los Certámenes tenían la libertad de escoger el tema de su preferencia, se podían encontrar imágenes de rincones con un río, una vaca, un caballo, la montaña o la iglesia, por ejemplo. La casa de adobe ya no prevalecía; se consideró con mayor frecuencia casas de madera, algunas viejas y sin pintura. En cambio, otros artistas se decantaron por vistas panorámicas. La pintura con que ganó María de la Paz Zumbado en Atenas fue descrita por un periodista de *La Nación*: “una acuarela de una casa más o menos injertada dentro de un follaje copioso y típico de la región” (María de la Paz Zumbado ganó certamen en Atenas, 28 de junio de 1973, p. 55). Otro reportero de *La Nación* se refirió a la obra premiada de Ana Griselda Hine en estos términos: “una acuarela de gran colorido que representa el parque y la iglesia de San Marcos” (Figueres: Eliminar la miseria y cultivar el espíritu, 22 de octubre de 1973, p. 4A).

Estas manifestaciones dan la impresión de una variación en la tradicional composición del paisaje rural. Sin embargo, aunque se incorporan nuevos componentes, la intención siempre era plasmar una representación de la nación. Una idea de esto la proporcionó Miguel Salguero en *La Nación*:

Alegría de los participantes, que se transmitió a nosotros los no artistas, a los simples espectadores, bien de dentro o fuera de Atenas, que al ver aquella vendimia de colores de 37 cuadros nos sentimos muy contentos porque es un volver los ojos a la tierra, a nuestra buena y generosa tierra, de la que ha de salir ese levantarse y andar del tico con sus propios pies (Salguero, 5 de julio de 1973, p. 47)²¹.

Con una visión similar, se expresó el ministro de Cultura, Alberto Cañas, en *La Prensa Libre*:

“Santo Domingo de Heredia, debe ser la primera ciudad que conserve el tesoro que aún tiene en sus edificaciones. Debemos conservar nuestro patrimonio arquitectónico colonial” [sic]. Que no cambie más la belleza de los viejos edificios y hogares coloniales, por las construcciones modernas “de cajas de fósforos” de



las que hay algunos [sic] más feas que otras” (Ministro Cañas: Debemos conservar nuestro patrimonio arquitectónico, 27 de agosto de 1973, p. 2)²².

En esta declaración, nuevamente se vislumbra la inquietud acerca de los cambios ya percibidos en las ciudades, en otras palabras, el proceso de urbanización. Pasados cinco años, el desasosiego era más contundente, según se expresó en *La Prensa Libre*: “El modernismo destruye los paisajes, de esto no cabe la menor duda y es necesario y agradable que sean los artistas los que en sus óleos o acuarelas, muestren a las generaciones futuras, *cómo era nuestro país*” (GLAMY, 23 de setiembre de 1978, p. 6)²³. Por un lado, se desvanecía un imaginario social de la nación y, por otro, se pretendía conservarlo en obras de arte. Los individuos que podían asumir esta tarea eran los artistas, especie de turistas que llegaban a las localidades para conocer paisajes, pero con ideas preconcebidas de este. Su preparación, destreza y conocimiento plástico les confería autoridad para hacerlo y, por ende, llevar formación a los residentes de las comunidades. De acuerdo con los planteamientos de Helsinger, se puede relacionar a estos artistas con los espectadores ingleses del siglo XIX, es decir, creadores como Copley Fielding (1787-1855) o Samuel Prout (1783-1852), los propietarios de tierras y las clases medias. Estos contaban con sensibilidades educadas y con una cultura superior que les permitía apreciar y valorar los paisajes (Helsinger, 2002, pp. 103-125). Con base en esta perspectiva, los artistas costarricenses poseían la sensibilidad y el gusto de los temas e imágenes que contenían lo criollo y lo auténtico para ser transmitidas y dejadas en las comunidades visitadas. Así, se perpetuaba una idea y una representación plástica de lo que era la nación.

A modo de conclusión

El volver la mirada hacia el campo, hacia lo rural, se manifestó como una añoranza por este, como un deseo de alejarse momentáneamente del proceso de urbanización, pero la mancha urbana se había extendido a pueblos que ya se habían convertido en ciudades. En concordancia con este sentir, se encontraba el Programa de Gobierno de Luis Alberto Monge Álvarez (1982-1986) del PLN, el cual titularon “Volvamos a la tierra”. La política agrícola fue priorizada al ubicarla en el primer capítulo. Para justificar el uso de este enunciado, explicaron lo siguiente:

Volvamos a la Tierra, significa una firme decisión política de Liberación Nacional –sin abandonar las áreas urbanas donde viven y trabajan cientos de miles de costarricenses– de canalizar una más alta proporción de los recursos del Estado hacia las áreas rurales, donde empresarios, agricultores y trabajadores,

22 El destacado no es del original.

23 El destacado no es del original.



en contacto directo con el agro, producen alimentos y materias primas (Partido Liberación Nacional, 1981, p. 13).

Más adelante, se indicó lo que la política agrícola propuesta implicaba para el PLN y, finalmente, para el país:

La política de desarrollo industrial, tan eficazmente alentada por nuestro Partido, no ha sido más que una etapa dentro del proceso de nuestro desarrollo económico. En 1959 Liberación Nacional logró la emisión de la Ley de Fomento y Protección Industrial; desde entonces, la industrialización ha avanzado significativamente, con beneficios para el país. Pero ha llegado el momento de dar inicio a la segunda etapa de nuestro desarrollo integrado, volviendo los ojos a la agricultura, que constituye el pivote fundamental de nuestra economía y de nuestro democrático vivir (Partido Liberación Nacional, 1981, pp. 13-14)²⁴.

Incluso, más que un sentimiento de añoranza por un paisaje rural que se desvanecía, este se asociaba a una arraigada identidad nacional relacionada con un imaginario social, es decir, los rasgos del “ser costarricense”: pequeños propietarios, pacíficos, laboriosos, sencillos, igualitarismo socioeconómico y democrático. Esta imagen fue creada por los liberales, entre 1880 y 1930-1940, y los socialdemócratas, a partir de 1930-1940, en relación con los habitantes del Valle Central durante la Colonia. Los primeros enfatizaron la pobreza, la ausencia de comercio y el carácter pacífico y laborioso de los “costarricenses” de dicha época. Posteriormente, los segundos realizaron una nueva valoración de ese legado colonial; retomaron los elementos de la versión liberal, pero enfatizaron la igualdad económica y social (Acuña Ortega y Molina Jiménez, 1991, pp. 36-37 y 206-207).

Por eso, hay una resonancia entre la versión socialdemócrata, específicamente de Carlos Monge Alfaro y el programa de gobierno de Luis Alberto Monge Álvarez. La política agrícola de este se encuentra acorde con la interpretación sobre la historia costarricense que Monge Alfaro elaboró en su libro *Historia de Costa Rica*, según se aprecia a continuación:

En Costa Rica se formó una democracia, porque predominó el sentido de igualdad; y rural, porque ese sentimiento no se desarrolló en multitudes urbanas sino de modo espontáneo en las primitivas “haciendas”. Pequeña propiedad y sentimiento de igualdad son los rasgos fundamentales de la democracia rural del siglo XVIII (Monge Alfaro, 1976, p. 170)²⁵.

Esta representación de la nación es deudora de la ideología de los pequeños y medianos caficultores, quienes se enfrentaron contra los beneficiadores de café, en la década de 1930. Aquellos exigían un precio justo por el grano de oro y su lucha se basó en esta idea: en Costa Rica predominaba la división de la propiedad territorial, lo cual era el fundamento de la convivencia social. Además, consideraron que la finca familiar era

24 El destacado no es del original.

25 El destacado no es del original.



la columna vertebral de la democracia costarricense. Sin embargo, la investigación histórica realizada a partir de la década de 1970 ha cuestionado la veracidad de ese mundo de pequeñas fincas, de igualitarismo social y falta de conflicto (Acuña Ortega y Molina Jiménez, 1991, pp. 35-36, 49-50; Molina Jiménez, 1993, pp. 67-68; Zavaleta Ochoa, 2004, p. 146).

A finales de la década de 1950, mientras los gobernantes socialdemócratas asumían el Poder Ejecutivo, el Estado benefactor comenzó a poner en práctica políticas culturales, gracias a la promulgación de leyes, decretos ejecutivos y reglamentos relacionadas con el ámbito de la cultura. Para los artistas, esas políticas culturales implicaron un incentivo, pues las acciones tomadas por el Estado –entre estas los Certámenes de Paisaje Rural– les permitió darse a conocer, desarrollar sus carreras, legitimar su creación artística y vender sus trabajos plásticos, por ejemplo. A su vez, se promovieron reformas económicas y políticas, las cuales establecieron el modelo de desarrollo que caracterizó a dicha agrupación (Zavaleta Ochoa, 2013, pp. 45-164). En este contexto, el Estado se convirtió en un agente urbanizador clave en la transformación del territorio que llegaría a ser la GAM (Carvajal Alvarado y Vargas Cullel, s. f., p. 53). Entre las décadas de 1950 y 1980, el Estado fue el mayor constructor. Entre 1955 y 1975, los ministerios contrataron un 107 % más de personal y en las instituciones autónomas se incrementó un 1281 %. Esto evidencia el crecimiento del aparato estatal y, por ende, la necesidad de contar con construcciones para su funcionamiento (Gamboa et al., 2004, p. 44).

A pesar de este cambio tan drástico en el entorno, provocado desde el Estado, este se aferraba a una forma de representación de la nación: el paisaje rural como imagen idílica que albergaba la esencia del “ser costarricense”. Esa visión del pasado que contribuyeron a construir los socialdemócratas, ya no coincidía con los resultados del nuevo modelo de desarrollo que, a su vez, estos implantaron. Por eso, esta podría ser la razón de la evasiva disposición a realizar Certámenes de Paisaje Urbano. Desde el inicio de los Certámenes de Paisaje Rural (1973), los artículos de periódicos se referían a los bellos rincones, a la belleza natural, a los ángulos típicos y pintorescos de los sitios seleccionados para realizarlos. Estas imágenes se contraponen totalmente a la acuarela “Parada de autobuses” de Dunia Molina, premiada en 1983 en un Certamen de Paisaje Urbano. Un periodista del diario *La República* describió la obra así: “Logra plasmar la atmósfera citadina que se vive en momentos de gran aglomeración, cuando muchos costarricenses concurren a las paradas de autobuses para su traslado” (Premio de paisaje urbano, 21 de octubre de 1986, p. 18). En definitiva, el paisaje rural había cambiado por el de ciudades con multitudes hacinadas entre concreto y esmog.

Entonces, ¿en dónde había quedado el “ser costarricense”? En 1975 y –posteriormente– en 1991, el Instituto Costarricense de Turismo (ICT) colaboró con los Certámenes de Paisaje Rural. En otra oportunidad,



la Dirección de Parques Nacionales (1980) prestó su ayuda, así como la Asociación Costarricense para la Conservación de la Naturaleza (ASCONA, 1981, 1982, 1983). Es decir, estas instituciones apoyaban una manera de imaginar a Costa Rica. Como adelanto de una hipótesis, se podría plantear que la representación de la nación se encaminaba hacia un país conservador de la naturaleza y protector del ambiente. Desde esta perspectiva, las imágenes plásticas del paisaje rural seguirían teniendo sentido, a pesar de los cambios en el entorno y en el contexto sociohistórico.

Referencias

Fuentes primarias

- GLAMY. (23 de setiembre de 1978). Galera. *La Prensa Libre*, p. 6.
- Base de datos del Sistema Costarricense de Información Jurídica. (2018). Recuperado de www.pgweb.gob.cr/scij/
- Carvajal Alvarado, Guillermo y Vargas Culler, Jorge. (s. f.). *Estructuración urbana y proceso de metropolización en el Valle Central de Costa Rica: 1940 a 1980* [informe preliminar]. (Escuela de Historia y Geografía). San José.
- Certamen del paisaje rural celebrado ayer en Atenas. (25 de junio de 1973). *La Nación*, p. 8.
- Colección de leyes, decretos, acuerdos y resoluciones*. (1977). (III Tomo, II Semestre, p. 927). San José: Imprenta Nacional.
- Domingo cultural para Juan Viñas. (6 de junio de 1977). *La Nación*, p. 4B.
- El cuadro de la semana. (7 de mayo de 1984). *La Nación*, p. 2B.
- Exitosa versión del paisaje rural hubo en Tres Ríos. (2 de noviembre de 1976). *Excelsior*, p. 3.
- Figueres: Eliminar la miseria y cultivar el espíritu. (22 de octubre de 1973). *La Nación*, p. 4A.
- Figueres: Excelente idea es el intercambio juvenil. (22 de octubre de 1973). *La Prensa Libre*, p. 2.
- Herrera C., Luis Guillermo. (13 de noviembre de 1977). La Plaza de la Expresión. *La Nación*, p. 2B.
- Kasari, Joris. (20 de mayo de 1977). El último certamen de paisaje rural. *La Prensa Libre*, p. 7.
- Kasari, Joris. (26 de noviembre de 1977). Muerta la DAL viva el museo. *La Prensa Libre*, p. 7.



- Loaiza, Norma. (1 de octubre de 1978). Al rescate del paisaje costarricense. *La Nación*, p. 2.
- Manuel Sánchez ganó el domingo paisaje rural. (29 de marzo de 1977). *Excélsior*, p. 3.
- Ministro Cañas: debemos conservar nuestro patrimonio arquitectónico. (27 de agosto de 1973). *La Prensa Libre*, p. 2.
- Muñoz Solano, Daniela. (21 de julio de 2009). Olga Espinach Fernández: un legado de servicio y visión. *Semanario Universidad*. Recuperado de <https://semanariouniversidad.com/cultura/olga-espinach-fernandez-un-legado-de-servicio-y-visin/>
- Partido Liberación Nacional. (1981). *“Volvamos a la tierra”, programa de gobierno Partido Nacional de Liberación 1982-1986*. San José: Editorial Artes Gráficas.
- Premio de paisaje urbano. (21 de octubre de 1986). *La República*, p. 18.
- Salguero, Miguel. (5 de julio de 1973). Gentes y paisajes. *La Nación*, p. 47.
- Sesenta pintores en Santo Domingo. (22 de agosto de 1973). *La Nación*, p. 16.
- Un éxito certamen en Grecia. (25 de junio de 1975). *La Nación*, p. 9B.
- Valverde, César. (10 de setiembre de 1973). Lluvia de pintura en Santo Domingo. *La Nación*, p. 15.
- Valverde, César. (31 de enero de 1973). El extraño mundo de los premios. *La Nación*, p. 15.
- Villalobos Ardón, Roberto. (2 de setiembre de 1973). Misión frente la sumisión. *La Nación*, p. 15.
- Zumbado, María de la Paz. (28 de junio de 1973). María de la Paz Zumbado ganó certamen en Atenas. *La Nación*, p. 55.

Fuentes secundarias

- Acuña Ortega, Víctor y Molina Jiménez, Iván. (1991). *Historia Económica y social de Costa Rica (1750-1950)*. San José: Editorial Porvenir S. A.
- Berque, Augustin. (1997). En el origen del paisaje. *Revista de Occidente*, (189), 7-21.
- Cuevas Molina, Rafael. (1995). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Dirección de Publicaciones.



- Entrena Durán, Francisco. (1992). Cambios en la concepción y en la organización del espacio rural. *Estudios Regionales*, (34), 147-162.
- Feria Vázquez, Miguel Ángel. (2014). *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* (Memoria para optar al grado de doctor). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <http://eprints.ucm.es/24389/1/T35066.pdf>
- Gamboa Bonilla, M. Gabriela; Mora Monge, Krisia; Núñez González, Roberto; Ramírez Murillo, Ronald; Rodríguez Arguedas, Ericka y Tijerino Picado, Catalina. (2004). *Casco central de San José: algunos aspectos de su transformación de 1949 al 2003*. (Seminario de graduación de Licenciatura en Arquitectura). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- García Jiménez, Modesto. (2012). Territorios de identidad urbana: entre las glorias del pasado y el futuro "líquido". En Olimpia Niglio (Ed.). *Paisaje cultural urbano e identidad territorial* (pp. 211-222). Roma: Ermes Servizi Editoriali Integrati S.r.l.
- Gutiérrez, Joaquín y Quevedo, Franklin. (1976). *Del parnasianismo al vanguardismo*. San José: Editorial Costa Rica.
- Helsing, Elizabeth. (2002). Turner and the Representation of England. En W. J. Thomas Mitchell (Ed.). *Landscape and Power* (pp.103-125). Chicago: The University of Chicago Press.
- Instituto Nacional de Vivienda y Urbanismo. (1983). *Plan Regional Metropolitano Gran Área Metropolitana*. San José: Imprenta Nacional.
- Maderuelo, Javier. (1997). Del arte del paisaje al paisaje como arte. *Revista de Occidente*, (189), 23-36.
- Maderuelo, Javier. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, LXXI(269), 575-600.
- Marco Mallent, Marta. (2012). La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje. *DEDICA. Revista de Educação e Humanidades*, 2, 141-156. Recuperado de Dialnet-LaVoluntadDeLaMiradaReflexionesEnTornoAlPaisaje-3825630.pdf
- Molina Jiménez, Iván. (1993). Los pequeños y medianos caficultores, la historia y la nación. Costa Rica (1890-1950). *Caravelle*, (61), 61-73.
- Monge Alfaro, Carlos. (1976). *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos.
- Programa estado de la nación en desarrollo humano sostenible (Costa Rica). (2015). *Vigésimo primer informe estado de la nación en desarrollo humano sostenible*. San José: Programa Estado de la Nación.



- Raabe Cercone, Mariana. (2015). *Historiografía de las artes visuales en Costa Rica (1947-2012)*. (Tesis de Licenciatura en Historia del Arte). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Romero, José Luis. (1984). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI Editores.
- Rovira Mas, Jorge. (1987). *Costa Rica en los años 80*. San José: Editorial Porvenir.
- Rovira Mas, Jorge. (2000). *Estado y política económica en Costa Rica: 1948-1970*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Sáenz, Guido. (2003). *Piedra azul: atisbos en mi vida*. San José: Editorial Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2004). *Las Exposiciones de Artes Plásticas en Costa Rica (1928-1937)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Zavaleta Ochoa, Eugenia. (2013). *La construcción del mercado de arte en Costa Rica: políticas culturales, acciones estatales y colecciones públicas (1950-2005)*. (Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos). Universidad de Helsinki, Helsinki, Finlandia.