

LA (RE)PRESENTACIÓN DEL ESPACIO NACIONAL EN LAS MANIFESTACIONES PICTÓRICAS “PANAL” (1991) Y “ENJAMBRE” (1994) DEL ARTISTA COSTARRICENSE RAFAEL ÁNGEL “FELO” GARCÍA

The (re)presentation of the national context in the artistic manifestations “Panal” (1991) and “Enjambre” (1994) by the Costa Rican painter Rafael Ángel “Felo” García

*Daniel Montero Rodríguez**

RESUMEN

Las obras artísticas, como resultado manifiesto de un determinado grupo humano, en su existir exponen la presencia social. Asimismo, se constituyen en eco de las transformaciones sociales y en repercusión de los productos culturales heredados. Por ende, sirven como lectura primigenia de los cambios contextuales que les dan origen. En este sentido, el estudio de los textos paisajistas de Felo García posibilita una lectura de las formaciones socio-culturales, en la Costa Rica de fin de siglo XX. El tema eje de este estudio consiste en el análisis semiótico de las obras pictóricas “Panal” (1991) y “Enjambre” (1994), donde se observa el proceso de (re)presentación del espacio nacional, a través de la pintura de paisaje urbano del artista costarricense Rafael Ángel “Felo” García, durante el último cuarto del siglo XX. De este modo, el producto cultural servirá como objeto de estudio, particularmente en su (re)presentación de un espacio nacional, el cual establece una nueva visión o re-visión de esta imagen, que fue construyéndose a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y durante la mayor parte del siglo XX. Este proceso se dio a través de formas como: el discurso literario, el periodístico, los himnos, los monumentos, entre otros, y se ha instaurado en el imaginario colectivo costarricense.

Palabras clave: (re)presentación, espacio nacional, paisaje, “Enjambre”, “Panal”, Rafael Ángel García, Costa Rica.

ABSTRACT

The art work as a manifest result of a given human group, in its existence, exposes the social presence. Also they constitute themselves in echoes of the social transformations and in repercussion of the inherited social products. Thus, they serve as an original reading of the contextual changes that give rise to them. In this sense, the study of the landscape texts of Felo García makes possible a reading of the socio-cultural formations in the Costa Rica's end of the XX century. The main theme in this study consists of the semiotic analysis of the paintings “Panal”(1991) and “Enjambre”(1994), where it is observed the process of (re)presentation of the national space through the picture of urban landscape of the Costa Rican artist Rafael Ángel “Felo” García, during the last quarter of the twentieth century. This way, the cultural product will serve as object of study, particularly in its (re)presentation of a national space, which establishes a new vision or (re)vision of this image, that was constructed during the second half of the nineteenth century and most of the twentieth century. This process was done through forms such as: the literary discourse, journals, anthems, monuments, and others, which has been established in the Costa Rican collective imagination.

Key Words: (re)presentation, national space, landscape, “Panal”, “Enjambre”, Rafael Ángel García, Costa Rica.

* Universidad de Costa Rica, Escuela de Artes Plásticas. Sede de Occidente. Costa Rica.
Correo electrónico: danielmont84@gmail.com
Recepción: 16/04/13. Aceptación: 19/02/14.

1. Introducción

Desde la independencia de América y la disociación de la colonia, el proceso de surgimiento o elaboración de las nociones de *nación* e *identidad nacionales* ha hallado campo fértil en el territorio costarricense. La creación de símbolos patrios, monumentos y una historia que identifiquen a la sociedad, ha sido un proceso que ha originado el concepto socio-ideológico con el cual se establece una conciencia nacional del costarricense. Esta gestión de una identidad nacional en Costa Rica ha encontrado su expresión y difusión en la cultura; tanto en la educación popular, como en todas las manifestaciones artísticas. Por este motivo, el estudio de la producción artística costarricense se convierte en medio primigenio para comprender el desarrollo histórico nacional, así como el desarrollo socio-cultural del país.

La imagen de nación, en Costa Rica, tiene su presencia, inicialmente, con la literatura y, posteriormente, es trabajada por la pintura; esto a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Así, los discursos que sostienen la identidad nacional costarricense como pacífica, blanca y homogénea, son expresados por una mitología que se hace manifiesta físicamente como producto cultural.

Por otra parte, los cambios sufridos a lo largo del siglo XX y, especialmente en el periodo finisecular, tienen su impresión singular en la representación de la nación costarricense. La crisis económica y política en Costa Rica -así como en el resto de Centroamérica-, una tendencia al consumismo y una mayor urbanización son evidencia de la incorporación del país al capitalismo real. Por otra parte, las revelaciones de la modernización, aunadas a la promulgación de paz, por parte de Costa Rica a Centroamérica, han hecho que la sociedad sea más compleja y diversa. Tales acontecimientos históricos han generado alteraciones en la percepción cognitiva de los sujetos costarricenses como nación. Como consecuencia, y unido al periodo comprendido por el último cuarto del siglo XX, el discurso de fin de siglo se asoció con nociones

posmodernas¹ de ruptura y crisis, las cuales permitieron releer ciertos discursos hasta entonces tenidos por inmutables. Asimismo, permitió acceder a elementos que relativizaban o revisaban los discursos nacionales y sus procesos constitutivos.

Por lo tanto, las producciones culturales, como formas artísticas, expresan no solo las transformaciones políticas, económicas y sociales; sino, a su vez, revelan las recientes imágenes con las que se representan los característicos discursos identitarios de Costa Rica. Por esto, se hace relevante el análisis pictórico de obras nacionales y la relación con sus contextos sociales, históricos y culturales. De esta forma, el presente análisis se propone estudiar ¿cuál es la representación del espacio nacional del último cuarto del siglo XX en las pinturas de paisaje urbano “Panal” (1991) y “Enjambre” (1994) de Rafael Ángel “Felo” García? Esto, en pro de una comprensión general de los acontecimientos sociales y culturales que se proyectan en el periodo contextual de ambas pinturas.

2. Representación e imagen

Al examinar la palabra representación se obtiene como significado: “Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene [...] ||Ser imagen o símbolo de algo, o imitarlo perfectamente. || Dicho de una persona. Aparentar de terminada edad.” (*Diccionario de la Real Academia de la Lengua*, 2001:1324). Con este significado, se logra una primera visión de lo que es la representación como forma de imitar; o sea, cuando algo pretende o consigue semejarse a algo que no es lo mismo. Se puede percibir como una cosa que parece otra y, como se aprecia aquí, la representación se liga con la imagen; en el sentido que imagen es solo el referente de algo más, de otra forma.

En cuanto a la imagen como forma de representación, Maurizio Vitta expone la manera como esta se desarrolla en un elemento que se presenta a modo de algo diferente a lo que en realidad es: “Copia, representación, similitud,

símbolo, signo: la imagen no se define por lo que es, sino por aquello a lo que remite, su modelo, respecto al cual se revela, sin embargo, sólo como un enigmático reflejo. En consecuencia es ella misma, pero sólo en la medida en que se presenta como algo distinto.” (2003: 34). Por otra parte, este modo en la imagen del término *representar*, se comprende mediante dos formas que Vitta llama una *doble naturaleza de la imagen*: “Ante una imagen (tanto si se trata de rememoración como de percepción) la conciencia oscila entre dos estados: ésta puede verla como objeto, dibujo o copia de algo, o puede ignorar su concreción e imaginar el objeto allí representado.” (2003: 34) De esta manera, se tiene esa doble percepción de la imagen como objeto visible y real, así como el ficticio o simbólico que representa. Maurizio Vitta los designa como *espacio geométrico*, en cuanto a la imagen como cosa, y *espacio simbólico*, tomando la imagen como lo que asemeja.

Sin embargo, esta representación no se limita a la relación entre objeto como referente y como imagen que asemeja algo más; sino, está naturaleza de la imagen como medio de representación, encierra otra forma de entenderse, como una entidad que devela una propuesta imaginativa de pensamiento: “...la naturaleza rigurosamente racionalista del modelo topológico evidencia el principio que hace del espacio geométrico de las imágenes un espacio simbólico: lo que cuenta en las imágenes es la lógica cualitativa, no la estructura cuantitativa, simplemente mensurable, de las representaciones; y esta lógica, como ya hemos visto, no sólo es de naturaleza geométrica-matemática, sino también ideológica.” (Vitta, 2003: 34) De esta manera, lo que la imagen representa es una idea que se tiene de eso que se representa, es decir, lo representado involucra una forma de entender el mundo y de textualizarlo, como referente de esa percepción cognitiva de la realidad.

3. Espacio nacional

La relación de una sociedad como nación y su espacio, en el cual una comunidad se

identifica y percibe como homogénea, es intrínseca a la misma apreciación que tal comunidad tiene de sí misma. Es decir, la forma como una sociedad significa el espacio tiene un vínculo inmediato con la forma como esta se imagina a sí misma. Esto lo precisa Chen como una permutación entre sociedad y espacio: “Así, estamos en el campo de la percepción social del espacio, por cuanto el geotipo se confunde con el sociotipo, la imagen de la realidad se imbrica a la imagen del sujeto, lo cual nos conduce a las formas de presentación del espacio geográfico y como habíamos dicho anteriormente, el topos transvasa su significación en el sociotipo.” (1997: 28). En este argumento se comprende cómo es que el espacio se significa como equivalente a la sociedad y su percepción como imaginario colectivo; se puede decir que uno es la expresión física del otro, y justamente esta expresión física es lo que se busca con la investigación, una manifiesta en las pinturas de paisaje del espacio nacional.

El espacio, como extensión representativa de la nación -como sociedad-, es una percepción que el ser humano manifiesta, incluso antes de que la época moderna concibiera el término nación. Es decir, al considerar la nación en su equivalente con la patria, se puede comprender cómo posee una fuerte relación ideológica con el territorio. Esto lo plantea Maurizio Vitta de la siguiente forma: “La idea de nación puede considerarse moderna, si bien no les resultaba del todo desconocida a nuestros predecesores. Durante muchos siglos se identificó con la «patria», o bien con el lugar de nacimiento -burgo, ciudad, castillo o territorio- y con las tradiciones comunes, el pasado glorioso, los héroes fundadores de la estirpe.” (2003: 150). Esta percepción de nación, indica Vitta, se valió de imágenes que sintetizaban sus rasgos más típicos.

En cuanto a la forma como se da este proceso de representación de la nación como imagen, Vitta habla cuando Cola di Rienzo hizo un llamamiento al pueblo romano; utilizando para esto como ejemplo dos pinturas, Vitta explica la forma como actúa la imagen y el

mensaje: “La composición de esta «semblanza» pertenece –tal como puede deducirse de la descripción verbal próxima, por la nitidez y cohesión de las imágenes, a las antiguas *eikónes*– a una cultura visual madura: las metáforas, la relación con la palabra, las figuraciones indican la presencia de un código visual de inmediata interpretación.” (2003: 152). Así, palabra e imagen encuentran un vínculo en la metáfora y, a través de esto, la pintura puede ser, como imagen del referente espacial, representación de la nación, comprendiendo el espacio nacional como referente de la nación.

4. Espacio nacional costarricense y su representación

La apreciación con la cual la sociedad costarricense se reconoce a sí misma como nación, se manifiesta a través una serie de mitos –como lo precisa Fernando Contreras– que delimitan y construyen la imagen con la cual se imagina el entendido de identidad colectiva en Costa Rica. Estos mitos muchas veces encuentran cabida en la imagen con la cual se representa la nación de Costa Rica. Así, por ejemplo, los artistas de inicios de siglo XX procuraron elaborar pictóricamente esta imagen, como explica Eugenia Zavaleta: “En parte, la atracción hacia el paisaje se explica por la corriente latinoamericanista, que motivó a buscar los rasgos particulares de sus respectivos países.” (2004: 139). En el caso de Costa Rica, Zavaleta explica que “La expresión ‘nacionalizarse’ [...] se refería a la necesidad de captar temas propios de Costa Rica. Esto evidencia una noción más clara sobre la pretensión de un arte nacional.” (2004: 136).

La generación de artistas que a inicios del siglo XX se dio a la tarea de presentar pictóricamente la imagen del paisaje nacional, fue conocida como *La nueva sensibilidad* (Zavaleta Ochoa, 2004: 205). Este trabajo colaboraría en la reafirmación de la identidad costarricense: “Los pintores que participaron en las ‘Exposiciones de Artes Plásticas’

contribuyeron a crear una expresión visual con la que los costarricenses se identificarían a sí mismos y a su nación. El paisaje rural y semirural del Valle Central con hermosas casas de adobes, rodeadas de una exuberante naturaleza, llegaron a simbolizar características como igualdad, paz, democracia y libertad, en otras palabras, el ser costarricense.” (Zavaleta Ochoa, 2004: 206). Con esto, se entiende que los pintores de inicios del siglo XX presentaban en sus pinturas una imagen de la nación costarricense, pero a su vez representaban la identidad costarricense como es su mitología: paz, igualdad y democracia.

La imagen que inicialmente se presenta en la pintura de la nueva generación –*La nueva sensibilidad*–, se caracteriza por una serie de elementos iconográficos que componen una representación de la nación y que la historiadora Eugenia Zavaleta Ochoa describe así:

Los paisajes con casas de adobe transmiten la imagen de un ambiente rural y semirural apacible y grato. Los campos están poblados por una o apenas unas cuantas casas de adobe. Estas lucen como construcciones reciente edificadas que solo unos días atrás fueron pintadas. La naturaleza las rodea, pero correctamente dispuestas. Además, está plasmada con exaltada exuberancia; árboles, vegetación y montañas protagonizan vivacidad. Plenitud e impotencia bajo un límpido cielo. Una cálida luz y refrescantes sombras bañan este mundo arcádico. La quietud y la paz imperan: los predios e interiores de las viviendas aparecen solitarios, como también los senderos que llegan o pasan por estas, pues no son transitados por individuo alguno. En muy pocas ocasiones, se presentan uno o varios sujetos abocetados en la lejanía. El panorama semirural manifiesta principalmente dos diferencias: una mayor cantidad de casas de adobe y una naturaleza menos pródiga. El resto de atributos los conserva. (2004: 139).

Zavaleta los expone como una imagen idílica, que reúne los elementos constitutivos de la imagen nacional: casa de adobes, lo rural y semirural, la naturaleza y la ausencia de moradores.

Inicialmente, se contempla la imagen de Costa Rica a través de un espacio geográfico delimitado, que según el mito se establece en el Valle Central. Por medio de este entendido

se generaliza a toda la población y, a su vez, la imagen del ser costarricense se limita, excluyendo lo que queda fuera de dicho territorio. Como confirma el filósofo Alexander Jiménez: “El Valle Central es el eje imaginario de la vida nacional. Su poderosa significación imaginaria proviene de una metáfora geográfica. Según ella, Costa Rica tiene el sistema político que tiene y los costarricenses tienen las virtudes políticas y éticas que tienen a causa de la geografía de dicho Valle.” (2002: 237). De esta manera, se comprende por qué muchas de las formas que caracterizan a la identidad costarricense son expresión de la perspectiva del habitante meseteño.

Por otra parte, este espacio concreto donde se funda la identidad nacional (al contemplar no solo sus particularidades físicas, sino también al examinar sus atributos subjetivos, propios de la sociedad que lo habita, como son el pacifismo con que se percibe desde sus comienzos la nación), viene a ser resemantizado en las prácticas artísticas con otro espacio de iguales características, como explica Carlos Sandoval:

Los atributos asociados, con ‘democracia rural’ cristalizaron en una metáfora que considera a Costa Rica como la ‘Suiza Centroamericana’ e incluso la ‘Suiza de América Latina’. [...] la neutralidad de Suiza durante la Segunda Guerra Mundial inspiró un paso adicional en esta comparación y las similitudes naturales fueron complementadas con semejanzas políticas, pues ambas naciones comparten aun ‘naturaleza pacífica’. (2002: 118).

Este hecho, a su vez, viene a confirmar la atribución de otro de los mitos constitutivos de la identidad nacional en Costa Rica. Corresponde a la forma que identifica a todos sus habitantes como pacíficos, generalizando una visión que se conforma desde sus inicios por la falta de lucha y violencia en la época de la conquista y que se viene a ratificar con la ausencia de milicia en el país. Esta visión es expuesta por Erika Gólcher como una característica que se suma al hecho de la pobreza de la zona: “[...] una serie de elementos subjetivos que van a devenir en los elementos distintivos del ser costarricense. Uno de ellos es

el pacifismo, nuestros antepasados al no tener que luchar militarmente en contra del Imperio español y debido a la pobreza de la región no desarrollaron un espíritu de lucha y más bien optaron por vivir con la paz.” (1993: 95).

Al mito de pacifismo de la vida nacional en Costa Rica, al que se refiere Erika Gólcher, se agrega el entendido de pobreza como signo de humildad; según refiere el himno nacional: “labriegos sencillos”. Esta imagen de pobreza dentro del sentido identitario costarricense lo expresa Alexander Jiménez refiriéndose a los mitos como metáforas nacionales, dentro de las cuales advierte: “Lo más notable de la metáfora de la pobreza, como estrategia discursiva, es la disolución de los efectos destructivos de condiciones de miseria no elegidas.” 2002: 241). Así, presenta Jiménez una forma más de constituir el espacio nacional costarricense, presentando la pobreza como una consecuencia voluntaria, un efecto democrático.

En la pintura, tanto las metáforas de la pobreza que propone Jiménez Matarrita, como la *naturaleza pacífica* del costarricense que exponen Sandoval y Gólcher, se plantean como forma identitaria y se ven representadas a través de particulares visuales en las obras de algunos artistas de *La nueva sensibilidad*, quienes elaboran imágenes de casas de adobe con muestras de cierto deterioro:

Mucho tiempo atrás estas estructuras dejaron de exhibir unos blancos y nítidos muros, eso si alguna vez lo hicieron. Sin embargo, todos estos ejemplos tampoco niegan por completo el mundo apacible y grato que otros de sus colegas representaron. Aunque las viviendas muestran deterioro y cierta pobreza, siguen rodeadas de cielos claros y de una naturaleza rozagante y alentadora. En los casos en que tales características son menos perceptibles, la tranquilidad que impera y la ausencia de moradores elude imaginariamente cualquier angustia social y económica de estos. (Zavaleta Ochoa, 2004: 142).

Esta es otra de las formas como se presentó, a inicios del siglo XX, la imagen nacional de Costa Rica, aunque en menor cantidad de trabajos artísticos. Sin embargo, lo que interesa es la forma, el modo como estas representaciones sugerían, visualmente, tales ideas.

El elemento democracia es uno de los más característicos de la forma imaginaria con que se concibe la nación. Esta se piensa tan antigua como la misma invención de nación: “La democracia costarricense es la más antigua y sin duda la más auténtica y sólida de América Latina. Sus orígenes están íntimamente alojados en nuestra sociedad y vivifican nuestra nacionalidad.” (Cortés, 2003: 42). A esta afirmación de Carlos Cortés, que verifica esa percepción democrática costarricense, se une una conciencia del blanqueamiento de sus hombres, “[...] la población costarricense que creía hasta hace poco habitar una democracia ejemplar, se seguía percibiendo blanca.” (Jiménez Matarrita, 2002: 192).

Estos entendidos de personas pacíficas, democráticas y blancas vienen a generar una visión que amplía la perspectiva mitológica de Costa Rica; en especial, la apreciación de gente blanca que se relaciona fuertemente con la creencia de una población homogénea, como expone Jiménez: “Es cierto que ya en el siglo XIX el proyecto liberal puso a circular exitosamente, entre otras, las tesis de la blancura, la igualdad y el carácter pacífico de los costarricenses; pero el tema de la racionalidad social y política proviene de la homogeneidad étnica no se articuló significativamente sino hasta mediados del siglo XX.” (2002: 224). La afirmación de una homogeneidad social y cultural en Costa Rica viene a enlazar esa mitología identitaria de nación, con la cual el imaginario colectivo se comprende.

Esa excepcionalidad que diferencia a Costa Rica, entendida como ausencia de clases ante una igualdad como pobreza y una identificación pacífica del ser nacional en una democracia perpetua, hasta ahora se ha definido dentro de la noción de espacio nacional. Carlos Cortés sintetiza esto como: “Un paraíso de campesinos pobres, asilados, sin conflictos, sin clases sociales, étnicamente blanqueados y que, como resultado de su propia pobreza e igualdad de condiciones materiales y sociales, opta por la democracia. Este es más o menos el texto del mito” (2003: 39). El espacio nacional es el sitio donde concuerdan todos los

entendidos, invenciones y supuestos que forman el imaginario colectivo de la nación.

Por otro lado, parte del trabajo realizado por los pintores que se dieron a la tarea de representar la imagen de la nación costarricense de manera idílica, consistió no solo en establecer los tipos icónicos, sino, también se dedicaron a simbolizar formas plásticas como son el color: “Así, lo puramente plástico adquirió un rango muy importante. Por ejemplo, esto causó que los colores originales de las casas de adobe fueran cambiados por los pintores. En sus obras aparecen representadas –sobre todo– con tejas rojas, paredes blancas y zócalos azules.” (Zavaleta Ochoa, 2004: 142). Esto evidenciaba notablemente los simbólicos colores de la bandera de Costa Rica, con lo que se expresaba astutamente la identidad nacional, confirmando así la representación propia del país en la imagen pictórica.

La visión de esta imagen mítica e idílica del espacio nacional, que se ha reproducido en los textos culturales, como son la pintura, la literatura y la música (como los himnos) responden a una imagen del espacio nacional que permite construir la idea de nación. A su vez, la proposición sobre la representación pictórica e ideológica del espacio nacional costarricense aquí esbozada, funcionará como el sustento con el cual se comprende cómo se revisa la identidad nacional y, a su vez, fungirá como referente comparativo para la actual propuesta pictórica del artista Rafael Ángel “Felo” García. Por otra parte, los conceptos suministrados proporcionan el entendido con el cual se desarrollará la propuesta analítica.

5. El texto-imagen

Conocer la forma cómo se asimilará la pintura como texto-imagen es fundamental para abordar el estudio sobre la representación pictórica del espacio nacional en la obra de Rafael Ángel García. Percibir los elementos, la forma y cómo se establecerán dentro del estudio, son procesos con los cuales se programa realizar el análisis de las unidades pictóricas,

las cuales a su vez brindan la información pertinente para asimilar una representación del espacio nacional.

Para Eugenio Murillo Fuentes, la identidad costarricense se esmera por establecer diferencias con el resto de Latinoamérica. Esto lo consigue mediante una serie de elementos para su reconocimiento; unos nacionales: un ave, una flor un escudo, una bandera, una moneda, un himno; y otros típicos: un traje, una carreta, determinada comida, una casa. Los cuales conforman la imagen de la patria. (2000: 111). El autor contempla esta imagen como una forma del *marketing* con la cual promocionar y vender al país en el exterior (ya sea culturalmente, turísticamente o en su producción agraria). Para esto, plantea que la imagen se compone de dos aspectos:

a. La *Identidad Corporativa*, conformada por la logística y por la dimensión conceptual. Es decir, la parte 'inmaterial'.

b. La *Imagen Corporativa*, conformada por los elementos perceptibles mediante los sentidos. Es decir, la parte 'material'. A ella corresponden los 'Identificadores Visuales'. (Murillo Fuentes, 2000: 111).

Para Murillo, ambos elementos se relacionan, pues la identidad se expresa a través de la imagen, por medio de los identificadores visuales como son símbolos, logos y colores, entre otros, que fusionan el sentido colectivo de pertenencia. A pesar de que el estudio no contempla la imagen del espacio nacional como un elemento del *marketing*, sí interesa la visión de Murillo en cuanto a la incorporación de las dos formas de contemplar la imagen nacional, como *identidad* y como *imagen* (identificadores visuales). Estos se utilizarán como referentes textuales y visuales que unidos aportarán la relación de las pinturas con el entendido de espacio nacional. Estos aspectos se proponen estudiar a través, hasta cierto punto, de un análisis iconográfico.

Se pretende establecer la manera como se estructura un estudio iconográfico e iconológico, como proceso sistemático a través

del cual se desarrolla el proceso analítico. Esto es significativo, pues, si bien el estudio no es estrictamente iconológico, sí se rige bajo convenciones de indagación similares, para efectos de asimilar las unidades pictóricas, así como los signos plásticos e icónicos de las obras "Panal" y "Enjambre".

En este sentido, el desarrollo metódico que utiliza la iconografía y la iconología, para del estudio del arte, es lo que interesa aquí. Es precisamente el sistema que se emplea en un estudio iconográfico lo que brindará los pasos para la programación del análisis. Para Erwin Panofsky, "La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte" (1983: 45). Con esta definición es que se concibe valiosa la incorporación de esto al estudio de obras artísticas costarricenses.

Según el estudioso Peter Burke, el trabajo iconográfico e iconológico es el proceso de comprensión de los mensajes implícitos en las imágenes. La decodificación de los mensajes en la imagen visual es para Burke "La interpretación de esos mensajes se denomina «iconográfico» o «iconológico»" (2005: 45). De esta forma, la interpretación iconológica, a su vez, se da por medio de la relación signíca de las cosas, entre mensaje e ícono, entre idea e imagen.

Burke habla sobre el trabajo de Panofsky y explica que, el proceso como se estudia una imagen, en un sentido iconográfico, obedece a tres momentos, tres niveles de interpretación: "El primero de esos niveles sería la descripción preiconográfica, relacionada con el «significado natural» y consiste en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personas) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.)" (2005: 45). Este nivel es la base para iniciar el estudio. En esta descripción es donde se seleccionan los elementos o los *tipos* y *subtipos icónicos*, con los cuales se pretende discernir la representación del espacio nacional, en las obras pictóricas costarricenses en estudio.

Por ende, en cuanto a los trabajos del artista "Felo" García, se pretenden revisar los elementos que constituyen la imagen, lo que Eugenio Murillo llama *Imagen Corporativa*

-Identificadores Visuales-; es decir, se evalúan inicialmente las formas y tipos icónicos, como son: el color, que en las obras del artista expresa, dependiendo de cada obra, una denotación singular que se reproduce simbólicamente en otras formas presentes en la obra como son la repetición de viviendas, con lo que se pretende asimilar una connotación contextual específica.

Asimismo, otro elemento que se concibe como imperativo para el análisis es el tipo icónico *casa*. Según algunos estudios como el de Ovares et. al., la *casa* refiere a una manifestación relacionada con la identificación de lo nacional costarricense, esto en cuanto a la literatura y la pintura: “La casa, que en la pintura y la narrativa de las décadas anteriores ocupaba ya un lugar central, se convierte, después de la década de los cincuenta, en el símbolo de la familia y la nación.” (1993: 275). Sin embargo, estudios como el de José Miguel Rojas *Arte costarricense: un siglo*, plantea la casa (de adobes) prácticamente como un símbolo de lo nacional: “Entre 1928 y 1937, artistas, intelectuales, periodistas y políticos insisten en la creación de un arte nacional. Los puntos medulares para alcanzar este objetivo fueron el tema del paisaje con casas de adobe y el campesino –en pintura-...” (2003: 54). Por estos motivos, se propone importante el estudio de la casa como forma representadora en las obras “Panal” y “Enjambre”.

En la imagen visual de “Panal” y “Enjambre”, se perfilan otras formas pictóricas de interés para el estudio, como es la ciudad. Por ejemplo, en *La casa paterna* no se contempla únicamente como un elemento que destruye por completo el entendido de lo costarricense, sino que como ruptura y cambio: “El cambio de la aldea a la urbe no significa el desplazamiento del espacio rural ni la irrupción de la ciudad en las letras costarricenses. Lo que sí resulta perceptible es que, a medida que el espacio se torna más ajeno y amenazante, cobra importancia la casa como centro de los encuentros y la acción. La familia, o lo que de ella resta, la tradición y hasta la patria, parecen encontrar allí un momento de refugio.” (Ovares et. al., 1993: 204) Se cruzan los sentidos de ciudad y casa, por lo cual se presenta

relevante estudiar la presentación de la ciudad o urbanidad en las obras de “Felo” García.

Por otra parte, la ciudad no se estudiara únicamente como ícono o imagen; sino que, dentro de esta, se evaluarán los espacios, las formas que adquiere dependiendo de cada una de las pinturas; así como, la composición que mantienen estas respecto a la percepción visual que se maneja de estas como agrupación de edificaciones –moradas- que las componen como barrios, urbes o ciudades. De igual manera, se estudian otros elementos visuales que constituyen las obras como imágenes, atendiendo a comprender su vinculación con la representación. En este sentido, se valoran las sábanas, el tendido eléctrico o los caminos y graderías.

En cuanto a la interpretación de los elementos icónicos que se presentan como significantes en las obras plásticas, o sea revisar la relación de los *Identificadores Visuales -Imagen Corporativa-* con *Identidad Corporativa -dimensión conceptual-*, según Murillo, se estima el manejo del segundo nivel que plantea Panofsky: “El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el «significado convencional» (reconocer que una cena es la Última Cena o una batalla la batalla de Waterloo).” (2005: 45). En este entendido, se interpretan los elementos de las pinturas no solo como formas, sino como subtipos icónicos que representan relaciones perspectivas reconocibles y preexistentes, los cuales se interpretan en la correspondencia con el espacio nacional. Aquí, entran en juego los elementos constitutivos de identidad costarricense, como son: la homogeneidad racial, lo pacífico, el *sencillo labriego*.

Para el análisis de la relación entre la pintura y la temática del espacio nacional, se estima necesario referir la obra a su contexto. Por lo tanto, es adecuado comprender el tercer nivel del estudio iconográfico. Este “correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconografía en que a la iconología le interesa el «significado intrínseco», en otras palabras, «los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una

época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica» (2005: 45). De esta manera, se justifica la relación entre el signo icónico de las pinturas y su significado contextual y temático de la representación, como forma de estudio iconológica que expresa la manifestación paralela a la exposición iconográfica. En otras palabras, se pretende revisar la correspondencia existente entre la creación pictórica y una posible justificación contextual, que las haya producido como manifestación cultural-social.

Por último, es conveniente hacer una aclaración sobre la forma como se estudiará la relación de los títulos de las obras pictóricas “Panal” y “Enjambre”, con el estudio de la representación pictórica del paisaje nacional. Los títulos, son programadores de lectura; es decir, son *paratextos* según Gérard Genette. Serán entendidos como *intertextos*: “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro.” (Genette, 1997: 54). Es decir, el título se tomará como un paratexto de lectura que inmediatamente refiere a una analogía signica.

A través de este planteamiento, se evalúan tanto las formas pictóricas, comprendiéndolas como *identificadores visuales* de la *imagen*, como *tipos icónicos* que brindan el material con el cual revisar y estudiar la *identidad* en tanto representación del espacio nacional; a su vez, ambos *imagen* e *identidad* -como comprende Murillo-, fungen como conjunto que vislumbra la contextualización cultural y social de las obras artísticas.

6. La (re)presentación del espacio nacional en “Panal” (1991) y “Enjambre” (1994) de Rafael Ángel “Felo” García

Por medio del análisis de las obras de arte *Panal* (1991) y *Enjambre* (1994), del artista costarricense Rafael Ángel “Felo” García, se pretende establecer una relación entre arte y contexto histórico, para generar un vínculo con

la representación del espacio nacional. Como refiere Jorge Chen Sham, la obra de arte se presenta como expresión de las acciones sociales: “Recordemos que el positivismo plantea una relación de causalidad entre la obra de arte y la sociedad y, en este sentido, existe entre lenguaje y cultura una relación motivada, por la que la obra de arte se transforma en función expresiva de un proyecto comunicativo y sabe expresar las vivencias y las experiencias de una sociedad.” (2001: 81). En este sentido, las obras pictóricas de García serán re-interpretadas como causalidades del contexto social del último cuarto del siglo XX, cuando se desarrollan, procurando esbozar la relación con la representación del espacio nacional que liga ambos hechos.

Inicialmente, es preciso considerar los títulos de las obras de “Felo” García. Estos funcionan como los paratextos de lectura; es decir, en primer término, ofrecen una guía y dirección a la lectura artística y al estudio. De acuerdo con esto, es necesario comprender con qué se vinculan dentro de la obra, como referentes. Así, al contemplar el paratexto “Panal”, en primer lugar nos remite a su consideración literal: “Conjunto de Celdillas prismáticas hexagonales de cera, colocadas en series paralelas, que las abejas forman dentro de la colmena para depositar la miel.” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001:1124). Esto, en relación directa con la obra artística, muestra la imagen de un barrio (o ‘tugurios’ como se les suele llamar a las representaciones de Felo); o sea, hace evidente que no es referencia explícita del panal, sino que se opone como un espacio que alberga y protege. Por ende, este título está en función de *metáfora visual*, a través de la cual hace una comparación entre el hogar de las abejas y el de los hombres; es decir, el paratexto “Panal” se presenta como *antonomasia* de las formas de construcción del hombre.

Por otra parte, el título de la obra “Enjambre”, al igual que el paratexto anterior, remite a una comparación *paradójica* entre un referente animal y el hombre. En este caso, se tiene por enjambre: “Multitud de abejas con su maestra, que juntas salen de una colmena para formar otra colonia. †2. Muchedumbre de

personas o animales juntos.” (*Diccionario de la Real Academia Española*, 2001:621). Con esto se percibe claramente la relación con el hombre. El autor está haciendo referencia explícita a una forma de vivir en unión, en conjunto. Debido a que en la representación de García no existe presencia evidente de sujetos, el título del trabajo se interpreta como *metonimia* del ser; es decir, se alude a este a través de la interpretación del título, en relación con la imagen visual, donde -al igual que el trabajo anterior-, presenta la imagen de un barrio.

La interpretación de los títulos como paratextos de la imagen visual, no solo al tomarlos como sustantivos concretos, sino como *similes* en la representación pictórica, proporciona la base para el estudio. Esto ya que la percepción del hombre como ser social que convive y habita en un mismo espacio, es una analogía tópica con la apreciación de identidad nacional, al entender esta última como la imaginaria percepción de convivencia común en la sociedad.

Para la comprensión de las obras artísticas, se hace necesario comprender no solamente sus intertextualidades, sino también sus vinculaciones con la iconografía presente. Por eso, la relación entre “Panal” y la representación de un barrio o ciudad, expresa claramente la intencionalidad de remitir a ese modo de coexistencia. En este sentido, se hace substancial considerar el significado que puede percibirse de la ciudad como elemento equivalente a esto:

La imagen de una ciudad corresponde hasta cierto punto al simbolismo general del paisaje, del que es un elemento -en el aspecto representativo-, interviniendo entonces en su significación el importante simbolismo del nivel y espacial, es decir, la altura y orientación en que aparece. [...] De otro lado, el hecho de fundar una ciudad estaba en estrecha conexión con la construcción de una doctrina y por ello la ciudad era símbolo de la misma y de la sociedad dispuesta a defenderla. (Cirlot, 2000: 138)

En cuanto a esta relación simbólica, es posible comprender ese enlace de la ciudad con la sociedad, en una especie de simbiosis que lleva al hombre a proteger y protegerse en esta. Esta idea del simbolismo en la forma de representar una sociedad por medio de la ciudad, la expresa

el pensador (escultor) Herbert Zamora, cuando menciona: “Las representaciones del espacio rural, idílico, dan paso a la ciudad como espacio estético pleno de vínculos y significaciones sociales, donde aparece el sujeto social como un protagonista ubicado entre el paso del tiempo y la vida cotidiana que enfrenta al ser humano en la angustia existencial.” (2002:177). Precisamente, es esa relación y esa significación entre ciudad y sociedad la que, de manera sinecdótica, remiten a la idea de espacio nacional.

Para comprender claramente esto, es necesario entender cómo la identidad nacional juega un papel importante entre la idea de defender la patria, al igual que la ciudad, como se expresa directamente en el Himno Nacional de Costa Rica:

¡Salve, oh tierra gentil!

¡Salve, oh madre de amor!

Cuando alguno pretenda tu gloria manchar,

verás a tu pueblo, valiente y viril,

la tosca herramienta en arma trocar.

Esta relación entre nación, patria y ciudad o barrio, no solo se percibe de manera superficial, al relacionar la igualdad de pertenencia del sujeto entre el barrio y la nación; sino, se plantea como una forma referencial que mantiene un abordaje constante en la representación simbólica del imaginario costarricense. De esta manera, Ovares et. al. indican que se presenta en otras formas de construcción artística, como es la literatura: “Acorde con la tendencia a ignorar al otro, aparece el desconocimiento de todo espacio que no sea el referente obligatorio ‘Costa Rica’. La reducción del espacio nacional a la Meseta Central, al pueblo o el barrio y finalmente, a la casa familiar, caracteriza lo que se puede llamar una indivisión en la literatura considerada como más representativa de lo nacional” (1993: 7). Con esto, se expone la relación entre el barrio de García, como *sinécdoque* de la patria o la nación, al interpretar esa relación entre el barrio que presenta el artista y el referente obligatoria de la que hablan Ovares et. al.

Sin embargo, la relación de barrio y ciudad, como espacios urbanos representativos de la patria, va más allá. En estos debe comprenderse sus partes y las correspondencias que proyecte dicha equivalencia, como propone David Morley: “Si bien el hogar, el barrio y la nación son espacios potenciales de pertenencia, esto no implica que se trate de procesos paralelos sin vinculación entre sí. Cada uno de los espacios condiciona a los otros, y lo que hay que analizar es de qué manera lo hacen...” (2005: 145). En este sentido, estudiar los diferentes *tipos y subtipos icónicos*, que se presentan como particulares del barrio en las obras, se advierte como significativo en la comprensión precisa de la representación.

La iconografía de la que se componen los barrios pintados por “Felo” García, se constituye básicamente por casas. Por esto, la asimilación de estas como objetos cargados de significados se vincula intrínsecamente con la disposición general de la representación y su comprensión. De esta manera, entender la casa sógnicamente aportará a la lectura correcta que se realiza a las pinturas. En cuanto al simbolismo de la casa como recinto, se asocia -igual que la ciudad- con un espacio defendido y hasta sagrado: “Todas las imágenes que presentan un recinto, espacio cercado, jardín vallado, ciudad, plaza, castillo, patio, corresponden a la idea del *temenos*, espacio sagrado y limitado, guardado y defendido por constituir una unidad espiritual” (Cirlot, 2000: 386). Existe una relación intrínseca entre recinto, barrio y patria, la cual remite a ese anhelo de protección de la nación, que establece el Himno Nacional.

Por otra parte, la *casa* se articula con un sentido humano y social. La relación del hombre con la casa como elemento que resguarda, provoca la asimilación de casa-hombre como una expresión de identificación: “Sin embargo, en la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido empíricamente los psicoanalistas” (Cirlot, 2000: 127). Esto se hace evidente en el trabajo “Enjambre” del pintor en estudio; pues este, a diferencia de “Panal”,

no hace referencia a la analogía del albergue de los animales con el del hombre; sino, las *casas* funcionan como *metonimia* de las personas que las habitan, de la muchedumbre que vive en la ciudad. En la concordancia paratexto e imagen, se sobreentiende que las personas son como un enjambre, una muchedumbre que habita la ciudad. Asimismo, las viviendas, las sábanas y el tendido eléctrico que cuelgan por los alrededores de los barrios representados, funcionan como *metonimias* del ser humano, al representar su trabajo. De igual manera, manifiestan con esto que el barrio no está deshabitado.

El entendido de casa, barrio y ciudad como *simil* de nación, no debe menospreciarse. La proporción de esta equivalencia simbólica se interrelaciona fuertemente con la manifestación artística, que a su vez se establece como expresión contextual. Esto porque las obras en estudio se proyectan como consecuencias culturales de la segunda mitad del siglo XX. Esta apreciación es constatada por Ovares et. al. cuando sostienen que “...la casa, que en la pintura y la narrativa de la década anterior ocupaba ya un lugar central, se convierte, después de la década de los cincuenta, en el símbolo de la familia y la nación” (1993: 275). Con esto se comprende cómo el contexto de las obras (concibiendo este como un suceso la segunda mitad del siglo XX) ya permeaba esta idea que se signa en la obra de García.

Por consiguiente, en el análisis de los elementos constitutivos de las obras y el espacio nacional, es conveniente estudiar la relación de la *casa* como *familia* y como *nación*. En este sentido, según lo mencionan et. al., la *casa* es símbolo de *familia* y *nación*. Esta *idea* es confirmada por Ana Amado: “Imaginar una nación siempre implicó imaginar un tipo de familia: ésta ofrecería, según aquellos que forjaron su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica” (2004: 20). Esta apreciación arroja al estudio una forma diferente de ver y entender la relación de la obra con la nación en Costa Rica; pues, apreciar la nación como una familia implica concebir en esta cierta igualdad, cierta homogeneidad. De acuerdo con el filósofo Alexander Jiménez: “...los liberales pretendían un consenso en torno a la existencia

de una raza homogénea para así convencer a los sectores populares de su pertenencia a la misma familia nacional de los grupos dominantes” (2002: 183). Es evidente la correlación entre *casa, familia y nación*, como sinónimos de igualdad social.

En el imaginario colectivo del costarricense, se percibe fuertemente: “La igualdad de los ciudadanos, garantizada por las leyes constitucionales, devino otro elemento de la identidad nacional. Un sentimiento de igualdad que nacía no de las diferencias de clase socio-económicas, sino de un sentimiento de que todos eran iguales ante la ley” (Gólcher, 1993: 95). En cuanto a la obra de arte, esto se ve reflejado, a su vez, en la homogenización de las casas que conforman el barrio, como semejanza del *Conjunto de Celdillas prismáticas hexagonales de cera, colocadas en series paralelas* al que remite el “Panal” o el mismo “Enjambre” -como multitud, muchedumbre-; una igualdad una homogeneidad sostenida en la obra como *metáfora visual*, mediante la *acumulación icónica* de las casitas.

Esta homogenización en el discurso sobre la identidad costarricense, es un componente que supone un vínculo entre la caracterización del individuo costarricense y su entorno -espacio-; es una característica del supuesto blanqueamiento del costarricense y la relación con su nación: “Esta ‘blancura’ también ha implicado exclusiones geográficas (...), pues la representación del espacio nacional ha estado restringido al Valle Central del país, suprimiendo las regiones habitadas por poblaciones indígenas, negras o habitantes de las costas” (Saldoval García, 2002: vi). En este sentido, en la pintura “Panal”, la representación de la igualdad del ser nacional queda explícita al observar la uniformidad, ya no solo de las construcciones habitables, sino también del color rojo. La *elipsis cromática* a la que recurre “Felo” García mediante la *monocromía* del rojo, evidencia esta homogeneidad del espacio que, en la obra, funge como *símil* de la igualdad del ser y su espacio en la nación costarricense.

La homogenización del ser nacional costarricense se entrelaza a su vez con una

identificación del costarricense como una igualitaria pobreza, como refiere el Himno Nacional: “labriegos sencillos”. Giovanna Giglioli lo expone de la siguiente manera: “La homogeneidad racial se emparentaba así desde los orígenes por un lado con la pobreza costarricense, fuente de igualdad y democracia, por otro con la paz social tan difícil de mantener donde hay pluralidad y heterogeneidad” (1998: 25). Esto se presenta como una singularidad que se revela al exponer las pinturas, precisamente, con viviendas humildes. Así, la iconografía de las casas pintadas por García, se contemplan como representaciones de los conocidos *tugurios*: “La ‘estética del Tugurio’ es el nombre acuñado por el historiador del arte Carlos Guillermo Montero para definir los paisajes urbanos cuyo tema es el tugurio. Refiriéndose a la Exposición de Felo García en el Banco Central...” (Alvarado y otros, 2005: 34). De esta forma, la homogeneidad, que es uno de los elementos principales del ser costarricense, se presenta en la pintura no solo con la *repetición acumulativa* de las casitas, sino con el registro visual de una igualitaria pobreza en la iconografía de todas las viviendas.

Este elemento de pobreza y humildad, que se plantea como parte de esa identidad nacional costarricense, fue representado también en las obras de los artistas de *La nueva sensibilidad*, aunque en menor medida, por medio del deterioro de las viviendas: “El adobe está completamente expuesto, lo cual hace que sus tonos tierras se integren al suelo desprovisto de verdes zacatales. Estas señales de deterioro y pobreza borran un tanto la imagen bucólica del campo costarricense” (Zavaleta Ochoa, 2004: 141). A pesar de que esta representación visual se libera un tanto de la imagen idílica de la identidad nacional, es a su vez parte de esa forma de representación con la que se interpretó al costarricense. En el caso de las obra “Panal” y “Enjambre”, esta revelación de pobreza se evidencia en la disposición desordenada del barrio; en el estado desequilibrado de las casitas unas sobre otras, que dan la impresión de que en cualquier momento caerán; así como, en los espacios tan reducidos de estas y de sus

componentes, como son las pequeñas ventanas. Todas estas características asimilan la relación con el hogar de las abejas.

La idea de una pobreza como elemento homogeneizador es para Alexander Jiménez una *metáfora de la identidad nacional*: “la nacionalización de la pobreza y su consideración como una virtud y una señal de identidad. [...] Cuando todos son pobres no hay pobres, pues se crea una igualdad democrática enriquecedora” (2002: 183). La relación de la obra pictórica de García como manifestación de una homogeneidad racial y de clase que revela la representación de un espacio nacional costarricense, no es un resultado accidental; sino, obedece a un efecto contextual de sus obras, como consecuencia de la crisis económica que se vivía en el periodo del último cuarto del siglo XX: “Como hemos visto, en 1974 se ha iniciado la crisis económica en Costa Rica. Sus consecuencias más espectaculares se harán sentir a partir del año 1979, signando toda la década de los años 80, y manifestándose con fuerza en el ámbito de la cultura” (Cuevas Molina, 1995: 188). Obra y contexto, entonces, ven conformada su relación como procesos culturales.

Estas relaciones de *barrio, nación e identidad* homóloga del costarricense, se establece a su vez en la obra “Panal”. Esto se da al percibirse los tendedores de ropa que se extienden desde un lado de la ciudad al otro, unificando -de este modo- ambos espacios en uno solo. Si se estudia simbólicamente el elemento cordón que es el componente presente en ambas obras, tanto en “Panal” con los tendedores, como en “Enjambre” con los cables de luz, se entiende esa relación de unión y alianza: “Todo cordón o cuerda es una forma de ligadura. Su significado corresponde concretamente a esta [...] Esta idea es tan clara que aparece con carácter universal” (Cirlot, 2000: 150). De esta forma, se percibe en la plástica de “Felo” García, tanto la asociación entre las personas del barrio, como la unión e igualdad entre los intereses de la sociedad del costarricense.

Por otra parte, otro eje central de la identidad nacional, que colabora en la

homogeneidad social, es la igualdad pacífica que unifica al ser costarricense.

De hecho, a la artificiosa igualdad interna corresponde como en un extraño juego de espejos y espejismos la más radical diferencia con respecto del Istmo, al imperialismo interno y meseteño el abandono y aislamiento colonial -mi último eje ideológico- que permite basar orgullosamente la tan llevada y traída diferencia frente a los países hermanos sobre la reivindicación, cada vez menos creíble, de una generalizada pobreza costarricense intrínsecamente inseparable de nuestra paz social. (Jiménez y Oreamuno, 1998: 90)

Esta idea se presenta como una ilusión, como parte de ese imaginario colectivo que pretende el ser costarricense. Este, a su vez, contrasta fuertemente con la realidad fuera del país: una pretendida unidad pacífica que se desvincula del resto de Centro América, debido -en parte- a la crisis política y económica suscitada para los setentas. Sin embargo, a pesar de la crisis vivida en ese período, la nación costarricense se apropia de este hecho para corroborar su pretendida paz social, como símbolo identitario:

Contradictorio como era, este doble énfasis fue forzado al máximo en la década de 1980 cuando, en el marco de la crisis económica de esa época, los principales medios de comunicación y sus aliados empresariales y políticos acogieron con entusiasmo los programas neoliberales de ajuste estructural [...] En tales circunstancias, y ante la absoluta irresponsabilidad de esos grupos dispuestos a lanzar a la sociedad costarricense a una aventura militar de impredecibles consecuencias, el gobierno de Luis Alberto Monge (1982-1986) logró, por vez primera, invocar de manera decisiva la paz como fundamento de la identidad nacional para declarar la neutralidad perpetua de Costa Rica en 1983. (Zavaleta Ochoa, 2004: 251)

Dentro de la obra pictórica de Rafael Ángel “Felo” García, la forma como se plantea la paz social se vincula fuertemente con la manera como se representó esta misma idea, en las pinturas de los nacionalistas costarricense, a inicios del siglo XX en el país. Esto lo propone la historiadora Eugenia Zavaleta, cuando se refiere a las obras artísticas de las exposiciones de los años treinta, de la siguiente forma: “La quietud y la paz imperan: los predios e interiores

de las viviendas aparecen solitarios, como también los senderos que llegan o pasan por estas, pues no son transitados por individuo alguno” (2004: 139). A su vez, se refiere a la tranquilidad como sinónimo de esta ausencia de personas que se asocia, tácitamente, con una paz que se intuye como calma ante la desolación: “Asimismo mantuvo el sentido de apacibilidad y silencio que envolvía las casas de adobes, y sus solitarios predios” (Zavaleta Ochoa, 2004: 251). Por otra parte, confirma la labor de estos artistas: “Mientras los pintores contribuyeron a reforzar el imaginario social de una Costa Rica pacífica, poblada de campesinos propietarios de pequeñas parcelas...” (Zavaleta Ochoa, 2004: 251). Con esto se comprende, dentro de la obra plástica “Enjambre”, cómo a pesar de que refiere a la muchedumbre, en esta no se presenta ningún ser humano; se alude a este *metonímicamente* por medio de las casas; pero, se expone la desolación completa del barrio, sugiriendo una tranquilidad y paz de esta sociedad.

Esta forma de representación de la identidad nacional, que ostenta García en sus pinturas, no se debe únicamente a una influencia pictórica de la generación de los nacionalistas, a inicios del siglo XX. Se entiende como una manifestación cultural donde se expone la vivencia de su medio contextual. Esto porque, para finales del siglo XX, la identidad pacífica de los costarricenses viene a ser reiterada con los acuerdos de paz y el premio Nóbel en Costa Rica “... Este acto oficial fue ratificado por la multitudinaria marcha por la paz de mayo de 1984, que desbarató la estrategia guerrista de los aliados de Regan y despejó el camino para que, con base en el tópico de la paz, Óscar Arias Sánchez ganara la presidencia de Costa Rica y, desde esa posición, impulsara un plan de paz para pacificar a Centroamérica que le valió ser ganador con el Premio Nóbel de la Paz en 1987” (Jiménez Molina, 2005). Parte de esa muestra de tranquilidad y ausencia de personas que se presentan en las obras *Panal* y *Enjambre*, son manifestación de esa exhibición identitaria que procuró Costa Rica durante esos periodos de crisis.

Teniendo hasta este punto la casa o, igualmente, al barrio como equivalentes de nación, es preciso observar la relación que se percibe en la segunda mitad del siglo XX, con respecto al barrio como ciudad y la implicación que esto trae en la obra. Así, por ejemplo, dentro de la literatura costarricense, se presenta el cambio entre lo rural y la ciudad o urbanidad, con lo cual la *casa* se torna un elemento importante como representación de la nación:

El cambio de la aldea a la urbe no significa el desplazamiento del espacio rural ni la irrupción total de la ciudad en las letras costarricenses. Lo que sí resulta perceptible es que, a medida que el espacio se torna más ajeno y amenazante, cobra importancia la casa como centro de los encuentros y la acción. La familia, o lo que de ella resta, la tradición y hasta la patria, parecen encontrar allí un momentáneo refugio. (Ovares et al, 1993: 204)

En este sentido, Ovares *et al* hablan de cómo la *ciudad* no es signo de irrupción total en la imagen rural del paisaje nacional, dentro de la escritura costarricense; Pero, sí brindan una importancia simbólica a esta imagen. No obstante, la *ciudad* se presenta como ese espacio amenazante y riesgoso, por lo que se acude a la *casa* como último refugio, como símil de la identidad nacional. Entonces, la *ciudad* es amenaza para la identidad nacional, como confirman las escritoras: “En el mundo de la ciudad, cada vez más despersonalizado y riesgoso, aparece la casa como último reducto del idilio” (Ovares *et al*, 1993: 275).

Considerando la ciudad como amenaza a la imagen idílica de la nación costarricense, es preciso considerar la expresión de este pensamiento, en las pinturas de García. Así por ejemplo, los pintores de *La nueva generación* consideraban la imagen idílica en tanto paisaje con pocas casas de adobe y con una naturaleza exuberante. En el caso de “Panal” y “Enjambre”, ya no se presentan casas aisladas en el paisaje. Por el contrario, se presenta un barrio completamente poblado; se podría decir atestado de casas. De igual forma, la naturaleza se ha sustituido en su totalidad por el barrio. Estas características son la revelación incuestionable de esa amenaza de la que hablan Ovares *et al*.

En este punto, se puede comprender cómo las obras de Rafael Ángel García son la expresión de la nación costarricense, según una percepción de la mitología patria, que involucra ciertas formas de representación vinculadas con imágenes tradicionales del entendido espacial de Costa Rica. Pero, por otra parte, las obras de García son, a su vez, expresiones actuales de ese espacio nacional que, a manera de ruptura con imágenes idílicas, plantean formas de representación de la Costa Rica de fines del siglo XX, con las cuales se contextualiza tanto su desarrollo artístico, como su periodo temporal.

Conclusiones

El espacio nacional, entendido como referente físico que es la expresión de una ideología, se establece en el imaginario colectivo social del costarricense, en el cual se identifica con la percepción de *patria* y *nación*. Este se caracteriza por referir a una especie de mitología nacional, según la cual el sentido identitario del costarricense se identifica por ser democrático, racialmente homogéneo e igualmente pobre y pacífico. Esta percepción simbólica que se devela en la historia patria y tiene su referente físico en la manifestación pictórica de inicios del siglo XX -como el espacio nacional de Costa Rica-, se expresaba mediante la representación de la solitaria casa de adobes, con los colores típicos de la bandera -tejas rojas, paredes blancas y zócalo azul-, rodeada de una naturaleza exuberante y presente siempre en perfectos días de verano. Así, se, formulaba una imagen idílica de Costa Rica y su impresión identitaria como nación.

Esa percepción, que se crea a través del espacio nacional como una serie de elementos identitarios -mitología-, encuentra una forma de expresión en las obras pictóricas *Panal* y *Enjambre*, del artista costarricense Rafael Ángel "Felo" García. En un principio, se puede señalar los paratextos de las obras. Con estos títulos se puede establecer una relación de la imagen visual con la idea de hogar o refugio y de muchedumbre, multitud o sociedad; lo cual guía el trabajo hacia ese entendido del hombre y su

espacio físico inmediato, que se aprecia como *patria* y *nación*. Asimismo, se puede concebir la relación casa y nación como ese último espacio donde el ser nacional encuentra refugio. Por otra parte, se homologan elementos y formas pictóricas con la percepción de espacio nacional, al estimar las formas de representación; como es el hecho de que las casas se perciben como una repetición que la homogeniza; igualándose esta visión con el supuesto de una homogeneidad racial del costarricense. De igual forma, la representación de barrios pobres y desordenados, revela una homogénea pobreza, en la imagen que se vincula con las figuras de la pobreza del identitario nacional.

Dentro de la comprensión de la nación costarricense, manifiesta en las obras de García, se logra percibir el desolado barrio representado en las pinturas; no como sinónimo de inhabitado, sino, mediante las sábanas como metonimia del ser que las reside. En este sentido, su ausencia solo se percibe como una metáfora visual de la paz que se encuentra en estas formas pictóricas; la cual posee relación directa con las formas de representar la nación costarricense por los pintores de *La nueva generación*, a inicios del siglo XX. Con esto se revela la existencia de una representación del espacio nacional costarricense en las obras artísticas de "Felo" García.

Estas formas de representación de las obras de García encuentran justificación al contextualizarse en su tiempo y espacio de creación. Esto porque la homogénea pobreza que se expresa en dichos trabajos, se relaciona con los sucesos acaecidos en el último cuarto del siglo XX, como fue la crisis económica centroamericana de los años ochentas. De igual forma, los movimientos pacifistas de este periodo, que acentuaron la imagen pacífica del costarricense, se plasmaron en las silenciosas imágenes de García.

Por otra parte, la asimilación de los barrios pintados por Rafael Ángel "Felo" García, como espacios urbanos y ciudades, se vincula tácitamente con las visiones riesgosas y amenazantes para la identidad nacional, que revela la literatura de la segunda mitad del siglo XX. Por esta posición, se engrandece la

simbología de la *casa* como hogar-nación. No se revela solo como una perspectiva que anula el sentido identitario del espacio nacional; sino, se presenta ya en las obras pictóricas “Panal” y “Enjambre”, como análogo a una ruptura de la imagen idílica, la cual es una nueva forma de representación del espacio nacional, en las representaciones actuales de la sociedad costarricense de fines de siglo XX.

En conclusión, se puede aseverar que estas dos obras pictóricas de Rafael Ángel “Felo” García, son expresiones de la identidad costarricense, las cuales se relacionan con formas anteriores de presentar la nación y se enlazan con la realidad contextual de estas, presentando rupturas y formas novedosas de representación. En suma, las pinturas “Panal” y “Enjambre”, como expresiones culturales costarricenses, son representaciones claras del espacio nacional de finales de siglo XX.

Nota

1. El término “posmodernidad” forma parte de un debate teórico asociado con la noción de “modernidad”. Ambos términos son abordados por Shirley Montero como paradigmas epistemológicos que se complementan en un diálogo sociocultural actual, el cual permite revisar los postulados generales de la modernidad: razón, ciencia, ética y verdad. Así, la posmodernidad se concibe más allá de un mero periodo, para constituirse en una visión del mundo moderno, logrando instaurar la “crisis” en su sentido etimológico de “evaluación”. Es decir, la posmodernidad es una visión crítica y reflexiva del mundo moderno -contemporáneo. Shirley Montero, “Los metadiscursos (re)visionistas de la identidad nacional en Cruz de olvido de Carlos Cortés” (Maestría en Literatura: UCR, 2004), 20-32.

Bibliografía

- Amado, Ana. (2004). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones. Género y cultura*. Ana Amado y Nora Domínguez (compiladoras). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Amado, Ana y Nora Domínguez (compiladoras). (2004). *Lazos de familia*. Buenos Aires: Paidós.
- Burke, Peter. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Chen-Sham, Jorge. (1997). “La apropiación del espacio o la topofilia del tico en ‘Esta tierra es nuestra’ de Alfonso Chase”. En: *Káñina*, XXI (2), jul.- dic.: 25-30.
- Chen-Sham, Jorge. (2001). *Actas del simposio hacia la comprensión del 98: representaciones finiseculares en España e Hispanoamérica*. San José: EUCR.
- Cortés, Carlos. (2003). *La invención de Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Cirlot, Eduardo. (2000). *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela.
- Cuevas-Molina, Rafael. (1995). *El punto sobre la i: políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Editorial del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Genette, Gérard. (1997). *La literatura a la segunda potencia*. La Habana, UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, revista Criterios.
- Gólcher, Erika. (1993). Reflexiones en torno a la identidad nacional costarricense. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, Universidad de Costa Rica, 91-99.
- Jiménez, Alexander y Jesús Oyamburu (compiladores). (1998). *Costa Rica Imaginaria*. Heredia, Costa Rica: EUNA.
- Jiménez, Alexander. (2002). *El imposible país de los filósofos*. San José: Ediciones Perro Azul.

- Molina-Jiménez, Iván. (2005). Paz social e identidad nacional en Costa Rica durante los siglos XIX y XX: una introducción al problema. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 11, jul.-dic., 1-4. Consultado el 2 de setiembre de 2011. En: <http://istmo.denison.edu/n11/proyectos/paz.html>.
- Montero, Shirley. (2004). *Los metadiscursos (re)visionistas de la identidad nacional en Cruz de olvido de Carlos Cortés*. Tesis para optar al grado de Magíster Literarum, UCR.
- Morley, David. (2005). Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias. *Espacios del saber*. Leonor Arfeuch (compiladora). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Murillo-Fuentes, Eugenio. (2000). ¡UUUUUPEEE! Llamando ante la casa de adobes: análisis sociocrítico del “símbolo patrio” de la casa de adobes, en su dimensión pictórica. *Káñina*, XXIV (2), jul.-dic., 111-124.
- Ovares, Flora et. al. (1993). *La casa paterna*. San José: EUCR.
- Panofsky, Erwin. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Editorial Alianza.
- Rojas, José Miguel. (2003). *Arte costarricense: un siglo*. San José: Editorial Costa Rica.
- Sandoval-García, Carlos. (2002). *Otros amenazantes los nicaragüenses y la forma de identidades nacionales en Costa Rica*. San José: EUCR.
- Venegas-Alvarado, Ileana et. al. (2005). *Felo García: artista, gestor, provocador, innovador*. San José: EUCR.
- Vitta, Maurizio. (2003). *El sistema de las imágenes: Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Zamora-Rodríguez, Herbert. (2002). La construcción de la identidad costarricense en los textos plásticos y literarios de Amighetti. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXVIII (2), jul.-dic., 173-183.
- Zavaleta-Ochoa, Eugenia. (2004). *Las exposiciones de artes plásticas en Costa Rica, 1928-1937*. San José: EUCR.
- _____. (2001). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. 22va. ed. Tomo 7. Colombia: ESPASA.



