

Inventando una nación

Por: Lloyd Richard Anglin Fonseca

Cuatro españoles construyendo la identidad nacional a través de las artes

Resumen

El siguiente ensayo trata sobre el aporte de cuatro artistas españoles, quienes en el contexto del proyecto político liberal de Costa Rica, colaboraron con la estructuración del andamiaje identitario nacionalista. El marco teórico se basa en el concepto de tradiciones inventadas de Hobsbawm (1991), la visualización de la nación mediante las manifestaciones artísticas de Cerulo (1995) y el interaccionismo simbólico. Como paradoja se destaca el hecho de que la nacionalidad de los casos de estudio coincidiera con la de la metrópoli previa a la emancipación. Asimismo, se plantea la hipótesis de que el imaginario del s. XIX, la alteridad significativa imaginada fueran los Estados Unidos, dada la ausencia de un conflicto armado independentista en suelo costarricense y la necesidad de reivindicar los nexos con un supuesto origen común ibérico, al calor de los movimientos hispanistas de fines del s. XIX:

Introducción

Los procesos de independencia desencadenados por la aventura napoleónica fueron la culminación de las fuerzas centrípetas que habían apartado a las élites criollas de su madre patria.

Con las reformas borbónicas y el fin del sistema pactista de los Austrias, el descontento de las élites locales se tradujo en aspiraciones de autonomía política y económica, alentadas por las ideas de la Ilustración que circulaban en algunos sectores intelectualizados. Como resultado, las antiguas jurisdicciones coloniales, se convirtieron en estados nacionales con la tarea de inventar nuevas identidades para las comunidades imaginadas correspondientes.

Al igual que el resto de Centroamérica, Costa Rica formó parte de ese proceso y siguió el mismo camino de las demás naciones; esto es: inventar una nueva comunidad política con las simbologías y tradiciones que reagruparan las lealtades alrededor del Estado. Por lo tanto, la viabilidad del proceso dependió del aporte de las manifestaciones culturales que permitieran romper o resignificar las antiguas lealtades. En el caso de las artes visuales y la música, su aporte logró visibilizar las gestas heroicas, los mártires de la patria, los himnos para las ceremonias oficiales y la iconografía que debía identificar la nueva nación.

Una de las paradojas de dicho proceso, es que, vinculado con el proyecto liberal, algunos de los autores y artistas provenían del país con el cual se había roto: España. Este ensayo busca resumir de los cuatro casos más notorios: José Campabadal en el campo de la música, Tomás Povedano en las artes plásticas, Luis Llach en arquitectura y Francisco (Paco) Hernández en el humor gráfico.

Palabras clave

Representaciones sociales, identidad nacional, tradiciones inventadas, nación, nacionalismo

Identities nacionales

De acuerdo con Taylor (1994) la identidad es una construcción en la cual se estructura una narrativa del yo. En su elaboración es necesaria la participación de una alteridad que confirme de manera especular dicha representación. Por lo tanto, las identidades colectivas se construyen contrastándose con las otredades que confirmen las representaciones sociales propias de dicho imaginario.

De esta manera, la identidad nacional es una representación colectiva del “yo” frente al “otro”. Su constitución incluye los imaginarios que le permiten a dicha comunidad imaginada (Anderson) el de imaginarse a sí misma. Este proceso, por lo tanto, depende de lo simbólico y la generación de significantes consensuados que le permitan a los “ciudadanos” el internalizar el sentido de pertenencia y vínculo común. En él se establecen dinámicas intersubjetivas que construyen de manera sistémica la abstracción de lo nacional y su andamiaje ideológico.

Así, el proceso que elabora el sistema ideológico nacionalismo es el resultado de un diálogo entre el “nosotros” y la alteridad que confirma los imaginarios endógenos y exógenos. En la identidad de una comunidad imaginada, el discurso especular es importante para completar la autorrepresentación. Por lo tanto, esta elaboración sistémica es interdependiente del contexto, donde importan la mira externa e interna.

Sobre la interacción social Mead (1972) plantea que la elaboración de un sistema de significantes y sus significados compartidos por el colectivo requieren de los mecanismos donde se emiten los estímulos determinados y sus correspondientes respuestas. El proceso se descompone en

organismo, gesto y la respuesta del otro organismo o destinatario. En ese caso, el arte y lo tangible son el gesto que construyen la relación entre el sistema de significantes, que aplicado a la identidad nacional: sus correspondientes representaciones sociales y símbolos.

El proceso anterior, es dinámico y cambiante. Además, la construcción del sistema ideológico nacionalista se produce en una matriz que interactúa con otros códigos y se modifican mutuamente de manera sincrónica y diacrónica. Por lo tanto, la identidad nacional se debe comprender de manera contextualizada, al tomar en cuenta otras intersecciones como racismo, colonialismo, machismo y religión. Adicionalmente, se debe tomar en cuenta el lugar que ocupa la nación en el sistema de naciones y lo que ocurre en otros contextos.

En este contexto, se definirá el nacionalismo como la ideología o sistema de ideas y valores que permite la elaboración de una identidad nacional. De acuerdo con Cerulo (1995) se pueden separar los casos de identidades hegemónicas y subalternas en cuanto a sus mecanismos de construcción. En el caso de las naciones hegemónicas, la alteridad significativa es la equivalente en términos de poder militar, económico y cultural, mientras que las naciones que se ubican en la periferia de los centros de poder se auto representan contrastándose tanto con el espejo modélico como con sus contrapartes más cercanas.

Para comprender el proceso formativo de las identidades nacionales, es necesario delimitar el concepto de nación, por lo menos desde la perspectiva contemporánea. Aunque la palabra nación aparece en textos de la Premodernidad como lo indica Hastings (2000), existe el debate si la acepción correspondería a una comunidad imaginada de carácter político que reivindica la soberanía sobre un territorio Anderson (1995) y Hobsbawm. Lo anterior radica precisamente en la problemática de identificar quién o qué ejerce dicha potestad. Para Hastings (2000) la nación es más una comunidad unida por un pasado común y una lengua vernácula oficializada como la del

colectivo. De acuerdo con esta teoría, es necesario por lo tanto un eje étnico que articule las lealtades colectivizadas. En otras palabras, la nación sería un constructo lento y orgánico con un origen remoto, en cuyo caso, países como Inglaterra serían de los primeros ejemplos.

Sin embargo, este modelo explicativo presenta disonancias al tratar de analizar las naciones latinoamericanas. Al igual que las contrapartes norteamericanas, como en el caso de Estados Unidos y Canadá, el génesis de éstas se encuentra en las jurisdicciones coloniales europeas. Por otra parte, la convergencia genética, étnica y cultural resultante de dicho proceso y las migraciones posteriores, no permiten explicar su composición desde un enfoque homogeneizante.

Adicionalmente, el carácter de artificio elitista que tuvo la construcción de los Estados Nación en la región, plantea la necesidad de priorizar la articulación del Estado como el génesis del sistema de naciones regional.

En ese sentido es importante mencionar que Hroch (1994) y Hobsbawm (1991) brindan un modelo de análisis más aplicable al caso costarricense. De acuerdo con ellos, la consolidación del Estado es fundamental para la catalización de la nación. Si se toma en cuenta, el paso que representó el pasar de provincia marginal de una capitanía general a nación soberana, es muy probable que la articulación de las lealtades alrededor de una abstracción territorial y metafísica Jiménez (2002) requirió de la acción del Estado.

Dicha acción, que es fundamental para la consolidación de una identidad colectiva, requirió de la agencia de los actores políticos y sociales. Por esta razón, de acuerdo con Palmer (1995) la identidad nacional costarricense se comenzó a configurar luego del golpe de estado perpetrado por Tomás Guardia en 1870. Lo anterior, merced de la consolidación de las instituciones gubernamentales, educativas y culturales que impulsaron los intelectuales y líderes de corte

liberal. La justificación de Palmer y Molina (2002) radica en que las décadas anteriores a dicho evento, el país no había logrado un nivel de estatidad suficiente.

Sin embargo, es importante tomar en cuenta que los procesos de construcción identitaria son orgánicos y que las representaciones sociales que la componen son el resultado de intersubjetividades cambiantes. Por lo anterior Acuña (2002) sugiere que el nacionalismo costarricense emerge del localismo tardocolonial. Para fundamentar lo anterior, aporta evidencia de las estrategias discursivas de la época en las cuales la élite local buscaba desmarcarse de los “otros” centroamericanos.

Sobre la mirada del “otro” extranjero Cicerchia (2005) plantea que en este proceso de intercambio e interacción simbólica cada miembro de la sociedad tiene un papel en la transmisión, reproducción y recreación de mitos y esquemas ideológicos nacionalistas. Es esperable que el proceso sea endógeno y que la dialéctica se establezca en confrontación con el otro no nacional. Sin embargo, durante el siglo XIX e inicios del XX, llama la atención que muchos de los símbolos y representaciones de lo nacional tuvieran un origen extranjero.

Por lo tanto, de acuerdo con Cicerchia, lo que se publicara con la intención de constituirse en un relato para destinatarios norteamericanos y europeos fue utilizado como herramienta ideológica en la construcción de las identidades nacionales por los latinoamericanos. Dicho fenómeno sugiere la importancia dialógica en la elaboración del “yo” nacional, en el cual, la mirada del otro era un actor importante. Al respecto, Cicerchia propone que la visión del extranjero era validada por los agentes locales. Asimismo, el proceso implicaba la autorrepresentación simultánea de quien producía la narrativa.

En el caso de Costa Rica, de acuerdo con Guardia (2008) los extranjeros colaboraron con la representación de lo nacional. El imaginario nacionalista costarricense se construyó de

manera dialéctica con la mirada del otro hegemónico, quien mediante recuentos, cartografías, publicaciones periódicas e imágenes nutrió el imaginario que permitió pensar la nación a la nueva comunidad política. Esta imagen de “exilio” (Huberman, 2008) tenía el poder de provenir de una alteridad descontextualizada y que supuestamente observaba la realidad del país desde una perspectiva nueva.

Por supuesto, el discurso literario, musical o plástico sobre Costa Rica estaba sesgado por los sistemas ideológicos en los cuales estaban inmersos los extranjeros que los emitían.

Asimismo, en cada caso mediaba la particularidad de sus experiencias en el país y su subjetividad. Respecto a lo anterior, es importante subrayar la diversidad de las opiniones.

Los documentos más antiguos provienen de los conquistadores, que debido al desconocimiento sobre el entorno y a sus agendas personales, son imprecisos. No obstante, éstos se convierten en una fuente valiosa sobre la vida de los habitantes del territorio nacional durante la llegada de los primeros europeos. Por ejemplo, se pueden señalar los dibujos de Benzoni, cuyo enfoque es casi antropológico.

En esta época, se crean las primeras cartografías que permitieron representar la espacialidad costarricense. Por ejemplo, Guardia (2008) menciona el mapa elaborado por Nicolás Desliens en 1566. Conforme pasó el tiempo, estas imágenes adquirieron un carácter más preciso, culminando con el mapa de Henri Pittier de 1910. En el caso de la literatura, la fuente más frecuente la constituyen el colectivo de relatos de viajeros. Uno de los más antiguos es el de Elías al Mawsili (Marín, 2009) quien hace un recuento de su viaje por América Latina entre 1669 y 1680. En el caso de su descripción de la provincia, sus

observaciones se limitan a algunas anotaciones sobre la costa pacífica y el carácter indómito de sus habitantes.¹

A la crónica de Al-Mawsili se le unieron otras como las de Hale, Stephens y Meagher. Este último llegó como reportero del *New Monthly Magazine* y venía acompañado de Ramón Páez, cuyos dibujos ilustraron el artículo publicado en 1860. Como dato importante, es necesario señalar que Meagher de los primeros que emplean la figura retórica de comparar a Costa Rica con Suiza². Un ejemplo es el recuento del cónsul francés L. Reynaud quien en su viaje por Centroamérica escribe lo siguiente:

“La población de Costa Rica, era, según el censo de 1883, de 182.073 habitantes. Esta cifra se eleva hoy cerca de 200.000. Contrariamente a las otras Repúblicas, la raza indígena primitiva es mucho menos numerosa y vive completamente separada. La población es blanca y homogénea, y en general, más robusta y sana que en los otros Estados.” (Salazar, 2009, p.19)

Muchos de estos relatos funcionaron como fuentes de los historiadores de la época liberal y se emplearon como testimonio del carácter civilista y excepcional de la nación. Asimismo, pueden responder la interrogante planteada por Palmer (1995) sobre el origen de la racialización identitaria durante dicho momento histórico. Pues en ella, es evidente que las élites locales se apropiaron de las impresiones provenientes de la alteridad hegemónica para elaborar una narrativa comprensible que separara la representación de lo “costarricense” de las demás repúblicas centroamericanas.

¹ Este relato pone en evidencia el carácter incompleto de la conquista y el hecho de que los españoles controlaron una fracción limitada del territorio. Este caso, junto con otros colaboró con la representación de la espacialidad “otra” que separaba el Valle Central hispanizado de las demás regiones del país.

² En el imaginario nacionalista costarricense figura el mote de la Suiza Centroamericana como una manifestación de la excepcionalidad local y una representación central de su identidad.

Por lo tanto, la mirada del “otro” funcionó como una voz relevante en la construcción del imaginario del “nosotros” costarricense. En dicho proceso, además de la cartografía y los testimonios escritos, las imágenes colaboraron con la elaboración de representaciones sociales que permitieran imaginar la nación. En ese sentido se puede señalar que la participación de los extranjeros, quienes representaron el país desde diferentes perspectivas, enriqueció la iconografía nacionalista.

Por ejemplo, la mirada proveniente de los científicos y viajeros que deseaban documentar la biota del país dejaron documentos gráficos que reforzaron la imagen de país exótico. En ese sentido, desde el primer recuento hecho por Colón de la costa, se observa la fascinación por el entorno natural que sintieron quienes visitaron el país. Durante la colonia, los tópicos giraron alrededor de la riqueza aurífera de su geología. Sin embargo, en 1791 el italiano Alejandro Malespina realizó un recuento de su exploración de la Isla del Coco que probablemente estaba acompañada de imágenes (Guardia, 2008). Por otra parte, con el científicismo del siglo XVIII se multiplicaron las imágenes de la flora y fauna locales. La botánica y la necesidad de generar taxonomías científicas produjeron publicaciones ilustradas como las de Morison en 1715, Mutis, 1783 y luego en 1848. Grove. Siguiendo dicha tradición, se encontraba la obra de Alex Bierig quien publicó los resultados de sus investigaciones entomológicas y las conocidas pinturas de Emilio Span.

En todos estos casos, la curiosidad científica dejó representaciones que, a pesar de su carácter documental, eventualmente se resignificaron ideológicamente para complementar la imagen de país exuberante y que correspondería al imaginario de “paraíso perdido” deseado por los europeos. En la parte técnica, dichas imágenes dependían de la reproductibilidad que le daban las distintas técnicas de grabado para difundirse en los

contextos metropolitanos y locales. Sin embargo, también las imágenes “únicas” como la escultura y la fotografía, colaboraron con redondear la imagen país.

Sobre esta última disciplina, los primeros daguerrotipos se produjeron en 1848. De acuerdo con Guardia (2008), ya en el año 1858 había varios fotógrafos que ofrecían sus servicios como Thomas C. Rhodes y Guillermo Fitz Gibbon. En ese ámbito, destaca el aporte de Harrison Nathaniel Rud como fotógrafo y maestro de Fernando Zamora y Manuel Gómez Miralles. Este último, a pesar de ser costarricense, se convirtió en el fotógrafo del *Álbum Azul*, cuyo objetivo consistía en atraer la inversión extranjera a Costa Rica. Por lo tanto, es un índice de la imagen que el Estado y la clase dirigente buscaban proyectar en los países poderosos. En esta misma línea se encontraba la fotografía de los hermanos Hernández, ambos de origen español. Uno de ellos: Francisco, también era dibujante y caricaturista. Debido a la ubicuidad de su obra en la prensa costarricense, sus caricaturas fueron fundamentales en la reproducción de muchos de los tópicos identitarios, como se verán más adelante.

Por otra parte, la escultura, colaboró de manera diferente en la representatividad de lo nacional. Al igual que en otras disciplinas artísticas, durante el siglo XIX llegaron muchos artistas europeos a Costa Rica. Asimismo, profesionales como Juan Ramón Bonilla, se formaron en el extranjero. Como se verá más adelante, al igual que en la pintura, esta impronta fue de carácter académico y muchas veces, oficial. En ese sentido, el proyecto nacional liberal se valió de la escultura para comunicar el carácter secular de la nueva comunidad política. Por lo tanto, se abandonó gradualmente la tradición imaginera colonial y reemplazó por una estatuaria conmemorativa que seguía de cerca el gusto oficial de las metrópolis.

En el proceso anterior, destaca la figura de Fadrique Gutiérrez quien esculpe a mediados del siglo XIX algunas figuras con temas mitológicos e inclusive desnudos femeninos destinados a espacios públicos. Sin embargo, la influencia extranjerizante se sentirá con mayor fuerza con la llegada de escultores italianos para decorar el nuevo Teatro Nacional, así como las tumbas de la élite en los cementerios de las principales ciudades. Al respecto, destaca la obra de Louis Carrier –Belleuse develizado en 1895 conmemorando la guerra del 56. Al igual que en el caso de Povedano, como se verá más adelante, la estatuaria, sobre todo en bronce, le brindó tridimensionalidad a los héroes nacionales.

Más adelante, en la administración de León Cortés, Louis Ferón (Guardia, 2008), decoró el salón diplomático del nuevo aeropuerto con un relieve en estuco que resumía la versión de la historia costarricense desde la óptica liberal como una línea de continuo progreso hacia el desarrollo material y carente de conflictos. Con dicho mural se les ofrecía una sinopsis a las delegaciones diplomáticas de la narrativa deseada sobre el origen de la nación.

Al igual que en la pintura la representación plástica sirvió para establecer los límites entre lo hegemónico y subalterno. Por lo tanto, las estatuas conmemorativas o aquellas que complementaron la arquitectura en los espacios públicos e inclusive privados, presentaban lo ideal como europeo. De esta manera, las figuras alegóricas, por ejemplo, mostraban rasgos italianizantes, inclusive cuando pretendían representar lo americano o local. Tal es el caso de la serie alegórica de los cuatro continentes del escultor italiano Francisco Durini. En dicho ejemplo, tanto América como Asia y África presentan rostros europeos y se encuentran complementadas con accesorios o seres que las exotizaban.

Esta mirada metropolitana se repetía en la documentación plástica de los pueblos originarios. Se podría afirmar que el abordaje de los artistas extranjeros tenía pretensiones

etnográficas (Guardia 2008). Por ejemplo, como se menciona más adelante, Povedano mostró gran interés por la representación de las costumbres de la población local. En esa temática destaca su retrato del último rey de Talamanca: Antonio Saldaña. También es importante mencionar las fotografías del antropólogo Walter Lehman cuya curiosidad científica coincidía con el también alemán, Augusto Thiel por investigar la historia de los pueblos autóctonos. Esta visión antropológica también se extendía en la descripción de las costumbres hispano mestizas del resto del territorio. En la mayoría de los casos, estas últimas se presentaban de manera racializada y como sinécdoque lo esencialmente costarricense.

Esta racialización de la identidad nacional, en la cual se definió la territorialidad y el paisaje humano del Valle Central como lo esencialmente costarricense, también se puede observar en los reportajes de prensa internacionales como en el caso de Meagher y su dibujante Páez. Simultáneamente, dicho proceso incluyó la participación de foráneos en la prensa nacional. Por ejemplo, desde la publicación de la primera caricatura editorial en 1892 por Tomás Mur hasta la labor de Paco Hernández, los ilustradores y humoristas gráficos extranjeros colaboraron con la construcción del imaginario nacional a través de su disciplina³. Por otra parte, también se puede destacar la obra de Manuel Cano, quien, a pesar de ser costarricense, perteneció al “Noucentisme” catalán y de esta manera sus imágenes, que en mucho caso abordaban temas locales fueran vistas en el contexto español.

Este último artista, aunque no es tan conocido como otros contemporáneos, se le puede catalogar como parte de la generación que publicó en la revista de *Repertorio Americano*. En otras palabras, la obra de Cano se puede agrupar con la de Amighetti, Laporte y Prieto.

³ Mur, un artista español, publicó la primera caricatura de prensa documentada de la historia costarricense en el periódico **el padre españolario**.

De acuerdo con sus contemporáneos, la valía de su obra consistía en la representación “delicada y subjetiva” de lo popular. (Prieto, 1945, 42.). Asimismo, es destacable el hecho de que participara de movimientos de vanguardia europeos, lo que colaboró con la inserción en la iconografía local de estéticas nuevas que rompían con aquellas impuestas por la academia fundada por Povedano.

Por lo anterior, se puede concluir que el imaginario nacionalista dependió de los medios productores de iconicidad para construir su autorrepresentación. Por otra parte, estos últimos se elaboraron en diálogo con la alteridad, generalmente metropolitana. De esta manera, tanto los artistas locales como la literatura y los documentos plásticos de extranjeros fueron estructurando lentamente el andamiaje identitario costarricense. En dicho contexto, estuvieron presentes artistas de origen español y de los cuales se seleccionarán cuatro casos de estudio específicos.

Al revisar el aporte de los cuatro artistas que se reseñarán, su nacionalidad española se convierte en un índice de la complejidad y carácter polifónico del imaginario nacionalista costarricense. Los primeros tres: Campabadal, Povedano y Llach trabajaron desde la institucionalidad local oficializando estéticas hegemónicas, en un contexto definido por el proyecto cultural y político de los liberales. En el anterior, la modernidad debía manifestarse no solamente en la inserción de la economía agroexportadora a los mercados internacionales y la infraestructura, sino también en una modificación de fondo en las manifestaciones culturales y estilos de vida. El cuarto, Paco Hernández pertenece a una generación de humoristas gráficos que contribuyeron a la historia gráfica nacional y los imaginarios que se desprendieron de esta. Por lo tanto, su obra se inserta en la cultura visual de corte popular.

A Povedano, se le invitó al país con el fin de profesionalizar la actividad artística. Como se verá, la estética que introduce al país es fiel a los moldes académicos y no está permeada por los cambios sufridos en la pintura y la escultura durante las últimas décadas del s. XIX. Él era una figura clave en la fundación de la escuela de Bellas Artes y la decoración del Teatro Nacional. Ambas instituciones colaboraron con el trazado de una línea entre la cultura popular y la de las élites. Por lo tanto, su obra forma parte de la escenificación del capital simbólico, con la cual la naciente burguesía local buscaba proyectar una imagen de sofisticación y cosmopolitismo a costa de una renuncia forzada a las tradiciones precedentes⁴.

Es importante anotar que la llegada de los liberales a los puestos clave de poder, representó una secularización de las costumbres. Lo anterior, siguiendo a los patrones de las potencias colonialistas del siglo XIX. Dicho fenómeno se replicó en toda la región, en el cual las élites latinoamericanas buscaban forzar su independencia de los usos y costumbres heredados de la colonia al considerarlos como bárbaros y atrasados. Por ejemplo, en el México del Porfiriato, las artes visuales siguieron los modelos europeos, y muchos de los monumentos y lugares de memoria de carácter nacionalista fueron ideaciones de artistas y arquitectos europeos. Por ejemplo, el encargado del monumento conmemorativo de la independencia fue obra de Alciati, mientras que el palacio de Bellas Artes fue obra de Adamo Boari.

Dicho fenómeno no fue exclusivamente latinoamericano. Durante la consolidación de los Estados Nación americanos, la tutela cultural europea incluyó a los países de Norteamérica. Por ejemplo, La Ecole de Beaux Arts y las demás academias se convertían en lugares formativos obligatorios para muchos arquitectos estadounidenses. La gradual emancipación cultural llegó durante el s. XX. En el caso de Latinoamérica, la Revolución Mexicana y la agenda educativa de Vasconcelos

⁴ A partir del siglo XIX el proyecto civilizatorio incluye la descalificación de las tradiciones hispanomestizas de las colonias como provincianas.

reorientó los referentes artísticos en la región al reivindicar lo local, especialmente el estrato indígena y mestizo. Lo mismo, se puede decir de la Antropofagia en Brasil o el trabajo de difusión plástico y cultural realizado por la revista *Repertorio Americano*.

Cuatro artífices extranjeros de la identidad nacional

De acuerdo con Hobsbawm (1991), las naciones son un fenómeno político, cuyo proceso de consolidación se puede ubicar en el occidente europeo. Luego de la crisis del modelo feudal, la articulación territorial durante el absolutismo y el surgimiento de las democracias representativas en el s. XVIII, se creó un nuevo sistema internacional de jurisdicciones políticas agrupadas alrededor de un aparato estatal. De acuerdo con este esquema, los Estados Nación son comunidades imaginadas (Anderson, 1993) que requieren de un sentido compartido de destino común por parte de sus integrantes. Es allí donde radica la importancia de la construcción de un mito fundacional y las representaciones sobre una identidad compartida que agrupen las lealtades alrededor del Estado. Para dicho artificio, Hobsbawm destaca la importancia de las tradiciones inventadas que vuelvan tangible la soberanía de la comunidad y el Estado sobre una territorialidad nacional. Al respecto Cerulo (1995) plantea que las artes plásticas juegan un papel fundamental al representar mediante imágenes y sonidos a dicha colectividad.

Aunque se puede discutir el grado de carácter étnico que pueda tener una nación (Hastings, 2000). En el caso de Latinoamérica, los procesos de independencia obligaron a reconstruir nuevas identidades políticas en contextos geográficos y culturales heterogéneos. Lo anterior explica la importancia que tuvo para Costa Rica la elaboración de marcadores ideológicos que la separaran de sus contrapartes centroamericanas, quienes pasaron a ser las alteridades significativas.

Durante los últimos años de vida colonial, la provincia no participó de las revueltas de corte independentista. Al contrario, se puede caracterizar la élite criolla como “realista” (Acuña). La emancipación del imperio español se recibió más como una decisión tomada desde la capital guatemalteca. Lo anterior privó a la futura nación de incluir una gesta independentista estrictamente local, de la cual extraer la mitología historiográfica. A lo anterior, se debe añadir el fracaso de la confederación centroamericana, que convirtió la construcción de la nación en una tarea forzada más que voluntaria.

Luego de 1848, cuando Costa Rica se autodefinió como una nación más, aparecieron los primeros símbolos e identificadores visuales: el escudo y la bandera. Poco después surgió el musical: un himno nacional. Los tres como un producto que emanó de la burguesía afincada en San José y cuyos orígenes se pueden encontrar en la élite criolla de corte liberal (Stone). Por otra parte, la Guerra de 1856 brindó la memoria episódica a Van Dijk (2003) para crear la gesta heroica patria, junto con el panteón nacional a Fumero (1998).

Bajo la dirección de la administración de Juan Mora Porras, la capital adquirió los primeros visos de ciudad moderna. Con la ayuda de un ingeniero alemán: Francisco Kurtze se construyó el palacio nacional, siguiendo una estética historicista neoclásica. Lo anterior será un patrón desde lo que restó del s. XIX hasta la primera mitad del XX. Las artes colaborarán con la elaboración de un imaginario nacionalista cuyo modelo será lo dictado por las academias europeas y en cuya implantación participarán activamente profesionales de dicho continente.

Por otra parte, las primeras décadas del siglo introdujeron nuevos tópicos identitarios. Por ejemplo, la obra de Hernández contribuyó a la consolidación del paisaje humano del Valle Central como lo representativo del “pueblo costarricense”. Este mito tuvo sus orígenes en la última etapa del s. XIX. La noción de que el paisaje cafetalero, y la cultura hispanomestiza del centro del país

representaban la totalidad de la nación se evidencia en la poesía de Aquileo Echeverría, los relatos de viajeros e inclusive las observaciones de otros escritores latinoamericanos como Rubén Darío. Sin embargo, Hernández y otros ilustradores y artistas le otorgaron una dimensión iconográfica, y de esta manera anticiparon las representaciones sobre el origen agrario e igualitario de la nación impulsados por la historiografía de la segunda república.

Gracias a los medios de difusión artística como la prensa y las exposiciones de bellas artes, muchos de los caricaturistas como Hernández normalizaron la noción de que el origen mítico de la nación estaba en el agro y, por lo tanto, quien representaba al pueblo como tal era el patillo. Este personaje reforzó la narrativa del labriego sencillo enunciada por el himno nacional y que luego marcó las representaciones sociales de los siglos XX y XXI. En ese proceso se invisibilizaron o excluyeron como marginales y exóticas las demás identidades étnico raciales a lo interno de Costa Rica. Además, reforzó los argumentos que justificaban las políticas públicas y las decisiones políticas de gran parte del siglo XX.

Al coincidir con la generación de artistas nacionalistas que relevó a la académica dirigida por Povedano, sus referentes cogeneracionales funcionaron como actores históricos en la reinención de la narrativa nacionalista de aquel entonces.⁵ De acuerdo con la última, la colonia se resignificaba como el momento histórico en el cual surgió el carácter de lo “nacional”. Por lo tanto, para esta nueva generación de intelectuales, el siglo XVIII ya no se le veía como una época de atraso y barbarie, sino más bien como un pasado idealizado en el cual surgió el igualitarismo y la sencillez costarricenses. Lo anterior fortaleció el discurso excepcionalista que buscaba separar al país de las patologías políticas y sociales del resto de la región. Así, la iconografía del concho impulsada por Hernández y otros caricaturistas le brindaron al mito de la “Suiza Centroamericana” su significado con rostro humano.

⁵ Ver Monge, C. (1976). *Historia de Costa Rica*. San José: Librería Trejos.

José Campabadal Calvet

Desde la época prehispánica, la música formó parte de las expresiones culturales que se dieron en el territorio de Costa Rica. Los objetos como ocarinas, flautas, sonajeros y tambores son un testimonio material de lo anterior. Los rituales y festividades, por lo general, estaban complementados con acompañamiento musical. Aunque la información sobre las sintagmática melódica y rítmica es fragmentaria, se pueden encontrar patrones comunes en este contexto, pues, de acuerdo con Carmack (1992), el actual territorio nacional consistía en un conjunto de grupos étnicos relacionados por rasgos comunes chibchoides. En dicho ámbito, se produjo el intercambio cultural y artístico con las cuñas de origen mesoamericanos que resultaron de migraciones tardías.

Con la llegada de los europeos y africanos, se produjo una implantación y sincretismo de su cultura musical. Al igual que en el resto de Latinoamérica, los españoles, quienes se encontraban en un momento álgido político y cultural, trasplantaron los géneros, instrumentos y formato de agrupaciones al continente. En dicho contexto, se priorizaron las manifestaciones dedicadas a las prácticas religiosas y militares. Debido al carácter teocéntrico de la monarquía hispánica, las parroquias y cofradías funcionaron como el agente central de dicho proceso. Para el caso de la provincia de Costa Rica, de acuerdo con Vargas (2004), en la colonia existían pequeñas agrupaciones musicales compuestas por instrumentos de percusión, viento y cuerdas que formaban parte del distinto tipo de ceremonias de aquel entonces. Asimismo, las festividades privadas también se amenizaban con músicos.

Por ejemplo, las festividades en honor a la Virgen de los Ángeles, que funcionaron como integradoras sociales en el sistema de castas cartaginés, incluían fiestas profanas. En ellas la música

también acompañaba las danzas que se realizaban en el ámbito privado. Como caso ilustrativo, las autoridades de aquel entonces mencionan “zarabandas con que suelen de noche festejarse privadamente en sus casas y que cuanto recreo las tengan, sea con toda honestidad y se acaben a las nueve de la noche” (Benavides, 2010, 102). Dado que en el ámbito secular y religioso se entrelazaban en tiempos coloniales, también la práctica musical cruzaba dichos umbrales con frecuencia. Un caso arquetípico eran los entierros de niños se realizaban mediante procesiones en las cuales se vestía al cadáver de ángel y el cortejo se acompañaba por pequeñas agrupaciones que incluían violines e instrumentos de viento.

La provincia de Costa Rica no contaba con escuelas que profesionalizaran a los músicos, probablemente la formación de la mayoría de ellos era empírica. Sin embargo, sus servicios eran requeridos en casi todas las facetas de la vida colonial. Al respecto Vargas (2004) señala que:

“Estos músicos ejercieron su trabajo indistintamente; a veces en actividades religiosas, a veces en actividades sociales y hasta apoyando actividades militares. Su organización y su pago también varió. En algunas ocasiones la iglesia lo asumía, pero, en la mayoría, lo hacían las municipalidades o los mismos vecinos” (p.29).

De acuerdo con Vargas (2004), a pesar de que los músicos se agremiaban y recibían un salario por sus actividades, se les pagaba poco en parte por la nula formación académica y profesionalización.

Los maestros de capilla, así como las autoridades civiles y religiosas podían enfrentarse con problemas para que los integrantes de las orquestas cumplieran con los compromisos. Lo anterior se explica con la pobreza material del contexto, así como con la escasa población de la provincia.

Una vez que la provincia se convirtió en parte de la confederación centroamericana y poco después en república independiente, la necesidad de contar con músicos profesionales aumentó.

Dicho proceso fue gradual. Por ejemplo, en 1840, el norteamericano John Lloyd Stephens describe el “entierro de un angelito” a la usanza colonial que venía acompañado de una pequeña orquesta. Asimismo, pocos años después, Francis Meagher menciona que en el Teatro Mora una orquesta consistía en “ocho violines, un tambor y dos trompetas sentados en fila” (Fernández, 1985 p.405). Además, aclara la baja calidad de la ejecución que se realizaba una vez que bajaba el telón. Sin embargo, esta época de transición sirvió lentamente para secularizar las costumbres y profesionalizar la práctica musical, gracias a las bandas militares y la llegada de músicos extranjeros.

La música cumplió un papel civilizatorio, tanto de la población en general, como de las élites. En el ámbito de los hogares más ricos aparecieron las veladas musicales. Asimismo, junto con los objetos que “decoraban” las casas con pretensiones de cosmopolitismo, los instrumentos musicales de factura europea formaban parte del ajuar como símbolo de sofisticación. En muchos casos se contrataban los servicios de profesores de música, como señala Vargas (2004) en el caso del francés Zamacois y el español Pantaleón Zamacois quien vivió en el país entre 1855 y 1865.

La construcción del Teatro Mora, facilitó la presentación de compañías de teatro lírico, especialmente zarzuelas. Por ejemplo, se puede señalar el caso de la compañía de Manuel Lorenzo, la cual, al desintegrarse obligó al elenco a dar lecciones de música con el fin de pagar la estadía en el país y su boleto de salida. Lo anterior muestra como la profesionalización de la música en el país se valió de la participación de extranjeros. Asimismo, el proceso estuvo acompañado de la secularización de las costumbres que acompañó la construcción del Estado Nación.

Al igual que las artes visuales, el gusto musical tradicional coexistió con las nuevas manifestaciones que patrocinaba el Estado y la élite agroexportadora. Por ejemplo, el francés Felix Belly describe de

manera detallada los bailes acompañados de marimba (Fernández, 1985)⁶ y los ritmos afrocoloniales en las fiestas de la provincia guanacasteca. Simultáneamente, se refiere al baile en el Palacio Nacional que lo hizo sentir en una “prefectura francesa” Por lo tanto, el siglo XIX fue el escenario en el cual se produjo el proceso de la implantación de la música académica en el país, mientras coexistía con las prácticas más antiguas de origen hispanomestizo.

Luego del golpe de estado de 1871, el proyecto nacional, se encaminó a modernizar el aparato estatal, consolidar las instituciones estatales e implantar la modernidad. Esta última entendida como la construcción de infraestructura que permitiera agilizar la agro exportación e introducir los adelantos tecnológicos de la Revolución Industrial. Asimismo, el carácter progresista de los líderes políticos e intelectuales permeó las aspiraciones culturales del colectivo, incluyendo la iglesia católica. Por ejemplo, las principales parroquias del Valle Central importaron instrumentos musicales de Europa, así como se preocuparon por la profesionalización de los maestros de capilla.

Un ejemplo, fue la llegada del organista español Eladio Osma, quien en 1866 asumió las labores de maestro de capilla de la Catedral. Este músico, se dio cuenta de la necesidad de una adecuada formación musical al asumir su compromiso. Por lo tanto, solicitó la formación de una escuela de Música. Así en 1875 presentó un proyecto para crear una Escuela Nacional de Música. Lo anterior se debió a la falta de un coro y orquesta que llenaran los requisitos técnicos exigidos por Osma. ⁷

Es en dicho contexto que llega José Campabadal Calvet a Costa Rica. Se trata de un músico catalán que desarrolló la mayor parte de su carrera en Cartago. Parte de su importancia radica en ser el autor, en colaboración con otro español: Francisco Fernández Ferraz del himno al 15 de setiembre⁸, que pasará a ser considerada como la fecha patria más importante. Acá radica una de las paradojas

⁶ Aunque Belly los define como “polkas”

⁷ El período liberal se caracteriza por elaborar las simbologías e instituciones que fueran definidas por la categoría de “nacional” con ello se creaban de acuerdo con Cerulo (1995) los sonidos e imágenes que ritualizaran y visibilizaran la nación

⁸ Junto con Ferraz serán coautores de una de las letras que se emplearon para el Himno Nacional

en la construcción de la identidad nacional costarricense: ambos provenían del país del cual se había independizado la nación.

Este músico nació en 1849 e inició temprano su formación musical que continuó al trasladarse a Lérida con el fin de estudiar órgano y contrapunto con el maestro de capilla don Magín Patí (Quesada, 1991). Luego estudió composición en Barcelona bajo la dirección de Antonio Rius. Aún en España, se introdujo en el campo de la docencia, lo que anticiparía muchas de sus actividades en Costa Rica, país en el cual murió a los 56 años.

Campabadal fue llamado por Francisco Peralta y llegó en 1878 junto con el sacerdote jesuita Luis Gamerio, quien también era músico y pedagogo. Campabadal se dedicó a trabajar como maestro de capilla en varias parroquias cartaginesas (Vicente, 2020), específicamente la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles y la de San Francisco. Su llegada coincide con el proceso de profesionalización musical que buscaba el Estado en las últimas décadas del s. XIX. Durante los siguientes años, su figura fue medular en la actividad musical local, pues es contratado por los jesuitas a formar parte del cuerpo docente del Colegio San Luis Gonzaga y fundó dos asociaciones musicales: Euterpe en 1883 y La Nueva Sociedad con José Joaquín Vargas Calvo y Mateo Fournier.

Estas últimas asociaciones musicales fueron parte de la aspiración social de cultivar la “buena música” y educar a los futuros ciudadanos en el gusto metropolitano. Por ejemplo, luego de la fundación del Colegio Señoritas, se introdujo la materia de canto. Lo anterior permitió familiarizar a un sector de la población con músicos emblemáticos como Schubert, Haendel, Grieg o Mendelssohn (Vargas, 2004). Todo esto ocurrió en el contexto de la construcción del Teatro Nacional en 1890.

Este nuevo espacio demandó la consolidación de una orquesta sinfónica, y de la formación de un público relativamente informado en la materia, por lo que coincidió con la fundación de la Escuela

Nacional de Música en el mismo año.⁹ En ese sentido, el nuevo edificio cumplió varias funciones.

En el caso de la historia musical del país, fue el lugar en el cual los músicos pudieron contar con un espacio monumental para la ejecución de un repertorio más complejo. Por el otro, fue un símbolo de modernidad y del éxito económico del país y de la burguesía y clase política del país.

Se puede decir que la destrucción del Teatro Mora en 1888 y la construcción del nuevo inmueble son representativos del proceso de consolidación de la práctica musical en Costa Rica. Por otra parte, la presencia de Campabadal junto con la de otros españoles, denota la necesidad que tenían los costarricenses por romper con el diletantismo de los años anteriores, y la continuidad de su dependencia cultural. Asimismo, es un caso más de cómo la arquitectura, las artes visuales y la música se imbricaron en la creación de una cultura musical de las élites.

También, su figura es un indicador de la importancia que tuvo para el Estado la consolidación del sistema educativo para agrupar a su alrededor las lealtades. Por ejemplo, en 1894 el gobierno creó la plaza de inspector de música en las escuelas del Valle Central, luego de fundar la Escuela Musical Santa Cecilia y la Escuela Musical de Cartago. Por otra parte, fue nombrado director de la Banda Municipal de Cartago, lo que corresponde a la estrategia estatal de consolidar este tipo de agrupaciones con el fin de profesionalizar la música y difundir los nuevos “sonidos de la nación” como parte de los rituales y las tradiciones inventadas del período liberal. (Vargas, 2004)

El aporte simbólico de las composiciones de Campabadal se sumó al iniciado por Manuel María Gutiérrez luego de la composición del Himno Nacional. En el caso de su obra, ésta se unió al repertorio de las bandas que acompañaron el fortalecimiento de la institución castrense. En ese sentido, es importante anotar que, aunque, como parte de los lugares comunes de la época relativos al proyecto nacional, se repetía que había más maestros que soldados, el ejército fue un

⁹ El primer director fue Mateo Fournier

actor importante en la consolidación del aparato estatal. De manera paralela, las bandas militares aumentaron la cantidad de sus integrantes y la fastuosidad de las representaciones. Por ejemplo, la composición del Duelo de la Patria por Rafael Chávez Torres que estaba destinado a las pompas fúnebres de Tomás Guardia.

Por lo tanto, las composiciones de Campabadal se insertan en una doble estrategia de fortalecimiento del aparato estatal: la consolidación del ejército y las políticas educativas de los liberales. En dicho contexto, la obra de Campabadal funcionó como herramienta pedagógica en la formación de ciudadanos disciplinados y patrióticos, así como parte de las conmemoraciones de la memoria episódica de la nación (Van Dijk, 2003). Como ejemplo de lo anterior figura el Himno Patriótico al Quince de Setiembre y el Coro Patriótico en homenaje a Jesús Jiménez.

La relación dual entre la consolidación de las bandas y el ejército surgió a mediados del siglo XIX desde la fundación de la Dirección General de Bandas durante el gobierno de José María Alfaro. En ese sentido, Vargas destaca la iniciativa del español José Martínez quien ofreció sus servicios como director y profesor de las bandas militares del Estado. Como señala Vargas (2004)

“Inicialmente Martínez solicitó 300 pesos mensuales. Luego de algunas conversaciones, la paga se redujo a 200 pesos, con el compromiso por parte del gobierno, “de excitar el patriotismo y generosidad de los vecinos del Estado por las agrupaciones musicales” (p.36)”. De esta manera, la obra de Campabadal, se construyó sobre los aportes de otros músicos locales y extranjeros que le precedieron. Al igual que él, es destacable el hecho de que muchos de los más representativos fueran españoles.

En el caso del Himno Patriótico al Quince de Setiembre, fue compuesto en 1883 y exalta los valores de libertad, derechos ciudadanos, masculinidad y progreso. Su carácter militar no solamente evidencia su función de marcha para acompañar los desfiles o las ceremonias de fechas patrias,

sino que coincide con el proyecto político cultural liberal. La letra y la música responden a una visión que no omite las aspiraciones y valores heredados de los movimientos revolucionarios europeos como la sacralidad de la patria, el pueblo en armas, la emancipación y la advertencia a los otros que amenacen la independencia del “pueblo”. En ese aspecto es importante anotar que, durante dicho momento histórico, la representación social de Costa Rica como país pacífico no predominaba y el ejército era una de las instituciones sobre las cuales se apuntalaba la autoridad del Estado. Si se analiza su letra en lo discursivo, es importante señalar que, aunque conmemora la fecha de independencia de España, dicha potencia no es mencionada. Al contrario, se hacen alusiones veladas a la gesta de 1856 connotando una representación de los Estados Unidos como alteridad antagónica. Esta estrategia discursiva se encuentra también de manera frecuente en la literatura y las artes visuales de dicho momento histórico (Anglin, 2021).

En las primeras estrofas se denota los conceptos de “pueblo” y “libertad” que traza los límites ideológicos de las estrofas en la noción de soberanía popular y nación, propias de la Ilustración. Estas palabras se oponen a las de siervos menguados como referencia a los valores opuestos e indirectamente asociados a un estado previo, vinculado al antiguo régimen. En el resto de las estrofas se deja clara la sacralidad de la patria, el imperio de la ley y el sacrificio que esta demanda.

Por lo tanto, este himno deja en claro el carácter de la comunidad imaginada. Tanto Fernández Ferraz como Campabadal proponen el concepto de identidad nacional como una lealtad que se le debe a la institucionalidad del país. El himno desde lo discursivo deja en claro el carácter republicano de la entonces joven nación. Todo lo anterior también incluye la representación de “otro” amenazante a la integridad de las libertades ciudadanas. Asimismo, se masculiniza el concepto de costarricense y su valía como ser humano se vincula con el capital simbólico que aportan los derechos constitucionales.

El carácter marcial de la marcha apunta a que los rituales asociados con dicha fecha estaban, en efecto, vinculados con desfiles militares y su acompañamiento con bandas. Asimismo, es reveladora su intertextualidad al citar el identificador visual diseñado unas cuantas décadas antes: el pendón blanco rojo y azul. En resumen, este himno sintetiza el proceso simbólico de visibilizar la nación y la creación de las tradiciones necesarias para agrupar alrededor de ella las lealtades. Además, revela la importancia de la colaboración de las artes en la elaboración de dichos símbolos. Por lo tanto, se puede decir que músicos como Campabadal participaron en la elaboración de la narrativa nacional mediante la creación de lo simbólico relacionado con lo estatal. Sin embargo, también es importante señalar la participación de otros españoles en la construcción de una memoria colectiva que permitió imaginar el país, tal es el caso de Tomás Povedano.

Tomás Povedano Arcos

Al igual que Campabadal, otro español, Tomás Povedano de Arcos (1847-1943) fue invitado por Ricardo Fernández Guardia durante la administración de Rafael Iglesias, para colaborar con la configuración de las actividades artísticas patrocinadas por el Estado liberal. Su llegada, en 1897, luego de residir en Ecuador, coincide con la construcción del Teatro Nacional, en cuya decoración participó. Sin embargo, uno de sus aportes más conocidos es la creación de la primera escuela de artes visuales en el país.

Povedano nació en la provincia de Córdoba y sus estudios académicos los realizó en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, donde participó en certámenes científicos y literarios. Como dato particular: ganó la medalla de oro en la Exposición Universal de París en 1890, gracias a un retrato de su autoría. Como muchos de los intelectuales de la época fue masón, además de participar del movimiento teosófico. Su figura es comparable con la de Campabadal en cuanto a su participación

en la articulación de la naciente vida artística nacional y secularización de las costumbres poscoloniales (SINABI, 2021)

Su obra pictórica se caracteriza por una adhesión fiel a los cánones académicos de corte clásico. Por ejemplo, priorizó la corrección del dibujo sobre el color y evitó los contrastes tonales violentos en el claroscuro. Sus composiciones procuran un orden y un balance que son consecuentes con una visión estética conservadora que le da la espalda a las vanguardias que se estaban anunciando en las metrópolis artísticas de aquel entonces. De acuerdo con (Zavaleta, 2004) fue sintomática su reacción a la exposición realizada en 1924 de arte argentino y organizada por el diplomático Enrique Loudet en cuya curaduría se priorizaron las obras de corte realista académico. Entre sus comentarios se encuentra el elogiar sus obras por no incluir “ El desconcierto de la línea y la desproporción” (Zavaleta, 2004, 10)

Sin embargo, lo anterior coincidía con el gusto de un público reducido, generalmente vinculado con la burguesía agroexportadora y comerciante radicada en San José. A pesar de que Povedano junto con otros artistas europeos como Bigot y Span trabajaron en el país como parte del proyecto modernizador y civilizatorio de la élite del Valle Central, al provenir de formaciones tradicionales y radicar en un contexto lejano al epicentro de las nuevas tendencias, fueron más bien agentes en la formación de un gusto eurocéntrico y conformista a nivel nacional.

Los géneros que cultivó fueron el retrato, los cuadros de costumbres e históricos, así como la naturaleza muerta y el paisaje. Los más conocidos son sus óleos, aunque también trabajó la acuarela. En el caso de su colaboración en la estructuración del imaginario nacionalista, está la de la serie de retratos de presidentes y próceres en los cuales los representó de manera sobria, fondos generalmente neutros, vestidos como pequeños burgueses apenas identificables como personajes poderosos por elementos como una condecoración, o una banda presidencial. Se

puede afirmar que su galería de retratos presidenciales aportó a la representación “civilista” y “democrática” de la historia patria.

Al respecto, Chacón y Solano (2014) destacan la manera en que los retratos elaborados por Povedano formaron parte de uno de los géneros más importantes para el imaginario nacionalista de finales del siglo XIX y el XX. Las caras de los políticos circularon en billetes y de esa manera, colaboró con brindarle un rostro al panteón nacional. Lo anterior se articuló con el desarrollo de una historiografía que buscara el origen mítico de la nación y que elaborara las ficciones guía de una identidad compartida. Asimismo, coincidió con la introducción al currículo escolar del curso de Educación Cívica.

Por ejemplo, gracias a la difusión numismática, la ciudadanía se familiarizó con el rostro de Braulio Carrillo, Rafael Gallegos, Florencio del Castillo, Juan de Cavallón y Juan Vázquez de Coronado. Este compendio de retratos muestra una visión de la historia patria que es fiel al modelo de la cartilla histórica elaborada por Fernández Guardia. Todo ello habla de una visión que busca hacer comprensible y ordenado el origen del país. Los personajes son en su mayoría de la élite, provienen del Valle Central y establecen el acto fundador de la nación en la conquista del territorio por parte de los españoles.

Por otra parte, otras pinturas como “Domingueando” y las acuarelas de beneficios cafetaleros, se han unido a la iconografía fundamental en la estructuración de los mitos propios de la identidad nacional. Representó el paisaje cafetalero de manera bucólica, sin buscar la denuncia ni controversia social. En dichos cuadros el personaje central es el campesino hispanomestizo y sus costumbres, que hasta la fecha son consideradas como las esencialmente costarricenses.

Sin embargo, sería un error el considerar que Povedano invisibilizó las otras territorialidades y etnicidades del territorio nacional. Como extranjero se sintió fascinado y representó las

costumbres de las comunidades indígenas, así como los tipos humanos de otras regiones como Guanacaste. En este caso, se trata más de una mirada “antropológica” y por lo tanto, vertical, que coincidía con su lugar social y proveniencia.

El Rescate de Dulcehé (1941) es un ejemplo que permite identificar las proposiciones ideológicas en su discurso plástico. Siguiendo la tradición del “Gran Género” escoge el episodio de la conquista, donde el papel de los españoles es menos controversial. A Juan Vásquez de Coronado, el responsable de consolidar el enclave español en Costa Rica, se le representa como pacificador y por lo tanto, como portador de la civilización.

Al contrastar la imagen pictórica con el grabado del billete Chacón y Solano (2014) indican que:

“Al poner juntas ambas imágenes, se puede apreciar que la pintura de Povedano, efectivamente, en sus costados o márgenes derecho e izquierdo, presenta zonas pintadas o preparadas con un color de base y una especie de siluetas o contornos insinuados que no se concluyeron. Resalta, en la imagen central, la figura de Dulcehe representada, según la tradición académica, con proporciones anatómicas correctas y se destaca, además, la idealización de la figura que, según las corrientes del neoclasicismo y el romanticismo imperantes en la obra de don Tomás, más que una indígena la hacen parecer una diosa de la antigüedad clásica o una alegoría.” (p.30)

Esta interpretación de la conquista no era exclusiva de un español como Povedano. El hecho de que fuera incluido en el diseño de un billete evidencia que coincidía con la manera en que el Estado quería reescribir la historia patria: reclamando un vínculo con los centros de poder mediante un supuesto linaje español y silenciando los episodios de violencia que acompañaron los procesos sociopolíticos en la formación de la vida nacional.

De hecho, es importante señalar su colaboración y amistad con algunos historiadores que le sirvieron como fuente, entre ellos figuraba Francisco María Iglesias. Su participación en el mundo académico y político es un indicador de que Povedano fue aceptado como parte de la elite y que

su visión política y cultural coincidía con la de sus pares. Al respecto, es importante destacar su participación en la logia masónica local, lo que termina de ilustrar la manera en que sus ideales coincidían con los de los liberales de la transición entre el siglo XIX y XX costarricense. (Chacón y Solano, 2014).

Asimismo, la pintura de género y los retratos permitieron elaborar una versión iconográfica de la naciente historiografía de aquel entonces. De acuerdo con Chacón y Solano, (2014) en dicha narrativa “dividieron la historia de Costa Rica en varias etapas o períodos: el primer período fue el de los ancestros, en el que fueron caracterizados como “primitivos” o “salvajes” y se reforzó la idea que, a la llegada de los españoles en 1502, Costa Rica estaba habitada por escasos 27. 000 indígenas quienes se distribuían en todo el territorio en grupos dispersos de “semi-bárbaros”. De ello se decía también, que habían llegado, en algún momento desconocido provenientes de Mesoamérica y de Sudamérica” (p.16)

La otra etapa fue la del descubrimiento y colonia que se representaba de manera ambivalente. Por un lado, se le exaltaba como el fin de la barbarie y la integración de Costa Rica al mundo occidental. Asimismo, se le imaginaba como el período en que ingresó el capital simbólico de la “raza blanca” a través de la llegada de los colonos extremeños y andaluces. Por otra parte, también era tratada como una etapa oscura y de pobreza que era pertinente olvidar, sobre todo por las aspiraciones modernizantes de la élite

La última arrancaba con el proceso de independencia y los hechos políticos y militares que formaron parte de la construcción del estado nacional. En ese sentido, se destacaron las figuras que Povedano retrató y cuyas representaciones le aportaron un rostro humano a las tradiciones inventadas por los costarricenses para consolidar su memoria colectiva. (Chacón y Solano, 2014) Al respecto, es importante anotar que esta versión oficial de la historia también quedó plasmada por

otro extranjero: Louis Feron en el salón diplomático del aeropuerto internacional construido entre 1939 y 1940. Su mural realizado en estuco es una secuencia de imágenes que sintetizan el proceso de construcción de la nación vista desde la óptica liberal.

Como se observa en los casos anteriores, puede inferirse que la construcción de la Nación y sus imaginarios requirieron de patronazgo de los sectores poderosos. Su carácter eurocéntrico es esperable si se toma en cuenta el contexto de inicios del s. XIX e inicios del XX, cuando el colonialismo político y económico estuvo acompañado de una visión racializada de la hegemonía cultural.

Luis Llach Llagostera

En ese sentido, la mimesis cultural, incluyó la transformación del espacio urbano. Desde la administración de Juan Mora Porras, la arquitectura estatal y privada abandonó de manera gradual las tradiciones constructivas coloniales. Asimismo, el ensanche de la capital respondió a la búsqueda de un escenario adecuado para visibilizar el poder del Estado y la ruptura con la planta urbana heredada de las Leyes de Indias. En esta última la plaza central o mayor era el articulador comercial, religioso, político y social. Los grupos más poderosos construían sus residencias en sus inmediaciones, mientras los demás grupos se ubicaban en las periferias.

En su lugar, las subsiguientes ampliaciones reubicaron a la burguesía y la clase política en los ensanches realizados a lo largo de la Calle de la Estación y los parques y zonas de recreo verde que se convirtieron en los nuevos espacios de socialización. Por otra parte, las principales actividades comerciales se ubicaron a lo largo de la Avenida Central, la cual incluyó el nuevo mercado construido bajo techo, siguiendo el esquema europeo de la Revolución Industrial.

Para los inicios del s. XX, la ciudad de San José era un marco adecuado para las aspiraciones culturales de la burguesía y la clase dirigente. El núcleo original agrupaba los comercios y viviendas cuyas fachadas seguían el patrón historicista, tan frecuente en las demás capitales latinoamericanas. Por otra parte, el ensanche que se articuló a lo largo del eje nordeste, trató de seguir, en lo posible, las propuestas urbanísticas de Haussmann, con puntos focales, edificios institucionales y parques.

De acuerdo con Garnier y Venegas (1998). En esta última etapa del proyecto liberal

“Se distinguen tres etapas, de acuerdo con la arquitectura que se produjo en ellas y los procesos sociales que la generaron. La primera etapa corresponde a una arquitectura de transición, caracterizada por la persistencia de estilos; la segunda, a una de gran transformación, en medio de un enfrentamiento de lenguajes; y la tercera, a una arquitectura novedosa, en medio de las ideas arquitectónicas internacionales” (p. 320)

En dicho contexto se proyectó la obra de Luis Llach Llagostera, un arquitecto catalán, cuyos edificios, son actualmente lugares de memoria del andamiaje identitario costarricense. Al igual que Povedano, su trabajo no se limitó al contexto nacional. Llach abandonó Barcelona y llegó a Venezuela en 1895 en un momento histórico en el cual, los efectos del urbanismo decimonónico se sentían con fuerza en Cataluña. Luego del ensanche ideado por Cerdá, la ciudad contaba con avenidas arboladas, parques y fachadas historicistas que rompían con el molde del casco medieval. Asimismo, su carácter de ciudad industrial y progresista, la convirtieron en un espacio de experimentación del emergente modernismo.

De acuerdo con González (2004), estos esfuerzos por modernizar la ciudad y dotarla de hitos que fuesen significantes de cosmopolitismo, no eran exclusivos de Barcelona. Llach llegó a un contexto americano, en el cual los estados nación se encontraban configurando sus respectivas identidades,

empleando el espejo y la mirada europeas. En 1895 llegó a Venezuela y residió en dicha nación hasta 1899. Su etapa venezolana coincidió con las iniciativas del General Guzmán por afrancesar Caracas. Asimismo, el país se encontraba construyendo sus lugares de memoria (Nora). Por ejemplo, González (2004) señala que:

“Las celebraciones del centenario de Sucre que realizaron el 2 de febrero de 1895, fueron la oportunidad para inaugurar la estatua del libertador en el paseo de la Independencia, la Plaza Ayacucho, los cuadros de la batalla de Boyacá, Junín y Ayacucho, realizados por el pintor venezolano Martín Tovar y Tovar, en el Palacio Federal, la colocación de la primera piedra de la estatua ecuestre del Mariscal Sucre” (p. 20)

El fenómeno anterior, es un ejemplo más de la manera en que a partir de la creación de una historiografía impulsada por el Estado, los países iberoamericanos reformaron sus ciudades para que sirvieran como marco conmemorativo. En el caso venezolano y costarricense, la memoria episódica fue recordada empleando las artes visuales como fuente de significantes. Al igual que con la obra de Povedano, los referentes eran europeos y de corte académico.

Un ejemplo representativo lo explica Chirú (2012). Al igual que en Caracas, durante las primeras décadas del siglo XX, la ciudad de Panamá empleó el espacio público para estructurar la identidad nacional. En el caso de este país, lo anterior tenía una importancia primordial por lo reciente de su creación como nación y las circunstancias particulares de doble emancipación. La combinación de una historia de transitismo por su condición ístmica y las duras condiciones que sometían el país a los intereses norteamericanos, motivaron una narrativa hispanista en los mitos fundacionales de la joven república. Lo anterior explica la erección del monumento a Balboa, quien fue elevado a la categoría de héroe nacional.¹⁰

¹⁰ En el caso de la pintura, también es importante el aporte de Roberto Lewis en la consagración de Balboa como mártir de la patria. Asimismo, su formación académica en Europa repite el patrón de Tomás Povedano.

Junto con los intelectuales y políticos panameños, desde España se colaboró con la ingeniería de la fundación mítica de Panamá. Por ejemplo, en 1913 se conmemoró por decreto real el descubrimiento del Océano Pacífico y posteriormente, los artistas Miguel Blay y Mariano Benlliure se encargaron de la estatua conmemorativa al descubridor, la cual se colocó en el paseo marítimo con el mismo nombre del descubridor. Este gesto simbólico tuvo una intención clara: junto con la estrategia de visibilizar la identidad de la nueva nación; panameñizar a Balboa e hispanizar a Panamá.

Con lo anterior, se puede contextualizar la obra de Llach cuando llega a América. Adicionalmente al afrancesamiento y emergente nacionalismo de su lugar de origen, se encontró que las naciones americanas vivían experiencias similares. De acuerdo con González (2004), no existe mucha documentación sobre su obra en Caracas. Sin embargo, menciona como fuente primaria, las propias anotaciones de Llach en la construcción del Palacio de Miraflores, el monumento a Sucre, los arcos de la Independencia y la Federación, así como casas particulares. A pesar de esto, los ejemplos anteriores aparecen en los documentos oficiales como diseñados por el también español: Juan Bautista Sales y Ferrer.

Se pueden calificar los años en Venezuela como un período formativo. Luego, Llach decidió emigrar a Colombia a mediados de 1899. En dicho momento histórico el país atravesaba por una etapa convulsa, pues se estaba desarrollando la Guerra de los Mil Días como parte de los conflictos tradicionales entre liberales y conservadores. Con un proceso político diferente al de Costa Rica, en dicha nación aún no se había consolidado el proyecto económico y político de los primeros y, por lo tanto, adolecía de una falta de estatidad. A pesar de esto, González (2004) plantea que esto no impidió que el país, al igual que los demás del área, dirigiera su mirada a Europa en la reinvención

3. Al respecto es importante tomar en cuenta el movimiento arielista que reivindicaba la hispanidad como una continuación de la tradición grecolatina, contrastada con la barbarie y materialismo del mundo anglosajón.

de las ciudades. En dicho contexto la arquitectura académica funcionó como una puesta en escena que ocultaba un país fragmentado y con una inserción en el capitalismo internacional incipiente.

A pesar de haber residido en otras ciudades colombianas, muchas de sus obras fueron realizadas en la pequeña ciudad de Quibdó. Por ejemplo, en 1907 ofrecía sus servicios como ingeniero civil en el periódico Ecos del Chocó. Esta localidad, se ubica en la región del Pacífico colombiano y se encontraba lejos de los principales centros de poder del país. Por lo tanto, se puede afirmar que Llach laboró como un arquitecto de provincias, colaborando con la creación de hitos historicistas en un contexto donde el paisaje constructivo dominante era de corte vernáculo. Al igual que en Costa Rica, su labor colaboró con la modernización de la ciudad y remozamiento siguiendo una estética europeizante revisada.

Luego de abandonar Colombia y mudarse a Panamá, decidió radicar en Costa Rica. Dicho período coincidió con un momento en que la capital se encontraba viviendo los cambios económicos y sociales de las políticas liberales. En dicho contexto, al igual que en otras capitales latinoamericanas, la ciudad se estaba convirtiendo en un escaparate para exhibir el progreso económico de la sociedad. Adicionalmente, su llegada coincidió con el terremoto de Cartago que produjo la demanda de ingenieros para su reconstrucción. Este primer período costarricense fue un paréntesis comprendido entre los años 1910 y 1920¹¹, luego del cual regresó a Colombia. (González, 1993).

En el interludio costarricense colaboró con el diseño de la Basílica de Nuestra Señora de los Ángeles en Cartago (1912). De manera consecuente con sus inclinaciones historicistas, lo ideó con la intención de reproducir un templo bizantino tardío a la manera de quincunx con una cúpula central y cuatro cúpulas de menor escala. En ese caso, sus licencias creativas le permitieron

¹¹ Llach se caracterizó por su vida itinerante que lo hizo residir dos veces en Costa Rica, así como en Venezuela, Colombia y Estados Unidos.

incorporar rosetones, archivoltas y columnas fasciculadas que le dan un carácter ecléctico. Lo anterior es frecuente en los demás edificios que proyectó en territorio costarricense. Llach corresponde a la generación de artistas españoles que llegan en la última fase del período liberal. Para ese momento histórico: los recursos del país permitían una arquitectura más ambiciosa. Esto explica la escala y técnicas constructivas de otra de sus obras: la sede de Correos y Telégrafos de Costa Rica (1914).

El edificio se levantó con concreto reforzado. Sin embargo, su fachada refleja un gusto tradicional. Posee un cuerpo central cuyo remate sugiere la influencia del modernismo por sus ventanas escalonadas, mientras que el resto con sus semicolumnas de orden jónico en el primer nivel y corintio en el segundo, junto con los remates de los cuerpos laterales en forma de pirámide trunca, son recreaciones del academicismo francés. Sería un error pensar que este edificio carece de referentes: el exterior presenta fuertes semejanzas con el edificio de la autoridad portuaria de Barcelona (1903) construido por Julio Valdés.

Al flanquear la plaza Juan Mora Porras, forma un conjunto arquitectónico con el edificio Herdocia y el Club Unión. En su condición original, dicho espacio urbano cumplía con el esquema historicista y europeizante al que se aspiraba en la capital. Asimismo, le otorgaba al núcleo original de la ciudad una apariencia más urbana que terminaba por consolidar el centro monumental de San José y disimulaba la pequeña escala de la ciudad y la cercanía del universo rural. La plaza incluía el monumento al presidente, y sobre el cuerpo central del edificio construido por Llach, dos esculturas de querubines soportan el escudo nacional. De esta manera, la iconografía escultórica jerarquizó el espacio público y le brindó un carácter cívico.

La arquitectura teatral de Llach es el cierre de un momento histórico en el cual la arquitectura nacional dependía de los modelos académicos. Su implantación que se debió a ingenieros y

arquitectos nacionales como Lesmes Jiménez, Francisco Salazar, José María Barrantes y extranjeros como Frantz Kurtze, Francisco Tenca y Luis Llach, cedió luego del inicio de la Segunda República a las corrientes internacionales que se habían fraguado durante la década de los veinte en el movimiento moderno.

No obstante, a Llach se le puede considerar como un arquitecto de transición al experimentar con lenguajes como el Art Deco que para aquel entonces ya estaban más vigentes en el resto del mundo. Muchas de las viviendas para familias de clase media en los barrios emergentes como Barrio México fueron diseñadas por él siguiendo un gusto Art Deco que también empleó de alguna manera en el edificio Herdocia.

Paco Hernández

El contexto en el que emigraron Campabadal, Llach y Povedano se puede definir como la segunda oleada de migración española a Costa Rica¹². Junto con la población de origen italiano y en menor grado alemán y francés, estos artistas llegaron como parte de una política de Estado que buscaba estimular la migración europea. Al igual que otros países de Latinoamérica, las directrices públicas no solamente tenían un programa cultural eurocéntrico, también lo era de carácter eugenésico.

De acuerdo con Alvarenga (2007):

“En la segunda mitad del siglo XIX los gobernantes de América Latina, especialmente aquellos que se ubicaron en países de escasa población, promovieron inmigraciones masivas desde Europa. Fueron muchos los ensayos que gobiernos como los de Argentina y Brasil efectuaron antes de que los proyectos colonizadores tuvieran éxito...En realidad las políticas de atracción se propusieron reclutar fundamentalmente a la población blanca proveniente de la Europa Occidental”

¹² La primera, o colonial, no tenía el carácter laboral de la segunda.

Lo anterior se debe a la vigencia de las ideas racistas que eran tomadas como científicas y que vinculaban la modernidad y el progreso como patrimonio del “hombre blanco”. (p.3,4)

Para un país tan vulnerable como Costa Rica en ese sentido era fundamental validarse en el concierto de las naciones blancas. Con dicho capital simbólico, se esperaba que fuera más respetada y considerada como un lugar civilizado con el cual establecer relaciones comerciales y políticas. Alvarenga (2007) indica que a pesar de que se construyó un imaginario que homogenizaba a la población de Costa Rica como “blanca”, su lento crecimiento y concentración en una zona geográfica pequeña motivó al diseño de políticas de atracción como la ley de bases y colonización, o el proyecto de 1907 para traer migrantes preferiblemente españoles porque “la inmigración europea, especialmente española podría exitosamente “amalgamarse” a la población nativa.

Junto con la agencia política, estos movimientos migratorios también estuvieron condicionados por lo que ocurría en los contextos de los países emisores. El siglo XIX español incluyó las guerras carlistas y la pérdida del imperio por la guerra del 98. En el caso de Italia, su reciente constitución como unidad política presentaba fuertes disparidades regionales y sociales, así como un rezago relativo con respecto a las demás potencias industrializadas.

Por esa razón, el deseado aporte genético provino sobre todo de los países del sur de Europa. Las redes migratorias abarcaron todos los países de la región, lo que explica la ruta de Povedano y Llach. Los medios de comunicación de la revolución industrial permitieron a muchos migrantes desplazarse a distintos puntos de la región: especialmente Argentina, Brasil y Cuba y generaron rutas migratorias que interconectaron la región.¹³

¹³ Muchos migrantes se asentaron temporalmente en diferentes lugares del continente. Asimismo, muchas familias que emigraron a Latinoamérica se dividieron al llegar al continente. La complejidad del proceso también incluyó movimientos bidireccionales a ambos lados del Atlántico.

En el caso de Costa Rica, la llegada de inmigrantes españoles y europeos correspondió a un fenómeno más amplio, producido por la expansión de la actividad productiva y la inserción del país en el sistema capitalista mundial. En ese sentido, la construcción del ferrocarril y la modernización de los puertos, requirieron de una fuerza laboral que fue suplida con un gran aporte de trabajadores antillanos y asiáticos. Precisamente frente a dicha migración “no deseada” surgió el deseo de los sectores más poderosos por “preservar el patrimonio genético” con la llegada de trabajadores europeos.¹⁴

De acuerdo con Palmer (1995), esta estrategia, al no ser realmente “total”¹⁵, dadas las condiciones económicas del país, fue complementada por una de “autoinmigración”, mediante la cual se estimulaba la colonización de las regiones periféricas por parte de migrantes “blancos” del Valle Central¹⁶. Asimismo, las políticas de salud buscaban evitar la disminución demográfica de dicha población. De esta manera:

“Este cambio se manifestó claramente en La Ley de Inmigración de 1897. El ejecutivo se reservó el derecho de impedir la entrada de miembros de las razas china, árabe, turca, siria, armenia y gitana, dado de que eran “nocivas al progreso y bienestar de la República, “Esto porque, “por su raza, sus hábitos de vida y espíritu aventurero e inadaptable a un medio ambiente de orden y de trabajo, serían en el país motivo de degeneración fisiológica y elementos propicios para el desarrollo de la olganza y el vicio”¹⁷ Aunque las políticas discriminatorias de la inmigración nunca terminaron completamente con la entrada de gentes consideradas como de razas inferiores, la puerta estaba simbólicamente cerrada. Con una base racial felizmente homogénea, pero con la República que sufría siempre de una

¹⁴ En ese sentido es importante aclarar que estas categorías raciales y proposiciones ideológicas corresponden a las del imaginario de la época.

¹⁵ Si se compara con la de otros países como Argentina y Brasil

¹⁶ En ese caso se puede tomar en cuenta el concepto de “blanco” como construcción sociopolítica y que, en el caso de Costa Rica, durante los siglos XIX y XX

¹⁷ Palmer (1995) citando a Cartí, B. (1921). *Copilación de Leyes, Decretos y Circulares Referentes a Medicina e Higiene del Año 1821 hasta 1921*. P.21.

escasez de mano de obra, al Estado Liberal le quedó solo una ruta por seguir. El nacionalismo terapéutico” (Palmer, 1995, p. 76,77)

Steven Palmer explica la consolidación del mito blanco en la identidad nacional costarricense al reiterar la importancia que posee el papel del Estado Liberal y la contraparte intelectual en su autoría.¹⁸ En este caso plantea una serie de hipótesis que describen la manera en que el Estado costarricense resolvió el problema demográfico mediante el estímulo del crecimiento vegetativo. Según Palmer, la base ideológica de las políticas estatales se encontraba en las nociones de hegemonía racial de inspiración europea. La relativa homogenización brindada por el mestizaje aportó la base fáctica para elaborar la invención de una supuesta superioridad racial sobre el resto de Centroamérica. Palmer añade que la prohibición del ingreso a poblaciones consideradas racialmente inferiores y la invisibilización de las minorías étnicas fueron otros ingredientes necesarios para culminar el proceso de blanqueamiento ficticio. La propuesta estructuralista de Palmer, que encadena el mito de la raza blanca a la época posliberal, le impide explicar la aparición de dicha representación en la era protonacional. Según Palmer, este vacío conceptual amerita una investigación.

De manera similar, Ronald Soto (1997) ha revisado las políticas migratorias, junto con su ideario eurocéntrico durante los inicios del siglo. En esta monografía, el autor analiza la importancia que tuvo para el Estado costarricense la ampliación de la frontera agrícola y la neutralización de la mortalidad mediante las políticas migratorias. Soto explica que existió una posición explícitamente racista, tanto por parte de los políticos como de los intelectuales de aquel entonces, a la hora de proponer una solución al problema del

¹⁸ Steven Palmer, “Hacia la auto-inmigración. El nacionalismo oficial en Costa Rica 1870-1930”, en *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*, eds. Jean Piel y Arturo Taracena, San José, (Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995), 75-85.

poblamiento del territorio. El inmigrante europeo era visto como ese elemento soñado y asimilable a un proyecto nacional que buscaba el progreso mediante mecanismos socialdarwinianos. Simultáneamente, se muestra cómo la búsqueda por racializar la identidad nacional encuentra su solución en las políticas públicas sanitarias. Esto en aras de facilitar la reproducción de lo que se consideraba una población óptima, compuesta por descendientes de costarricenses contruidos socialmente como “blancos”.

A este grupo de inmigrantes pertenece el humorista gráfico Francisco Hernández Holgado (Paco Hernández). Al nacer en 1895, es de una generación posterior a Campabadal Llach y Povedano. Por otra parte, llega a Costa Rica en 1913¹⁹ y su trabajo coincide con el fin del período Liberal y el inicio de la Segunda República. Este artista gráfico perteneció a la generación cuya obra se inscribe en la “era de oro del humor gráfico nacional” Sánchez, así definida por la gran cantidad de caricaturistas que hubo durante la primera mitad del siglo XX, en cuyo contexto existía un público bastante amplio de lectores que encontraban en el humorismo gráfico local una fuente de entretenimiento.

Desde la publicación de la primera caricatura editorial por *Mur* en 1892 (Sánchez, 2002), los periódicos locales emplearon la caricatura y la ilustración con fines políticos y comerciales. Imitando el ejemplo europeo como *La Caricature* y *Le Charivari*, aparecieron publicaciones y revistas dedicadas exclusivamente al humor gráfico. En dicho contexto destacan dibujantes tanto nacionales como extranjeros. Entre ellos se pueden mencionar a Enrique Hine, Noé Solano y Paco Hernández.

¹⁹ Asimismo, es importante anotar que trabajó junto a su hermano como señala Guardia (2008): “Los hermanos Hernández, españoles, revolucionaron el retrato y le dieron “glamour” a la fotografía nacional. Francisco- también dibujante y caricaturista-, presentó sus obras en las exposiciones del Diario de Costa Rica e hizo un álbum de estas” (p. 106)

Una de las razones que explican el carácter prolífico de la caricatura en dicho contexto, fue la ausencia de publicaciones de origen extranjero en el periodismo local. Esta situación cambió radicalmente luego de la Segunda Guerra Mundial, cuando apareció el diario La Nación que se encargó de difundir tiras cómicas extranjeras y con la popularización del televisor.

En el caso de Hernández es importante señalar que su obra gráfica incluyó la fotografía (SINABI) y que tanto ésta como sus caricaturas se publicaban con regularidad, salvo durante la dictadura de los hermanos Tinoco, en los principales medios de comunicación escrita. Por lo tanto, colaboró con los periódicos: La Información, El Bombo, El Huracán, La Linterna, La Broma, La Nación y Lecturas.

Como dato que se debe señalar que, junto con su labor en la prensa, también su obra fue exhibida en las exposiciones organizadas entre el 1928 y 1937. En ellas, junto con otros artistas plásticos abrió una generación de relevo en la cultura visual costarricense también conocida como la generación nacionalista. Esta última reprodujo algunos de los tópicos que aparecen en la obra de Povedano como el paisaje físico y humano del Valle Central. Sin embargo, el enfoque que se le dio al mismo incluyó una idealización mayor en la cual, el campesino del Valle Central y su hábitat se tomaron como sinécdoque de la identidad nacional.

Al respecto Sánchez (2002) señala que: “A diferencia de lo ocurrido en épocas posteriores (incluyendo lo que sucede, en gran medida, en la actualidad), en la década del treinta, la caricatura es una manifestación artística, valorada en idéntica medida que las demás artes plásticas: la pintura, el dibujo y la escultura; y al igual que ellas, sujeta a las innovaciones vanguardistas del momento. Como en otros momentos históricos, artistas plásticos costarricenses de la talla de Manuel de la Cruz González Luján y Francisco Amighetti Ruiz, cultivan también las caricaturas.” (p. 80).

De esta manera, la vida de Povedano y Hernández se cruzan más allá de su nacionalidad española. Ambos, participan de la naciente vida artística costarricense. En ella, las fronteras en la imagen propia de la cultura visual de masas (Ramírez, 1997) y la artística aún cruzan espacios. Sin embargo, es importante anotar que el espacio donde más se exhibió la obra de Hernández fue en el ámbito de la prensa. En todo caso es importante señalar la importancia que ambos tuvieron en la estructuración de la plástica nacional.

En el caso de Hernández, el personaje del “patillo” fue su iconografía antropomórfica para representar lo que él consideraba esencialmente costarricense. Este personaje representó en el discurso de Hernández las virtudes del pueblo de Costa Rica: sencillez, civilismo y conservadurismo. En este contexto de artes visuales, él y sus contemporáneos construyeron las representaciones sociales del “paisaje feliz” (Molina, 2010) nacional. Una visión *idealizada* que no rompía radicalmente con las aspiraciones eurocéntricas de los liberales, pero que le reasignaba a lo rural “blanco” el lugar de símbolo patrio.

Al respecto Molina (2010) indica que: “Lo característico de los pintores costarricenses de las primeras décadas del siglo XX fue inspirarse en el universo rural y, en especial, en uno de sus componentes esenciales: la casa de adobes. Las estadísticas disponibles revelan que de 761 paisajes exhibidos en las Exposiciones de Artes Plásticas efectuadas en San José entre 1928 y 1937, en 649 (un 85,3 por ciento) prevalecen las escenas campestres; y de 197 obras de este tipo fechadas entre 1920 y 1950 en 113 (57,4 por ciento) figuran viviendas del tipo ya descrito.

Lo usual es encontrar la casa de adobes aislada, en un contexto dominado por los colores de la bandera nacional: el azul de las montañas lejanas, el cielo, de una eventual acequia, del zócalo y, a veces, de los marcos de puertas” (43)

Para esta generación, la idea de nación y patria ya estaba consolidada e introyectada. Su misión consistió en reproducir las representaciones sociales nacionalistas desde la plástica y con referentes menos europeos. En ese aspecto es importante destacar la labor de difusión del *Repertorio Americano*. Dicha revista artístico literaria fue el espacio de difusión del pensamiento latinoamericanista de Mariátegui, Vasconcelos y Gabriela Mistral. Junto con la impresión de artistas del movimiento muralista mexicano, también aparecieron las imágenes de grabadores y pintores locales.

Si bien, la obra de Hernández no aparece tanto en esta publicación, se puede observar muchos patrones discursivos de sus colegas cogeneracionales. Por ejemplo: la frecuente denuncia al intervencionismo norteamericano y la supuesta placidez del campo costarricense y su carácter de origen común. Junto con otros artistas le añade al imaginario nacionalista la idealización del “concho”. La cual, cual no era tan frecuente durante las décadas precedentes.²⁰

Su personaje “el patillo” está fuertemente racializado en consonancia con el imaginario de la época. En él la “raza nacional” consistía en el supuesto tipo humano del Valle Central: En ese sentido, Hernández reprodujo la estrategia de “lumping and splitting” (Cerulo, 1995)²¹ cuya procedencia se remontaba al siglo XIX. De acuerdo con dicha estrategia, el “nosotros” costarricense es aplicable a la población de origen hispanomestizo reimaginada como blanca. Simultáneamente, con ella, se alterizó a los demás que no podían ser representados por dicha iconografía.

En sus caricaturas, los anclajes lingüísticos propios del patillo se pueden identificar en la literatura nacional precedente. Por ejemplo, en los poemas costumbristas de Aquileo Echeverría se reproduce

²⁰ Sobre todo, en la literatura, el campesino de finales del s. XIX se le representa de manera ambivalente: como un alma sencilla o como un personaje cómico que sirve de elemento de contraste con las costumbres urbanas adquiridas recientemente por la élite.

²¹ Agrupar y separar

el habla del campesinado. Lo mismo ocurre en la prosa de Manuel González Zeledón. Por lo tanto, el discurso gráfico y literario de Hernández, si se incluye como parte de la caricatura, tiene sus antecedentes en la construcción del “concho” de las décadas anteriores, elaborada por varios de los escritores del s. XIX.

Junto con los de su generación Hernández construye un paisaje físico y humano que no coincide con las problemáticas sociales del contexto histórico. Como señala Molina (2010):

“La crisis de 1930 agudizó los conflictos sociales. El universo urbano conoció las protestas de los artesanos y obreros, y en el campo, los pequeños y medianos caficultores se beneficiadores en defensa del precio del café. ¿Por qué los pintores perdieron de vista las tensiones y la pobreza del agro? La comparación con la literatura es útil para enfrentar esa pregunta. El campesino descubierto por los escritores de fines del siglo XIX fue el concho, que se asoma en los cuentos de Manuel González Zeledón y en los versos de Aquileo Echeverría: entre pícaro e inocente, sus aspecto es tranquilizador, sin un ademán que presagie a una figura que podría ser, socialmente, explosiva” (pp.53, 54)

Por lo tanto, Hernández le agrega el personaje que complementa a los “paisajes felices” (Molina, 2010) creados por los artistas plásticos de su generación. Sobre este campesino que funciona en su obra de sinécdoque para el pueblo costarricense se pueden encontrar referentes extranacionales como el caso de Liborio en Cuba, el cual tenía rasgos similares al personaje costarricense.

Luego de Hernández, esta figura aparece como un lugar común en la obra de otros humoristas gráficos como: Noé Solano y Hugo Díaz. Su carácter bonachón coincide con la autoimagen de país pacífico y rural que continúa permeando la autorrepresentación en la cultura de masas del país.

Por ejemplo, en la industria del entretenimiento y la televisión durante décadas se han presentado,

con ligeras variantes, versiones del patillo que refuerzan en el público los estereotipos introyectados sobre su cultura e identidad.

El conjunto de la casa de adobes, la carreta pintada, las montañas lejanas y el campesino inocente fueron elevados a la categoría de símbolos nacionales. De esta manera, el “paisaje nacional” excluyó por mucho tiempo otras geografías, frecuentemente más vastas que el valle intermontano central. Por lo tanto, se puede afirmar que Hernández fue uno de los actores responsables de la elaboración del andamiaje mítico de la identidad costarricense.

Es importante señalar que Hernández emplea frecuentemente a los Estados Unidos en la figura de Tío Sam como la alteridad contra la cual construye la representación de lo nacional. En ese sentido coincide con uno de los tópicos más frecuentes de los caricaturistas de la primera mitad del siglo XX. De manera contraintuitiva, las naciones centroamericanas figuran con menos frecuencia en sus chistes gráficos.

Como posible interpretación de lo anterior, es importante señalar que la guerra entre los Estados Unidos y España (1898) era un episodio reciente. Simultáneamente, el contexto histórico en el que el país norteamericano representó un actor intervencionista en la región, alimentaba posiciones antiimperialistas en Costa Rica y los intelectuales latinoamericanos. Por lo tanto, en la caricatura de Hernández se insinúa el hispanismo y arielismo opuesto a la alterización del anglosajón.

En los demás aspectos, muchas de sus caricaturas presentan posiciones conservadoras en temas de género y proyecto de nación. Por ejemplo, su posición frente a las reformas sociales de los 40 era refractaria. Hernández deja claro en sus caricaturas que su nación adoptiva deseada es blanca, trabajadora y campesina. A continuación, se analizarán algunos ejemplos que ilustran lo anterior.

A través del personaje del patillo o concho, Hernández enunció su visión de la política nacional e internacional, así como su opinión sobre los cambios que vivía la sociedad de aquel entonces. Por ejemplo, en la viñeta sobre el día de la patria, publicada en La Tribuna de 1940. El artista hace propios los versos del himno nacional que habla de una representación de lo nacional vinculada con el pacifismo. Asimismo, emplea la imagen como una estrategia discursiva para descalificar la beligerancia de las potencias durante la Segunda Guerra Mundial.

Asimismo, la imagen y el texto normalizan el paisaje idealizado del Valle Central como el esencialmente costarricense. La ambientación al incluir las montañas, la casa de adobes y la carreta enuncia la geografía del “paisaje feliz” construida por la generación nacionalista y alteriza el resto del territorio costarricense que pasa a ser un contexto anecdótico rara vez representado por los ilustradores y humoristas gráficos de la época. En ese sentido Hernández le aporta un rostro humano a la iconografía de los artistas que se esforzaban por construir un imaginario nacionalista.

Por otro lado, el anclaje lingüístico revela otros aspectos de las ideas que se encontraban detrás de su discurso gráfico. Por ejemplo: su rechazo a la modernidad o la creciente urbanización del país se manifiesta en la frase “líbranos...de la música y las costumbres modernas”²². En este caso, el autor define lo foráneo como una amenaza identitaria y como un agente contaminante de lo patrio. Se observa que, a pesar de su origen extranjero, se identificó plenamente con los tópicos de la comunidad imaginada que le

²² En muchas de las caricaturas publicadas en esa época se evidencia la alarma frente a la llegada del radio, el cine y con ellos nuevas formas de entretenimiento que para personas como Hernández contradecía el carácter espartano de la nación construida por labriegos.

adoptó. Así, el personaje de campesino humilde le sirve como pretexto para legitimar los valores religiosos, misóginos y machistas que caracterizaban a la sociedad costarricense de la primera mitad del siglo XX.

En la obra de Hernández la construcción de la identidad depende de la autorrepresentación del yo nacional mediante la figura idealizada del campesino y su supuesto entorno. Por otro lado, la alteridad por lo general proviene de los Estados Unidos o los inmigrantes que amenazaban la pureza moral de la nación. En este último aspecto, existen más ejemplos de su obra que revelan la exaltación de las costumbres “sencillas” del agro, opuestas a la decadencia e inmoralidad del cosmopolitismo que se anunciaba conforme el país llegaba a la mitad del siglo XX. Por lo tanto, se puede asociar su discurso con la matriz ideológica que produjo la letra del himno nacional, escrita por José María Zeledón en 1903.

De la misma manera que Zeledón reemplazó las letras preexistentes del Himno Nacional,²³ en las cuales se evidenciaban los valores más bélicos de fines del s. XIX (Carvajal, 2017), por un manifiesto utópico sobre el apego al trabajo y la paz; Hernández exhorta de manera gráfica al pacifismo y la laboriosidad. Al igual que muchos artistas de su generación, se muestra un viraje discursivo en cuanto a la naturaleza de la nación. En el caso de Hernández, la oposición campo ciudad se resuelve en favor de lo primero. Así lo rural y puro deja de representar una amenaza para el proyecto nacional y pasa a ser un origen mítico al que se debe volver para conservar el carácter puro de la comunidad imaginada.

²³ A pesar de haberse compuesto en 1857 por Manuel María Gutiérrez en el contexto del fortalecimiento del ejército y el conflicto bélico con Nicaragua, por muchos años no contó con una letra definitiva, hasta que se realizó el concurso de 1903. Entre otras, se empleó la letra del español Juan Fernández Ferraz.

En ese sentido, recuerda a los “mitos tropicales” denunciados por la escritora Yolanda Oreamuno o el mito del *Buen Salvaje* de Rousseau, en el cual la modernidad era la amenaza al estado de pureza primigenia.



Figura EN EL DÍA DE LA PATRIA

La Tribuna, 7 de julio 1940, 1.

Lo anterior, como señala Molina (2010), se debió a una reimaginación del pasado impulsada por Carlos Monge en la cual, se afirmaba que el Valle Central, en el siglo XVIII, fue el epicentro de una época dorada: la democracia rural. La falta de comercio y la

pobreza generalizada impidieron que floreciera la diferenciación social, por lo que los pequeños propietarios agrícolas (los “labrantines”) eran el eje de la vida económica (p. 65). El mito de la democracia social, reemplazó la valoración negativa de la era colonial que impulsaban los liberales. De la misma forma, reubicó al concho como símbolo nacional y sinécdoque de lo supuestamente costarricense. En ese sentido, Hernández coincide con la visión historiográfica impulsada durante la segunda república. En ella, se omitieron las asimetrías sociales que hubo en la colonia. Con el fin de explicar el supuesto igualitarismo colonial se emplearon como testimonio las cartas de los gobernadores quienes frecuentemente se quejaban de la pobreza de la provincia. Lo anterior, también funcionó como un instrumento para perpetuar el “mito blanco” sobre el origen de la población.

Otro ejemplo que revela la posición de Hernández con respecto al contraste entre lo urbano y su relación con el cambio de costumbres, se muestra en la **figura 66**,²⁴ publicada en *La Tribuna* el 12 de junio de 1940. En dicho comentario gráfico, se refiere a la proliferación de “vagos” como una amenaza a las buenas costumbres. Asimismo, revela una posición fuertemente nacionalista con respecto a los patrones de consumo locales. El motivo de la caricatura se enuncia en la parte superior del encuadre, donde se lee: “La Fábrica Nacional del Licores se verá obligada a importar alcohol por falta de panela”.

²⁴ *La Tribuna*, 12 de junio 1940, 1.



Figura 66. TODO HAY QUE IMPORTARLO

La Tribuna, 12 de junio 1940, 1.

De esta manera, Hernández identifica una nueva alteridad interna, “los vagos”, los cuales, de acuerdo con su comentario, son un fenómeno urbano. Es comprensible que el artista los considere ciudadanos de desecho, dado que se encuentran en las antípodas del campesino laborioso imaginado por el dibujante como el verdaderamente costarricense. El chiste también evidencia la molestia que siente el caricaturista frente a la dependencia de productos extranjeros; esta falta de autonomía económica satirizada por la imagen se relaciona con la recurrente marginalidad del país denunciada por Hernández. Confirmando lo anterior, la obra en la **figura 67** subraya este aspecto conservador en las ideas nacionalistas de Hernández. La caricatura titulada “LOS ENEMIGOS DE LA AGRICULTURA”²⁵ evidencia un discurso que separa dos naciones: Costa Rica antes de las reformas sociales y Costa Rica después de ellas. El diálogo confirma el concepto central de la narrativa gráfica: “—Ahora todos serán dautores. Dautor en Letras, Dautor en Ciencias, Dautor en Malas Artes... Todos van a la siudad a ser dautores o polecías, ya en los campos no queda quien siembre una papa!”.

²⁵ *La Tribuna*, 5 de marzo 1941, 1.

LOS ENEMIGOS DE LA AGRICULTURA

LA UNIVERSIDAD Y EL CUERPO DE POLICIA



—Ahora todos serán dutores. Dautor en Letras, Dautor en Cencias, Dautor en Malas Artés... Todos van a la siudá a ser dutores o polecias, ya en los campos no queda quien siembre una papa!

Figura 67. LOS ENEMIGOS DE LA AGRICULTURA.

La Tribuna, 5 de marzo 1941, 1.

Como se observa en el texto, Hernández recoge el habla del campesino de la misma manera que lo hiciera antes Aquileo Echeverría en su poesía y, al igual que este autor, construye una imagen bucólica y desproblematizada del campesino. Para Hernández, la verdadera Costa Rica se encuentra en este imaginario idealizado de lo rural, mientras que el nuevo país, más urbano, más educado, se convierte en una nueva imagen de la nación que rechaza. Por lo tanto, en el caso de un artista maduro como Hernández, las alteridades internas son las que pueden cambiar el estado

de las cosas, por ejemplo, los estudiantes, los vagos o los intelectuales. Otro sector que el artista consideró amenazante a la integridad de la nación fueron los inmigrantes judíos. A propósito de la Segunda Guerra Mundial y sus imágenes más frecuentes, Hernández representa una “invasión” con paracaidistas en las tierras costarricenses, identificables como tales por las palmeras. El título de la caricatura de la **figura 68**²⁶ es “Esa sí que es una columna peligrosa”. El chiste editorial se publicó el 18 de mayo de 1940. En ella aparece un “ejército” de buhoneros que portan las maletas con su mercadería; en este caso, el recurso discursivo del artista es el del estereotipo, definido por Gasca y Gubern como “personajes arquetípicos sometidos a representaciones icónicas características y muy estables”.²⁷ Según se observó en los dibujos de Valentín Macabro, en el caso de la representación hecha por Hernández de tal población obedece a códigos construidos más allá de las fronteras nacionales. Por ejemplo, la nariz y la mirada avara corresponden con la iconografía preestablecida en los países europeos y frecuentemente reproducida por la propaganda nazi.



²⁶ *La Tribuna*, 19 de mayo 1940, 1.

²⁷ Gasca y Gubern, *El discurso del comic*, 32.

Figura 68. ESA SI QUE ES COLUMNA PELIGROSA

La Tribuna, 19 de mayo 1940, 1.

CONCLUSIONES

Con la consolidación del sistema de naciones, apareció la necesidad de dotar dichas comunidades imaginadas de un grado de imaginabilidad. Para el caso de las naciones latinoamericanas, esta misión debió reorganizar las categorías sociopolíticas y lealtades preexistentes. De esta manera, el sentido de un destino y origen común que demandaba la elaboración de la identidad nacional, requirió de un proceso gradual que acompañó la consolidación del aparato estatal. En Costa Rica, al igual que en el resto de Centroamérica, luego de la independencia, el Estado Nación debió superar los regionalismos al mismo tiempo que debió consolidar una narrativa coherente de lo “nacional”. Asimismo, la sociedad debió buscar estrategias para separarse conceptualmente de las naciones vecinas, con las cuales existían fuertes lazos históricos y culturales, así como semejanzas.

Luego de la aventura napoleónica, el colapso del imperio español e impulsadas por la revolución industrial, las nuevas potencias capitalistas establecieron un escenario en el cual Costa Rica debió negociar la viabilidad como país independiente y conectarse con los mercados internacionales. En este contexto, en el cual, el colonialismo había determinado cuales eran los centros de poder, se definió que se consideraba hegemónico y qué era subalterno. Por lo tanto, dicho espejo sirvió de parámetro de acuerdo el cual tanto costarricenses como centroamericanos trataron de moldear su autorrepresentación empleando significantes deseables.

De acuerdo con dicho modelo, lo europeo pasó a ser el canon que determinó la elaboración de las representaciones sociales de lo nacional. Así, el nuevo centro de poder político, o sea, San José, buscó emular en lo arquitectónico las tipologías de los centros de poder. Por otra parte, la música se profesionalizó para acompañar los rituales de la nueva nación. Asimismo, las artes plásticas

ilustraron y crearon la iconografía de la historia patria. Por último el humor gráfico colaboró con la racialización reforzando la narrativa excepcionalista que describía al pequeño país como un enclave rural, pacífico y blanco en un contexto salvaje, mestizo y tropical.

En esta construcción mítica y simbólica, España figuró en dos formas. La primera fue como origen de la “sangre” nacional, y por lo tanto como vínculo racial con lo hegemónico. En ese sentido, no existió una ruptura edípica con la potencia colonial. La otra fue como fuente de artistas que se convirtieron en actores fundamentales en la constitución de un corpus de imágenes y sonidos que definieran qué era costarricense y qué no lo era. Por lo tanto, de manera contraintuitiva, España no fue representada como la alteridad opresora de la cual se estaba rompiendo, sino al contrario, fue una de las fuentes creativas para elaborar la simbología del discurso nacionalista. En ese sentido, los liberales planteaban que la construcción de la identidad nacional era una apuesta progresista de referentes europeos, la cual superaba un pasado de pobreza y atraso vinculado con la época colonial.

En dichas circunstancias, las políticas de Estado, procuraron conservar los lazos culturales con la nación ibérica estimulando en lo posible la migración o llamando específicamente a los artistas como Tomás Povedano y José María Campabadal a que colaboraran en la construcción de la institucionalidad artística que permitiera elaborar una imagen oficial de la memoria colectiva de la nación. En ambos casos, su colaboración fue requerida debido a la necesidad de profesionalizar la práctica de las artes visuales y la práctica musical. Asimismo, fueron instrumentos de las reformas educativas orientadas a civilizar el país. De esta manera, mientras que en algunos países de Latinoamérica lo español (Shumway) se asociaba con la “barbarie” que se oponía a lo civilizado, en ese caso, lo que emanaba del noroeste de Europa; en Costa Rica fue el eslabón que conectaba la cultura oficial y de élites a lo metropolitano.

Por otra parte, en el caso de los hermanos Hernández Holgado, su llegada obedece a los patrones migratorios del cambio de siglo, cuyas redes abarcaban a los demás países de Hispanoamérica. No obstante, es importante señalar que también son producto de las políticas de Estado destinadas a europeizar la raza nacional. Debido a que el campus en el que laboraron, fue la prensa, se puede afirmar que su discurso obedecía más a la cultura de masas que a la versión oficial o estatal. Sin embargo, no se pueden separar ambas. En ellas, los distintos actores políticos y sociales estructuraron lentamente una autorrepresentación del país orientada a imaginarlo como la Suiza de Centroamérica y un país que destacaba por sus supuestas diferencias de los demás en el área.

Por lo tanto, se puede observar la manera en la cual la construcción de la identidad colectiva involucró la mirada del “otro” español. Lo anterior, confirmando el carácter especular que representa la imagen del yo nacional. En el caso de los artistas revisados, éstos reforzaron muchos de los imaginarios “deseados” por parte de los costarricenses. Así, Povedano colaboró con la consagración del Valle Central como la geografía originaria del espíritu costarricense y Hernández difundió la normalización del campesino de dicha región como sinécdoque de lo popular. Los tópicos y mitos identitarios que estos artistas plásticos crearon, luego se replicaron en la obra de otros artistas locales. De esta manera, se muestra el carácter heterónimo de la identidad nacional.

En el conjunto de las representaciones sociales materializadas mediante el discurso plástico, fueron determinantes las relaciones entre lo metropolitano y lo periférico. De acuerdo con dicha relación binaria, el país buscó la elaboración de un imaginario que lo acercaran a los centros de poder en lo cultural y lo racial. Lo anterior se explica con la importancia que tuvieron las relaciones económicas y culturales en la geopolítica colonialista durante el siglo XIX, el cual fue el escenario formativo de la autoimagen nacional. Por lo tanto, en un macrocontexto donde no se cuestionaba la superioridad cultural europea y la valoración de la modernidad como un patrimonio de la “raza”

blanca, es comprensible la obsesión de la élite local junto con las demás latinoamericanas por asemejarse al parámetro hegemónico.

En ese sentido, el aporte simbólico incluyó lo genético. En el caso costarricense, con la ayuda de la mirada prestada de los viajeros que llegaban al país, se elaboró el mito blanco. En él, se declaró como raza nacional al tipo humano que emergió del mestizaje del Valle Central. Asimismo, las políticas de Estado eugenésicas estimularon la llegada de inmigrantes europeos y con ellos la “segunda” oleada de españoles. Lo anterior es una de las causas de la llegada de Campabadal, Llach, Povedano y sobre todo Hernández. De esta manera, la presencia de artistas españoles y su activa participación en la producción de significantes nacionalistas, también se pueden atribuir a factores demográficos.

Dichos significantes son el resultado de un proceso sistémico en el cual, el intercambio discursivo entre el español y el costarricense estructuraron un imaginario cuyos tópicos continúan vigentes. Como se señaló con la obra de Hernández, en el proceso de invención de lo nacional también existió el condicionante norteamericano, cuyos intereses económicos y su intervencionismo en la región lo convirtieron en el espejo “negativo” frente el cual se representó la nacionalidad costarricense como derivativa de su madre patria española. En este caso, también es importante señalar que los movimientos artísticos y culturales de corte arielista, propios del mundo hispanohablante incidieron en las propuestas simbólicas de los artistas analizados y sus correspondientes relatos. De lo anterior se infiere que el nacionalismo costarricense requirió del constante diálogo con el “otro” tanto del que se deseaba emular como de aquel que no representaba la patria deseada.

Si se enumeran los casos puntuales que demuestran el impacto de la impronta de españoles en la construcción de la identidad nacional, es ineludible la figura de José Campabadal. El aporte del

catalán responde al proyecto civilizatorio de la élite costarricense. En un marco en el cual se fortaleció el sistema educativo. Campabadal fue uno de los músicos clave en el repertorio que le brindaron una banda sonora a la nueva comunidad imaginada. En colaboración con Ferraz, de su creatividad surgieron muchas de las marchas e himnos que se emplean hasta la fecha para los rituales propios de las tradiciones inventadas.

En sus himnos, de corte muchas veces marcial, se reivindican los valores de civismo, libertad y sacrificio por la patria que se inventaron durante los movimientos revolucionarios a partir de la Ilustración. Asimismo, son el testimonio que aún tenían las bandas militares y por lo tanto, el ejército durante la consolidación del aparato estatal. Por otra parte, Campabadal colaboró con el esfuerzo que realizó la sociedad del Valle Central por profesionalizar la práctica musical en el país. Dicho proceso incluyó: la institucionalización de la enseñanza musical. Al respecto, es importante su aporte en la fundación de sociedades musicales y participación como maestro de capilla en algunas de las parroquias más importantes del país.

A pesar de su ligamen con la Iglesia Católica, Campabadal perteneció al proceso de secularización cultural impulsado por los liberales. Su trabajo docente y de intérprete colaboró con familiarizar al público del país con la música académica en sus variantes más serias. Lo anterior en un marco que incluyó la construcción de la infraestructura necesaria para la interpretación musical. Por ejemplo, su período más activo en el país coincidió con la construcción del Teatro Nacional. Este último fue el resultado de un proceso gradual en el cual los lugares de socialización abandonaron la tutela eclesiástica y le brindaron a los grupos más poderosos el escenario adecuado para imitar el estilo de vida de los países que tanto admiraban.

En ese sentido, las principales ciudades del país sufrieron intervenciones arquitectónicas que les permitieran convertirse en el marco del proyecto civilizatorio liberal. De esa manera, edificios

como el Teatro Nacional se construyeron en un entorno urbano que se modificó para emular las ciudades modernas de la Revolución Industrial. Correspondiendo con su jerarquía, el epicentro del poder económico y político de la nación: San José fue la que sufrió las transformaciones más profundas.

A partir de la administración del presidente Mora Porras y la construcción del Palacio Nacional, la arquitectura institucional se adhirió a los modelos historicistas decimonónicos. Simultáneamente, el espacio público se rediseñó pensando en la necesidad del Estado de escenificar las tradiciones inventadas que visibilizaran su poder como ente rector de la vida nacional. En dicho contexto, destacan los ensanches hacia el nordeste de la capital y el trazado de avenidas que interconectarán parques e hitos. Este fue el marco en el que brindó su aporte el arquitecto catalán Luis Llach

Llach tuvo un papel similar en la disciplina arquitectónica al de Campabadal en música. Muchos de sus proyectos son actualmente símbolos de la ciudad y la nación. Por ejemplo, el Edificio de Correos y Telégrafos se ubicó en uno de los nodos más importantes de la vida política y social de San José. Su lenguaje académico en el cual, se mezclan elementos neoclásicos y barrocos revelan el gusto afrancesado que se le quería dar a la plaza que lo bordea en su costado este. Este edificio construido en la segunda década del siglo XX, pronto fue complementado por el del Club Unión y la estatua conmemorativa del presidente Juan Mora Porras, así como con el Edificio Herdocia, También aporte de Llach.

El anterior conjunto arquitectónico refleja la funcionalidad de la ciudad como centro simbólico del país y como escenario del estilo de vida “cosmopolita” y moderno al cual aspiraban las élites locales, en su búsqueda por romper con las tradiciones coloniales hispanomestizas. Asimismo, colaboró con evidenciar el carácter hegemónico de la ciudad capital sobre los demás centros

urbanos del país. Con lo anterior se manifestó, mediante el diseño del espacio público, el triunfo del proyecto centralizador de los políticos liberales de finales del siglo XIX e inicios del XX.

La secularización de las costumbres no impidió que las tradiciones coloniales se imbricaran en el entramado simbólico nacionalista. En ese sentido, la devoción a la Virgen de los Ángeles, cuyo origen se encontraba en las cofradías mulatas del siglo XVII y XVIII, emergió luego de la independencia como uno de los ritos más asociados con la identidad del país. De nuevo, en ese aspecto Llach, realizó un aporte fundamental al diseñar el templo que, hasta la fecha, es el marco de la tradición religiosa.

Este templo, reemplazó al anterior que se elaboró de manera gradual desde la colonial y que tenía un lenguaje más vernáculo. En cambio, el diseño de Llach se basó en citas intencionales de la historia arquitectónica europea. En ese sentido, sus préstamos estilísticos provinieron del quincunx tardobizantino junto con detalles románicos y góticos. El resultado es un edificio de rasgos eclécticos que hasta la fecha es un lugar de memoria y de ritualidad, en el cual se traslapan los usos devocionales, así como los políticos. En ese sentido, la coincidencia de Llach con Campabadal incluyó su colaboración artística con la Iglesia Católica costarricense.

En los dos casos anteriores: El Edificio de Correos y Telégrafos y la Basílica de la Virgen de los Ángeles, lo monumental se insertó en el imaginario colectivo como significante de los “lugares de la nación” en los cuales se escenificaban las tradiciones del Estado y la religión mayoritaria del Valle Central. Sin embargo, el aporte de Llach trascendió al ámbito privado y varias de las viviendas que diseñó colaboraron con la inserción de los lenguajes de moda en los países más ricos. De esta manera su arquitectura fue un vector de “modernidad” en la vida cotidiana de la nación.

Al igual que los ejemplos anteriores: Campabadal y Llach, Tomás Povedano realizó un aporte, en la profesionalización de las artes, en su caso, la pintura. Con la fundación de la Escuela de Bellas

Artes, se creó la primera institución de enseñanza de las artes plásticas del país. Coincidiendo con el gusto conservador de la sociedad criolla, Povedano siguió una estética académica en la cual se priorizaban las técnicas heredadas de la tradición clasicista europea. Su enfoque pedagógico y plástico estaba rezagado con las vanguardias pictóricas que emergían en aquel momento histórico. Sin embargo, su producción artística permitió generar gran parte de la iconografía vinculada con la identidad nacional.

Por ejemplo, sus retratos de figuras históricas generaron una memoria colectiva que coincidía con la visión historiográfica oficial. En ella, se reafirmaba la misión civilizatoria del europeo, la supuesta tradición civilista del país y los episodios que funcionaron como momentos fundacionales míticos. De esta, su pintura le dio un rostro al panteón de los héroes nacionales que circularon luego de manera masiva, gracias a la numismática. Simultáneamente, le brindó un giro romántico y heroico a la conquista del país por parte de los españoles, invisibilizando la realidad socioeconómica de los dos siglos posteriores de coloniaje.

La pintura de Povedano reforzó el imaginario del Valle Central como el centro simbólico de la identidad costarricense. Dicha representación espacial fue medular en el blanqueamiento identitario nacionalista, donde se alterizaron y exotizaron las demás regiones del país y sus grupos étnicos dominantes.

En ese sentido sus imágenes de las comunidades indígenas e inclusive de la zona noroeste del país tuvieron un carácter más “antropológico” y etnográfico. Así sus pinturas reforzaron la noción de un origen mítico de la nación anclado en la relación binaria entre el indígena conquistado y el español conquistador, invisibilizándose el aporte de otros pueblos y los complejos procesos socioculturales de la colonia. Se puede afirmar que Povedano y la generación nacionalista que le sucedió sentaron

las bases del paisaje humano y natural que dominaron los mitos colectivos sobre los esencialmente costarricense y su historia.

Por último, en el campo de la caricatura, Hernández quien perteneció a la generación de caricaturistas cuya obra se inscribe en la primera mitad del siglo XX, participó de la difusión masiva de iconografías y situaciones normalizadas relativas a la representación de lo nacional. Su labor como humorista gráfico, le brindó una plataforma de difusión discursiva en un contexto donde dicha

En los medios dedicados a la difusión de chistes gráficos como La Semana y La Linterna o en los periódicos como la Nación, Hernández se encargó de difundir la encarnación del “pueblo” costarricense en la figura del patillo. En él, al igual que el Liborio cubano, se representó la sencillez percibida del campesino, el carácter rural de la nación, así como los valores que el artista alegaba que correspondían a la esencia de la nación.

El “patillo” funcionó para repetir muchos de los tópicos que sus contemporáneos vinculaban con las virtudes nacionales. Dicho personaje anclaba la identidad nacional en el agro del Valle Central. Asimismo, se convertía en un pretexto para argumentar el rechazo que sentía Hernández por el cosmopolitismo y las costumbres percibidas de la ciudad. Tampoco, hay que obviar el hecho de que el personaje fuera masculino en concordancia con el discurso fuertemente conservador del autor.

A lo largo de su producción, se nota la importancia que le otorgó en la construcción del “nosotros” costarricense a la alteridad norteamericana. La última, fue caracterizada de manera negativa, coincidiendo con la amenaza real que representó en dicho momento histórico el intervencionismo en la Región del Caribe. Dicho ejercicio especular sufrió modificaciones a lo largo de su obra. Por ejemplo, conforme el país atravesó por la década de los treinta y la Segunda Guerra Mundial,

Hernández tendió a comparar el pacifismo y carácter idílico de la nación imaginada con la tragedia bélica de Europa. En ese sentido, abandonó la representación de Estados Unidos como el “otro” amenazante, reemplazándolo por los dictadores de Alemania, Italia y Japón.

- A. La desmitificación de la ruptura edípica**
- B. La continuidad del flujo migratorio y la migración deseada**
- C. La imagen del nosotros como una construcción dialéctica**
- D. El papel de Campabadal en los sonidos de la nación**
- E. El aporte de Llach creando los lugares de la nación**
- F. El aporte de Povedano creando la iconografía de la nación**
- G. El aporte de Hernández en la consolidación del imaginario agrario**

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Acuña, V. (2002). "La invención de la diferencia costarricense" en *Revista de Historia (Costa Rica)* 45 (enero-junio): 191-28.
- Anglin, L. (2021). *Humor gráfico y nación: 1917-1948*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Benavides, M. (2010). *Los negros y la virgen de los ángeles*. San José: M.J. Benavides.
- Carmack, R. (1992). *Historia antigua de América Central: del poblamiento a la conquista*: Costa Rica: FLACSO.
- Carvajal, M. (2007). *Himno patriótico al 15 de setiembre*. En "Revista Herencia". Vol 20 (1y 2). 127-136.
- Carvajal, M. (2017). *Símbolos nacionales de Costa Rica, la otra historia*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Cerulo, K. (1995). *Identity Designs: The sights and sounds of the nation*. Rutgers University Press.
- Fumero Patricia. "La celebración del santo de la patria: la devaluación de la estatua al héroe nacional costarricense, Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891." En *Fin de siglo e identidad nacional en México y Centroamérica*, ed. Molina Iván y Enríquez Francisco. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998.
- Chacón, M y Solano, V. (2014). *Tomás Povedano y los billetes de Costa Rica*. San José: Fundación de los museos del Banco Central.
- Chirú, D. (2012). "Liturgia del héroe nacional: el monumento a Vasco Núñez de Balboa en Panamá" en *Cuadernos de Intercambio*. San José: Costa Rica. Año 9 número 10, 71-99.
- Cicherchia, R. (2005). "John Bull y el gran tour de los mapas internacionales". En *Identidades, género y ciudadanía en procesos políticos y cambio social en contextos multiculturales en América Latina*, Ricardo Cicherchia, ed. Quito, Ecuador: Abya Ayala.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Fernández, R. (1985). *Costa Rica en el siglo XIX*. San José, Costa Rica: EDUCA.

- Fumero Patricia. "La celebración del santo de la patria: la devaluación de la estatua al héroe nacional costarricense, Juan Santamaría, el 15 de setiembre de 1891." En *Fin de siglo e identidad nacional en México y Centroamérica*, ed. Molina Iván y Enríquez Francisco. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 1998.
- Garnier, J y Venegas, H. (1998). "La arquitectura de la primera mitad del siglo XX" En *Historia de la arquitectura en Costa Rica*. Elizabeth Fonseca, ed. San José: Fundación de los Museos del Banco Central. Hastings Adrian. *La construcción de las nacionalidades*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- González, L. (1993). "Luis Llach: el arquitecto de Quibdó". En *Boletín cultural y bibliográfico*. Colombia: Vol. 3 No 4 Pp35-53
- González, L. (2004). *Luis Llach. En busca de las ciudades y la arquitectura de América*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Guardia, M. (2008). *La otra Mirada: Artistas extranjeros en Costa Rica*. San José: Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.
- Hastings Adrian. *La construcción de las nacionalidades*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- Hobsbawm E. J (1991). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
- Hoch, M. (1994). "La construcción de la identidad nacional", *Revista de Occidente* (Costa Rica) (octubre 1994): 45.
- Marín, R. (2009). *Un viaje poco conocido. La visita de Elías al-Mawsili, sacerdote caldeo iraquí a la América Colonial (1669?-1680)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Jiménez, A. (2002). *El imposible país de los filósofos*. San José, Costa Rica: Ediciones Perro Azul.
- Molina, I. (2010). *Costarricense por dicha*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Mead, G. (1972). *Espíritu y sociedad*. Buenos Aires: Paidós
- Palmer, S. (1995). "Hacia la autoinmigración". En Arturo Taracena y Jean Piel. *Identidades nacionales y Estado moderno en Centroamérica*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica. Emilia Prieto "Crítica a la obra de Manuel Cano de Castro" en *Repertorio Americano* (San José, 1945), 42
- Prieto, E. (1945). "Crítica a la obra de Manuel Cano de Castro". En *Repertorio Americano*. San José,
- Quesada, A. (1999). "Honores póstumos al maestro José Campabadal". En *Revista Escena*. Vol 41-42, número 1-2.
- Ramírez, J. (1997). *Medios de masa e historia del arte*. Madrid: Cátedra
- Salazar, O. (2009). *Viaje del cónsul francés por Centroamérica 1888-1889*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Sánchez, A. (2002). *Caricatura y prensa nacional*. Heredia, Costa Rica: EUNA.

Shumway, N. (1993) *The invention of Argentina*. Berkeley, California: University of California Press.

SINABI. (2021). Povedano de Arcos, Tomás. En *Diccionario Biográfico*.

<http://sinabi.go.cr/DiccionarioBiograficoDetail/biografia/13>.

Soto, R. (1997). "Inmigrantes e identidad nacional en Costa Rica: Los "otros" afirman el "nosotros". Tesis de Licenciatura en Historia: Universidad de Costa Rica.

Taylor, C. (1994). "The Politics of Recognition" en *Multiculturalism*, ed Amy Gutman (UK: Princeton University Press. Van Dijk, Teun. *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.

Van Dijk, Teun. *Ideología y discurso: una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Ariel, 2003.

Vargas, M. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica 1840-1940*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica

Vicente, T. (2020). *Biografía de José Campabadal*. Entrevista realizada el viernes 15 de enero, 2020.

Zavaleta, E. (2004). *Las exposiciones de las artes plásticas en Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.