

Las artes visuales como discurso de “identidad nacional” en América Latina: una lectura crítica desde el proceso costarricense

Claudia Kuzma Zabaleta

Trabajadora Social
Montevideo, Uruguay



Resumen

Las artes visuales como discurso de la identidad nacional en América Latina a partir de los museos como un medio de comunicación y difusión ideológica del Estado para expresar los valores, sentimientos e ideas de las élites criollas y las oligarquías nacionales.

Palabras claves: identidad nacional, cultura oficial, arte costarricense, museos

Abstract

Visual arts as a discourse of national identity in Latin America through the museums as a means of state's ideological communication and spreading of values, feelings, and ideas of the native elites and the national oligarchies.

Keywords: national identity, official culture, Costa Rican art, museums

“Lo monstruoso no existe más que en relación a un orden establecido, por referencia a una cultura, a una ipicidad: es la identidad del otro.” (A. Jiménez)

A modo de introducción

En el presente artículo se conciben las artes visuales como una de las vías de expresión y de discurso del proyecto ideológico-político que orientó el proceso de construcción de la “identidad nacional” por parte del Estado en América Latina, a partir de un dispositivo de gran impacto socioeducativo: los museos nacionales.

En primer lugar, cabe señalar que a lo largo de este trabajo concebimos la cultura como “...el conjunto de formas singulares que presentan los fenómenos correspondientes al enfrentamiento de una Sociedad a condiciones específicas en la solución histórica de sus problemas de desarrollo. Estos problemas generales de desarrollo, propios de la formación económico-social, constituyen el contenido fundamental a que corresponden las formas culturales”¹. Dicha noción expresa los nexos objetivos que la cultura presenta en cada sociedad con los contenidos más generales de los procesos que la expresan históricamente. Es decir, partimos de la existencia de una relación entre cultura y formación socio-económica de una determinada sociedad. En este sentido, las artes visuales y

los museos expresan el proceso de conformación de los Estados Nacionales en América Latina y sus transformaciones a lo largo de la historia. La cultura posee, pues, una existencia material y relaciones con las formas de conciencia, es decir con lo ideológico. También importa señalar su “carácter procesal que es resultado de la creación y recreación humanas”. Esta visión histórica de la cultura permite concebir al sujeto como agente social activo, con conciencia de los contenidos con los cuales se identifica y del papel que ha jugado y puede jugar para transformarlos en beneficio propio².

En segundo lugar, respecto a la “identidad nacional” diremos que ella ha sido construida e impuesta simbólicamente desde el Estado Nacional, bajo el paradigma de la modernidad europea. Esto ha supuesto una mirada hacia el “otro” (indígenas, afrodescendientes, campesinos) –y por ende una construcción “del otro”– como “salvaje” y “bárbaro”, a quien se debía “civilizar”. Desde un pensamiento único (el occidental) y una manera de conocer que consiste en dominar (la racionalidad instrumental), el mundo es construido como un todo ordenado y explicado según determinadas leyes, donde no hay cabida para

¹ Concepto de Luis Felipe Bate citado en: Rodríguez, 1991.

² Vargas Arenas y Sanoja Obediente, 1993, p. 19-61.

lo diferente, lo caótico. Bajo el mito del progreso y del crecimiento económico, se conformaron estructuras sociopolíticas a favor de las élites criollas y las oligarquías que se autoproclamaron conductores del destino de nuestras sociedades latinoamericanas. Desde este proyecto ideológico-político, el Estado (como su instrumento) ha procurado “homogenizar”, eliminando o invisibilizando lo diferente, “lo otro”. En este sentido, el presente trabajo procura mostrar este proceso que se remonta incluso al momento de la conquista española, así como las formas de resistencia por parte de quienes fueron objeto de tal dominación, que se expresa en las artes visuales como “hibridación” o “mestizaje socio-cultural”. A través de la historia, el arte se ha nutrido del dolor, ha sido un medio para expresar los temores, una forma de trascender, de liberarse de toda censura y en cada momento histórico de crisis, las sociedades, los grupos, los sujetos encuentran en él todas estas posibilidades. Por otra parte, abordar el tema de la “identidad nacional” desde las artes visuales, supone reconocer en el arte una forma de conocimiento al igual que las ciencias sociales o las ciencias naturales. En este sentido, se procura desde este trabajo aportar al desarrollo de enfoques transdisciplinarios para comprender e interpretar los procesos socio-políticos de nuestra región.

Finalmente, queda por mencionar que este abordaje se particulariza en el proceso costarricense, a partir de

la observación y registro de las exhibiciones que realizan los principales museos de este país, así como de entrevistas a referentes académicos sobre la temática.

Los museos, “política cultural” al servicio de la “identidad nacional”: algunas consideraciones preliminares

A lo largo de este apartado, se procura explorar el papel que ha jugado el arte visual como discurso de la “identidad nacional” en América Latina, a través de uno de los dispositivos desplegados por el Estado (Ministerios de Cultura y/o de Educación, según el país): los museos “nacionales”. Así, la imagen plasmada por un conjunto de “pintores nacionales” se constituye en un medio de comunicación y difusión ideológica por parte del Estado que expresa los valores, sentimientos e ideas de las élites criollas y las oligarquías nacionales. Pues es el Estado mediante elementos simbólicos, quien imagina y construye el discurso de la “nación” entre fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Un discurso que se sustenta en el modelo cultural y el proyecto económico y político de la modernidad europea y que se impone violentamente sobre las múltiples “identidades culturales” que existían en América Latina. Entonces, cabe preguntarse cuánto de este discurso permanece vigente en las sociedades latinoamericanas actuales, expresado

en sus estructuras socio-económicas y sus sistemas políticos (simulacros de democracias “representativas”), donde aún se observan relaciones de dominación en todas las formas posibles (de género, étnicas, generacionales) y desigualdades que responden no solamente a niveles de ingreso de los hogares.

Por ello, uno de los objetivos de este análisis consiste en deconstruir el discurso “oficial” respecto a la “identidad nacional” narrado en el arte visual, reflexionando así sobre el impacto cultural de los museos para difundir contenidos ideológico-políticos discriminatorios y excluyentes respecto a aquellos que constituyen “los otros” y que se diferencian del “nosotros” que conforma “la nación”, bajo el paradigma de la modernidad. Asimismo, dicho análisis permitirá observar cómo las expresiones artísticas (en este caso las artes visuales) lejos de constituir manifestaciones de la creatividad humana individual o aislada, así como los propios museos, reflejan como parte de la “cultura”³ —explícita o implícitamente— procesos histórico-políticos, económicos y sociales de una determinada comunidad. No obstante, si bien ambos productos culturales han servido al discurso nacional con base en discriminaciones, exclusiones y prejuicios en América

Latina, ellos pueden constituirse en un medio para plasmar los problemas, tensiones, búsquedas y anhelos de los distintos grupos de una sociedad. En este sentido, es interesante observar las nuevas tendencias artísticas a partir de las décadas de los 80 y 90 y el arte “posmoderno”, bajo la influencia de corrientes internacionales que no sólo abren las fronteras del arte latinoamericano hacia el mundo, sino que cuestionan la forma y el contenido de la expresión artística de “lo nacional”. En muchos países, a partir de procesos de crisis socioeconómica y política, se produce dialécticamente una ruptura con los modelos clásicos de concebir el arte, introduciendo así la crítica y la denuncia que inciden en la representación de la “identidad nacional”. Tal es el caso de Costa Rica y de Centroamérica, como se observa en algunas exposiciones visitadas de las que más adelante nos ocuparemos.

En este momento, conviene introducir brevemente algunos comentarios respecto a la función sociocultural que los museos han cumplido y pueden cumplir en América Latina. Para ello, es preciso contextualizarlos en el escenario mundial y sus transformaciones a partir de la década de los 50. Es decir, a partir de ese momento gracias a nuevas apreciaciones teóricas, los museos culturales internacionales comienzan a discutir su reordenamiento. Se le asignan funciones que hasta el momento no constituían un interés: se

³ Según la noción de Luis F. Bate, la cultura expresa los procesos históricos y se relaciona con la formación socioeconómica de una determinada sociedad.

inicia un programa para seleccionar y organizar colecciones que componen el acervo cultural que poseen⁴. Así, los museos comienzan a desempeñar el papel de auxiliar del conocimiento al resaltar por medio de un nuevo orden museográfico los valores del patrimonio cultural, como referencia histórica, para lograr una mayor comprensión de las transformaciones de la sociedad y la naturaleza. A partir de la toma de conciencia de la importancia de la “herencia cultural”, se ha conformado un nuevo diseño con criterios científicos a través de una disciplina que hoy se conoce como museología.

Esta disciplina ha permitido nuevos métodos de trabajo, que van más allá de la simple recolección y exposición de evidencias científicas. La misión del museólogo, en esta época, consiste en organizar e inventariar las colecciones, mantener actualizada la documentación relacionada con estas, preservarlas de las enfermedades que las amenazan, exhibirlas con fines pedagógicos, didácticos e investigativos, y crear el ámbito adecuado para transmitir por medio de la exposición, el mensaje cultural que debe asimilar el público. No obstante, la “proyección” del museo también depende de la creatividad de quien ejerce la función de “museólogo”. Este se enfrenta al desafío permanente de captar el interés del espectador por los objetos que conserva el museo de su comunidad o ciudad

⁴ Monge, 1989.

y generar conocimiento y reflexión sobre la identidad de estos. En América Latina, los museos han sido concebidos como el mejor instrumento para conservar y difundir “los valores del patrimonio cultural” y para “rescatar” y “conservar” las identidades. La función de los museos y los contenidos de los mensajes que allí se difunden a través del “texto” de la imagen, dependen del perfil de la dirección de los museos y de su personal (historiadores, museólogos, antropólogos, curadores, etc.), que responden a las políticas culturales definidas y sustentadas ideológicamente desde el Estado.

Desde este trabajo, se pretende discutir el alcance y significado de tales funciones, entre las que se destacan la pedagógica, dado el lugar privilegiado que se le ha otorgado a los museos dentro del sistema educativo formal durante la consolidación de los estados nacionales; es decir, en la enseñanza de la “historia nacional” en los niveles primario y secundario, y su influencia en la difusión de la “identidad nacional”. En este sentido, interesa problematizar los contenidos de tales mensajes y discursos visuales, transmitidos por medio del arte “precolombino” y “colonial-barroco” dentro de “lo nacional”. Para ello, se abordará a modo de ejemplo el proceso costarricense —el cual comparte varias semejanzas con el resto de la región, sin perder su particularidad— a partir de la observación y registro de

algunas exposiciones en los principales museos de este país: Museo Nacional de Costa Rica, Museo de Arte Costarricense, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Museo de Jade y Museo del Oro Precolombino.

Para comenzar este recorrido, es preciso partir de la “identidad” o de las “identidades” como procesos socioculturales de “hibridación” y “mestizaje”, que el estado moderno ha procurado homogeneizar ya sea invisibilizando, desconociendo o cooptando desde una visión eurocentrista, hegemónica y centralizadora las diferencias identitarias.

Y la colonización no expiró: “No todo lo que brilla es oro”

En esta parte del artículo, se aborda la identidad latinoamericana como proceso de “hibridación” reflejada en las imágenes (pinturas y esculturas) a partir de la llegada de los conquistadores españoles y las órdenes religiosas (franciscanos, jesuitas, dominicos) y su “encuentro” con las numerosas poblaciones indígenas que habitaban este territorio⁵. Dicha imagen híbrida

o mestiza es homogeneizada por el Estado, quien organiza e instituye un mundo imaginario para relatar “la nación” a través de los museos. Dentro de este abordaje, ubicamos a Costa Rica desde una lectura crítica de las exhibiciones en los museos mencionados. El recorrido pretende revelar su función y su significado sociocultural en la actual “identidad nacional” costarricense. Esto supone cuestionar el discurso, silencioso y pasivo que se proclama desde las imágenes expuestas en las vitrinas de los museos, institucionalizadas como “patrimonio nacional”, donde es posible leer entre líneas el relato de “homogeneidad” étnica impuesto por el Estado Moderno. Un relato “nacional” y un mensaje inconfundible cuyos ecos aún permanecen en la sociedad costarricense, a pesar de los cambios culturales⁶ acaecidos desde la década de los 50 y en el contexto de la exaltación de las diferencias identitarias (“multiculturalismo”), que el discurso de esta “globalización neoliberal” promueve.

En primer lugar, cabe mencionar que con la llegada de los conquistadores se produjo lo que S. Gruzinski denomina como “idoloclastia”⁷. Es decir, un proceso de destrucción de “los ídolos”:

región mesoamericana). En este sentido, cabe aclarar que muchas obras religiosas (esculturas y pinturas) barrocas fueron expandidas desde México hacia la zona hoy conocida como Costa Rica.

⁶ Molina Jiménez, 2003.

⁷ Gruzinski, 1994, p. 71-99.

imágenes y figuras que representaban las cosmovisiones y valores de los indígenas y cumplían un papel preponderante no sólo en relación con sus ritos religiosos (sistema de creencias), sino también con la organización y significación de la vida cotidiana (sexualidad, prácticas productivas, relaciones sociales, relaciones de parentesco), pues poseían un sentido integral de lo sagrado. Por tanto, aunque esta es la iminación de “ídolos” no constituyó el objetivo principal de los conquistadores –preocupados por saquear y “pacificar” el lugar–, lo cierto es que produjo un profundo impacto sociocultural, dado que tales imágenes constituían un elemento clave de su identidad como comunidad.

En segundo lugar, la posterior llegada de las órdenes religiosas supuso una especie de “guerra de imágenes” –según Gruzinski– en procura de una “conquista” espiritual, por la cual destruyeron santuarios e imágenes en su lucha contra “el demonio”. Pero esta ofensiva contra las imágenes en América Latina se explica, además, por el contexto de una “iconoclastia europea” durante la Reforma de la Iglesia Católica en el siglo XVI, que condenaba el culto de los santos y que condujo a la destrucción de imágenes y santuarios católicos en toda Europa. En Latinoamérica, los papeles se invierten y los “ídolos” católicos devienen en destructores de las tradiciones indígenas. Así, la “guerra de las imágenes” se

convierte en la continuación de la guerra por otros medios. Los religiosos (primeramente franciscanos llegados en el año 1525), herederos de la tradición medieval, conocían la función pedagógica de la imagen que servía para instruir a los analfabetos sobre los contenidos de la religión católica. La imagen se constituye en representación de la realidad sensible e incluso de la escritura y el lenguaje, dadas las dificultades para comprender las lenguas indígenas por parte de los religiosos. Por ello, en sus campañas de evangelización explotaban al máximo las facultades de la imagen expuestas en las paredes de salas, corredores y capillas de los claustros religiosos, hasta llegar a la “saturación”⁸. Su difusión se producía también en medio de celebraciones litúrgicas y procesiones, las cuales a veces eran trasladadas a las fiestas y representaciones indígenas, con el afán de inculcar la religión católica. Se realizaban, además, espectaculares procesiones donde se exponía el Santísimo Sacramento (considerado presencia real y no figurativa) como oposición y combate frente a los “ídolos” de los indígenas. Durante esos “combates”, los religiosos descubrieron que las imágenes de Cristo y la Virgen se habían mezclado con los ídolos. Por otra parte, la utilización de sus telas pintadas rememoraba en la imaginación de los indígenas los gestos de sus antiguos sacerdotes que desplegaban sus

⁸ Gruzinski, 1994, p. 71-99.

códices ante el pueblo. No obstante, los religiosos tenían serias dificultades para inculcar a los indios la diferencia entre Dios y el resto de los santos. Es decir, cuando los indios nombraban a María pensaban que nombraban a Dios, y a todas las imágenes que veían las llamaban Santa María. Tampoco diferenciaban entre las imágenes y las realidades divinas. Ello se debía a las diferencias entre ambos sistemas de creencias: para los indígenas, el Dios cristiano debía ser capaz de adoptar manifestaciones y nombres múltiples y sus representaciones se confundían con él; mientras que para los evangelizadores existía un único Dios (monoteísmo) y distinguían entre la figura o pintura y la entidad espiritual que estas imágenes evocaban en la memoria. El temor frente a esta “confusión” de los indígenas no sólo obedecía a lo religioso-espiritual sino también a lo terrenal por parte de las autoridades de la Corona. Es decir, a la Corona le preocupaba que los indígenas al apropiarse de las nuevas imágenes religiosas y les otorgaran otro significado (el de su sistema de creencias) como una forma de resistencia cultural, adquirieran el poder y la capacidad organizativa para revelarse ante el orden colonial español.

En tercer lugar, es preciso referir que la relación de los indígenas con el arte religioso occidental se limitaba a la adquisición de habilidades para la reproducción de obras europeas. Así, de la imitación

del arte ibérico (bajo influencia germánica y flamenca) expresado en pinturas e imágenes religiosas, surgieron las primeras obras hispanoamericanas. En su gran mayoría se trataba de reproducciones de pinturas y grabados, donde la creatividad del indígena-artista era limitada: cuanto más parecidas a lo europeo-occidental, más bellas y valiosas.

En América Latina, si bien existieron algunas experiencias que intentaron romper con el orden establecido desde el poder monárquico y eclesial, a favor de las comunidades indígenas, como las “Reducciones Jesuíticas” en territorio guaraní (norte de Uruguay y Argentina, sur de Bolivia, Brasil y Paraguay), el proceso de conquista y evangelización constituyó una violenta dominación cultural y simbólica desde el proyecto civilizatorio europeo. Dicha dominación cultural no sólo se ejerció desde la imposición del mensaje religioso, sino también en la interiorización de un orden visual e imaginario totalmente ajeno a los códigos socioculturales del indígena, que respondían a su entorno natural inmediato. Pero además junto con la catequesis y el repertorio de imágenes, se impuso lo que Occidente entiende por persona, divinidad, naturaleza, causalidad, espacio e historia. Este proceso de dominación invisibilizó al indígena limitando su capacidad de autonomía, organización y defensa de sus tradiciones hasta nuestros días.

En cuarto lugar, es necesario mencionar que, a pesar de —o a partir de— esta imposición del discurso occidental, existieron manifestaciones de resistencia por parte de las comunidades indígenas tanto en Mesoamérica como en el resto de Latinoamérica. Es decir, quienes aprendían el oficio en talleres de arte de las órdenes religiosas (franciscanos y jesuitas generalmente) transformaban aquello que les era dado, produciendo así algo nuevo, por ejemplo, es posible descubrir en muchas pinturas e imágenes representativas de la religión católica (la Virgen María, santos, ángeles, demonios, etc.), una mezcla de rasgos europeos con rasgos indígenas⁹. Tales imágenes expresan así una identidad cultural híbrida y heterogénea. Sin embargo, dicha heterogeneidad visual e identitaria es incorporada dentro de los discursos homogenizadores de las élites que ejercen el poder: primero en las colonias y luego en las repúblicas liberales resultantes de las luchas por la independencia latinoamericana. Muchas imágenes son apropiadas por las élites políticas y religiosas para difundir

un sentido de unidad y universalidad, como es el caso de las vírgenes erigidas como patronas en muchas ciudades latinoamericanas. E incluso son invocadas en las campañas por la independencia en el siglo XIX como símbolo de la patria. El ejemplo más claro lo tenemos en la Virgen de Guadalupe en México, utilizada a manera de argumento para crear “la nación mexicana”. En Costa Rica, la Virgen de los Ángeles de Cartago adquirió un carácter “nacional” a partir de 1880. No obstante, existen múltiples expresiones de hibridación como resistencia cultural en varios países latinoamericanos que se prolongan hasta nuestros días: en ritos religiosos (la religiosidad popular tan temida y combatida desde la religiosidad “oficial”), en templos e imágenes. Pero tal capacidad de resistencia no es exclusividad de los indígenas, sino que se observa también en el gran contingente de negros trasplantados a América Latina como esclavos durante el período colonial e invisibilizados por los Estados Nacionales hasta nuestros días. Una resistencia que se sigue expresando en el sincretismo religioso y en el carnaval de Brasil y de Uruguay.

Finalmente, en lo que respecta concretamente a Costa Rica, cabe señalar que al igual que en el resto de la región, la conquista representó un “desastre demográfico” para los numerosos pueblos indígenas que habitaban en

⁹ “...Todo el llamado barroco de Indias no es sino reflejo de ese mestizaje cultural... el arte colonial de la América Hispánica está lejos de ser un mero trasplante de formas españolas a un nuevo mundo; se formó de la unión de dos civilizaciones que en muchos aspectos eran antitéticas... quedaron incorporadas las preferencias del indio, su característico sentido de la forma y el color, el peso de su herencia propia, que sirvieron para matizar el estilo importado...” (Uslar-Pietri, 1967, p. 13-29).

este territorio¹⁰. Aún así, su presencia numérica continuó siendo importante en varias regiones. Respecto a las imágenes producidas por las comunidades indígenas, se destacan las realizadas en jade y oro. Con la llegada de los conquistadores se produjo la extracción y el saqueo. Las primeras órdenes religiosas que llegaron fueron los franciscanos y dominicos, quienes promovieron la producción de obras religiosas barrocas (en Cartago), aunque no fue demasiado prolifera. Sobre todo, se realizaban reproducciones de imágenes (santos, vírgenes) y artículos religiosos (copones, candelabros). Las pinturas religiosas eran traídas desde México, Guatemala y Perú. En todo caso, estas obras también reflejan un proceso de “mestizaje cultural” como se mencionó anteriormente. Sin embargo, de las exhibiciones que realizan tanto el Museo de Jade y del Oro Precolombino –el cual cuenta con

el apoyo de algunas empresas privadas– como el Museo Nacional¹¹, se desprende que tales producciones culturales han sido subsumidas dentro del discurso “nacional”. De esta manera se neutraliza y acalla toda su potencialidad simbólica para denunciar el lugar que ocupan hoy las comunidades indígenas en la sociedad costarricense. Si bien tales museos conservan y difunden el valor cultural de tales obras, ellas son presentadas como parte del patrimonio “nacional” dentro de un pasado estático folklorizado como “precolombino”, que no permite su autonomía dentro de la identidad costarricense. Así por ejemplo, el Museo Nacional contiene en su colección una importante cantidad de piezas presentadas en forma cronológica lineal, incorporadas dentro del relato nacional. En definitiva, tanto desde las autoridades civiles y religiosas durante la colonización, como desde el Estado Nacional a partir de sus políticas culturales, se ha procurado “homogeneizar” las identidades culturales, bajo el paradigma del proyecto civilizatorio de la modernidad.

¹⁰ La población aborígen en Costa Rica sufrió un desastre demográfico: a comienzos del siglo XVI ascendía a 400 000 personas, de las cuales tras la conquista española se redujeron a 120 000, y en 1611 eran 10 000. El proceso de conquista fue tardío en relación con Centroamérica. La organización política del istmo se estabilizó entre 1540 y 1570 con el Reino de Guatemala, el cual comprendía desde Chiapas hasta Costa Rica. El control de las autoridades civiles y eclesiásticas se extendió en la tierras altas del centro y en las costas del Pacífico. Los conflictos entre los conquistadores, las dificultades del clima y la resistencia de los indígenas impidieron su expansión por el resto del territorio. A finales del siglo XVI, el dominio español se consolidó desde el Valle Central (Cartago). Los indígenas debieron refugiarse en el Atlántico, en las llanuras de San Carlos y en Talamanca (Molina, 2004).

¹¹ No parece casual que tales museos se ubiquen en la capital del país (dentro del área denominada Valle Central), reflejando así la centralización de las políticas culturales y la marginalización de las comunidades indígenas. Dichas políticas pretenden mostrar “identidades culturales” diversas desde un relato único y desde los códigos culturales occidentales de la modernidad. De esta forma, se siguen invisibilizando no sólo los valores y tradiciones indígenas, sino la capacidad organizativa de las actuales comunidades indígenas en Costa Rica, para ser los portavoces de su herencia cultural.

La imagen monocromática de la “identidad” en Costa Rica: pinceladas a base de mitos

Tal y como ya ha sido mencionado, las artes visuales como contenido de los museos nacionales en América Latina han cumplido la misión de comunicar, inculcar y educar el discurso legitimador de la “identidad nacional”. Una identidad que los Estados han buscado construir afanosamente con posterioridad a su creación. Así, las “naciones” latinoamericanas se consituyen como “comunidades imaginadas”¹² con base en prejuicios e intereses de los sectores dominantes, representados en los sistemas de partidos políticos (bipartidismos intercambiables en el poder político). En el caso de Costa Rica, intelectuales y políticos liberales de finales del siglo XIX trazaron sobre la base de mitos, la imagen de una “república agrícola, igualitaria, pacífica y blanca”¹³. Esta imagen hegemónica, fue plasmada por los artistas de

su época y legitimada durante todo el siglo XX, cuyo contenido ideológico se perpetúa incluso hasta nuestros días en la mayoría de los museos del país, salvo experiencias más recientes, de las cuales se hablará más adelante.

Dentro de los distintos momentos o etapas de la pintura costarricense, podríamos ubicar a tales artistas dentro del llamado “Arte Académico” que se extiende desde finales del siglo XIX hasta la década del 20, donde los principales exponentes de lo pintura costarricense son influenciados por las escuelas de arte europeas. Pero sobre todo a partir del llamado “Arte Nacionalista”, desde los años 30 hasta los 60, la pintura refleja una Costa Rica ideal, sin conflictos, bucólica, identificada con el mundo rural y libre de mestizaje (el mito de la ausencia de población indígena y negra). Es decir, el proyecto ideológico de esa “comunidad imaginada”. se delineó basado en mito de “la blancura” (homogeneidad étnica). conjuntamente con el mito de la “superioridad cultural y étnica” del blanco. De esta forma, se invisibilizó y redujo a la nada a las comunidades indígenas. Mitos que emanan del proyecto de la modernidad europea adoptado por las élites criollas, que desde una visión eurocentrista miraban con desprecio e indiferencia a las comunidades étnicas (concebidas como “bárbaras”, “incivilizadas”, “salvajes”). Así. los indígenas pero también los afrodescendientes (traídos desde Jamaica para la construcción

¹² “...B. Anderson define a la comunidad nacional como una comunidad política imaginada porque la mayoría de sus miembros nunca se conocerán, pero en las mentes de cada uno vive la imagen de su comunión. Sin embargo, esto no implica que hay comunidades verdaderas, pues ellas se pueden yuxtaponer a las imaginadas. Lo que le da su especificidad a “la nación” es la manera en que es imaginada: limitada y soberana. El autor analiza el nacionalismo como un artefacto cultural y como producto histórico y por ello le presta atención a los sistemas culturales en que surgió: la comunidad religiosa y el reino dinástico. El autor encuentra una afinidad entre la noción y las imaginaciones religiosas” (Coco, 2003).

¹³ Molina, 2003.

del ferrocarril¹⁴ en el Caribe), fueron considerados como inferiores a los “descendientes” de europeos. a los “criollos blancos”. En los afrodescendientes se conjuntaban tres rasgos excluyentes: el color de su piel, la lengua (el inglés) y la religión (protestantismo).

Este proyecto ideológico se basaba en una modernización capitalista. por la cual la joven república liberal se lanza hacia el progreso económico, discriminando y marginando geográficamente a aquellos que podían constituir un obstáculo para los intereses de la “nación”. Las llamadas “Reformas Liberales” de la década de 1880, buscaban fortalecer el Estado, estimular el capitalismo agrario y “civilizar” –mediante la educación pública– a las culturas populares (Molina, 2004). En el Valle Central¹⁵, se encontraba la burguesía agroexportadora de café ubicada en la cúspide de la jerarquía social y económica. Los perdedores del sistema,

eran los campesinos pobres perjudicados por la privatización de las tierras y los indígenas que se encontraban en el Valle Central y debieron emigrar hacia Talamanca, donde residen hasta la actualidad. Además del café, el banano cultivado en la zona caribeña (tras la instalación de la “United Fruit Company” –una empresa al servicio de la expansión estratégica de Estados Unidos a lo largo de toda Centroamérica–) por los afrodescendientes que también participan activamente de la construcción del ferrocarril, representó la base de la actividad comercial del país. La producción del café se desarrolló gracias al impulso de capital inglés. No obstante, ambas actividades si bien generaron crecimiento económico, no produjeron “desarrollo”¹⁶, dado que quienes entregaban sus vidas a la maquinaria de la producción capitalista, eran excluidos del centro político, económico y cultural.

Esta creencia en la superioridad de lo europeo (blanco) se expresa también en

¹⁴ Además de los afrocostarricenses procedentes en su mayoría de Jamaica, también fueron traídos chinos e italianos para la misma tarea, produciéndose así una hibridación cultural y social en esa región.

¹⁵ Según analiza Jiménez (2005)... “El Valle Central es el eje imaginario de la vida nacional. Su poderosa significación imaginaria proviene de una metáfora geográfica. Según ella, Costa Rica tiene el sistema político que tiene y los costarricenses tienen las virtudes políticas y éticas que tienen a causa de la geografía de dicho valle. La identificación del país con el Valle Central supone no sólo la hegemonía política y comercial de un centro, sino también el vínculo entre las prácticas democráticas y una geografía suave, dulce, sin excesos. Así, el alma costarricense se liga a un paisaje que la explica y le fija sus rutas políticas y sociales”.

¹⁶ No es casual que el mensaje del progreso económico conseguido por el Estado se difundiera en el símbolo del capitalismo y de la modernización: el sistema monetario. En el Museo de Numismática, ubicado junto al Museo del Oro Precolombino en el Valle Cenral, los billetes de 1860 y en adelante presentan imágenes del desarrollo económico del país, donde son recurrentes el café, el banano, la minería y el tabaco. También los medios de transporte que permitieron el avance de la modernización capitalista en Costa rica: el ferrocarril, los barcos, etc. Estas imágenes permitieron en aquella época legitimar o reforzar el proyecto económico-político y generar cohesión social dentro de esa comunidad imaginada.

determinadas políticas culturales como la construcción del Teatro Nacional en la capital del país, símbolo del país próspero y de su proyecto de nación, así como la creación de la Biblioteca Nacional y del propio Museo Nacional en 1887.

En las artes visuales¹⁷, se manifiesta no sólo por el lugar que se le otorga al negro, al indígena y al campesino pobre, sino por los cánones de belleza y perfección que predominan en ese orden visual eurocentrista. Por ejemplo, la obra *La alegoría del café y del banano* del pintor italiano Aleardo Villa, es un tributo a la clase burguesa blanca. En la pintura sobresale un “afrocostarricense” cargando un racimo de bananos, estigmatizando así a los afrocostarricenses como pobres, o bien vinculados al ferrocarril, marginados geográficamente en Limón. En la obra de Manuel de la Cruz González *Venta de Negros*, conocida luego como *Negros de Limón* de 1936, los personajes aparecen tristes y rodeados de sus pobres pertenencias. O también en *Café con leche* de Max Jiménez (1900-1947), el discurso sobre el “afrocostarricense” denota tristeza, pobreza, escasez, sencillez y un ambiente aislado, por considerarlos una amenaza para el blanco. Identificarlo con el Caribe, el trópico, era

mantenerlo aislado y lejos de la capital. Con las obras de Jorge Gallardo, el “afrocostarricense” adquiere otra dimensión; por ejemplo en *La niña rubia y la muchacha negra*, los personajes evocan el hieratismo de los frisos egipcios. El objetivo de Gallardo es darle un lugar a esa población marginal dentro del arte. Por su parte, Leonel González (1962) sitúa al personaje afrocostarricense en un ambiente caribeño, pero no existe una crítica social. Sus personajes carecen de rasgos, para no denotar pesimismo o tragedia. Esta visión eurocentrista del “otro” se percibe también en el estereotipo del campesino costarricense en la obra *Domingueando*, de Tomás. Povedano.

En el contexto sociopolítico de una mayor intervención por parte del Estado a favor de los obreros y campesinos que sufrían los embates de la depresión del 29, surgieron algunas obras que se apartaron de los cánones europeos de belleza, como las esculturas de Francisco Zúñiga y Juan Manuel Sánchez que se preocuparon por “lo indígena” y “lo autóctono”, expresado a partir de lo grotesco.

En todo caso, las artes visuales buscaban sobre todo contribuir a la construcción del mito de una Costa Rica agraria, aldeana, pacífica y de pobreza igualitaria, como lo expresan las obras de Teodorico Quirós (1897-1977) y una serie de pintores nacionales que le siguieron durante las primeras décadas

¹⁷ Comentarios y críticas a partir de una entrevista con la historiadora Ma. Elena Masís, integrante en ese momento del equipo de profesionales del Museo de Arte Costarricense, en ocasión de una visita a la exposición “Adentro/Afuera: esa supuesta nada”.

del siglo XX. De esta forma, las escenas campestres se convierten en el tema recurrente: la casa de adobe, las montañas, las flores, los paisajes, el café. Se trata de un paisaje vacío de lo humano, porque la presencia del campesino conlleva el conflicto. Una imagen que se fue consolidando en el imaginario colectivo en el contexto de un Estado preocupado por la “cuestión social” en la década de los 40 (creación de la Caja de Seguro Social, las Garantías Sociales y el Código de Trabajo), al sentar las bases para un futuro Estado benefactor¹⁸. Este proceso de intervención por parte del Estado, donde también la Iglesia Católica tuvo un papel preponderante, coadyuvado por una época de bonanza socioeconómica, le permitió que Costa Rica empezara a visualizarse cada vez más como diferente del resto de los países centroamericanos y semejante a algunas naciones sudamericanas (Chile, Argentina, Uruguay). Esa imagen ha quedado en la retina de los costarricenses y ha sido frecuentemente utilizada por el Estado dentro y fuera de fronteras (La “Suiza centroamericana”) para difundir la idea de una sociedad que a pesar de su pequeño tamaño ha conseguido ser hiperintegrada, sin conflictos políticos, democrática e igualitaria. Sin embargo, aquella Costa Rica de clase media de los años 50 que tanto se idolatra, presentaba aún discriminaciones y relaciones de dominación que se habían arraigado desde

sus inicios como república. Es decir, aún permanecían los prejuicios, la exclusión y el olvido hacia los indígenas, los afrocostarricenses y las mujeres (a pesar de haber obtenido –y en realidad en forma bastante tardía– el derecho al voto en 1949).

En relación con la mujer, cabe mencionar que el discurso de la identidad nacional en las artes visuales solamente la ha incluido por medio del imaginario masculino. Y así, cuando aparece su figura en las obras pictóricas jamás se revela desde su identidad como mujer, sino en relación con el hombre. Así, los artistas de los años 30 la presentan en función de la maternidad, la fertilidad, el desnudo, un cuerpo contenido. También se ha difundido permanentemente la diferenciación de roles, donde la mujer es presentada dentro de su casa, en ámbitos domésticos, por tanto, en una situación de inferioridad y subordinación respecto al varón y excluida del ámbito público. Ello se relaciona con la total ausencia de la mujer a lo largo del relato de “la nación” y de los obstáculos y limitaciones para el ejercicio de su poder en lo político y económico. Es decir, el proyecto civilizatorio de la modernidad occidental que se impuso en toda América Latina ha sido androcéntrico y patriarcal.

En todo este proceso de construcción de la “identidad nacional”, la educación formal –como parte de los objetivos del proyecto liberal del Estado– ha

¹⁸ Molina, 2004.

cumplido un rol protagónico al servirse permanentemente del discurso estético de los museos nacionales. Pero también la Iglesia Católica, la cual tras su separación del Estado (proceso de secularización durante el período liberal) retoma, a partir de los años 40, el papel de referente en las familias y comunidades de la sociedad costarricense. Basta mencionar la influencia que adquieren los curas párrocos en las comunidades locales y las manifestaciones religiosas donde se mezcla lo popular con el contenido religioso como procesiones, celebraciones litúrgicas y otras expresiones.

Finalmente, como señala Molina, esta “identidad nacional” a pesar de haber sufrido importantes cambios culturales y sociales a partir de la década del 50, se resiste aún hoy a reconocer sus orígenes afrocaribeños, asiático, indígena y mulato. Tal y como plantea este autor, la sociedad costarricense vivió, a partir de los 50, una verdadera transición en su cultura, valores, vida cotidiana e identidad y una serie de logros sociales y económicos. Dicha transición consistió en una creciente expansión urbana que afectó sobre todo el Valle Central y una diversificación ocupacional gracias a la expansión del capitalismo en el agro y la industrialización que modificaron las condiciones socioeconómicas y el consumo. Pero además se produjo en la sociedad la penetración de la “cultura de masas” con la aparición de la televisión y el influjo de la cultura

estadounidense, con una creciente migración centroamericana a partir de la crisis de los 80 y la expansión del turismo a partir de los 90. A su vez, se instala la cuestión de la “etnicidad” en el discurso político gracias a investigaciones académicas y a la visibilidad pública dada la atención que reciben por parte del Estado –los pobres ahora son identificados por su edad, género y etnia–, produciéndose así una fractura en la imagen de Costa Rica como “blanca, pacífica, rural, igualitaria, con funciones de género definidas”. Por último, se genera el ascenso de la ideología neoliberal a partir del desplazamiento políticointelectual de la izquierda hacia la derecha y la diversificación de los sectores medios, a la vez que se consolidan “culturas clasistas” con pautas de consumo diferenciadas, la privatización de servicios, la segregación espacial y un creciente deterioro de la infraestructura estatal utilizada por las familias populares (Molina, 2003).

No obstante, parece que el arte en sus diferentes expresiones y principalmente en las artes visuales viene manifestando cada vez con mayores argumentos sociales y culturales, la ruptura con aquella imagen idílica de Costa Rica, al cuestionar y develar sus “mitos” y evidenciar de esta manera las contradicciones del discurso monocromático de “la nación” con la pluralidad y heterogeneidad de las identidades presentes en esta sociedad.

Identidad nacional en crisis: reflexiones para el debate

“En Costa Rica, existen 20 pueblos indígenas, diferenciados lingüística y culturalmente, aunque con una situación social y económica común: índices altos de pobreza, analfabetismo, mortalidad materna e infantil mayor al promedio nacional... uno de los mitos sobre los que se sustentó la historia nacional y las instituciones costarricenses fue la supremacía cultural y étnica de lo europeo. Sobre esta falacia histórica se construye la democracia costarricense...”. (Epsy Campbell, diputada costarricense, 2014-2018)

El presente capítulo se concentra en reflexionar sobre la “crisis de identidad” que viene atravesando el Estado nacional en el contexto de la “globalización neoliberal”, y cómo ella es reflejada en el discurso cuestionador, transgresor y pluralista de las artes visuales, incluidos los propios museos.

Como se mencionaba más arriba, las artes visuales han comenzado a plasmar una ruptura con ciertos imaginarios de la identidad costarricense a partir de la década de los 60. Es decir, durante un breve período de arte abstracto que culmina en los años 70, se cuestiona –bajo influencia de corrientes artísticas internacionales– la identidad “aldeana” de Costa Rica. Sin embargo, esta nueva mirada abstracta” refleja todavía una visión eurocentrista, donde lo “extranjero e internacional” es concebido como superior a lo “nacional”. Pero además, parece predominar una separación entre lo externo (lo civilizado) y lo interno (lo salvaje, lo bárbaro). No se refleja aún una perspectiva de la identidad o de las identidades como proceso de hibridación de mestizaje sociocultural .

En un contexto de crisis económica y de conflictos sociopolíticos no sólo en Costa Rica sino en toda América Latina, surgen a partir de los 80 y se extienden hasta nuestros días, nuevas manifestaciones artísticas denominadas arte social. En el entorno de este período se crea el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, se inaugura el Museo de Arte Costarricense y posteriormente, en 1994, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en el cual el arte ya no es promovido desde el Estado, sino desde el ámbito privado. Por lo tanto, a partir de la década de los 80 las artes visuales empiezan a expresar problemas sociales y contradicciones dentro del proyecto homogenizador del Estado. Desde esta perspectiva crítica, se intenta mostrar a aquellos que habían sido excluidos e invisibilizados por ese proyecto, entendiendo la identidad nacional como una “identidad híbrida” y en permanente proceso.

Es el caso de algunas exhibiciones que se realizaron en los últimos años, por ejemplo en el Museo de Arte Costarricense titulada “Adentro/Afuera: esa supuesta nada”, a partir del libro

del filósofo costarricense Alexander Jiménez¹⁹: El imposible país de los filósofos. Desde esta exhibición, se cuestiona la “identidad nacional” costarricense como homogénea, sin conflictos, igualitaria, difundida desde las artes visuales bajo una perspectiva eurocentrista. Por el contrario, se promueve una imagen “híbrida y sintética” de “identidad costarricense”. Así, las piezas que se identifican generalmente como “arte precolombino” no son presentadas en un orden cronológico y estático en la historia, sino mezcladas con expresiones del arte nacionalista o académico (que respondía a los cánones occidentales de belleza) y con el arte barroco religioso. De esta forma, se trasmite una idea de hibridación a partir del encuentro entre Europa y América Latina (o más bien

entre quienes habitaban estas tierras). Se dedican espacios para la expresión de artistas mujeres que trabajan la temática de género, como también para las obras que se ocupan de los afrocostarricenses. Existe una intención constante por mostrar el mestizaje de etnias que hoy conforman la identidad costarricense: chinos, hindúes, italianos, etc. Como también por mostrar los conflictos, problemas y contradicciones dentro de la familia y de la sociedad actuales, utilizando recursos visuales novedosos como las “instalaciones” y los “performances”.

Dentro de esta propuesta de ruptura con “lo nacional” promovido desde el Estado, podríamos ubicar también las exposiciones que, desde tendencias posmodernas del arte se vienen llevando a cabo en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Allí por ejemplo, se presentó la exhibición “¿Qué Centroamérica?”, donde se utilizan los medios de comunicación masivos (la televisión y el cine) junto a otros recursos audiovisuales, para denunciar las contradicciones del mensaje hegemónico (entiéndase sistema capitalista, globalización, valores de la modernidad, estados democráticos, dominación de género, estructuras sociopolíticas, etc.). Ello se puede interpretar desde la exposición cruda y sarcástica de la violencia de la guerrilla, la censura política, la tortura, el despotismo de los dictadores, la hipocresía del sistema político y las

¹⁹ La frase de Alexander Jiménez: “...el colonialismo supone la astucia de que antes de la llegada providencial de los conquistadores no existía nada”, fue la que motiva el título *Adentro/Afuera* (esa supuesta nada). Tal frase hace mención a ese “encuentro” entre dos mundos, “encuentro que fue una violenta inauguración de una transformación convulsiva dentro de las culturas e historias de las Américas y del Occidente”. De tal manera, el título *Adentro/Afuera* es el resultado de esa dicotomía o dialéctica entre dos mundos que se enfrentan, que se encuentran. El *Adentro* plantea aquellos rasgos en línea directa con “lo grotesco”, la piedra, lo marginal (grupos étnicos y de género: afrocostarricenses, indígenas, la mujer) y por ende, con el drama corporal (la risa, la vejez, la muerte). Mientras, el *Afuera* se sitúa en el plano de “lo blanco”, lo pulido, el mármol, la proporción, el cuerpo cerrado e inalterable, lo bello. (Texto extraído del material brindado durante la visita al Museo de Arte Costarricense).

democracias, la prepotencia del poder político-militar de los Estados Unidos en Centroamérica y sus complicidades con el poder local.

En este sentido, cabe señalar que este proceso de ruptura, crítica y denuncia de las múltiples contradicciones que el proyecto ideológico del Estado Nacional posee desde sus inicios, se circunscribe en un contexto verdaderamente complejo y desafiante no sólo para Costa Rica y Centroamérica, sino para el conjunto de la región latinoamericana. Se trata de un contexto donde las nuevas tendencias de la modernidad occidental que se hacen llamar “globalización” –cambios fundamentalmente económicos que repercuten en lo político y cultural– generan en América Latina la mayor desigualdad del planeta y una creciente pobreza cuyo rostro es mayoritariamente femenino e infantil, y cuyos rasgos son predominantemente indígenas, negros, mestizos y mulatos.

Dentro de esas nuevas tendencias, basta mencionar que hace algunas décadas se inició un proceso de desmantelamiento de los Estados Nacionales y una pérdida creciente de soberanía, donde el mercado comienza a dirigir dictatorialmente la vida económica, política y cultural de nuestros países. El discurso neoliberal se impone en la región al igual que en el siglo XVI lo hizo el mercantilismo en las colonias. Dicho discurso, cree a ciegas en el “crecimiento económico”

como condición para el “desarrollo” y el progreso. El mercado se transforma en la única lógica posible.

Las reformas de ajuste estructural impuestas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional a partir de los 90, sumadas a la expansión ideológica del neoliberalismo, han reducido el Estado a su mínima expresión. De esta forma, las empresas transnacionales se apoderan de los recursos naturales, los servicios públicos, los seguros sociales y hasta de la cultura y la convierten en industria.

No obstante, si bien el Estado que nace con la modernidad y se aplica en América Latina encubre profundas contradicciones y carece de una base social auténtica, si pensamos en una propuesta alternativa no podríamos desechar su papel. El desafío consiste en construir –desde procesos socioeducativos de participación que promuevan la autoestima, el empoderamiento, la capacidad organizativa y de proposición de aquellos sectores o grupos que han sido excluidos de la sociedad– esas nuevas bases sociales que permitan un nuevo modelo de Estado. Sólo desde una “ciudadanía instituyente”²⁰ es posible generar un Estado democrático, participativo, plural y respetuoso de las identidades culturales.

²⁰ Según Acosta (2005, p. 265-287), la ciudadanía instituyente es entendida como fin y no como medio del Estado. Ella supone trascender a la ciudadanía instituida y a sus instituciones. Consiste en un espacio social de construcción y ampliación de la sociedad civil en sus múltiples expresiones.

A ello parecerían apuntar –aun en medio de fuertes contradicciones– los recientes procesos políticos en Bolivia, Brasil, Venezuela, Argentina y Uruguay. En dichos procesos despuntan nuevas formas de expresión política de resistencia y lucha, como los movimientos indígenas en Bolivia, el Movimiento Sin Tierra en Brasil, los movimientos de desocupados en Argentina, el Movimiento de Participación Popular en Uruguay, etc. En definitiva, la crisis del Estado Nacional es un síntoma más de la crisis del proyecto civilizatorio de la modernidad que se oculta tras el discurso de la “globalización neoliberal”.

Consideraciones finales

En esta última parte del trabajo, se presentan algunas reflexiones finales respecto al tema que pretenden contribuir al debate que viene generándose desde hace algunos años, no sólo en Costa Rica sino en el resto de la región.

En primer término, como se desprende de la exposición realizada, las artes visuales en tanto expresión y producto de la cultura permiten descubrir y comprender procesos políticos, económicos y sociales de manera tal que nos iluminan sobre la conformación de las identidades culturales.

El problema de la “identidad” cultural en América Latina ha sido objeto de estudio e interés desde diferentes áreas del conocimiento y con distintos

enfoques: desde la filosofía, la historia y la literatura, hasta las ciencias sociales como la antropología y la sociología. A su vez, existen múltiples visiones sobre el proceso de la conquista y la colonización: para algunos estudiosos, este constituyó un proceso de “aculturación”, término que denota pérdida de la cultura existente en nuestras tierras; mientras que para otros la conquista significó un proceso de hibridación (E. García Canclini, E. Sábato), o bien de “mestizaje cultural” (A. Uslar Pietri), o incluso una “transculturación” (F. Ortiz, A. Rama). Desde este artículo, se optó por los conceptos de “hibridación” y “mestizaje cultural”, dado que nos permiten no sólo comprender las expresiones y tendencias artísticas como múltiples formas de resistencia cultural frente a lo impuesto (conquista, evangelización, colonización, identidad nacional), sino también porque nos ayudan a visualizar las continuas transformaciones que experimentan los identidades a través del tiempo y sus potencialidades frente a la dictadura del mercado: la globalización neoliberal. En este sentido, se considera que no es posible separar el adentro y el afuera en relación con el pasado o el presente latinoamericanos, como algunos pretenden dentro de una estrategia cultural frente a la invasión de lo europeo o lo estadounidense. Es decir, dada la complejidad de los procesos socioculturales y económicos que se han ido generando

a lo largo de siglos, América Latina constituye una realidad híbrida (mezcla de europeos, indígenas, afrodescendientes, asiáticos) y continuará siéndolo. No obstante, son necesarias políticas culturales promovidas desde el Estado en coestión con la sociedad civil, que permitan desarrollar el sentido crítico y la lectura inteligente frente a los múltiples mensajes que en su apariencia de pluralismo sólo pretenden homogenizar el pensamiento y conquistar espiritualmente a los incrédulos, con base en la inevitabilidad de procesos que en definitiva resultan destructivos en todos los ámbitos de la vida social. Ese pensamiento único es el instrumento ideológico de la potencia político-militar que más ha incidido en Latinoamérica a partir de la Segunda Guerra Mundial: Estados Unidos.

En segundo lugar, importa mencionar que los museos, como dispositivos desplegados por el Estado y dentro de una determinada concepción del arte, han difundido un discurso eurocentrista y homogenizador. Desde sus vitrinas, las identidades culturales han sido manipuladas ideológicamente con la excusa de defender el “patrimonio históricocultural de los pueblos” o del “folklore”. Dado su impacto socioeducativo, los museos nacionales han fortalecido así una concepción clasista y hegemónica de la sociedad. En este sentido, cuando se habla de “rescatar” y “preservar”

identidades “autóctonas”, en realidad se ha procurado invisibilizar y anular su presencia cuestionadora de nuestro orden social occidental. Desde una noción de “invariabilidad histórica” que lleva a asumir “lo étnico” desde un enfoque esencialista o de “anterioridad del fenómeno étnico”, se han negado sus vinculaciones e implicaciones en la estructura de clases que conforman nuestras sociedades nacionales actuales. Así como también encubre la visión del Estado Nacional latinoamericano como la síntesis del “proyecto de los sectores dominantes”, que busca la “integración” de las diferencias, el aniquilamiento de la pluralidad y la homogeneización de las diversidades sociales en favor del andamiaje del desarrollo capitalista.

No obstante, los museos pueden constituirse en un espacio invaluable para la democratización cultural, el diálogo entre identidades culturales, la desmitificación de las identidades nacionales, el conocimiento de otras cosmovisiones no occidentales (como la indígena), la apertura hacia otras formas de conocer (no exclusivamente racional), la adquisición de la capacidad interpretativa de las imágenes en un contexto sociocultural donde ellas han adquirido una vertiginosa expansión, entre otras múltiples posibilidades. Este proceso de democratización cultural le cabe a los ministerios de educación y de cultura, y al conjunto de políticas

culturales desarrolladas desde el aparato estatal, donde se reflejen procesos sociales y políticos signados por el diálogo, la equidad, la justicia y la solidaridad entre las identidades culturales de los diferentes grupos que conforman una sociedad.

Bibliografía

- Acosta, Y. (2005). *Sujeto y democratización en el contexto de la globalización. Perspectivas críticas desde América Latina*. Montevideo: Ed. Nordam - Comunidad, Facultad de Humanidades y C. de la Educación, Facultad de Derecho.
- Arguedas, J. M. (1965). El mestizaje en la literatura oral. *Revista histórica. Congreso sobre el mestizaje*, 28, 271-275.
- Canclini García, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- Cocco. (2003). La identidad en tiempos de globalización. Comunidades imaginadas, representaciones colectivas y comunicación. *Cuadernos de Ciencias Sociales*, 129; San José: FLACSO.
- Cornejo Polar, A. (1994). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. Apuntes. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXIV, 47, Lima - Berkeley, 1998, 7-11.
- Díaz Quiñonez, A. (1994). Espiritismo y transculturación. *Revista Catauro*, 58-69.
- Gergen, K. (1992). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: Ed. Grijalbo.
- Jiménez, A. (2005). *El imposible país de los filósofos*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Lobo, T. (1998). Costa Rica imaginaria. En: *Costa Rica Imaginaria*. Heredia: Editorial Fundación UNA, Cooperación Española.
- Molina Jiménez, I. (2004). *Historia de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Molina Jiménez, I. (2003). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. Serie Cuadernos de Historia de las Instituciones de Costa Rica N° 11. San José: Ed. Universidad de Costa Rica.
- Monge, C. (1989). El museo como difusor de los valores del patrimonio cultural y natural. *Revista Herencia*, 1. Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Dirección de Extensión Cultural.
- Mörner, M. (1969). Proceso histórico del mestizaje y de la transculturación en América Latina. *Revista Aportes*, N° 14.

- Porzecanski, T. (1995). Autoritarismo publicitario y saturación social: compre, adelgace y sea exitoso. En: Rodríguez Nebot, J. y Portillo, J. *Medios de comunicación y vida cotidiana*. Montevideo: Instituto Goethe.
- Pérez Rattón, V. y otros. (2004). *Todo incluido. Imágenes urbanas en Centroamérica*. Madrid.
- Rodríguez, O. (1991). *Etnia, imperios y antropología*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales.
- Sábato, E. (1976). Sobre nuestra hibridez. En: *La cultura en la Encrucijada*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Silva Santisteban, F. (1969). El mito del mestizaje. *Revista Aportes*, N° 14, 40-52.
- Uslar Pietri, A. (1967). El mestizaje y el Nuevo Mundo. *Revista de Occidente*, 49, 13-19.
- Valenzuela, J. M. (1999). *Impecable y diamantina*. México: Instituto Tecnológico y Estudios Superiores de Occidente.
- Vargas Arenas, I. y Sanoja Obediente, M. (1993). Fundamentos conceptuales y políticos. En: *Historia, Identidad y Poder*. Caracas: Fondo Editorial Tropykos.