
Las mujeres en la escultura costarricense

*Leoncio Jiménez-Morales**

Resumen: El presente artículo realiza un estudio de género en la producción escultórica costarricense, tanto de los creadores como de las obras, partiendo de categorización formulada por la hondureña Rocío Tábora.

Palabras claves: ESCULTURA- ESTUDIO DE GÉNERO-MONUMENTOS.

Abstract: This paper presents a study of gender in Costa Rican's sculptural works, both creators and works as such, based on categorization made by the Honduran Rocío Tabora.

Key words: SCULPTURE-STUDY OF GENDER-MONUMENTS.

Recibido: 20 de setiembre del 2012

Aprobado: 18 de abril del 2013

* Máster en Historia Aplicada de la Universidad Nacional de Costa Rica. Docente de la UACA. Correo electrónico: leonciojm@gmail.com

En la última década nuestro país ha experimentado un aumento en los estudios de género que han permitido adentrarnos en áreas en otrora disminuidas o del todo ignoradas. Si bien los estudios de género sobre todo de la condición femenina se han enfocado en la creación de políticas públicas, creación literaria y la relación laboral, pocas se han enfocado en el ámbito de la creación cultural no literaria o intelectual. Por tal razón parece necesario adentrarnos en la reconstrucción de este ambiente para la Costa Rica antaño. En forma personal, me parece sumamente importante estudiar la producción escultórica en el tanto que la escultura como tal es una manifestación del poder y de las relaciones hegemónicas de la sociedad.

El tratar de escribir seriamente sobre las mujeres en la escultura nacional es una labor tan difícil como la de entender al ser humano. Las escasas fuentes, la falta de datos, las omisiones, los silencios y hasta generalizaciones ligeras son solo algunos de los retos que se encuentran al tratar de reconstruir la labor y papel de la mujer en la escultura costarricense. El tratar de evitarlo, no implica que se pueda salir exitoso en dicha labor. Antes siguiera de tratar de escribir sobre mujeres, hay que tratar de entender lo que significa el hacerlo. Algunos textos y autores permitirán entender un poco el problema.

Kate Millet en su texto "*Política Sexual*" presenta como premisa básica que el patriarcado mediante un conjunto de estrategias logra mantener una "política sexual" que mantiene los roles, pensamientos, costumbres y controles en la relación intergéneros que la hacen una ideología dominante. Para ella la palabra "sexo" en sí misma remite a una relación de poder y posiciones socio-mentales preestablecidas que permiten claramente identificar toda una estructuración institucional de políticas sexuales en las sociedades patriarcales, que son prácticamente todas las existentes. Es más, se llega a relacionar la genitalidad con la creencia de características psicológicas y mentales genéticas e invariables.

Partiendo del hecho que para excluir o limitar el poder de un grupo, los sistemas se valen de la restricción de ingreso a las instituciones de poder (el Estado, el ejército, etc.) la mencionada

autora plantea que es posible evidenciar esta exclusión patriarcal de la figura femenina. Millet trata de demostrar la existencia en diferentes esferas de esta política sexual del patriarcado, ejemplificando los mecanismos de legitimación patriarcal desde la existencia de todo un conjunto de fundamentaciones ideológicas, biológicas y sociológicas. Asimismo señala el peso patriarcal en la vida cotidiana en el uso de la represión directa o indirecta y una estructuración restrictiva en la economía, la educación, la psicología, religión y mitología popular, que es desventajosa para las hembras de la especie.

Este texto clásico, de tono enérgico y provocador, mantiene su vigencia en el hecho de apuntar la clara desigualdad presentada a lo largo de la historia entre las relaciones hombres y mujeres, relaciones que hoy llamamos de género. Debido a que estas relaciones entre los individuos de distinto género se marcan en el plano de las relaciones de poder, sus bases, visiones y constituciones son cambiantes y dependen de lógicas particulares de la sociedad. Por esto los estudios de género y feministas han abortado la idea de generar esquemas universales de entendimiento de las relaciones desiguales mujer-hombre, que en las décadas de los sesentas y setentas se invirtieron montañas de papel y ríos de tinta.

Teniendo esta idea se han desarrollado nuevos enfoques de estudio que son evidentes en las nuevas producciones sobre el tema. En la introducción de *"Desestabilizar la teoría"*, Michele Barrett y Anne Phillips nos aclaran que gracias a las teorías posmodernas, y especialmente los aportes de Foucault, es posible tocar desde una perspectiva feminista o de género temas como la construcción del poder, la corporalidad y la diferencia; así como sustituir visiones dicotómicas de la sociedad (sea a nivel del social o a nivel biológico-género), recuperando la dimensión socio-histórica de cada situación de estudio. Esto nos permite estudiar las especificidades de cada caso, renunciando a teorías universales y englobantes que ocultarían dinámicas complejas y sectores sociales ya de por sí marginados (como serían las mujeres indígenas, negras o pobres).

Un aporte teórico de gran importancia para desarrollar investigaciones sobre la situación femenina es el uso de varios conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu. La obra de este francés se basó sobre todo en un desarrollo y ampliación de las concepciones marxistas e idealistas (entre otras) para comprender el fenómeno del poder y la dominación. Sus conceptos de hábitos (el haber que se convierte en ser), el campo (espacios donde los agentes sociales se relacionan de manera permanente y dinámica) y el de capital simbólico (donde los bienes culturales se comercializarían y se regirían por “reglas de mercado”) son actualmente de vital importancia para el desarrollo de investigaciones en las ciencias sociales.

Con su obra Bourdieu desarrolló toda una teoría de espacios de poder y las posibilidades de desarrollo de la libertad y la legitimación, las cuales se desarrollan en sus estudios relacionados a las ciencias y las artes. Sus investigaciones sobre la educación y la producción cultural (íntimamente ligados) y las prácticas sociales de violencia simbólica, reafirmaron sus teorías sobre la construcción de la legitimación, pero sobre todo elevó al habitus a la categoría de concepto imprescindible en las ciencias sociales actuales.

Todos los aporte teóricos señalados nos permiten marcar una ruta sobre las preocupaciones que deben estar en un trabajo sobre la reconstrucción de la historia femenina. Es de crucial importancia que se tomen en cuenta los espacios en que se reproducen las prácticas y costumbres que permiten el mantenimiento de las acciones discriminatorias que restringen a las mujeres en determinadas esferas de influencia y poder. Así mismo estas consideraciones nunca deben olvidarse de las relaciones de negociación y control de las áreas de incertidumbre de poder como nos advierte Foucault, como también que los cambios no se presentan como un elemento voluntarioso o fortuito, sino como una lucha constante por controlar o mantener ciertos espacios de poder.

Una obra esclarecedora en las líneas sobre cuales realizar trabajos de investigación al respecto es el de Rocio Tábora en *"Invisibilidad y Memoria: mecanismo de exclusión de lo femenino en el arte y la cultura hondureña"*. La autora es clara en su estudio en presentarnos que aún en la época liberal que se vanaglorió de su apertura y desarrollo cultural, se discriminó sistemáticamente a las culturas populares, negras e indígenas, así como se expresó un indudable elitismo cultural. En este exclusivismo el papel de las mujeres como creadoras y reproductoras de cultura queda limitado por cuatro mecanismos de discriminación. El primer mecanismo fue la exaltación de la mujer como madre, lo que la excluía de cualquier otra instrucción o educación fuera de la familiar, ya que por su misma naturaleza femenina, los conocimientos que necesitaba para realizar su futura labor no se encontraban en la educación formal, porque no era necesaria. El segundo mecanismo fue la penalización del arte femenino que transgrede la norma, especialmente si se denuncia la realidad; siendo algo común el reinterpretar o transmitir una idea determinada sobre la obra en mención, que la autora demuestra con los ejemplos de las obras y vida de Lucía Gamero y Teresa Fortín. El tercer mecanismo de exclusión es la invisibilización de las mujeres en la historiografía y el arte, en donde se menciona poco la acción de mujeres, si estas son mencionadas, solo son aquellas que no significan un riesgo para el sistema. El cuarto mecanismo, es la descalificación de las mujeres por otras, esto se debe en mucho a la interiorización de los patrones machistas en las mujeres, que son reforzados por las posiciones ventajosas que pueden ocupar unas con respecto a otras o el riesgo que ciertas posiciones implican a su posición social actual.

Basado en el ensayo de Tábora, es posible realizar un análisis del desarrollo y participación de las mujeres en la escultórica costarricense desde la época independiente hasta 1950, sin olvidar los criterios teóricos arriba señalados. Los mecanismos de discriminación presentados por la hondureña son aplicables al caso plástico nacional, en el cual me parece que si bien se utilizaron todos al mismo tiempo, existieron algunos que fueron predominantes para determinados momentos históricos

específicos. Ahora bien, por las categorizaciones establecidas por Tábora se pueden ubicar tres de ellas en el periodo de 1821-1850, siendo el segundo mecanismo mencionado en los últimos cincuenta años. Esto resalta que la preferencia social de un tipo determinado de mecanismo de exclusión se debió a ciertas circunstancias del momento.

En el análisis preliminar que se presenta a continuación, no solo se incluye una explicación de los trabajos y situaciones de las mujeres dedicadas a la práctica escultórica, sino al de los trabajos y visiones que sobre las mujeres en general se realizaban, ya que estas justificaban y reproducían patrones que tenían que sobrellevar las artistas. Es de particular interés el diferenciar entre las obras hechas por mujeres, las que las representan como alegoría, las que las representan con personas de carne y hueso (y sobre todo con nombre y apellidos) y lo que estas hacen.

La invisibilización de las mujeres en la historiografía y en la historia del arte (1821 - 1870).

Desde la aparición de la escultórica en Costa Rica (300 años antes de Cristo), se han realizado figuras femeninas. En el caso de los indígenas, las piezas (en cerámica y piedra) representaban a mujeres de alta posición social con elaborados adornos, maquillajes y tatuajes para verse más hermosas y demostrar su rango social. Es importante mencionar que en las sociedades indígenas las caderas anchas y los pechos pronunciados eran sinónimos de belleza y fertilidad (una preocupación continua en estas sociedades), cual significa una diferencia clara con las nociones estéticas actuales. Por otro lado, a partir de la información arqueológica hasta ahora obtenida, es posible suponer que existe un proceso de masculinización de la actividad artesanal en las sociedades amerindias antiguas o precolombinas, que hizo difícil la participación de la mujer como escultora indígena.

La conquista cambió estructuras sociales, pero no la función social de la escultural y su relación con el poder religioso. En la época colonial, la moralidad cristiana se preocupó por presentar

a las mujeres como madres piadosas y creyentes fieles, capaces de sufrir martirios por mantener su fe. En muchos casos, se trató de reflejar la actitud espiritual en las expresiones de los rostros de las santas representadas en las imágenes, que se aumentaban con elaborados trajes que esas imágenes llevaban. Así mismo por los patrones laborales importados por los europeos en la colonia, es muy difícil que las mujeres hubieran participado en la escultura religiosa de la época

Debido a la falta de datos completos de la época y de investigación profundas, es muy difícil detallar más sobre la época antigua y colonial de Costa Rica. Es significativo el hecho que estos periodos han sido en general poco estudiados o ignorados por la historiografía tradicional y por la difusión estatal, lo cual tan afecta enormemente a los estudios de género. Diferente sucede con el periodo posterior a la independencia, donde una mayor abundancia de fuentes y estudios paralelos permiten un mayor acercamiento al objeto de estudio. Además concuerda con la aplicación más estricta del concepto de Costa Rica y de aplicación al estudio de un fenómeno social en dicho territorio

Es sumamente sugerente que en los casi setenta años que separan a la Declaración de la Independencia (1821) a la creación de la Academia de Bellas Artes (1897), no existe ni una sola referencia a una mujer dedicada (ni siquiera por entretenimiento) al arte escultórico o plástico en general. De hecho esta situación no es exclusiva de la plástica, en toda la historiografía nacional las únicas referencias constantes a mujeres de esa época que se realizan son Pacífica Fernández (1828-1895) y Francisca “Pancha” Carrasco (1816-1890), y a estas siempre se les liga como esposas y madres abnegadas con sus familiares y su patria.

Pareciera que la razón de este silencio, se debe a la reclusión de las mujeres en el ámbito privado del hogar, que las marginaliza y oculta de “una historia” preocupada por los hechos políticos y económicos. Uno de los argumentos que sostenía esta práctica discriminatoria era que la influencia de la mujer se demostraba en sus familiares, por lo que no había más que ver a los familiares para ver la acción de esta. Así se generó un anonimato masivo,

ya que se consideraba que su función era colaborar siempre en las sombras (sin ser evidentes o relevantes) con su padre o compañero. Esta relación de dominancia se nota en la posición y actitud que tienen José y María en los nacimientos de la época.

Esta actitud social, se refleja con gran claridad en el único caso rigurosamente estudiado y documentado de un artista imaginero de la época Manuel María (Lico) Rodríguez Cruz. Por ser Rodríguez el más renombrado escultor costarricense del siglo XIX, la detallada biografía realizada por Reymundo Méndez Montero relata de forma marginal la participación de las mujeres en la escultura religiosa. Pareciera que según testigos, las hijas de Lico participaban activamente en la confección de las imágenes en especial en la policromía de las mismas, siendo una de estas piezas el Cristo Yacente que se encuentra en la Catedral Metropolitana (una de las piezas más famosas de Rodríguez Cruz). Pero su trabajo era ocultado por el hecho de que toda obra realizada en el taller del señor Rodríguez, era presentada como de su autoría. De esta forma, no sólo los créditos de las obras, sino que el reconocimiento de las mismas en las que participaron, es casi imposible de realizar en el caso de las hermanas Perfecta Rosa y Rafaela Ester Rodríguez Salas.

Pero en el taller escultórico no solo se excluía en la práctica a la mujer, sino que se reproducía su papel de madre y subordinada social por la causa de la fe y la moral. La confección de las imágenes de vírgenes y santas que resaltaban el papel maternal de la mujer. La misma Iglesia fomentaba el estereotipo de madre y esposa, así como defensora de la moral cristiana, el cual será promovido con mayor esfuerzo con la promulgación de las Leyes Liberales y la introducción de patrones europeos a partir de 1880. Así mediante las imágenes dicha institución religiosa controlaba la moralidad de las masas, en donde el control de las acciones femeninas era crucial para el mantenimiento del status quo. De hecho el ejemplo del retrato policromado de Petronila González, primer retrato de una mujer con nombre y apellidos, es una excepción que confirma la regla, ya la imagen de la fémina no interesa por sí misma, debido a que la obra formaba parte del retrato de un matrimonio Herediano.

De hecho, este silencio o invisibilización hacia las mujeres se siguió practicando y todavía se práctica, pero no al grado como se manejó en el periodo referido. Por ejemplo, en el texto *Surcos de Lucha* que pretende presentar un índice bibliográfico de las mujeres costarricenses, de las 371 mujeres presentadas solo 7 corresponden al periodo estudiado. Y en el caso de las escultoras, solo aparecen 3 de ellas para toda la historia de Costa Rica.

La exaltación de la mujer como una forma de exclusión (1893 - 1927).

Con la llegada del liberalismo al poder, el Estado promueve la apertura al ámbito laboral y social de la mujer, pero sin descuidar el trabajo doméstico de la mujer. El fin de esta apertura era especializar y modernizar a la mujer en su labor de madre y esposa, brindándole los conocimientos “modernos que le fuesen necesarios”. Para esto el liberalismo canalizó esfuerzos para la formación profesional femenina con la educación, reforzando su tarea doméstica y maternal. Esta formación le permitió sociabilizarse en esferas profesionales, lo que conllevó a la doble jornada laboral (el trabajo en la fábrica y en la casa), que fue el inicio de la lucha por abrirse espacios en los sectores productivos y políticos del país.

Con respecto a esto Virginia Mora nos informa que ya para la década de 1920 comienzan a generarse cambios en el espacio social ocupado por las mujeres especialmente en tres básicos: la concepción de maternidad; el trabajo obrero; y en los espacios y tipo de actividades recreativas y sociales de las mujeres. Si bien la visión social de la mujer se mantuvo esencialmente como madre, se modifican algunas situaciones que logran un reconocimiento de su labor (en mucho como contraposición o respuesta a las visiones feministas sufragistas de la época), así como la necesidad de científicidad y modernización de la labor maternal (la cual se basa en la modernización del servicio de obstetricia y la preparación pre y post parto) y la crianza de los hijos e hijas (las que tenían que ver con la modernización de prácticas y visiones femeninas sobre la crianza de los hijos e hijas).

Algo que se debe tener en cuenta, es el hecho que el desarrollo y “modernización” del país incorporó por necesidad a las mujeres a diferentes gremios y labores, lo que se enfrentó a la mentalidad patriarcal de la época. En vista de esta necesidad de mano de obra (sobre todo en la enseñanza), la solución que se encontró fue enaltecer a la maternidad y la doble jornada laboral que ejercían las mujeres como empleadas y madres; Asimismo se establecieron normas y medidas de control indirectas para “mantenerlas controladas”. El *Concurso de Delegada de Honor de la obrera costarricense* en 1923 y el *Concurso de lavanderas* en 1923, fueron formas en las que se premió “la moralidad” de las mujeres obreras, ya fuese en empleos “propios de su condición femenina” como las lavanderas, o anteriormente de varones como las obreras.

Dentro de la apertura a los estudios femeninos, las carreras comerciales (contabilidad, recepcionismo, telefonismo) y técnicas (tipografía, pastelería, modismo y belleza) fueron las más solicitadas, junto con las tradicionales enfermería, docencia y obstetricia. La apertura a ciertas carreras o áreas se consideraban extensiones a cualidades propias de las mujeres, por lo que eran reforzadoras de sus habilidades femeninas. Según este razonamiento, para la mujer es normal el cuidar a los niños, enseñarles, controlar el gasto doméstico o confeccionar ropa; por lo que es natural modernizar estos conocimientos en la enfermería, docencia, contabilidad o modismo (sastrería).

Enmarcada dentro de esta lógica, es que se les permite estudiar en la Academia Nacional de Bellas Artes (inaugurada en 1897) a cargo del español Tomás Povedano. La aceptación de la mujer en este centro de enseñanza estético se debe a dos razones. La primera de tipo más ideológica, ya que se consideraba que la fémína tiene una pretensión innata a la belleza estética, la cual transmite a sus hijos y les hace personas más sensibles. La segunda es de tipo más práctico: existía poca demanda masculina para los cursos, por lo que se llenaban con los cupos femeninos y así se aseguraba la supervivencia de la Academia.

El perfil de estas estudiantes de arte era muy particular. Estas eran generalmente señoritas y señoras pertenecientes a familias pudientes, las cuales podían hacer frente a los importantes gastos de materiales. La mayoría de ellas veían sus estudios en la academia como un espacio de sociabilización y no como una propuesta profesional ya que su seguridad económica estaba asegurada en otras áreas por sus esposos o padres. De hecho esta falta de interés en la plástica como área de trabajo, hizo que muchas de ellas fueran poco constantes y algo indisciplinadas, lo que se demuestra en 1909 cuando Povedano se lamentaba *“que no todas sus discípulas den muestras de aquella aplicación y constancia de que debe ser capaz el estudiante de artes”*. Sin embargo aparecieron alumnas que el mismo español elogia, por su técnica y paciencia.

Los cursos escultóricos que se impartieron tuvieron como participantes a una abrumadora mayoría femenina, pero hasta donde se sabe, con excepción de Angelita Pacheco, ninguna fue escultora profesional, ni se conocen obras custodiadas en museos. De dichas estudiantes, se sabe que la mayoría de proyectos eran bocetos de sus hijos o esposos, lo que evidencia que además de socializar, la escultura fue en este caso, un refuerzo a la relación maternal de estas mujeres (a nivel estético y lúdico).

A pesar de que en la actividad escultórica las mujeres no se visibilizaron, se convirtieron en un tema común. En la escultórica y plástica en general, se explotó la figura femenina como símbolo de belleza y vitalidad. En esta época, se generalizan desnudos con alusiones mitológicas griegas o semidesnudos con recreaciones a escenas “de salvajes indígenas” (sobre todo en pinturas). La influencia europea en estas piezas era más que evidente, ya que en su mayoría eran traídas de ese continente. En este sentido las obras escultóricas del Teatro Nacional son una muy buena guía de este tipo (Ilustración &&-danza), aunque en menores proporciones, se podían observar en las casas de los más pudientes del país, donde abundaban los desnudos mitológicos.

En esta época solo existirá un escultor costarricense laico, Juan Ramón Bonilla. En las piezas de Bonilla que no son bustos, las mujeres cumplen siempre en el papel de madres protectoras.

En “héroes de la miseria” de 1909 y “Desesperanza” de 1912, se presentan a la mujeres como protectoras de sus hijos, en el primer caso mientras se mendiga en las calles y en el segundo en el momento posterior del terremoto de Cartago de 1910 donde una familia(o grupo de vecinos) se agrupan alrededor de una mujer que los consuela y guía. La visión de Bonilla de la mujer, es algo contraria a la presentada en el Teatro Nacional con sus jóvenes y despreocupadas musas griegas.

Por tal razón no ha de extrañar, que aun para las mujeres con el suficiente poder económico y social la representación de mujeres en la escultura monumental cívica fuera prácticamente nula, ya esta estaba destinada a personajes públicos (espacio exclusivamente masculino). El espacio que permitía la intromisión femenina fue el campo santo, ya que aquí se permitía la figura femenina ya que permitía la exaltación de la mujer específica, sin menos cabo de los valores y el orden social establecido. En los dos únicos monumentos funerarios de mujeres de este periodo, se representan a dichas mujeres como “*viudas de*” o con la familiaridad de una matriarca amoroso. Así los retratos de Chepita Ureña de Juan Ramón Bonilla y Dolores de Troyo, refuerza la visión de mujer como madre y ciudadana. Mientras tanto la producción religiosa seguía con los patrones establecidos desde los años anteriores, ejerciendo control sobre las actividades femeninas en la sociedad.

En general se puede decir que la producción escultórica nacional se encargó de reproducir el ideal maternal de la mujer como protectora y madre, mientras que las obras extranjeras, trabajaron más bien piezas donde la mujer expresaba una gran libertad, pero con autocontrol y conocimiento. Ambas representaciones reafirmaron y concordaban con la visión y misión del Estado sobre las mujeres.

La descalificación de las otras mujeres y de lo que hacen las otras mujeres (1927-1974)

Como lo ha demostrado en los estudios Bourdieu, los individuos tratarán de mantener ciertos comportamientos que legitiman el orden social; de hecho esto es especialmente cierto para aquellos individuos que por su alta posición social dependen

de ese código de normas para legitimarse. Después de 1927 con la presentación de los primeros movimientos vanguardistas en la plástica nacional que se relacionaron con grupos políticos como los anarquistas y comunistas, las reacciones de muchos grupos fue opuesta a ellos, especialmente por los cambios sociales y políticos que defendían. Así los nombres de escultores como Juan Manuel Sánchez, Juan Rafael Chacón y Néstor Zeledón Varela se han “olvidado” por su férrea posición política comunista y americanista.

En este contexto la escultórica tomó un papel sumamente importante ya que modificó, la visión de la madre y la mujer con tintes étnicos. En el caso de la visión de madre se recurrió a figuras con rasgos genotípicos sugestivamente indígenas de un estrato social pobre. Esto confrontaba con el modelo femenino trabajado en el periodo anterior donde las mujeres jóvenes de clara descendencia europea se presentaban en acciones que solo podrían brindarse a grupos sociales altos. En otras palabras se pasó de representar a una madre en potencia, a una madre de facto con problemas y sufrimientos.

El choque más evidente de este tipo de visiones sobre la mujer y la maternidad, fue el concurso realizado por el estado para adquirir una escultura que fuera monumento a la madre que adornara la entrada de la Maternidad Carit. El concurso atrajo a los escultores vanguardistas de la época, los cuales con sus obras causaron revuelo. En el periódico La Tribuna se recoge una caricatura que refleja este enfrentamiento, en su pie se lee: *“Cualquiera de estos proyectos está bueno para anunciar productos malteados o engancharle un rótulo que diga “Fecundidad”, pero como monumento de homenaje a “la viejita”, no le sonó a ninguno ni por casualidad.”* De hecho la escultura ganadora realizada por Francisco “Paco” Zúñiga, si bien fue adquirida y premiada, no se ubicó en el lugar asignado hasta 1953, después de pasar casi 20 años en el sótano del Teatro Nacional y que Paco fuese famoso en México. De hecho la exposición de la estatua se debió más al querer demostrar que Paco era costarricense, que por la aceptación de la estética que la obra presentaba.

Sin embargo, si bien es importante el cambio de percepción de la mujer en la escultura, lo más significativo en ese momento será la aparición de la mujer como actora explícita del quehacer artístico. Pero aunque parezca contradictorio, las mujeres participantes en la actividad plástica, serán “olvidadas” sistemáticamente o en el mejor de los casos recordadas selectivamente, siempre supeditadas a sus esposos o compañeros. Por ejemplo, hasta hace muy poco Emilia Prieto (1902-1986) era recordada como la esposa de Francisco Amighetti y folklorista, pero no como una grabadora crítica de la política nacional que publicaba en *Repertorio Americano*. Esta actitud social y de selección de la memoria se debe a la ruptura de esquemas que significaban estas damas. Por lo que no ha de extrañar que la mayoría de la sociedad optó por ridiculizar sus obras y acciones. Por ejemplo, Luisa González fue seriamente criticada por el hecho de conducir automóvil, pintar al aire libre acompañada de varones (Teodorico Quirós y Francisco Amighetti) que no eran familiares y usar pantalones en 1938.

En la escultórica de este momento solo se registra el nombre de dos mujeres: uno ligado al academicismo y otro al vanguardismo. Ángela Pacheco será el primer caso de una escultora profesional graduada en la Academia Nacional de Bellas Artes de San José, que realizó algunos trabajos importantes como la escultura del obispo Juan Gaspar Stork Perth. Sin embargo Pacheco será absorbida por la misma Academia de Arte que al nombrarla como profesora le limitó su trabajo como escultora, ya que se le nombró como profesora de dibujo y modelado. En otras palabras al volverse famosa como creadora se convirtió en un reto al ideal de la mujer, obtiene un puesto en el que le fuera difícil realizar más obras.

En el caso de la escultura vanguardista, Berta Solano está íntimamente ligada a la historia de la escultura nacional. Si bien ella no fue escultora, se convirtió en la musa de Juan Manuel “el Indio” Sánchez. En un caso único en el país, Sánchez la plasmó en la mitad de sus obras escultóricas y pictóricas, unas 2300 piezas en total. Pero Solano, no fue únicamente la musa de Sánchez, fue su compañera, amiga y apoyo. Sin ser artista se vinculó íntimamente con la causa de los novoamericanistas, y fue coordinadora de las actividades de Sánchez.

La figura de Solano fue problemática en la Costa Rica de 1930 por dos razones principales. La primera, fue su abierta postura política - ideológica, ya que al igual que Sánchez fue militante declarada del Comunismo. La segunda, se debió a que fueron pareja desde los años treinta hasta que se casó con Juan Manuel en 1952, lo que enfrentaba la urgencia y necesidad fémica del matrimonio. La tercera, y tal vez la más escandalosa, es que si bien ya desde antes se realizaban desnudos en las plásticas, estos no tenían nombre y apellido. Todos estos elementos reunidos hicieron de Berta el ejemplo perfecto de la mujer que no se debía ser, por lo que su nombre se olvidó junto con el de su compañero, para una amplia masa de la población.

Posterior a 1950 los cambios políticos permitieron la participación política de las mujeres, sin embargo esto no significó un cambio en los patrones sociales existentes. De 1950 a 1970 existieron organización o actividades que trataron de incorporar de forma participativas a la mujer en la escultura así como se suponía que estaba integrada en la realidad política. En 1951 Juan Manuel Sánchez realiza una exposición de sus obras por organización del Centro Femenino de Estudios y en 1963 en el Centro de Cultura Hispana se realiza la Exposición de Escultoras Costarricenses. Muchas de estas exposiciones fueron interpretadas como la irrupción del feminismo en la plástica de Costa Rica pero poco a poco fueron olvidadas como su obra. En los artículos de prensa de la época pareciera se estaban más preocupados por las fémicas creadoras por su atuendo (minifaldas y botas agogó) que por sus propias producciones. Estas escultoras, formadas en la Escuela de Artes Plásticas, buscaban una formación profesional, que no en todos los casos concluyeron la incorporación profesional como creadoras escultóricas, pero si como creadoras en otras artes, como fue el caso de Zulay Soto.

Tanto Berta Solano como Ángela Pacheco, junto con otras artistas femeninas de la época, fueron víctimas de la descalificación social, siendo las más violentas las procedentes de otras mujeres. Es evidente que en este periodo, la descalificación de otras mujeres que sentían amenazado su status quo, se conjugó con los mecanismos expuestos para periodos anteriores, pero sin

duda en la vida cotidiana este debió ser uno de los elementos más dolorosos y perturbadores que estas damas relacionadas con el arte, debieron sufrir. Esta situación se agravaba en una sociedad que invisibilizaba a las féminas dentro de sus papeles de madres y esposas.

Es evidente que en este periodo, la descalificación de otras mujeres se conjugó con los mecanismos ya anteriormente estudiados, pero sin duda en la vida cotidiana este debió ser uno de los elementos más dolorosos y perturbadores que estas mujeres relacionadas con el arte, debieron sufrir.

La penalización del arte femenino que transgreden la norma (1974 - 2000)

Con la clara e incontenible participación de la mujer en las actividades económicas y políticas, la sociedad debió aceptar la incorporación de las mujeres en forma permanente en la plástica y en especial en la escultórica nacional. Ahora bien esto no quiere decir que se les permitió crear y participar libremente; parece que la presión y observación que se hacía y hace con las mujeres escultoras es muy grande. En primer lugar se enfrentan a una escultórica que en forma general glorifica a la maternidad (sin importar grupo social o étnico), y que a su vez es muy reacia a aceptar cualquier otro tipo de expresión que no sea figurativa de marco novoamericanistas. Similares modificación sufrieron la alegoría con figuras femeninas, las cuales se acercaron a la apariencia de la "mujer" común en actividades que representaban a la "mayoría" del colectivo femenino nacional. Sin embargo como es evidente esta visión también es idealizada y excluye la excepción.

Este arte novoamericanista se caracteriza por resaltar el papel de las minorías étnicas en la construcción de los estados nacionales, pero romantizando y eliminando el conflicto generado en la convivencia diaria. Se tallan y modelan hombres y mujeres de origen negro, indígena y chino de estratos pobres en ambientes

calmos y bucólicos que distan mucho de los descritos por Lara Putman en la cotidianidad del Limón del siglo XIX. Es más, el tema maternal es el preferido aun hoy día, y debido a la fuerza de esta corriente en nuestro país, los que se salgan de este esquema son mal vistos y marginados de los círculos oficiales del arte nacional.

En la década de los setentas y ochentas del siglo XX, aparecerán las primeras mujeres que participarán activamente de la creación escultórica: Marisel Jiménez y Leda Astorga. Ellas fueron por muchos años las únicas representantes femeninas en la escultura profesional de importancia en el país, que además desarrollan obra pública. La principal característica de estas dos escultoras ha sido el uso de temas, técnicas, estéticas y materiales diferentes a los utilizados en la escultura del momento.

En el caso de Marisel Jiménez su tendencia al expresionismo ha roto cánones en cuanto al tratamiento de los materiales y los acabados finales a las obras. El trabajo delicado en detalles y el respeto exigente en formas, no es parte componente del trabajo de Jiménez, ya que la autora busca con ello desatar sensaciones que estarán atadas por la forma, los detalles o técnicas depuradas. Esto ha hecho que una amplia capa de la población no acoja su obra sobre todo en su pública monumental, que se considera adecuada para enaltecer a los héroes de la patria.

Por su parte Leda Astorga se ha atrevido a transgredir los lineamientos estilísticos y temáticos de la escultura nacional. En una carrera de 20 años, dicha escultora se ha caracterizado por generar una estética diferente: la utilización de figuras de mujeres obesas de origen caucásico y de marcado origen social alto. A nivel temático se ha burlado de lo considerado bueno o malo en un contexto determinado, así como de lo bello, lo feo y de los diferentes roles que deben cumplir las mujeres. Leda ha sido famosa en Europa, pero en Costa Rica su reconocimiento es limitado, los museos tienen unas cuantas obras suyas y en general las personas ven sus obras como cómicas o asquerosas sin prestar atención al mensaje.

Estas escultoras hasta hoy se han enfrentado a un público hostil debido a que en sus obras se enfrenta una rebeldía en cuanto a la imagen del tipo de imagen que deberían hacer una mujer o el tipo de mujer que debería reflejar, esto último sumamente evidente en el caso de Astorga. Por esto no se ha de extrañar que la mayoría de las escultoras que han seguido a estas dos, solo se limiten a innovar o transgredir en los elementos técnicos, pero pocas veces en los temas, las nociones o fines de la escultura nacional.

En los últimos años ha aumentado el número de mujeres escultoras hasta sumar aproximadamente ocho escultoras, entre ellas Tere Vargas y Tzeitel Hernández. La mayoría de ellas se han dedicado al trabajo en piedra, material de difícil manejo y de gran cuidado al trabajar, y se han apoyado en el uso de tecnología especial. Su participación en la escultura con este material, ha roto el estereotipo machista sobre la necesidad de fuerza que requiere dicho elemento a nivel artístico, en especial si se toma en cuenta que en promedio miden 1.50 metros y pesan entre 40 y 50 kilos. Estas escultoras han tenido una buena aceptación y han sido bastante difundidas por medios de comunicación e instituciones estatales. Lo anterior demuestra que existe un sistema que penaliza el arte que transgrede la norma.

Como conclusión, es evidente que se necesitan estudios sistemáticos en cuanto a la participación femenina en el arte en la historia de Costa Rica. Es necesario desarrollar investigaciones que revalore la posición femenina tratando de rellenar estos vacíos; pero sobre todo difundiendo este conocimiento para que no se continúe con la creencia de que no existen las mujeres en la historia y que su falta de presencia se debe a su ausencia de intenciones de participar en ella.

Anexos

Tabla 1. Esculturas monumentales en sitios públicos sobre mujeres

Titulo	Escultor	Material	Año	Dimensiones	Ubicación
Estatua de Luisa Otoy Ernst	Eloy Palacios	Mármol	1890	180cm de largo, 110 de alto	Cementerio General de San José
Placa a Julia Lang Aguilar	José Rojas Sequeira	Mármol	1908	369cm de alto.	Edificio metálico. Ciudad de San José.
Busto de Dolores de Troyo	Desconocido.	Mármol blanco y gris.	1910.	300cm de alto la tumba en total, unos 60cm de alto el busto	Cementerio General de Cartago. Cartago
Busto a Isabel la Católica	José Plañez	Bronce	1955	80cm de alto.	Parque España. Ciudad de San José.
Busto a Alba Ocampo Alvarado	Johnny García Clachar	Concreto	1980 (aprox.)	68cm de alto.	Escuela Aplicación Alba Ocampo. Liberia
Estatua a Silvia Poll	Crisanto Badilla.	Bronce.	1992.	250cm de alto.	Campus Universidad Autónoma de Centro América (UACA), Cipreses de Curridabat, San José.
Cabeza a Carmen –Naranjo Coto	Fernando Calvo	Bronce	1999	41cm de alto	Instituto Tecnológico de Costa Rica. Cartago
Busto a <u>Pacífica</u> Fernández de Castro	Mario Parra	Bronce	2001	50 cm de alto.	Cementerio General de San José. Ciudad de San José.
Cabeza a Eunice Odio	Marisel Jiménez	Bronce	2001	65 cm de alto.	Jardines del Teatro Nacional. Ciudad de San José.

Tabla 2. Esculturas monumentales en sitios públicos realizadas por mujeres.

Titulo	Escultor	Material	Año	Dimensiones	Ubicación
Busto a Monseñor Juan Gaspar Stork Werth	Ángela (Angelita) Pacheco Zamora.	Bronce.	1940 (aprox.).	60cm de alto.	Originalmente en los Jardines de la Catedral Metropolitana. Actualmente se desconoce su ubicación.
Amistad	Leda Astorga	Cemento armado vaciado en hueco pintado al óleo.	1992.	170cm de alto.	Explanada de Ciencias Sociales, Universidad de Costa Rica, San Pedro. San José.
Busto Joaquín Gutiérrez Mangel	Marisel Jiménez	Bronce	1996	90cm de alto.	Jardines del Teatro Nacional. Ciudad de San José.
Estatua a Braulio Carrillo	Marisel Jiménez	Bronce	1996	200 cm de alto.	Parque Braulio Carrillo. Ciudad de San José.
Estatua a José Figueres Ferrer	Marisel Jiménez	Bronce	1998	200 cm de alto.	Originalmente Plaza de la Democracia, Ciudad de San José. Se desconoce su posición actual
Arco Iris	Leda Astorga.	Ferrocemento pintado con acrílicos.	1998.	400 cm de alto.	Parque metropolitano de la Sabana. San José.
Busto a Benjamín Gutiérrez	Marisel Jiménez	Bronce	2000	80 cm de alto.	Jardines del Teatro Nacional. Ciudad de San José.
Torre Celeste.	Tzeitel Hernández	Piedra calcita	2005.	190 x 100 x 35 cm.	Academia de las Artes Editus. San José. Costa Rica.

Bibliografía

- (23 de mayo de 1963). Exposición de Escultoras Costarricense. *La Prensa Libre*.
- (1 de febrero de 1935). Están en lactancia. *La Tribuna*.
- Apuy M., M. (1995). *Educación, Mujer y sociedad en Costa Rica (San José 1889-1949)*. – Heredia, C.R.: UNA.
- Barrett, M, & Phillips, A. (2002). *Desestabilizar la teoría. Debates feministas contemporáneos*. – México: Universidad Autónoma de México.
- Ferrero A., L. (1991). *La Escultura en Costa Rica*. –4a reimpr. -- San José, Costa Rica: EUNED.
- Ferrero A., L. (1986). *Sociedad y arte en la Costa Rica del siglo XIX*. -- San José, Costa Rica: EUNED.
- Méndez M., R. (1995). *Lico Rodríguez: Escultor de imaginería religiosa*. -- San José, Costa Rica: EUNED.
- Millett, K. (1995). *Política sexual*. – Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Mora C., V. (2003). *Rompiendo mitos y forjando historia. Mujeres urbanas y relaciones de género en Costa Rica a inicios del siglo XX*. -- Alajuela, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense.
- Museo de Arte Costarricense. (2003). *Berta Desnuda. Dibujos de Juan Manuel Sánchez. Selección de Fabio Herrera*. -- San José, Costa Rica: El Museo
- Museo de Arte Costarricense. (2004). *Las Peras del Olmo. Obra Gráfica de Emilia Prieto*. -- San José, Costa Rica: El Museo

Putman, L. (1999). *Ideología racial: práctica social y estado liberal en Costa Rica*. *Revista de Historia*, 39, 139-186.

Tábora, R. (2002). *Invisibilidad y memoria: mecanismos de exclusión de lo femenino en el arte y la cultura hondureña*. -- San José, Costa Rica: UNICEM.

Zeledón, C. (1997). *Surcos de Luchas: libro biográfico, histórico y gráfico de la mujer costarricense*. --Heredia, Costa Rica: Instituto de Estudios de la Mujer.