

83

Tierra y volcanes
en la cultura costarricense

Obra plástica
de Grace Herrera Amighetti



REVISTA NACIONAL

CULTURA



Revista
Nacional
de Cultura

83

Contenido

Editorial.....	3	Doble erupción en el Irazú.....	84
En recuerdo de doña Inés Trejos	5	Enrique Villalobos Quirós	
Inés Trejos y Otto Apuy, ciudadanos de honor.....	7	El alfarero.....	90
		Julián Marchena	
HERENCIA CULTURAL.....	13		
El adobe como material vernáculo y comunitario en Costa Rica	14	Crítica literaria	91
Guillermo Barzuna		¿Cómo vislumbraban dos grandes dramaturgos costarricenses, en 2005, el futuro teatral del país?	92
Breve reseña de los volcanes y su presencia en la cultura y el arte costarricense	20	Olga Marta Mesén Sequeira	
Guillermo E. Alvarado Induni		“Aprendiendo a liberarme”, el protagonismo femenino y la autoafirmación. Entrevista con Jorge Chen Sham acerca de la obra de Rima de Vallbona	98
El Caribe y nuestra herencia africana: convergencias y divergencias	25	Mayela Vallejos Ramírez	
Rodrigo Soto			
Historia	33	Artes visuales.....	105
Mascareros y tejedoras bruncas: entre la tradición y la innovación del proceso artesanal.....	34	Del arte no figurativo en Costa Rica: el viaje a la abstracción en Grace Herrera Amighetti.....	106
Giselle Chang Vargas		Alberto Murillo Herrera	
Italia en el comercio josefino del siglo XIX.....	40	Casa lejana, distancias y aproximaciones.....	112
Rafael A. Méndez Alfaro		Liz Rojas Rodríguez	
Mujeres que han marcado su historia en nuestro ferrocarril	46	Arte en buses: un arte para todos	116
Álvaro Francisco Gutiérrez Rojas		Manuel Zumbado	
Retratos del poder político en Costa Rica (siglo XIX)	52	Obra plástica de Grace Herrera Amighetti	123
Guillermo Brenes Tencio		Grace Herrera Amighetti y la polifonía de lo artístico: naturaleza, arte, técnica y paisaje	124
Volcanes e historia en Costa Rica y Centroamérica	58	Luis Rafael Núñez Bohórquez	
José Vicente Gómez Murillo		Grace Herrera Amighetti: investigadora artística	142
		Vicente Alpizar Jiménez	
Semblanza	63	Música.....	151
El legado humanístico del Dr. Roberto Marín Guzmán (1955-2024)	64	El sueño.....	152
Esteban Sánchez Solano		Guadalupe Urbina	
Francisco Coto, fotógrafo de la memoria	68	Oro viejo	157
Sussy Vargas Alvarado		Mensaje a mi Patria (fragmento).....	158
Letras	75	Juana Fernández Ferraz	
Graciela	76	Certamen Permanente de Cuento y Poesía.....	165
María Marta Durán Rodríguez		Plegarias	166
Aquella casa.....	80	Penélope Gamboa Barahona	
Javier Tapia			
Obituario del Yo.....	83		
Francisco Barrientos B.			



83

Publicación semestral de
la Universidad Estatal a Distancia, UNED.
Apartado 474-2050,
Mercedes de Montes de Oca, Costa Rica.
Teléfono: 2234-7054
Telefax: 2234-9138
Correo electrónico: cultura@uned.ac.cr

Consejo editorial

Myriam Bustos Arratia
myriam.bustosarratia@gmail.com

Marjorie Ross González
marjorie@marjorieross.com

Manuel Araya Incera
manuel.araya@ucr.ac.cr

Enrique Villalobos Quirós
evillaq@gmail.com

Alberto Murillo Herrera
albertomurillo1960@gmail.com

Guillermo Barzuna Pérez
guibarpe@gmail.com

Inés Trejos Araya †
Rafael Ángel *Felo* García Picado †
Alberto Cañas Escalante †
Samuel Rovinski Gruszco †
Eugenio Rodríguez Vega †
Víctor Julio Peralta Arias †

Editora

Laura Flores Valle
lfloresv@uned.ac.cr

Coordinación de Producción Editorial

Eli Marín Hernández
elmarin@uned.ac.cr

Diseño, diagramación e ilustración

Alex Molina Antón
jmolina@uned.ac.cr

Redacción

Tel: (506) 2527-2654
Telefax: (506) 2253-7039

En la portada

Caserío, Grace Herrera Amighetti.
Técnicas mixtas, papel hecho a mano, formato triangular
de 80 cm de lado, 1991.

Las fotografías de las obras de Grace Herrera Amighetti
incluidas en este número fueron tomadas por Eugenia Murillo
Herrera, Luis Alvarado Castro y Martín Villalta Quirós.

ISSN: 977101390600983

Editorial

Una temática recorre la mayoría de los aportes artísticos y ensayísticos en este nuevo ejemplar de la *Revista Nacional de Cultura*: la presencia de la naturaleza terrestre y el valor etnográfico de los volcanes. En esta ocasión, diversos textos e imágenes ofrecen un registro particular de las representaciones e importancia de lo telúrico en Costa Rica y en el territorio centroamericano.

Parafraseando a Pablo Neruda, un elemento que ha representado la visión de lo latinoamericano por parte de escritores y cronistas es la importancia atribuida a la naturaleza en la cosmovisión del habitante de estas tierras. En la percepción de las culturas prehispánicas, antes de la vida humana fueron los ríos, las cordilleras y volcanes, la humedad, la espesura y la gran llanura.

Este nuevo número, en sintonía con el anterior, dedicado a nuestros mares, constituye un acercamiento al tema de la materia terrestre, el cual se interpreta desde diversas perspectivas: literaria, histórica, pictórica y cultural. La sumatoria de los artículos constituye, por lo tanto, un valioso aporte sobre la función el espacio natural en la región que habitamos, pues permite aproximarnos a los terrenos de lo simbólico y de lo real en la historia de la cultura: lo simbólico, en lo concerniente a concepciones mágicas que tienen que ver con la naturaleza, y lo real, en aquello que se refiere a la riqueza de los productos de la tierra, las catástrofes naturales y la memoria local. La fuerza subterránea de los volcanes, en el caso de nuestro país y de la región centroamericana, remite a un tiempo cósmico para los antiguos habitantes de estas tierras, en donde la materia terrestre y la fuerza de los volcanes representaban los orígenes de la vida.

Enriquecen el contenido de esta edición, una sentida semblanza sobre nuestra inolvidable y admirada Inés Trejos Araya, fallecida en octubre pasado, además de valiosas fotografías de la erupción del volcán Irazú, tomadas por Francisco Coto (1924-2024); entrevistas y reflexiones sobre los signos constructivos y el carácter comunitario del adobe, aproximaciones al trabajo de los mascareros bruncas o la presencia femenina en nuestro ferrocarril, entre otros muchos temas. Además, el texto ganador del Certamen de Cuento y Poesía y la exquisita obra de Grace Herrera Amighetti (1935-2021), nuestra invitada, quien exploró y representó el paisaje costarricense a través de diversos estilos y técnicas.



En recuerdo de doña Inés Trejos

El pasado 15 de octubre, a las 8:40 de la noche, falleció la escritora y periodista Inés Trejos Araya. Integrante, durante treinta y seis años, del Consejo Editorial de esta revista, queremos subrayar sus méritos indiscutibles.

Comencemos por decir que doña Inés padeció una pasión fervorosa por la lectura. Cuando decidió trasladarse a un espacio habitacional más pequeño y seguro, su principal preocupación era poder acomodar su amplia biblioteca en su nuevo destino. Leía temas muy variados, en la pluma de autores clásicos y consagrados, pero sin desdeñar los libros de escritores y escritoras jóvenes, a quienes impulsaba y siempre tenía un equilibrado criterio para evaluarlos.

Un dato anecdótico es que entre sus colecciones más queridas, a cuya lectura volvía siempre, era a *Las aventuras de Guillermo*, de la autora inglesa Richmal Crompton Lanburn (Bury, Lancashire, 1890–Farnborough, 1969), quien se especializaba en libros infantiles y cuentos de terror. Era un deleite escucharla contando las travesuras y aventuras de Guillermo, el protagonista.

Doña Inés fue una defensora consecuente e invariable de nuestra cultura, en sus múltiples ramas. Le apasionaban la literatura y el arte, pero también el cine y la música.

Periodista y narradora, logró abrirse paso en un entorno que prefería mantener a las mujeres en roles subalternos. Así, fue subdirectora y luego directora de Artes y Letras —cuando aún no había Ministerio de Cultura— en la Administración de don José Figueres (1970-1974) y la primera viceministra de Cultura, en el gobierno del presidente Daniel Oduber (1974-1978).

Asimismo, fue ministra consejera en el servicio diplomático de nuestro país, en Nueva York y Londres, en donde realizó una intensa labor para establecer contactos entre los círculos culturales de los tres países.

Muy activa, también fue integrante de la directiva de la Asociación de Autores, del Colegio de Periodistas, del Consejo de la Editorial Costa Rica y del Consejo Editorial de la Editorial Estatal a Distancia (EUNED). En todos esos lugares se distinguió por su entusiasmo e intenso trabajo, ya que decía que si aceptaba era para poner todo su empeño en la agenda de dichas organizaciones, y no para ser, simplemente, un nombre más en la lista.

Su brillante paso por el periodismo merecería un artículo completo. Muy joven, laboró en Venezuela en el *Daily Journal*. Luego, a su regreso al país, fundó con su primer esposo, que era alemán, un programa radial llamado “La hora alemana”, en la emisora Radio América Latina. También trabajó en otras emisoras, como Radiolandia, Radio Monumental, Radio Atenea, La voz de la Víctor y Radio Universitaria. En prensa, estuvo en *La Prensa Libre*, *La Nación*, *La República*, *Diario Uno* y *Excelsior*. Dada su enorme experiencia y excelente ejercicio profesional, en el 2018 el Colegio de Periodistas, del cual fue una de las fundadoras, le otorgó un reconocimiento como mujer destacada en el ejercicio de la comunicación.

Gran aficionada a los relatos, publicó dos libros de ese género, *La tía pecaminosa y otros relatos*, y *Luna de miel con libro y otros relatos*, ambos de la EUNED. Dos de sus cuentos recibieron premios en concursos literarios del Colegio de Periodistas.

También obtuvo el primer lugar, en prosa, en un concurso de la Asociación Gerontológica Costarricense (AGECO).

Que en la memoria histórica de nuestra vida cultural por siempre brille el nombre de Inés Trejos Araya. Los integrantes del Consejo Editorial de esta revista la despedimos con mucho orgullo, con inmenso afecto y con agradecimiento por haberla tenido por más de treinta y cinco años entre nosotros.

Inés Trejos y Otto Apuy, ciudadanos de honor

El reconocimiento se entregó oficialmente la noche del 28 de febrero del 2024, en un acto solemne realizado en el Salón de Expresidentes de la Asamblea Legislativa, el cual contó con la presencia de diputados, diplomáticos e invitados especiales.

La declaración de Ciudadanas y Ciudadanos de Honor se hace anualmente conforme a lo indicado en el inciso 16 del artículo 121 de la *Constitución Política* y el inciso a) del artículo 85, además de los artículos 221, 222 y 226 del Reglamento de la Asamblea Legislativa. Es el máximo honor que un ciudadano costarricense puede recibir como reconocimiento a su legado para el país.

Inés Trejos (1932-2024), quien fuera periodista cultural y escritora, miembro del Consejo Editorial de la Euned y de la *Revista Nacional de Cultura*, ex viceministra del Ministerio de Cultura, entre otros, y Otto Apuy, artista, pintor, escritor y crítico de arte, for-

man parte de una generación pionera en la promoción del arte y la cultura. Ambos abrieron espacios para promover la creación artística y la crítica.

El presidente de la Asamblea Legislativa, Sr. Rodrigo Arias, presidió la ceremonia y destacó, frente a una notable audiencia, las contribuciones de Inés Trejos y Otto Apuy en el desarrollo de la cultura y el arte.

Durante el acto se entregaron las actas correspondientes y se develaron las fotografías oficiales que permanecerán en las paredes del salón respectivo, junto con los retratos de otras personas que han recibido la ciudadanía de honor en años anteriores; entre ellos, Franklin Chan, Fernando Carballo, Isidro Con Wong (recientemente fallecido), Lola Fernández, Marcus Garvey, Ivonne Clays y Walter Ferguson.



Inés Trejos Araya en la sesión solemne realizada en el Salón de Expresidentes de la Asamblea Legislativa. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



Doña Inés Trejos lee su discurso en la sesión solemne. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



El artista Otto Apuy y el presidente de la Asamblea Legislativa, Sr. Rodrigo Arias. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



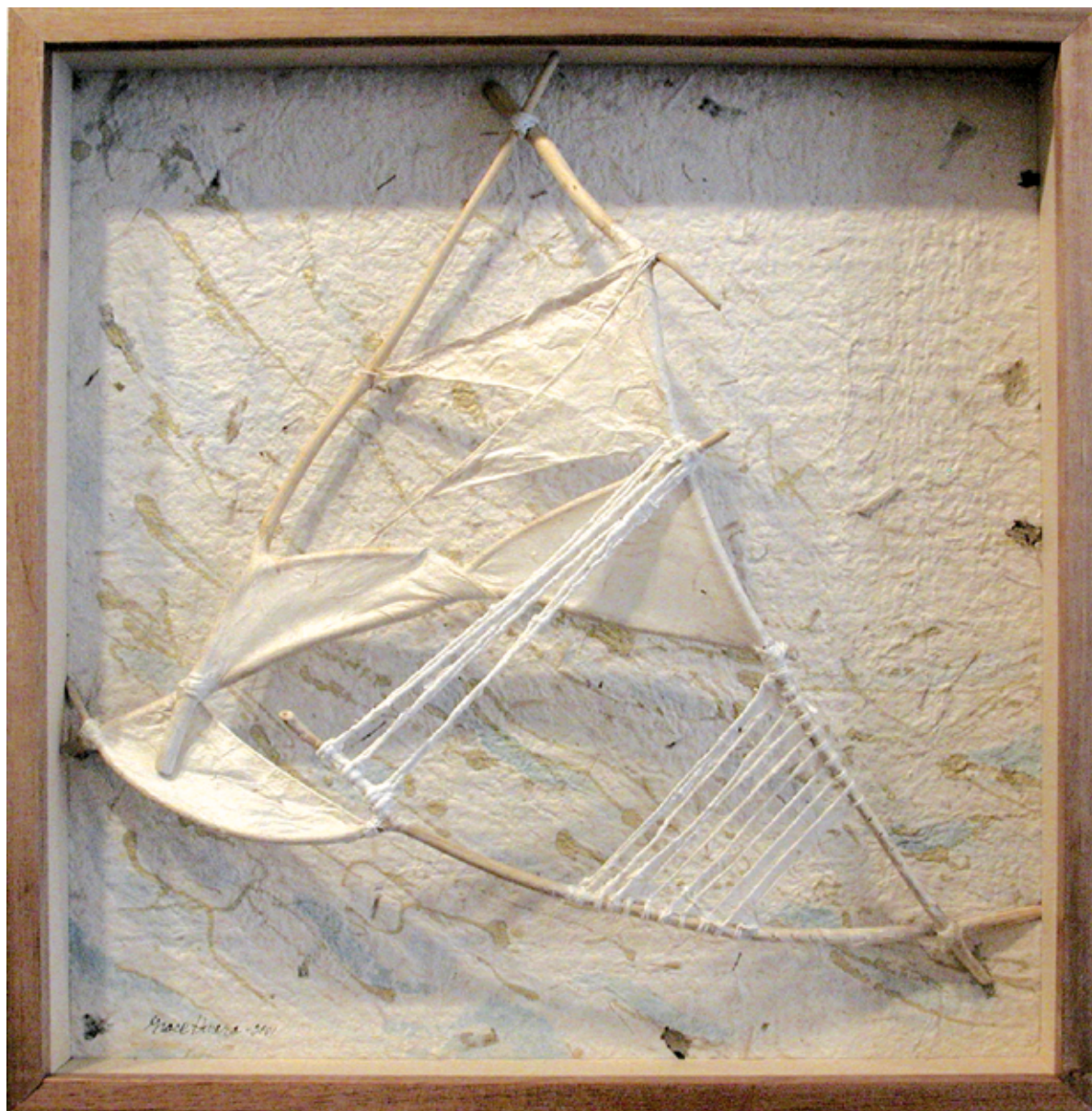
El artista Otto Apuy, ciudadano de honor, en la sesión solemne. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



Inés Trejos Araya, Rodrigo Arias y Otto Apuy. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



Develación de retrato oficial por parte de don Otto Apuy y el Sr. Rodrigo Arias. Se reproduce con autorización del Área de Información y Contenidos de la Asamblea Legislativa.



Estructura n.º 1, Grace Herrera Amighetti.
Técnica mixta sobre papel hecho a mano de fibra de kozo, 2004.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



**Herencia
cultural**

El adobe como material vernáculo y comunitario en Costa Rica

Guillermo Barzuna

En los inicios del siglo XX viene a Costa Rica el escritor Jacinto Benavente para presentar en el Teatro Nacional su obra *Los intereses creados*. Su visita era parte de una gira de su compañía teatral por todos los países centroamericanos. Años después escribiría una crónica sobre cada uno de los lugares que visitó. Cuando cuenta su experiencia en Costa Rica, describe a San José como una pequeña aldea con pequeñas edificaciones de barro de una planta, alrededor de un gran teatro, al cual los habitantes respetaban; algunos hasta se persignaban al pasar al frente, como si se tratara de una iglesia.

Las pocas fotografías que se conservan del siglo XIX e inicios del siglo XX nos muestran un mar de viviendas con tejas que atravesaban todo el casco urbano de la ciudad, desde la Cuesta de Moras hasta el centro, donde se destaca el Teatro Nacional. Una vez construido este espacio cultural, la trama urbana se irá modificando y se construyen un conjunto de edificaciones bajo el canon del neoclásico en la parte central de la ciudad, que sustituyen, en gran medida, las construcciones en tierra conocidas como casas de adobe.

Carlos Altézor, en su libro *Arquitectura urbana en Costa Rica* (1986), hace una exploración histórica del periodo que comprende lo construido entre 1900 y 1950: “A finales del siglo (19), la ciudad tuvo una arquitectura típicamente colonial. El viajero que arriba a San José, puede observar una arquitectura de no más de dos niveles, de casas de adobes mayormente y de calles empedradas. Las más antiguas construcciones de madera, techo de paja, son paulatinamente sustituidas por el bahareque y el uso del ladrillo” (p. 19).

Sería con la llegada de los españoles durante la época colonial que se comienza paulatinamente a sustituir la choza de paja y el palenque indígena por la vivienda de barro cuyos materiales en



Paisaje n.º 50, Fausto Pacheco Hernández.
Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros, activo 31668. Fotografía del Museo de Jade.

las casas iniciales, serían la arcilla, la madera y el uso de ciertas plantas como el añil, así como la cal para teñir las paredes. Materiales constructivos que, consideraban los colonizadores, eran más resistentes a las condiciones climáticas y a la sismicidad del país.

Inicia entonces un periodo de la historia de nuestra arquitectura vernácula y de uso doméstico, que empieza en el siglo XVII y permanece hasta 1910. Con el terremoto en la ciudad de Cartago, se deja de construir este tipo de vivienda en todo el país.

Es la arquitectura en tierra que podríamos descifrar en forma analógica como naturaleza en ascenso, la riqueza de materiales de algunos de nuestros

suelos para dar refugio y albergue a sus habitantes. El resultado son casas en armonía con el paisaje circundante, la huella de un material que ha sobrevivido durante siglos.

Constituye, además, el aprovechamiento de la arcilla: un elemento natural para construir los muros, el tejado y los pisos con el barro que la tierra ofrecía. Las texturas de este barro eran distintas de acuerdo con el uso final que se necesitara: ladrillos, losetas, tejas. Otros materiales naturales que las acompañaban a la arcilla en el proceso constructivo eran las maderas, que se usaban para las puertas, las hojas de las ventanas, los marcos y las vigas. Asimismo, la cal, en sustitución de



Paisaje n.º 43, Fausto Pacheco Hernández.
Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros,
activo 31661. Fotografía del Museo de Jade.

la pintura, y los ocre preparados sobre todo con el añil para lograr un tono azul en el zócalo de la casa.

Las casas de adobe que aún permanecen en pie denotan pertenencia a la historia y a lo identitario de otras épocas. Es la vivienda de uso cotidiano donde se pueden leer cuáles eran las necesidades de sobrevivencia diaria y social, así como los materiales de que disponían nuestros antepasados. Permite descifrar cómo se vivía, dónde se realizaba la vida social y festiva, qué funcionalidad tenía cada aposento. Su dimensión telúrica tiene un estrecho vínculo con la materia terrestre.

Aún persisten estas valiosas edificaciones en el centro de algunas ciudades como San José,

Heredia, Cartago y Guanacaste. Destacan, sin embargo, lugares como Liberia, Santo Domingo de Heredia, Nicoya, Aserri, Barba, Escazú y otros. La construcción en adobe es milenaria. Es la construcción que los españoles, sobre todo andaluces que llegan al país, conocían y que, a su vez, los árabes habían llevado a España. Este origen árabe de la palabra adobe se extiende a muchas otras palabras que tienen que ver con la vivienda, todas ellas de procedencia árabe: alacena, alcoba, cerrojo, alda, ba, zócalo y muchas más. El término, además, denota una especie de ladrillo o bloque de elementos de dos pies de largo por 12 pulgadas de ancho y 4 o 5 pulgadas de grueso (0,60 cm de largo por 0,30



Paisaje n.º 60, Fausto Pacheco Hernández.
Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros, activo 31678.
Fotografía del Museo de Jade.

de ancho y 0,15 de alto); medida de construcción milenaria y cuya eficacia positiva ha quedado comprobada ante climas diversos. Con el paso del tiempo, este material inicial de bloques de tierra se iría enriqueciendo con la incorporación del bahareque, más madera y el uso de la caña brava y la policromía de otros ocre más allá del azul.

Manuel Gutiérrez, en su libro *La casa de adobes costarricense* (2007), plantea que el adobe como sistema de construcción se puede describir “como la superposición de bloques mezclados con paja y barro y secados al sol, los cuales se unen entre sí con una argamasa similar a la de su constitución interna” (p. 6).

El hecho de adobar la arcilla con las manos, de amasar los materiales, de teñir los ocre con la finalidad de ir dotando de vivienda a cada familia, nos convoca a una singular dosis de nostalgia y respeto por lo humano de lo que representó esta forma constructiva. Una forma creativa y humana además de social de ir levantando en orden las casas en cada cuadrante de un poblado. En dicha construcción participaban no solo la familia y los amigos sino también los vecinos. Se construyen las manzanas de las casas en forma planificada. Considerar la casa de adobes conlleva entonces descubrir el conocimiento y adquisición de un conjunto de valores e intereses propios de la vida

en comunidad, tanto en la época colonial como en la republicana. Implica, además, aproximarse a las posibilidades de convivencia que se establecieron entre las familias y grupos moradores de estas viviendas. Son los muros de tierra que nos permiten leer no solo lo funcional de la vivienda, sino también el apoyo solidario de los habitantes para contribuir y a ayudar a sus vecinos en la construcción de un techo digno. Es, pues, una arquitectura unida al sentido de vida comunitaria. Estos vecinos y amigos no solo participaban preparando la tierra, escogiendo el zacate, pisando el barro para los pisos, amalgamando materiales, tiñendo con ocre la cal, sino también en el corte y preparación de la madera para las puertas y ventanas. Siempre, privilegiando el aprovechamiento de los materiales que la tierra ofrecía en ciertas zonas del país.

En cuanto a la distribución de la vivienda, la vida social y familiar se ubica fundamentalmente en la cocina-comedor, alrededor del pilón para moler el café. Allí, una mesa de madera con bancas alargadas y el fogón de leña, donde se cocían los alimentos y servía, a su vez, de lumbre para la familia. Esta es, sin duda, la representación de una estructura antiquísima del ser humano alrededor del fuego, reunido para compartir y comunicarse desde tiempos inmemoriales.

El otro espacio de gran uso era el corredor, sobre todo en la vivienda rural. Cumplía una función también comunitaria, pues allí se llevaban a cabo los rezos del niño, se recibían visitas y se celebraban ciertas festividades navideñas; además, muchas veces los vecinos llevaban allí sus bancas y sillas para compartir entre todos la rica conversación y algunos alimentos. La sala realmente permanecía cerrada; solía ser un espacio sencillo y austero, algunas veces convertido en cuarto de costura. Los dormitorios eran para dormir, de ahí que sus ventanas resulten siempre demasiado pequeñas, eso sí, con buen aire.

Todo lo anterior correspondía a otro horario vital en las familias. Se llegaba a la casa a comer, conver-

sar y dormir. Las paredes gruesas de la casa de adobes no son gratuitas, pues al igual que las tejas que la cubren son la resultante de un beneficio térmico y aislante que refrescaría en épocas de mucho calor y calentaría en las noches frías.

En un inicio, estas construcciones eran de una absoluta blancura, cubierta de cal desde el cimiento hasta la parte superior. Dadas las inclemencias del tiempo, el salpique que cae de los aleros al suelo, el picoteo de las gallinas y otros animales de uso doméstico, se crea el zócalo en la parte inferior de toda la casa. Se teñía inicialmente con una sustancia azul extraída del añil, una planta que se sembraba en las cercas de los cafetales. Siempre se acudía al uso de elementos naturales, pues, por ejemplo, no cabía la posibilidad de importar clavos ni herrajes y menos vidrios. La madera machimbrada se acoplaba — una pieza con otra—. Muchas veces las aldabas y bisagras de las puertas también eran de madera.

Poco a poco, los habitantes de un poblado se iban especializando en alguna faceta de la construcción: elaborando los ladrillos, colocando la cal, preparando los ocre, aserrando la madera, construyendo las tejas. Esta última actividad resulta de lo más curioso y creativo. Una arcilla más blanda se colocaba en el muslo de la persona que iba moldeando la forma de la teja. Se procuraba, por razones de uniformidad, que la misma persona preparara todo el tejado de una casa. En las tejas que aún permanecen en algunas viviendas no solamente podemos apreciar la belleza del trabajo artesanal, sino los vestigios y la constancia de las manos de los antiguos costarricenses. Y también el posible piernón —o no— de cada artesano y artesana que las construyeron.

La distribución de las casas también cambiaba si la vivienda estaba situada en centros urbanos o en la zona rural. Algunas viviendas urbanas tenían corredor y otras no. Lo que sí tenían era un patio interno al cual daban todas las habitaciones. La vivienda rural contaba también con un corredor y un

enorme patio o solar en la parte trasera, donde se cultivaban tanto plantas comestibles como medicinales, actividad que se combinaba con la crianza de animales domésticos. En cuanto a las matas y arbustos en patios y jardines, ya fuera en macetas colgantes en los corredores o en la tierra, protegían del sol y brindaban frescor. De nuevo, el patio constituye también una extensión, una prolongación de la casa con el entorno natural. Es la casa siempre concebida como refugio. Se trata de una forma intuitiva de vencer el límite y de integrar el espacio habitacional a la tierra circundante.

El horno, también de arcilla, con una entrada semicircular para asar el pan y otros alimentos, no se construía en todas las viviendas. El uso se compartía y muchas veces estaba fuera de la vivienda o cercano al corredor, al igual que la batea de lavar y el almacenaje de la leña.

La llamada troja se construía junto a la casa y además de ser el lugar donde se tendía la ropa y se almacenaban los granos, servía de refugio para los animales domésticos.

En las décadas de 1930 y 1940, los pintores de esa generación y otras posteriores, como Fausto Pacheco, Teodorico Quirós y, más adelante, Margarita Bertheau y otros creadores, aportaron en forma colectiva una defensa de este tipo de construcción.

Estas líneas, además de ser un homenaje a estas centenarias y hermosas casas, ojalá sirvan como llamado de atención en la conservación del patrimonio cultural y arquitectónico del país, tan maltratado en las últimas décadas.

De pronto, en Santo Domingo de Heredia podemos encontrarnos con algún calero haciendo su trabajo en los viejos muros de la ciudad y escuchar la labor de un picapedrero intentando preservar del olvido estos entrañables materiales.

Guillermo Barzuna

Filólogo y escritor
guibarpe@gmail.com



De la serie *Memorias Ancestrales*, Grace Herrera Amighetti.
Técnica mixta (obra en papel hecho a mano con dibujo a tinta),
22 m cx 18 cm aprox., 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Breve reseña de los volcanes y su presencia en la cultura y el arte costarricense

Guillermo E. Alvarado Induni

Costa Rica es un país donde, desde tiempos precolombinos, nuestros antepasados no solo vivieron a la sombra de los colosos volcánicos, aprovechando sus suelos fértiles, el fluir de los ríos y la provisión de rocas volcánicas y materiales que les permitieron construir hermosas artesanías, herramientas, esculturas y tumbas, calzadas y monumentos, sino que también experimentaron las calamidades que cada cierto tiempo representaban las erupciones.

Desconocemos la percepción que nuestros antepasados tenían de los colosos ígneos, dado que esa información se perdió en el tiempo, pero con seguridad pensaban que era la morada de los dioses malignos o benignos. Poco quedó registrado al respecto, aunque todavía falta mucho por interpretarse de los petrograbados.

Algunas leyendas indígenas se han recuperado, pero se desconoce si son de épocas pretéritas; además, como se han transmitido mediante la tradición oral, no se sabe a ciencia cierta si son del tiempo de la Colonia o, incluso, si fueron inventadas por la imaginación de algún artista, aunque algunas de ellas sí parecen tener cierto soporte histórico e incluso geológico. Lo que sí es claro, es que los volcanes han formado parte de los escudos nacionales desde el momento en que fue creada la República de Costa Rica, así como de las monedas y billetes y, más recientemente, de los escudos de algunos cantones, mostrando, más allá de la duda, la estrecha relación entre nuestra idiosincrasia e historia entrelazada con los colosos eruptivos.



Billete de veinte colones de 1945 muestra el volcán Poás con su lago cratérico, previo a que se hiciera más pequeño, en 1953. Cortesía de la Fundación Museos del Banco Central de Costa Rica.

A lo largo del tiempo, se ha variado la representación en dichos escudos, pues pasó de tener tres volcanes, a partir de un modelo copiado, en cierta medida, del escudo de la antigua ciudad de Santiago de los Caballeros en Guatemala, en 1738, a tener cinco volcanes, que aluden a los cinco países recién creados que conformaron Centroamérica (excluyendo a Belice y Panamá). Cabe indicar que, a lo largo del tiempo, los volcanes se han representado con peñachos de “humo” (en alusión al vapor o las cenizas) o no, aunque el último decreto establece que deben de aparecer “humeantes”.

En relación con esto, conviene mencionar que, al inicio de la recién creada República, la única manera de plasmar la belleza de los volcanes era me-

dante la plumilla de expertos dibujantes que acompañaban a los naturalistas. Sin embargo, la llegada de la fotografía permitió iniciar el proceso de registro a partir de 1896 (año en que se realiza la primera fotografía de un volcán en Costa Rica, el Irazú), no solo de las erupciones y los cambios morfológicos que estas producen, sino también plasmar las aventuras y paseos dominicales de los costarricenses al Irazú y al Poás. Las fotografías dejan constancia fidedigna para la posteridad de momentos únicos de la vida y cambios en los volcanes, siendo una de las representaciones del arte fotográfico, al punto de que, posteriormente, se han editado libros cargados del esplendor sublime de la naturaleza de los volcanes y sus paisajes prístinos.



Mural ubicado en el CATIE (Turrialba), que expresa claramente la estrecha relación entre nuestros antepasados y la naturaleza, así como su admiración por los volcanes. Fotografía facilitada por el autor.

Con la erupción del volcán Irazú, que inició en 1963 y se extendió hasta 1965, se dio el primer caso de un turismo de aventura enfocado en ir a ver el volcán eructar de cerca, tanto de día para ver su velo gris de cenizas, como de noche para deslumbrarse con su incandescencia. Con ello, empezaron a tomarse cientos de fotografías y una decena de videos y se realizaron algunos documentales. Esto, sin duda alguna, generó una extraña simbiosis entre

los habitantes del país y un volcán que no paraba de lanzar cenizas.

La historia trágica se repetiría con el despertar del Arenal, en 1968. Ambos eventos se traducirían en novelas y relatos trágicos de quienes padecieron sus efectos. Sin embargo, no todo fue tragedia, puesto que la erupción del Arenal disparó el turismo a partir de 1989, lo que vino acompañado de la generación de un arte local y cultura rural asociada

como *souvenirs*, artesanía, pinturas, tarjetas postales; incluso, los volcanes comenzaron a aparecer en murales de diversas ciudades con sus siluetas eruptivas, que también embellecieron las estampillas postales, además de la lotería y los chances nacionales. No faltarían, por supuesto, las novelas, versos, poemas y obras musicales relacionadas con este tema. Todo ello demuestra lo intrínsecamente relacionada que está nuestra cultura con el arte en sus más diversas manifestaciones. De hecho, en un subcapítulo del libro *Costa Rica y sus volcanes* (2021), el cual lleva por título “Los volcanes y su influencia en la cultura y el arte costarricense”, se recopilan diversas manifestaciones culturales. A continuación, se especifican o detallan algunas de ellas, con ciertas actualizaciones.

Tal y como se dijo, en el campo de las obras precolombinas, se tienen los incensarios de cerámica. Se dice que podrían emular un volcán “humeante” y aunque no hay certeza al respecto, la hipótesis resulta interesante. Otro aspecto llamativo es la orientación del monumento Guayabo con respecto al cráter más oriental del volcán Turrialba, sugestivo de la proyección de lo terrenal hasta lo espiritual.

En el caso de las leyendas y la tradición oral, se han recopilado diversas sobre el Rincón de la Vieja, el Arenal, el Poás, el Barva, el Irazú y el Turrialba. Algunas de ellas parecen tener fundamento histórico o su comprobación basada en un evento geológico/hidrometeorológico.

En cuanto a los escudos, como se comentó, los volcanes en la mayoría de los casos han tenido un rol protagónico. Se tiene el caso del medio escudo de oro (1825), el escudo de la Federación Centroamericana; el escudo con tres volcanes (1848); el escudo con volcanes humeantes (1858-1902) y el escudo sin volcanes humeantes (1906-1924). Para 1998, por ejemplo, se establece que los volcanes deben ser humeantes. Además, los volcanes Poás y Turrialba forman parte del escudo de los cantones homónimos. Por último, es notable la pre-

sencia del volcán Irazú en el escudo del cantón de Oreamuno.

Otro caso interesante es el de las medallas del Acta de Independencia, en donde aparecen tres volcanes. En cuanto a las monedas (las hay de oro y de plata), en 1824 se diseña una con un nuevo escudo en donde aparecen volcanes. El escudo en las monedas contenía tres volcanes entre 1825 y 1846 y cinco volcanes desde 1828 a 1849. De 1850 en adelante, el escudo tiene tres volcanes y entre 1825 y el presente, los escudos se representan sin volcanes humeantes.

Con respecto a los billetes, es preciso destacar que entre 1858 y 1902 aparecen volcanes humeantes; además, entre 1945 y 1951, el cráter del volcán Poás aparece en los billetes de veinte colones. Por su parte, los volcanes Rincón de la Vieja, Irazú, Arenal y Poás se incluyen en los billetes de diez mil colones de 1997.

En el campo literario, se recopilaron varias obras; entre ellas, *Misterios: escenas de la vida de Costa Rica*, de Miguel Argüello Mora (1888); *Ceniza*, de Guillermo Castro (1997), *Diva volcánica*, de Esteban Habalí (2017) y *La leyenda del volcán*, de Bárbara Hill (2023).

En el ámbito de la plástica, específicamente en el campo del dibujo, las primeras ilustraciones con detalle del cráter del Irazú y Turrialba se realizan en 1858; en el caso de los volcanes Poás, Irazú y Turrialba, aparecen los primeros dibujos entre 1846 y 1847. Además, se cuenta con una caricatura de los cinco volcanes de Centroamérica, realizada en 1908 (en este recuento de dibujos no se incluyó a Panamá ni a Belice).

En el ámbito pictórico, deben mencionarse las obras de varios artistas: *Serie Los Volcanes*, de Lola Fernández (1964-1965, 1989-1992); *Temática ígnea*, del Grupo Bocaracá (1988); *Volcanes de Costa Rica*, *Serie de Volcanes* y *Volcanes y flores*, de Emilia Cersósimo (1997, 2002 y 2006); la Mención honorífica por la obra *Erupción volcánica*, otorgada a

Isabel Gutiérrez (1989); *Árboles y volcanes mágicos*, de Jacques Quillery (desde 1997 y 2012); Carlos Tapia (2017) y *Tierra de fuego*, de Ligia Kopper (2023). Por otro lado, hay murales con volcanes en San José, Cartago centro, Turrialba, Bijagua, Tilarán y La Fortuna de San Carlos.

En el caso de la cinematografía, se cuenta con varios documentales: *El Poás en 1953 e Irazú en 1963-1965*; además, es preciso mencionar la serie dedicada al tema de los volcanes, realizada por la UNED en 2012, y *El último día del cerro Arenal*.

Por su parte, en el campo musical, se cuenta con el *Himno de la provincia de Guanacaste*; la *Sinfonía de los volcanes*, de Carlos Guzmán (2008) y la obra *Música de las cenizas*, interpretada por la Orquesta Sinfónica en el año 2017.

La lotería y los chances, como se dijo, también han estado dedicados al tema de los volcanes en varias oportunidades: al volcán Arenal en 1990 y al volcán Turrialba en el 2017. La filatelia no podía faltar, donde destacan los sellos dedicados al volcán Irazú, en 1935, y al Irazú y Arenal, en el 2004. Finalmente, en este 2024 y como complemento del eslogan “una historia para celebrar”, un volcán, una planta geotérmica y sus trabajadores iceístas adornan con elegancia la lata de cerveza liviana Imperial, con lo cual queda demostrada la estrecha relación que existe entre la ingeniería, la geología y nuestra producción de energías limpias.

Este breve recorrido de fenómenos culturales, sin duda, demuestra que los volcanes forman parte esencial del arte y la cultura costarricense.

Guillermo E. Alvarado Induni

Miembro de la Academia de Geografía e Historia de
Costa Rica
galvaradoinduni15@gmail.com



Técnicas mixtas, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano,
22 m cx 18 cm aprox., 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

El Caribe y nuestra herencia africana: convergencias y divergencias*

Rodrigo Soto

A propósito de la reciente celebración del Día de la Persona Afrocostarricense, que hoy nos convoca aquí, debemos decir antes que nada que no es preciso tener orígenes africanos —aunque, como veremos enseguida, muchos los tenemos— para celebrar este día y la herencia africana en lo que somos como nación.

Al hablar de lo afrocostarricense, la mayoría de los ticos y ticas partimos de una idea equivocada, pues asumimos que lo afro y lo caribeño son sinónimos o equivalentes, cuando lo cierto es que, en Costa Rica, no solo lo caribeño es afro, ni lo caribeño es exclusivamente afro. En otras palabras, la herencia africana va mucho más allá de nuestra costa caribeña, y en la costa caribeña de nuestro país, hay mucho más que la herencia africana.

Empezaré por lo primero. Nuestra herencia africana no se circunscribe a la costa caribeña del país, puesto que africanos esclavizados llegaron a lo que hoy es Costa Rica con las primeras expediciones de conquista españolas. El comercio de personas africanas sometidas a condición de esclavitud fue una institución generalizada en toda América durante el periodo colonial, incluida, desde luego, la remota y miserable provincia de Costa Rica. El comercio de esclavos africanos también se dio en nuestro país.

Tatiana Lobo, escritora chileno-costarricense fallecida en febrero de 2023, recrea, en su magnífica novela titulada *Asalto al Paraíso*, una escena de trata de esclavos en el mercado de Cartago, a mediados del siglo XVIII. En otro de sus libros, titulado *Negros y blancos, todo mezclado*, Lobo revela, mediante investigación genealógica, que muchas

* Texto leído en el Instituto Tecnológico de Costa Rica, el 11 de noviembre de 2023.



"Estructura n.º 2", Grace Herrera Amighetti. De la serie *Memorias Ancestrales*.
Técnica mixta sobre papel hecho a mano de fibra de kozo,
el fondo de la caja es fibra de algodón pintado y cabuya, 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

de las familias prominentes de Cartago, San José, Alajuela y Heredia, se mezclaron en distintos momentos con descendientes de aquellos esclavos y esclavas. Asimismo, muchos africanos o descendientes de africanos fueron llevados a trabajar o se establecieron como hombres y mujeres libres en lo que hoy es Guacacaste.

La herencia africana está presente en nuestra sangre, es decir, en nuestro fenotipo o fisonomía. Mestizos y mulatas, cholos y "pardos" —como se los llamaba entonces—, son el más profundo sustrato de nuestra nacionalidad, como la entendemos hoy. Por ello, permitanme este

Llamado

El tambor bantú
redobla dentro de mí.

Su llamado de siglos
cruza océanos.

¡No te detengas, hermano!
¡Sigue tocando!

Hoy celebramos
a los ancestros lejanos.

Hoy también
soy africano.



"Mestizaje n.º1", Grace Herrera Amighetti.
De la serie *Memorias Ancestrales*, papel hecho a mano,
55 cm x 40 cm, 1999.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

No es por casualidad que el culto nacional promovido en Costa Rica por la Iglesia católica y el Estado, poco después de la independencia de España, sea el de una imagen a la que coloquialmente llamamos "la Negrita", que apareció para más señas en "la puebla de los pardos". ¿Y acaso no era moreno y de pelo murruco "el tambor", Juan Santamaría? También dan testimonio de esa antigua presencia africana en el Valle Central algunas toponimias como "Calle Morenos" y "la calle de los Negritos".

La idea de una Costa Rica primordialmente "blanca" desde el punto de vista étnico, es una invención de algunos ideólogos e intelectuales del siglo pasado, como lo muestra el filósofo Alexander

Jiménez Matarrita en su libro *El imposible país de los filósofos*.

La herencia y el legado africano también enriquecen nuestro lenguaje, nuestra cocina y nuestra música, para mencionar los aspectos más evidentes. ¿De dónde, si no, piensan que vienen palabras como "timba", "cachimba" o "bemba"? También "pachanga" y "cabanga" son de origen africano, según opinan varios entendidos, por mencionar solo algunos ejemplos.

En cuanto a la música, es inevitable recordar el origen africano de la muy típica marimba, así como también del quijongo. La cantautora guanacasteca Guadalupe Urbina ha investigado esta raíz africana de una parte de la música tradicional guanacasteca. Es probable que algunas toponimias de la región,



El mar, Grace Herrera Amighetti.
Ensamble de objetos encontrados y obra en papel hecho a mano,
caja-objeto, 40 cm x 27 cm, 1997.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

como por ejemplo Cananga, un barrio de Nicoya, o Malambo, un cerro del cantón de Santa Cruz, también tengan un origen africano.

Carlos Meléndez y Quince Duncan, en su libro *El Negro en Costa Rica*, recuerdan que en el siglo XIX un número importante de afroestizos llegaron al país procedentes de Cuba, junto con el general y prócer de la independencia cubana Antonio Maceo, y se establecieron en las inmediaciones de Mansión de Nicoya.

Si hablamos de alimentos, tubérculos como el ñame y la malanga vienen de África, y hoy son parte de nuestra dieta y están plenamente integrados a la olla de carne.

De modo que es un error suponer que lo afrocostarricense se restringe a la provincia de Limón y a las personas de fenotipo manifestamente africano o “de raza negra”, como solía decirse. No: lo africano está desparrramado en todo el territorio nacional y es, en muchos sentidos, indistinguible e inseparable de lo que entendemos como “lo costarricense” o “lo nacional”.

Otro error que solemos cometer es creer que nuestro Caribe es única o primordialmente afrocostarricense. Esto pudo haber sido así a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX —durante el apogeo de la migración afroantillana, y mientras la United Fruit Company operó como un enclave en esa región del país—, pero no lo era antes de esa época, y hoy lo es cada vez menos.

El Caribe costarricense es también profundamente indígena —lo era mucho antes de Minor Keith y de los afroantillanos en la zona—.

Como hoy sabemos, la costa caribeña del país fue durante siglos territorio de caza de tortugas para el pueblo miskito, cuya presencia todavía atestiguan algunos nombres, como Cahuita. Y me apresuro a agregar que los miskitos venían no solamente a cazar tortugas, sino también indígenas bribri, a los que esclavizaban para vender en Jamaica.

Pocos costarricenses saben que, durante los siglos XVII, XVIII y XIX, mientras España e Inglaterra libraban interminables guerras por el dominio imperial del mundo, el Caribe nicaraguense fue un protectorado inglés (como siguió siéndolo Belice hasta bien entrado el siglo XX).

Los ingleses nombraron un “rey mosco” o miskito, que dependía del gobernador británico en Jamaica. Pues bien, los reyes moscos o miskitos vendieron a empresarios británicos y alemanes lo que hoy es la costa caribeña de Costa Rica al menos

en dos oportunidades, sin que en Cartago ni en San José siquiera se enteraran de ello. Aunque aquellos empresarios nunca llegaron a tomar posesión de sus tierras, el dato ilustra hasta qué punto los miskitos sentían que lo que hoy es la costa caribeña de nuestro país les pertenecía.

Pero el Caribe costarricense también ha sido y es hasta hoy profundamente bribri. Si bien los bribri no son un pueblo marítimo, la Baja Talamanca ha sido uno de sus territorios históricos desde hace siglos y continúa siéndolo hasta hoy. Y, como muchos adivinarán, el pueblo bribri también tiene su propia literatura, aunque hasta hace relativamente poco, esta se transmitiera exclusivamente de forma oral. A continuación, un poema tradicional bribri, traducido por el profesor Adolfo Constela Umaña:

En algún momento me puso
mi Originadora en este mundo;
en este gran mundo
me puso Ella.

Mis pensamientos no van hacia nada
de este gran mundo.
Hacia mi camino, hasta allá
van mis pensamientos.

Hacia el lugar de mi Originadora
van mis pensamientos,
aunque entre los vivos
estoy en este tiempo.

En este mundo, en la alborada,
¿quién amanece? Yo amanezco.
En el gran mundo clarea
y entonces, en el gran mundo, yo amanezco.

La presencia negra y africana en la costa caribeña se remonta al siglo XVII, cuando los criollos cartagineses establecieron en Matina haciendas de cacao. Las haciendas eran propiedad de españoles y criollos residentes en Cartago, pero estaban al



Puerto Viejo, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 34,2 cm x 53 cm, 1982.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.

cuidado de esclavos de origen africano, mulatos y pardos que permanecían en Matina y eran, además, el primer frente de defensa contra las invasiones de los piratas y de los zambos mosquitos.

El ferrocarril a Puerto Limón era un proyecto estratégico para facilitar la exportación de café hacia Europa. Como es sabido, la obra terminó siendo concesionada al estadounidense Minor C. Keith, quien hizo venir a obreros chinos e italianos para trabajar en el tendido de la vía férrea. En el caso de los chinos, muchos murieron y los sobrevivientes regresaron a su país; de los italianos, muchos se establecieron en las ciudades del Valle Central. Más adelante, en el curso del siglo XX, muchos comerciantes de origen chino se establecieron en la provincia, no solamente en la ciudad de Limón, sino también en los pueblos de la costa y del interior.

No es hasta el último cuarto del siglo XIX, cuando Keith hizo venir a decenas de miles de antillanos, mayormente jamaquinos angloparlantes, aunque también algunos originarios de otras islas del Caribe, para darle un empujón definitivo a la empresa. Como parte del pago que recibió Keith del Estado costarricense, se encontraban decenas de miles de hectáreas en las tierras bajas del Caribe, donde Keith plantaría bananales para exportar la fruta a los Estados Unidos. Este es el inicio de la United Fruit Company, que posteriormente se extendería por varios países de Latinoamérica y que puede ser considerada una de las primeras compañías transnacionales de la historia.

Los trabajadores que Keith hizo venir de las Antillas conservaban su pasaporte y nacionalidad, y se suponía que los cónsules inglés y norteamericano en Puerto Limón velaban por sus derechos. No eran considerados costarricenses, aunque sus hijos nacieran aquí, y por ese motivo tenían restricciones para desplazarse libremente por todo el país.

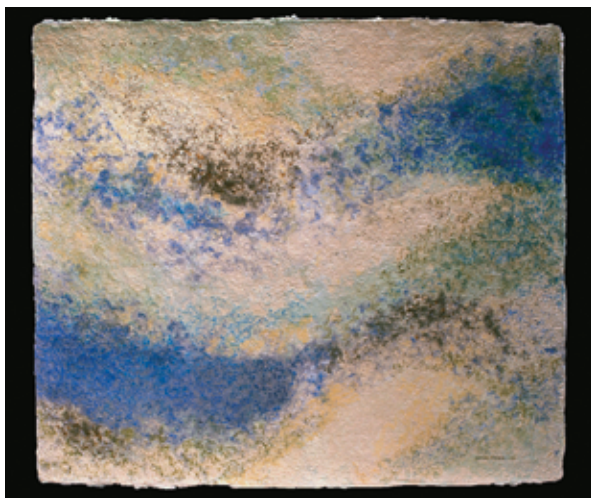
Concluida la construcción del ferrocarril, algunos regresaron a sus islas de origen, pero otros se quedaron y pasaron a trabajar para la United Fruit



Texturas, Grace Herrera Amighetti.
Collage de papel hecho a mano, 22 cm x 18 cm (aprox.), 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Company. Algunos, además, hicieron venir a sus familiares, que se establecieron como colonos y campesinos, inicialmente en tierras baldías pertenecientes al Estado y, más adelante, cuando la “enfermedad de Panamá” diezmo los cultivos y la transnacional trasladó el grueso de su operación al Pacífico Sur, en tierras abandonadas por la Compañía Bananera. Parte de este proceso histórico puede leerse en las novelas *Limón Blues*, de la escritora Anacristina Rossi, y *Calypso*, de la ya mencionada Tatiana Lobo.

Tan pronto la Compañía Bananera de Minor Keith inició sus operaciones en la región caribeña de Costa Rica, miles de jóvenes de la meseta central fueron a trabajar allá. También lo hicieron centenares o miles



Oro y mar, Pintura y texturas metálicas.
Papel hecho a mano de pulpa de papiro, 1997.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.

de nicaragüenses y hondureños atraídos por el trabajo fijo y los salarios en dólares.

Ambientada en las tierras bajas del Caribe, la literatura bananera costarricense incluye varios clásicos de nuestra literatura, como son *Mamita Yunai*, de Calufa, y *Puerto Limón* y *Murámonos Federico*, de Joaquín Gutiérrez. Incluso Carmen Lyra, en su *Bananos y Hombres*, se aventura en tierras caribeñas en el marco de la explotación bananera. Aunque la presencia afroantillana y afrocostarricense es palpable en todas estas obras, nadie podría decir que estamos ante literatura “afrocostarricense”. Otro tanto podría decirse de una obra que, desde mi punto de vista, también puede ser considerada un clásico. Me refiero al libro *Más abajo de la piel*, del expresidente Abel Pacheco, un conjunto de evocaciones poéticas de la costa caribeña y de la población afrocostarricense, hechas por el tico-meseteño.

En nuestra literatura también existen voces originadas en esta migración antillana, y son cada vez más.

Los primeros afroantillanos se expresaron en su lengua materna, el inglés, y sus trabajos se difundieron en los periódicos que circulaban en la época en Puerto Limón. De ellas, debo admitir que no conozco nada. No fue hasta inicios de la década de los 70 del siglo pasado, cuando los primeros descendientes de aquella migración antillana, ya plenamente costarricenses, publicaron sus obras en San José, y en idioma español. El primero de ellos fue Quince Duncan, quien abordó temas propios de la cultura afrolimonense, pero también otros relativos a la disyuntiva política de la época y a los conflictos generacionales entre hijos y padres.

Contemporánea de Duncan fue la poeta Eulalia Bernard, fallecida el 11 de julio de 2021. Bernard hace de sus ancestros y herencia africana el tema central de su obra; lo mismo hacen otras poetas más jóvenes, como Shirley Campbell Barr y Delia McDonald, ambas criadas en San José.

Igualmente, contemporáneo de Duncan y, sin embargo, mestizo más que afrocostarricense, debe mencionarse a otro escritor limonense, Gerardo César Hurtado. Sin embargo, Hurtado no aborda el tema de lo caribeño y de lo afrocostarricense más que de manera tangencial.

Arabella Salaberry, poeta y narradora, es de origen limonense y también ha tematizado la historia y la cultura del caribe costarricense, sin que por ello pueda ser considerada una voz "afrocostarricense".

Desconcertante y excéntrico es el poemario del filósofo español y costarricense Constantino Láscaris, titulado *De Salomón a Demóstenes Smith*, donde encontramos poemas como este:

Zumba

Zumba el zambo la zambomba,
Zumba bronco zombembé.

Jale amigo
Y vete a ver
al zambo que zambea
pacanga zombembé.

Zumba zambo bozambo
La danza del yeyé
Con la chamba y un zapato
Coloraditos de sed.

Chita llegó tarde
Al negro bailongo
Y el bongo lloraba
La conga del mongo.

De rodillas mi zamba
Negra, te zambearé
Y en tu hoyo chocolate
te jalaré.

Rodolfo Dada es otro autor originario del Valle Central que ha hecho del Caribe, más concretamente de la zona de Tortuguero, tema y motivo central de su obra poética y narrativa.

¿Qué podremos decir del Caribe de hoy, multicultural, cosmopolita y mestizo, radicalmente trans-

formado por migraciones recientes y por el turismo masivo? La ya mencionada escritora Anacristina Rossi aborda el tema en su conocida novela corta *La loca de Gandoca*, y yo he hecho otro tanto en mi novelita *Gina*.

Concluyo, entonces, como inicié, afirmando que no se puede separar la herencia africana de la nacionalidad costarricense, pues esta es consustancial a lo que somos como nación y se remonta a los orígenes mismos de la conquista y la colonia. La gran migración afroantillana del último cuarto del siglo XIX marcó profundamente a la región caribeña de nuestro país; sin embargo, nuestro Caribe acoge muchas otras herencias, empezando por la indígena y por la cultura mestiza del Valle Central, pero también la de migraciones centroamericanas, asiáticas y europeas recientes.

Rodrigo Soto

Escritor
perecgeorges@gmail.com



Historia

Mascareros y tejedoras bruncas: entre la tradición y la innovación del proceso artesanal

Giselle Chang Vargas

Tras la artesanía brunca hay una serie de episodios que vale la pena conocer y nuestro objetivo, a través de estas líneas, es acercarnos a ellos. En primer lugar, es preciso señalar que la habilidad humana para crear artefactos permitió la satisfacción de distintas funciones sociales que involucran distintos procesos. Entre las actuales entidades gestoras de artesanías, no hay consenso en asuntos conceptuales y operativos, pues se emiten lineamientos que mezclan quehaceres diferentes (las manualidades, las microempresas, la industria, los emprendimientos tradicionales y modernos) y algo similar ocurre con los distintos apelativos para las artesanías indígenas, ya que se les llama, por ejemplo, artesanías folklóricas; artes populares, étnicas o primitivas, expresiones prejuiciosas con huellas de colonialidad y desconocimiento del entorno. Discrepamos de esos enfoques centrados en el objeto y subrayamos que lo fundamental es el proceso realizado por hombres y mujeres en un determinado contexto histórico, socioeconómico y ambiental.

En el siglo XVI, los conquistadores españoles llegaron a tierras habitadas por casi veinte pueblos originarios de los que hoy quedan nueve, en distinto grado de vitalidad. En la Región Brunca, específicamente, habita el pueblo homólogo en dos territorios: Boruca y Curré, y aunque el proceso de transculturación inició en un período temprano, sus pobladores todavía resguardan sus raíces. Los vestigios coloniales marcaron relaciones interculturales que estigmatizaron



Doña Eloisa Rojas teje una manta de algodón. Boruca, 1940. Colección del CPC-MCJ.

la otredad no europea, que ha sido testimonio de transformaciones sociales en un *continuum* de resistencia y adaptación cultural.

Producción de las comunidades bruncas

Desde tiempos antiguos, en esta región se fabricaron artefactos de piedra, hueso y madera; la agricultura permitió trabajar el barro y conforme aumentó la complejidad del modo de vida, se diversificó la producción de objetos; entre ellos, cerámica policroma; ornamentos de oro; esferas, esculturas

y calzadas de piedra; máscaras y representaciones humanas en figuras de barro, piedra, metal, así como objetos de madera, fibras y frutos vegetales. Sin embargo, a partir del siglo XVI se desestructuró el sistema organizativo originario y se perdieron saberes, oficios y técnicas artesanales. En Boruca y Curré, acorde al poderoso avance tecnológico del siglo XX, se acelera el desuso y olvido de muchos conocimientos. No obstante, las tradiciones artesanales se cifraban en una variedad de oficios masculinos, como la construcción de ranchos con techo de zacate o de palma, canoas, arcos y flechas,



Margarita Lázaro, tejedora de Boruca que empezó a levantar su telar en 1975.

hamacas y redes de pita, majagua, cabuya y otras fibras vegetales, tela de mastate o corteza, bancas, mesas, tambores artes de pesca de madera, y femeninos, como el uso de piedra para moler, la elaboración de vasijas y comales de barro; cucharas, guacales y recipientes de jícara; tejidos de algodón en telar de cintura; manteca de cacao, candelas de cera de abeja. Desde finales de los años 80, el emblema productivo brunca han sido las máscaras de diablo, usadas para el tradicional “Juego de los Diablitos”, celebración de origen colonial que represen-

ta la lucha de los indios (hombres de Boruca y Curré que portan máscara de Diablito) y el conquistador español (máscara de toro). Al tercer día de fiesta, los diablitos matan al toro, símbolo del triunfo de los indios contra el invasor. Pasada la fiesta, las máscaras de balsa se dejaban de lado. A partir de 1988, se producen dos cambios: el Ministerio de Cultura patrocinó, en Boruca, un taller de capacitación a un grupo de niños que aprendió a tallar máscaras “blancas” (es decir, las máscaras talladas en madera de balsa, sin pintar), que fomentó el interés en ese



José Eusebio talla una máscara en Curré, 2024. Foto de Ricardo Araya Rojas.

oficio y el aumento en la cantidad de mascareros. El otro cambio fue la introducción de la pintura multicolor de las máscaras, que hoy son las predominantes. Antes, los bruncas pintaban partes de la máscara con achiote o barro, pero, por influencia de un proyecto para pintar artesanías, auspiciado por Asociación de Artes y Tradiciones Populares, ahora se pintan con variedad de colores sintéticos. La pintura de máscaras fue un proyecto de la Asociación de Artes y Tradiciones Populares con los diseñadores Ana Barrientos y Fernando Páramo.

Otro oficio representativo brunca es el trabajo textil, peculiar por su hechura con hilos de algodón natural blanco y "tocolote" (color canela), en telar de cintura, y vinculado con una serie de conocimientos (hilar con huso, urdir, utilizar tintes naturales). Con el resurgimiento de las tejedoras hubo cambios: fundan organizaciones, mantienen los tradicionales cinturones, bolsos y mantas-faldas, pero diversifican la producción al aplicar nuevos estilos y objetos como billeteras, mochilas o salveques, estuches para *tablets* y teléfonos celulares, mantas para yoga,

manteles, tapetes, centros de mesa, sombreros y faldas modernas, siguiendo las pautas de moda; además, sustituyen el algodón por pabito, utilizan tintes sintéticos y reducen el tamaño de las piezas. El tinte más apreciado es el morado, obtenido de fluidos del caracol múrice, molusco cuyo hábitat se encuentra en las rocas de playas de Bahía Ballena. Su uso es revitalizado en el 95, pero los viajes a esa zona son ocasionales, por riesgos al teñir en las rocas y limitaciones legales por uso de recursos de parques nacionales.

Entidades foráneas en la promoción y distribución

El fomento explícito de las artesanías indígenas inició en los años 70, pero la gestión fue marginal y careció de visión multisectorial. Pese a ello, las artesanías sí fueron de interés para intermediarios entre las comunidades y el mercado. Desde entonces, ha habido un *continuum* de agentes sociales públicos y de la sociedad civil (Ofiplan, hoy Mideplan; el Ministerio de Cultura, el Museo Nacional, la Universidad de Costa Rica, Asindígena y la Asociación para el Desarrollo de las Artesanías (ANDA)), pioneros en la promoción cultural o económica, cuya acción se cifró en organizar talleres de capacitación, inventarios y exhibiciones temporales dentro y fuera del país. A finales de los 80, la asistencia técnica se enfocó en el diseño y la comercialización mediante talleres y seminarios de intercambio gestionados por otras entidades como el Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA), el Museo de Arte y la Asociación de Artes y Tradiciones Populares. A finales de los 90, la estrategia se orientó hacia la organización de ferias nacionales y festivales regionales. A inicios del siglo XXI, surgen nuevas organizaciones locales y se fortalecen los Museos Comunitarios de Boruca y Curré. Los canales de distribución pasan de vender en el hogar y en carreteras, a la comercialización en tiendas de *souvenirs* en todas las regiones del país,

en páginas web y otras redes sociales que facilitan la compra por internet.

El turismo domina el consumo

La acelerada globalización y su efecto en el desarrollo turístico causó transformaciones en el consumo de artesanías, cuyo destinatario está lejos de la comunidad productora. En esta fase, confluyen intereses de productores, vendedores e intermediarios que persuaden a los turistas, a través de imágenes publicitarias, para que compren artesanías en Boruca y Curré o en museos, galerías y ferias de San José y en tiendas por todo el país. Cabe indicar que el perfil del turista que busca artesanías bruncas corresponde a hombres y mujeres adultos, profesionales y estudiantes procedentes de América y Europa. Los objetos bruncas preferidos son máscaras, además de tejidos y jícaras labradas, que llevan como *souvenir* exótico o como regalo “auténticamente indígena”.

Un cambio de sentido es la reinención interna, basada en la memoria colectiva y el orgullo étnico, medio de adaptación a retos actuales. En otra línea —frecuente en el caso de las máscaras—, entidades foráneas ignoran e irrespetan el simbolismo tradicional y aprovechan demostraciones de la oferta etnoturística para copiar o usar diseños bruncas como ícono en carteles publicitarios de empresas ajenas. En los tejidos, además, existe el problema del fraude, con imitaciones que venden como “hecho por indígenas”. Un caso diferente de apropiación cultural consiste en insertar fragmentos de un textil brunca como elemento decorativo en ropa o accesorios de marcas foráneas. Es común que reconocidas empresas de moda usen diseños indígenas, como instrumento para aumentar el lucro, algo que atenta contra el patrimonio y propiedad intelectual indígena. Esta situación se ha dado en Latinoamérica, en el caso de diseños indígenas de los ngábe-buglés, así como los gunas, otomíes, huicholes y mapuches.

Notas de cierre

El caso del proceso de dos emblemáticas artesanías bruncas muestra, por un lado, el dinamismo cultural y, por otro lado, la preservación de oficios, técnicas y roles según género en los oficios de mascareros y tejedoras. La mano masculina prevalece en la talla de máscaras, especialmente al cortar el tronco de madera, tallarla y jugar con ella en la Fiesta de Diablitos. La pintura ha sido el motor de la transformación de las máscaras en últimos treinta años, en que la creatividad de los mascareros se observa al simular cachos mimetizados con hojas de plátano y picos de tucán. La máscara se ha trabajado con otras formas, entre ellas los tótems y los retablos que integran la imagen del diablito con la flora y fauna multicolor del entorno; la destreza se nota en el cambio del soporte (pasar de balsa a maderas preciosas o jobo, lo cual influye también en el cambio de tamaño y la función social). Cabe anotar que el oficio se extiende a la familia, pues algunas mujeres se encargan de pintar máscaras. En el caso de la confección de textiles, se mantiene como oficio femenino, pues las mujeres asumen todas las tareas: sembrar y cosechar el algodón, desmotarlo, hilar, teñir (excepto aplicar fluidos de caracol en la madeja), urdir y tejer. Las tejedoras lograron revitalizar los saberes que encierra y se esmeran en transmitirlos a sus hijas. Pese a ello, la influencia externa ha afectado la selección guardada en la memoria colectiva, además, la adaptación a las necesidades actuales se plasma en la diversificación de tejidos, la disminución del telar y la sustitución del algodón por pabito, para abaratar el costo de los materiales.

Desde los años 80 se observan cambios profundos en la producción de artesanías bruncas. Destaca, por ejemplo, el tránsito de poseer un valor de uso para adquirir un valor de cambio, según el destino sea dentro o fuera de la comunidad. El significado de la artesanía cambió, con el riesgo de pasar de ser un bien patrimonial, referente identitario del pueblo, a convertirse en una mercancía. Esto ha ge-

nerado transformaciones notables. En ese sentido, la introducción de innovaciones en materiales, forma, tamaño, función y valor cultural de las máscaras y textiles se enfrenta al reto de expresar su creatividad con sello brunca y preservar el sentido de su identidad cultural brunca.

Giselle Chang Vargas

Antropóloga sociolingüista, catedrática jubilada de la Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica
gischang.cr@gmail.com

Italia en el comercio josefino del siglo XIX

Rafael A. Méndez Alfaro

La prensa costarricense ofrece múltiples ejemplos de un inusitado interés, en materia hotelera, así como en la venta de abarrotes y servicios, de individuos originarios de la península italiana, hacia fines del siglo XIX.

De acuerdo con la historiadora italo-costarricense Rita Bariatti Lussetti, se pueden distinguir cuatro periodos de emigración italiana a suelo costarricense: uno de carácter individual, que va desde la época colonial hasta la segunda mitad del siglo XIX; una corriente en masa en la década de 1880; otra todavía cuantiosa, pero reducida, entre 1889 y 1950 y, finalmente, la colonización de San Vito en Coto Brus, entre 1951 y 1968.

De entre estos movimientos demográficos es factible reconocer el arribo significativo de cientos de italianos en la década inmediata a la inauguración del ferrocarril al Atlántico, en 1890, como trabajadores de la línea férrea, en una experiencia que resultó pasajera e infructuosa. Junto a ellos, otros individuos de origen italiano arribaron a suelo nacional, incorporándose a la actividad productiva del país, a juzgar por las evidencias encontradas en la prensa de la época.

Apellidos como Roig, Pradella, Mossa, Cussano, Corveti, Vella, Pinzetta, Intervinizzio y Aliberti, aparecen, de forma regular, en anuncios comerciales de periódicos, ofreciendo bienes y servicios originarios de las tierras de Garibaldi. En al menos tres rubros comerciales se acentúa la participación de la población italiana en la capital costarricense de fines del siglo XIX: la inversión de naturaleza hotelera, la venta de abarrotes y afines y el establecimiento de negocios de oficios particulares.

El mejor hotel de Centroamérica

“Nuestra sociedad en la que las diversiones escasean, un establecimiento como el del señor Benedictis, que tanto empeño pone en agradar a sus parroquianos, es de inestimable valor”. Este comentario del *Diario de Costa Rica* (19/09/1885), destaca el protagonismo que tenía uno de los empresarios hoteleros más activos de fines del siglo liberal, el migrante europeo Gaetano de Benedictis.

Hotel de Italia, nombre del lugar que regentaba, se promovía como el más céntrico de la capital y el punto de reunión de la buena sociedad. Ubicado en la calle del Comercio, disponía de salas y habitaciones lujosamente amuebladas, comedor y restaurante. Aquí se hospedó, en su segunda visita a Costa Rica, en 1894, el célebre libertador cubano José Martí, procedente de Estados Unidos.

Para mediados de la década, Benedictis anunciaba la apertura de su nuevo local de hospedaje, el Hotel Imperial (*La República*, 19/05/1895), sitio que ofrecía “comida, concierto y raviolis todos los domingos”, y recibía a clientes como Lambert de Sainte-Croix, miembro de la Sociedad Geográfica de París, quien, según la prensa, venía a Costa Rica en el desempeño de una misión científica. La notoriedad de huéspedes como los mencionados le suministraba a Benedictis y sus hoteles gran prestigio y reconocimiento en el mundo de los empresarios turísticos con residencia en la capital de la nación.

Tal era el éxito de este empresario italiano que, hacia la segunda mitad de 1896, comunicó la compra que hizo del Gran Hotel, el cual contaba con 34 habitaciones con balcón a la calle, abundante luz, ventilación, agua caliente, baños, *toilette* y mobiliario recién traído de Nueva York, de tal forma que proporcionaba “el confort de una *home like* residencia particular”.

Otro italiano, Giuseppe Sacripanti, era el administrador del Hotel Roma, (*Diario de Costa Rica*, 24/04/1885), negocio que se esmeraba en brindar precios módicos, espaciosos aposentos, mesa bien

provista y surtida cantina, para lo cual disponía de un comedor especial para señoras, servicio de restaurante a toda hora y un salón para eventos especiales. Entre los beneficios que ofrecía el hotel se hallaban la venta de conservas, exquisitos vinos, variados licores, juegos de ajedrez y billar, además del manejo de varios idiomas.

Por seis años consecutivos Sacripanti lo administró, para luego inaugurar el Hotel de Europa. De este se afirmaba: “No tenemos temor ninguno de asegurar que el Hotel de Europa es digno de su nombre y que no hay en Centroamérica cual le lleve ventaja. Los alojamientos ofrecen toda comodidad y el mobiliario es de más escogido de Viena. Desde el día del solemne estreno la cocina quedó montada al estilo francés e italiano” (*La República*, 07/12/1892). Nótese el interés por destacar el origen europeo del diseño arquitectónico y de los enseres que le acompañan, como respaldo de calidad y credibilidad ante la clientela dispuesta a alojarse allí.

Un tercer comerciante, Emilio D. Chiappe, fundó el Hotel Italo-Americano, lugar con “habitaciones bien ventiladas y con amplias comodidades, gran surtido de vinos, cerveza, licores extranjeros y del país” (*Diario del Comercio*, 08/11/1888). Parte de los servicios ofrecidos a la clientela incluían el restaurante a la carta, con platillos de origen italiano y productos importados de la península itálica. También destacaba la apertura de su restaurante hasta la medianoche, las fechas en que se desarrollaban funciones en el teatro, con el propósito de que los comensales pudieran disfrutar de una cena para comentar los pormenores de la representación o de quienes habían asistido a la función.

Llama la atención la presencia de anuncios como el del Hotel y Restaurante de Italia, por estar ubicado en la provincia de Heredia, distante de las céntricas calles capitalinas, donde la inversión italiana en hotelería era dominante. Su propietario, Alfredo Alberti, ofrecía “almuerzo, comida y

HOTEL DE ROMA.

SAN JOSÉ DE COSTA-RICA.

Establecimiento de primer orden, situado en punto central, brinda toda clase de comodidades al viajero y satisface las exigencias del buen gusto.

REEDIFICADO HOY OFRECE

Una cantina surtida de variados licores y exquisitos vinos, conservas, etc., etc.

Un espacioso comedor y variada mesa; otro idem para servicio de señoras y convites especiales.

Salón para tertulia, juego de billar, ajedrez, tresillos, etc.

SE HABLAN VARIOS IDIOMAS.

Jose Sacripanti.

Diario del Comercio (17/02/1887)

cena a toda hora, cuartos amplios y ventilados" (*La República*, 27/07/1894), así como la garantía de un servicio acorde con las expectativas de su clientela.

Fideos "verdaderamente de Italia"

"Acaba de recibir en cantidad importante el famoso vino italiano Chianti en frascos pequeños y grandes (especialidad), garantizado, legítimo de uva, mantequilla, atún y muchos otros artículos italianos" (*El Heraldo*, 26/02/1891). Este anuncio, patrocinado por Almacén Italiano, situado en el centro de la capital, forma parte de una oferta creciente de negocios dedicados a la importación y distribución de abarrotes y mercaderías, en medio de una ciudad que estaba experimentando una moderni-

zación capitalista, resultado de vínculos cada vez mayores con los mercados internacionales.

Vinatería La Italia (*La República*, 12/12/1894), en la misma dirección de la referencia previa, ofrecía aceite de oliva para comer de Lucca Toscana, mantequilla de Milán en latas, fideos, mortadela de Bologna y el verdadero vino Veamouth de Turín, de la primera casa productora Martini y Rossi, en barriles y cajas. En este anuncio se puede apreciar el manifiesto propósito por hacer visible lo que hoy se definiría como la "denominación de origen" de productos italianos que incursionaban, de forma creciente, en el mercado doméstico costarricense.

Otros negocios, como Vinatería y Pulpería La Roma, de Enrique Pucci, brindaba "al público el más completo y variado surtido de artículos italianos en

género de abarrotes y como 20 clases de fideos verdaderamente de Italia", aparte de disponer de vinos de mesa y de lujo, aspectos que dejan ver la existencia de un sector social local con poder adquisitivo y de población italiana con capacidad de consumo.

Dentro de esta misma línea, es posible identificar a G.B.G. Mossa, comerciante y agente comisionista instalado en la Avenida Central, promoviendo la importación y distribución de productos italianos legítimos. Otros negocios, dedicados en general al mundo de los abarrotes, como La Gran Vía, ofrecían como novedad, para 1894, la venta de mantequilla italiana, así como "fideos a la italiana", asunto que pone de relieve la vigencia que productos europeos originarios de esta región tenían en San José, ciudad que estaba experimentando un crecimiento

ALMACEN ITALIANO
Vinateria La Italia.
Santi-Pucci y Compañía.
(ANTIGUA PULPERIA LA AMERICA.)
 —San José, Calle de la Estación y Laberinto, frente al Consulado de España.—
Venta por mayor y al menudeo.

Este nuevo establecimiento ofrece al público «la más completa y variada surtido de artículos italianos en clase de abarrotes, garantizados legítimos y de los más finos. **VINOS TINTOS DE MESA:** De las varias clases que tenemos, recordamos y recomendamos los afamados vinos de Asti: Barolo, Barbera, Nebbiolo, Grignolino, y el Calanti (importado en garrafas originales sin alcohol) ya algo conocido en el país; el más aromático; el más higiénico y el más agradable al paladar.

Se venden en barriles, damajuanas (cerca de 60 botellas) garrafas, en cajas y al vaso: uno de Italia, **VINOS DE LUJO** —Moscato, Malvasia, Lacrima Cristi, Aleatico, Corvo, Madera, Tokai, Disvolous, Greco, Ceraso, S. Giove, Provino, Kerec, Oliveto, Calabrese Rosso y el afamado Marsala recomendado por todos los facultativos para los enfermos.

El verdadero vino Vesmonth de Turin, de la primera casa productora Martini y Rossi, se vende en barriles, damajuanas (originales) y en cajas. Aceite de oliva para comer de la Toscana. Este aceite goza de una merecida fama en todo el mundo; es un artículo sin competencia; (no se encuentra en ningún otro establecimiento). **LIQORES** de Italia y de otras partes, nuevos para Costa Rica y muy ricos: Queso mantecado de Milán en lata; fideos, mortadella de Bologna (especialidad) y el más completo surtido de conservas alimenticias de las cuales recordamos la de tomates garantizada pura, espesidad de nuestro establecimiento en donde se vende al menudeo para hacerla conocer.

En «La Italia» hay también una Sala de recreo con diarios del país y extranjeros; naipes; dominó, juegos de damas; ajedrez. —PRECIOS MUY BARATOS.—**SERVICIO EXCELENTE.**

La casa es también «X-ortadora» compra café, y se hace cargo de mandarlo a Italia también por cuenta de otros, quedando así encargada de recibirlo y de cuidar de la venta; nuestra misma casa de Ravacchio cerca de Pisa (Italia). La casa «Santi-Pucci y Compañía» es también representante de varias casas comerciales de las cuales se recuerdan las siguientes:

material significativo, como resultado, en gran medida, de una nueva dinámica comercial impulsada por la exportación y comercialización del café.

Dos italianos más, Enrique Roig y Alejandro Tituli Roig, promovían un negocio de abarrotes llamado La Rigoleta, nombre que es muy probable se origine en la célebre ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, estrenada en 1851 y, a partir de esa fecha, muchas veces representada dentro y fuera de la península italiana. Ubicada en las inmediaciones del mercado (*La República*, 20/02/1891), La Rigoleta afirmaba tener precios muy baratos para el alcance de la población, con la garantía de que los productos provenían del corazón del mar Mediterráneo.

No son extraños anuncios donde se dan en venta variedad de semillas de hortalizas, muy frescas, importadas de Italia (*La Prensa Libre*, 09/08/1891), con el posible propósito de adaptar recetas de cocina y prácticas culinarias de origen europeo al medio local. Iniciativas de esta naturaleza armonizan con una población italiana dispuesta a plantar raíces en una nación con muy buena disposición a recibir migrantes europeos.

Al lado de este tipo de destrezas comerciales, la huella italiana se dejó sentir en la venta de servicios profesionales de individuos con competencias particulares en el desempeño de labores de gran demanda, como se puede observar a continuación.

Panaderos, carpinteros y ebanistas

"Bajo la dirección del muy competente panadero italiano señor Hermenegildo Pradella, con hornos expresamente traídos de Italia por el empresario, tiene el gusto de ofrecer al público y a su numerosa clientela pan francés, inglés, español e italiano" (*Diario del Comercio*, 15/06/1892). Este anuncio, patrocinado por Gran Panadería Central, muestra otra faceta de la aportación italiana en la capital costarricense de fines del siglo XIX, a la vez que dejar ver el interés por promover la adquisición de pan estilo "europeo" en el entorno local, estrategia que se inserta dentro de



El Heraldo, 26/02/1891

la extendida práctica de reproducción de patrones de consumo europeos tan en boga en las capitales centroamericanas.

Productos de vestir, accesorios, bebidas y conservas de origen europeo forman parte habitual del renglón de importación de las naciones centroamericanas y el caso costarricense no es ajeno a este comportamiento.

Otros avisos comerciales localizados en la prensa muestran el ofrecimiento de ebanistas y carpinteros italianos, bajo la dirección de Antonio Pinzetta, para diseño y arreglo de muebles; o bien, trabajadores especializados en la reparación de coches, volantas y carretas, de gran uso en el sistema de transporte urbano josefino, a cargo de Enrique Cusano, dueño de Carrocería Italiana (*La Prensa Libre*, 21/01/1896). Este último, de hecho, ofrecía en venta coches funcionales que había adquirido descompuestos, para ser utilizados dentro del entorno capitalino o para desplazarse a poblaciones cercanas. En medio de la inversión ferrocarrilera que se

experimentaba en la región, el uso de volantas y carretas no llegó a perder vigencia como medio de transporte, de ahí que negocios como la Carrocería Italiana tuvieran cabida y éxito en la capital y sus alrededores.

Menos frecuentes son los anuncios de profesiones como el del ingeniero civil de la Escuela de Turín, Enrique Invernizzio, quien ofrecía sus servicios para el diseño de edificios públicos, habitaciones privadas, ferrocarriles, puentes y calzadas; medidas de terrenos, determinaciones de pozos, así como consultas de ingeniería, arquitectura y construcción, entre otros, trabajos brindados con prontitud, diligencia y precios moderados (*La Prensa Libre*, 23/08/1889). Lo anterior muestra la diversa composición que tenía la migración italiana, así como sus múltiples formas de incorporarse al escenario comercial costarricense.

Sin considerar el aporte italiano en temas vitales de la nación, por ejemplo, el levantamiento del Teatro Nacional, inaugurado en 1897, el diseño de infraestructura urbana y de rutas de acceso a poblaciones y territorios, su contribución en el plano comercial, para fines del siglo XIX, fue sin duda un asunto de primer orden que ayudó a configurar la nación que surgía en el mundo finisecular.

Rafael Méndez Alfaro

Historiador, coordinador del Programa de Humanidades de la UNED y profesor asociado de la Escuela de Estudios Generales de la UCR.
ramendez@uned.ac.cr

Carrocería Italiana.

(:)

A todas aquellas personas que tengan coches viejos q' refecconar les aviso que me hago cargo del trabajo de pintarlos y tapizarlos, dejándolos como nuevos.

Actualmente tengo en venta cuatro coches que he compuesto y los doy sumamente baratos, al contado, ó los cambio por otros viejos, devolviéndoseme en efectivo la diferencia del valor.

Calle 22 Norte, n.º 247.—Casa de don Miguel Valenzuela.

ENRIQUE CUSANO.

La Prensa Libre, 21/01/1896

CARPINTERIA

Y

Ebanistería Italiana De los Cinco Amigos.

ANTONIO PINZETTA, *Director.*

Ofrecemos nuestros servicios al público en estos ramos:—Hacemos y componemos muebles, carretas y artezón, &c. &c.

Calle de Calvo N.º 2. . 12 v. 7.

La Prensa Libre, 21/01/1896

Mujeres que han marcado su historia en nuestro ferrocarril

(primera parte)

Álvaro Francisco Gutiérrez Rojas

A través de nuestra historia, los puestos de relevancia en el ferrocarril, desde los altos mandos a la operación de trenes (maquinistas, brequeros y mecánicos), han sido desempeñados casi exclusivamente por hombres. En su tiempo se decía que “ese trabajo era solo para hombres”. La cultura de entonces, las extenuantes horas de trabajo y su rudeza habían creado esa imagen.

Al transcurrir el tiempo y debido a su intelecto, capacidad y dedicación, las mujeres se abrieron paso en este duro mundo a pesar de los prejuicios. Todavía en la actualidad están cambiando ese viejo paradigma al desempeñar diferentes puestos, no sin antes vencer infinitas trabas.

Para el año 1905, cuando la inglesa Northern Railway Company se había consolidado en el campo de los ferrocarriles y la explotación bananera, ya había mujeres trabajando en oficinas, en lo que se conoce como mandos medios y algunas gerencias. Con el pasar del tiempo, se adentraron en funciones más técnicas que requerían cuidado y precisión; tal es el caso de las telefonistas (nos referiremos a ello en la segunda parte de este artículo).

Esta es la primera de dos entregas donde se va a relatar la historia de valerosas mujeres que demostraron y demuestran hoy que “sí se puede”, tal como dice la popular consigna.

Carmen Venegas Campos: primera mujer maquinista

Es reconocida como la primera mujer que “corrió” (según la jerga del oficio) un tren en Costa Rica; realizó su trayecto desde la estación al Pacífico en San José a la de Puntarenas, con un tren de

carga y una locomotora eléctrica de la Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). Estas máquinas eran fabricadas en Alemania por el taller Telefunken y llegaron al país en 1930.

A los dieciocho años, Carmen Venegas Campos se graduó como bachiller del Colegio Superior de Señoritas y fue becada para cursar ingeniería eléctrica fuera de nuestro país; sin embargo, debido a su condición económica y la que atravesaba Costa Rica, no pudo realizar dichos estudios. En ese tiempo, varios países del mundo estaban enfrentando la peor crisis económica, iniciada en 1929. Pero ella no se desanimó, tenía una gran pasión por el tren y ese espíritu ferrocarrilero que seguramente heredó de su padre, debido a que él se desempeñaba como mecánico y maquinista.

Carmen adquirió sus conocimientos teóricos en los talleres del Ferrocarril Eléctrico al Pacífico, en San José. Solicitó el ingreso para trabajar allí como aprendiz de mecánica en los talleres, solicitud que fue aprobada por el Ing. Carlos Holkemayer Schmiedeskamp, director de los talleres, e ingresó a estos en noviembre de 1930. En cuatro meses, Carmen aprobó los exámenes teóricos y prácticos para la conducción de una locomotora eléctrica.

Con la aprobación de los cursos, su primera prueba fue en un tren extra de San José a Puntarenas, con un recorrido de 110 kilómetros en cada sentido. Después manejó trenes locales, que eran los que ingresaban a todos los apartaderos a dejar y recoger carga y “espotear” carros de ferrocarril (es decir, colocarlos para cargar y descargar). Por último, manejó trenes de pasajeros.

En una entrevista para el periodista Fernando Borges del periódico *La Tribuna* (domingo 29 de mayo de 1932), Carmen relataría de esta inspiradora forma su experiencia:

“En mi primera prueba, no lo niego, sentí algún temor y mi emoción fue enorme al poner en movimiento el monstruo de acero al partir de la estación central. Cara al sol que nacía, suave, esplendoroso,



Carmen Venegas Campos. Fotografía tomada del periódico *La Tribuna*, domingo 29 de mayo de 1932.

bello, yo manejando el tren. Al avanzar el convoy sobre la infinita cinta de hierro, sentí en mi alma la emoción, dulce y halagadora del otro sol que nacía en el horizonte de mis esperanzas: el triunfo. Daba el primer paso en ese camino. ¿Lo coronaría con éxito? A los quince o veinte minutos de marcha, me había familiarizado con el control absoluto de la máquina y ya el peligro me era indiferente. Cinco horas después, terminaba en Puntarenas, con toda la felicidad, la carrera. Me sentía henchida de gozo. El primer paso lo había dado triunfalmente. ¿Qué mayor motivo de alegría para mí?”

Una emoción desagradable

"Un tren de pasajeros manejado por una chiquiela como yo?", continúa narrando Carmen Venegas Campos para el periódico *La Tribuna*. "¡Horror!, exclamaría el pasaje, presa de pánico. Catástrofe segura. Y francamente sentí un no sé qué que me puso nerviosa el día que hice esa última prueba. Pero, ¿quién me reconocería bajo el 'diz-fraz' de mi overol y la gorra que cubría la cabeza? Me decidí. Listo el convoy, al toque de aviso de la campana, hice funcionar la máquina y salí... Todo marchaba a satisfacción. De pronto, en una parada en Balsa, si mal no recuerdo, un chiquillo que estaba por allí se fija curiosamente en mí, advierte mi sexo y grita el maldito: '¡Eh, una mujer manejando el tren!' Sentí un escalofrío horrible. ¿Qué pensarían, qué impresión iba a causar aquella novedad en el ánimo del pasaje? Momentos de angustia. Y de miedo. Dichosamente, nadie se dio cuenta de lo ocurrido y seguí adelante. Otra vez, en Puntarenas, triunfante y feliz con las felicitaciones de todo el mundo, cuando el público se dio cuenta de la circunstancia".

"Egoísmos no tienen razón de ser. Sé el oficio. Quiero seguirlo y practicarlo. Segura de mí, presenté examen para ser maquinista, pero pequeños egoísmos obstruyen mi paso, los de algunos varones incomprensibles que sienten ese campo de acción invadidos por la mujer. En razón de esas dificultades, tuve que abandonar los talleres del ferrocarril y buscando otras actividades en el campo de la ciencia eléctrica, que es la de mi chifladura".



Carmen Venegas Campos. Fotografía tomada del periódico *La Tribuna*, domingo 29 de mayo de 1932.

Concluye la entrevista de la siguiente forma: "Todo son inconveniencias, obstáculos y dificultades. Por lo que estoy dispuesta marcharme a los Estados Unidos a estudiar y formarme. Aquel es otro ambiente, se estima más a la mujer, sobre todo a la mujer preparada, como creo estarlo yo. Haré el viaje de cualquier manera y llevaré en el alma el dolor del abandono en que mi patria sumió mi esfuerzo".



Elizabeth Briceño Jiménez, primera presidenta del Incofer. Colección personal de doña Elizabeth Briceño.

Elizabeth Briceño Jiménez: primera presidenta del Incofer

La Lcda. Elizabeth Briceño Jiménez tuvo el privilegio de ser la primera y, por el momento, la única mujer en dirigir como presidenta ejecutiva el Instituto Costarricense de Ferrocarriles (Incofer). Inició sus labores en dicha institución en junio del 2011 como gerente administrativa y luego como directora de planificación. Fue nombrada como presidenta ejecutiva en el año 2017 y su período comprendió de 2018 a 2022.

Además de sus estudios en administración pública y administración de negocios en universidades y fundaciones de Argentina, Costa Rica y España,

su currículo da cuenta de una sólida formación en financiación de infraestructura y equipamientos públicos, logística de transporte ferroviario y ferrocarriles metropolitanos, sobre todo en suelo español, todo lo cual le dio la credibilidad para estar al frente de una compleja institución como es el Incofer.

En una entrevista realizada a doña Elizabeth para este artículo, comenta:

“Fue un gran honor y un gran reto, porque todavía en ciertos sectores no veían bien que una mujer estuviera al mando de los ferrocarriles. Sabía que no



Lcda. Elizabeth Briceño Jiménez.
Colección personal de doña Elizabeth.

sería fácil, nos enfrentaríamos a muchas situaciones, como lograr un mejor mantenimiento de vías, la falta de equipo y el eterno problema de siempre: la falta de recursos financieros. Pero, aún con todo eso, lucharía denodadamente en modernizar el transporte de pasajeros en el área metropolitana y mejorar el tren de carga en la región atlántica y pacífica.

“Desde el primer día de mi gestión formamos un equipo extraordinario con hombres y mujeres que

laboraban para el Incofer. Fue un trabajo arduo en todas las áreas y departamentos institucionales, con el fin de lograr la reactivación y modernización de la actividad ferroviaria nacional, enmarcado en un enfoque de sostenibilidad económica y ambiental. Y también nos rodeamos de ferroviarios que ya no están en la institución, pero con muchísimas ganas de aportar”.

Uno de los logros de su período fue la adquisición y puesta en marcha de ocho trenes nuevos (dieciséis unidades de tracción diesel múltiple o DMU), algo que no se había hecho en cuarenta años. Además, dos proyectos que generaron un gran impacto mediático: el Sistema de Transporte Rápido de Pasajeros (TRP, conocido popularmente como tren eléctrico) y el Tren Eléctrico Limonense de Carga (Telca). Ambos proyectos llegaron a contar con estudios de factibilidad y etapa de preinversión finalizada. Incluso, el TRP contó con un financiamiento del Fondo Verde del Clima por \$250 millones, más una donación de \$21 millones para otras obras. Finalmente, por razones políticas, estos proyectos no se concretaron, pero al menos quedaron los estudios y la esperanza de que algún día puedan realizarse.

“El pago electrónico en el tren, aunque parezca sencillo, conllevó un gran esfuerzo interinstitucional para su puesta en operación, lo que logramos satisfactoriamente al ser el primer medio de transporte público en hacerlo”, enfatiza doña Elizabeth. “Presenté un amplio documento elaborado para la Presidencia de la República que tiene el objetivo de informar sobre las gestiones y los proyectos alcanzados por el Instituto Costarricense de Ferrocarriles para el período ejercido 2018-2022, bajo la administración Alvarado Quesada; así como lo realizado en el último año de la administración Solís Rivera. Dicho informe consta de 164 páginas”.

La parte humana impulsada por Elizabeth Briceño Jiménez y su acercamiento con un grupo de antiguos ferrocarrileros ganaron el aprecio y la



Reunión de la presidenta del Incofer Elizabeth Briceño Jiménez con parte de su equipo de trabajo, antiguos ferrocarrileros y amigos. Colección de Álvaro F. Gutiérrez Rojas.

admiración de estos, ya que ella siempre estuvo anuente a escuchar consejos y, en algunos casos, pedirlos. Durante una de las muchas reuniones en la presidencia ejecutiva donde se generaron estos espacios de diálogo, un antiguo ferrocarrilero manifestó sentirse muy alegre porque era la primera vez que les reconocían su trabajo de tantos años.

Así, doña Eli, como le decimos con mucho cariño, quedará en la historia como la primera mujer presidenta del Incofer y la “Dama de Fierro del Ferrocarril”.

Álvaro Francisco Gutiérrez Rojas

Profesor y autor del libro
Historias de ferrocarrileros costarricenses,
publicado por la EUNED en 2023

Retratos del poder político en Costa Rica (siglo XIX)

Guillermo Brenes Tencio

Una solución más habitual del problema que comporta lo abstracto consiste en mostrar al individuo como encarnación de ideas o valores.

PETER BURKE

La vinculación entre retrato y poder surge desde la Antigüedad y ha estado presente en todas las civilizaciones, etapas culturales y periodos artísticos. ¿A qué se le llama retrato? Un retrato es la representación *fidedigna* de un individuo, donde se muestran sus expresiones y gestos particulares. Cabe destacar que la tipología más importante dentro del género ha sido la del retrato político. De acuerdo con los planteamientos de Natalia Majluf, en la exaltación retratística se esconde, de algún modo, lo más importante del lenguaje del poder y, sobre todo, de la capacidad instituyente del poder.

La pintura de retrato puede estar relacionada con la determinación fisiognómica, pero también puede representar la distinción social, el capital simbólico, el estatus definido por la indumentaria y los objetos que acompañan al retratado; la individualidad dependiendo del contexto, el fenotipo, el entorno, la época histórica o el clima político y la riqueza económica. Aunque los artistas podían darse ciertas libertades, tenían que mantenerse fieles a la imagen del retratado, captando su esencia.

Entonces, ¿qué razones explican el éxito del retrato, como género artístico, especialmente al ser cultivado en la pintura occidental? La primera es el deseo humano de trascendencia, el anhelo de sobrevivir a la muerte física y de permanecer en el recuerdo de los otros. La representación en vida de un ser humano comporta la construcción de una imagen oficial, una iconografía particular con una clara intención de proyectarse socialmente en busca del prestigio y el reconocimiento. Pero, además, los retratos son también un objeto de comunicación, inversiones económicas, ejercicios de

vanidad, testimonios de una época y una práctica del poder. Así, los retratos del poder no buscan la empatía de quienes los contemplan (familia, grupo social al que pertenecen, Estado), sino impactarlos, e incluso amedrentarlos, en busca de su lealtad y admiración. *Grosso modo*, la preocupación dominante de los retratados captados a través del pincel era comunicar quiénes eran o qué aspiraban ser en aquella compleja trama social.

Todo Estado en busca de su consolidación encuentra en la política y la cultura visual instrumentos para controlar y ejercer el poder. Según el historiador del arte Peter Krieger, el análisis estético-histórico de los esquemas y estrategias visuales de la política permite una mayor comprensión de la producción y recepción del poder simbólico. Todo lo estético se origina a la sombra del poder.

Durante el siglo XIX costarricense, el hasta entonces predominante arte religioso de impronta colonial empezó a ser desplazado por el retrato de próceres y hombres ilustres. Si bien a lo largo de la centuria decimonónica, la elaboración de retratos fue incentivada ocasionalmente por el Estado, la mayoría de estos fueron producidos por la iniciativa particular, lo cual no impidió su exposición en espacios públicos y su amplia circulación en la cultura visual costarricense.

En Costa Rica, la importancia política del retrato masculino se acrecienta a lo largo de la era decimonónica. ¿Por qué? Por una parte, las instancias de poder eran controladas mayoritariamente por hombres de las clases medias y altas y, por otra parte, en el marco de las políticas liberales de progreso y modernidad, las mujeres estaban restringidas a la esfera doméstica y no ejercían puestos públicos.

La trascendencia de los “grandes hombres” de la historia nacional en la memoria colectiva se debe, en gran medida, a la capacidad del discurso visual para construir imágenes icónicas que fungen como emblemas del conocimiento y la memoria histórica. Sobre todo, a través de la pintura, el retrato

de los jefes de Estado y presidentes de la República ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de una memoria histórica y una estética patriótica.

Los rostros de los gobernantes se volvieron de carácter público, se dieron a conocer y empezaron



Manuel Gómez Miralles. Vista del imponente Salón de Sesiones del Palacio Nacional en San José (construido a inicios de la década de 1850), donde se aprecian los retratos de los gobernantes de Costa Rica colgando en las paredes. Fotografía, ca. 1920.

a ser observados en ceremonias públicas organizadas para rendirles honores y en las paredes de los principales edificios públicos de la ciudad de San José, capital de la pequeña república agroexportadora y liberal. La paleta cromática oscura, los fondos neutros y la factura grave de los retratos que adornaban las paredes del imponente Salón de Sesiones del Congreso del Palacio Nacional en San José hacen ostensible un lenguaje consistente. Entretanto, los marcos de los retratos de los gobernantes fueron importados de Italia y se caracterizan por una rica ornamentación que conjuga tanto el lenguaje barroco como el neoclásico.

En una fecha bastante temprana, el 16 de marzo de 1833, la Asamblea Constitucional del Estado Libre de Costa Rica acordó unánimemente —a través del



Retrato del primer jefe de Estado Juan Mora Fernández, circa 1859, atribuido a Lorenzo Fortino. Óleo sobre tela. Fuente: Pinacoteca de la Asamblea Legislativa de Costa Rica.

Decreto n.º IV— honrar la memoria de uno de sus más notables hombres públicos: el primer jefe de Estado, Juan Mora Fernández (1784-1854), quien ejerció el poder, con profundo sentido civilista, durante tres periodos consecutivos (1824-1825, 1825-1829 y 1829-1833). Sin embargo, no fue sino hasta el año 1859, cuando se instaló en el Salón de Sesiones de Palacio Nacional el retrato de Mora Fernández, atribuido al pincel del artista italiano Lorenzo Fortino. El representado se ubica en el centro de la tela y, a partir de un fondo neutro, se resaltan sus facciones inmaculadas, así como su mirada serena, pero directa y firme.

Como no podía ser de otra manera, la iconografía del retrato del poder es de carácter público, se dirige a alguien más que a la persona representada,

una audiencia de la que se presupone su existencia. De tal manera, el artista cuenta con la lectura que el futuro observador recibirá de su obra plástica, que determinará cómo será percibida y permitirá crear y transmitir un sentido de identidad social y de preeminencia, gracias al cual se podrá identificar al personaje histórico y su contexto. Así, al examinar el retrato de Juan Rafael Mora Porras (1814-1860; presidente de la República entre 1849-1853 y 1853-1859), se advierte la fisonomía de un hombre de mediana edad que posa de medio cuerpo y cuya



Achille-Clément Bigot. Retrato de Juan Rafael Mora Porras, 1878. Óleo sobre tela. Pinacoteca de la Asamblea Legislativa de Costa Rica.

mirada se dirige al espectador. Vestido de traje, corbata negra y una camisa blanca, el atuendo denota elegancia, mientras que el significado hace referencia a lo connotativo: un individuo que irradia poder, firmeza y autoridad. En términos iconológicos, el retrato al óleo de Juan Rafael Mora remite a un gobernante patriarcal reconocido como el arquitecto de la estabilidad política en la Costa Rica de mediados del siglo XIX, y cuyo liderazgo fue determinante en la campaña militar de 1856-1857 contra los filibusteros. Esta obra, además, es un retrato oficial que se le atribuye al pintor Achille-Clément Bigot Dernet.

Según afirma José Miguel Rojas González, algunos retratos de figuras masculinas excepcionales, cuyo énfasis se centra en el semblante, son austeros; en contraposición a la solemnidad que muestran aquellos de cuerpo entero. A partir de ello, hay dos líneas de retrato del poder muy reconocibles: el retrato público y el retrato privado. El retrato público masculino solía ser de gran tamaño, de medio cuerpo o cuerpo entero.

El pintor francés Joseph-Nicolas Jouy, por ejemplo, representó a Braulio Carrillo Colina (1800-1844; jefe de Estado entre 1835-1837 y 1838-1842) en una suerte de retrato póstumo alegórico, de medio cuerpo y de pie, vestido con una levita oscura, camisa inmaculada, chaleco y corbata de listón hecho moño. En la pintura, don Braulio, “Arquitecto del Estado Costarricense”, aparece rodeado de una serie de elementos “escenográficos”, entre ellos, la columna clásica grecolatina (signo de estabilidad) y amplios cortinados de terciopelo de color carmesí que aparecen en el fondo del cuadro. Carrillo posa la mano izquierda sobre un libro abierto colocado sobre una mesa ostensible, en el cual se lee: *Código general de Costa-Rica amitido [sic] el 30 de julio de 1841*. Desde el punto de vista plástico, la tela se ve envuelta en luz natural y una paleta de colores muy vivos.

En el caso del retrato de don Tomás Guardia Gutiérrez (1831-1882), el retratado aparece altivo y



Joseph-Nicolas Jouy. Retrato de Braulio Carrillo Colina. Oleo sobre tela, 1881. Museo Nacional de Costa Rica.

rodeado de elementos del poder que ostenta. Aparece representado de cuerpo entero y con actitud pensativa, vistiendo un rico uniforme de gala de estilo francés, de tono oscuro, doble abotonadura y guarnecido de bordados y charreteras doradas en los hombros. El atavío hace alusión a su elevada condición militar y, al mismo tiempo, remite a la imagen de un individuo acostumbrado a ejercer el poder de forma prácticamente continua y dictatorial (1870-1872, 1872-1876 y 1877-1882). El alemán Hartwig Bornemann fue el retratista encargado de la obra, ejecutada en el año 1887. Este retrato *post mortem* de Tomás Guardia permite “leer” que la autoridad política en la Costa Rica liberal se fundaba en la autoridad militar, que servía como garante del orden republicano.



Hartwig Bornemann. Retrato del general Tomás Guardia Gutiérrez. Óleo sobre cartón, 1887. Cortesía de la Pinacoteca Costarricense Electrónica (PINCEL).

Por otra parte, el retrato privado de los “grandes hombres” tenía, más frecuentemente, un formato de busto y era de menor tamaño, incluso de formato ovalado, como se observa en el caso del retrato del Dr. José María Castro Madriz (1818-1892; último jefe de Estado y primer presidente de la República), pintado por Bigot, en 1867. El retratado lleva ropas sobrias de uso cotidiano y lo que mayor importancia cobraba en la imagen era su rostro como reflejo de un ser individual único. La cara, en suma, se convierte en el eje del cuadro. Justamente, la necesidad de ennoblecer al representado sin perder el registro realista tenía que ver con la exaltación de cualidades morales.



Achille-Clément Bigot. Retrato del Dr. José María Castro Madriz. Óleo sobre metal, 1867. Museo Histórico-Cultural Juan Santamaría.

Cabe señalar que, dentro del género retratístico decimonónico, la modalidad del retrato tres cuartos se usaba para representar a los individuos económicamente poderosos y políticamente influyentes, y buscaba la exaltación de sus valores y virtudes. En esta lógica, forma y contenido se amalgaman para brindar un mensaje visual que coadyuvaba a la transmisión del estatus social y alto nivel cultural del personaje retratado. Por ejemplo, el artista mexicano Juan Cumplido de la Garza (residente en Costa Rica a partir de la década de 1890), en el retrato del presidente Rafael Yglesias Castro (1861-1924), trabajó la imagen del gobernante de cuerpo girado (en tres cuartos de frente), con lo cual su mirada firme sugiere que se trata de un hombre arrogante y de intuición extraordinaria. Está vestido con el elegante traje de chaqueta (entonces reservado para la cotidianidad de los notables), y lleva una medalla prendida en el pecho. Rafael Yglesias, quien ejerció la presidencia de la República durante dos periodos consecutivos (1894-1898 y 1898-1902), ocupa en el primer plano la mitad de la superficie del cuadro y apoya su brazo izquierdo sobre una lujosa balaustrada. Detrás, aparece un pesado cortinaje de terciopelo rojo y una consola labrada con elegantes detalles de ebanistería (objeto que denota la labor política del representado), y desde la ventana, en lontananza, se aprecia un plácido paisaje tropical y un puente ferroviario (signo de progreso y desarrollo material durante la época de auge del capitalismo agrario en Costa Rica).

Estos exquisitos retratos de poder, además de ser valiosas fuentes históricas no tradicionales, también son obras plásticas que transmiten el significado y el simbolismo asociado a los gobernantes costarricenses del multifacético siglo XIX. A través de la representación visual, se construyó una narrativa de la historia nacional y se proyectaron valores y virtudes que se querían destacar en el imaginario



Juan Cumplido. Retrato de Rafael Yglesias Castro, circa 1897. Óleo sobre tela. Cortesía: Pinacoteca Costarricense Electrónica (PINCEL).

colectivo. Estas pinturas, en suma, capturan la importancia del discurso visual en la política y cómo los retratos eran utilizados para reforzar la identidad social y política de la nación costarricense en esa época.

Guillermo Brenes Tencio

Historiador
gmobrs@gmail.com

Volcanes e historia en Costa Rica y Centroamérica

José Vicente Gómez Murillo

El “primer dato de la geografía centroamericana”, dice el historiador Héctor Pérez, es la presencia de “una imponente cadena de volcanes” que atraviesa el istmo de norte a sur, acentuando el contraste entre las montañosas tierras altas del centro y las tierras bajas de las costas¹. Denominada por los vulcanólogos como “arco volcánico centroamericano”, esa cadena contiene alrededor de cincuenta volcanes activos². Entre la variedad de formas que presentan, destacan los estratovolcanes, con conos altos y esbeltos, como el volcán de Agua en Guatemala, de 3760 metros de altura, y los volcanes complejos, que se levantan como grandes montañas extendidas, como el volcán Irazú en Costa Rica, de 3432 metros de altura.

Orogénesis es el concepto usado por los geólogos para designar los procesos de formación de las montañas y los volcanes. Los vulcanólogos han estudiado en profundidad la orogénesis del istmo centroamericano y el papel de los volcanes en ella. Sin embargo, volcanes y montañas no solo tienen una historia geológica, también poseen una historia humana, que es algo así como una orogénesis intelectual, compuesta de imaginaciones y expectativas humanas.

Una mirada a los volcanes centroamericanos en el período de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX muestra que la prominencia de los volcanes en el paisaje regional se ha reflejado en diversos aspectos intelectuales de la historia de la construcción de los Estados y las naciones de la región. Por ejemplo, en las identidades políticas, en la producción de conocimiento y en la formación del turismo moderno.

1 Héctor Pérez Brignoli, *Breve historia de Centroamérica* (Madrid: Alianza Editorial, 2018 [1985]), p. 23.

2 Jochen Bundschuh y Guillermo E. Alvarado, *Central America, Geology, Resources and Hazards* vol. I (Londres: Taylor & Francis, 2007), p. 123.



Momotombo. Fotógrafo desconocido. Fuente: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Unbekannt / Hs_1309-0042-030 / Public Domain Mark

Vistos como montañas sagradas y residencias de dioses, los volcanes ocuparon un lugar importante en los sistemas religiosos, en las ideas sobre la naturaleza y en la imaginación del paisaje de las sociedades precolombinas. Con la fundación de la ciudad de Guatemala, en 1524, los españoles retomaron esa centralidad de los volcanes en el paisaje y la usaron para afirmar su dominio sobre el territorio al emplazarlos en el emblema de la ciudad. Ese mismo emblema se convirtió en el escudo del Reino de Guatemala y, con sus tres volcanes, el volcán de Fuego, el volcán de Agua y el Acatenango, se distinguió en el conjunto de los reinos del imperio español. Con la independencia, los volcanes fueron usados como símbolos de la soberanía política de la nueva República Federal de Centroamérica,

que adoptó una fila de cinco volcanes como su escudo, uno por cada estado miembro. A lo largo del siglo XIX, remover y agregar volcanes de la simbología política fue un indicador de cambio político. En 1838, por ejemplo, Braulio Carrillo afirmó la separación de Costa Rica de la República Federal Centroamericana retirando los volcanes del escudo del Estado: "Fuera ya esos volcanes, símbolos de la anarquía y de la destrucción política de Centro América: aparezca en el horizonte esa estrella radiante que ha de guiar la marcha política de los Estados"³.

3 Citado en Máximo Soto-Hall, "Costa Rica Estado y Costa Rica República", *Revista de Costa Rica en el Siglo XIX* tomo I (San José: Tipografía Nacional, 1902), pp. 67-68.



Se carece de información específica sobre esta imagen.

Aunque otros elementos del mundo natural, como la frondosa ceiba y el elegante quetzal, también fueron incorporados a la simbología política, el volcán retuvo su lugar privilegiado en la imaginación centroamericana; prueba de ello es que Costa Rica regresó a la simbología volcánica cuando se fundó como república, diez años después de la desintegración del proyecto federal. Para finales del siglo XIX, el volcán no solo era símbolo de soberanía política, sino un símbolo del pasado compartido de los centroamericanos, que recordaba la tensión entre una patria chica y una patria grande que tanto marcó los procesos de formación de Estado en la región. En la conmemoración de la independencia del año 1889, un guatemalteco expresó bien todo este potencial simbólico del volcán y lo extendió al futuro: “Invoco, señores, en este instante solemne el recuerdo de las glorias comunes a los cinco

Estados de la América Central y quisiera dar vida, fuerza y movimiento a esos volcanes majestuosos que se pintan en los escudos de nuestras hermanas, para que de sus ardientes cráteres arrojen el calor que ha de fundir en un mismo crisol los corazones, los sentimientos y el porvenir grandioso de los centro-americanos⁴”.

Los volcanes no solo fueron vistos como símbolos políticos e identitarios, también fueron vistos como grandes objetos del saber y como espacios para el estudio de la naturaleza, lo que contribuyó a que se les valorara como un paisaje de la nación. El interés global en el conocimiento de los volcanes incrementó hacia la década de 1880 como consecuencia de las grandes erupciones del Krakatoa (Indonesia), en 1883, y del Mount Pelée (Martinica), en 1902. Estas erupciones fueron las primeras de las que el mundo tuvo noticia a través de las tecnologías modernas de comunicación, como el telégrafo y la fotografía, con lo que ofrecieron imágenes contemporáneas de las fuerzas volcánicas. Centroamérica fue parte de esta tendencia y, de Guatemala a Costa Rica, los estudiosos de los volcanes en la región se lanzaron a explorar estos hitos del paisaje nacional acompañados de cámaras fotográficas, deseosos de capturar erupciones y vistas de las misteriosas cimas, con sus cráteres y lagos para abrir al público las cimas y ofrecer muestras de la ejecución de trabajo científico moderno en las alturas.

Un caso notable de un observador volcánico centroamericano es el de José Fidel Tristán. A partir de su regreso de estudiar en Chile, en 1900, y hasta su muerte, en 1932, Tristán se convirtió en el principal explorador de los volcanes costarricenses, siguiendo una tradición de exploración científica de los volcanes iniciada a finales de los años 1880, con el científico Henri Pittier. Las del Irazú y el Poás fueron sus cimas predilectas; allí arriba encontró un espacio para ejecutar prácticas científicas y producir

4 *La Ilustración Guatemalteca*, vol. I, n.º 4, (15 de setiembre de 1896), p. 50.



Costa Rica, erupción del Poás

Fuente: ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv / Fotograf: Unbekannt / Fel_038617-RE / Public Domain Mark

observaciones que luego compartió con otros estudiosos de los volcanes. En sus ascensos, Tristán recogió muestras de los suelos, midió la temperatura de las aguas de las lagunas, las presiones barométricas, recolectó rocas e hizo una paciente observación de las erupciones, a partir de la cual logró capturar fotografías extraordinarias de los cráteres y las erupciones, que luego circularon en revistas como *National Geographic* y en una de las primeras publicaciones especializadas en vulcanología, la *Zeitschrift für Vulkanologie*. Los ascensos de Tristán no fueron actos solitarios; otros observadores, como su esposa, la profesora de ciencias naturales Esther Castro Meléndez, y el pionero de la arqueología costarricense, Anastasio Alfaro, lo acompañaron y participaron del estudio del paisaje volcánico. Igualmente, sin realizar ascensos, muchos otros participaron de la curiosidad por los volcanes, especialmente desde la azotea del Colegio Superior de Señoritas, que funcionó como observatorio volcánico desde donde generaciones de estudiantes, profesores y observadores de diferente signo admiraron el Irazú. En su conjunto, el trabajo de Tristán contribuyó a incorporar los volcanes como objetos

del saber en el conocimiento compartido de la nación costarricense a través de revistas culturales, la prensa y, principalmente, por medio de libros geográficos como los de Miguel Obregón Lizano.

La exploración y la producción de conocimiento sobre el paisaje volcánico de actores como Tristán tuvo una consecuencia que puede parecer algo inesperada: el descubrimiento del potencial turístico de los volcanes. Aunque la apreciación estética y la curiosidad por su funcionamiento siempre fueron parte de las motivaciones para realizar ascensos, el desarrollo de la industria moderna del turismo en relación con los volcanes solo empezó en la década de 1880 con la construcción del funicular del volcán Vesubio y las excursiones del pionero del turismo, Thomas Cook, en Nápoles. Desde entonces, el turismo volcánico empezó a desarrollarse en sitios como Hawái, México y los Estados Unidos. En este último país, la cultura del montañismo también tomó impulso en esa década y, por medio de publicitados ascensos con cientos de participantes, los volcanes de la cordillera de las Cascadas, en el oeste del país, fueron instalados en la imaginación popular de las montañas.

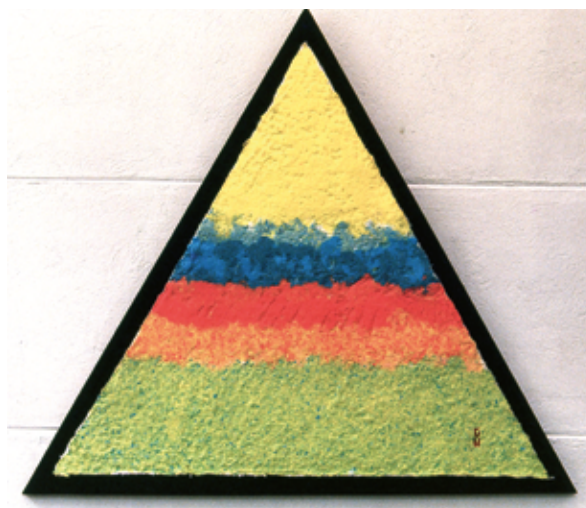
En una época marcada por la creciente influencia global de Estados Unidos, la exploración volcánica y la habilitación del potencial económico de los volcanes centroamericanos fueron de la mano. Tanto en Guatemala como en Costa Rica, la presencia estadounidense en Panamá fue vista como una oportunidad para conectarse con el naciente mercado del turismo moderno y con los flujos económicos provenientes de la gran república del norte. Las exploraciones volcánicas contribuyeron a este objetivo doblemente, no solo al ayudar a presentar los volcanes como atractivos hitos del paisaje, valiosos por su significado para el conocimiento de la naturaleza, sino también al aportar evidencia de que las tierras altas de Centroamérica poseían un clima templado. Esto era importante para cambiar el imaginario ambiental de la tropicalidad imperante en Estados

Unidos, que presentaban el Caribe y Centroamérica como espacios asfixiantes y peligrosos para los anglosajones. En ese sentido, el interés en los volcanes denota otro, de carácter más general: el de las tierras altas centroamericanas como ejemplo de una tropicalidad benévola. La primera oferta turística de Centroamérica estuvo orientada a ofrecer descanso de la agotadora tropicalidad de la zona del Canal de Panamá a los estadounidenses. Algo que se complementaba con la visita a una maravilla del mundo, como el cráter del volcán Poás, o con la contemplación las formas piramidales de los volcanes guatemaltecos desde la antigua Guatemala. El origen del turismo en Centroamérica no está en las playas, sino en las alturas volcánicas.

En definitiva, el paisaje volcánico tuvo un papel clave en la construcción de las repúblicas modernas de Centroamérica entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. En un contexto global de cambios geopolíticos y de expansión del nacionalismo, los centroamericanos echaron mano de los volcanes para afirmar su soberanía y construir un sentido de continuidad histórica de sus naciones; encontraron en los volcanes arenas para mostrar su progreso por medio de la ciencia y descubrieron un recurso para mejorar su integración en el mundo moderno, a través de la nueva industria del turismo. Todo esto habla de cómo en la historia de las relaciones con la naturaleza se entremezclan cambio y continuidad. Por un lado, los volcanes continúan siendo hitos que representan lo arcaico de la nación y la profundidad del tiempo geológico. Por el otro, han servido para poner las bases de una de las actividades económicas más importantes para la integración global de Centroamérica, el turismo.

José Vicente Gómez Murillo

Académico e investigador de la Universidad de Costa Rica
jvicente.gomez@gmail.com



Arenal, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano, técnicas mixtas sobre papel,
formato triangular, 1991.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Semblanza

El legado humanístico del Dr. Roberto Marín Guzmán (1955-2024)

Esteban Sánchez Solano

El pasado mes de febrero de 2024, la Universidad de Costa Rica y el mundo académico costarricense en general perdían a uno de sus más ilustres representantes: el Dr. Roberto Marín Guzmán.

Formado en Historia en la Universidad de Costa Rica (1978), posteriormente se especializó en el grado de maestría en Estudios del Medio Oriente y Norte de África en El Colegio de México (1981) y luego en la Universidad de Texas, en Austin (1989). En esta última también realizó sus estudios doctorales en el mismo campo de especialización (1994). Asimismo, dentro de su periplo académico tuvo la oportunidad de llevar cursos de lengua y cultura árabes en la Universidad de 'Amman, en Jordania, además de obtener una beca en el American Institute of Quranic Studies (1983), lugar en donde profundizó su experticia en los contenidos del libro sagrado para los musulmanes. Esto generó que su producción académica se forjara desde un conocimiento de primera mano de las sociedades árabes e islámicas en los principales centros de discusión académica mundial, lo cual, sumado a su característica erudición, se vio reflejado en la vasta bibliografía y fuentes históricas que utilizó en sus investigaciones.

Así, a partir de una formación del más alto nivel, contribuyó de diversas maneras con su producción libresca al mundo académico, aporte que trascendió las fronteras de Costa Rica, convirtiéndolo en un académico de renombre regional e internacional. Sus publicaciones no solo contenían análisis sistemáticos sobre los fenómenos de su interés (fueron muchos, huelga decir), sino que ofrecían también un paisaje atrayente de las culturas árabes e islámicas, muy poco conocidas en el contexto costarricense cuando inició su sendero profesional.

Aquellos grandes temas que debían discutirse por su relevancia mundial fueron analizados con pericia por el Dr. Marín Guzmán,



El Dr. Roberto Marín en la década de los noventa. Fotografía proporcionada por el autor.

como queda reflejado en los libros, capítulos de libros y artículos de revistas especializadas en las que publicó en diversos idiomas.

El mundo académico costarricense se benefició ampliamente y de muchas maneras de su extenso conocimiento, pues fue un miembro muy activo del quehacer universitario e intelectual del país. Impartió cursos en su especialidad en la Escuela de Historia de la Universidad de Costa Rica, así como en el posgrado de esa misma unidad académica. Además, fue profesor de la Sección de Historia de la Cultura de la Escuela de Estudios Generales y enseñó lengua árabe en la Escuela de Lenguas Modernas de la misma universidad. La Escuela de

Historia de la Universidad Nacional también se vio beneficiada con su erudición, ya que impartió diversos cursos en el Bachillerato en Historia, mayormente enfocados en el tema de Medio Oriente y el islam.

Otros escenarios, más allá de los meramente académicos, se nutrieron de la amplitud de su conocimiento. La comunidad universitaria (y público en general) tuvieron el privilegio, durante sus años de servicio, de nutrirse de toda la gama de temas que manejaba, incluyendo estudios sobre regiones, personajes y otros muchos fenómenos históricos vinculados al islam y a las culturas árabes.

No solo era un privilegio, sino también un placer adquirir una pequeña pincelada de estas culturas y

civilizaciones a partir de su obra, sino también a través de las lecciones y conferencias impartidas o de la lectura de su extensa producción académica.

En el año 2017, como parte del reconocimiento a su trayectoria, la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica lo propuso como profesor emérito de esa unidad académica, celebrando todas sus contribuciones al mundo académico.

Hay que añadir un elemento importante de la vida y obra del Dr. Marín Guzmán. Inició su producción académica allá por la década de 1970, cuando los temas relacionados con las culturas no europeas (orientales, asiáticas o africanas era la forma de referirse a ellas) tendían a ser desvalorizadas como objeto de estudio en el contexto universitario costarricense¹. En ese camino académico y personal, dos personas jugaron un papel importante en su derrotero: la benemérita doña Hilda Chen Apuy Espinoza (1923-2017), quien fue su mentora en el interés de especializarse en las culturas asiáticas (ella fue egresada también de El Colegio de México) y el médico palestino Abdul Fattah Sasa (1940-2023). Con este último mediaba también una estrecha relación familiar, junto con la colaboración de corte más académico.

A partir de estos vínculos que va creando a lo largo de su vida entre lo personal y lo académico, su obra comienza a fraguarse en la década de 1980, conforme va alcanzando los diversos grados académicos obtenidos en su campo de especialización.

En términos generales, la obra del Dr. Marín Guzmán presenta muchos méritos, no solo por la calidad misma de su producción, sino también por permitir a quien lee llevar a cabo viajes en el tiempo para conocer sociedades que eran obtusas para la mayoría, pues existía una lejanía con respecto a di-



El Dr. Roberto Marín en su biblioteca, 2022-2023.
Fotografía proporcionada por el autor.

chas civilizaciones, tanto en el contexto latinoamericano como en el costarricense, en particular.

El Dr. Marín tuvo la capacidad intelectual, desde su escritura, de avivar el conocimiento a partir de obras eruditas, densas por la complejidad de los fenómenos analizados, pero de una lectura amena, atractiva y estimulante.

En un plano más personal, junto a la erudición y la profundidad de sus análisis sobre los mundos árabe e islámico, el Dr. Marín Guzmán se caracterizó por su calidez humana. Compartir espacios académicos o de

¹ Otras personas en ese momento también desarrollaron este interés e intentaron, como lo hizo el Dr. Marín Guzmán, posicionar otras culturas y civilizaciones como temas de discusión en el mundo académico costarricense.

otra índole permitían conocer su trato servicial y su característica amabilidad para responder preguntas sobre su campo de investigación y su propia experiencia de vida.

En fin, el fallecimiento del Dr. Marín es una pérdida más que sensible para el mundo académico costarricense, pero su legado queda a partir de su prolija producción, a partir de la cual nos seguiremos nutriendo acerca de esos mundos explicados por él en cientos de páginas. La Cátedra Ibn Khaldun de Estudios del Medio Oriente, adscrita a la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica, fundada por el Dr. Marín Guzmán en el año 2009, será uno de los espacios idóneos para mantener su legado a futuras generaciones interesadas en su magnífica obra.

Esteban Sánchez Solano

Profesor de Historia de la Cultura,
Escuela de Estudios Generales,
Universidad de Costa Rica
esteban.sanchez_s@ucr.ac.cr

Bagdad, Grace Herrera Amighetti.
Cromoxilografía con matrices modulares,
217 cm x 101 cm, 1978.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Francisco Coto, fotógrafo de la memoria

Sussy Vargas Alvarado

Cuando se presentó la exposición “Cazador de memorias”, en el Museo Nacional de Costa Rica en el año 2012, se nos hizo patente el amplio y extraordinario trabajo de Francisco Coto Fernández (1924), a quien ya conocíamos, pues en su estudio, durante varias décadas, se retrató buena parte de la población josefina; además, sabíamos de la permanencia del estudio Foto Coto, localizado en San Isidro de Coronado y actualmente en manos de sus hijos. Sin embargo, en esa exposición descubrimos al fotógrafo intimista —quien documentó no solo sucesos fundamentales como la visita del presidente John F. Kennedy o la erupción del volcán Irazú en 1963—, sino también al cronista de espacios urbanos dentro y fuera del Valle Central, con su lenguaje poético, su dominio de la luz y el diseño de sus imágenes, algunas casi cinematográficas, muy a la manera de Gabriel Figueroa o de la época de oro del cine mexicano.

En estas imágenes de dinámicas composiciones, destacan los espacios llenos de personajes: trabajadores en las fábricas, muelles y sembradíos de tabaco, o personajes urbanos que caminan en medio de una ciudad que reconocemos, pero, al igual que el personaje de *Los peor* de Fernando Contreras, esas ciudades y calles existen solamente en la memoria o en las fotografías: son rostros que miran a la cámara y, desde ese pasado, nos observan en este presente.

Coto tiene la capacidad de mirar el entorno y transformarlo en un lenguaje único. Sus imágenes son atemporales. Algunas parecen realizadas apenas hace unas semanas, mientras que otras nos conectan con la memoria de nuestros padres, los espacios y las tradiciones, los nombres de los lugares o con la descripción visual de una ciudad que ya no existe, pero que despierta nuevamente en cada una de sus fotografías. Tal es el caso de la imagen *Ojo de agua*, donde recordamos esas sillas de madera blanca decoradas, y los vestidos de baño alquilados, algo que ahora nos parece inverosímil,



*Remando en el manglar. Curú, Puntarenas.
1965. Fotografía de Francisco Coto.*

o el letrero de “Se prohíbe terminantemente”, que años después Jaime-David Tischler, con su ensayo *Bajar al cielo* (1991), resignificará como el espacio del deseo y el silencio.

Hasta la exposición del 2012, su trabajo, más allá del retrato de estudio, había permanecido prácticamente inédito, tanto para su familia como para el contexto de la fotografía costarricense. Sus fotografías más personales se mantenían en cajas, donde decenas de negativos apilados e incluso adheridos por la humedad esperaban ser descubiertos e, irónicamente, revelados. La preocupación de los hijos respecto al archivo de su padre los llevó a buscar alianzas para conservar y preservar el material, a par-

tir de la limpieza y digitalización de sus fotografías, y más adelante, la decisión de mostrar esos hallazgos en diferentes exposiciones. El mismo maestro Coto y su madre, Virginia, ayudaron a registrar los datos de lugares y nombres, posibles fechas y otros detalles de inmenso valor para realizar un inventario que fuese lo más razonado posible.

Francisco Coto tenía dieciocho años cuando su tía, la primera dama de la República, doña Julia Fernández, esposa del expresidente León Cortés, le regala una cámara fotográfica que cambiará para siempre su vida y que aún conserva como uno de sus mayores tesoros. Francisco vivió su niñez en Nueva York, Estados Unidos, lugar donde surgió su interés

por el cine. Estudió en la Hollywood Cinematography School, en California y ya de regreso en Costa Rica trabajó para los más importantes periódicos de la época. En 1947 abrió su primer estudio en el centro de San José.

También fue parte de la primera Asociación Costarricense de Fotógrafos Profesionales (ACFP), fundada en 1956, y más adelante, de la Asociación de Fotógrafos, Camarógrafos y afines, que luchó incansablemente para que se reconociera y se respetara el trabajo de los fotógrafos profesionales, y en la cual ejerció como secretario.

En una entrevista titulada "La fotografía como actividad profesional" publicada en el periódico *La República* en febrero de 1972, se le consulta sobre el papel de la fotografía y él responde:

Tenemos en nuestras manos la responsabilidad de satisfacer al público en una gran cantidad de necesidades —apunta el señor Coto—. Cualquiera diría que sólo nos dedicamos a tomar fotos a personas que llegan a nuestros estudios fotográficos, pero nuestra actividad es mucho más amplia: nos esmeramos en calidad y rapidez para que muchas personas puedan sacar su pasaporte para salir del país. Hoy día las fotos se necesitan para sacar una licencia, solicitar un trabajo o adquirir un carnet. Cuántos prospectos para llenar una vacante son descartados por no enviar una fotografía reciente. Nos toca tomar fotos de acontecimientos sociales que luego los diarios reproducirán. Las industrias solicitan nuestros servicios para historias gráficas de su desarrollo. Las instituciones nos encomiendan fotografiar edificios, puentes, carreteras y obras de bien público. A mí, personalmente, el Banco Central me encomienda la tarea de tomar fotografías de motivos representativos del país, para que, a la hora de emitir billetes, los artistas encargados puedan tomarlas como base para preparar los grabados que imprimirán el papel moneda.

Le preguntamos al señor Coto sobre otros servicios que presta su laboratorio que implique un compromiso con el país. "Actualmente —agregó—, estamos dedicados a un proyecto de fotografía turística. Estamos exaltando por medio de la fotografía, las bellezas naturales, costumbres y tradiciones de Costa Rica. El uso de la fotografía en las tarjetas que se utilizan como souvenir, lleva la imagen de nuestro país al exterior y la industria turística, región importante en el desarrollo económico nacional".

Hablar de la obra de don Francisco Coto inevitablemente nos hace pensar en la relación tan estrecha que tiene la fotografía con la memoria, y no solo con la de los archivos privados, sino con la memoria colectiva. Joan Fontcuberta nos dice que la fotografía es una "prótesis de la memoria", esa que nos permite devolvemos en el tiempo y recordar. Sin comprender claramente la razón, los costarricenses tenemos un gran desconocimiento de nuestra historia y una necesidad particular de demoler y destruir nuestro patrimonio arquitectónico, eliminando todo rastro del pasado, pero a la vez tenemos una fascinación por dicho pasado, por las imágenes de la Costa Rica antigua y la constante añoranza por aquello que ya no está, ya no es, ya no existe. De ahí la gran importancia de la fotografía y la visión de todas las personas que, en algún momento, tuvieron la iniciativa de documentar, a través de la película fotográfica y las cintas de cine, los espacios, la gente, los paisajes y los momentos históricos e irrepetibles.

Es como si por una visión del futuro —una especie de premonición—, decidieran recorrer cada calle y camino, cargaran sus equipos y sus placas con un objetivo primordial: fotografiar para no olvidar. Así, encontramos desde el siglo XIX a Harrison Nathaniel Rudd, Manuel Gómez Miralles, Fernando Zamora, Amando Céspedes Marín, Foto Cubero o Dinorah Bolandi, entre muchos otros, que tuvieron esa visión de fotografiar espacios que en muy poco tiempo fueron destruidos, al punto de que solo nos



Detalle de bote cerca de islas en el Golfo de Nicoya. Puntarenas, 1963. Fotografía de Francisco Coto.

quedarán las fotografías como evidencia. Precisamente, ese acto tangible de la memoria que es la fotografía viene a jugar un papel sumamente importante, pues nos recuerda lo que fuimos, quiénes somos y para dónde vamos.

El trabajo de don Francisco Coto también es muy importante en la medida que los creadores y hacedores de imágenes —como los fotógrafos—, no solo son creadores de huellas visuales, sino también de imaginarios colectivos. Cuando miramos la exposición de don Francisco, nos miramos en ese pasado y nos identificamos en él, a pesar de que muchos no estuvimos allí o no conocimos esos lugares. Este es el ejercicio de una memoria extendi-

da. Las fotografías son la herramienta del imaginario colectivo, de esa construcción que redefine finalmente la identidad de los pueblos.

La relación del fotógrafo con lo fotografiado también es sumamente importante. Así, cuando vemos las fotografías de Coto sobre paseos familiares, esas giras en su maravilloso automóvil, notamos que son fotografías de gran intimidad, pero que, a la vez, se vuelven parte de nuestra propia memoria colectiva, ya que nos reconocemos en ellas: Puntarenas, Ojo de agua, lugares en los que todos en algún momento estuvimos o son parte de las anécdotas de nuestras familias. Fotógrafos y fotógrafas contemporáneos retoman estos espacios



Retratos de niños. San José, 1955.
Fotografía de Francisco Coto.

una y otra vez como parte de esa memoria colectiva, pero desde su propio lugar y desde su propia experiencia de vida. Entonces, hay una cadena, una necesidad en los creadores visuales de evidenciar, a través de la fotografía, la piel de las cosas, la piel de la vida, la piel de la memoria.

La fotografía también tiene un proceso constante de deconstrucción, a través del cual disecionamos la memoria colectiva. Cada fotografía, dice Walter Benjamin, es en sí misma un objeto que tiene una historia física; o sea, referente al proceso químico de los materiales, de sus propiedades fotosensibles, pero también nos cuenta una historia de su momento y de su época y nos permite volver

a construirnos como pueblo, como sujetos, como identidad, como espacio.

Francisco Coto, con la agudeza de su cámara, nos enfrenta a esta memoria del futuro. ¿Qué vamos a recordar dentro de veinte o treinta años ante esta lucha tremenda de la tecnología digital, inmediata y desechable? ¿Cuáles fotografías son las que vamos a ver dentro de cincuenta o sesenta años, dado que la gente ha ido perdiendo por completo la costumbre de imprimir sus fotografías y, por lo tanto, todo es intangible y no existe más que en un mundo efímero, ya sea en la nube, un disco duro, una llave maya o algún espacio virtual? No queda registro en físico,



Retrato de Francisco Coto frente a Estudio Fotográfico Foto Coto. Frente a Almacén Uribe y Pagés, Avenida 3, San José, 1957.



Pescadores con botes en estero. Puntarenas, 1955.
Fotografía de Francisco Coto.

como una corporeidad, un álbum, nada.... Las imágenes dependen de mecanismos para existir.

Cuando se realizó la exposición del maestro, en el año 2012, aún no estaba tan desarrollado el tema de la fotografía con celulares. Hoy, a cada segundo, se hacen millones de millones de fotografías; algunas se comparten en plataformas virtuales; otras se comparten solo por momentos y luego desaparecen; otras, quizás, nunca verán la luz y desaparecerán en carpetas y archivos que en diez años ya ni siquiera existirán. La fotografía y, en consecuencia, la memoria de esta generación, se están perdiendo en el ciberespacio o en discos compactos y DVD que ya ninguna computadora lee, a menos de que cuente con un adaptador o medio de reconocimiento de tecnología en desuso.

Otro punto importante con respecto al papel que tiene la fotografía en la construcción misma de la historia refiere a lo que llamamos microhistoria,

es decir, a cómo, a través de sucesos íntimos y cotidianos se puede reescribir la historia. En efecto, por medio de las fotografías —incluso en la fotografía de estudio de Francisco Coto—, es posible estudiar modas, peinados y otros detalles; es decir, analizar la sociedad y los rituales alrededor de sucesos elementales en la vida de los costarricenses (primera comunión, bodas, etc.). Este análisis también resulta interesante cuando vemos sus fotografías tomadas en exterior.

Este año, con motivo del centenario de su nacimiento, se le rindió un homenaje en la universidad LCI Veritas. Jürgen Ureña presentó el *El ojo y la luz*, un cortometraje sobre el maestro Coto. También se realizó una exposición, bajo mi curaduría, y un conversatorio, que contó con la presencia del maestro Coto y su familia. El acto, sumamente emotivo, permitió a jóvenes fotógrafos y fotógrafas de diferentes instituciones conectarse con las fotografías y su autor, acercarse a la



Balneario de Ojo de agua recreation center. Heredia, 1965. Fotografía de Francisco Coto.

mirada del maestro y reflexionar sobre la importancia de su trabajo y su larga trayectoria.

Finalmente, es importante resaltar el valor del proyecto de inventariar, clasificar, restaurar y dar a conocer el trabajo de Francisco Coto, y el gran esfuerzo de la familia Coto por llevarlo a cabo, sobre todo cuando una muy buena parte de la historia fotográfica de nuestro país termina en los basureros públicos o, corriendo una mejor suerte, en locales de compra y venta, descartados o vendidos por los propios familiares de los fotógrafos.

El trabajo de la familia Coto no se limita a redescubrir el trabajo de su padre, sino a tener la conciencia y la claridad de entender el valor que dicho

trabajo tiene para nuestra memoria como país. Este esfuerzo debería generar conciencia en las familias o en las personas tutoras del acervo de otros fotógrafos, en el sentido de comprender que un archivo familiar tiene un valor fotográfico en sí mismo y un inmenso valor histórico. El trabajo de la familia Coto ha sido no solo redescubrir el trabajo de su padre, sino tener la conciencia y la claridad de entender el valor que tiene para nuestra memoria como país.

Sussy Vargas Alvarado

Artista, curadora e investigadora
sussyvargasart@gmail.com



Graciela*

María Marta Durán Rodríguez

El colibrí no ha venido aún esta mañana.

Luego de una larga noche, lo espero. Quiero admirarlo, disfrutarlo, preguntarle que a quién me trae en este día, en qué debo concentrar mi atención. Quiero decirle que los mensajes que carga en sus alas llegan siempre, que me esfuerzo por entenderlos y atenderlos, y que hoy quiero enviar uno para ellas. Para mis mujeres. Para mis ancestras.

Para Juanita, Francisca, Joaquina, Mercedes, Juana, Ester (Antonia), Graciela, María (Eulogia), María (de los Santos), Felicianita. Con certeza, las sigo hasta finales del siglo XVIII. Comparten historias de vida similares: empunchadas y recursivas, atendiendo a otros antes que a sí mismas, tan humildes y prendiditas con sus delantales como las casitas repletas de gente en las que vivían con su familia extensa y del corazón, con quienes compartieron retazos de sus historias, sus vidas, sus alegrías, sus esperanzas, sus tristezas, sus temores.

Y de ellas, desde anoche está conmigo Graciela, la *Abuela Chiquitilla*, la que nació con el siglo XX y que poco sonreía. La que olía a limpio y a humo. La que nunca paraba de trabajar. La chola que, con sus 153 centímetros de estatura, frenaba y castigaba a cualquiera de sus hijos e hijas cuando se le salía del canasto, a cualquier edad. Incluso a alguno de los nietos con los que compartía la casa de madera. ¡Era tan certera con su chancleta!

Graciela, la de largos cabellos siempre trenzados en un moño atrás, y a quien en mi niñez me encantaba ver con su pelo laaargo

* Del ciclo de historias *Ancestras*.



Detalle del mural *Historia de Cot*, ubicado en la Plaza de Deportes de Cot de Oreamuno, Cartago. Varios artistas. Fotografía de la autora.

suelto. En las tardes en casa de la familia, con cinco, seis o siete años, tal vez hasta los diez que compartimos, me sentaba frente al único baño de la casa a escuchar los baldazos de agua fría que dentro se gestaban, y esperaba a que saliera para verla fresquita y con el pelo mojado y sin recoger. Y me iba tras ella al fondo del zaguán, al cuarto grande y compartido —como todo en esa casa—, para verla así, tan diferente, y en su ritual de lento peinado y la

técnica precisa para recogerse el pelo y anudárselo de nuevo.

Hoy vuelven a mí imágenes del lugar. Cierro los ojos y encuentro en mi memoria el cuarto grande, oscuro y lleno de la ropa limpia de toda la familia —Graciela, dos de sus hijas y un hijo, un yerno, dos nietas y cinco nietos— que todavía puedo oler, dispuesta para ser aplanchada. Tenía un gran armario de madera, también oscura, al centro de la pared

posterior cerca la tabla para aplanchar que separaba dos camas, una la de ella y Ana Rut, su nieta, y la otra, bajo la ventana grande y verde, la de mi abuela Ester. Un cuadro de la Santísima Trinidad colgaba en la pared, al frente.

Era una casa abierta para personas de todas las edades y generaciones, incluyendo amistades y gente del vecindario. Me sumo yo con tres de mis hermanos, que disfrutábamos muchísimo de estar allí.

La *Abuela Chiquitilla* andaba siempre con su vestidito, medias de nailon hasta la rodilla, zapatos negros y bajos, y el delantal bien puesto, como un escudo. Con sus hijas Mila (Emilia), Chela (Graciela) —que aún vive en la casa en diagonal— y Ester, cocinaba en fogón de leña para toda la catizumba que se aparecía de repente. Atesoro el sabor de las tortillotas palmeadas, infladas y calientitas, con una pizca de sal y mantequilla. También recuerdo cuando nos peleábamos por “limpiar” la olla en que preparaban el pan o el pastel, y comíamos la pasta cruda y deliciosa...

Es la mujer de diecisiete años que el 13 de mayo de 1918 a las cinco de la mañana se casó en la Iglesia de Cot de Oreamuno con Alejandro, de veintiuno; guapo, blanco, altísimo (dicen que como de 1,90 m) y muy esbelto. Él era imposible de ignorar, e infiel desde siempre.

A mí también me conquistó.

Ña María, mi tatarabuela, lo aceptó porque quería un hombre en casa que las apoyara, especialmente a ella —mamá soltera en pueblo chiquito—. También fue ella quien impidió que Graciela lo dejara ante la cadena de infidelidades e infelicidades que iniciaron en la primera semana juntos. Graciela lo logró a sus treinta y un años, una vez fallecida la mamá y empujada por el río, en su crecida de los años treinta: se llevó la casa y le dejó a sus gúilas. Se fue con los siete a buscar dónde y cómo vivir, trasladándose primero a una casita en Cot —donde se enteraba de la historia de Alejandro y su nueva fa-

milia, ahora pública—, y años más tarde, en los cincuenta, a Los Ángeles por un breve período y luego a La Puebla, donde construyeron su casita, que es el lugar que recuerdo. Fueron logros alcanzados a puro esfuerzo y rejo para cualquiera que se le atravesara.

Nunca perdonó a su esposo y la amargura opacó su sonrisa.

En sus últimos años, Graciela tuvo que tolerar las visitas sabatinas de Alejandro a Eladio, su hijo, para que le diera algún dinerito mientras tomaba café con pan o tortilla. Siempre fue despectivo con ella, cortés con el resto de la familia, dulce y cariñoso con esta bisnieta, la Natica. Graciela preparaba la comida para que la sirvieran sus hijas o sus nietas en el comedorcito que estaba cerca de la puerta principal. Así ella, mientras tanto, lograba quedarse moliendo junto al fogón. Pero le agriaba el genio y eso, entre machos, no era relevante.

Murió a los setenta y cinco años por problemas cardíacos y diabetes.

¡Oh, ironía! Corazón dañado y necesidad de dulzura manifestándose.

Mientras agonizaba en su cuarto de hospital, Alejandro estaba en el pasillo, al otro lado de la pared y la ventana, hablando en voz alta con Eladio sobre su otra familia. Hasta que una de sus hijas, honrando a su mamá, se les enfrentó por primera vez y lo obligó a irse de ahí.

Así, los últimos momentos de la vida de Graciela fueron en paz, arrullados por oraciones, amor y agradecimiento. La familia dio a conocer la noticia a través de Radio Rumbo y la publicación de un sentido obituario en el periódico local.

*Hoy honro tu nombre, Graciela, y los dones que declara.
Admiro tu fuerza y la claridad sobre tus merecimientos
Graciela,
son modelos de vida.*

*Desde mi amor sano tu alma eterna, Graciela,
y la libero de las ataduras del rechazo, la vergüenza,*

el rencor y la amargura.

*Restauro tus alas, Graciela, para que podás volar sin peso,
sin carga, en amor y en alegría.*

*Te devuelvo tu sonrisa, Graciela,
y agradezco tu entrega y tu coraje para que yo también la
luzca.*

*Te llevo en mi sangre, en mis genes, en mi corazón y en mi
memoria, Graciela.*

*Sano mi vida y mi historia con la tuya,
porque somos una.*

Tu bisnieta

María Marta Durán

Académica y gestora cultural de la Universidad Estatal a
Distancia
mduranr@uned.ac.cr

Aquella casa

Javier Tapia

Donde están los besos del corazón, los del alba,
los de la profundidad de la noche
Los del miedo que se hace pequeño
con la ternura de la madrugada
Donde una presencia dulce hizo un nido
con sabor a néctar de teta
El territorio delimitado por los sueños de viaje
más allá de tus células en la sangre
El deseo de hacer para ti un lugar semejante
al llegar el tiempo que imaginaste
Acaso haya penas transitorias que residen
en la casa que llevamos en la piel
Un lugar por sí solo esculpido para las lágrimas
tallado para escuchar la lluvia y sonreír
Una llama cálida que fluye desde la garganta
de aquella vigía de la madriguera

Sí, una vigía que cuida la lluvia, que cuida el fuego
del amor en caricias y fantasías de mareas
Amar es donde, insiste un catalán, donde hay
un tesoro codiciado

Un lugar. El sitio que no se agota en las ramas
del olivo que lo enaltecen
El lugar del cual se expulsan los sueños y los
pies descalzos que humanizan la Tierra
Donde la codicia del colonizador infernal tiene
la mirada del mal
El escenario infeliz de la escena en que todos somos
cómplices entristecidos
En Gaza hay una resistencia elaborada con jazmines
encapsulados en la memoria del futuro

Ya verás que entonces los invasores tendrán miedo
de sus recuerdos
En Belén nació una esperanza cuyo destilado
se desenvuelve con desesperada lentitud
Aunque en Nablus expulsen la legitimidad
de los milenios cultivados bajo el cielo
Si arrasados en Khan Junis, persistentes, habrá flores
de ciclamen brotando por el mundo
En los suelos sembrados con alfombras de aceitunas
y lágrimas hambrientas
Sollozan las alegrías de la Tierra que ya nadie puede
celebrar con suspiros de agua viviente

Quiero decirte amor que las madrigueras perduran
sobre vocablos dulces
Quiero decirte amor que la esperanza es la intimidad
de amantes que no pueden ver la lluvia
La esconden y callan y piensan que sus gotas son
las penurias en los continentes
Quiero decirte amor que canto para ver tus deseos
de consuelo germinar desde las entrañas
Quiero decirte amor que las gotas de lluvia caen
como fértiles perlas hospitalarias, como tus ojos

El consuelo es pañuelo de seda para enjugar con la savia
un abrazo con esta música de palabras

Para el dolor que hiere el pecho
Para acoger los sollozos de la tierra capturada
Para recoger los despojos de los vencidos
Para volverlos un gemido de la Luna en la mañana
Para decirte que soñar despiertos es bálsamo
Para suavizar el asalto de la tristeza
Para recuperar lo que se fijó hace siete décadas
Para llevarlo a León y ponerle la corona del estío
Para limpiar la oscuridad incluso al amanecer
Para caminar bulevares de jacaranda y corteza amarilla
Para nadar en aguas marinas sin el veneno opresor
Para andar bajo el Sol sobre la arena gris del Pacífico
Para hacer madrigueras con pan y con besos
Para inclinar el rostro por la gratitud que nos abrigue

La casa, aquella casa, la de todos, la casa ocre
donde sirven racimos de higos
La que recibe el fuego de conversaciones familiares
lavando los pies descalzos
La casa dulce que alberga este poema inútil
para atraer el huracán de la libertad
La casa renacida desde las cenizas de la crueldad
a la cual doblegarán los vivos
La casa cuyo interior es un patio de juego
un laberinto para encontrar el mimo de lo justo.

Montaña, Grace Herrera Amighetti.
Mural ubicado en Edificio Administrativo de la Universidad
de Costa Rica. Acrílico sobre pared, 675 cm x 210 cm, 1984.
Fotografía: UCR-ODI / Eugenia Murillo Herrera.



Obituario del Yo

Francisco Barrientos B.

No emotion, any more than a wave,
can long retain its own individual form.

H. WARD BEECHER

Salgo de la habitación
ligero de equipaje
cargando los fragmentos de un espejo cóncavo

Yacen en aquel cuarto vacío
los escombros de un castillo
de arenas movedizas

Vengo al reencuentro del Mundo
A confundirme entre los otros
A ser aquél, el mismo, el iluso

Siento la pesadez del instante

El alba y las vagas horas
constituyen la tiranía
del silencio
y la soledad

Salgo al reencuentro del Mundo
al agobio de la experiencia impía

Ignorante
entro en la Vida
esa otra habitación de luces grises y niebla

Doble erupción en el Irazú

Enrique Villalobos Quirós

La visita del presidente estadounidense John F. Kennedy a Costa Rica, en marzo de 1963, fue un acontecimiento que sacudió al país. Él vino a promover la Alianza para el Progreso, un programa gringo de ayuda a Latinoamérica. El día de su llegada, miles de escolares y colegiales nos arremolinamos en la avenida Central, para saludar al famoso, atlético, joven y bien parecido político, que estaba casado con una bellísima mujer, Jacqueline Bouvier, y que, por añadidura, era católico. ¡No se le podía pedir más a tan ilustre visitante!

El 18 de marzo, yo estaba parado en una fila formada por estudiantes, en la Cuesta de Moras, frente a la panadería Schmidt. Iniciaba el cuarto año en el Colegio Seminario. Durante esa espera de varias horas para ver pasar, aunque fuera solo un instante, a tan ilustrísimo visitante, comenzó a caer sobre nosotros un extraño polvo granulado. El polvo provocaba irritación en los ojos y se hacía necesario sacudirlo de los hombros y cabellera, pues allí se depositaba dicho material. Sin embargo, con la excitación del momento, no le prestamos mucha atención a ese asunto.

Desgraciadamente, una vez que pasó el efecto Kennedy, los josefinos sí que le pusimos atención al fenómeno: se trataba de una lluvia de ceniza, proveniente de una continua erupción del volcán Irazú. Fue el terrible despertar de un coloso, que había permanecido silente durante muchísimos años. Una gigantesca columna negra, compuesta por cenizas y vapor, se elevaba diariamente a miles de metros de altura por encima del cráter y era perfectamente visible desde cualquier punto de la ciudad capital. Dependiendo del rumbo del viento, los ciudadanos sabíamos si esa jornada íbamos a tener lluvia de ceniza o no. Eran miles de toneladas de ceniza las que el volcán arrojaba a diario. La ceniza al caer no hacía ruido, pero sí se notaba al poco tiempo, cuando empezaba a acumularse en el suelo y en todas las superficies.



Turistas cerca del cráter del volcán Irazú durante la erupción.
Cartago, 1963. Fotografía de Francisco Coto.

Efectos de la ceniza volcánica

Este producto volcánico trastornó nuestras vidas. La agricultura sufrió daños inmensos: se perdieron las cosechas y no se podía sembrar. La ganadería también resultó muy afectada: el ganado era incapaz de pastar, y si lo hacía, se enfermaba al tragar la ceniza. Las vacas no producían leche. Hubo que trasladar los hatos de vacas lecheras de las faldas del volcán hacia otros parajes. En la ciudad, por doquier, los techos y canoas de zinc comenzaron a experimentar los tremendos efectos corrosivos de la ceniza. Las enfermedades respiratorias y las afecciones de los ojos se hicieron epidémicas. La población comenzó a utilizar mascarillas para poder respirar. Muchos decenios después, estas se volvieron a utilizar con la pandemia del COVID-19. Y otro efecto, de muchos, fue que los motores de los autos se dañaban.



Nube de ceniza de la erupción del volcán Irazú. San José, 1963.
Fotografía de Francisco Coto.

Incluso se produjo un hecho poco conocido: la misteriosa muerte de los insectos. Abejones, avispas, moscas, zancudos y una extensa lista de bichitos alados comenzaron a desaparecer. Después se supo que la ceniza les molía las coyunturas y por allí se escapaban los fluidos vitales. La deshidratación finalmente los consumía.

Recuerdo que, como parte de mi rutina diaria de deberes, al volver del colegio tenía que echar mano de la pala, la escoba y el balde, para limpiar los techos y canoas de mi casa, amén de barrer el patio.

Atracción fatal

Como era de esperar, la curiosidad por ver la erupción fue un poderoso y atractivo paseo, sin ponderar los riesgos.

Miles y miles de habitantes acudimos esos primeros meses al sonoro y distante llamado. En ese tiempo, papá nos llevó a Gerardo, mi hermano, y a mí, a ver de cerca la erupción del volcán. Dejamos el carro bien lejos de la entrada, porque la concentración de automóviles no permitía el paso. Conforme uno se iba acercando al cráter, captaba la atención el inmenso ruido que emergía de sus entrañas y la vegetación quemada y tronchada bajo el peso de la ceniza. También la atmósfera y el aire, que suelen ser limpios y transparentes a esa altura de 3300 metros, estaban cambiados: reinaban la bruma y el vapor en la cumbre, además de



Monjas bajo lluvia de ceniza durante la erupción del volcán Irazú. San José, 1963. Fotografía de Francisco Coto.



Niños bajo lluvia de ceniza durante la erupción del volcán Irazú. San José, 1963. Fotografía de Francisco Coto.

un intenso olor a azufre y a otras sustancias desconocidas. Cuando llegamos a la enorme explanada que está frente al cráter, el ruido era tan ensordecedor que no se podía hablar. ¡Había que hacer señas para entenderse!

Cuesta encontrar palabras o imágenes que describan el terrible estruendo que producía la erupción del volcán o la contemplación de la colosal columna negra y gris, de cientos de metros de diámetros, que subía con una fuerza y velocidad prodigiosas hasta perderse de vista en el cielo. El sonido era como si estuvieran despegando mil jets al mismo tiempo.

En el interior de este aterrador chorro se escuchaban, a intervalos, gigantescos estallidos. Esas explosiones arrojaban piedras de todos los tamaños en los alrededores del cráter.

La roca flamígera

En esa visita nos aventuramos a caminar hasta las ruinas de lo que había sido un restaurante, construido por el Instituto Costarricense de Turismo (ICT) sobre la orilla del cráter. Desde ese punto ya no se podía avanzar más. Había un abismo más adelante. En lo que quedaba del mirador, estábamos como una docena de personas. El suelo se estremecía bajo nuestros pies por la fuerza de la erupción. Recuerdo que estábamos apoyados en los restos de una columna, que aún permanecía de pie, cuando hubo una explosión y seguidamente una enorme roca, de más de un quintal de peso, aterrizó pesadamente como a cinco metros de nosotros.

Lo que más me impresionó fue ver, por primera y única vez en mi vida, una gran piedra en llamas que silbaba con el vapor que salía de su interior. Papá, muy asustado, se apresuró a sacarnos de ahí y emprendimos una veloz huida. Los ángeles de la guarda actuaron bien, porque salimos indemnes de esa temeraria aproximación a las fraguas del averno.

Realmente había un gran peligro en visitar las cercanías del cráter, por las piedras que arrojaba el volcán. Recuerdo que el papá de un compañero de la escuela Buenaventura Corrales, el Dr. Jiménez, oftalmólogo de profesión, murió a consecuencia de una piedra que le destrozó el cráneo, y un compañero del colegio experimentó el tremendo sufrimiento de ver a su padre atado para siempre a una silla de ruedas, debido a las heridas causadas por otra roca que le impactó la cabeza y lo dejó parapléjico.

Después de estos y otros accidentes parecidos, las autoridades prohibieron el acceso a las cercanías del volcán. Fue algo típico de nuestra nación: cuando se han producido muertes, es cuando se comienza a actuar. ¡La prevención no forma parte de nuestro diario vivir!

Piedras flotantes

Otro hecho curioso en esta emergencia del Irazú, relacionado con las piedras, pude verlo en el río Reventado. Durante ese año, en las faldas del volcán se fueron acumulando millones de toneladas de ceniza. Durante el invierno, el río Reventado, que nace en las estribaciones del volcán, bajaba cargado de ceniza y barro. Papá nos llevó a Gerardo y a mí, en noviembre, a ver el río, a su paso por el puente del pueblo de Taras. El nivel de las aguas había crecido mucho y estas lamían la estructura. Los tres estábamos parados en la mitad del puente, apoyados en la baranda, viendo aquella enorme avenida de agua, barro y ceniza que bajaba con gran fuerza. Lo extraño era que no se

oía como una corriente de aguas embravecidas, sino como el rumor de una boa gigantesca que se arrastraba sobre el barro.

Lo que más me asombró, sin dudarlo, fue ver piedras grandes flotando sobre ese oscuro puré. Eran tan espeso el material que arrastraba el río, que las piedras no se hundían. Comprobé que eran piedras y no troncos, porque las veía a escasos dos metros, cuando chocaban con el puente, produciendo un ruido sordo y toda la estructura se estremecía con los impactos. Tras pegar contra la baranda, las piedras, finalmente, se sumergían. En diciembre bajó una gigantesca avalancha por ese río, que acabó con el citado pueblo. Hubo bastantes ahogados y la destrucción fue algo descomunal. A raíz de esta inundación, se construyeron grandes diques en ese sector, para prevenir futuras avalanchas. Estados Unidos envió un destacamento de militares, los “Seabees”, para ayudar en esa enorme tarea de reconstrucción.

Un oloroso retorno

Meses después de esa primera excursión al volcán, llegó de visita Alfredo, mi hermano mayor, recién casado con Mary Long, una estadounidense. Como era de esperar, uno de los sitios por visitar fue el Irazú y para allá nos fuimos mis padres, Alfredo, su esposa Mary y yo. (Las erupciones duraron casi dos años y, por irónico que parezca, al final la agricultura se benefició porque la ceniza resultó ser un gran abono). Esta vez, papá fue más precavido y no pasamos de los alrededores de la explanada para contemplar aquel espectáculo increíble del poderío de un volcán en erupción. Con la excitación que producía ese fenómeno, y, de algún modo, con la caminata, se me movieron las tripas. Era un sueño imposible esperar que en aquella zona de desastre hubiera un baño disponible, por lo que, nerviosamente, comencé a recorrer el páramo en busca de algún hueco que me permitiera descomer. Entre las brumas que bañaban

el campo no encontraba ningún escondrijo y sí, mucha gente. Para mi creciente desesperación, los seres humanos aparecían por todas partes, como fantasmas en medio de la niebla.

Con las nalgas apretadas, seguí buscando el hueco salvador. Al cabo de un rato de andar deambulando por la cenicienta planicie, de aquí para allá, el esfínter se negó a seguir cerrado y aquello fue otra erupción. Sin importarme ya un carajo lo que pudiera ver el prójimo, terminé la operación inconclusa. Con el pañuelo limpié como pude el desastre y lo deseché en ese paraje lunar, junto con el inmundo calzoncillo.

Me dispuse a volver al carro, con la moral por el suelo. A todo esto, yo había pasado como media hora en ese correcorre sin rumbo alguno y la familia esperaba impaciente el regreso del benjamín.

Sin dar explicaciones por mi tardanza, me introduje en la Willys. Adelante, iban mis padres; en el asiento del medio, los recién casados, y yo, embutido en el último asiento, al lado de la llanta de repuesto. Comenzamos el descenso. Por el intenso frío que hace en aquellas alturas, las ventanas iban subidas. Desgraciadamente, las emanaciones que brotaban de mi embarrado pantalón olían bien feo y terminaron esparciéndose por el carro. Al rato, vi que Mary le decía algo a Alfredo al oído y este asintió, sin volver a verme. Ese discreto gesto bastó para que mi humillación fuera total. No olvidaré jamás esas erupciones del volcán y el largo, larguísimo retorno a nuestra casa en el barrio Escalante, en cuyo trayecto ¡nadie pronunció palabra alguna!

Enrique Villalobos

Escritor, abogado y periodista
evillaq@gmail.com

El alfarero

Julián Marchena

No todo ha de morir cuando la fosa
estruje la materia inanimada;
la arcilla de mi cuerpo es prodigiosa:
desaparece y surge renovada.

No sé si convertida en una rosa
brote después mi carne torturada,
o si vuelva a la vida misteriosa
lo mismo en una cruz que en una espada.

Risco será tal vez, acaso espuma,
enhiesta palma o imprecisa bruma...
Y si mañana es polvo no más, quiero

que ese polvo final de mi destino,
se tienda dócilmente en el camino
hasta que lo recoja un alfarero.

Campiña, montaña de San Isidro de Heredia, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 76 cm x 40 cm, 1982.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.





Crítica literaria

¿Cómo vislumbraban dos grandes dramaturgos costarricenses, en 2005, el futuro teatral del país?

Olga Marta Mesén Sequeira

En el marco de los encuentros de escritores (llamados “Entre libros”) organizados por la Editorial Costa Rica y la Librería Lehmann, y realizados entre las estanterías de los pasillos de dicha librería, tuvo lugar, el 10 de marzo de 2005, el feliz encuentro entre dos de nuestros escritores y directores teatrales más reconocidos: Daniel Gallegos Troyo (San José, 1930-2018) y Jorge Arroyo Pérez (San José, 1959). El moderador del evento fue el escritor y periodista Giovanni Debrús (né Jiménez) y el tema, por supuesto, fue el teatro en Costa Rica. A pesar de ser una conversación un tanto informal, por el espacio y el tiempo previsto, se tocaron temas y se expusieron situaciones cuyas posibles consecuencias negativas, lamentablemente, el tiempo ha confirmado.

Crisis del buen teatro: dramaturgos, obras y público

En esa oportunidad, y con gran preocupación, Gallegos Troyo apuntaba que en nuestro país, el buen teatro —entendido como aquel que además de entretener, lleve al público a reflexionar—, había caído en un *impasse* o, más bien, en una suerte de callejón sin salida. En su opinión, los dramaturgos no deberían evadir los problemas que aquejan a nuestra sociedad, sino plantearlos, dilucidarlos y discutirlos (lo que él llamaba una “dramaturgia viva”). La abundancia de teatro frívolo y melodramas, al estilo de los televisivos, era, para él, un claro indicador de que se estaba cayendo en lo banal e intrascendente. Insistía en que, aunque el público no quisiera pensar y solo deseara pasarla bien, el dramaturgo tenía el compromiso de invitarlo a reflexionar. En este aspecto, mantenía una posición congruente con lo que había planteado años atrás (1978), en cuanto a



Jorge Arroyo y Daniel Gallegos en el conversatorio organizado por la Editorial Costa Rica y la Librería Lehmann, 10 de marzo de 2005. Fotografía de Jorge Arroyo.

las responsabilidades que estaban en juego: una de orden moral frente al público; otra, con el momento histórico; y una tercera, consigo mismo, pues el dramaturgo y el director constituyen un referente para los demás.

Jorge Arroyo enfatizaba que la conversación entre ellos se hacía desde una perspectiva metropolitana, es decir, con una mirada que dejaba fuera de foco el resto del país. Coincidió con lo expuesto por Gallegos Troyo, respecto a cuál debería ser la premisa del dramaturgo y agregaba que, ciertamente, debería haber un teatro que propusiera e hiciera reflexionar, sobre todo en la Costa Rica que “se nos ha ido desarmando en los últimos años de la mane-

ra en la que hemos visto desarmarse, tendría que ser un teatro que apuntara a que la gente saliera pensando”.

Arroyo, incluso, iba más allá y afirmaba que, ciertamente, existía una “dramaturgia viva”, pero no como la que Daniel deseaba, dado que en esos momentos (marzo de 2005), había unas treinta o cuarenta personas escribiendo obras teatrales; es decir, había movimiento. Aclaraba, eso sí, que una inmensa mayoría de esas personas no tenía una formación sólida y desconocían la historia teatral y los grandes nombres de la dramaturgia universal. En fin, se lamentaba, pues “aunque no saben ni quién fue Aristóteles”, tienen el atrevimiento de manosear,

intervenir y cambiar incluso los títulos de las obras de los autores más renombrados de la literatura dramática de todos los tiempos. A lo dicho por Arroyo, Gallegos agregó la ausencia de cursos o cátedras de literatura dedicadas al estudio de textos teatrales, tal como existen en otros países: “No estamos forjando conocedores del teatro a un nivel [tal] que puedan hacer una crítica de los espectáculos... [porque no se trata] de decir simplemente ‘me gusta’ o ‘no me gusta’, [sino] ‘por qué esto es bueno y por qué esto no’”. “¿Y con qué directores y elencos montan sus obras?”, se preguntó Arroyo a continuación; con unos que muchas veces no han pisado una escuela de teatro ni han estudiado concienzudamente dramaturgia, dirección teatral, los aspectos formales y literarios de la producción dramática de x o y autores, la puesta en escena, etc. ¿Y en cuanto al público? Pues sí, esos mismos que se llaman “dramaturgos” reciben ayudas, llenan las salas de un público que posiblemente no quiera pensar, con un teatro frívolo, que él concibe como un grupito de personas que deciden subirse a un escenario —generalmente del “circuito de Cuesta de Moras”— con la única finalidad de ganarse un poco de dinero y nada más. Para concluir, destacaba que en la realidad actual debieran convivir diferentes tipos de teatro para diferentes públicos; lo grave es cuando la oferta es solamente de frivolidades, obras vulgares, o piezas que no aportan ningún mensaje ni hacen reflexionar. La conclusión a la que llegaron en ese momento es que, efectivamente, el teatro costarricense estaba en crisis.

Canales y premios

A propósito de la posibilidad que tienen los dramaturgos de estrenar sus obras, Daniel señalaba que la crisis o *impasse* también afectaba. Es sabido que las piezas teatrales, mientras no se pongan en escena y pasen su “prueba de fuego”, no han terminado su ciclo vital. Pues bien, aunque en ese momento había bastantes títulos —consideraba que

eran muchos— y algunos bastante buenos, era difícil llegar a verlos, pues lo habitual es que permanecieran engavetados. Ejemplificaba con el caso del propio Jorge Arroyo, quien en ese momento tenía algunos buenos textos esperando una oportunidad.

Arroyo destacaba que para algunos dramaturgos es muy difícil estrenar y que el proceso para que una obra llegue a escena “es un calvario de años y años, a veces por *lobby*, a veces por suerte, a veces a propósito de una publicación... ¡seis años después sale un estreno!”. A ello agregaba que “esas piedras en el camino también están indicando un tipo de velocidad en un tipo de canal que tal vez sea el que a mí me ha tocado. Sin embargo, hay gente que tiene canales más expeditos, que saca una obra y uno la ve al año siguiente representada y al siguiente está publicada y en ese mismo año tiene su premio Aquileo”. Esto es obviamente cuestionable. Al respecto, Daniel complementaba: “Para escribir teatro hay que tener sentido [de los aspectos] espacial y temporal, que es muy diferente al [que se maneja] en los otros campos [y géneros]; el teatro debe tener acción y verdad. Nos podemos reír, pero el teatro debe ser serio”.

Los dos invitados han sido sobradamente galardonados, tal como lo hizo ver el moderador en ese momento; sin embargo, Arroyo manifestó que “los premios no se los cree mucho”. Al menos en el caso de los Áncora (bianuales), es una persona la que decide y no siempre ha visto todas las obras, sino unas pocas. Además, el hecho de que se declare desierto un premio no significa que no se “hayan hecho muchas cosas bien interesantes en ese bienio”.

Así y todo, Arroyo era optimista y pensaba, en ese momento, que con el esfuerzo de “los que podamos y de los que se vayan acercando, quizá podríamos salir adelante, podríamos traer nuevas... nuevas representaciones teatrales, nueva sangre a los escenarios, que devendría en un nuevo público”.

Para entonces, Arroyo seguía activo y pretendía seguir estándolo. Daniel había vuelto con una obra

después de haberse retirado un tiempo por razones muy personales.

Teatro aficionado y en comunidades: necesidad de inventariar

Sobre esos temas, Arroyo reconoció no tener mucha información y señaló que, aunque posiblemente en Guanacaste, Limón, San Carlos o la Zona Sur “quizás estén hablando de cosas válidas e importantes”, nuestra perspectiva metropolitana es limitada y no sabemos qué está pasando ahí. Consideraba que habría que comenzar por conocer qué grupos existen, cómo están conformados, quién los dirige, qué ayudas tienen, dónde se presentan, a qué público se dirigen, qué recepción tienen en sus comunidades. En relación con esto, Gallegos aportó algunos pocos ejemplos de teatro fuera del área metropolitana, que le permitieron afirmar que es probable que haya un movimiento teatral importante en comunidades; aunque posiblemente no como el que hubo años atrás, cuando había promotores e incluso se organizaban festivales apoyados por el Ministerio de Cultura, que eran una oportunidad para ver lo que se hacía fuera de San José.

En relación con los teatros subvencionados, como la Compañía Nacional de Teatro, los teatros universitarios, o cualquier otro, Gallegos indicó que “tienen una gran responsabilidad porque, de alguna manera, sientan parámetros estéticos. Cuando esos teatros no están dando verdaderamente la medida de lo que deben hacer, ¿qué va a ver ese público al que le gusta el teatro, que se entusiasma con el teatro, si no ven buenas representaciones, buenas actuaciones? Todo es parte de un conocimiento estético, que es necesario tener y conocer, para desarrollar una dramaturgia posterior...”. Estas palabras complementaron lo que había afirmado Arroyo al comienzo de la conversación, sobre el desconocimiento de algunos que se hacen llamar dramaturgos y directores.

Camino al siglo XXI

Arroyo, a modo de recapitulación sobre lo conversado, indicó que había claridad en lo siguiente: a) el tipo de teatro que tanto a Daniel como a él les interesa hacer; b) la existencia de personas con otras visiones e intereses muy distintos; c) la diversidad de públicos; d) lo que está pasando en el “circuitito de Cuesta de Moras”, alrededor de la Plaza de la Democracia, es un termómetro de lo que puede venir, si seguimos por ese camino; e) la carencia de información y datos que permitan hacer una evaluación de lo que se está haciendo a nivel país en materia de teatro. Así las cosas, preguntaba: “¿Dónde están las oportunidades para que nos manifestemos todos con esas diferentes visiones...?”, porque hay una realidad y es que “no se puede hacer chocolate sin cacao”. En temas de la cultura, agregaba, convivimos con una serie de contradicciones, porque ante nuestro visitante se quiere demostrar que somos un país culto; sin embargo, los presupuestos del Ministerio de Cultura son los más pequeños del presupuesto de la República y, asimismo, ya sabemos la poca relevancia que se le da a la cultura en las instituciones gubernamentales. Así que, quizás lo que se gasta en un festival trayendo grupos de afuera (que los hay buenos, pero también regulares y malos), podría invertirse en propiciar un encuentro y que llegue quien quiera a “opinar sobre qué es lo que debería ser un camino hacia el siglo XXI para las artes y en este caso del teatro [de este país]”. Arroyo, en relación con esto, se mostraba convencido de que el “circuitito de Cuesta de Moras” no es el que debe marcar el rumbo y el futuro de nuestro teatro.

Al respecto, Daniel acotó que a la gente hay que darle opciones; si no las tiene, pues va a lo que le den. En contraste con lo que le estaba sucediendo al teatro en ese momento, aludía a la Sinfónica Nacional y el movimiento musical, que sí habían recibido apoyo estatal. Le constaba, en cuanto al teatro, que el público responde, es sensible, empatiza y se involucra cuando se le dan buenas obras

y estas comunican una verdad. Ejemplificaba con dos puestas en escena que él dirigió: *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, y *La colina*, de su autoría, en un montaje que hizo un grupo de Pérez Zeledón.

Políticas culturales

Según Gallegos, mucho podíamos avanzar si existieran políticas culturales enfocadas al teatro; una tarea fundamental, en el campo de la cultura, es sensibilizar a las personas; por ejemplo, a través de políticas para uso de espacios como el Parque de la Paz o La Sabana, que deberían estar siempre llenos de actividades culturales: conciertos de la Sinfónica Nacional, espectáculos diversos, obras de teatro, etc. Arroyo aclaraba que esa idea, sin embargo, tenía el sesgo de estar permeada por nuestra perspectiva selectiva y metropolitana. Así las cosas, decía, convendría preguntarse “¿qué tipo de representaciones son las que vamos a llevar ahí? ¿Es el teatro convencional que está haciendo la Compañía Nacional de Teatro o podría ser un tipo de teatro... experimental?” Destacaba que, antes de dictar políticas, debía abrirse un canal por el que fluyan necesidades, requerimientos, propuestas de las comunidades hacia los que tienen posibilidades económicas de generar cultura, y viceversa. Es decir, abrir un canal de diálogo, que es lo que no ha funcionado, pues más bien lo que ha habido es *un diálogo de sordos*.

Dieciocho años después

Lo que en 2005 oteaban en el horizonte los dos invitados se cumplió, lamentablemente, y si se quiere, agudizado; y lo que pensaban que podía hacerse, pues nunca se hizo. Veamos:

1. El Ministerio de Cultura y Juventud, lejos de fortalecer sus programas, acordar políticas culturales y mejorar en su proyección a un nivel de país, no parece tener un norte claro. Este ministerio no se ha ocupado de ofrecer un informe completo del “estado cuantitativo y cualitativo de las manifesta-

ciones culturales del país”, para conocer, a ciencia cierta, qué sucede, por ejemplo, con el teatro. Asimismo, el sector cultura continúa siendo “la cenicienta” en cuanto a asignaciones presupuestarias.

2. De lo que es posible observar, el panorama teatral del país, y particularmente en San José, no es nada halagüeño. Lo que prevalece es una cartelera mediocre, intrascendente e incluso vulgar. Del teatro de comunidades hay un total desconocimiento.
3. La Compañía Nacional de Teatro es un cascarón. En 2023 no hubo una sola producción.
4. La formación académica de los profesionales del teatro (actores, actrices, directores, vestuaristas, luminotécnicos, etc.) acusa grandes vacíos.
5. La dramaturgia nacional, al parecer, ha disminuido considerablemente en cantidad y calidad. El abordaje de los grandes problemas del país, por medio del teatro, no existe o no se conoce.
6. Los criterios —si es que los hay— para calificar las obras con miras a los premios nacionales de dramaturgia no se conocen, no se sabe cómo y quién o quiénes los establecen. Tampoco se conocen los criterios para seleccionar a los integrantes del jurado.

En la edición del 6 de diciembre de 2023 del *Semanario Universidad*, un periódico que goza de cierto prestigio en el medio, se publicó un artículo sobre la panorámica de distintos sectores. En lo correspondiente al sector cultura, el título elegido resulta alarmante: “Un año cultural marcado por la incertidumbre”. Entre otros asuntos, se indicó: “En relación con la cultura, no solo preocupan los recortes [presupuestarios]..., sino también la visión de cultura que se ha impulsado en las últimas décadas, más acorde con las tendencias y modas internacionales,

que priorizan el sentido del espectáculo y del entretenimiento por encima de una propuesta que invite al pensamiento crítico. Y eso no cambió en 2023, sino que más bien se reafirmó”.

Así estamos dieciocho años después de aquella charla que dos grandes dramaturgos costarricenses sostuvieron “Entre libros” de la Librería Lehmann.

Olga Marta Mesén Sequeira

Investigación del teatro
y la dramaturgia costarricense
mesenolga@gmail.com

Danza, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano, 57 cm x 88 cm, 1997.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.



“Aprendiendo a liberarme”, el protagonismo femenino y la autoafirmación¹. Entrevista con Jorge Chen Sham acerca de la obra de Rima de Vallbona

Mayela Vallejos Ramírez²

El Dr. Jorge Chen Sham, profesor catedrático de la Universidad de Costa Rica, ha publicado y editado libros y artículos especializados sobre la obra de Rima de Vallbona, convirtiéndose en uno de los críticos más reputados sobre la obra de la escritora costarricense. Esta entrevista la realicé en un viaje que hicimos juntos a Houston, en donde estuvimos con Rima de Vallbona (RV), precisamente unos días antes de que comenzara la pandemia, en febrero del 2020.

Mayela Vallejos: ¿Cómo llega usted a acercarse a la obra? ¿Qué le lleva usted a interesarse en su obra y a estudiar a fondo esta literatura escrita por esta mujer?

Jorge Chen: Hay dos elementos que es necesario apuntar; conocí a Rima en el año 1995, a raíz de un homenaje que la Facultad de Letras de la UCR estaba por realizarle y como director del Departamento de Literatura, se me encargó coordinar esta actividad. Rima llega a Costa Rica y me impresionó su relación afable con los profesores de literatura: una escritora que se acerca a sus críticos y no le tiene miedo a esos lectores que somos nosotros, aceptando nuestra

1 Se trata de una frase que emplea Rima de Vallbona en su entrevista con Belkis Cuzá Malé, “Desde Miami de nuevo con Rima de Vallbona”, en Juana A. Arancibia y Luis A. Jiménez (eds.), *Protestas, interrogantes y agonías en la obra de Rima de Vallbona*, San José: Ediciones Perro Azul, 1997, p. 394.

2 Mayela Vallejos Ramírez (1958-2022), profesora catedrática en la Colorado Mesa University hasta el momento de su muerte y miembro colaborador de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Especialista en literatura centroamericana, poesía y escritura de mujeres. Dejó inédita esta entrevista y se publica póstumamente.



Rosa y azul, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela, 76 cm x 56 cm, 2018.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

lectura y nuestro trabajo sin ningún problema y con una gran confianza. ¿Por qué? Porque ella también es profesora de letras y escritora. Tiene estas dos facetas que le permiten acercarse y yo, muy tempranamente, encontré en ella una gran empatía y luego esta empatía se ha convertido en estos más de veinticinco años de convivio, de reunión, de intercambio y colaboración y también de mucha cercanía afectiva, pues se ha convertido en una gran amistad. Entonces, he podido ofrecer ese acercamiento, por un lado, muy humano y afectivo a la obra; pero por otro lado también, con ese distanciamiento crítico del profesor de literatura, cuando analizo sus obras literarias.

Ahora bien, la experiencia en estos más de veinticinco años ha sido, yo creo, muy positiva y uno, por supuesto, va madurando esos puntos de interpretación; en los últimos años no hago muchos trabajos sobre ella, pero vuelvo a sus textos precisamente el próximo mes; voy a un congreso en Orléans, Francia, cuyo tema es “Fronteras, barreras y obstáculos”. Se trata de ver la relación de estos tres términos y pensé que podían plantearse en un aspecto muy interesante, como son los relatos sobre el mito grecolatino, ya que los personajes femeninos tienen barreras. Rima hace una lectura del mito grecolatino novedosa y transgresora y en este momento es lo que estoy reflexionando.

MV: Yo sé que usted ha publicado dos libros en donde ha recopilado trabajos críticos sobre la obra de RV, ¿estoy equivocada o es cierto?

JC: He editado dos volúmenes sobre la obra de RV. He estado muy cercano también a ella en otros dos volúmenes que hemos editado conjuntamente, como el que hicimos sobre Eunice Odio o sobre la mujer azteca en las crónicas coloniales. El más importante ha sido el libro de mi autoría, dedicado a trazar las líneas interpretativas sobre su narrativa mayor (sus novelas). Este libro ya tiene un tiempo y se publicó a principios del año 2002, con una perspectiva que siempre me interesó en ella y es su débito a la interpretación del mundo y a la metafísica de Miguel de Unamuno, pues él proporciona ciertas claves que nos permiten también ver su narrativa menor, sus relatos.

MV: ¿Qué le interesa, ya que estamos hablando de novela y cuento, ¿cuál cree usted, como crítico, que es la mejor obra narrativa que ha logrado RV?

JC: Indiscutiblemente, son sus libros de relatos. Si hay una opinión favorable y común, tanto de los lectores como de los críticos, son los cuentos —“El impostor”, “El nágual de la amiga Irene”, “El legado de la venerable María de Jesús de Agreda”—, que es de una monja que se traslada de una parte a otra. O un cuento que nos fascina a usted y a mí,

“Penélope en sus bodas de plata” o “Beto y Betina”, precisamente porque aborda la ambigüedad identitaria; esos cuentos son de antología y no es un cliché, pues aparecen en muchas antologías de relatos.

MV: Usted diría, aunque la propia escritora lo niegue, que ella no es feminista. Sin embargo, cuando uno lee cuentos como Circe... bueno, “La tejedora de palabras”, o cuando uno lee “Penélope en sus bodas de plata” —la lista es interminable—, los personajes femeninos pretenden liberarse. Cuando esos personajes femeninos rompen con las cadenas patriarcales que han menospreciado a la mujer y la han subyugado, ¿eso está patente en RV?

JC: Bueno, a veces hay que separar la visión del autor de carne y hueso, es decir, la visión del escritor, su militancia, de su obra. A veces hay una sinergia, hay una simbiosis o consonancia; otras no. En este caso concreto, algunos escritores tienen ciertos problemas en aceptar ciertas interpretaciones y, en el caso de los relatos que acabás de mencionar, efectivamente intentan superar al patriarcado y, como tales, se ponen del lado de la mujer y al ponerse de su lado, de su proceso de concientización / emancipación, están en el primer peldaño de una propuesta o agenda feminista; pero no por eso se le pueden catalogar como tales.

MV: Claro y por eso es por lo que yo pienso que muchas veces sucede, no solamente con escritoras como Rima, las cuales denuncian las trampas y los engaños del matrimonio y patriarcado nada más; sucede con mis estudiantes, por ejemplo, con mis estudiantes jóvenes cuando dicen: “Yo no soy feminista”; tienen miedo también al estigma.

JC: No es una cuestión de edad, es una cuestión de ver ciertos elementos claves y, sobre todo, cómo se posicionan esos personajes femeninos. ¿Qué plantean?, ¿qué quieren superar? Hay algo muy importante en las novelas de RV y en algunos de sus cuentos, y es el hecho de que ellas quieran romper una noción patriarcal del matrimonio para

plantear un ansia de libertad y superación y, efectivamente, esto hay que verlo desde la perspectiva de los movimientos feministas. No puede verse afuera del feminismo, porque es un movimiento histórico y, como tal, posee varias olas. Y efectivamente, en los años 70 y 80 del siglo pasado, se intentaba cuestionar y superar una noción del matrimonio en tanto servidumbre.

MV: Claro... es como a mí, por ejemplo, cuando alguien me dice “Es que esas mujeres feministas”, o sea con menosprecio; gracias a esas mujeres feministas yo puedo votar y puedo tener trabajo en una universidad.

JC: Esta sería la primera ola del feminismo, la que intenta reivindicar los derechos del trabajo y la vida pública de las mujeres con el voto y la educación. Es parte de un proceso histórico y social.

MV: Por supuesto, hay una evolución y de hecho se plantea que hay postfeminismo y un feminismo más moderado. Yo siempre lo digo, lo recalco y lo repito: yo sí soy feminista, eso no quiere decir que odio a los hombres. Tampoco quiere decir que estoy peleada con el género masculino, lo que quiere decir es que pido y exijo respeto a mi persona.

JC: De eso se trata en el caso de Rima y en sus personajes femeninos. Quieren una convivencia con la otra parte; pero esa convivencia no puede realizarse sobre las bases del machismo tradicional y menos el latinoamericano, porque en otras partes también hay machismo.

MV: Pues claro, no se practica solamente en Latinoamérica; se lo digo a mis estudiantes todo el tiempo. El patriarcado está globalizado y el mundo es patriarcal. Y hablando, por ejemplo, en RV, ella también ha ido más allá de su época, cuando no solamente plantea mujeres que rompen con las cadenas del patriarcado, pues eso me lleva a “Caña hueca”, que es un texto con una relación lésbica; yo pienso que ella se atreve a escribir sobre un tema tabú en la Costa Rica pueblerina, cuando todavía el



Rito, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano, 44 cm x 73 cm, 1997.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.

lesbianismo no se visibiliza, ¿qué me podría decir de eso?

JC: Sin embargo, lo hace con dos elementos muy importantes. Por eso, ese texto es tan sugerente y al mismo tiempo atrevido. Maneja bien la ambigüedad y las imágenes que utiliza son muy poéticas. No se trata de decir la verdad abiertamente y sin tapujos. Recurre a la ambigüedad en el relato y en las imágenes, a buen entendedor... Ahora bien, eso es lo que el texto reafirma, que hay una relación; pero si te das cuenta, en relación con ese personaje femenino, ellas no están como dicen los franceses “feliges en su piel”, porque aparecen los obstáculos. Es la Costa Rica de final de los 60, imagínese, y hablando de eso.

MV: Sí, ese cuento que yo lo trabajo hasta finales del 2010, cuando me lo encontré; fue un descubrimiento. Y me decía para mis adentros: “Esta escritora ¿cómo escribió esto?”. Hablemos ahora de las novelas de RV.

JC: *Mundo demonio y mujer* (UNED) es para mí un texto de una gran complejidad. Su lectura es amena y de unos hilos protagonistas claros, pero como sus dos novelas anteriores, *Noche en vela* y *Las sombras que perseguimos*, no son de fácil de análisis. Son novelas de varios niveles —narrativos, por ejemplo— y de una profusa intertextualidad. Lo que más llama la atención es que son novelas con personajes femeninos de una gran complejidad y una psiquis bien desarrollada; esto implica manejar la conciencia de los tres personajes protagonistas. ¿Qué quiere decir esto? Algo muy importante, el privilegio de la voz femenina, otro elemento que RV aporta en una “agencia femenina”, los pensamientos y las actuaciones que conducen a una reafirmación de la mujer, porque ella misma piensa, actúa y reflexiona.

MV: Diría usted que en el caso de las novelas —no me refiero a los relatos, porque los relatos son multifacéticos y nada personales—, ¿los personajes tienen mucho de autobiográfico?

JC: Sí. Hay un elemento muy preponderante, sobre todo en las dos últimas novelas, y es que la perspectiva de la mujer se cuela. Ahora bien, no es que todo de lo que se menciona en estas novelas le haya sucedido a la autora ¡jojo, cuidado!, o que todo tenga un sesgo biográfico. Pero en estas dos novelas domina el cuestionamiento del matrimonio idealizado. La relación entre mujer y marido tiene que ver con la visión del mundo de la escritora, eso es innegable. Quiero que quede bien claro, no todo lo que sucede en esas dos novelas le ha sucedido a RV. Se filtra cierta visión sobre la relación de pareja, sobre las vicisitudes y problemáticas de la mujer casada, que innegablemente debe tener cierta relación con su experiencia vital.

MV: Claro. Si usted tuviera que escoger una de las dos novelas, ¿cuál escogería y por qué?

JC: *Mundo demonio y mujer*. La protagonista es una profesora de letras que vive en Houston y hace todo ese viaje, físico y espiritual, como recorrido de unas pruebas iniciáticas hacia su emancipación, nada fácil para Renata. No está planteada como si fuera algo blanco o negro, por decirlo de alguna manera, sino porque para ella es un proceso doloroso separarse de su marido y emprender sola la existencia. Y eso me recuerda mucho a Unamuno, porque hay bien pergeñadas ideas sobre la existencia y el vitalismo doloroso de la conciencia, además del proceso de cómo se escribe una novela.

MV: Es muy interesante que usted cite tanto a Miguel de Unamuno, pues cuando le pregunté por el autor que más había influenciado su obra, ella afirmó que eran Cervantes y el *Quijote*.

JC: Bueno, el *Quijote* sí, pero en la lectura y en la perspectiva de Unamuno, porque él fue un lector cervantino que trazó un modelo interpretativo y de escritura que catalizó en una visión de mundo, la cual RV desarrolla. Si hay una idea sobre cómo se interpreta la existencia a través del *Quijote*, sería Unamuno, y si hay una idea también para rematar y

ver el proceso narrativo, puede ser el *Quijote*, pero a partir de Unamuno.

MV: Interesante. Alguna otra cosa que quisiera agregar en esta entrevista sobre la obra RV o sobre su creación.

JC: Sí, el lector costarricense puede sumergirse en sus dos últimos libros de relatos, *De presagios y señales: relatos del pasado azteca* y *A la deriva del tiempo y de la historia* (UNED).



Atardece, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 34 cm x 23,7 cm, 1982.
Fotografía de Luis Alvarado Castro.

Rima de Vallbona (nacida Rima Gretchen Rothe Strasburger), nació en San José, Costa Rica en 1931. Sus primeros estudios superiores fueron en Costa Rica, donde obtuvo, en 1962, la licenciatura en Filosofía y Letras de la Universidad de Costa Rica. Más tarde, recibió un diplomado de Profesora de Francés en la Universidad de la Sorbona, en Francia y un diplomado en Filología Hispánica de la Universidad de Salamanca, España. En 1981 hizo su doctorado en Lenguas Modernas, en Middlebury College (Vermont), Estados Unidos.

Fue profesora de la Universidad de St. Thomas (Houston, Texas) desde 1964. En 1989 se le concedió el título de catedrática de español de la Fundación Cullen y cuando se acogió a su pensión, en el verano de 1995, se le dio el rango de catedrática emérita. Ha sido parte de numerosas organizaciones relacionadas con las letras y la enseñanza.

Muchos de sus cuentos, en español, inglés, francés y portugués, se han publicado en revistas literarias y antologías de España, México, Francia, Uruguay, Venezuela, Alemania, República Dominicana, Costa Rica y Estados Unidos.

Su obra literaria ha sido profusamente estudiada, y los trabajos han sido publicados en revistas literarias, artículos y cuatro tesis de licenciatura y maestría. Actualmente reside en los Estados Unidos. Ha sido miembro correspondiente (desde 2003) y numerario (desde 2012) de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.

Luego de la fundación de la Asociación Costarricense de Escritoras (ACE), en el año 2000, se afilió y patrocinó, con generosidad, diversos concursos y actividades.

Principales libros publicados

Yolanda Oreamuno (1971), *La obra en prosa de Eunice Odio* (1981), *La narrativa de Yolanda Oreamuno* (1995), *Noche en vela* (1968), *Polvo del camino* (1971), *La salamandra rosada: cuentos y viñetas* (1979), *Mujeres y agonías* (1982), *Las sombras que perseguimos* (1983), *Baraja de soledades* (1983), *Cosecha de pecadores* (1988), *El arcángel del perdón* (1990), *Mundo, demonio y mujer* (1991), *Los infiernos de la mujer y algo más...* (1992), *Flowering Inferno: Tales of Sinking Hearts, Tejedoras de sueños vrs. realidad* (2003), *A la deriva del tiempo y de la historia* (2007), *Presagios y señales. Relatos del pasado azteca* (2011).

Premios y distinciones

- Premio Nacional de novela "Aquileo Echeverría" (1968).
- "Jorge Luis Borges" de cuento (1977), Argentina.
- "Agripina Montes del Valle" de novela (1978), Colombia.
- Premio Literario de SCOLAS (1982).
- Premio Áncora por *Las sombras que perseguimos* (1984), Costa Rica.
- Medalla del servicio civil, por su labor cultural, entregada por el Rey Juan Carlos de España (1989).
- "Willie Velásquez-TV Canal 48" galardón de excelencia como mujer hispánica, otorgado por la Organización de Líderes Hispánicas de Houston, "por contribuciones significativas a la Comunidad Hispánica" (1993).



Génesis, Grace Herrera Amighetti.
 Acuarela y fibra sobre papel, 96,5 cm x 96,5 cm, 2008.
 Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

**Artes
visuales**

Del arte no figurativo en Costa Rica: el viaje a la abstracción en Grace Herrera Amighetti

Alberto Murillo Herrera

Salir de la casa y toparse con un muro verde o azul en el horizonte y caminar por la acera cuesta arriba o cuesta abajo son experiencias que vivimos la mayoría de las personas que habitamos este pequeño país centroamericano; la excepción, tal vez, se da para quienes habitan en las llanuras del Caribe limonense o la pampa guanacasteca, donde los relieves se presentan a nuestra espalda; y por supuesto, para las personas que, al salir de la casa, se topan de frente a los mares que nos rodean.

La experiencia vital de vivir en un lugar lleno de montañas, cerros y volcanes nos marca a tal extremo que se convierte en un rasgo cultural fundamental de nuestra identidad nacional, el cual se hace evidente cuando viajamos a otros lares donde predominan las grandes planicies y los relieves no se alcanzan a ver en el horizonte y, de repente, nos embarga un sentimiento de desprotección.

No solo los relieves abruptos y los volcanes activos que nos circundan nos marcan de muchas formas, sino también esta tierra, que se nos mueve constantemente por la continua interacción entre las placas tectónicas de Cocos y Caribe.

La artista plástica Grace Herrera Amighetti, quien nos dejara el 20 de febrero de 2021, a sus casi 86 años, no fue ajena a este condicionamiento cultural. Vivió muy de cerca las erupciones de los volcanes Irazú, Arenal, y más recientemente, el Turrialba, así como los terremotos más fuertes del siglo pasado en Puriscal, Alajuela, Limón, y ya en este siglo, los de Cinchona y Guanacaste.

Con su formación en pintura, diseño e historia del arte, se convirtió en una observadora capaz de comprender la estructura, movimiento y ritmo del paisaje circundante. Fue así como su capacidad de mirar de manera diferente el relieve y las fuerzas telúricas la llevaron



La siesta, Grace Herrera Amighetti. Acuarela sobre papel,
38 cm x 28 cm, 1972.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

a acercarse paulatinamente a la interpretación abstracta de dichos fenómenos, al igual que lo hicieron artistas como Paul Cézanne, quien se cuestionó qué es lo que estaba viendo, al mirar el paisaje desde dos puntos de perspectiva diferentes; o el ruso Wassily Kandinski, quien empezó a descomponer el paisaje que observaba extrayendo los elementos básicos como la línea, el punto y el plano, con el uso subjetivo del color; o la artista canadiense Agnes Martin, a quien recuerdo expresar en una entrevista el haber encontrado la abstracción mientras descendía de sus viajes de dibujo en las montañas y observaba las líneas horizontales que componían el paisaje distante ante sus ojos.

En el caso del arte costarricense, no hay que dejar de lado un hecho histórico de gran relevancia: la influencia de actores que promovían el arte moderno desde la dicotomía de la Guerra Fría. Así, ante el realismo socialista dominante en la Europa oriental, desde el Departamento de Artes Visuales de la OEA, en Washington, con José Gómez Sicre a la cabeza, se empezó a promover el arte abstracto como la alternativa “occidental” y Marta Traba, crítica de arte y jurado de la Bienal de Pintura de 1971, en San José, reprendió a los pintores nacionales participantes por su poca beligerancia y casi nula actitud hacia el cambio.

Grace Herrera se formó en ese ambiente y estudió las tendencias contemporáneas de la pintura



Todo se integra, Grace Herrera Amighetti.
Óleo sobre tela, 75 cm x 100 cm, 1975.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

como parte de su formación académica en los años 70. Como docente, ya en los 80, lideró un proceso de actualización de los cursos de diseño básico en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica.

Para la mayoría de nosotros, la cobertura verde de nuestras montañas nos bloquea la percepción de las formas y fuerzas implícitas en el paisaje, excepto cuando estamos frente a nuestros volcanes activos o en el entorno del Pacífico seco, que por muchas décadas presentaba relieves deforestados por la sobreexplotación de los árboles maderables y la expansión de la ganadería en la zona. No es así para quienes viven en entornos desérticos o de cordilleras rocosas de muy escasa vegetación.

Con un ojo entrenado y con conocimiento disciplinar, Herrera Amighetti, a partir de sus viajes a Guanacaste, su investigación pictórica para su proyecto de graduación y los constantes viajes con su familia a las costas del Pacífico central, pudo extraer los elementos del diseño y composición que la fueron acercando, poco a poco, desde este punto de partida y durante décadas, a la abstracción en su obra plástica. Sin embargo, heredera de la tradición del dibujo nacional de la primera mitad del siglo veinte y siendo ella una excelente dibujante, nunca abandonó la figuración; ambas formas de interpretación plástica, abstracción y figuración, coexistieron en armonía dentro de su cuerpo de obra.



Raíces, Grace Herrera Amighetti.
Acrílico sobre madera, objeto encontrado, 12 cm x 16 cm x 5 cm, 1989.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Montaña, Grace Herrera Amighetti.
Tres triángulos modulares de 58 cm de lado cada uno, 1989.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Las tierras agredidas y coloreadas presentes en las cimas y cráteres de nuestros volcanes, los cerros desnudos del Pacífico seco costarricense y la aglomeración, en las áreas metropolitanas, de viviendas humildes en laderas montañosas y riveras, se han convertido, en el caso de los artistas costarricenses, en modelos para la interpretación del paisaje desde la descomposición de las formas naturales en planos geométricos y trazos gestuales, propios de la interpretación abstracta, a partir de la cual los gestos, las sensaciones y la composición se tornan subjetivos y se alejan de la representación directa del modelo observado.

La artista Herrera Amighetti no era ajena a esta influencia de la naturaleza geográfica en el arte costarricense y esto, en combinación con su fortaleza teórica en el área del diseño, la llevó a proponer, entre 1988 y 1991, una serie lúdica de pinturas acrílicas sobre madera (principalmente), con formatos triangulares y composiciones modulares que permiten la organización de las piezas triangulares en diferentes propuestas compositivas y formatos que van del triángulo individual a rectángulos irregulares conformados por dos, tres y cuatro triángulos, o formas hexagonales o piramidales en su formato tridimensional. Las superficies pintadas sugieren flujos de lava volcánica, relieves o curvas de nivel y, si bien no son representaciones figurativas, se sugiere al observador una interpretación a través de los títulos.

Adicionalmente, la investigación desarrollada por Grace Herrera en el área del papel hecho a mano, de fibras vegetales para pulpa papelería, pigmentación de las pulpas y la exploración artística del papel hecho a mano como objeto artístico, aportó nuevos elementos hacia la interpretación abstracta de su obra plástica. Las texturas, la aplicación del color usando las pulpas coloreadas como vehículo y la adición de objetos naturales encontrados a las obras refuerzan las composiciones de orientación abstracta de la artista.

Otra práctica que favoreció el camino a la abstracción en la obra de Grace Herrera fue su pasión por la búsqueda y colección de objetos naturales labrados y curtidados por la acción de las mareas, la sal marina, la abrasión por la arena y el viento y la exposición intensa a la luz solar. La artista logró conjugar la pintura con el análisis de las formas encontradas para aplicar el color y construir propuestas tridimensionales de carácter no figurativo en la gran mayoría de los casos. De este proceso creativo surge una serie de objetos escultóricos policromos cuyas formas dan rienda suelta a la imaginación del espectador.

Grace Herrera Amighetti nos dejó un legado artístico en pintura al óleo y acrílico, acuarela, papel hecho a mano como objeto artístico, objetos tridimensionales policromos y grabado. Su obra, tanto la figurativa como la abstracta, exhibe una solidez teórica, no solo en lo conceptual, sino también en el manejo del lenguaje visual, en las múltiples disciplinas en las cuales desarrolló su obra plástica. Navegó sin contradicciones ni fricciones entre la figuración y la abstracción a lo largo de su carrera, que inició desde una fecha temprana y cercana a 1976, cuando, con una visión educada, desarrolló su propuesta de graduación en el área de pintura, inspirada en el paisaje guanacasteco.

Alberto Murillo Herrera

Grabador y catedrático jubilado de la Universidad de Costa Rica
albertomurillo1960@gmail.com



Nacasclo, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano, 1997.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Laguna del volcán Turrialba, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela, 86 cm x 100 cm, 2018.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Casa lejana, distancias y aproximaciones

Liz Rojas Rodríguez

El Museo del Jade y de la Cultura Precolombina del Instituto Nacional de Seguros (INS) propuso al público la exposición de contexto titulada “Casa lejana, distancias y aproximaciones”, del 18 de mayo al 7 de julio de 2024, en su sala de exposiciones temporales de la primera planta. Se trata de un formato pequeño de exhibición, que busca profundizar en el estudio de una o un número reducido de obras, y mostrar los resultados en un formato expositivo que permita la interlocución con las personas visitantes.

Esta exhibición se inscribió en el marco del proyecto Experiencias abiertas con la colección de artes visuales, un espacio que busca presentar formatos que amplíen la integración entre la investigación, la visitación en el Museo del Jade y la colección de artes visuales del INS.

Para esta primera experiencia expositiva se abordaron las temáticas de la casa de adobes y el paisaje rural. La intención fue explorar y problematizar aquellas narrativas de la identidad nacional que se han desarrollado a partir de estos ejes. Asimismo, se dio un particular énfasis a la obra del artista costarricense Fausto Pacheco Hernández (1899-1966). Pacheco es reconocido por sus acuarelas elaboradas sobre las temáticas citadas. En la colección de artes visuales del INS, gestionada por el Museo del Jade, es el artista con mayor porcentaje de obra: sesenta acuarelas y un óleo reflejan estos temas.

¿Cómo se inscribió, mediante el arte, el motivo de la casa y del paisaje en el imaginario de lo nacional en la primera mitad del siglo XX? ¿Por qué resulta oportuno revisitar estos espacios y su vínculo con la producción de identidades?

Imaginarios distantes: el paisaje rural y la casa de adobes

La primera mitad del siglo XX fue una época convulsa donde se agudizó la vulnerabilidad económica de la población costarricense. Aun con este contexto, la producción artística nacional experimentó un desarrollo, sobre todo de la pintura de corte nacionalista, enfocada en la representación del paisaje rural y la casa de adobes del Valle Central.

Los medios para la creación plástica eran más escasos y limitados, si se compara con las facilidades para la producción y divulgación de literatura nacionalista iniciada en el siglo XX. Sin embargo, hacia los años treinta se consolidó un círculo de artistas que respondieron a la demanda creciente del sector. Iniciativas como las “Exposiciones de Artes Plásticas” (1928-1937) jugaron un papel crucial al proporcionar espacios para un tipo de representación pictórica que se apropió del imaginario local y rural.

Este movimiento artístico no solo respondió al proyecto nacionalista y latinoamericanista de la época, sino que también reflejó la necesidad de reinterpretar conceptos como integración, patria, nación e identidad en el contexto costarricense. Las ideas nacionalistas suelen apelar a un sentimiento de pertenencia en torno a un imaginario ficcional que se percibe como legítimo, y que está impregnado de significados emocionales y simbólicos.

Dentro de la corriente nacionalista, el motivo de la casa de adobes o casa campesina desempeñó un papel central en las representaciones del paisaje rural de la Meseta Central durante la primera mitad del siglo XX. Artistas como Fausto Pacheco, cuya obra se desarrolló principalmente en torno al Valle Central, retratan escenas pobladas de estas casas características, con sus tejados distintivos, paredes encaladas y zócalos azules, ligadas a la vida de los pueblos donde se construyeron.

Este motivo emerge como el símbolo prominente en las representaciones del paisaje rural, y

como definición gráfica de lo costarricense, evocando nostalgia y aspiraciones de vivienda. A pesar de contrastar con las condiciones reales de vivienda para la mayoría de la población durante ese periodo, se consolida la narrativa de un idílico mundo campesino, donde la paz y la felicidad se vinculan con las inmaculadas casitas y la perfecta organización de la naturaleza que las enmarca. Aunque, paradójicamente, esta representación omite a menudo a las personas para las cuales se supone fueron creados estos paraísos rurales.



Paisaje n.º 44, Fausto Pacheco Hernández.
Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros, activo 31662. Fotografía del Museo de Jade.



Paisaje n.º 38, Fausto Pacheco Hernández. Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros, activo 31656. Fotografía del Museo de Jade.



Paisaje n.º 11, Fausto Pacheco Hernández. Acuarela, s. f. Colección del Instituto Nacional de Seguros, activo 31629. Fotografía del Museo de Jade.

Pacheco, a través de sus paisajes de casas campesinas, buscó no solo imaginar un refugio idílico y distante, sino también preservar un sentido de identidad nacional y cultural frente a los desafíos económicos y sociales de la época. En este tipo de paisajes la casa de adobes se muestra lejana con respecto a quien observa. El motivo de esta distancia no es exclusivamente espacial, en primer lugar, las casas están alejadas entre sí. Asimismo, representa la mirada valle centrista que contempla la vida rural lejana e idealizada.

La acuarela titulada *Paisaje n.º 11*, presenta una perspectiva inusual de la casa de Pacheco. La distancia se acorta en un intento por adentrarse. La puerta está entreabierta y hay una serie de elementos que sugieren su ocupación: la silla, las plantas en maceta y un retrato. No obstante, persiste la representación de sueño inhabitado, sin reparar en quienes habitan la casa, ni lo que sucede en su interior.

La casa de adobe de Fausto Pacheco representó un anhelo distante a su tiempo, pues desde 1910 se reguló este tipo de construcción. Además, se retrató en un momento histórico singular pues, por un lado, el acceso a la vivienda propia no era posible para un amplio sector de la población y, por otro, corresponde a décadas donde el conflicto social escaló al estallido

de la guerra civil y todas las formas de violencia que desató. Fue en medio de este tenso contexto que la representación de la casa de adobe, tan lejana, apelaba a la imagen del pacifismo rural.

Actualmente, esta representación nos resulta lejana en términos temporales, no así los anhelos y necesidades respecto a la vivienda y los modos de habitarla. En un momento de conflicto social, resulta necesario visitar las narrativas nacionales, sobre todo porque como ejercicios de reelaboración de la memoria, lo que muestran, y sobre todo aquello que se omite sobre el pasado social, resulta de suma importancia.

Liz Rojas Rodríguez

Curadora del Museo del Instituto Nacional de Seguros
lrojasr@grupoins.com

Arte en buses: un arte para todos

Manuel Zumbado

Durante la década de los noventa, el arte público se convirtió en una forma de expresión cada vez más popular entre artistas y la sociedad en general. A diferencia de otros periodos históricos, en los que era visto como una forma de propaganda política o religiosa, en los noventa se desarrolló como un medio de comunicación visual, que buscaba conectar el arte con la gente común y corriente, en la calle.

Una de las principales razones por las que el arte público tuvo un auge en esos años fue la falta de herramientas de impresión en gran formato para publicidad en autobuses. Esto permitió que los artistas reconocidos tuvieran la oportunidad de mostrar su trabajo al gran público de manera accesible, y sin la necesidad de recurrir a galerías de arte o exposiciones. Antes de la popularización de los *plotters* de impresión, la publicidad en autobuses y otros medios de transporte público se realizaba a través de carteles pintados a mano por artistas callejeros. También influyó una iniciativa privada —de la empresa de autobuses La Periférica—, de llevar el arte al público, aunado al creciente interés de los artistas por intervenir el espacio público con sus obras. Muchos artistas comenzaron a ver el espacio urbano como una extensión de su estudio, y a utilizarlo como una herramienta para conectar con la gente y hacer su trabajo más accesible.

El arte público también se convirtió en una forma de activismo social que les permitió a los artistas mostrar temas estéticos, sociales y políticos de su interés, tal como lo estaban haciendo algunos artistas influyentes de la época, entre ellos, Keith Haring, Basquiat, Banksy y, en el caso nuestro, con Otto Apuy y Ottón Solís.

Según Luján Baudino, en *Una aproximación al concepto de arte público* (s. f. a., pp. 4-10): “El espacio público, soporte y condición *sine qua non* del arte público, debe ser entendido en sentido amplio:



El Josco. Fotografía de Manuel Zumbado, 1993.

comprende los espacios de libre acceso, es decir, los proyectos de arte público pueden ser realizados en espacios virtuales o físicos que sean accesibles al ciudadano: una biblioteca, un lavabo, un vagón de tren, una página web, un muro en una plaza o cualquier rincón en la ciudad". En nuestro caso, fue la parte exterior de los buses de una línea urbana del casco urbano de San José.

El arte público tuvo una gran importancia en los noventa, debido al interés creciente de los artistas por intervenir en el espacio público, heredado, en gran medida, por la influencia de algunas corrientes del arte; entre estas, la herencia muralista mexicana, con exponentes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco. En el caso de los artistas costarricenses, esta influencia se vio materializada en un cambio sustancial de su soporte: un autobús, con la gran ventaja de que los trabajos se moverían a lo largo y ancho de la periferia de la ciudad de San José. El proyecto era interactivo, pues los usuarios viajaban en obras de arte pictórico, alrededor del área metropolitana.

Esta experiencia se denominó *Museo Rodante*, nombre que aparece en un documental realizado



Fotografía de Manuel Zumbado, 1993.

por estudiantes de la Escuela de Comunicación Colectiva de la Universidad de Costa Rica (1993). El aporte de dicha iniciativa es enorme, pues le permite al arte pictórico llegar al gran público que, en algunos casos, no cuenta con mucha educación en temas de plástica ni tiene por costumbre visitar los museos o las galerías. Fue un ejercicio innovador en el ámbito costarricense e internacional, por su naturaleza móvil, que contrasta con el carácter inmóvil de un mural tradicional. Además, permitió acercar la propuesta de los artistas invitados a la comunidad abierta de los habitantes de la ciudad de San José.

Acercamiento al arte público

El arte público se desarrolla en espacios públicos y abiertos, como parques, plazas, calles y edificios públicos, y tiene la intención de ser accesible a toda la comunidad, por su capacidad de interactuar con el entorno y con las personas que lo rodean. No solo busca crear una experiencia estética para el espectador, sino también generar un diálogo entre el arte y la sociedad, provocando reflexiones y debates en torno a temas sociales, culturales y políticos.



Fotografía de Leo González, 1993.



Fotografía de Leo González, 1993.



Fotografía de Leo González, 1993.



Fotografía de Manuel Zumbado, 1993.

Como lo expresa Robert Atkins en *Art Speak* (1990), “el arte público es, simplemente, arte producido para la comunidad y es propiedad de ella”.

Vale la pena añadir que el arte público tiene orígenes ancestrales. Ya en la prehistoria, en las cavernas, el arte se hacía para los otros como un acto de comunicación entre un emisor y un receptor. Podríamos decir, entonces, que el arte ha sido público desde los inicios de la historia y podría leerse como un fenómeno intrínseco del ser humano; sería difícil ubicar un lugar o una fecha exacta de su origen.

Esta forma de arte, en algunos casos, se caracteriza por su naturaleza efímera, ya que muchos de los trabajos no están destinados a durar para siempre. Además, se desarrolla fuera de los circuitos tradicionales y se enfoca en la comunicación directa con el público. Tiene como objetivo generar reflexión y diálogo en la sociedad, a través de la creación de espacios que inviten a la participación y el intercambio cultural.

En el caso del área centroamericana, podríamos decir que estas manifestaciones (intervenciones en vehículos de transporte), tienen orígenes centenarios que pueden rastrearse desde las épocas coloniales. Inician con los carruajes y las carretas de bueyes heredadas de Europa y utilizadas para transporte de materiales o materias agrícolas. Pasamos luego a unidades de transporte público, como autobuses y chinamos fruteros, con pinturas de arte popular, decoraciones alusivas a situaciones cotidianas y, en algunos casos, águilas americanas con reminiscencias de la Guerra Fría, especialmente en la parte trasera de los autobuses.

El papel del arte puede parecer muy limitado, y más en una sociedad que parece vivir de espaldas a este, considerándolo como propio de la clase alta y exclusivo de las galerías y los museos. Sin embargo, si lo ampliamos a un concepto de arte abierto, permite integrar todas las manifestaciones artísticas que tienen que ver con lo urbano (*graffitis*, *street art*,

stick-art...). Si a esto se suman también otras disciplinas, como la música (*hip hop* y el *rap*, entre otras manifestaciones urbanas), y las artes de calle (teatro ambulante, espectáculos callejeros relacionados con el circo, el arte se convierte, de pronto, en la válvula de escape creativa en muchas zonas urbanas, donde este tipo de manifestaciones surge de manera espontánea.

Se inicia una aventura

En el año 1992, Leonardo, hijo de don Luis y doña Leticia González, propietarios de La línea Periférica, en el documental realizado por la Escuela de Comunicación Colectiva¹, manifiesta lo siguiente: “La idea consiste en entregar a 25 artistas diferentes igual cantidad de autobuses para que plasmaran así sus obras en ellas y poder entregar una panorámica bastante amplia del trabajo artístico nacional”.

Muy importante también fue la participación del crítico y curador Klaus Steinmetz en dicho proceso: “Se trató de que la selección de los artistas incluyera todos los rangos, todas las diferencias de género, artistas principiantes, artistas consolidados, mujeres, hombres, e inclusive se ha pensado en integrar artistas populares, para borrar esa barrera entre la elitización artística del arte de museo y el arte de la calle”.

El proyecto da inicio con los artistas Florencia Urbina y Miguel Casafont, quienes pintan un autobús de grandes dimensiones. Posteriormente, hacia el año 1993, se invita a Daniel Pretiz, Gioconda Rojas, Rolando Garita, Luis Chacón, Fabio Herrera, Mario Maffioli, Rafa Fernández, Dorelia Barahona, Pedro Arrieta, Loida Pretiz, el maestro Rafael Ángel Felo García y mi persona.

¹ El documental *Aniversario de la Periférica- Proyecto: “Museo Rodante”* está disponible en la plataforma Youtube: https://youtu.be/p4B6Mt4aEho?si=WMdnGn2qjnTsoP_n

La iniciativa tuvo una excelente recepción y aceptación por parte del público. Se logró, además, que el 8 de noviembre de 2001 el proyecto fuera declarado “de interés cultural” por parte del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Tuvo una segunda etapa en el año 2005, liderada por la Asociación Artística Costarricense ARTICO, que contó con el apoyo de Susana Roschna, de la fundación HIVOS, de la oficina del Ministerio de Relaciones Exteriores de la Embajada de Holanda. Uno de los objetivos era revitalizar el proyecto de las obras o pinturas en los espacios públicos de carácter móvil, y buscar la manera de documentar todo el trabajo realizado, tanto en la primera etapa como en la segunda.

Se continuó con la intervención de autobuses, que fueron trabajados por un nuevo grupo de artistas. Esta segunda etapa no se restringió a la línea Periférica, sino que incluyó otras líneas como la de Escazú. Roxana Salazar, Gerardo Ramírez, Jorge Rojas, Alejandro Villalobos, Mirta Castro y, nuevamente, Florencia Urbina, participaron en esta oportunidad. También Adrián Arguedas, Sila Chanto, Inés Jiménez y Rosella Matamoros, entre otros. Los artistas elaboraron bocetos en un formato único para todos de 11×17 pulgadas y posteriormente donaron los originales al Museo de Arte Costarricense, la Asociación Artística Costarricense ARTICO publicó un libro financiado por la fundación HIVOS, con un importante texto de fondo del historiador de arte Efraín Hernández y la presentación de Marta Pinto.

Tal como apuntó Klaus Steinmetz (2005), crítico de arte y curador, al final de ese libro: “Que quede pues como principal testimonio un esfuerzo real por conquistar el espacio público en favor de la sensibilidad, la ingenua lucha por disputar centímetros cuadrados a la mediatización mercantilista... En fin, la determinación y consecuencia en el delirio y el juego. Bendito sea lo imposible”.

El arte público: agente de revitalización urbana

Más de treinta años después del inicio del Proyecto Museo Rodante, es importante documentar todo lo acontecido, así como recopilar las entrevistas de los documentales publicados (el documental *Museo Rodante, un arte para todos*, producido por Audiovisuales Chirripó, a manos del director Roberto Miranda, en asocio con Asociación Cultural ARTICO, por ejemplo²). Asimismo, es importante la recopilación fotográfica del proyecto, ya que estas fotografías muestran parte del proceso y tienen un grandísimo valor.

Siguiendo a Baduino, el “arte público es el arte del pueblo por antonomasia, el arte de la democracia a través del cual se invita al ciudadano a ser consciente de su espacio, de los derechos y obligaciones que comportan vivir en sociedad”. El arte público invita a avanzar en contextos de acción, para que la creatividad generada por el arte pueda permear espacios en donde se gestiona y decide la vida urbana, salvando a muchos jóvenes del rezago educacional, la marginalidad laboral, el escepticismo y el pesimismo ante la falta de oportunidades.

Manuel Zumbado

Artista plástico, doctor en Mediación Pedagógica y profesor universitario en arte
info@manuelzumbado.com

2 El documental *Museo Rodante, un arte para todos*, está disponible en la plataforma Youtube: <https://youtu.be/mbs-8MuQK3RA?si=Ru55yzoGjUvs6njc>





Laguna del volcán Turrialba.
Acuarela, 86 cm x 100 cm, 2018.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

**Grace
Herrera
Amighetti**

Grace Herrera Amighetti y la polifonía de lo artístico: naturaleza, arte, técnica y paisaje

Luis Rafael Núñez Bohórquez

Doña Grace Herrera Amighetti (1935-2021) fue una artista incansable, una maravillosa diseñadora y una gran educadora. Su paso por la Universidad de Costa Rica formó a un enorme contingente de personas que estudiaron en Bellas Artes, a quienes enseñó los principios del diseño a través de las más variadas técnicas y ejercicios.

El diseño es un ejercicio de abstracción para poder captar lo esencial de lo estudiado, sea un producto o una obra artística; es decir, busca capturar lo esencial. De ahí se deriva una complejidad artística, que se materializa en una pieza de diseño o una obra de arte. Este fue, precisamente, el gran legado de doña Grace hacia la educación superior costarricense.

El paisaje

En la historia del arte, la representación de escenas naturales se conoce como paisaje. El ser humano siempre ha tenido la inquietud de representar su entorno, en un afán de entender todo lo que lo rodea. Esto incluye la representación de figuras de animales y humanos así como arquitectura.

Se trata, pues, de un interés artístico por representar la naturaleza y hacerla parte del ser humano; interés que se ve reflejado en investigaciones visuales donde el artista trata de representar fenómenos geográficos o atmosféricos con un fin determinado. Dichas investigaciones pueden abarcar desde la construcción visual hasta la admiración profunda por lo representando. Dicho de otro modo, el ser humano ha querido representar el espacio, el color y la composición de su



"Composición 1", acuarela,
18,3 cm x 38 cm.



"Composición 2"



"Composición 3"

Tríptico montaña, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel (Composición
18,3 cm x 38 cm-Composición-3, 18 cm x 38 cm).
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Caserío de Juan Viñas, Grace Herrera Amighetti.
Óleo sobre tela, 100 cm x 76 cm, 1975.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

entorno, siendo el paisaje, quizás, una de las mayores representaciones en el arte.

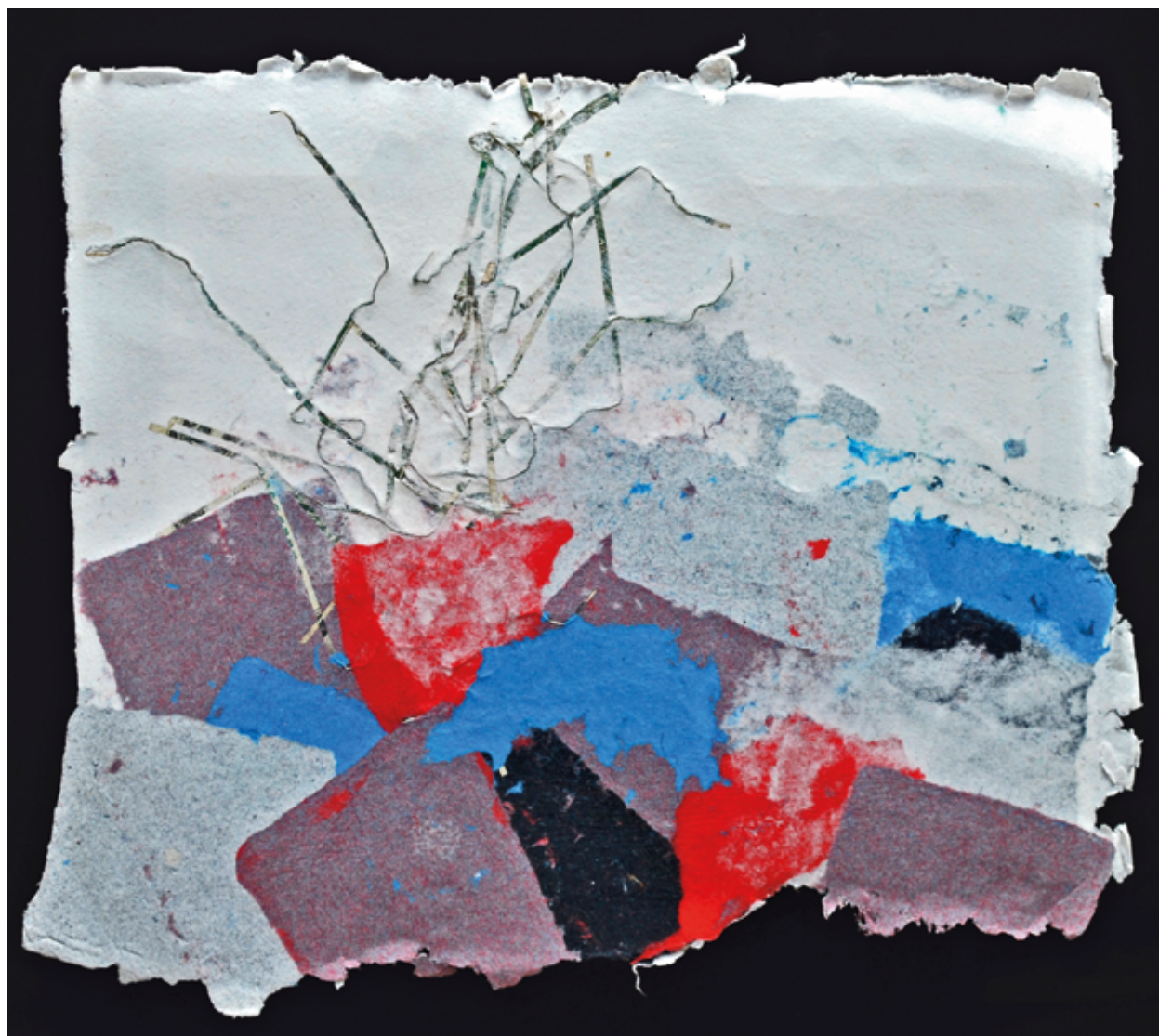
El paisaje es una introspección profunda del hombre hacia la naturaleza, la emoción ante la inmensidad o la representación especial de algunos accidentes geográficos. En ese sentido, el paisaje artístico no es la copia de un determinado espacio, sino un producto intelectual de un artista; de ahí que pueda interpretarse como un producto social y como resultado de un fenómeno de observación.

La obra de un artista no solo captura un momento específico o un lugar determinado, sino que también encarna una narrativa social, cultural y personal. En cada pincelada se puede sentir la influencia de su tiempo, de sus experiencias y del contexto en el que vive. Esta subjetividad transforma el paisa-

je en un acto de comunicación donde el espectador puede hallar resonancia con sus propias inquietudes y emociones.

El paisaje, por lo tanto, es un espacio de encuentro donde se cruzan caminos del pensamiento y la sensibilidad humana. Los distintos estilos y técnicas empleadas por los artistas a lo largo de la historia revelan una variedad de perspectivas sobre el mundo natural. Desde la grandiosidad de montañas majestuosas hasta la tranquilizadora calma de campos en flor, cada representación paisajística es un susurro del alma del creador y un convite a los espectadores para que se adentren en su propio viaje introspectivo.

China y la Europa del Renacimiento estudiaron la posibilidad del paisaje desde una visión más filosófica;



Arenal, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano con pulpas de algodón teñidas,
23 cm x 20,5 cm, 2012.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Arenal, Grace Herrera Amighetti. Acrílico sobre madera (cinco triángulos modulares de 58 cm), 1989. Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

liberándolo y ya no viéndolo como fondo de escenas religiosas o retratos. Los flamencos desarrollarán posteriormente una especialización en paisajismo, que en el siglo XIX se universaliza y tendrá una gran cantidad de variaciones y escuelas que lo utilizarán de forma más expresiva. Ejemplos de lo anterior los encontramos en la Escuela Barbizon y el Plein Air.

El paisaje no es la naturaleza en sí o el lugar que se está dibujando, sino que es una construcción estética que toma elementos de la naturaleza. Algo totalmente diferente son los dibujos de topografía, donde lo esencial es la representación real 100/100 del detalle para fines constructivos.

Por lo demás, el paisaje es una de las representaciones más abundantes en la historia del arte nacional: desde los pintores extranjeros a los nacionales lo han representado. La generación nacionalista rescata lo típico inmerso en su hábitat natural: brumosos y frondosos bosques, montañas y volcanes; todo con su afán de representarlo.

En el caso particular de doña Grace Herrera, enfrenta el paisaje desde una visión grandilocuente en su obra *Caserío de Juan Viñas* (1975, óleo sobre tela). En esta obra de un gran sentido atmosférico, la artista recrea, a través de manchas de color, el poblado inmerso en grandes planos y una gran extensión del paisaje, y plasma la capacidad de diseñar un pueblo con base en un diseño económico, para replantar la visión del gran paisaje.

Doña Grace fue una laboriosa investigadora (recordemos sus investigaciones en la producción de materiales, especialmente el papel). Este afán de investigar quedó demostrado con innumerables obras que plantearon diversas maneras de presentar el paisaje. En *Bosque nuboso* (1976), por ejemplo, utilizó la acuarela para dar la ligereza atmosférica de una obra que resume la esencialidad del entorno costarricense.

En el caso de doña Grace, la acuarela marca su carrera artística, su lenguaje se compenetra con su ser y la naturaleza que la rodea, permitiendo que la

artista se exprese y represente de manera única su personalidad, que queda plasmada en cada detalle.

Sus composiciones, con el paso de los años y la madurez, simplifican su estilo y sintetizan el paisaje. Tal es el caso del tríptico *Montaña* (1982, acuarela). De hecho, cuanto más se investiga su obra, esta se vuelve más abstracta y solemne, como en el caso de *Arenal* (1989, acrílico sobre madera). En dicha obra, compuesta por cinco triángulos de madera de 58 centímetros, da libertad a la forma, al diseño y a la paleta.

El volcán Arenal se volverá un *leitmotiv* en la plástica de Herrera, quien lo investigará hasta llegar a su pieza *Arenal* (2012), donde el papel hecho a mano, la fibra de algodón y la pintura se vuelven una explosión de materiales y pintura que permite ejemplificar la expulsión del volcán.

Tal y como lo plasmó doña Grace en su obra, el paisaje siempre va a acompañar al ser humano y lo acompañará en sus producciones artísticas; es un género que apasiona y transforma a su creador y que hace reflexionar sobre la belleza y su propia interioridad. En el caso de Grace Herrera, el paisaje resemantiza la totalidad de la obra. Ella lo acentúa desde sus primeros pasos, época en donde la armonía y la estética van de la mano, pero continúa desarrollándolo a lo largo de su viaje por el arte, con nuevas técnicas, procesos, proyección y profundidad.

Luis Rafael Núñez Bohórquez

Historiador del Arte
Director del Museo Calderón Guardia
direccion1@musecal.go.cr



Díptico 1, *Jacó*, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela, 1983.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Díptico 2, *Jacó*, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, sección izquierda,
28,5 cm x 37,5 cm, 1983.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Irazú, Grace Herrera Amighetti.
Acrílico sobre cartón (formato compuesto de triángulos),
77 cm x 28,5 cm, 1989.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Conjunto trópico, Grace Herrera Amighetti.
Acrílico sobre madera (tres triángulos modulares
de 115 cm de lado), 1990.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



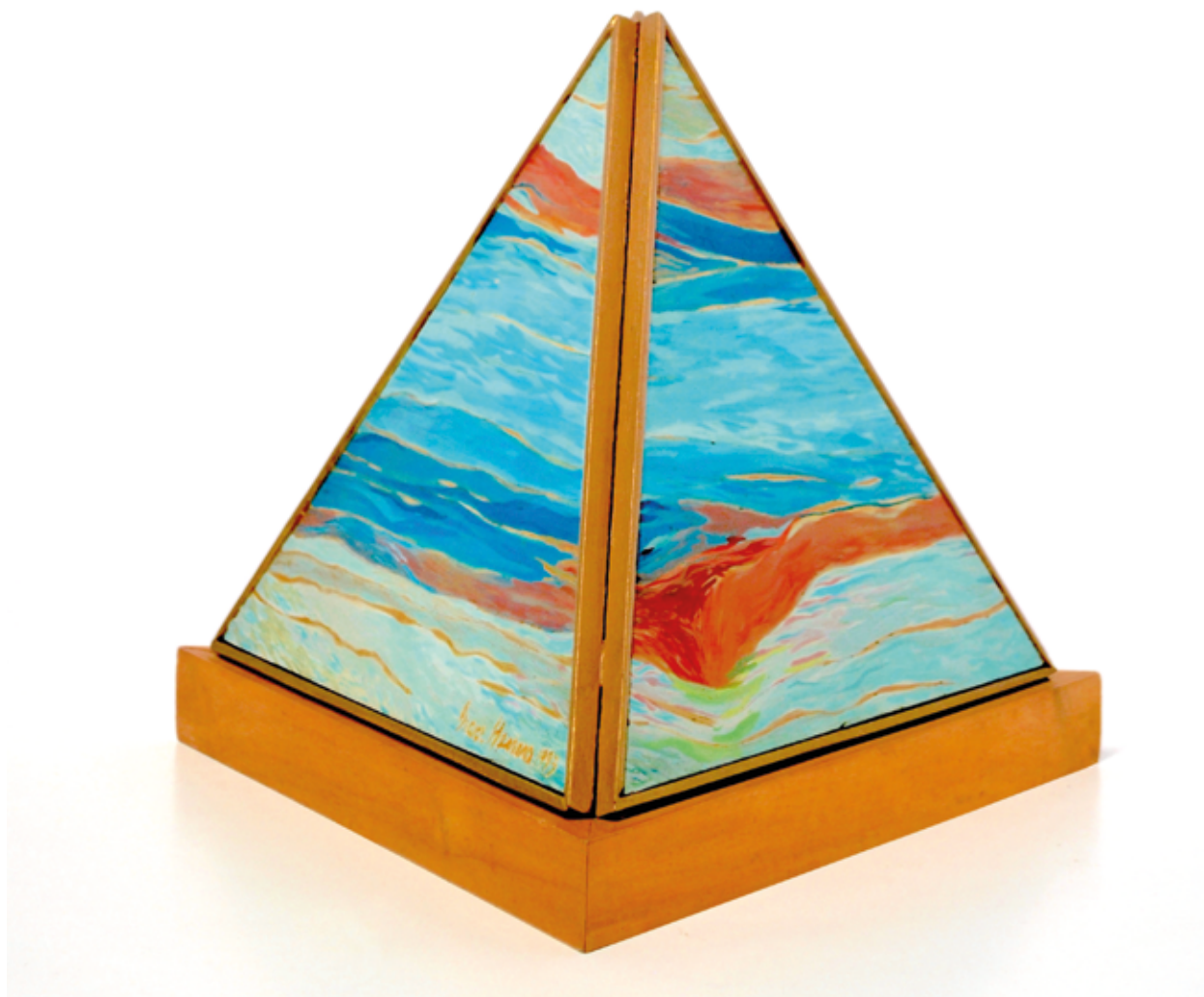
Nosara, Grace Herrera Amighetti.
Técnicas mixtas sobre papel hecho a mano, 39 cm x 4 cm, 1998.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Mujer montaña, Grace Herrera Amighetti.
 Acrílico sobre papel, 36 cm x 27 cm, 1985.
 Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Mujer montaña, Grace Herrera Amighetti.
Acrílico sobre papel, 54 cm x 49 cm, s. f.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Paisaje Arenal y lago, Grace Herrera Amighetti.
Acrílico sobre madera (tres triángulos modulares de 28,5 cm
que conforman una pirámide tridimensional), 1990.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



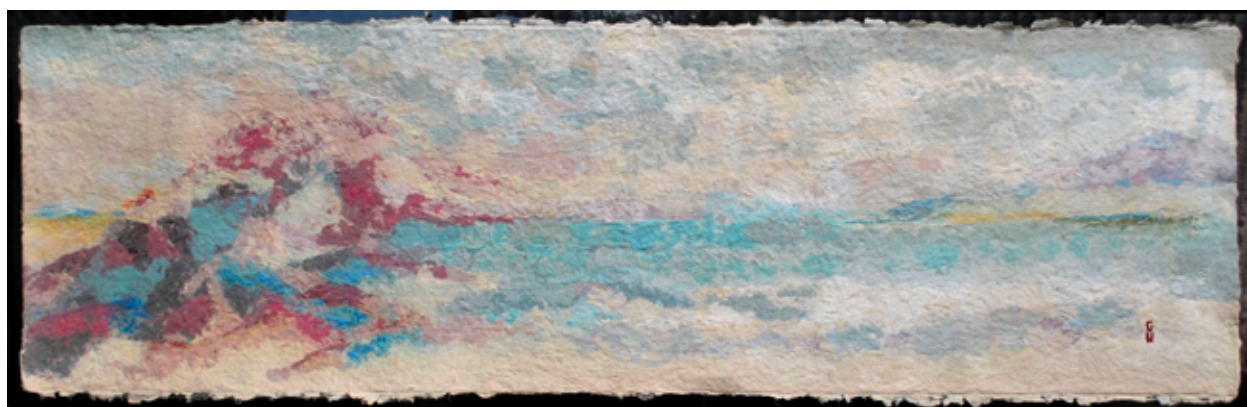
Madera triángulo 2, Grace Herrera Amighetti.
 Acrílico sobre madera (tres triángulos modulares), ca. 1988.
 Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



"Pectoral". De la serie *Memorias ancestrales*, Grace Herrera Amighetti.
Técnica mixta sobre papel hecho a mano,
110 cm x 85 cm, 1998.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Cotona y cruz, Grace Herrera Amighetti.
Técnica mixta sobre papel hecho a mano, fibras, papiro, cabuya,
algodón, yute, 105 cm x 82 cm, 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Paisaje Lago Arenal, Grace Herrera Amighetti.
Papel hecho a mano con pulpas de algodón teñidas, 1990.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Grace Herrera Amighetti: investigadora artística

Vicente Alpízar Jiménez

Conocí el trabajo de doña Grace Herrera Amighetti siendo asistente en el montaje de exposiciones en la Universidad de Costa Rica. Al poco tiempo, cuando don Luis Paulino Delgado Jiménez, a quien asistía, nos presentó formalmente, pude ver el gran respeto que le tenía; hoy, ese mismo respeto y admiración es el que le tengo a la obra y a la persona que fue doña Grace. Supongo que esta sensación responde a varios motivos, muy heterogéneos, los que al fin y al cabo se relacionan con reconocer, en el quehacer de doña Grace, ese concepto fundamental en el arte contemporáneo: la investigación artística.

En este breve texto intentaré exponer, al calor de su trabajo, lo que quiero decir con esta afirmación y, a la vez, intentaré explicar por qué esta característica disciplinar es importante y debe analizarse, en el entendido de que es la guía para todas las personas que, en el campo de las artes plásticas, estamos desarrollando nuestro propio camino en la investigación artística.

Antes, es preciso presentar a doña Grace Herrera Amighetti (1935-2021), profesora emérita de la Universidad de Costa Rica, investigadora, trabajadora social y artista. Se graduó como licenciada con énfasis en Pintura de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica, en 1976, y poco tiempo después se inició como profesora en las áreas de Diseño básico y de Pintura.

En sus primeros años como docente, doña Grace realizó importantes contribuciones a la academia universitaria. Resalta la creación del mural *La montaña*, de 1984, para el Edificio Administrativo de la Sede Central "Rodrigo Facio", en San Pedro de Montes de Oca, ubicado en el área de atención a estudiantes. Otro de sus grandes aportes fue el impulso que le dio, junto a otros docentes, de la primera propuesta de un Museo Universitario de Arte para la UCR,



La niña y el toro, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 57 cm x 43 cm, 1984.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

iniciativa gracias a la cual se montaron exposiciones de Tomás Povedano, Lola Fernández, Sonia Romero, Francisco Amighetti, Flora Luján, Juan Rafael Chacón, Manuel Zeledón y muchos otros artistas; iniciativa que se complementó con el proyecto del Centro Regional para las Artes Gráficas (CREAGRAF), patrocinado por la OEA, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la Universidad de Costa Rica, en el cual participó como estudiante y, posteriormente, como docente colaboradora en la organización de las múltiples ediciones del programa.

En el campo de la investigación universitaria su participación fue significativa y se vio plasmada en

el desarrollo de uno de los primeros proyectos de investigación de la Escuela de Artes Plásticas, enfocado en la producción de papeles hechos a mano para fines artísticos.

En calidad de coordinador de la Cátedra de Diseño de la Estampa, del Taller de Grabado y, consecuentemente, del Taller de Papel hecho a mano, puedo resaltar la importancia del aporte de la profesora Herrera Amighetti en el robustecimiento de la formación integral de nuestros estudiantes y en su esfuerzo por montar un taller que es un laboratorio activo donde se genera un desarrollo sistemático de productos artísticos hechos a partir de fibras naturales.



Pareja, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 57 cm x 76 cm, 1980.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

La experiencia con el papel será muy importante para la carrera de la artista; además, en la transición entre los siglos XX y XXI, doña Grace mostrará un gran interés por incorporar a su lenguaje el sentido matérico propio de las pulpas papeleras. En ese momento, además de retomar la búsqueda de formas inspiradas en el paisaje y apoyarse en el manejo del color que caracteriza toda su producción, resalta las texturas del papel con objetos, ramas, madera o piedras, elementos que generan en las obras relieves de importancia. Ante el espectador, este tipo de piezas parecen salirse del marco que las contiene.

Cabe resaltar que fuera de las aulas y los talleres artísticos institucionales, doña Grace desarrolló importantes proyectos. Fue socia fundadora de la Galería Sokari en 1976 y la Galería 825, en 1987. Ayudó a mejorar la labor de la Junta Filatélica de CORTEL, como representante de la Universidad de Costa Rica, y ocupó la presidencia de la Asociación Costarricense de Acuarelistas durante cuatro años; una de las asociaciones más prolíficas en el campo de las artes plásticas costarricenses.

Siempre he considerado que para ser acuarelista hay que ser buen dibujante, y doña Grace Herrera lo era. Pudimos comprobarlo cuando estudiamos obras como *Pareja*, de 1980; *La niña y el toro*, de 1984, o *Lirios*, de 1998, en donde, más allá de las veladuras y el color trabajados con maestría, es posible encontrar un dibujo seguro, simple y directo.

Recuerdo una vez que la visité en su casa y, sobre la mesa, había un paisaje marino que estaba trabajando para exponer en una de las diversas exposiciones de la ACA (Asociación Costarricense de Acuarelistas). En ese momento me sorprendió su forma de trabajar, porque en la academia se nos enseña que para hacer una acuarela es necesario un proceso estrictamente metódico; es decir, existe toda una secuencia de pasos: primero se humecta el papel, para luego fijarlo a una tabla con una cinta especial;



Retrato de Grace Herrera Amighetti con las matrices del díptico xilográfico *Hermanas*, 1993. Fotografía de Martín Villalta.

luego se realiza un dibujo tenue y después se empieza a pintar. Sin embargo, doña Grace solo tenía un papel de gramaje grueso sobre el cual estaba pintando y allí comprendí que este tipo de acuarela tenía que ser muy directo. Demostró, con ello, tener una seguridad que a todas luces solo se puede lograr después de mucho trabajo.

Para la última exposición en la que estuvo presente, en la oficina de Registro de la UCR, don Luis Paulino



Lirios, Grace Herrera Amighetti.
Acuarela sobre papel, 72,5 cm x 52 cm, 1998.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

Delgado Jiménez y yo fuimos a su taller a hacer una selección de sus trabajos. Fue gracias al conocimiento de don Luis Paulino y de Eugenia Murillo Herrera (la mayor de las hijas de doña Grace) sobre la obra de la artista, que pudimos hacer la curaduría en poco tiempo, porque la cantidad y variedad de obras en su taller era sorprendente.

El alcance de dicha producción se comprende muy bien en el libro *Grace Herrera Amighetti y la polifonía de lo artístico*, coescrita por Efraín Hernández, Eugenia Zavaleta, Flora Marín e Ileana Alvarado y publicada por la Editorial de la Universidad de Costa Rica, en la cual es posible estudiar los abordajes de la artista en diferentes técnicas: acuarela, grabado,

óleo, acrílico, papel hecho a mano y objetos escultóricos policromos.

Aunado a lo anterior, tuve la oportunidad de colaborar como impresor de sus grabados; una experiencia muy enriquecedora, pues aprendí mucho en todo el proceso. Tener contacto con las tablas, estudiar la forma en que la artista tallaba una persona, la manera en que visualizaba y preparaba los colores, el tipo de papel que escogía y el proceso que seguía para imprimir constituye, sin duda, un bagaje de conocimiento que eventualmente nutrirá nuestras metodologías de trabajo. Recuerdo, con mucho cariño y emoción, estar preparando tintas o llevarle pruebas recién impresas para que ella las examinara y me retroalimentase con sus comentarios.



Mestizaje n.º 4, Grace Herrera Amighetti.
Estructura de papel hecho a mano con objetos encontrados,
40 cm x 55 cm, 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

En el caso particular de sus grabados, considero que alcanzan la seguridad mostrada en la ejecución de sus acuarelas, e incluso más, pues se atreven a explorar nuevas formas de producción. Quizá fue así como realizó lo que se considera el primer mural cromoxilográfico del país, *Bagdad*, introduciendo el uso de matrices modulares aprendido en el curso sobre grabado en madera del CREAGRAF, realizado en 1978. En otras xilografías como *Hermanas*, de 1983, explora nuevas formas de trabajar el grabado. En este caso, aprovecha las formas irregulares de las primeras tablas que produce el tronco para desarrollar matrices de gran formato que anuncian claramente su uso del lenguaje xilográfico.

Aparte del color y el grabado, otra influencia suya en mi trabajo es el abordaje en las temáticas del paisaje y la abstracción. Es cierto que de tiempo en tiempo los artistas recurrimos al paisaje, ya sea por razones emotivas o como resultado de los procesos de investigación técnica o temática; y para mí, doña Grace se convirtió en un referente de importancia por la forma en que decantó en su obra imágenes abstractas a partir de sus estudios de paisajes.

En algunas de las obras, el paisaje es evidente; por ejemplo en la acuarela *Pampa guanacasteca*, de 1977, donde las manchas de color dejan entrever rastros de formas que remiten a árboles, montañas o tipos de vegetación; en otras piezas, más bien, la artista realiza una deconstrucción de formas y colores. En estos casos, el paisaje solo se anuncia en el título del trabajo, como en la serie de triángulos modulares que la artista empieza en 1989, una manera novedosa de abordar el paisaje a través de formas geométricas con diseños sinuosos de colores planos y llamativos.

A partir de lo anterior, es evidente el espíritu artístico inquieto de doña Grace, tanto durante el periodo en que fue docente universitaria, como también en los momentos en que se desempeñó como gestora de exposiciones y creadora. Su enfoque se caracterizó por incursionar en una técnica

específica y explorar todas sus posibilidades, con el fin de desarrollar algo novedoso para su contexto. Desde esa perspectiva, es posible interpretar sus obras como investigaciones, muchas de las cuales las desarrolló como series, lo que nos habla de una sistematización de procesos y resultados.

En las décadas de 1970 y 1980, en el contexto latinoamericano, se extendió la idea de que el artista tenía que buscar su propio lenguaje, una idea de la cual quedan ecos en la producción artística costarricense; sin embargo, esto genera incertidumbre en artistas jóvenes que, en general, estamos más interesados en respondernos preguntas a través de nuestras obras. En este sentido, Grace Herrera Amighetti es un punto de apoyo para nosotros, porque recuerda que no importa lo variados que puedan ser nuestros trabajos, sino el proceso de investigación que seguimos como artistas. Con esto no quiero decir que en la obra de doña Grace no haya un estilo característico, pues, como indiqué antes, existen muchos elementos reconocibles en su obra; lo que quiero es exaltarla como una persona que no se limitó a una sola forma de trabajar; por el contrario, fue una exploradora e investigadora incansable.

Vicente Alpízar Jiménez

Artista visual

nelson.alpizar@ucr.ac.cr



Con pájaros en la cabeza, Grace Herrera Amighetti.
Litografía, 49 cm x 55 cm.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

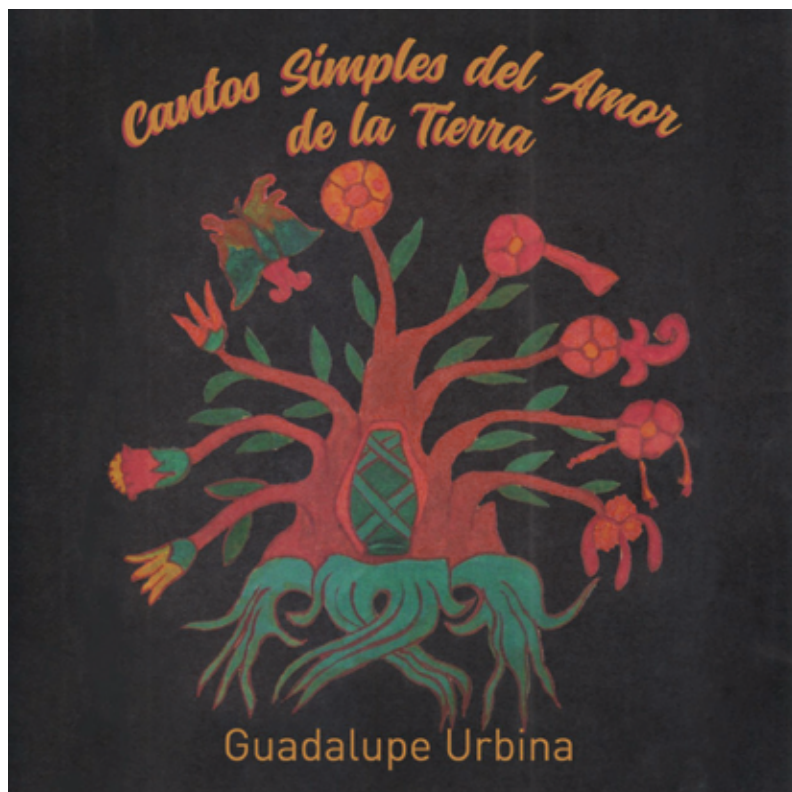


Abrazo, Grace Herrera Amighetti.
Obra en papel / papel hecho a mano, 22 cm x 18 cm, 2001.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



El sueño

Letra y música: Guadalupe Urbina



Carátula del disco donde se incluye *El sueño*.
Fotografía cortesía de Guadalupe Urbina.

CIFRADO SOBRE LETRA*

Em11**

Ha caído la noche con su magia suave y cotidiana
cuelga sonora y liviana y sonora del ala de las chicharras

Em7

Se balancea marcando sombras, dejando huellas sin luna

Em11

en la selva que el sueño me adorna
y yo sueño y veo, y yo sueño veo este paraíso hecho a mi medida
flauta de bambú que me dispara el viento

G

C9

Y en él me voy batiendo alas, batiendo palmas, batiendo barro,

G

D

batiendo el récord de la gracia de estar viva (bis)

G

C9

Sombra suave que cuelgas, noche que se balancea

G

D/F#

Selva que me adorna el sueño para que el sueño yo vea

G

C9

Planta sagrada que cuelgas, noche que se balancea

G

D/F#

Medicina que me adorna para el que el sueño yo vea

G C9

G D

Larai... larai

G C9

G

D

lai... y lerelei, lerelei, loroiló, loroiló, roloró, roró

Em11

lerei leró

[repite todo]

* Cifrado elaborado por Javier Alvarado Vargas, profesor e investigador del Programa de Promoción Cultural de la Vicerrectoría de Extensión y Vinculación Territorial de la Universidad Estatal a Distancia. *El Sueño* es una canción incluida en el álbum *Cantos Simples del Amor de la Tierra*, lanzado en 2016 y publicado por la Universidad Nacional.

CIFRADO CON COMPASES

6/8 Em11** |% |% |%

Ha caído la noche...

||: Em11 |% |% |% :||

Em7/D |% Em11 |%
% |% |% |% [flauta de bambú]
% |% |%

Y en él me voy...

||: G |C9 |G |D/F# :||

Sombra suave que cuelgas...

||: G |C9 |G |D/F# :||

Laralii

||: G |C9 |G |D/F# :||

REPITE desde introducción

**Arpeggio que Guadalupe Urbina ejecuta en guitarra para Em11





Fotografía de Dennise Campos.

GUADALUPE URBINA (Guanacaste, 1959) es cantante, compositora e investigadora de la tradición oral de su región, pero también ha incursionado en la pintura, la literatura infantil y la poesía como una extensión más de su musicalidad. Además de ser activista por los derechos de las mujeres y las niñas y por los derechos de la Tierra, es fundadora de Casa Madremonte, un centro independiente dedicado al arte, la agroecología y la espiritualidad inspirada en la selva tropical. Ha publicado *Benito, Pánfila y el Perro Garrobero* (Editorial Cosmovisiones, Costa Rica, 2002); *Al Menudeo* (Editorial Horas y Horas, Madrid, 2003); *Palabras de larga noche* (Uruk Editores, Costa Rica, 2015) y *Cuentos de la Madremonte* (Editorial Costa Rica, 2017).

Guadalupe tiene un nombre construido con esfuerzo propio y ha actuado en escenarios diversos en las tres Américas, Europa y África Central. Ha recibido premios en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Premio América de Radio Francia Internacional. En Costa Rica, la Asociación de Autores y Compositores de la Música ACAM le ha premiado algunas de sus obras: el álbum *Trópico azul de lluvia* (2001); reconocimiento especial a su labor de recopilación de la tradición oral en su álbum *Sones Afromestizos de Amor y de Humor* (2018), Premio Reza Mora por una vida dedicada a la música (2021); Premio Canción del Año a su canción *La Cumbia de la Niña* (2023).



Tradición, Grace Herrera Amighetti.
Xilografía, 40 cm x 75 cm, 1983.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Mensaje a mi Patria (Fragmento)

Juana Fernández Ferraz*

Dedicado a Lisimaco Chavarria



* Juana Fernández Ferraz llegó a Costa Rica, proveniente de su natal Santa Cruz de la Palma, en 1872; nació allá en 1834 y murió en Alajuela en 1918. Era hermana de los educadores Valeriano y Juan Fernández Ferraz. Publicó en 1913 una novela sociológica titulada *El espíritu del río*, que ha sido considerada una novela socialista.

(...) Ved la torcaz sobre la loma,
grácil paloma
de aquel Edén.
Ved cuán ansioso
su fiel amado
apresurado
llega también.
Alzan el vuelo
al verde loro²
do su tesoro
han escondido.
Entre frondosa
rama ondulante,
el nido amante
pace prendido.
Bajad al Oriente,
al caserío
cuna del mío
errátil ser.
Saltad la valla
de aquel recinto
do yace extinto
lo que fue ayer.
Traedme flores
de la arboleda
que surge leda
cabe los muertos;
y haced con ellas
tenues cendales
a mis mortales
despojos yertos.



9/50

Autorretrato

Grace Herrera A 2008

Autorretrato, Grace Herrera Amighetti.
Xilografía, 25 cm x 29,5 cm, 2008.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Diálogo, díptico, pieza izquierda, Grace Herrera Amighetti.
Monotipia, 28 cm x 22 cm, 2004.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.



Nostalgia, Grace Herrera Amighetti.
Xilografía entintada en arcoiris, 67 cm x 41 cm, 2011.
Fotografía de Eugenia Murillo Herrera.

**Certamen
Permanente
de Cuento
y Poesía**

Plegarias

Penélope Gamboa Barahona

Isla de Kyushu, 1579.

La nao atracó en el muelle y el capitán dio la orden de que se bajaran las velas. A simple vista, el puerto de Kagoshima no era tan diferente de otros puertos del lejano Oriente con sus marineros, sus gaviotas y sus mercaderes yendo de un lado al otro.

El amo Valignano reunió a los demás religiosos en la cubierta y le ordenó traer su biblia y el estandarte de la Compañía de Jesús de su camerino. El viaje desde Macao estuvo acompañado de tormentas y olas furiosas; que hubieran llegado al Japón sanos y salvos era una señal de que Dios no los había abandonado, que aquella nación salvaje debía ser evangelizada.

Él le entregó ambas cosas y se persignó durante la misa como un católico más, pero en el fondo les rezó a los dioses de su tierra.

Su presencia desató toda clase de comentarios en el camino hacia el seminario, fundado años atrás por el padre Javier. No era habitual que un esclavo fuera tan alto, tan corpulento y se moviera con tanta agilidad. Algunos lo miraron con ojos llenos de terror, otros no pudieron ocultar su sorpresa.

Él también estaba sorprendido. Ya había visto orientales en Macao, pero los japoneses eran muy diferentes de los habitantes de aquella colonia. Su forma de vestir, la manera en la que caminaban y hasta el modo en el que se reverenciaban cuando tenían que saludarse entre sí. Todo le resultaba una novedad.

En el seminario estuvo tan solo unos días. El amo Valignano estaba ansioso por comenzar su labor y lo envió a buscar al intérprete, un japonés recién convertido. De las conversaciones entre ambos, una curiosa mezcla de italiano, portugués y japonés, pudo escuchar que el objetivo de la misión era reunirse con los daimios, los señores feudales de esa nación.

Uno de ellos consintió recibir una pequeña delegación en su palacio, para alegría de su amo, quien decía que primero había que

convertir a los daimios y luego a las clases más bajas. El día de la audiencia, le dio un cuello blanco y pantalones nuevos. Todos los jesuitas debían ir con sus mejores atuendos, incluidos los esclavos.

A él se le ordenó llevar los retratos de Jesús y la Virgen María, los objetos que su amo utilizaba en sus sermones sobre el cristianismo. El señor lo escuchó con atención e hizo muchas preguntas a través del intérprete. Cuando llegó el momento de mostrarle las pinturas, se levantó de un salto y pidió verlas más de cerca. Solo hasta entonces, él comprendió que el daimio no quería examinar los cuadros, sino a quien los llevaba.

Durante dos años, esta fue la reacción que predominó en todas las audiencias. Señores feudales sorprendidos de ver a aquel esclavo imponente de piel tan oscura como el carbón, multitudes congregadas en las calles para mirarlo pasar. El amo Valignano, enojado de que la atención se centrara en un esclavo y no en las enseñanzas divinas, le prohibió mostrarse en público.

Ocurrió que un señor muy poderoso se enteró que entre los jesuitas había un hombre peculiar y los mandó a llamar a su palacio con la condición de que se lo presentaran. El amo Valignano no pudo oponerse a su deseo, la influencia de Oda Nobunaga era notoria en casi todos los territorios al norte de Kyushu y si lograba convertirlo, el resto del país sería cristiano con él.

Nobunaga abrió bien sus ojos y se levantó de su asiento, como los señores anteriores que lo habían visto.

—¿Esa piel negra es natural? ¿No se trata de tinta?

El amo Valignano respondió por él, pero Nobunaga no quedó convencido y ordenó desnudarlo hasta la cintura. Él soportó este trato, no era la primera vez que confundían el color de su piel con pintura.

—¿Cuánto quieres por él?

Al amo Valignano no le hizo mucha gracia que el señor estuviera tan interesado en su esclavo. Quizás si se lo regalaba, podría hacer que se concentrara en la prédica.

Él rezó a los dioses de su tierra, temeroso del destino que le esperaba en manos de su nuevo dueño.

El daimio le dio comida y ropa seca. También le dio un nombre japonés, Yasuke.

—Te haré uno de mis guerreros, aprenderás a luchar y a protegerme de mis enemigos.

Samuráis de la corte lo entrenaron en el arte de la katana y el bushido, eruditos le enseñaron el idioma japonés y monjes le hablaron de

Buda. Yasuke lo aprendió todo, tal y como lo hizo cuando fue vendido al padre Valignano.

Muy pronto empezó a luchar como un japonés, a hablar como un japonés y a orar como un japonés. Pero en el fondo siguió rezando a los dioses de su tierra.

Nobunaga lo nombró su samurái de confianza, orgulloso de las muchas batallas que ganó en su nombre. Yasuke aceptó este puesto con una reverencia silenciosa, no era esclavo ya, ni tampoco un hombre libre. El vínculo que lo unía a su señor estaba ahora cimentado en la lealtad y el honor.

—Háblame de tu tierra, quiero saber cómo es el lugar en el que naciste.

—Es una región de clima cálido y playas de arena blanca. Mi pueblo vivía de lo que daba el mar.

—¿Qué pasó con tu pueblo?

—Llegaron los esclavistas y nos apresaron. A mí me vendieron a los portugueses, pasé de amo en amo hasta llegar a este país.

—¿No se te ocurrió escaparte y regresar al tuyo?

—No, mi señor, el mar es muy grande y me habría perdido. En ocasiones sueño que vuelvo a mi hogar y me hincó sobre la arena.

Un día, Nobunaga decidió visitar uno de sus templos favoritos en Kioto y llevó a Yasuke con él como parte de su escolta personal. El daimio oró frente a la estatua de Buda y después se entretuvo con sus artistas, sin saber que, a pocos kilómetros de ahí, uno de sus generales esperaba el momento idóneo para emboscarlo.

Cuando se escucharon los primeros gritos de ataque, Yasuke tomó su katana y corrió hacia donde estaba su señor. Ambos lucharon hombro con hombro durante algún tiempo, pero Nobunaga, al darse cuenta de que era su fin, se encerró en una habitación.

—Quema este lugar, mis enemigos no tendrán mi cabeza decapitada.

Yasuke asintió y fue por una antorcha para cumplir con la orden. Al volver, vio sangre en el suelo. Su señor, el daimio más poderoso de Japón, había cometido seppuku.

Los hombres del general traidor lo apresaron y lo llevaron ante él.

—Así que tú eres el extranjero.

Yasuke no pidió clemencia, conocía la reputación del general y sabía que le esperaba una muerte rápida por decapitación.

—Te perdono la vida, luchaste con valentía y honor hasta el final. Regresa a tu tierra, que ya hace tanto tiempo que te sacaron de ella.

Sus captores lo dejaron en el camino que conducía hacia el mar y le dieron algo de comida. Yasuke anduvo bajo la lluvia y el sol durante varios días, pensando en la desgracia de encontrarse solo en un país lejano. Cuando llegó a la playa halló una pequeña barca en la orilla.

Con los ojos llenos de lágrimas, se hincó sobre la arena y agradeció a los dioses de su tierra por haber respondido a sus plegarias de libertad.



CERTAMEN PERMANENTE DE CUENTO Y POESÍA

Envíenos su manuscrito siguiendo las siguientes pautas:

- Un cuento o un poema, escrito en español, original, inédito, que no esté comprometido con ninguna editorial ni pendiente de fallo en ningún otro certamen.
- Premio: \$100 y la publicación del texto en la *Revista Nacional de Cultura*.
- Extensión máxima de tres páginas, para poesía, y cinco páginas, para cuento.
- Tema libre.
- Pueden participar personas mayores de edad y de nacionalidad costarricense o radicadas permanentemente en el país.
- Puede presentarlo en persona o enviarlo por correo postal o correo electrónico.

Más información:

<https://editorial.uned.ac.cr/revista-nacional-de-cultura>

cultura@uned.ac.cr

lfloresv@uned.ac.cr

ISSN: 1013-9060

