

**Cerámica de Guaitil y San Vicente, Costa Rica.
Expresión de un arte popular**

*Pottery from Guaitil and San Vicente, Costa Rica.
Expression of a Folk Art*

Fernando Camacho Mora

DOI 10.15517/es.v84i2.56462



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Cerámica de Guaitil y San Vicente, Costa Rica. Expresión de un arte popular

*Pottery from Guaitil and San Vicente, Costa Rica.
Expression of a Folk Art*

Fernando Camacho Mora¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Recibido: 03 de setiembre de 2023

Aprobado: 23 de setiembre de 2024

Resumen

Introducción: El artículo examina el diseño cerámico en Guaitil y San Vicente, Costa Rica, con el propósito de explorar este arte popular desde las perspectivas de la estética y de la filosofía política. **Objetivo:** Se analiza este arte popular en la producción cerámica de estas comunidades guanacastecas mediante el estudio de tres aspectos: la formación de la persona ceramista, la relación con la tecnología y el rol del mercado. **Métodos:** Para ello, se utilizó el método etnográfico y la técnica de conversaciones abiertas, con la que se recopilaron datos cualitativos de los ceramistas locales. **Resultados:** Se identificó una tensión entre la necesidad económica de mercantilizar la tradición y la resistencia local frente a criterios externos. Aunque las comunidades han adaptado su arte al mercado, su falta de autonomía creativa persiste. **Conclusiones:** El arte popular en Guaitil y San Vicente se ve influenciado por presiones externas y carece de un carácter contestatario. Se resalta la necesidad de apoyo gubernamental para promover un arte más autónomo y liberado de limitaciones externas, mientras que se abren nuevas preguntas sobre la relación del arte popular con el mercado y la equidad en su proyección comercial.

Palabras clave: arte popular; cultura popular; artesanía; tecnología tradicional; cerámica

¹ Docente e investigador de la Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica. Máster en Artes por la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0001-9248-7562. Correo electrónico: fernando.camachomora@ucr.ac.cr

Abstract

Introduction: This paper examines the ceramic design in Guaitil and San Vicente, Costa Rica, with the purpose of exploring this folk art from the perspectives of Aesthetics and Political Philosophy. **Objective:** It analyzes this folk art in the ceramic production of these communities from Guanacaste by studying three aspects: the ceramist's training, the relationship with technology, and the role of the market. **Methods:** The ethnographic method and the technique of open conversations were used to collect qualitative data from local ceramists. **Results:** A tension was identified between the economic need to commercialize tradition and local resistance to external criteria. Although the communities have adapted their art to market demands, their lack of creative autonomy persists. **Conclusions:** Folk art in both regions is influenced by external pressures, lacking a critical stance. The need for governmental support is highlighted to promote a more autonomous form of art, free from external limitations, while new questions arise regarding the relationship between folk art, the market, and the equity in its commercial projection.

Keywords: folk art; popular culture; craft; traditional technology; pottery

Introducción

El presente artículo surge como parte de los resultados del trabajo de tesis titulado *Diseño cerámico en el arte popular de Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica*. En específico, este documento tiene como objetivo analizar el concepto de arte popular a partir de la integración de las dos disciplinas que lo conforman: la Filosofía Política y la Estética, desde el contexto social de producción de la cerámica que realizan las comunidades alfareras de Guaitil y San Vicente –ubicadas en la provincia de Guanacaste, Costa Rica– (Figura 1). Lo anterior se realiza mediante el estudio de tres elementos que la constituyen: la formación de la persona ceramista, el vínculo con la tecnología y el papel del mercado en su producción.

Figura 1. Localización de las dos comunidades en estudio en relación con Costa Rica



Fuente: Elaboración propia.

Para esto, se emplea, además de una discusión teórica, el método etnográfico y la técnica cualitativa para la obtención de información conocida como las conversaciones abiertas. La etnografía es entendida como el acto de recopilar, de forma sistemática, hechos

acerca de los aspectos culturales de los grupos humanos, como, por ejemplo, sus prácticas artísticas. En palabras de [Eduardo Restrepo \(2018\)](#), es una estrategia de investigación que busca una comprensión densa y contextual de un escenario cultural concreto, desde el que se puedan establecer conexiones y conceptualizaciones con otras realidades.

Por otro lado, las conversaciones abiertas las comprendemos como una técnica de investigación poco restrictiva con la que se generan espacios de diálogo intersubjetivo (entre la persona investigadora y las personas informantes), los cuales no son guiados por preguntas directas tipo entrevista a profundidad, aunque tampoco corresponden a espacios informales ([Rojas Conejo, 2009](#)). En este sentido, el trabajo con informantes ([Guber, 2001](#)) fue clave para el desarrollo de la investigación desde una perspectiva *emic* ([Aguirre Baztán, 1995](#); [Valles, 1999](#)).

En el contexto de la producción cerámica en Guaitil y San Vicente, desde mediados del siglo XX, se evidencia una tensión constante entre la necesidad económica de mercantilizar las tradiciones locales y la resistencia de las personas artistas populares frente a la imposición de criterios externos. Aunque estas comunidades han adaptado su arte a las influencias del mercado, decisiones políticas y cambios económicos, se presenta un desafío significativo: la falta de respaldo gubernamental y el margen al que se ven relegadas las obras al no alinearse con la perspectiva cultural hegemónica. La contradicción se profundiza al observar cómo, a pesar de buscar legitimarse mediante prácticas identitarias propias, las expresiones artísticas también se ven moldeadas por presiones externas.

Para sustentar lo anterior, en la primera parte del artículo, se presenta una discusión sobre lo que se entiende por arte y las diferencias con respecto a la artesanía. Seguidamente, se introduce la categoría de cultura popular y su relación con el arte popular, para luego presentar, a manera de ejemplo de caso, la manifestación artística realizada en ambas comunidades.

Frente a esta compleja realidad, se propone comprender la dinámica productiva de este arte por medio de un enfoque no solo de salvaguarda de la práctica cultural, sino que también promueva un arte popular arraigado en la identidad colectiva.

Arte y artesanía

Hay un trabajo inconcluso en la identificación y valoración del ámbito artístico y de aquellos individuos que se dedican a la creación artística. Este hecho, como exploraremos más adelante, tiene una naturaleza política y está vinculado con un modelo “universal” o

criterio predominante sobre la concepción del arte. Históricamente, observamos que su definición, así como la práctica creativa en sí, ha estado arraigada en el contexto de una comunidad específica, tanto en lo que respecta a su producción como a su disfrute. En esta sección, nos referimos, en específico, a la forma en que se elabora la obra artística.

Lo anterior permite comprender que, en la práctica, aquello que se adapta a la categoría de arte reúne notas de un arte definido y producido desde una posición de poder (Méndez Pérez, 2006). En términos ideológicos, la distinción occidental entre arte y artesanía, entre artista y persona artesana, no es neutra, sino que ubica a la artesanía y a las personas artesanas en una posición inferior.

A continuación, se discute sobre esos elementos que encasillan una obra en cualquiera de las dos categorías supracitadas, arte o artesanía. Para empezar, la idea de la autonomía aún presente en los círculos del arte se debe, en un primer momento, al filósofo Immanuel Kant, quien sostiene que se genera a partir de la singularización del individuo dada su capacidad de experimentar y juzgar lo bello (Kant, 2003).

Vinculado con ese juicio estético, surge el concepto de ‘desinterés estético’, que se orienta por la capacidad de singularizar al individuo, al subjetivarlo y llevarlo a reflexionar sobre su disfrute personal sin estar condicionado por intereses personales, utilitarios o morales (Kant, 2003). Esto permite inferir que, por medio del disfrute artístico, se faculta la liberación o emancipación del individuo; en este caso, nos referimos a la persona artista, lo que implicaría que su producción estaría exenta de elementos restrictivos.

La distinción contemporánea entre arte y artesanía plantea que la repetitividad de la obra o de su técnica definen y diferencian a la primera de la segunda. Sin embargo, desde la visión de Kant, la experiencia estética se define por el disfrute de la cosa en sí y no por su forma de representación (Kant, 2003); en este caso, la técnica o la repetitividad no se considerarían condicionantes para determinar si algo es o no artístico. Así, la diferencia no radica en la producción o la manera en que se lleva a cabo, sino en la experiencia estética que la obra evoca en quien observa.

Ligado con lo anterior, otro elemento que intenta respaldar esta distinción es aquel que otorga mayor importancia a la técnica manual en comparación con el concepto, es decir, lo que se quiere expresar. Esta propuesta reduce la práctica creativa debido a su enfoque en la forma manual de reconfiguración (Escobar, 2014). Bajo esta premisa, se

desestiman los aspectos simbólicos mediante los cuales se construye el mundo y también se ignoran las razones por las cuales las representaciones se disponen de cierta manera (y no de otra), al tiempo que se privilegia la materialidad del soporte.

Al respecto, [Henry Vargas Benavides \(2023\)](#) propone otra forma de ver a la artesanía. Esta no se da por medio de las motivaciones que mueven a la persona a hacer un producto ni de las maneras de darle creación, sino a través de aspectos de orden socio-ritual de una comunidad (e. g. bailes y danzas) con un ligamen hereditario. A pesar de que este planteamiento concentra la atención en un elemento obviado a menudo por el arte (nos referimos a qué papel cumple la obra dentro de la sociedad), aún queda carente del hecho de que la categorización es realizada desde el grupo hegemónico hacia el grupo subalterno sin importar la mirada del grupo que ejecuta la obra.

Una distinción más lleva a ver al arte sin un fin económico. Con esto, se argumenta que el propósito del arte es la obra en sí misma, mientras que, desde su concepción, la artesanía está vinculada con la forma mercancía ([Horkheimer & Adorno, 1988](#)). No obstante, el filósofo contemporáneo [Frederic Jameson \(1995\)](#) sostiene que parte de la lógica cultural del capitalismo tardío se relaciona con la estetización de la economía y en la forma en que se generan objetos cubiertos de símbolos vistos como artísticos. Con esto, el autor sostiene que el arte también nace concebido y determinado según el mercado ([Jameson, 1995](#)). Por lo tanto, esta idea del arte desligado del mundo y del imperativo económico, derivada de la mirada kantiana, no resultaría adecuada y permite avalar la mirada de otros filósofos quienes plantean que, en esta época, no es posible mantener la idea de una autonomía del arte o de la emancipación de la persona artista de crear según sus deseos ([Lipovetsky & Charles, 2004](#)).

Consideramos que no cuestionar estas circunstancias mencionadas y adherirse a la perspectiva teórica que concibe al arte como una entidad puramente existente y autónoma desconoce una visión estereotipada de la sociedad; una visión que promueve un único tipo de arte, una sola cultura, reservada para un reducido grupo de individuos. Es evidente que esto constituye un asunto político.

Así, con la adopción de la categoría de arte popular –derivada de la cultura popular– y a través de su examen, inferimos la capacidad de un grupo subalterno, en este caso las personas ceramistas de Guaitil y San Vicente, para procesar estéticamente su propio mundo, construyéndolo desde su perspectiva, pero también considerando las miradas impuestas sobre él.

Arte popular y cultura popular

El concepto de arte popular surge de la yuxtaposición de dos términos distintos: arte y pueblo. En la segunda declaración de La Habana en 1962, Fidel Castro describe al pueblo como una entidad que se opone y que discute con la élite hegemónica (Castro, 2019). Ernesto Laclau (2005) amplía dicho término y lo entiende como algo menos que la totalidad de los miembros de una comunidad que comparten una historia social común de exclusión en la participación activa en lo social, económico y político, es decir, en el proyecto cultural de su tiempo (Laclau, 2005). De esta manera, el pueblo genera prácticas y discursos al margen o en contra de la dirección hegemónica.

La utilización del concepto de cultura popular (Gallardo Martínez, 1985; García-Canciani, 1989) permite comprender los procesos de creación cultural (en este caso, del arte popular) generados desde el pueblo como expresión de grupos subalternos en contraposición a lo hegemónico. Sin embargo, también reconoce que el arte popular, como manifestación de la cultura popular, tiene matices y no siempre se realiza en respuesta a lo que enfrenta.

Esto no implica que la cultura popular sea equiparable a prácticas de masas artesanas, explotadas, atrasadas o ignorantes que necesiten ser “protegidas” de manera paternalista. Más bien, debe entenderse desde la existencia plena de personas que viven en sociedad, que son definidas políticamente y que simbolizan su mundo a través de prácticas artísticas, independientemente de la forma o los discursos utilizados.

De este modo, el arte popular, como producción objetivada de un pueblo, busca desestabilizar la comodidad cultural o adaptarse a ella, cuestionar los límites sensibles de la colectividad e intensificar la experiencia social o responder a condiciones culturales que definen al grupo social que lo produce (Escobar, 2014). Se manifiesta como una forma dentro de una cultura popular específica en términos espaciales y temporales, materializando aspectos legitimados y validados por el grupo social como representación y proyección de su mundo. La relación dialéctica entre cultura popular y arte popular es evidente. Elementos de la primera se pueden observar, comprender o inferir a partir de la elaboración simbólica del conjunto de imágenes y formas empleadas por esa cultura en su arte popular.

A continuación, se analiza la cerámica de las comunidades de Guaitil y San Vicente como obra desde tres situaciones que la condicionan y explican: la formación de la persona ceramista, el vínculo con la tecnología aplicada y la relación con el mercado, debido a que discutir sobre el arte popular implica conocer los aspectos relacionados con la sociedad que le dio origen y significado.

La cerámica de Guaitil y San Vicente

Las comunidades guanacastecas de Guaitil y San Vicente son herederas de una tradición alfarera reconocida a nivel mundial por realizar un tipo particular de cerámica que ha sido documentada desde inicios del siglo XX (Alfaro, 1914). Esta es caracterizada por la incorporación y uso de un tipo especial de arcilla natural que, por su composición química, es utilizado como pintura para dar tonalidades rojas, blancuzcas y negras, conocido como “curiol” (Camacho Mora, 2015; Sánchez Grijalba & Méndez González, 2023).

Debido a la dificultad para el acceso, obtención y empleo de este material, en algunas investigaciones, se ha propuesto la posibilidad de que esta práctica cerámica tenga raíces previas a la conquista española y que, posterior a esta, las personas de ambas comunidades continuaron realizándola hasta nuestros días (Weil & Herrera, 2014; Camacho Mora, 2015). Aunque la información disponible no permite aseverar dicha idea, las personas alfareras de ambas comunidades se sienten herederas de una tradición que hunde sus raíces en la práctica precolombina; así ha quedado demostrado desde los primeros trabajos etnográficos realizados en la década de 1950 (Stone, 1950) hasta la actualidad.

A continuación, se examina el desarrollo del arte popular en ambas comunidades, centrándonos en tres aspectos que lo moldean y explican: la formación de la persona ceramista, la conexión con la tecnología aplicada y la interacción con el mercado. Estos elementos constituyen una unidad tripartita, una entidad dividida en tres partes distintas que, no obstante, están interconectadas. De esta manera, para comprenderlo plenamente, es necesario considerar los tres elementos de manera conjunta. El propósito es inferir su función como un producto cultural, destacando la invariable relación entre los tres elementos.

Formación de la persona ceramista y vínculo con la tecnología

El investigador Anastasio Alfaro documentó, en 1914, que la práctica cerámica realizada en Guaitil y San Vicente era realizada únicamente por mujeres (Alfaro, 1914). Para la década de los años 1950, la antropóloga Doris Stone (1950) realizó por primera vez un extenso registro del proceso de manufactura y, al igual que Alfaro, detalló que esta era una labor femenina y que, por cada familia, una o más hijas aprendían el oficio por vía materna. Esto se mantuvo así incluso previo a la década de los años 1980, configurando una práctica alfarera definida por la ceramista Mayela Leiva Ulloa (1974) como femenina, simple, reservada, lenta, espontánea y tradicional.

Durante la primera mitad del siglo XX, las mujeres de las comunidades que se estudiaban tuvieron un papel fundamental en la supervivencia de sus pueblos y aquellos poblados vecinos. Ellas dominaban el arte de transformar el barro en cerámica y así proporcionaban objetos que respondieran a ciertas necesidades objetivas de la sociedad de la época; estas eran ollas para guardar y cocinar alimentos, cargar líquidos, preparar comidas y otras actividades características de la vida cotidiana. También vendían estos enseres y los transportaban a diferentes lugares, desde cercanos como Nicoya hasta otros más alejados como Puntarenas (Stone, 1950; Weil, 2009).

El trabajo femenino era trascendental y todas las mujeres de la comunidad sabían realizarlo. Era una forma de tener presentes a sus madres y abuelas y, de esta manera, perpetuar una tradición y una herencia alfarera en común (H. Briceño, comunicación personal, marzo de 2015). No obstante, debido a que su práctica se circunscribía en la producción de utensilios de cocina, el objeto cerámico tenía un valor de uso vinculado con la satisfacción de las necesidades diarias.

En esa época, las mujeres trabajaban la arcilla y los hombres colaboraban en la obtención de las materias primas y la cocción de las piezas (Weil, 2009). Sin embargo, con la irrupción del turismo a partir de 1980 (Pizarro & Marchena, 2009; Barboza Núñez, 2020), después de formar parte de un entorno rural alejado de los centros de poder, estas comunidades se vieron inmersas en un proceso generalizado de globalización que alteró su percepción del mundo y, por ende, la estética de las piezas.

Mientras las mujeres se convirtieron en artesanas ceramistas y adaptaron la producción para facilitar su venta, algunos hombres –ajenos a la considerada artesanía cerámica– empezaron a ver en ella una oportunidad para obtener ingresos económicos. Desde

ese momento, ser un hombre interesado en la cerámica dejó de ser un tabú vinculado con la homosexualidad (L. Gutiérrez & M. Leal, comunicación personal, 7 de febrero de 2020)². En este contexto, los hombres se acercaron a las mujeres de su familia, quienes les enseñaron la práctica de la alfarería, lo que la convirtió de manera abrupta en un oficio reconocido (L. Gutiérrez, comunicación personal, 7 de febrero de 2020).

El papel del mercado motivó a los hombres a imprimir en la cerámica un atractivo adicional en términos de diseño. Esto fue justificado y orientado por la venta y consumo de compradores extranjeros, mediante réplicas de motivos y formas que evocaban una estética vinculada con el pasado precolombino como un elemento crucial de su identidad. Estas piezas presentan temas compuestos por elementos de diseño que representan animales relacionados con la cosmología indígena (jaguares, serpientes emplumadas, cocodrilos, entre otros), realizados de manera abstracta mediante líneas de pigmento o incisiones. También se encuentran algunos (aunque en menor medida) ejecutados en formato tridimensional (Figura 2).

Ahora bien, uno de los primeros cambios tecnológicos en cuanto al proceso de formación de las obras cerámicas se dio en la década de los años 1970 con la incorporación del rol (Pizarro & Marchena, 2009; Weil, 2009), elemento ideado a partir de una plataforma que gira sobre su propio eje con el impulso generado por la mano. Antes de su incorporación, las personas ceramistas giraban las piezas sobre un plato o base circular (Stone, 1950).

² Las entrevistas citadas a lo largo del artículo fueron desarrolladas por el autor como parte de investigaciones previas en las que participó. En particular, Hortensia Briceño Villafuerte fue entrevistada en el marco del proyecto de Consejo Nacional de Rectores (CONARE) “Gestión comunitaria de los recursos locales en la Región Chorotega: Recuperación histórico-cultural para el turismo rural sostenible”, en el cual el autor colaboró durante los años 2014 y 2015. Por otro lado, Gerardo Campos Carrillo, Martina Espinoza Grijalba, Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez y Miguel Ángel Leal Vega fueron entrevistados como parte del trabajo de tesis de Maestría Académica en Arte titulado “Diseño cerámico en el arte popular en Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)”.

Las entrevistas se realizaron empleando el método etnográfico y la técnica de conversaciones abiertas para favorecer un diálogo fluido, las experiencias y los relatos compartidos por las personas informantes. Todas ellas participaron de manera voluntaria, habiendo brindado su consentimiento informado previo. De la misma forma, fueron informadas sobre los objetivos de la investigación, así como sobre el tratamiento de la información obtenida. El autor agradece y reconoce sus contribuciones. Su apertura y conocimiento enriquecieron los hallazgos presentados en este artículo.

Figura 2. Vasija efigie precolombina (a) y su réplica contemporánea (b), hecha por el ceramista Luis Alberto Gutiérrez Gutiérrez



Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Junto con esta implementación, también se empezó a modificar la técnica de cocción de las piezas para ajustarse a las demandas del mercado turístico. De este modo, la funcionalidad del objeto dejó de ser prioritaria y el aspecto estético adquirió preeminencia debido a sus implicaciones económicas. Según la perspectiva de las personas ceramistas, era más conveniente economizar en la madera y en el tiempo invertido para acelerar el proceso de cocción, aun a expensas de la calidad de la obra (G. Campos, comunicación personal, 7 de febrero de 2020) (Figura 3). Este cambio condujo a una disminución en la capacidad de trabajo de la cerámica.

De esta forma, el mundo moderno colonizó la cerámica de Guaitil y de San Vicente, alteró su propósito original y la transformó de un objeto destinado a satisfacer necesidades diarias a un medio para generar ingresos mediante prácticas relacionadas con el incipiente turismo.

Para la década de los años 1990, y en medio de una crisis económica nacional, el gobierno implementó la política de la “Costa Rica verde”, la cual promovía la imagen de un país ecológico para atraer al turismo interesado en la ecología (Wherry, 2008). En este contexto, los productos cerámicos con acabados decorativos similares a los precolombinos, creados exclusivamente para la venta, perdieron su atractivo para el público en general.

Figura 3. Horno tradicional para la quema de obras cerámicas

Fuente: Fotografía de elaboración propia.

Por su parte, una serie de políticas nacionales llevaron al Instituto Nacional de Aprendizaje (INA) a trabajar en comunidades rurales mediante la promoción de actividades artísticas conjuntas. Estos impulsos generaron, en Guaitil y San Vicente, la necesidad de adaptarse a las posibles demandas de un nuevo mercado, concebido como una forma de reactivación económica para todo el país (M. Espinoza, comunicación personal, 8 de febrero de 2020).

Así, las obras cerámicas comenzaron a representar animales como mariposas, monos, iguanas, colibrís, tortugas, entre otros ejemplos de fauna, y elementos florales diversos mediante motivos generados con trazos más orgánicos y la aplicación de pastillajes modelados, los cuales ostentan el color natural de la pasta luego de la cocción (Camacho Mora, 2022). Este nuevo estilo de piezas manifiesta algunos elementos presentes en las obras anteriores, como los motivos geométricos (Figura 4).

En la última parte de la década de los años 90 y durante el siglo XXI, la venta de piezas cerámicas contemporáneas procedentes de Nicaragua (ubicada al norte de Costa Rica) se incrementó significativamente en Guanacaste. Estas piezas empezaron a ganar popularidad debido a sus característicos colores saturados, logrados mediante el uso de esmaltes industriales y sus acabados brillantes.

Como respuesta a esta tendencia, en Guaitil y San Vicente se adoptaron dichos esmaltes, que ofrecen colores como el azul y verde, los cuales resultan más atractivos para el turismo extranjero que encuentra, en estas piezas, una expresión cromática vinculada con la política ecológica del Estado, asociada a la flora y la naturaleza. Mientras tanto, los acabados bruñidos, logrados mediante la aplicación de cera en las piezas, resultan más prácticos para las personas ceramistas en términos de tiempo y comercialización.

Figura 4. Representaciones con temas contemporáneos hechas por Nury Marchena Grijalba (a) y Elpidio Chavarria Chavarria (b y c)



Fuente: Fotografías de elaboración propia.

Mercado, política y producción cerámica en Guaitil y San Vicente

Históricamente, Guanacaste ha enfrentado importantes desafíos económicos y, a pesar de haberse intentado revertir al incorporar el turismo en la dinámica económica de la provincia, esta iniciativa no ha logrado proporcionar condiciones mínimas de bienestar social a la población (Barboza Núñez, 2020). En este contexto, los alfareros de Guaitil y San

Vicente no se consideraron en el proyecto económico del gobierno, que centraba el turismo en los atractivos naturales como solución a los problemas de la provincia (Wherry, 2008). Por su parte, tampoco se percibía un valor comercial significativo en las tradiciones culturales, elementos que impidieron la consolidación del turismo cultural en el país (Wang, 2000).

No obstante, las personas ceramistas de Guaitil y San Vicente buscaron la manera para insertarse dentro de esta nueva dinámica de mercado. El aislamiento no era nuevo para las personas: desde la década de 1950, las ceramistas se acostumbraron a salir de sus comunidades o enviar de manera esporádica cargamentos de objetos de barro a provincias cercanas (Stone, 1950) y, con la paulatina desarticulación de la agricultura tradicional, comenzaron a unirse en agrupaciones para asegurar la vida de sus familias (H. Briceño, comunicación personal, marzo de 2015).

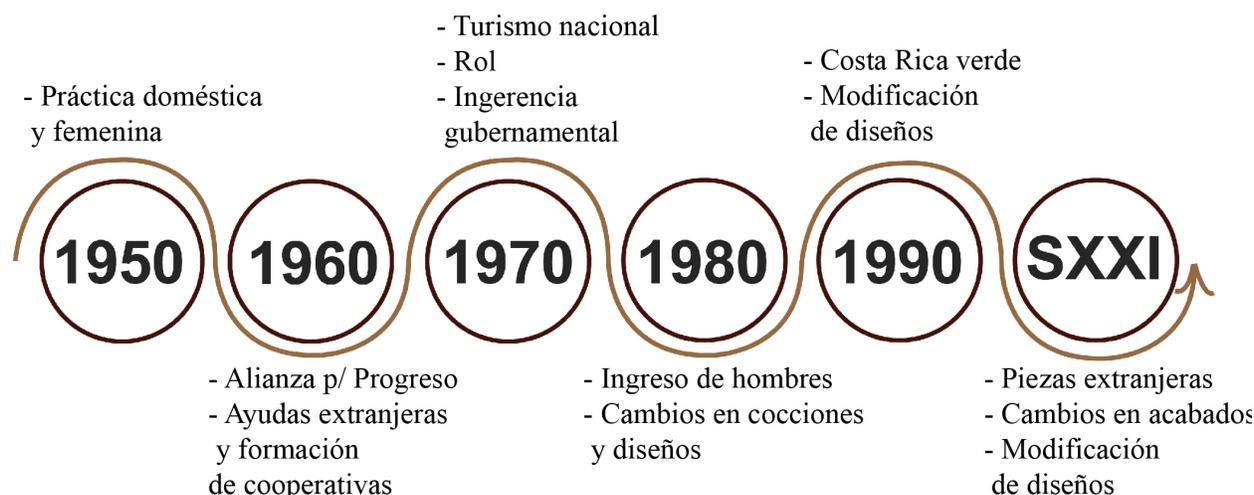
En este sentido, a finales de la década de los años sesenta, se implementó en Costa Rica la iniciativa estadounidense “Alianza para el Progreso”, con el propósito de establecer cooperativas que brindaran beneficios económicos y asistencia financiera a países latinoamericanos. Esta estrategia buscaba mejorar la distribución de la riqueza y el bienestar social para prevenir levantamientos populares ante la crisis económica y la inestabilidad política en la región centroamericana (Pizarro & Marchena, 2009).

Así, en un contexto geopolítico complejo, que podía generar el surgimiento de grupos sociales antagónicos a los intereses políticos de grupos de poder, Estados Unidos promovió proyectos de cooperación para mantener la estabilidad política de acuerdo con sus intereses en la región. Esto resultó en un nuevo modelo de crecimiento centrado en exportaciones no tradicionales, intervención extranjera y turismo (Sanahuja Perales, 1996).

En este contexto, entre 1969 y 1971, dos miembros de los Cuerpos de Paz fueron asignados a la comunidad de Guaitil con el objetivo de fomentar el desarrollo de grupos de mujeres, impulsar la creación de cooperativas de artesanas y buscar nuevos mercados (Hernández de Jaen & Marín de Sasa, 1975). La presencia estadounidense en zonas rurales de Costa Rica reflejaba la atención internacional al país y el deseo de evitar crisis revolucionarias armadas. Esto llevó a la condicionante del mercado en la producción alfarera, lo cual influyó en las representaciones cerámicas y la formación de cooperativas de mujeres.

Durante la década de 1970, los gobiernos implementaron iniciativas para capacitar a las personas alfareras en diseño, técnicas de trabajo y el uso de herramientas no tradicionales. También se fomentó la creación de ferias artesanales para promover el trabajo de las comunidades rurales y dirigirlo al mercado interno y al turismo (Pizarro & Marchena, 2009).

Figura 5. Síntesis de los cambios producidos a lo largo del tiempo, desde 1950 hasta la actualidad en las comunidades de Guaitil y San Vicente



Fuente: Elaboración propia.

La cerámica estudiada, como expresión de arte popular, refleja esta dualidad al reproducir formas y símbolos propios, pero también incorporar elementos simbólicos externos entregados por agentes nacionales e internacionales. Estas intervenciones tuvieron repercusiones palpables en la vida de las personas ceramistas, las cuales son evidentes en los cambios registrados en la técnica alfarera y en los diseños cerámicos a lo largo del tiempo. Puede observarse una síntesis de su desarrollo desde 1950 hasta la actualidad en la [Figura 5](#).

Conclusiones

Este estudio analizó información bibliográfica y, mediante la utilización de la técnica etnográfica de conversaciones abiertas con personas ceramistas de Guaitil y San Vicente, se propuso comprender la función de su producción cerámica como arte popular. Se concluye que esta práctica se ha desarrollado de forma continua desde principios del siglo XX, quizás antes (aunque no disponemos de fuentes que nos lo aseguren), pero la categoría

de arte popular cerámico surgió como respuesta contemporánea, a partir de un proyecto sistémico y civilizador, desde la década de los años 1960, consolidándose en 1980 con la participación masculina en respuesta a las oportunidades del mercado.

Ahora bien, el problema en la producción de este arte popular no es la lógica mercantil en sí, sino que esta fue impuesta por otras personas y las comunidades tienen limitada capacidad de respuesta ante su impacto. De esta forma, consideramos que dicho arte popular no es propositivo ni contestatario, sino que se ajusta a condicionantes externos, lo que genera un arte adaptado a un mundo definido por otros sin cuestionarlo. Es un arte popular creado por un grupo permeado por diferentes discursos ideológicos y variables contextuales originados por terceros e implementados por las personas ceramistas como medio de subsistencia (Camacho Mora, 2022).

Ante este panorama, se sugiere la necesidad de un mayor respaldo gubernamental, no desde aspectos vinculados con el mercado y el turismo –los cuales acrecientan la problemática vista en el documento–, sino en iniciativas y estrategias que permitan valorar el desarrollo histórico de la capacidad creativa de las mismas personas ceramistas y de este arte popular en general, así como posibilitar la creación de espacios que potencien y fomenten la autonomía creativa de las comunidades ceramistas, permitiéndoles definir su propio proyecto de construcción cultural y liberándolos de las limitaciones impuestas por terceros.

Para finalizar, esta investigación ha permitido que surjan nuevas preguntas que abarcan, pero no se limitan a, aspectos que podrían analizarse desde la Sociología del Arte. Nos referimos al estudio de cómo este arte popular es consumido por el mercado, así como a la demanda y venta de piezas. Con base en lo observado durante los años de trabajo de campo en la zona de estudio, hemos percibido una inequidad en la proyección del arte popular cerámico de ambas comunidades, las cuales tienen diferentes formas de relacionarse con el comercio. Dicha situación, a su vez, condiciona las posibilidades de venta. Esta temática no se ha tratado a profundidad, de forma que aún hay preguntas de investigación vinculadas con esta.

Referencias

- Aguirre Baztán, A. (1995). Émica, ética y transferencia. En A. Aguirre Baztán (Ed.), *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural* (pp. 254-256). Marcombo.
- Alfaro, A. (1914). La cerámica de Chira. *Revista de Costa Rica*, 1(2), 254-256.
- Barboza Núñez, E. (2020). *Las playas imaginadas. Turismo, imaginarios y discurso colonial en Guanacaste, Costa Rica*. Editorial Arlekin.
- Camacho Mora, F. (2015). Un viaje por curiol. Cambiado la perspectiva sobre la extracción del pigmento en la alfarería contemporánea guanacasteca. *Revista Herencia*, 28(1), 85-92.
- Camacho Mora, F. (2022). *Diseño cerámico en el arte popular de Guaitil y San Vicente, Guanacaste, Costa Rica (2000-2020)* [Tesis de maestría, Universidad de Costa Rica]. Repositorio Kérwá. <https://hdl.handle.net/10669/88026>
- Castro, F. (2019). *Segunda declaración de La Habana: La Habana, 4 de febrero de 1962*. Unión de Juventudes Comunistas de España.
- Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones sobre el arte popular*. Ariel.
- Gallardo Martínez, H. (1985). *Cultura, política, estado*. Serie de estudios políticos. Editorial Nueva Década.
- García-Canclini, N. (1989). *Las culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Hernández de Jaen, M., & Marín de Sasa, F. (1975). Guaitil, una reserva autóctona en peligro. *Cuadernos de Guanacaste, Serie Lengua, Literatura y Folklore*, (1).
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1988). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento*. Antonio Machado.
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica.
- Leiva Ulloa, M. (1974). *Supervivencia de la tradición cerámica indígena "Guaitil"* [Tesis de grado no publicada, Universidad de Costa Rica]. Universidad de Costa Rica.

- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2004). *Los tiempos hipermodernos*. Anagrama.
- Méndez Pérez, L. (2006). ¿Quiénes dictan las reglas del arte? De la privatización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente. *Artes, la Revista*, 6(11), 24-34.
- Pizarro, Y., & Marchena, J. (2009). *Aportes para la comprensión histórica de la cerámica de Guaitil y San Vicente, Guanacaste* [Documento inédito]. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Restrepo, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Rojas Conejo, D. (2009). *Dilema e identidad del pueblo Bribri*. Universidad de Costa Rica.
- Sanahuja Perales, J. (1996). *La ayuda norteamericana en Centroamérica 1980-1992* (Vol. 1) [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Departamento de Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales. Editorial Universidad Complutense de Madrid.
- Sánchez Grijalba, M., & Méndez González, A. (2023). *Vivencias del curiol: La pintura de la cerámica chorotega en San Vicente de Nicoya*. Círculo y Punto Ediciones.
- Stone, D. (1950). Notes on present-day pottery making and its economy in the ancient chorotegan area. *Middle American Research Records*, 16(1), 269-280.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Editorial Síntesis.
- Vargas Benavides, H. (2023). *Diseño precolombino. Tradición y revitalización*. Editorial Universidad Nacional Estatal a Distancia.
- Wang, N. (2000). *Tourism and modernity*. Emerald Group Publishing.
- Weil, J. (2009). Cambios y continuidades en una industria alfarera de la península de Nicoya desde mediados de siglo XX. *Vínculos*, 33(1-2), 105-136.
- Weil, J., & Herrera, A. (2014). La herencia alfarera en la península de Nicoya. Persistencia de una tradición. *Cuadernos de Antropología*, 24(2), 25-47.
- Wherry, F. (2008). *Global markets and local crafts: Thailand and Costa Rica Compared*. Johns Hopkins University Press.