

ARTE INDÍGENA EN COSTA RICA

Fue hacia el año 1997 cuando la intuición de historiadora me llevó a observar detenidamente a mi alrededor, mientras mi cuerpo brincoteaba sobre la curtidada cuerina verduzca del pintoresco bus, siendo aún apacible el recorrido de la ruta desde la provincia de Limón hasta el minúsculo pueblo de Puerto Viejo de Talamanca. El bamboleo del cacharro, sobre la rústica carretera, hacía cruzar mi atención desde las peculiaridades fisonómicas y particularidades sociales de los otros pasajeros hasta el intento por permanecer en la contemplación embobada del oblicuo litoral atlántico e imaginar sumergirme en esas olas que bailan calipso entre la espuma y el brillo del sol, que no cesa de brincar y saltar sobre la superficie del mar, el cual, paralelamente, nos acompañaba. Mas fueron la musicalidad y acentos ingleses e isleños de Radio Casino, unidos a esos chillantes colores engalanando la lata del entonces destartado bus a Sixaola, los cuales primero me hablaron de la riqueza cultural que borbotonea en esta zona del país, antigua testigo y partícipe del cónclave Caribe y su particular historia, el origen de nuestra historia.

De banca en banca se fue acercando la señora indígena kuna, hasta que se sentó junto a mí. Sorprendida sonreí, pero dejé caer mi mandíbula cuando, no sé de cuál escondrijo entre su blusón, decididamente sacaba y me mostraba bolsos, vestimentas y adornos, elaborados totalmente a mano con la técnica de la "mola", esas bellas muestras artesanales de su singular cultura, todas trabajadas con un excelente acabado y buen gusto en la escogencia de la combinación de colores. Me observó observando, posiblemente en un seguimiento inconsciente, según ancestral costumbre de vigilar en sigilo, pero también con la vena del intercambio y el comercio en los genes; y es por lo que se me acerca con obvia intención de hacer una venta, mientras hablaba y hablaba sin que yo le pudiera comprender. En adelante, faltaron pocos años para que este encuentro, que generó mi motivación por vender artesanías a turistas, pasara a ser un proyecto de investigación, documentación y apoyo al artesano indígena de esta gran familia originaria de la que descendemos de este lado del país, la Macrochibcha.

Los primeros artesanos indígenas en visitar el espacio donde vendería artículos de recuerdo, al final del mismo año, fueron dos hermanos, panameños también, Ronaldo e Isaías Gamarra, hijos de la legendaria maestra artesana Celedonia Hernández Santana, descendiente de la familia Santana —apellido del actual linaje

Carolina

Jiménez. Historiadora de arte, artista plástica y máster en Tecnología Educativa. Realiza trabajo independiente en investigación de campo y recopilación de elementos autóctonos de la región de la Alta y Baja Talamanca donde reside de manera permanente desde hace unos 15 años. carolinajimenez@racsa.co.cr

real— y todos ellos del pueblo Plúyo Naso Teribe, conocidos antiguamente como los Tiribíes. Muy pronto se corrió la voz sobre la persona comprando artesanía, y ha sido un privilegio poder conocer personalmente a muchos otros artesanos que se acercaron a mostrar sus productos o visité, luego ya, y sobre todo, en nuestro territorio, de los pueblos Cabécar y Bribri. Ese encuentro resultó crucial en ese momento, pues, desde el punto de vista del artesano indígena, se sufría de años de caída del mercado artesanal a nivel regional y nacional, debido a los cambios ocurridos en la fabricación masiva de artículos de uso doméstico, debidos a la inclusión en el comercio de diferentes materiales industrializados, como el plástico.

Productos de gran calidad en su manufactura y con un alto sentido utilitario que sencillamente dejaron de utilizarse en los hogares costarricenses son: el mecate natural, el hilo de pita, las hamacas de hilo natural o los muchos recipientes realizados a partir del cascarón del guacal o jícara; recordemos por ejemplo el color de los vistosos tintes naturales que solían engalanar los coquetos costureros con tapa, infaltables en el hogar por su belleza y estilo regionalizado; y no olvidemos los canastos para la ropa, hechos con bejucos o con fibra de palmas como el senco, o la palma real, materiales usados para formar la cesta de los huevos o la canastita para servir pan o tortillas, todos antiguamente de amplio uso popular.

A pesar de esa pérdida de mercado, la gran mayoría de los pobladores de los territorios indígenas en Costa Rica mantienen la tradición en el trabajo artesanal. Casi se perdió, es cierto, y ha sufrido una larga etapa de crisis y aculturación, tanto por la falta de estrategias de comercialización como por la carencia del espacio físico donde se acostumbraba realizar las actividades de comercio y trueque de productos, el fantástico mercado, esa importantísima y popular plaza comercial y de intercambio social, pero la herencia se mantiene, está viva, y el oficio se respeta.

La intención por colaborar en revivir y mantener palpitante la tradición artístico-artesanal en familias Cábecar y Bribri, de la Región Atlántica, por buscar que cada vez más familias retomen esa escuela, surge de admirar su sistema de vida que basa la economía doméstica y de ingreso familiar en el cultivo de la finca y la complementa con la venta del trabajo artesanal, realizado en familia, tal y como siempre se hizo, aunque ahora la intención cambie y no se haga tanto para el trueque o para el uso doméstico, como en los viejos tiempos.

Con el paso de los años, la iniciativa y el interés en el tema creció. Se popularizó y se ha diversificado en varias direcciones y desde ángulos diferentes; hasta el punto en que cada vez más la artesanía y el arte indígena costarricense son no solo mejor reconocidos, respetados y promovidos comercialmente, sino que incluso muchos de estos objetos, realizados y coloreados solamente con elementos naturales, algunos utilitarios y otros no, han merecido el honor de ser exhibidos en importantes centros culturales e incluso en museos del siempre etnocéntrico valle intermontano de la Gran Área Metropolitana. Y esto sucede, sobre todo, porque la artesanía indígena mantiene un componente conceptual tradicional subyacente en los objetos elaborados, y el artesano maneja tal excelencia en su trabajo que merece ser destacado como persona artista sobresaliente en su campo.

El análisis detallado del fidedigno dibujo naturalista y el observar la agradable estilización anatómica en el tratamiento de las figuras, así como mi asombro al

conocer sobre los temas utilizados en el decorado de los guacales tallados por el artesano bribri Armando Rodríguez Sancho, de Úatsi de Talamanca, han sido el inicio del proceso de visualización e identificación de esta riqueza cultural narrada con línea suave y maestra, pero además, colmada de historia y cosmovisión. Entonces, esos sencillos “recuerdos para el amigo turista” pasaron a ser ante mis ojos “el espacio digno de tallarse para narrar mi cultura”.

Los guacales-cantimplora tienen un cordón natural hecho a mano para colgarlos del hombro, pues, antiguamente, así era como se mantenía el agua fresca. En nuestros días, son tal vez uno de los productos que menos utilidad presenta para la vida cotidiana de una persona que desee comprarlos, sin embargo, y en la actualidad, el guacal o la jícara no ha perdido su gran sentido utilitario para Bribris y Cabécares, que viven en Talamanca, ni tampoco ha perdido importancia para su arte y su poder de comunicación. Muchos de los motivos decorativos de los guacales y jícaras, —no solo de Armando, sino viéndolo ya como un común denominador en talladores indígenas de otros territorios y pueblos originarios de Costa Rica—, muestran un trabajo de dibujo artístico con una calidad igualable a cualquier grafismo tenido como obra de arte; pero, realizado en papel. La razón para efectuar esta comparación es sencilla, es la excelencia en la utilización de la herramienta, el artístico sentido de la estilización, el buen manejo de la proporción, volumetría y conocimiento anatómico de los personajes dibujados, el sentido nato de la ubicación espacial; sobre todo, tomando en cuenta que se trabaja sin patrón, se talla la idea directamente sobre el guacal o jícara, o madera, y es en general la presencia de un agradable sentido de la ambientación de la escena, usualmente acompañada de un delicado despliegue de fauna y animalística autóctonas, lo que lo definen.

Observar, haciendo este tipo de análisis, demuestra por qué el trabajo en dibujo y escultura de nuestros artistas indígenas, reúne una serie de cualidades lineales, expresivas, de conocimientos anatómicos, de identificación con la fauna y flora locales y del manejo de las formas y el volumen, que definitivamente lo apartan del negligente y jerarquizante calificativo de artesano; pero, además de que su trabajo posee estos atributos de forma, una acertada interpretación acerca del enfoque de fondo, sobre el significado del aparente decorado, permite definir de qué manera un artesano especializado interpreta y mantiene latente con sus dibujos la historia del origen y las costumbres de su pueblo, fiel al papel que en la cosmovisión bribri realizó Sula', padre de Iriria, la niña tierra, y ayudante de Dios en la creación, formador de los seres humanos con aguas de colores. Armando no solo decora una maraca, sino que narra la historia del pueblo bribri, aunque es enfático en aclarar que él puede dibujar la historia, mas solamente los awapà, o señores médicos, pueden usar el verbo para narrarla.

Los artesanos son artistas innatos y pueden dibujar conceptos culturales y narraciones históricas, pero son años de linaje, largo aprendizaje, estudio y duro en-



Foto 1. Maracas de Armando Rodríguez. Costumbre de la caza tradicional, el Yéria o cazador sabe por designio de Dios, cuales son las especies de caza en la selva.

trenamiento lo que permite a los *usékölpa*, o señores médicos aborígenes, utilizar la narración de la historia de su origen en oraciones, para así poder identificarse con el mundo espiritual y junto con la medicina tradicional y otros elementos, curar enfermedades. En la arquitectura tradicional Cabécar y Bribri, el ejemplo de este enunciado de materialización de conceptos se da en el rancho cónico tradicional, con todos sus significados histórico-culturales. El arte y el concepto han estado dormidos, tal vez, pero están, y la relación que sirve de puente para crear la imagen visual del mundo conceptual, trabajada arquetípicamente, como se hizo siempre, perdura desde centenios.

Una escultura en miniatura, con forma de tortuga o cocodrilo estilizado, con su lomo y centro abdominal achatados, tallada en madera de balsa por el bribri Rogelio López Morales, o en madera de laurel, por Dimas Díaz Mayorga, de Corbita, —o por otros artesanos actuales, respetuosos de la tradición y de los médicos

o señores principales—, resulta ser una réplica en miniatura del asiento sagrado preparado para uso exclusivo de los señores *sukias* actuales. Ahora bien, es muy interesante, sobre todo para ellos mismos, notar cómo, a través del tiempo, se siguen manteniendo patrones de trabajo en estilística, recursos de diseño, patrimonio temático, funciones y conceptualización, aunque las circunstancias históricas y el material hayan cambiado. El trabajo de campo ampliado a la Zona Pacífico Sur, probó que la gran mayoría de los artesanos y artistas actuales no conocen y, por supuesto, no recuerdan, los objetos artísticos realizados por sus antepasados en los tiempos de la colonia, ni anteriores, y suelen admirarse cuando observan y reconocen por primera vez la imagen de un petate en piedra, por ejemplo, o de una talla de algún animal de su fauna y constatar de qué manera la herencia estilística se mantiene, aunque el material, línea y decorado sean ahora mucho más sencillos y el momento histórico diferente.



Foto 2. Arriba: una imagen de felino, talla en piedra de la Región Atlántica, de la colección del Museo del Oro; y abajo, una talla en miniatura realizada en madera de balsa por el bribri Rogelio López Sancho.

Desde este punto de vista, puedo deducir que los enigmáticos petates de piedra originalmente fueron el asiento del *awá*, pero trabajados en tiempos de paz y progreso, cuando arte, religión y cultura habían alcanzado la madurez que permite la estabilidad política, económica y social, dentro de un sistema de vida exitoso y en pleno desarrollo.

Es posible que parezca inverosímil, pero casi ningún artesano indígena actual, sobre todo Cabécar o Bribri de la Región Talamaca Caribe, cuenta con alguna referencia visual del legado artístico de sus antepasados; en la zona atlántica, esto se debe a que viven en lugares muy alejados y con medios visuales y educativos

más limitados que en otras regiones del país, su cotidianidad pertenece a un sistema diferente y, aunque sea difícil creer que no hayan visto antes muestras del legado precolombino, esto es así porque aún se vive, diariamente, en un entorno natural diferente al de las ciudades y su realidad es radicalmente opuesta al sistema capitalista. En ese sentido, se debe tomar en cuenta que, aunque poseen tierra, siembros, vivienda, cultura propia y mucho talento, el dinero escasea. Su arte no se valora ni se requiere como en las ciudades, cierto, pero también se necesita, y la venta de arte y artesanía sigue siendo una opción muy lógica y viable de complementar en la economía familiar.

De igual manera se nota, en el trabajo con descendientes Bribri, Cabécar, Bruncas, Gnöbe y Térraba de comunidades de la zona Pacífico Sur, el arraigo a técnicas y tradiciones guardadas en el remanente de la memoria, a pesar de que la dinámica del turismo o pseudoayudas al artesano han pretendido convertirlos en trabajadores manuales comerciales, repetidores de patrones foráneos vacíos de contenido. Sencillamente, desconocemos la importancia cultural del arte y de las artesanías indígenas y no sabemos que algunas veces una simple maraca con una hermosa decoración abstracta esconde un gran significado ceremonial o muestra una costumbre o una narración histórica.

Existen, por ejemplo, las maracas que presentan un enmarcado de estrella, decoraciones de cinta ondulada en los extremos o estilizaciones angulosas que recuerdan los rayos del sol, estas son maracas de protección y solamente las suenan cantores, o *Tsökölpa*, para dictar momentos importantes en las ceremonias. La maraca usada por el cantor al inicio de un canto fúnebre, debe “curarse” internamente con cacao y, en el ritual, cuatro cantores se toman de las manos y el *Tsököl* principal es quien indica el comienzo del canto, acompañándose con un son muy específico de su maraca exclusiva.

En una interpretación característica, Armando Rodríguez dibuja el momento cuando *Sibö*, Dios, creó al tigre llamado *Namú*, o más bien, interpreta el instante en que Dios le da el don de la inteligencia, con líneas de puntos sucesivos, provenientes de los bordes con diseño estrellado, que representan la fuerza divina y simbolizan protección; las líneas son continuas hasta llegar a la franja central ondulada, la cual es el suave soplo de Dios dando al tigre tanto su pensamiento, como recordatorio de que se lo da para recordarle la misión que le dio en este

Foto 3. Armando Rodríguez Sancho. Maracas del pensamiento al tigre y de la mar.



mundo, la cual es defender al indígena. Profundizando un poco más, recuerda que si el hombre blanco o *sikua*, llega a la selva con malas intenciones, el poder del tigre puede promover desastres naturales como una tormenta o dar fuerza al sortilegio de la luna llena.

Si la maraca está representando a la fémina más temida, la mar, la incisión zigzagueante tallada en filas alargadas y abarcando toda su redondez define el diseño que representa el centro del mar, sus movimientos y profundidad. En la cosmovisión del *Bribriwak*, u hombre Bribri —como se llaman a sí mismos—, el mar es una mujer, peligrosa y traicionera, quién, dicho por Armando, “nos traga como a un sorbo de chocolate si nos descuidamos”, y esta es la razón por la que la maraca de la mar presenta un diseño de protección, con las líneas paralelas de los costados desplegadas en semicírculo y, alrededor, enmarcando la imagen de la mar.

El versátil artesano, Dimas Díaz Mayorga, perteneciente al clan de su madre *Wrûkicháwak* —dueños del palo de poró donde los primeros médicos dibujaron a los animales, plantas y órganos del cuerpo con los que experimentaron para afianzar los conocimientos y secretos de la medicina—, también puede tallar esculturas y miniaturas de los elementos sagrados del *awá*, como el asiento y el tambor, e ilustra el tambor utilizando sus caras opuestas como dos escenarios diferentes pero relacionados entre sí. Este recurso es muy usado también en

máscaras y otras creaciones subjetivas de vivencias personales, que necesitan del retrato o autorretrato en su identificación con el *alter ego* —u otro yo— para expresar un estado personal con alta carga emotiva. En las obras con estas características, el artista trabaja con un dibujo de trazo más fuerte y espontáneo, lo que a veces puede resultar en un estilo expresionista, muy libre y sensible, lleno de fuerza y significado.

Se ha notado, en creaciones recientes de artistas participantes en talleres de enseñanza de otras técnicas respetuosas de la diversidad, una recurrencia en esta búsqueda de patrones y recursos expresivos con arraigo plástico en el simbolismo tradicional. Esto se ejemplariza aquí con la obra de la artista terraba Fidelia Rivera Fernández, quien enseña el poder de su *alter ego* “tigre” en su retrato; ella luchó con cada corte en la madera, logró sentir la catarsis y liberación necesarias para superar una dura experiencia pasada con su hija enferma y así lo plasma representando esa fuerza natural en una mitad de su rostro y torso.

Esta técnica de expresión dual es frecuente también en guacales-cantimplora, y hasta en maracas, cuando se desea representar a dos sujetos de la narración, el “tigre” y el “sol”, *Sibö* y el hombre, *Duwàlök* y la montaña, *Yëria* y los animales.

Foto 4. Fidelia Rivera Fernández, Xilografía, 2014.



Foto 5. Rafael González Lázaro. Máscara tradicional.

La auténtica máscara brunca se talla respetando la veta de la madera y devela su significado cultural principalmente en el elemento mágico-fantástico que antiguamente acompañó este arte. La máscara no es solo una pretendida forma intimidante contra el enemigo, sino el elemento que, de nuevo, me permite conectarme con mi “otro yo”, mi *alter ego* animal (águila, tigre, serpiente, búho), representado con una estilizada figura tallada coronando la máscara; de hecho es mi “otro yo” el encargado de realizar “la magia” de protección, capaz incluso hasta de manifestarse y materializarse en situación de peligro, para asustar y defender del conquistador o colonizador, léase, amenaza.

Es admirable ver que la familia Cabécar de apellido Navas, Fausto (el padre), Junior y Heinz (los hijos), todos sensibles escultores, aún tallen figuras en madera que retratan al *bribriwak* en sus actitudes y actividades diarias más pintorescas, y resulta interesante porque así constatamos cómo se mantienen fieles las similitudes costumbristas aún hoy, según podemos ver en las personas retratadas en las antiguas fotografías que se encuentran en el libro titulado *El espacio y sus hombres*, escrito por el notable paleontólogo estadounidense, William More Gabb, durante sus 3 años de trabajo y convivencia con las culturas de Talamanca, Cabécar, Bribri y Teribe, principalmente, adonde llegó para trabajar a partir de 1873. El libro fue publicado en 1978 y tiene excelentes comentarios del historiador Luis Ferrero.

Igualmente, agrada y sorprende ver cómo, en nuestros días, la talla en madera, inspirada en animales autóctonos de los artistas bribri Walter Estrada Díaz, Dimas Mayorga, Johnny Alméngor —o del también bribri, pero del lado del Pacífico Sur, Marvin José Ortiz Figueroa, o del gran especialista brunca Hugo Dennis Fernández González, o el retrato estilizado de las especies pequeñas de la selva en los guacales en miniatura de Rogelio López— aún, con el transcurrir de los años, mantengan de manera impresionante el estilo y la sensibilidad autóctona “puros”, para usar las palabras de la sabia señora bribri Clotilde Mayorga Mayorga, de Corbita; estos trabajos de máxima delicadeza y caracterización esenciales, prueban de qué manera los modelos artísticos siguen manifestándose hereditariamente con su estilo más castizo.



Foto 6. Fausto Navas Navas.
Esculturas en madera de
balsa con color
2003.

Es grande la riqueza cultural de los objetos sencillos o de uso doméstico, nos pueden recordar la gran alianza que aún podemos obtener sabiamente con el entorno natural, si los conocemos y respetamos, y aunque se trate de unas maracas decoradas con sencillos dibujos de niños, las suaves curvaturas de la línea nos hablan de alegres escenas de aves y de un arte animista, donde posiblemente también se muestren las hojas con ojos, y sonrientes, pues son dibujos de niños que crecen con especial empatía con el entorno natural. Los abanicos de Pastora Jackson, o de su hija Eraida, nos transportan a la costumbre de atizar el fuego —hábito ya olvidado por ciudadanos, pero aún necesario si se vive en ese otro sistema diferente que debemos honrar—; el abanico en sí es un inventario de recursos de la selva, pues se elabora con la hoja del senco, recogida, hervida e hilada como antes. Se decora con diseños geométricos que corresponden a patrones característicos de su pueblo,

Foto 7. Foto de
Rodrigo Salazar Salvatierra
Indígenas de Talamanca,
1976.



definidos tanto por “la mano de la tejedora” como por el color, y el color se obtiene a partir de diferentes intensidades de la mata azul, que brinda el tono café, o se usa el negro que da el guaitil, o las variantes del rojo al naranja del achiote y, por supuesto, el amarillo de la cúrcuma y, así, en un sencillo canastito, comprobamos cómo el arte forma parte de la vida y recoge su historia social y natural.

Y aun en los trabajos más legendarios, como lo son la confección de lanzas y los conjuntos de arco y flechas, realizados por el octogenario don Samuel López López, quien vive frente a la plaza de *Úatsi* o Rancho Grande, se nos habla de tradición, pues están hechos de pejibaye y del tallo del verolís, la flor de la caña brava, amarrados con mecate elaborado de la hoja de la palma de la pita, con “el pegue” reforzado con la goma del árbol de la caraña, según la usanza original del oficio y que él realiza desde pequeño, cuando aprendió de su padre. La herramienta que necesita es su machete.



Foto 8. Arriba, puerco espín y armadillo de Rogelio López.
Abajo, figura de cocodrillo, tallada en cedro por Dimas Mayorga.



Foto 9. Tejidos con tintas y fibras naturales elaborados por
Claustina López Sánchez.



Foto 10. Tallas realizadas en cedro por los bribris Walter Estrada Ríos, a la izquierda. Johnny Almengor Almengor, a la derecha.

El simple recuerdo de los dibujos preferidos de mi infancia me lleva siempre a evocar las ilustraciones del maestro del dibujo en la historia del arte costarricense, Juan Manuel Sánchez (1907–1990), y un arrebatado de romanticismo bucólico me induce a identificarlos e incluso emparentarlos con el estilo, movimiento y dinámica de la línea firmemente tallada por la tosca herramienta del artesano indígena.

Ese sentimiento de ternura que acompaña la sutileza de línea en los contornos de las figuras del “indio Sánchez”, las delicadas siluetas encontradas en sus dibujos y tallas —tan identificables con el sentir costarricense—, esa búsqueda por la simplificación y pureza de la línea para definir las siluetas de las figuras y la manera como escoge resolverlas en su expresión más básica y estilizada, con una línea simple pero muy expresiva, y tan delicada que sus figuras fluyen livianamente entre curvaturas y ondulaciones pareciendo flotar inspiradas por el soplo del viento, en una dialéctica de la dinámica curvilínea, muy característica del dibujo costarricense, que fue llevada a su máxima expresión por el indio Sánchez.



Foto 11. Juan Manuel Sánchez. Dibujo a tinta, 1934.

sus raíces, en su tierra natal, en los animales autóctonos y en el llamado arte precolumbino; en su tiempo fue reconocido precisamente porque, con su trabajo de estética indigenista, revaloró las máximas cualidades y madurez estética de la creación propia o de espíritu originario, defendiéndola frente a la influencia del patrón de la academia clásica europea. Juan Manuel defendía la creatividad del arte autóctono pues consideraba a la imaginación y al espíritu portadores de la herencia genética de la Historia.

De manera que tenemos presentes en Clotilde, Armando, Yolanda, Rogelio, Johnny, Hugo, Rafael, Juanita, Claustina y tantos más, a orgullosos herederos de nuestros primeros, auténticos y originarios ancestros creadores plásticos, de nuestros primeros artistas. La veta continúa, la tradición no ha muerto, la presencia de la diversidad cultural es una realidad en las comunidades indígenas de la Región Atlántica de Talamanca y en otros grupos del país.



Foto 12. Juan Manuel Sánchez, Sin título
Dibujo a tinta
1934.

