

## **ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y SEMIÓTICO DE UNA MÁSCARA BORUCA**

*Henry O. Vargas Benavides\**

Recepción: 1 de junio de 2007 • Aprobación: 6 de junio de 2008

### **RESUMEN**

El siguiente artículo engloba un análisis de un paratexto: la portada de una revista que contiene una máscara de la reserva indígena Boruca de Costa Rica. El mismo se realiza por medio del empleo de las herramientas del diseño, la semiótica y aspectos socio-culturales. Al final se compara con la obra contemporánea del artista nicaragüense: Raúl Quintanilla.

**Palabras clave:** arte - diseño - semiótica - máscara - indígenas Boruca - arte centroamericano

### **ABSTRACT**

This article comprises a general analysis of a paratext: a magazine cover that shows a mask from the Boruca Indigenous Reserve of Costa Rica. This analysis was done taking into account the theories of design, semiotic and socio-cultural aspects. At the end, it will be compared with two works of Raul Quintanilla, a Nicaraguan artist.

**Key Words:** art - design - semiotics - mask - Borucan Indians - Central American art

---

\* Profesor en la Sede de Occidente y en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica [hvargasb@gmail.com].

## Introducción

Las herramientas de la semiótica permiten interpretar elementos de la cultura desde visiones muy concretas. Generalmente, muchos de los análisis dirigidos a la interpretación dialógica se encuentran vinculados con la intertextualidad. Los textos se han analizado ampliamente desde la exégesis bíblica a las actuales concepciones de la hermenéutica. Pero, sí son escasos los estudios que se han hecho en torno al mundo de las imágenes con el fin de descodificarlas y con mucho más razón en nuestro continente americano. Por tanto, en este estudio se pretende integrar los componentes visuales y los elementos semióticos hacia un aspecto de la cultura popular.

En Costa Rica es importante destacar dos trabajos de Eugenio Murillo en torno al análisis de la cubierta de la novela *La loca Prado* de Virgilio A. Mora -ilustración de Miguel Hernández- (2001), y en un sentido similar, el estudio del “símbolo patrio” de la casa de adobes en la pintura costarricense (2000).

De este modo, nos apropiaremos de la herramienta del “intertexto” principalmente, para aplicarlo al “intertexto visual” como lo llama Murillo. En este mismo trabajo se encontrarán una serie de diálogos visuales con elementos del arte precolombino y de la historia del arte en general. El problema se concentra desde el estudio de una máscara Boruca del taller de artesanía del indígena Ismael González Lázaro<sup>1</sup> de la Reserva Indígena

Boruca al sur de Costa Rica (ver figura 1), con el fin de encontrar estas múltiples conexiones con otras formas visuales.

Se partirá del análisis meramente formal, para comprender la estructura de la pieza, sus características compositivas, modulares, proporcionales, etc. A continuación, se cotejará con la aplicación de herramientas semióticas de manera comparativa con otros objetos artísticos, tanto como, obras de arte contemporáneas de la región centroamericana.

Se destaca el trabajo de diseño de las piezas indígenas precolombinas analizadas por Vargas (1999) y cómo estas se pueden hermanar con las herramientas de la semiótica en este tipo de análisis; con la lectura de la forma y su relación con el sujeto cultural que produjo ese objeto estético. La imagen de la máscara Boruca por analizar se ha trazado con diferentes gráficas de programas digitales, con el propósito de estudiar los elementos estructurales de la misma.

El problema fundamental de este análisis consiste en ¿identificar si existen estructuras precolombinas u occidentales en la realización de las máscaras contemporáneas del taller de Ismael González y si estas se evidencian en la máscara por examinar?

1 Ismael González Lázaro (1928) es maestro mascarero indígena de la reserva Boruca en Buenos Aires de Puntarenas, Costa Rica. Se ha dedicado al tallado de la madera y de máscaras artesanales -técnica heredada de sus abuelos y su padre-, para la Fiesta de los Diablitos que se realizan en la reserva durante el

fin y principio de año durante cuatro días. Durante la década de los ochentas a los noventas organizó y originó el taller de artesanías en la reserva, dirigido a los jóvenes indígenas de aquel momento. Esto provocó un despertar de la tradición y tallado de las máscaras de los diablitos en los nuevos artesanos, reconocidos hoy día dentro y fuera del país. Por su labor como artesano y maestro mascarero se le concede el Premio Nacional del Cultura Popular, 1999, otorgado por el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes del gobierno de Costa Rica.

## Un rostro por analizar

El objeto se encuentra inmerso dentro de un paratexto: portada de la revista *Clásica* n. 18 de 1995<sup>2</sup>. Dicha máscara tallada en madera de balsa pertenece al baile de los Diablitos en la reserva indígena Boruca. La misma tallada por Ismael González con el propósito de ser jugada en la festividad durante el fin y principio de año, desde el 30 de diciembre y hasta el 2 de enero. Actualmente artesanos indígenas borucas como Ismael tallan este tipo de caretas en maderas livianas; las portan ejecutantes vestidos principalmente con un paño que cubre el resto de la cabeza, un saco de gangoche que cubre el cuerpo, una cinta en la cintura y botas o tenis. Algunos adornan la vestimenta y la máscara con plumas, picos de animales, hojas verdes o secas, bejucos o cueros de animales y hasta peluches. A los participantes se les preparan comidas y chicha de maíz, plátano o pejibaye; mientras que en el centro del pueblo se celebran las fiestas con ventas de comidas y bebidas para el resto del público nacional y extranjero. Los denominados diablitos se enfrentan a un toro –símbolo del español– que los arremete y el último día le capturan y reparten sus partes nobles en una jocosa ceremonia con fuego al caer el sol (Ismael González Lázaro (entrevista personal, 2 de enero de 2005)). Las máscaras de don Ismael se caracterizan por la ausencia de plumas y accesorios,

con pocos o escasos pigmentos, al contrario de las confeccionadas por los jóvenes artesanos talladores y pintores indígenas en Boruca. Los actuales mascareros emplean témperas y acrílicos con decoraciones geométricas o figurativas sobre la madera.

La máscara está sobrepuesta en un fondo negro y produce un alto contraste tonal por la claridad de la madera de balsa con que está fabricada. El nombre de la revista y un ribete a manera de marco que caracteriza a los demás números de la misma, aparecen en este ejemplar de color amarillo, lo que causa una analogía<sup>3</sup> de color con la madera. Existen además, otras tipografías secundarias y terciarias; las secundarias se encuentran en la parte inferior derecha de la máscara e indican el título del artículo sobre el objeto expuesto: “Máscaras de “los diablitos”: Boruca, Térraba y Rey Curré” de Jorge Luis Acevedo y Ronald Mills; estas nos indican la importancia de este artículo en el contenido de esta edición. Las tipografías terciarias y de menor tamaño contienen: el lema de la revista, el año, número y fechas de la edición, bajo el titular principal y el precio de la revista en el sector inferior izquierdo y fuera del ribete. Este último equilibra levemente la mirada producida por el peso del titular de la zona inferior derecha. Se debe destacar que la máscara en la portada se sobrepone a todos estos elementos y es lo primero que sobresale del resto de la composición (ver figura 1).

2 Clásica fue una revista dedicada a la difusión cultural, propiedad de ICSA (Imagen Corporativa) y publicada en San José, Costa Rica. La máscara de la portada pertenece en la actualidad al Museo de Culturas Indígenas, del Centro Neotrópico de Sarapiquí, Costa Rica. El mismo fundado en el 2001.

3 Los colores análogos son los que se encuentran cercanos en el círculo de color o pertenecen a una misma gradación de color (Scott, 1991/1993:98)



Figura 1. Portada de la revista Clásica, n. 18, 1995.

### Elementos formales de la máscara Boruca

Si se observa el objeto aisladamente en la figura 2, el punto focal lo crean los ojos profundos que se logra por el vacío o la oquedad escultórica. Luego aparece en segundo plano, otra cabeza pequeña con ojos huequeados a la vez. Destacan además los altos relieves: nariz y cuernos, los medios relieves: boca y arcos de los ojos y bajos relieves: mejillas, barbilla, etc.



Figura 2. Máscara aislada. Sin los elementos paratextuales (la intervención es nuestra).

La composición de este objeto es completamente simétrica, lo que Scott denomina como equilibrio axial, pues al trazar un eje vertical (de arriba abajo) los elementos de ambos lados se repiten exactamente como el reflejo en un espejo (figura 3).

En las siguientes figuras se analizan los componentes estructurales por medio de la utilización de la geometría euclídea, lo que Atilio Marcolli ha denominado “campo geométrico intuitivo”, por medio de los ejes estructurales del cuadrado.

En la primera figura (figura 3) se ubica la forma dividida por el eje central horizontal en dos submódulos básicos: la primera desde la cornamenta a la base de los ojos y la segunda desde el límite de la base de los ojos a la barbilla.



Figura 3. Análisis estructural de la máscara. (La intervención es nuestra)

En la siguiente imagen (figura 4) se continuó dividiendo la forma ya en cuatro sectores horizontales principales de composición de la máscara. La primera<sup>4</sup> por la cornamenta, la segunda enmarca

<sup>4</sup> Según la división efectuada por el cuadrado geométrico intuitivo se analiza el contenido de arriba hacia abajo.

claramente los ojos, la tercera división a la base de la nariz y la cuarta de la base inferior de la nariz a la barbilla.

Si volvemos a subdividir una de las mitades del eje de simetría en su centro por otra línea vertical, encontramos que este eje cruza desde el centro de la cornamenta del personaje, luego por el centro del ojo y cerca del término de un lado del labio (figuras 4 y 5).



Figuras 4 y 5. Análisis estructural de la máscara. Der. Corte simétrico. (La intervención es nuestra).

## Dos figuras y dualidad de significados

Entre los intertextos visuales que podemos apreciar en esta obra se encuentra el del “alter-ego”. Según Luis Ferrero (1987: 390) este término indica que el otro yo remite al alma, espíritu, sombra o el otro yo de la misma persona. Este tipo representacional es constante en el arte precolombino costarricense y tiene dos orígenes: el mesoamericano que muestra la cabeza de un individuo en las fauces de un animal y el sudamericano presenta un animal en la espalda del individuo.

Un ejemplo de este tipo de piezas, la tenemos en el oro precolombino

en la figura 6 del “hombre lagarto” se observan tres personajes de proporciones menores sobre la cabeza y las manos levantadas de este personaje. Esta pieza es del sector conocido del área de influencia sudamericana.



Figura 6. Hombre lagarto Museos del Banco Central de Costa Rica. Fotografía de H. Vargas B, 1999.

En la máscara boruca observamos la cabeza de un personaje que se asoma entre la cornamenta del personaje principal. Si la indagamos con detalle, notaremos que la misma nariz del otro personaje se convierte en el cuerpo del personaje secundario. Y el relieve de los arcos alrededor de los ojos pueden convertirse en los brazos de este segundo personaje. En la figura 7 podemos detenemos en este detalle por separado; la nariz se ha transformado en un tipo de traje alargado similar a los sacos de gancho que visten los diablitos durante el juego y los brazos en una especie de formas aladas. De modo que la imagen se asemeja a una figura de ave y personaje humano a la vez.



Figura 7. Intervención en la máscara para destacar una segunda figura (La intervención es nuestra).

Otra de las formas presentes son las ondulaciones alrededor de los ojos que se asemejan a figuras de serpientes. La representación de la serpiente en la América antigua se percibe en las formas onduladas o grecas escalonadas. Es símbolo de la masculinidad, de lo fálico y se le anexa a las divinidades de la tierra y el agua. Es sinónimo de la muerte pero también de la regeneración.<sup>5</sup> (véase figura 8).



Figura 8. Los colores alrededor del ojo resaltan las formas curvas. (La intervención es nuestra).

Si se observa la figura anterior los cuerpos ondulados concluyen en triángulo. Las formas puntiagudas, los elementos triangulares se encuentran en diferentes piezas precolombinas como los colmillos de la representación de los jaguares o lagartos, Las fauces abiertas o semiabiertas de estos

personajes vislumbran un alto contenido de furia, de agresividad en las mismas.

Otro elemento son las formas de las alas de las aves en las piezas de oro. Si comparamos el personaje secundario de la máscara Boruca (figura 9) y una pieza precolombina de oro que representa un ave se observarán tales aproximaciones. En la figura de la máscara, si la nariz se convierte en parte de su cuerpo, en la figura de oro se observan la similitud con el cuerpo del ave. En consecuencia, la cabeza, cuerpo y alas se repiten estructuralmente en ambos personajes.



Figura 9. Colgante de oro de ave bicéfala. Pacífico Sur, 500-1550 d.C. Colección Museo Nacional de Costa Rica. Fotografía H. Vargas B., 1998.

La cornamenta es otro de los elementos representativos de la máscara. Según Pérez-Rioja (1962), los cuernos desde la antigüedad son símbolos de fuerza, poder y dignidad. Muchas representaciones de dioses, héroes, personajes diversos, los poseen como muestra de potencialidad. Para el cristianismo simboliza el mal, la violencia y el demonio. Pero además es símbolo de la fertilidad, prosperidad, de lo fálico.

Autores como Pablo Picasso han utilizado el tema del toro, o del ser humano transformado en toro para expresar temas como el de las corridas, la muerte, la violación y el poder como lo es la brutalidad ante la guerra.

<sup>5</sup> Vargas, 1999: 99

## La máscara como elemento ritual y representacional

La máscara forma parte de variadas representaciones festivas en la cultura popular. Para Mijaíl Bajtín (1987: 42) la máscara –en referencia a la Edad Media y el Renacimiento- es el elemento característico de los ritos y espectáculos más antiguos. Posee un complejo y variado simbolismo. Se le asocia a las sucesiones y reencarnaciones, la negación de la propia identidad y la unicidad, la relación entre la imagen individual y la realidad.

La máscara del toro en la reserva Boruca –según José Luis Amador (2005) - es el representante del español, del dominio venido del exterior; esta representación se encuentra en otras tradiciones del continente americano, en Nicaragua, a modo de ejemplo, se manifiesta en el baile del Toro Guaco. Pero, el otro yo de la comunidad se ve reflejado también en las máscaras de los diablitos. Los diablitos reflejan el sentir de su pueblo, sus necesidades y crítica hacia los elementos foráneos que pretenden implantarse en su región y en su país.

Para Jorge Luis Acevedo y Ronald Mills (1995), este tipo de rituales en América encierran raíces de ritos de la fertilidad y a partir de la conquista se convierten en una parodia de repudio hacia lo español.

Por tanto, la máscara posee cualidades festivas y de rituales, igualmente. Para Paul Westheim (1988) –especialista en el análisis del arte prehispánico de México- este objeto es un elemento ritual ligado íntimamente al mundo de los muertos, con significado mágico-religioso. El ser humano se transforma en el personaje que representa, asume sus cualidades físicas y

mágicas. De manera que los guerreros se disfrazan de águilas y jaguares y asumen la fuerza, audacia y habilidad de las fieras. Algunos mascarones se colocan en fachadas de ciudades, templos, casas, como símbolo de protección de esa divinidad.

La máscara es la expresión suprarreal de los seres humanos precolombinos. Podían ser pequeñas y ser portadas en el cinto, el pecho como pectoral o el tocado. La fuerza del dios que representa es asumida en el personaje que la porta. En la Costa Rica precolombina se han encontrado máscaras confeccionadas en oro, jades y la cerámica como ofrenda funeraria atada al rostro del muerto.

## Hacia un ideologema contemporáneo. El baile de los diablitos

Para Julia Kristeva (1974) el ideologema como texto:

“...es aquella función intertextual que puede leerse “materializada” a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas histórica y sociales.”

El ideologema bajtiniano lo define Amoretti (1992) como un momento determinado por el discurso social. Este discurso social posee una cierta permanencia que se establece en la doxa. Para nuestro caso, la máscara que se analiza se convierte en el ideologema u horizonte cultural de un momento espacio-temporal, es el reflejo de una parte de la identidad de la comunidad Boruca del presente con ciertas características del pasado pero que no deja de transformarse.

En la reserva Boruca este tipo de máscaras son talladas por el artesano indígena Ismael González. Las mismas

se realizan en madera de balsa o cedro como parte de una tradición heredada por su padre y sus antepasados. Estas las labran para la celebración del “Baile de los Diablitos” que se efectúa desde el 30 de diciembre de cada año al 2 de enero.

Las máscaras forman parte de un ritual donde se enfrenta el Toro, que representa al español, contra los diablitos o la comunidad indígena Boruca. Los diablos obedecen a un Diablo Mayor y se destacan también, otros personajes como la Diabla, el Perro, los Blancos y los Negritos.

Durante estos días los personajes entablan un enfrentamiento contra el Toro y no es hasta el cuarto día que lo logran vencer; éste es destazado, sus partes fálicas y eróticas son vendidas o repartidas entre la comunidad de forma jocosa.

Si las máscaras en el período prehispánico se utilizaron en rituales funerarios, en esta reserva podemos enlazarla con la muerte del Toro y el renacer de la comunidad que celebra con satisfacción el vencimiento del sujeto extranjero. Sus vestigios y partes fálicas son repartidas como elementos de la fertilidad y regeneración que avivan a sus mismos miembros.

Durante el período precolombino los indígenas utilizaron diferentes objetos en oro, jade, piedra, cerámica, tejidos, etc., simbolizando elementos cósmicos que les infundían poder. En el momento presente, los indígenas borucas -como diablitos- asumen el elemento mágico de mando que les permite dominar a los agentes e influencias exteriores. El enemigo español en la actualidad pasa a ser el extranjero, aquel que está fuera de su comunidad. Es la misma hegemonía estatal que quiere eliminar parte de sus tradiciones al tratar de construir represas hidroeléctricas, es el gran enemigo denominado globalización que continúa imponiéndose ante los

débiles, es el adinerado que desea apoderarse de sus reservas.

En los relatos de tradición oral indígena costarricense del presente se mencionan a los diablos como parientes de la deidad máxima de los indígenas del sur de Costa Rica: Sibö. Al respecto María Eugenia Bozzoli recopila en sus documentos:

“Los diablos de arriba son como parientes consanguíneos de sibö y por eso en algunos aspectos tienen algunos poderes. Los diablos de “abajo” son como los parientes políticos de sibö, y lo quieren matar.”

Recopilación de María Eugenia Bozzoli  
(1979: 155)

A pesar de no encontrarse relatos borucas que mencionen deidades supremas como en los pobladores indígenas talamanqueños, Aldolfo Constenla y Espíritu Santo Maroto (1986) indican que se ha mantenido el nombre de Sibö, así como espíritus y protectores dentro de sus narraciones. En relatos bribris -como los de Stewart (1995)- los indígenas nacen de semillas de maíz depositadas por Sibö en terreno fértil; es común que se les compare con un diablo o semejantes a aquél. El término entonces designaría familiaridad o parentesco con la deidad.

### **Comparación con la obra de Raúl Quintanilla**

El artista nicaragüense Raúl Quintanilla (1954), es un artista contemporáneo que constantemente incorpora elementos híbridos en una misma pieza artística: lo precolombino, lo español, lo norteamericano, etc. Durante el año 2003 realiza las obras “Objeto oscuro del

deseo I y II". Estas obras consisten en un collage que realiza con fragmentos de piezas de cerámica precolombina; el artista toma las máscaras talladas en madera utilizadas en el baile del Toro Guaco y del Güegüense en Diriamba<sup>6</sup>. Los personajes de estas máscaras, que representan españoles, son cubiertas por los fragmentos de las piezas precolombinas que se combinan para crear personajes nuevos. Estos personajes son el resultado de la historia fragmentada que él trata de armar en un rompecabezas imposible. (ver figura 10).

En estas nuevas máscaras se perciben como seres fantásticos, como creaciones del mundo de los sueños pero que cuentan el resultado presente de los pueblos americanos.



Figura 10. Objeto oscuro del deseo I y II, 2003, Collage. Fotografía cortesía del MADC (Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica, 2003).

Comparadas con nuestro objeto de estudio se encuentran varios elementos afines: las máscaras del Güegüense y del Toro Guaco pertenecen a una representación

ritualística en torno a los festejos de anuales de San Sebastián, indica Enrique Peña Hernández (1998). Mientras que, la máscara Boruca forma parte de la festividad anual del Baile de los Diablitos.

Ambas máscaras son talladas en madera. En Diriamba son policromadas para representar los personajes sean los del Güegüense o los del Toro Guaco. Entre las máscaras Borucas se encuentran máscaras talladas en madera policromadas y otras sin policromar.

Se representan en ambas festividades la conjunción de lo precolombino y lo español. Aparece además el toro con un armazón las dos representaciones dancísticas del Toro Guaco y de los Diablitos.

Como característica visual, en ambas se presenta la conjunción de elementos precolombinos y españoles. Entre los fragmentos de las máscaras de la obra de Quintanilla, se percibe al "otro" sujeto levemente que es tapado casi por completo por los fragmentos de la cerámica precolombina. Entre las fracciones se vislumbran representaciones de la serpiente emplumada, del jaguar y demás representaciones mesoamericanas. En la máscara Boruca se han encontrado una serie de intertextualidades visuales de los personajes del período precolombino del área mesoamericana y del área intermedia.

Visualmente en la máscara de la derecha (ver figura 10), Quintanilla colocó en la frente una pieza semi-romboidal que continúa con otro fragmento delgado hacia la nariz; esto lo podemos confrontar con la estructura básica del personaje secundario en la máscara Boruca.

## Conclusión

Los componentes visuales del diseño permiten reconocer los aspectos

6 Cfr. Codina, Teresa, 2003, Me quedo en Suiza, San José, Costa Rica, [www.madc.ac.cr](http://www.madc.ac.cr). El texto corresponde a la curaduría de la exposición Nica-Gando me quedo como parte de la muestra 4 Artistas 4 curadores, realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica en el 2003.

compositivos, la distribución, armonía, etc., en un objeto. Estos medios unidos a las herramientas de la semiótica adquieren una mayor profundidad e interpretación en los análisis de las formas. La comunicación visual consta de ciertas reglas compositivas para lograr una comunicación efectiva. Los diversos sub-elementos de una pieza transmiten diferentes ideas y expresiones alrededor de la unidad del objeto. Profundizar en los significantes y significados de estas partes, permite acercarse con mayores bases a los principios de interpretación de los objetos artísticos.

En este trabajo se partió del análisis de los componentes estructurales de una máscara Boruca. Los mismos indicaron la armonía y distribución de la forma y sus sub-elementos compositivos. Se continuó con el uso de herramientas de la semiótica y la sociocrítica como lo es el intertexto, con la finalidad de encontrar posibles afinidades dentro de ese objeto representado. La semiótica permite que el estudio de estos signos llamen a otros signos; por tanto, se trató de abarcar las máximas posibilidades visuales e interpretativas de ese objeto con “los otros” recurrentes en el mismo.

Estas herramientas permitieron acercarse hacia una lectura de los interpretantes culturales y ciertos rasgos de la comunidad Boruca. El sujeto cultural de Boruca continúa con una tradición -las máscaras de los diablitos- para manifestar por medio de su propia crítica los efectos del mundo que les rodea.

En el trabajo contemporáneo de las comunidades indígenas, como el caso los Borucas en la zona sur de Costa Rica, se continúan expresando rasgos precolumbinos que subyacen en sus expresiones populares y culturales. Las máscara

de la tradición Boruca del Baile de los Diablitos representa una muestra de ello. Por su parte, el artista nicaragüense Raúl Quintanilla representa esa vigencia fragmentada y multicultural al sobreponer fragmentos de piezas prehispánicas mesoamericanas sobre máscaras tradicionales de bailes mestizos y de rasgos españoles.

## Créditos y agradecimiento

Se conceden los derechos de reproducción de la imagen de la portada de la *Revista Clásica* n. 18, de abril-mayo de 1995 y la *máscara Boruca de la colección Acevedo Mills* cuya autoría pertenece al artista indígena *Ismael González Lázaro*, maestro artesano Boruca.

Agradecimiento especial a *Jorge Luis Acevedo Vargas* y *Ronald D. Mills* como fotógrafos y dueños de la imagen y al artesano *Ismael González Lázaro*.

## Bibliografía

- Acevedo, Jorge y Mills, Ronald D. (1995). Máscaras de “los diablitos”: Boruca, Térraba y Rey Curré. *Revista Clásica*, II, XVIII, 24-26.
- Amoretti, María. (1992). *Diccionario de términos asociados a teoría literaria*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Bajtín, Mijail, (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Bozzoli, María E. (1979). *El nacimiento y la muerte entre los Bribris*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Calvo Mora, Marlín y otros. (1992). *Oro, jade, bosques, Costa Rica*. San José: Editorial Escudo de Oro S. A.
- Codina, Teresa. (2003). Me quedo en Suiza. Disponible en: [www.madc.ac.cr](http://www.madc.ac.cr)

- Constenla Umaña, Adolfo y Espíritu Santo Maroto. (1986). *Leyendas y tradiciones borucas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Ferrero, Luis. (1987). *Costa Rica precolombina*. San José: Editorial Costa Rica.
- Kristeva, Julia. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Murillo, Eugenio. (2001). El vía crúsis de una cenicienta. *Revista Káñina*, XXIV, 111-124.
- Murillo, Eugenio. (2000). ¡UUUUPEEE! Llamando a la casa de adobes. Análisis sociocrítico del “símbolo patrio” de la casa de adobes, en su dimensión pictórica *Revista Filología y Lingüística*, XXVII, 67-81.
- Peña Hernández, Enrique. (1998). *Folklore de Nicaragua*. Guatemala: Mario y Hernaldo Peña – Editores.
- Pérez-Rioja, J. A. (1962). *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid: editorial Tecnos, S.A.
- Scott, Robert Gillam. (1991/1993). *Fundamentos del diseño*. México, D.F.: Editorial Limusa, S.A.
- Stewart, Rito. (1995). *Bribis semillas de Sibö*. San José: editorial ICER.
- Vargas Benavides, Henry. (1999). *Proyectualidad del arte prehispánico costarricense*. Tesis de grado para optar por Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Artes Gráficas, la Universidad de Costa Rica.
- Westheim, Paul. (1988). *Arte antiguo de México*. Madrid: Alianza Editorial.

