

UNIVERSIDAD NACIONAL
Sistema de Estudios de Posgrado
Facultad de Filosofía y Letras
Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje
Maestría Profesional en Traducción (Inglés-Español)

Características y traducción de los documentos museográficos

Traducción e informe de investigación

Trabajo de graduación para aspirar al grado de
Magíster en Traducción Inglés-Español

Presentado por

EMILIA MADRIGAL PALACIO
Cédula 1-532-728

2012

NÓMINA DE PARTICIPANTES EN LA ACTIVIDAD FINAL DEL
TRABAJO DE GRADUACIÓN

CARACTERÍSTICAS Y TRADUCCIÓN DE LOS DOCUMENTOS MUSEOGRÁFICOS

Presentado por la sustentante

EMILIA MADRIGAL PALACIO

El día 10 de noviembre de 2012

PERSONAL ACADÉMICO CALIFICADOR:

Dra. Judit Tomcsányi Major
Profesora encargada
Seminario de Traductología III

.....

M.A. Elizabeth Mora Chacón
Profesora tutora

.....

M.A. Sherry Gapper Morrow
Coordinadora
Plan de Maestría en Traducción

.....

Emilia Madrigal Palacio
Sustentante

.....

Advertencia

La traducción que se presenta en este tomo se ha realizado para cumplir con el requisito curricular de obtener el grado académico de la Maestría en Traducción Inglés-Español, de la Universidad Nacional.

Ni la Escuela de Literatura de Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional, ni el traductor, tendrán ninguna responsabilidad en el uso posterior que de la versión traducida se haga, incluida su publicación.

Corresponderá a quien desee publicar esa versión gestionar ante las entidades pertinentes la autorización para su uso y comercialización, sin perjuicio del derecho de propiedad intelectual del que es depositario el traductor. En cualquiera de los casos, todo uso que se haga del texto y de su traducción deberá atenerse a los alcances de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, vigente en Costa Rica.

*A Elvira,
amor incondicional.*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer al personal académico calificador por la comprensión que ha tenido y la ayuda que me ofreció para poder terminar este trabajo de investigación. No solo demostraron su calidad profesional, sino también su calidad humana.

También quiero agradecer al Programa de Museos Regionales del Museo Nacional de Costa Rica por toda la cooperación ofrecida, en especial a los señores Olman Solís, Coordinador General, y a Ronald Martínez, Departamento de Museología.

Al señor Carlos Duarte le agradezco que haya estado a mi lado, guiándome con su luz y amistad.

RESUMEN

Este trabajo consta de dos partes: la primera, que corresponde a la traducción de los documentos museográficos producidos por el Museo del Colegio de San Luis Gonzaga, el Ecomuseo de la Cerámica Chorotega, el Museo Comunitario de Boruca y el Museo de la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía; y la segunda, un informe de la investigación realizada.

Se investiga sobre la función y las ventajas potenciales que el análisis de los géneros textuales ofrece al realizar la traducción de los textos museográficos dirigidos al visitante extranjero en los museos regionales estudiados.

El resultado de esta exploración permite establecer la relación entre ciertas técnicas de traducción y el carácter interpretativo y no interpretativo de los textos de un museo, así como rescatar el concepto de 'lealtad' de Christiane Nord.

Palabras clave: traducción, funcionalismo, escopos, lealtad, género textual, textos museográficos, técnicas traductivas

ABSTRACT

This work has been divided into two sections. The first section is the translation of the museum labels found in the following regional museums of Costa Rica: Museum of San Luis Gonzaga High School, Chorotega Ecomuseum of Pottery, Boruca's Indigenous Community Museum, and the Hermitage of Our Lord of Agony Museum. The second section relates to the research report.

The research deals with the function and potential advantages of the analysis of textual genres when translating the texts of a museum for foreign visitors within the framework of the regional museums studied in this work.

The outcome of this examination establishes a relation between certain translation techniques and a museum's interpretative and non-interpretative labels. The research stresses Christiane Nord's concept of 'loyalty'.

Keywords: translation, functionalism, skopos, loyalty, textual genre, museum exhibit labels, translation techniques.

ÍNDICE GENERAL

Nómina de participantes	ii
Advertencia	iii
Dedicatoria	iv
Agradecimientos	v
Resumen	vi
Abstract	vii
Traducción	1
Museo del Colegio de San Luis Gonzaga	2
Ecomuseo de la Cerámica Chorotega	19
Museo Comunitario de Boruca	41
Museo de la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía	48
Informe de investigación	58
Introducción	59
Capítulo I: Fundamentos teóricos	65
1. El funcionalismo	65
1.1 La teoría del escopos	65
1.2 El funcionalismo y lealtad	66
2. Técnicas traductivas	67
Capítulo II: Características de los géneros textuales de los documentos museográficos	70
1. Definición de museo	70
2. Conceptos básicos de una exposición	71
2.1 La exposición es una narración	71
2.2 Los visitantes son sus activadores	72
3. Características comunes de los textos museográficos	73
4. Tipos de textos en un museo y sus características específicas	75
4.1 Panel de título	76
4.2 Panel de introducción	78

4.3	Mapa de recorrido	80
4.4	Panel explicativo	81
4.5	Cédula descriptiva	84
4.6	Panel de conclusión	87
4.7	Panel de créditos	89
4.8	Pie de foto	91
4.9	Textos de apoyo de un museo	92
4.9.1	Folleto	92
5.	Conclusión	96
Capítulo III: Técnicas de traducción y género textual		97
1.	Panel de título	98
2.	Panel de introducción	101
3.	Mapa de recorrido	104
4.	Panel explicativo	107
5.	Cédula descriptiva	113
6.	Panel de conclusión	116
7.	Panel de créditos	118
8.	Pie de foto	120
9.	Folleto	123
10.	Conclusión	125
Capítulo IV: Conclusiones		139
Bibliografía		142
Anexos:		145
	Anexo 1: Texto original del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga	146
	Anexo 2: Texto original del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega	190
	Anexo 3: Texto original del Museo Comunitario de Boruca	234
	Anexo 4: Texto original del Museo de la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía	249

TRADUCCIÓN

MUSEUM OF SAN LUIS GONZAGA HIGH SCHOOL

1. Title panel

THE UNIFORMS OF SAN LUIS GONZAGA HIGH SCHOOL:

A REFLECTION OF HISTORY

2. Introductory panel

About the exhibition...

This exhibition shows the uniforms worn by the *San Luis Gonzaga* High School students since it was founded up to the present.

From the very beginning, the uniform of this praiseworthy institution of education has been recognized for its formality and sobriety.

Each individual garment reflects the predominant political and socioeconomic characteristics of a specific period of time, as well as the particular criteria of the administration.

We aim to show the visitor about the active and outstanding role of this educational institution has taken in the main events that marked and defined the history of Costa Rica throughout the 20th century.

Museum Committee

San Luis Gonzaga High School

3. Section panels

[Period 1: 1879-1949 ¹]

Section panel #1

A Bit of History

Founded on August 11th, 1842, under the mandate of General *Francisco Morazán*, the *San Luis Gonzaga* High School is the first middle school institution established in Costa Rica.

Félix Sancho, a member of the Constituent Assembly, presented the bill for founding a school in Cartago for teaching “languages, philosophy and other subjects.”

The school year began on September 16th, 1869, and the first temporary house was the building of the *Bazar San Luis* (San Luis Bazaar), nowadays known as *Mercadito de Carnes* (Meat Market), located south of the Central Market.

A year later, a masonry building was inaugurated for the school, but it was destroyed in May 1910 by a devastating earthquake that hit Cartago. The construction of a new building began on the ruins of the former Courthouse destroyed by the earthquake of 1910. Finally, in 1929, the new schoolhouse was inaugurated.

Section panel #2

Uniform: A Symbol of Discipline and Distinction

Militarism is a worldwide historical phenomenon. Its origins go back to the roots of civilization.

In the post-colonization period, Latin America was present throughout several conflicts seeking to achieve independence. Later, the young republics faced civil wars resulting from the confrontation of groups that wanted to impose their political ideologies for the course of the nation.

¹ This is a guide. It is not part of the text.

This military background in Latin America of the 19th and early 20th century gave rise to the extensive use of the uniform as a symbol of discipline and distinction, even in the schools. One of the primary functions of the military uniform is to differentiate members of opposing parties, and also it became a symbol of status and respect in the society of the time.

Costa Rica Abolishes its Army

In 1948, once the civil war is over, a cabinet meeting is formed and *José Figueres-Ferrer* is elected president. This cabinet meeting abolished the army on December 1st, 1948, and it was celebrated at the *Bellavista* Barracks (nowadays housing the National Museum) by knocking down one of the towers. It was the end of the military era, and the beginning of a new era in Costa Rica, where education and safety would become a priority for the State.

A new Political Constitution of the Republic of Costa Rica is promulgated in 1949 and it incorporated the suppression of the army. This made it possible to use the budget originally assigned to the army in new projects of development, namely to improve the educational system.

The everyday life of the Costa Ricans changed as a result of the demilitarization of the state. One of these changes can be clearly seen in the style of school uniforms.

[Period 2: 1950-1972]

Section panel #3

Irazú: The Dormant Volcano Became Active

From an elevation of 11,260 ft., the Irazú volcano borders the northeast side of Cartago. It is an active characteristic of the city life, including the *San Luis Gonzaga* High School.

In March 1963, the most famous eruption began and it continued until 1965. Besides the area of Cartago, many areas of San José were also affected.

Thick grain ash deposits and other proclastic flows were near the volcano, while thin ash clouds were blowing in the wind and covered a large area, thus causing health problems, damage to vegetation, agriculture and cattle. Also buildings and houses as well as the road infrastructure were damaged.

Heavy rainfall triggered strong mudflow currents after the eruptions and the western area of Cartago was devastated.

Section panel #4

Shortage of Fabric for Uniforms

In 1964, the volcanic ash of the Irazú eruption did severe damage to the *Los Leones* Loom machinery and production is substantially reduced. Thus, Rocast Store, the uniform supplier for the *San Luis Gonzaga* High School, could not satisfy the demand and cancelled the order.

Accordingly, the educational institution did not require the students to wear a uniform during the first months of the school year, but they are requested to wear dark pants, a white shirt, a tie and black shoes.

In August, the beginning of the second semester of the school year, the principal announced that the uniform must be worn again. Some families disagreed and requested to begin wearing the uniform at the beginning of the 1965 school year, due to the hardship faced by many families as a result of the natural disasters affecting Cartago at the time.

[Period 3: 1973-1975]

Section panel #5

ALCOA: The Origin of a Historic Student Protest

“Thirty-six years ago today, on April 24th, 1970, the ever largest student protest in Costa Rica culminated its long struggle against an anti-patriotic contract, which had granted ALCOA the right of exploitation of bauxite in the *Valle del General*, in conditions clearly at a disadvantage for our country.”

Marcelo Prieto-Jiménez (former student leader), April 25th, 2006

ALCOA (Aluminum Corporation of America) is an American company based in Pittsburg, and it is the world’s largest aluminum producer. In 1970, ALCOA signed a contract deemed dubious with the Costa Rican government. ALCOA was to receive a large extension of land with the right to dig up minerals, and would also have tax advantages, free water, and electricity at a very low rate. The land would not longer be of any use after mineral exploitation.

Given the disadvantageous conditions for Costa Rica, different social sectors joined together and formed a movement to oppose the contract. The support of the students of the *San Luis Gonzaga* High School as well as that of other educational institutions was a decisive turning point in this movement:

“Under the leadership of the Student Federation of the University of Costa Rica (FEUCR, in Spanish), and a huge participation of the metropolitan area high school students, lessons were stopped since early in the morning (...). A mob of students began to gather in *Cuesta de Moras*, and educators joined the national protest march too. FEUCR had reviewed the project for over a year and had strong reasons to oppose such an initiative against the national interests.”

Marcelo Prieto-Jiménez (former student leader), April 25th, 2006

Section panel #6

Fashions in the 1970s: A Psychedelic Boom

Major political and social ideals arose during the 1970's. Change and controversy were out in the open. Fashion, like new ideals, imposed itself strongly, intensely and colorfully.

The clothes of this decade are a landmark: pants are low-rise, tapered legs with large flared-bottoms; shirts have geometrical and floral patterns. Men have long sideburns and wear light color suits, and shirts with long pointed collars. Women preferences shift from short hair to long and loose hairstyles.

High-platform shoes are very popular with both men and women. Dresses are worn tight to the body revealing the woman's silhouette. Colors and designs are influenced by disco music, a genre made famous by the movie Saturday Night Fever.

[Period 4: 1976-1985]

Section panel #7

From Prosperity to Crisis

Industry in Costa Rica peaked as of 1970 as a result of the economic politics of the new State model: internal development and a decrease in imports. Even so, despite all the efforts, the global energy crisis and the oil price rise affected the financial situation and production dropped 20%.

The government decreed a number of economic measures, reoriented industrial development and established agricultural diversification projects, but none of these was able to stand the internal collapse; on the contrary, they worsened the crisis. This outlook along with the wartime situation in Central America marked this period of crisis.

Section panel # 8

Same School Uniform for All by Decree

In 1976, the Ministry of Public Education and the President of the Republic decreed it mandatory to wear the same school uniform in all secondary education institutions, based on the fact that:

1. “Our country has only one educational system. There is no reason for distinction between the students of the different secondary educational institutions;
2. By establishing the same uniform for all the students, family expenses are reduced, and mobility between schools is easier; and
3. Some variations on the design should be made due to multiple requests filed by parents and educators.”

Thus, the much-discussed uniform was established: a light blue short-sleeved shirt with a pocket on the left side, a navy blue skirt and pants, dark blue stockings, and black shoes. In essence, it is a simple school uniform that makes no distinctions between students, and which is affordable to all.

[Period 5: 1986-2002]

Section panel #9

Exercising the Autonomy Law

In 1986, the Official School Uniform for All Decree was ratified and became binding in all secondary educational institutions.

Historically, this educational institution has been identified by its uniform and wanted to preserve that right.

Therefore, in 1990, the Administrative Board of the *San Luis Gonzaga* High School filed a complaint and won an action of unconstitutionality in claiming the decree breaches the Autonomy Law that granted it administrative autonomy.

Women began to Wear Slacks

In the late 1980s, a new trend appeared among the women students and, for the first time in the history of the *San Luis Gonzaga* High School, the skirt replaced the pants.

This shift follows a global trend: the empowerment of women in all spheres of society, demanding equal rights for men and women, even in fashion.

Section panel #10

New Technologies in the Classroom

In the 1980s, technology began to have a prominent role in the school. The advent of computers, digital calculators, and many other devices makes life easier for the student.

Music always has been part of teenager's world, and many of the new technologies are related to music. When Sony introduced a new device called Walkman, it changed the way of listening to music. Later, in 1981, the music channel MTV was launched, playing music videos, and impacting popular culture. Then, compact disc technology broke into the market and, Discman, the portable CD player, is released. A new era began.

In 1990, the launching of the World Wide Web changed the way we communicate with each other, impacting teenagers' lifestyle.

Section panel #11

Goodbye Uniform Vest...

In October 2003, there was a proposal for abandoning the women's uniform vest. The garment poses many problems: girls customize the vest, making it shorter or tighter to the body, and sometimes they do not even wear it if a jacket or sweater is used.

The new women's uniform design is influenced by fashion trends, mostly inspired in popular soap operas: plaid skirt, shirt with bow tie, white knee socks, and "Mary Janes" style black shoes.

The men's uniform was also redesigned. Now, the new shirt is gray instead of white, and the pants and tie are dark gray instead of light gray.

Section panel #12

The Technology Revolution

The technology revolution is upon us. We are immersed in the Digital Era. New devices are smaller, and accessible to the majority of the population.

The mobile phone has become popular and so have digital music players, PDAs, netbooks, and many others. These gadgets have changed the scheme of popularity and leadership, and have become a distraction in the classroom, thus forcing the institution to change the rules.

4. Conclusion panel

Conclusion

Each garment in this exhibition holds a sense of identity for every student of the *San Luis Gonzaga* High School, and it is a reflection of the historic moment in which the uniform was tailored.

This exhibition is like a trip through the different situations many generations of students are part of. The students wearing these uniforms have made a difference in this educational institution, in this province, and in Costa Rica. We aim for this retrospective view to conserve history for them.

So every generation of students must have a sense of pride when wearing the uniform of the *San Luis Gonzaga* High School, pride that is shared by the educators since they are part of an outstanding and prestigious educational community, whose achievements and history have made us proud.

We hope this visit makes you aware of the long history behind the *San Luis Gonzaga* High School, supported by both students and educators.

5. **Caption labels**

[Period 1: 1879-1949]

Caption label #1

Women's Uniform from 1921 to 1928

PRINCIPAL:

Vicente Lachner-Sandoval

(1920-1935)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1921-1922-1923-1924-1927-1928

Note: There is no record of this uniform being worn prior to the Lachner's administration, so it is unknown for how many years it was worn.

DESCRIPTION:

One-piece beige garment: square neckline, 6 faux buttons.

Caption label #2

Men's Uniform from 1921 to 1928

PRINCIPAL:

Vicente Lachner-Sandoval

(1920-1935)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1921-1922-1923-1924-1927-1928

Note: There is no record of this uniform being worn prior to the Lachner's administration, so it is unknown for how many years it was worn.

DESCRIPTION:

Two-piece beige garment.

Top: beige long-sleeved shirt, a badge on the left sleeve.

Bottom: beige short pants.

Caption label #3

Women's Uniform from 1930 to 1945

PRINCIPAL:

Vicente Lachner-Sandoval

(1920-1935)

PRINCIPAL:

Víctor Lizano-Hernández

(1936-1944)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Note: This uniform might be worn in 1929 but there is no record of it.

DESCRIPTION:

Two-piece garment.

Top: beige-colored long-sleeved shirt, 6 blue buttons, and blue ribbons on the cuff.

Bottom: long blue pleated skirt, and black knee socks.

Caption label #4

Men's Uniform from 1930 to 1947

PRINCIPAL:

Vicente Lachner-Sandoval

(1920-1935)

PRINCIPAL:

Víctor Lizano-Hernández

(1936-1944)

PRINCIPAL:

Carlos Caamaño-Reyes

(1945-1950)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945-1946-1947

Note: Probably, this uniform was worn in 1948 and 1949, but there is no photographic record of it.

DESCRIPTION:

Two-piece garment.

Top: gray long-sleeved suit, 6 buttons, and brown ribbons on the cuff indicating the grade the student is enrolled in.

Bottom: gray pants.

[Period 2: 1950 – 1972]

Caption label #5

Women's Uniform from 1965 to 1968

PRINCIPAL:

Jesús Baldares-Molina

(1964-1969)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1965-1966-1968

DESCRIPTION:

Three-piece garment.

Top: white short-sleeved shirt. Blue vest.

Bottom: blue long pleated skirt.

Caption label #6

Women's Uniform from 1968 to 1972

PRINCIPAL:

Jesús Baldares-Molina

(1964-1969)

PRINCIPAL:

Father Isidro García

(1970-1974)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:

1968-1969-1972

Note: In 1968, there is a record of wearing this uniform as well as the previous uniform.

DESCRIPTION:

Three-piece garment.

Top: white three-quarter sleeved shirt. Gray plaid vest.

Bottom: gray pleated calf-length skirt, and short socks.

[Period 3: 1973 – 1975]

Caption label #7

Women's Uniform from 1973 to 1974

PRINCIPAL:

Father Isidro-García

(1970-1974)

Note: In 1974, there is record of wearing this uniform as well as the popularly known "steward style" uniform.

DESCRIPTION:

Two-piece garment.

Top: white three-quarter sleeved shirt.

Bottom: red plaid jumper.

Caption label #8

Women's Uniform in 1975

PRINCIPAL:

Fernando Rojas

(1974-1979)

Note: Popularly known as the "steward style". There is a long-sleeved version. The other design for this year is a red plaid jumper.

DESCRIPTION:

Two-piece garment.

Top: light blue three-quarter sleeved shirt with white turn-up sleeve.

Bottom: above the knee, blue A-line skirt, and white knee socks.

[Period 4: 1976 – 1985]

Caption label #9

Men's Uniform from 1976 to 1984

PRINCIPAL:

Fernando Rojas

(1974-1979)

PRINCIPAL:

Julio Loría-Brenes

(1979-1982)

PRINCIPAL:

Jaime Robles

(1982-1985)

Note: There is a variation of this design exclusively for girls, consisting of shirt and skirt.

DESCRIPTION:

Two- piece garment.

Top: sky-blue short-sleeved and sport collar shirt.

Bottom: blue pants.

[Period 5: 1986 – 2002]

Caption label #10

Women's Uniform from 1985 to 1990

PRINCIPAL:

Miguel Guzmán-Stein

(1985-July 1986)

PRINCIPAL:

Marco Tulio Pacheco-Alfaro

(July 1986-March 1987)

PRINCIPAL:

Francisco Marín-Monge

(March 1987-2001)

Note: In 1990, this style was worn along with the official school uniform decreed by the Ministry of Public Education.

DESCRIPTION:

Three-piece garment.

Top: white short-sleeved shirt. Gray vest with buttons.

Bottom: gray skirt.

Caption label #11

Women's Uniform from 1991 to 2003

PRINCIPAL:

Francisco Marín-Monge

(March 1987-2001)

PRINCIPAL:

Flora Matilde Vargas

(2002-October 2008)

Note: This uniform has same color and style of that of the previous period, except for the pointed collar, the vest, and the red lace that are no longer used.

DESCRIPTION:

Three-piece garment.

Top: white short-sleeved shirt. Gray vest with buttons.

Bottom: gray pants.

[Period 6: 2003 – 2009]

Caption label #12

Women's Uniform from 2004 to 2009

PRINCIPAL:

Flora Matilde Vargas

(October 2002-2008)

DESCRIPTION:

Two-piece garment.

Top: gray short-sleeved shirt with plaid bow tie.

Bottom: gray and blue plaid skirt.

6. Legends

Legend #1

A Bit of History

A group of students of the *San Luis Gonzaga* High School in 1879.

Legend #2

Irazú: The Dormant Volcano Became Active

CHOROTEGA ECOMUSEUM OF POTTERY

1. **Introductory panel** [*Panel containing 4 photographs*]

[Theme 1: Traditional house]

[a. Construction characteristics]

2. **Section panels**

Section panel #1

a.1) **Natural Houses**

Nature provides the supplies required for building our homes: straw for the roofing, clay for the tiles, dirt for the floor, and wood for the walls and support.

Section panel #2

a.2) **Roofing**

Nature also gives the two materials used for roofing: thatch and clay for the tiles. Tiles are made from mud found at the artisan place known as *El Tenda*, and mounted over a wooden frame.

Section panel #3

a.3) **Flooring**

Our houses usually have dirt floors, although some have wood floors. Wood planks are made from solid lumber, milled from a single piece of timber either with iron wedges or a hand saw.

Section panel #4

a.4) **Walls**

Most of the walls of the house are made of reed or wood cemented with ashes, soil, or cattle dung to cover the gaps. It is said that dung keeps scabies away.

Section panel #5

a.5) **House Internal Division**

Usually, the house is a single space room with divisions made of textiles, burlap sacks, corn stover, or split trumpet tree trunks.

Section panel #6

b) **Furniture and Houseware**

House furniture is rustic and varied. All materials are provided by nature, such as the wood for building the attic, or the leather used in the bedstead instead of a mattress.

In the traditional house, earthenware such as pots, jars, hotplates, narrow-neck pots, and casseroles is the most common. Other domestic utensils are tin plates and jugs, calabash gourds and spoons, stone *metate* grinders to mill the corn for making tortillas.

[Theme 2: Folk music and traditional dance]

Section panel #7

a) **Folk Music**

In our community there are still several musical groups presenting performances.

Section panel #8

a.1) **Musical Groups performing in San Vicente**

The *Delgri* (musical group from *San Vicente*. Such a name comes from joining the members' last names: *Delgado* and *Grijalba*).

The *Garuva*

The *Arieles*

The *Chemas*

The *Pochos*

a.2) **Musicians of San Vicente**

Balbino Grijalba, guitar

Carlos Grijalba Acosta, *marimba* (a type of wooden xylophone)

Carlos Grijalba, guitar

Celín Vega, *marimba*

Crisanto Chavarría, *marimba*

Juan Villarreal, *marimba*

Lorenzo Grijalba, *marimba*

Luciano Grijalba, *marimba*

Marcial Vega, *marimba*

Marciano Hernández, *marimba*

Marcos Espinoza, singer

Matías Mayorga, guitar (from Santa Cruz)

Nesmer Grijalba, saxophone

Víctor Ruiz, *marimba*

Wagner Grijalba, singer

Section panel #9

b) Traditional Clothing

Our ancestors' clothing is simple and colorful, reflecting the plainness of our peasants and their happy spirit.

Section panel #10

b.1) Women's Dresses

Women wear plain dresses with a sash. They wear them below the knee and the dresses are made of solid colors or patterned fabrics, made of viyella or cotton.

Section panel #11

b.2) Men's Clothing

Work clothing is denim jeans, grass cambric shirts, and sturdy sandals with rubber soles.

When they are to go out or if there is a party or a celebration, men wear new clothes, a hat and shoes.

Men do not wear shoes when staying at home.

Section panel #12

c) Traditions related with music and dance

c.1) The Wedding

Marriages are celebrated early in the morning, in the villages of either Santa Cruz or Nicoya.

The bride and groom, and the wedding guests travel by horses or in oxcarts.

Once back in San Vicente, the party is crowded and lasts a long time, and it is

livened up with marimba music. During the dance, it is traditional to give the bride and groom money.

Among the traditional meals served at a wedding are: corn rings, scone-like corn snacks (*tanelas*), and candy made of milk, sugar, and vanilla (*cajetas*). Liquor is served as well.

Section panel #13

c.2) **Civic Festivities**

Festivities in Santa Cruz or Nicoya last 3 or 4 days, and people normally, attend every day. In the past, people liked to tour the city by bus.

[*Theme 3: Making of pottery*]

Section panel #14

Making of Pottery

a.1) [*Before*]

Hard-Working Women

In the past, women used to collect the clay in the site, look for the ochre, and gather the sand.

The process begins by soaking the clay, then mixing it with sand using their feet until it has the proper consistency. After this stage, they remove any stones from the clay.

When the clay blend is ready, women sit down or crouch, and begin to shape the pottery with their hands. Once the piece is finished, they apply the ochre, decorate it, and polish it with pebbles called *suquias*, picked up from aboriginal burial sites. Lastly, the piece of ceramic is baked in the kiln.

Section panel #15

Making of Pottery

a.2) [*Nowadays*]

Nowadays, both men and women make pottery, although just the men collect most of the materials needed, such as clay and ochre.

Preparation begins by drying the clay, and manually crushing it with the help of heavy wooden pestles. Then, the crushed clay is sieved. Once the clay is dry pulverized, it is mixed with sieved sand, and water with their feet.

Currently, artisans use a working table and a hand-powered potter's wheel made from used automobile parts. To polish the piece of pottery, artisans use trowels made from plastic glasses or bottles.

Section panel #16

b) **Designs**

b.1) In the past, the variety of designs was less than today. Usually the pieces have hand-painted flowers and leaves, and chains, braids, or curly patterns.

b.2) Nowadays, pre-Columbian designs are combined with contemporary designs such as, butterflies, birds, frogs, and iguanas.

Section panel #17

c) **The Use of Pottery**

c.1) [*Before*]

In the past, ceramic pieces had a utilitarian use.

c.2) [*Nowadays*]

Most of the pieces manufactured are currently intended for decorative use only; but some are still for utilitarian use such as the *comal* (ceramic dish for cooking).

Section panel #18

d) **Pottery Marketing**

d.1) [*Before*]

Pottery used to be sold in the villages of Santa Cruz, Filadefia, Corralillo, Quebrada Honda, Pozo de Agua and Moracia. Artisans used different means of transportation according to their economic situation, some travelled on foot, some by horses, and others in oxcarts. Some women would go down to the Port of Puntarenas, sailing through the Nicoya Gulf (travelling first in oxcarts, and then take a boat at the Port of Ballena) to sell their pottery. Pottery was wrapped in plantain leaves and put into burlap sacks. On their way back home, after selling their products, they would buy food and fabrics to make their clothing.

d.2) [*Nowadays*]

Nowadays, most of marketing efforts are made within the community, as a result of increasing tourism. Other efforts are made through promotional exhibitions, special activities, or middlemen.

Section panel #19

e) **Materials Used**

Although techniques and designs have been changing through the years, raw materials are always the same: clay, sand, and ochre.

Section panel #20

f) **Tools**

f.1) Before

Gourds, calabash spoons, corncobs, leaves, leather, machete tip, basic mould, *suquia* pebbles (from aboriginal burial sites) , and fine and resistant hen feathers.

f.2) Nowadays

Plastic containers, plastic trowels, corncobs, leather, calabash spoons, gouge, bearings, brush, jigs, and struts.

[Theme 4: Our Environment]

[a) Introduction]

Section panel #21

Historical and Natural Wealth

Our village has unique attractions: places of great natural beauty, stories and well-preserved traditions that prompt us to preserve what we own

[b) Sites of Cultural and Natural Interest]

Section panel #22

b.1) **The House-Workshops**

A major activity in the community of San Vicente is pottery-making, and people of different ages are involved in the process. Some of them master all the steps, and others participate just in some. Most of the workshops are part of the house itself, so pottery becomes a family activity, and the pottery craft passes from one generation to the next.

Section panel #23

b.2) **Salitral**

Salitral is our community water spring. Water is viscous, hot, and it has a sweet taste. In the past, *Salitral* was the place to do the laundry.

Women of San Vicente and other nearby communities such as Guaitil, Santa Bárbara, San Lázaro, Las Pozas and Chira used to go to Salitral because there was water all year, and it was said that clothes were whiter and the hard soap lasted more if the laundry was done there.

Section panel #24

Salitral

Women got at The Salitral early in the morning to choose the best stone to wash the clothes. Aside from the laundry work, it was a day of joy, amusement, and also to catch up with friends.

Section panel #25

b.3) **Curio**

Curio is the name of the hills where the ochre is extracted to color the ceramic pieces, and also it is the common name for ochre.

There is a legend about the deposit of ochre that says that if someone is talking or making a lot of noise when he gets to the site, the toy-shaped red ochre lumps hide.

Section panel #26

El Barro, La Poza del Viejo, La Gusanosa, and El Tendal

b.4) ***El Barro***

Barro means “clay” in Spanish. The *Barro*, is the extraction site, where clay is found to make pottery.

It is located 800 meters (half a mile) away from the Ecomuseum Interpretation Center.

b.5) ***La Poza del Viejo***

This name in English is The Old Man’s Pond, and it is one of our community’s natural amusement sites. *Las Pozas* River forms a beautiful waterfall, surrounded by wild nature.

The legend says that the old man from the forest watches over this place, and if someone abuses the natural resources, that person is never ever allowed to leave.

b.6) ***La Gusanosa***

This is the place used to bake the ceramic pieces. The site is surrounded by a stream, and it is called *La Gusanosa* (The Worm Place) because of the large number of worms found in the site.

b.7) ***El Tendal***

This is the former site where tiles were manufactured, and used in the roofing of our community houses.

El Tendal is located across from *El Salitral*, by the shore of *Las Pozas* River.

3. Legends

Legend #1

Traditional house in *Las Pozas*

Legend #2

Teodorica Villafuente in her house (circa 1950).

Photograph: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Legend #3

Traditional house in *El Ramal*.

Legend #4

Juan Vega and Beatriz Villareal in front of their house. No date.

Legend #5

Santiago Víctor and Silvina Mayorga in front of their house. No date.

Legend #6

Fired clay tiles.

Legend #7

Tiles mounted over a wooden frame.

Legend #8

Traditional house in *El Ramal*.

Legend #9

Dirt floor. Traditional house in *El Ramal*.

Legend #10

Dirt floor and kiln. Traditional house in *El Ramal*.

Legend #11

Rosa Eugenia washing the clothes.

Legend #12

Pot

Legend #13

Pitcher

Legend #14

San Vicente folk dance group.

Legend #15

Flor de María Grijalba with some children of the community. No date.

Legend #16

Rosa Eugenia Acosta and Rogelio Vallejos wearing traditional clothing. No date.

Legend #17

Patricio Chavarría wearing traditional clothing. No date.

Legend #18

Photographs: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Legend #19

Men carrying ochre.

Legend #20

Men mixing the clay with their feet.

Legend #21

Artisan decorating a piece of pottery.

Legend #22

Men extracting ochre in the *Curjol* hills.

Legend #23

Higinia Grijalba making the traditional pottery.

Legend #24

Pottery making at current times.

Legend #25

Pottery making at current times.

Legend #26

Pottery ready for selling.

Legend #27

Photograph: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans

Legend #28

Clay ready to be shaped.

Legend #29

Woman preparing the sand before mixing it with clay.

Legend #30

Sample of two shades of ochre.

Legend #31

Visitors in *El Salitral*.

Legend #32

Photographs: Aaron Johnson Ortiz. Science Museum of Minnesota

4. Orientation Map

Title: Chorotega Ecomuseum of Pottery (San Vicente, Nicoya)

Map signs: To Guaitil/Santa Cruz, To Las Pozas/Nicoya, To Nambí/La Poza del Viejo, Platanar River, La Gusanosa River, El Pando River, Las Pozas River, Grocery store, School, Community Center, Main Square, Traditional house, Clay site, Tile factory.

Symbols: Main road, Secondary road, River, Fence, Bridge, Water tank, Natural spring, Raw material, Ecomuseum, Country houses, House, House-Workshop, Church, Store and services, Public phone.

5. Brochure

CHOROTEGA ECOMUSEUM OF POTTERY San Vicente, Nicoya Costa Rica

San Vicente: A Community of Ancient Traditions

The hills surround San Vicente as if they were guardians who protect ancient traditions and natural wealth. The Chorotega Ecomuseum of Pottery covers a vast area where the community is settled. The everyday life of its people, its history, and nature are a real gem. Scenery and culture are showcases through which the visitor can learn, feel, think about, and participate in the community life.

In the Ecomuseum we can find ancient traditions related to the pottery making. The art of pottery is a craft defining our lives, how we interact, and how we identify ourselves. There is a great deal of house-workshops, where the artisan families create their art. In addition, in the region there are captivating sites of marvelous natural, historical, and cultural wealth.

The Interpretation Center invites the visitor to walk around the village, and interact with its people. The visitor is provided with a digest of the community history, traditions, and sites of interest; as well as with a historical background of the pottery-making.

How to get there

Directions:

- From Nicoya: Take the road towards the village of San Antonio from the main entrance of Nicoya, and drive northeast 16 km (10 miles) on a gravel road.
- From Santa Cruz: First, look for the Santa Bárbara turn off; then, drive northwest 14 km (8.70 miles) on a road that is mostly paved.

Chorotega Ecomuseum of Pottery: To make our heritage known and to preserve it

The Ecomuseum was founded in 1995 by the community for educational purposes, and to preserve and disseminate information about our cultural and natural resources. The Ecomuseum aims at promoting the development of nearby communities and offer the visitor an experience within the local culture, sharing traditions and concerns with local inhabitants.

The Association of Chorotega Ecomuseum of Crafts of San Vicente of Nicoya manages the Ecomuseum, preserving the national heritage, spreading our culture, promoting tourism, and selling our crafts.

Being a community museum, activities such as exhibition planning, preparation of promotional materials, resources management planning, and visitor services are the result of a permanent collaborative process.

Our goals include consolidating museography and achieving a better position the Ecomuseum in the marketplace to permit support of development strategies and to attract more tourists.

The Interpretation Center

The museographic itinerary allows the visitor to learn about the history of our community as well as about the pottery-making process from pre-Columbian times up to the present day.

The exhibition guides the visitor throughout the subjects that best identify our community. A community team of researchers, trained in oral history, was in charge of interviewing the elderly of the village. While pre-Columbian history is seen through our community interests, archeologists helped defining topics and showed us how to make the museographic exhibition.

We also grow a Chorotega vegetable garden in the Interpretation Center, where we aim at preserving the traditional cultivation methods of Guanacaste, a source of food and health for our people for generations.

Services Offered (upon reservation)

- Museographic exhibition
- Exhibition and sale of contemporary pottery and pre-Columbian replicas
- Lecture on the history of the Chorotega Ecomuseum of Pottery
- Demonstration of making ceramics and explanation of the process
- Workshop: The visitor creates his/her own ceramic piece.
- Traditional lunch: corn rice (corn soup), spicy hen, soft rice, and cheese tortilla.
-

Main Themes of Exhibition

Our indigenous ancestors: A tour through the history of pre-Hispanic cultures in Guanacaste.

Traditional house: Our ancestors' way of life, how houses are built, furniture used, houseware, and food.

Folk music and traditional dance: San Vicente is a cheerful village and we want to show how we enjoy music, festivities, and dance.

Pottery-making: Pottery defines us; we are artisans. We share with the visitor how pottery-making has changed throughout the years.

Our surroundings: The Ecomuseum has many natural and cultural sites. Come, we will show you all of them!

Crafts Shop

Located in the Interpretation Center, the Crafts Shop sells a wide variety of pottery and other crafts made by our artisans. The Craft Shop provides our artisans a place for dissemination and marketing. In addition, the income received from the sale of crafts helps with the maintenance of the Ecomuseum.

Historical and Natural Wealth

Our village has unique attractions: Places of great natural beauty, stories and well-preserved traditions.

The House-Workshops

A major activity in the community of *San Vicente* is the making of pottery. Most of the workshops are part of the house itself; therefore, pottery becomes a family activity, and the pottery craft passes from one generation to the next.

Salitral

Salitral is our community water spring. Water is viscous, hot, and it has a sweet taste. In the past, *Salitral* was the place to do the laundry. Women of *San Vicente* and other nearby communities used to go to *Salitral* because there was water all year, and it was said that clothes were whiter and the hard soap lasted longer if laundry was done there. Besides, there is beautiful vegetation, and wild animals can be seen. From *San Vicente*, take the *El Progreso* Road.

Curiol

Curiol is the name of the hills where the ochre is extracted to color the ceramic pieces, and also it is the common name for ochre. There is a legend about the deposit of ochre that says that if someone is talking or making a lot of noise when he gets to the site, the toy-shaped red ochre lumps hide. This may be a full day tour. From *San Vicente*, take the *El Ramal* Road.

El Barro

Barro means “clay” in Spanish. *El Barro*, is the extraction site, where clay is found to make pottery. It is located 800 meters (half a mile) away from the Ecomuseum Interpretation Center by taking the *El Progreso* Road.

La Poza del Viejo

This name in English is The Old Man’s Pond, and it is one of our community’s natural amusement sites. *Las Pozas* River forms a beautiful waterfall, surrounded by wild nature. The legend says that the old man from the forest watches over this place, and if someone abuses the natural resources, that person is never ever allowed to leave. This may be a full day tour. Take the *El Progreso* Road.

La Gusanosa

This is the place used to bake the ceramic pieces. The site is surrounded by a stream, and it is called *La Gusanosa* (The Worm Place) because of the large number of worms found in the site. There are water springs that used to provide water to the community inhabitants.

El Tendal

This is the former site where tiles were manufactured, and used in the roofing of our houses. The Tendal is located across from The *Salitral*, by the shore of *Las Pozas* River.

Ancient Traditions

Pottery has been part of the Guanacaste population for over 4,000 years: from its origins in pre-Columbian times, when it had a utilitarian use in people's homes, up to current manufacturing of replicas and decorative pieces.

In San Vicente of Nicoya, this ancient heritage has been passed from one generation to the next one. Up to the 1950s, women used to work creating utilitarian pottery, such as the *comal* (ceramic dish for cooking similar to a wok), pans, and earthen vessels; but in the 1960s and 1970s, men begin to join them making ceramics and creating pre-Columbian replicas and decorative pieces.

A Community of Artisans

It is believed that half of the population over 12 is involved in the pottery production. There are artisans doing all the processes themselves: collecting raw materials, moulding, decorating the pieces, and selling the pieces. Other artisans just do moulding, and another artisan is in charge of decorating and putting the piece in the oven. Some people of the community collect and sell the clay, the logs for the oven, and the ochre.

Ceramic pieces are made and sold directly in the artisan house, and also in community workshops where young people learn the craft of pottery. Nowadays, the Ecomuseum Management is in charge of selling a part of this pottery in national and international markets.

Orientation Map

Map signs: To Guaitil/Santa Cruz, To Las Pozas/Nicoya, To Nambí/La Poza del Viejo, Platanar River, La Gusanosa River, El Pando River, Las Pozas River, Grocery store, School, Community Center, Main Square, Traditional house, Clay site, Tile factory.

Symbols: Main road, Secondary road, River, Fence, Bridge, Water tank, Natural spring, Raw material, Ecomuseum, Country houses, House, House- Workshop, Church, Store and services, Public phone.

Credits

Texts: Working Committee of the Chorotega Ecomuseum of Pottery and
Ronald Martínez-Villareal

Design: Juan Carlos Calleja-Ross

Regional and Community Museums Program

National Museum of Costa Rica

Mailing address: Apartado 749-1000

Telephone: (506) 2296 –9614

Email: mregionales@museocostarica.go.cr

www.museocostarica.go.cr

Asociación Ecomuseo de la Artesanía Chorotega

Location: Across from the north side of the soccer field

San Vicente de Nicoya, Costa Rica

Telephone: (506) 2681-1563

Email: info@ecomuseosanvicente.org

www.ecomuseosanvicente.org

BORUCA'S INDIGENOUS COMMUNITY MUSEUM

1. Introductory panel

Our History

This community museum is a place to preserve our *Boruca* or—*Brunca*—culture.

Our community is proud to offer a showcase of our culture and preserve our indigenous *Brunca* identity.

2. Section panels

Section panel #1

Brúncajc

In our aboriginal language, *Brúncajc* means “place of ashes”. Our community has a strong sense of unity when defending our culture.

Our destiny is tied to Mother Earth. Our values define us: respect, solidarity and deep-rooted connections to our land.

Section panel #2

Traditional costumes

Women wear handwoven cotton textiles colored with natural dyes. Men wear shorts and cotton shirts, also colored with natural dyes. We grow our own cotton and spin it into thread.

Natural dyes are produced using our ancestral knowledge.

Section panel #3

Our food

These are some of our traditional meals:

Smoked meat.

Úncua: a mushroom that grows from the rotten leaves of a tree known as *lora* (bastard briziletto in English).

Oscua: an ear-shaped white mushroom that grows from a humid and fallen tree.

Shóscua: a mushroom that grows from a burnt tree.

Taba^vcaj: a green leaf that grows along the river.

Shi^vt: a wild palm pod.

Muncha^vj: a ripe banana porridge.

Brikua: a mushroom growing on burnt soil.

Cubri^v: corn and fresh beans with bushmeat.

Chari^v co^v: ripe plantains with dried bananas.

Cushiri^v: corn tamale with beans.

Chari^v: rice tamale with pork.

Simcra: wild palm heart.

Güacho: rice with bushmeat.

Sapitos: raw corn tortilla with coconut and brown loaf sugar.

Section label #4

Traditional beverages

Yubú roj

Corn sprouts *chicha* (corn beer).

Corn and yeast *chicha*.

Ripe plantain *chicha*.

Peach-palm *chicha*.

Ojoche seed *chicha*.

Boiled corn white *chicha*.

Perra: fresh corn *chicha*.

Cocoa

Pinolillo (sweet cornmeal and cocoa drink).

Section panel #5

Little Devils' Game

The game represents the encounter between the indigenous people and the Spanish conquerors. *Boruca* tribe members dressed as little devils (*Cagru^v rójc*) in wooden masks and outfits made of burlap and banana leaves, combat the Spanish conquerors, represented by a bull. The bull consists of a hefty square burlap costume, with a head and dangling tail.

The festival begins December 30, and ends on January 2, with the burning of the bull.

This is the community's most important tradition. Village members say the tradition began soon after Spanish conquerors massacred the region. In the past, the little devils spoke only *Boruca* language.

Section panel #6

Brunca Legends

We have some legends that identify our people. Each one characterizes our ancestors' experiences, and conserves the mystery of the *Boruca* indigenous, marking our lives.

These are the most important legends we have listened to since we were children.

The *Cuasrán* Legend

Our grandparents tell us that *Cuasrán* was a *Boruca* who did not want to be conquered by the Spanish conquistadors. He organized a group of people, and all together they ran to the mountains and buried themselves alive with cooking pots to not be found by the Spanish.

Ever since that time, the *Cuasrán* spirit is still alive and protecting our people. He never gets older and he is the mainstay of our *Boruca* people.

We believe in *Cuasrán*! He deserves respect!

“You must believe in our grandfather *Cuasrán*! He is our owner and He lives in the waterfalls. I have seen Him; I have never seen His face.

In 1967, Boruca had pristine mountains, I went there for hunting and my dog called “Tiger” found a lot of cattle and an old man bathing himself in a pond. I was scared, and on the way five red monkeys appeared before me.”

Narrated by: *Belarmino Leiva-Morales*, ‘*Collingo*’.

The Snake Legend

This legend represents the supernatural power a *sukia* (shaman) has to protect our community. Nowadays this legend is still a mystery.

“This snake used to live in the small stream that crosses through the Boruca village..., and the young girl visited him and would take him *chicha*. As time passed, the woman became possessed by the eyes of the snake. Every time the young girl went to visit the snake, she dressed nicely, some time later she got pregnant. Her mother took her before the *sukias*, and they decided to burn her alive; then, four snakes came out of her. Each snake placed itself in several places of the community called "The Crosses".

Narrated by: *Porfirio Mora-González*, ‘*Chincho*’

The *Mamra*’n

According to our ancestors, this legend narrates the behavior of two women of the community that chose to live a different life. The moral of this story is to always obey our elderly people.

“Our grandparents tell us that there were two women that bathed naked every day, and afterward would take the sun sitting on a stone, leaving marks on it; they would eat sea bass fish. After some time of doing this, they began to grow hair all over their bodies. As the time passed, their mother was concerned and talked to the sukias, and they moved the women out from the village because their appearance and strength was causing fear. The women were left in a lagoon quite apart from the village, and they still live there.”

Narrated by: *Nemesio González-Lázaro, ‘Pacho’*

The Goblins

Our grandparents tell us that goblins are our Father *Cuasrán*'s servants. They are spirits that wander on Earth, and they have been seen in many places in our community.

“When I was young, I used to live in the mountains, two hours away from the village of Boruca. Every day, when my children were on their way to school, they used to see small goblins. I recall that one day I was sowing beans, and the next day I found the holes empty and the seeds gathered together by the bullywood tree. The goblins were making fun of me. The goblins also released the calves after they were locked up.”

Narrated by: *Rafael Rojas-Rojas, ‘Chaquito’*

Section panel #7

Our Language

Our grandparents tell us that little by little the use of our language, the *Brunca* language, was diminishing without anyone noticing it. They say that our *Boruca* culture was affected by the vanishing of the language because it is a way of saying that our language is of no importance.

Nowadays, we are working hard to rescue our culture. At school, children learn the *Boruca* language and culture; besides we promote the techniques of our crafts.

Section label #8

The Cooking Fire

In every indigenous family, a fire is essential. Constant heat is part of our family and community life. The cooking fire is where we prepare our daily meals. In addition, the smoke of the cooking fire helps with the protection and preservation of the traditional roofing of our houses.

Section panel #9

Our Crafts

Traditionally, the *Boruca* have been working with crafts, and it is an ancient cultural practice. Our artisans' production is used mostly as follows:

1. **Textiles:** Handmade fabrics are spun and woven with natural cotton and dyes. Both men and women used to wear these textiles for clothing.
2. **Spear, harpoon, and knives:** handmade on peach-palm wood. We would use them as weapons for hunting or defense, or as kitchenware.
3. **Masks:** handmade with cedar and balsa wood. In the past, the masks were made only for the Little Devils' Game.
4. **Drum:** handmade on peach-palm wood and leather of wild animals such as peccary, iguana, or deer.
5. **Gourds:** handmade from the gourd tree. They are used as a glass, spoon, plate, or as a container for carrying water.

6. **Baskets:** handmade out of black mountain lianas. It is used to carry food or firewood for cooking.

3. Credits panel

Credits

This exhibition is a collective effort of the community who contributed to the research, design and display processes. *La Flor de Boruca* Artisans Association is in charge of coordinating this enterprise, and the National Museum of Costa Rica has provided resources and facilitators.

HERMITAGE OF OUR LORD OF AGONY MUSEUM

1. Introductory panel

HERMITAGE OF OUR LORD OF AGONY

Cultural Spirit of Liberia

This hermitage is a milestone in the history of our community. It has survived all these years weaving past and present, providing a sense of unity between several generations, and allowing our people to feel continuity in time and space.

[*History – Origins*]

2. Section panels

Section panel #1

Origin of this Hermitage

The idea of building this hermitage was promoted by *Baltasar Baldioceda y Estrada* (1816-1900), a well-known rancher and cacao grower, who held public office. Motivated by his devotion and with the help of his neighbors, he began to collect donations and materials to build the hermitage, as well as to seek construction approval.

Section panel #2

“On Saint James’ Day

People flaunt their new clothes,

Only Our Lord of Agony

Can do nothing but doze.

He does not have an altar

Because he has no means,

But with your charity,
I will see that it gleans”.

Baltasar Baldioceda-Estrada (March, 1864)

Baltasar Baldioceda writes this poem to raise funds for the construction of the hermitage, while he is carrying the image of the crucified Christ from place to place across the province of Guanacaste.

“...using tin, he made a model of the hermitage, because he was fond of tinsmithery, masonry, and a carpentry.”

Elías Baldioceda-Muñoz, 1947 (Descendant of *Baltasar Baldioceda*)

Section panel #3

Construction Process

The construction began in March 1854, but it was interrupted by a series of battles known as the “National Campaign” that took place against U.S. confederate-soldiers between 1856 and 1857. The construction is resumed in 1858, and ends in 1866. The first mass was held on January 6th, 1866, and this is the date the hermitage celebrates its anniversary.

The land where the hermitage is built was purchased from Mrs. Ocaria Centeno for eleven pesos (former currency). Labor and materials for the construction were covered from charity, donations, and other varied activities such as selling cigars. All lumber was brought from several large, well-known ranches in the area: San Jerónimo, La Cueva, El Jobo, El Pelón, and Tempisque.

Section panel #4

The province of Guanacaste in the 19th century

In the mid-19th century, the province of Guanacaste is characterized by large ranches, which are the basis of the economic and social structure preceding the 20th century livestock boom.

Guanacaste's society is organized in strata: livestock farmers, ranch workers, day workers, and artisans. These sectors are precisely the financial contributors, who provide knowledge and labor to build this architectural treasure.

Section panel #5

A Site for Culture

The hermitage of Our Lord of Agony is a symbol of Liberian and Guanacaste identity. It has been the cradle of our traditions and artistic endeavors. Hence, it is often the setting for music and poetry recitals, book presentations, or lectures on literature, organized by the Guanacaste Literary Center.

Section panel #6

“The hermitage is a prayer of goodwill. I love this place because evokes inspiration for those of us who are promoting cultural action”.

Miguel Fajardo-Korea

Guanacaste Literary Center

Section panel #7

An Active Center of the Liberian Religious Spirit

For many years, men, women, and children have participated in a series of religious traditions that are held in the church and its surroundings.

“Those processions that left from the hermitage were stunningly beautiful! I recall the image of Our Lord of Agony riding a donkey on Palm Sunday, or the famous and intelligent donkey knocking on doors with its horseshoes asking for *guineos* (a short kind of bananas) or something else to eat.”

Eugenio Salazar-Girón

Section panel #8

Procession of Placing the Baby Jesus Image in the Nativity Scene

It is said that in the early years of 1900s, Mrs. Dolores Carrillo was sitting on a bench in front of her house, at around 6 p.m. when a barefoot man hurried up to her and said, "Madam, please, keep this package for me, I will come back in a moment," The man never came back.

So, Mrs. Carrillo opened the package and found a wooden image of Baby Jesus. As of that year, she began to set the Baby Jesus image in her nativity scene and took the utmost care of it.

Section panel #9

Some years later, Mrs. Carrillo asked the parish priest for permission to take the Baby Jesus image every December 24th in procession to the Hermitage of Our Lord of Agony.

This is how one of Liberia's most deeply rooted traditions began in 1940: the procession of placing the Baby Jesus image in the nativity scene, escorted by the National Band of Guanacaste. During the gathering, people are given whistles, candies, *horchata* (rice beverage), and *chicha* (fermented corn beverage).

Section panel #10

For many years the procession started at the house of the Valdelomar Family, located on *Real Street*. Nowadays, the procession begins at the Hermitage of the Sacred Heart, located in *Condenga Quarter*, and ends in the Our Lord of Agony hermitage. The Baby Jesus image is carried by those children that just took their First Communion. The dress that the Baby Jesus wears is a gift made by devotees or as a fulfillment of pledges.

Map

Title: City of Liberia

Symbology: Church, School, Square, Cemetery,

Places: Square, Church of Liberia, Hermitage of the Sacred Heart, Hermitage of Our Lord of Agony, Stadium, Liberia River, Park.

Section panel #11

Active Site of Faith for the Community

Frequent Activities

- Holy Rosary (every day at 3 pm)
- Mary Help of Christians Novena Prayer (every May)
- The *Posadas* (December celebration to commemorate the journey of Mary and Joseph to Bethlehem)
- St. Jude Thaddeus Novena
- Holy Week Celebration
- Pre-Baptism Seminars (every month)
- Basic Ecclesial Community Meetings
- Weddings
- Wake of the Death

- Celebration of the Eucharist (first Tuesday of every month)

Section panel #12

Architectural Treasure

The structure of this temple represents the heritage of the colonial architecture, and is enhanced by the neoclassic style.

Its solid walls, one meter thick, are made of adobe, a building technique blending soil and water.

Roofing materials are handmade clay tiles, and the underlying structure such as columns, beams, and coffering is made of carved wood. The flooring is made of clay tiles.

3. Conclusion panel

A Call for Preservation

For over 140 years, this hermitage has been a symbol of the history and culture of Liberia, as well as part of the identity of Guanacaste.

This legacy can be handed down to future generations only if, we, as a community take an active part in its maintenance and conservation.

Are you willing to contribute for its preservation?

4. Credits panel

We are grateful for the support we receive from individuals, institutions, and corporations that contribute to making preservation of the Hermitage of Our Lord of Agony possible.

PRODUCTION

Committee for the Restoration of the Hermitage of Our Lord of Agony

The Liberia Cultural Association

Center for Research and Conservation of Cultural Heritage

National Museum of Costa Rica

Ministry of Culture and Youth

TEXTS

Gastón Castro-Salazar

Miguel Fajardo-Korea

Ronald Martínez-Villarreal

Gladys Ruiz de Carrillo

Eugenio Salazar-Girón

GRAPHIC DESIGN

Juan Carlos Calleja-Ross

National Museum of Costa Rica

5. Legend

Map of the largest farms in the province of Guanacaste between 1850-1900

By: W. Sequeira

6. Brochure

Hermitage of Our Lord of Agony

The idea of building this hermitage was promoted by *Baltasar Baldioceda y Estrada* (1816-1900), a well-known rancher and cacao grower, who held public office. Motivated by his devotion for the Lord of Agony, he began a fundraising campaign in different sectors of the province of Guanacaste, mainly among ranchers and government authorities.

The hermitage was built in the mid-19th century, within a social context characterized by large ranches, which are the basis of the economic and social structure. In those years, Guanacaste's society was organized in strata: livestock farmers, ranch workers, day workers, and artisans.

The construction began in March 1854, and ended in 1865. The first mass was held on January 6th, 1866, and this is the date the hermitage celebrates its anniversary.

Cultural Spirit of Liberia

The Hermitage of Our Lord of Agony is an important cultural landmark. It is a century-long presence immersed within the community, promoting the preservation of traditions, and a symbol of active faith. Currently, the hermitage offers different services to the community, and also holds a religious art museum.

Architectural Treasure

The hermitage was declared a place of National Historic-Architectural Heritage on November 11th, 1999, due the fact that its structure represents the heritage of the colonial architecture, enhanced by the neoclassic style.

Its solid walls, one meter thick, are made of adobe, a building technique using a mixture of soil and water.

Roofing materials are handmade clay tiles, and the underlying structure such as columns, beams, and coffering is made of carved wood. The flooring is made of clay tiles.

Traditions

The hermitage hosts several religious traditions in Liberia, such as the Holy Week, the Holy Rosary, wake of the death, the *Posadas* (a celebration to commemorate the

journey of Mary and Joseph to Bethlehem), and the procession of setting the Baby Jesus image in the nativity scene, known as *La Pasada del Niño*. This is a very popular procession which originated at the beginning of 20th century, and in which every December 24th; the Baby Jesus image is taken across town in procession and placed in the nativity scene at the Hermitage of Our Lord of Agony.

Also, the hermitage is used for cultural projection, and hence it is often the setting for music and poetry recitals, book presentations, or literary lectures organized by the Guanacaste Literary Center.

The Museum

The hermitage holds the Our Lord of Agony Religious Art Museum, whose major objectives are to recover and revitalize the heritage and cultural traditions of Liberia, especially those related to the hermitage and the surrounding quarter of *Los Cerros*.

The collection consists of pieces of furniture, religious paintings and images, as well as 19th and 20th century liturgical objects. It is worth highlighting the benches, prayer kneelers, and wooden sculptures all of which serve as evidence of the community's religiosity, customs, and detailed artisans' works, characteristic of religious art.

A Call for Preservation

For over 140 years, this hermitage has been a symbol of the history and culture of Liberia, as well as part of the identity of Guanacaste.

This legacy can be inherited to future generations only if, we as a community, take an active part in its maintenance and conservation.

For collaborations, please contact:

Comité Pro-restauración Ermita de Nuestro Señor de La Agonía, Asociación para la Cultura de Liberia (Committee for the Restoration of the Hermitage of Our Lord of Agony)

Telephones: (506) 266-0518, (506) 266-0494

E-mail address: ermita.liberia@yahoo.com

Web page: <http://poblado.com/ermita>

Design: Juan Carlos Calleja-Ross

Texts: Ronald Martínez-Villarreal

Regional Museums Program

Telephone: (506) 266-0518 / E-mail: ermita.liberia@yahoo.com

www.poblado.com/ermita

INFORME DE INVESTIGACIÓN

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de Costa Rica, por medio del Programa de Museos Regionales y Comunitarios, busca promover la gestión del patrimonio nacional a través de una visión participativa cultural en las comunidades. Los pequeños museos que son parte de dicho programa producen una serie de documentos museográficos específicos que necesitan ser traducidos al inglés ya que es una manera de acercar al turista a nuestra cultura; sin embargo, por falta de presupuesto, muchos de estos documentos no han sido traducidos aún.

En este proyecto de graduación se presenta la traducción de un conjunto de este tipo de documentos y se investiga la posible relación entre los distintos géneros de ellos y la forma de su traducción. Se entiende por género textual una forma de comunicación reconocida por una comunidad de hablantes, con rasgos que lo identifican y permiten su descripción y análisis. Los documentos que conforman el corpus objeto de estudio pertenecen a los siguientes museos regionales:

1. Museo del Colegio de San Luis Gonzaga (Cartago)
2. Museo de Arte Religioso de Nuestro Señor de la Agonía (Liberia, Guanacaste)
3. Ecomuseo de la Cerámica Chorotega (San Vicente de Nicoya, Guanacaste)
4. Museo Comunitario de Boruca (Buenos Aires, Puntarenas)

El corpus incluye ejemplos de los siguientes géneros textuales: panel de título, panel de introducción, mapa de recorrido, panel explicativo, cédula descriptiva, panel de conclusión, panel de créditos, pie de foto y folleto desplegable. La escogencia de estos géneros se ha basado en la clasificación que hace Beverly Serrell en su libro *Exhibit Labels: An Interpretative Approach* (1996) como los más característicos de un museo. Existen otros géneros textuales dentro de un museo como las cédulas de identificación, los signos de orientación y los de prohibición, pero en este trabajo no se va a referir a ellos.

No todos los museos regionales ofrecen toda la gama de géneros textuales, la selección depende de las necesidades y naturaleza de la exhibición misma. A continuación se mencionan los textos con los que se ha trabajado en cada uno de los museos.

En el Museo del Colegio de San Luis Gonzaga, ubicado en el sótano del edificio del colegio, se encuentra la exposición temporal “Colegio de San Luis Gonzaga: sus uniformes en la historia desde el siglo XIX”. Esta exhibición se inauguró a finales del 2010 y va a estar abierta hasta que empiecen las obras de restauración del edificio que alberga el colegio, declarado patrimonio histórico. La exposición es una iniciativa de los profesores de la institución que se dieron a la tarea de reunir los uniformes que han usado los estudiantes desde que el colegio, el primero en Costa Rica, inició funciones en 1869, hasta nuestros días. Del material de esta colección se recogieron los siguientes géneros textuales: 1 panel de título, 1 panel de introducción, 12 paneles explicativos, 12 cédulas descriptivas, 1 panel de conclusión y 2 pies de foto.

Del Museo de Arte Religioso de Nuestro Señor de la Agonía, ubicado dentro de la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía, se recopilaron los géneros textuales: 1 panel de introducción, 12 paneles explicativos, 1 pie de foto, 1 panel de conclusión, 1 panel de créditos y 1 folleto desplegable. La ermita, símbolo de la arquitectura guanacasteca de finales del período colonial, ha sido declarada patrimonio histórico-arquitectónico y en estos momentos está en proceso de restauración. La colección del museo consta de mobiliario, cuadros e imágenes religiosas, así como objetos litúrgicos de los siglos XIX y XX. La administración está a cargo del Comité Pro-restauración Ermita de Nuestro Señor de la Agonía.

El Ecomuseo de la Cerámica Chorotega incluye todo el territorio de San Vicente (Nicoya), y aunque se fundó en 1995, el Centro de Interpretación está en proceso de implementación. La Asociación Ecomuseo de la Artesanía Chorotega ha querido dar a conocer la historia de la comunidad y el trabajo de la cerámica desde la época precolombina hasta la

actualidad. De este museo se retomaron los siguientes géneros textuales: 1 mapa de recorrido, 1 folleto desplegable, 26 paneles explicativos y 32 pies de fotos.

Finalmente, el Museo Comunitario de Boruca inauguró en diciembre de 2011 su nueva exhibición permanente. La Asociación de Artesanos de La Flor de Boruca trabajó para rescatar la memoria histórica de la comunidad y la exhibición hace un recorrido por la historia, las leyendas, las tradiciones artesanales y culinarias, así como por la lengua de los borucas. De este museo se recolectaron: 1 panel de introducción, 9 paneles explicativos y 1 panel de créditos.

La práctica de la traducción de documentos museográficos es compleja ya que entran en juego varios factores como son los elementos visuales (los objetos en exhibición y las fotografías), los textos mismos y su colocación dentro del espacio del museo. Estos elementos se interrelacionan entre sí para producir en el visitante una interpretación de lo que está viendo y leyendo. De ahí la importancia de conocer las características de los géneros textuales que produce un museo, su razón de ser y la función que cumplen dentro del sistema de interpretación, con el fin de aplicar ciertas técnicas de traducción para producir un texto meta en función de las expectativas del visitante extranjero.

De acuerdo con lo anterior, esta investigación aborda dos problemas: 1) ¿cuáles son las características de los documentos museográficos? y 2) ¿cómo se conjugan en las traducciones el respeto de las convenciones textuales de estos géneros y el requisito de adaptación a las necesidades del visitante extranjero?

Es necesario comprender la naturaleza de los textos museográficos para producir traducciones que permitan al usuario descodificar los objetos que se le presentan. El museo es el canal mediante el cual una sociedad narra su cultura, tanto a sus propios ciudadanos como a aquellos de diferentes culturas. La presentación de esta información se lleva a cabo mediante objetos, su agrupación y material explicativo, dentro del cual el texto escrito es, tal vez, el más importante. Por lo tanto, la traducción de los textos es vital para un museo que desee cumplir

con su papel. Sin embargo, el hecho de dirigirse simultáneamente a dos culturas diferentes dentro del espacio de exhibición conlleva una serie de negociaciones², concretamente la necesidad de aplicar ciertas técnicas de traducción que permitan adaptar los textos al usuario extranjero.

En el proceso de investigación sobre la aplicación de técnicas de traducción se encontró un trabajo muy detallado que realizó Eduardo Fonseca Santisteban³, quien estudia la frecuencia de uso de las técnicas traductivas para obtener "un texto con mayor sentido para el público lector." Aunque el estudio no está relacionado con los géneros textuales, sirve como referencia para la metodología llevada a cabo. También hay un trabajo de investigación realizado por Francisco Vargas⁴ en el que se critica la traducción regida por el concepto de géneros textuales y advierte sobre el peligro de tomar tal categorización como un criterio de acatamiento obligatorio. Por su parte, Elena Montero⁵ propone la formulación de un nuevo género textual para llevar a cabo una traducción de calidad y argumenta que la caracterización de los géneros textuales ayuda al traductor en su tarea.

En el ámbito de los géneros textuales de los museos y su traducción hay pocas referencias bibliográficas y las encontradas corresponden a Robert Neather, catedrático del Centro de Traducción de la *Hong Kong Baptist University* de Hong Kong. En uno de sus artículos, Neather⁶ hace hincapié en la poca investigación que se ha hecho sobre la traducción de los textos de los museos y en la gran complejidad que implica su traducción. En este

² Robert Neather. "Translation Quality in the Museum: Towards a Greater Awareness of End-User Needs." *Translation Quarterly*, vol 38, Hong Kong, 2005.

³ Eduardo Fonseca Santisteban. *Pittsburgh: el éxito de una ciudad estadounidense*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010: 125.

⁴ Francisco Javier Vargas Gómez. *Práctica de la crítica: una crítica de la práctica y de la teoría de la traducción de un texto "no literario"*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2003.

⁵ Elena Montero Raby. *"Francisco y los caminos" de Francisco Amighetti Ruiz. La traducción de la prosa poética*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010.

⁶ Robert Neather. "Translating Tea: On the Semiotics of Interlingual Practice in the Hong Kong Museum of Tea Ware." *Meta: Translator's Journal*, vol. 53, nº1, 2008, p. 218-240. Les Presses de l'Université de Montréal.

artículo, Neather examina las diferentes limitantes que afectan la producción de los textos meta en inglés, procedentes de un texto original en chino, en el ámbito del Museo del Té en Hong Kong. Una de las primeras limitantes es el posicionamiento dentro del espacio de exhibición. Una segunda limitante, es el género textual, definido por su posición dentro del sistema jerárquico de textos que se da en un museo. Por último, se menciona la relación entre los elementos verbales que interactúan con los visuales en el texto original e influyen en el texto meta, sugiriendo que donde los lazos paradigmáticos entre estos elementos son fuertes, se realizan modificaciones (reducción y expansión) en el texto meta; estos lazos se dan en los textos que se encuentran en el nivel más alto del sistema jerárquico de textos museísticos (paneles explicativos, por ejemplo). Sin embargo, si la relación sintagmática prevalece, entonces se utiliza más la traducción literal y menos las técnicas de reducción y expansión. Este es el caso de los textos de nivel más bajo en el sistema jerárquico de los museos, es decir, las cédulas de identificación, por ejemplo.

Así pues, se considera que la exploración que se realiza en este trabajo de investigación acerca de los géneros textuales de los museos y su relación con las técnicas de traducción utilizadas mayormente para cada género brinda un aporte a un tema poco estudiado por la traductología.

Según los problemas planteados anteriormente, las hipótesis que surgen son las siguientes: 1) hay características muy definidas en cada género textual; 2) estas características condicionan o imponen determinadas técnicas a la hora de su traducción para que el usuario final pueda descodificar el mensaje de la exhibición; y 3) estas características interactúan con las necesidades del visitante extranjero.

Consecuentemente, los objetivos de este proyecto son:

1. Presentar las características de los diferentes documentos museográficos.

2. Identificar y analizar el tipo de técnicas de traducción que se utilizan mayormente en cada género textual según las características de estos géneros y las necesidades del visitante extranjero.

Este proyecto de traducción se organiza en cuatro capítulos:

El Capítulo I, “Fundamentos teóricos”, corresponde al marco teórico con que se aborda el problema: se presentan los principales postulados y la forma en que cada teoría que compone este marco se aplica en la investigación. Específicamente, se incluirán la teoría del funcionalismo y lealtad de Christiane Nord y las estrategias traductológicas de Gerardo Vázquez-Ayora.

En el Capítulo II, “Características de los géneros textuales de los documentos museográficos”, se describen las características de los textos museográficos confrontando la investigación bibliográfica y el análisis del corpus. Paralelamente, se incluye información sobre algunos aspectos del quehacer de un museo y de los conceptos de una exhibición, pertinentes para comprender la naturaleza de los diferentes tipos de textos.

En el Capítulo III, “Técnicas de traducción y género textual”, se identifican y analizan los tipos de técnicas más utilizadas en cada género textual mostrando ejemplos representativos.

En el Capítulo IV, “Conclusiones”, se plasman los resultados de la investigación respecto a las técnicas de traducción empleadas y su relación con el género textual.

CAPÍTULO I

Fundamentos teóricos

Como ya se ha señalado en la Introducción, el museo es el medio por el cual una sociedad narra su cultura al visitante; por lo tanto, todos los textos que acompañan a los objetos expuestos están enfocados en que el visitante los pueda interpretar. En el caso específico de la traducción de textos museográficos, ésta se convierte en un instrumento de comunicación entre culturas y está supeditada a la función deseada. Por lo tanto, en este análisis de tipo de documentos, una perspectiva teórica pertinente resultó ser la de teorías funcionalistas; también se ha recurrido a ciertos conceptos referentes a técnicas traductivas por considerarlas un medio apropiado para analizar las diferencias en la función de los distintos géneros textuales.

1. El funcionalismo

Los enfoques comunicativos y socioculturales de la traducción que se empiezan a dar en la década de 1960 resaltan la función comunicativa de la traducción, dándole especial importancia al contexto que rodea la traducción, así como a los elementos culturales y a la recepción de la traducción.

Dentro de estos enfoques están las teorías funcionalistas de la traducción, donde destacan la *Teoría del escopos* de Reiss y Vermeer, y el *Funcionalismo y lealtad* de Nord.

1.1 La teoría del escopos

Esta teoría fue presentada por Hans J. Vermeer junto con Katharina Reiss en 1984, bajo el título de *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. “Escopo” es una

palabra de origen griego, *skopos*, que significa “propósito”. Para los autores, el principio más importante en una traducción es el “escopos”, es decir, su finalidad; por lo tanto, la traducción da prioridad a los receptores del texto meta, miembros de una cultura determinada que condiciona la traducción.

Entre los conceptos básicos de esta teoría están la “intención” y “función”. La intención viene dada por el emisor, que quiere alcanzar un fin determinado con su texto. Por su parte, el receptor usa el texto con una función determinada, según sus expectativas, necesidad y cultura. El caso ideal es que la intención del emisor y la función del texto sean iguales.

Otro concepto de la teoría del escopos es la “coherencia intratextual”, la que se presenta si un texto es funcional para el receptor de la cultura meta. El traductor selecciona del texto original la oferta informativa que pueda ser significativa y funcional para el público de la cultura meta.

Un tercer elemento se refiere a la relación existente entre el texto original y el texto meta, que puede manifestarse como la “equivalencia” o “adecuación”. La adecuación en la traducción de un texto se refiere a la relación entre el texto meta y el original para que puedan llevar a cabo el objetivo o escopos. La equivalencia es la relación entre el texto meta y el original, teniendo en consideración que cumplan la función comunicativa en ambas culturas, la de producción y la de recepción.

1.2 Funcionalismo y lealtad

Christiane Nord, otra exponente de la teoría funcionalista, introduce en 1988 el concepto de “lealtad”. Para Nord, traducir consiste en producir un texto meta que funcione, es decir, su relación con el texto original se especifica según la función del texto meta. La funcionalidad del texto traducido está determinada por el escopos, que dicta las pautas de los elementos que se mantienen y los que se adaptan. No obstante, según Nord, el traductor está comprometido no solo con el productor del texto original y con su cultura, sino también con el receptor y la cultura

del texto meta; y es aquí donde se desarrolla el concepto de "lealtad", ya que todos los participantes del acto comunicativo esperan que la traducción sea válida dentro de la cultura en que está inmerso. Asimismo señala Nord que, a veces, la lealtad se tiene que reducir o sacrificar en función del escopo, dependiendo del texto a traducir y resalta la importancia de analizar el texto sin separarlo de su contexto.

El texto original proporciona la información base sobre la cual se extrae la información que se formula en el texto meta. De ahí la importancia del análisis textual, ya que se pueden inferir los requisitos para la traducción y ofrece las bases para tomar decisiones acerca de las unidades relevantes para una traducción funcional y cuáles técnicas son necesarias para que el texto meta cumpla con su función.

Para que el texto sea funcional y cumpla con el concepto de lealtad, es importante tener en cuenta la tipología textual y las convenciones de cada género con el fin de que cumpla con la intención comunicativa, ya que el receptor espera recibir el texto según lo dictan las normas de su cultura.

Por último, el traductor como otro participante del acto comunicativo de la traducción, también debe ser leal a sí mismo. Según Nord, el traductor trabaja con un propósito en mente y sus esfuerzos se encaminan hacia este fin. Si esta función es "marcada", es decir, se desvía perceptiblemente del de los otros participantes, el traductor debe explicitarlo en un prefacio.

2. Técnicas traductivas

Las técnicas de traducción son procedimientos que utiliza el traductor para conseguir sus propósitos traductivos. Estas técnicas afectan el resultado de la traducción. Tradicionalmente han sido definidas en comparación al texto original, se refieren a unidades textuales, tienen carácter discursivo y contextual, y son funcionales. En este trabajo se ha optado por las principales técnicas de traducción propuestas por Gerardo Vázquez-Ayora en el libro *Introducción a la Traductología* (1977) y que, como él menciona, son un modelo integrado

de la escuela norteamericana, representada por A. Nida y Charles R. Taber, y la escuela franco-canadiense, de tendencia metodológica, representada principalmente por la obra de Jean-Paul Vinay y Jean Dalbernet.

Vázquez-Ayora divide las técnicas de traducción en dos grupos: la traducción literal y la traducción oblicua. La traducción literal es aquella en que “una idea se expresa en la misma forma en una y otra lengua” y la equivalencia se cumple palabra por palabra. Por otro lado, la traducción oblicua es el resultado de la aplicación de una serie de procedimientos y métodos, y que, además, se aleja del traslado directo o calco mecánico de todos y cada uno de los elementos del texto original. Entre las técnicas propuestas para la traducción oblicua están: 1) la transposición, que es el procedimiento más simple de la traducción oblicua, “es una idea que se expresa en una y otra lengua con distintas categorías” pero que mantiene la carga semántica del texto original para lograr la naturalidad de expresión en el texto meta; 2) la modulación, en que “en una y otra lengua se expresa una idea con diferente punto de vista.” Añade Vázquez-Ayora: “Dicho en otros términos, la significación debe ser la misma, pero los símbolos son distintos en una y otra lengua”; 3) la equivalencia, en que “la misma situación se expresa con distintas modalidades” y es considerada el “caso extremo de modulación”; 4) la adaptación, que se utiliza cuando “un mismo mensaje se expresa con otra situación equivalente” ya que la situación a que hace referencia el mensaje no existe en la lengua de llegada; 5) la amplificación, que es un tipo de expansión mediante la cual “tiende...a desarrollar analíticamente la expresión o término... Es el procedimiento por el cual en la lengua terminal se emplean más monemas (lexemas y morfemas) que en la lengua original para expresar la misma idea”; 6) la explicitación, que es “otra clase de expansión que obedece sobre todo a razones de semántica...y... como su denominación lo indica, se expresa en la lengua terminal lo que está implícito en el contexto de la lengua de origen”; 7) la omisión, que es una técnica la cual “obedece al principio lingüístico de la economía y al requisito de 'naturalidad' de la equivalencia que habrá que encontrarse en la lengua receptora”; y 8) la compensación, que se

utiliza cuando hay “dificultad de encontrar la equivalencia acertada y natural, y hay pérdida de contenido o matices que sufre una versión”.

CAPÍTULO II

Características de los géneros textuales de los documentos museográficos

En este capítulo se van a examinar los diferentes géneros textuales que produce un museo, sus características y la interrelación que hay entre ellos, con el fin de que el visitante del museo pueda interpretar el mensaje de la exposición que está viendo. Primero, se ofrece la definición de 'museo' según el Consejo Internacional de Museos; después, se brindan los conceptos básicos de una exhibición según Serrell⁷, con el fin de relacionar el contexto de un museo con los documentos que produce. El tercer apartado versa sobre las características comunes de los textos museográficos mencionados por Serrell y, en la última sección, se detallan los tipos de textos o géneros textuales presentes en una exhibición y sus características específicas. Se muestran ejemplos del corpus investigado y se examinan las correspondencias.

1. Definición de museo

El Consejo Internacional de Museos (ICOM, por sus siglas en inglés) es la organización que representa a los museos y sus profesionales, conformando una red de más de 30.000 museos de todo el mundo. Se fundó en 1946 y tiene estatus consultivo en el Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas. La Secretaría tiene su sede en la Casa de la UNESCO en París (Francia). El ICOM adopta durante la 22^a Conferencia General, celebrada en Viena (Austria) en el 2007, una definición de museo en función de los cambios de la sociedad⁸: "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la

⁷ Beverly Serrell. *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 1996.

⁸ ICOM. *Definición del Museo*. Abril 2012. En <<http://icom.museum/quienes-somos/la-vision/definicion-del-museo/L/1.html>>.

sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”. Según escribe Neil Postman⁹ (1931-2003), Director del Departamento de Cultura y Comunicación de la Universidad de Nueva York (EE.UU.), un museo debe ser una experiencia multimedia que invite a conocer y entender los objetos que se nos presentan. Para Postman, un museo es una forma de teatro porque nos cuenta historias. Sin embargo, anota Postman, si no hay palabras, estos objetos que tenemos enfrente no nos pueden contar toda la historia, de ahí su importancia vital. Según su criterio, las palabras se deben usar de manera que develen la historia con claridad e intensidad, en forma de narración y no como una lista de hechos; de lo contrario, pueden dirigir nuestra atención hacia la dirección incorrecta o, en el peor de los casos, puede ser que no comprendamos lo que estamos viendo. Por lo tanto, los distintos tipos de textos de un museo contribuyen a que la experiencia dentro del mismo sea más estimulante y profunda.

2. Conceptos básicos de una exposición

2.1 La exposición es una narración

Los nuevos enfoques de lo que significa un museo buscan establecer una comunicación entre el visitante y la obra en exhibición para la construcción de significados. Para ello, hay que considerar varios conceptos básicos que, según Beverly Serrell¹⁰, son fundamentales. Serrell parte de que toda exposición que vaya a desarrollar un museo debe estar guiada por una idea central, la cual clarifica y delimita el ámbito de la exposición. La idea central es una oración que define la exhibición, tiene un sujeto (el objeto de estudio), una acción y una consecuencia. Además, todos y cada uno de los elementos de la muestra deben tener una relación clara con esa idea central y los desarrolladores de la exhibición la deben utilizar como una herramienta

⁹ Neil Postman. “Foreword”. *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 1996.

¹⁰ Serrell (Idem).

para saber qué se incluye y qué no. El concepto de exhibición y sus sinónimos, exposición o muestra, se refiere a la colección de objetos, arte, mecanismos y otros, cuyo objetivo primordial es el aprendizaje, una interpretación de lo que se le presenta. Para que este aprendizaje se pueda llevar a cabo, los textos juegan un papel fundamental.

Las palabras impresas son elementos visuales y verbales ante el ojo y la mente del lector; además, son componentes orales para el que escucha. Una buena interpretación, al igual que una narración, lleva de la mano al que escucha, junto con el sonido de las palabras y las imágenes que crea, para que participe de la historia que le están contando. Para Serrell, los textos de un museo cuentan historias breves.

Estos textos ayudan a los lectores a hacer una relación entre lo que están leyendo y el objeto al seguir los detalles de la narrativa, o también pueden ayudar a imaginar acciones con las referencias de los textos. Al considerar las exhibiciones de un museo como narraciones o historias, hay que tener en cuenta ciertas técnicas que son parte de un contexto mayor que involucra la educación, comunicación y al mismo ser humano. Como en toda narración, los textos deben tener un sujeto (personaje) que realiza una acción clara para que la historia fluya fácilmente. Serrell cita a Neil Postman, experto en temas educativos y en cultura moderna, al decir que una de las razones por las cuales la educación tradicional en la sociedad de hoy no es efectiva es porque no hay historias que nos brinden un propósito y un sentido. Por lo tanto, hay que escribir acerca de cosas que tengan un sentido y que sean de utilidad para los visitantes del museo.

2.2 Los visitantes son sus activadores

Los visitantes o audiencia son los activadores del propósito de un museo, razón por la cual hay que buscar las maneras de satisfacer sus necesidades. La mayoría de los visitantes están ansiosos de aprender pero no quieren dedicar mucho tiempo ni esfuerzo para comprender lo que ven. Unos buenos textos pueden atraer, comunicar, inspirar y ayudar a los

visitantes a encontrar lo que buscan. En un estudio de audiencia realizado por Alt y Shaw en 1984 en el Museo de Historia Natural de Londres, se les preguntaba a los visitantes cuáles son, según su criterio, las 13 características principales de una exhibición perfecta. Más de la mitad estaban relacionadas directamente con los textos: hacen que el tema cobre vida, permiten captar el mensaje rápidamente, tratan un tema difícil de manera fácil, dan la información justa y necesaria, presentan la información de manera clara, permiten comparar criterios, promueven un involucramiento con la obra y posibilitan hacer comparaciones con criterios propios. Para que esto se cumpla, los textos deben presentar una serie de características que se van a explorar en las siguientes secciones.

3. Características comunes de los textos museográficos

Para describir las características comunes que tienen los textos de un museo se va a utilizar la clasificación y caracterización que hace Serrell¹¹. Como se ha visto, el objetivo principal de los textos de un museo es que sean atractivos para una audiencia lo más amplia posible, que sean utilizados por la mayoría de los visitantes y que creen experiencias positivas. Los diferentes textos o géneros de una exposición tienen la importante función de invitar a los visitantes a leer, a leer el texto completo y a recordar qué es lo que leyeron. Deben ofrecer un mensaje mediante el cual el visitante, esté de acuerdo con lo que ve o no, pueda sacar conclusiones o hacer descubrimientos; en otras palabras, se debe promover una reacción en el visitante. Los textos de un museo también incluyen material suplementario que apoya la exposición, como lo son los catálogos, folletos desplegados y libros.

Referente a las características generales y comunes a todos los textos de un museo, Serrell distingue las siguientes:

- Los textos deben empezar con información directamente relacionada con lo que los visitantes están viendo, sintiendo, haciendo, oliendo o experimentando.

¹¹ Serrell. (Idem)

- Hay que prestar especial atención a la longitud de las oraciones, ya que si son muy largas, los visitantes se pueden aburrir. Las oraciones más largas deben tener un máximo de 30 palabras y las más cortas, 2 o 3 palabras; en promedio deben tener unas 15 palabras. Las oraciones de más de 30 palabras suponen una dificultad para que el visitante siga el hilo de la idea.
- Se aconsejan párrafos cortos con aproximadamente 3 oraciones cortas para que el visitante pueda leer un poco, ver el objeto en exhibición, seguir leyendo y volver al objeto, todo esto en menos de 1 minuto.
- No se aconseja el uso de metáforas u otras figuras literarias en los textos porque pueden causar distracciones innecesarias.
- Se debe prestar especial atención a la escogencia de las palabras que se usan para evitar cacofonías y repeticiones innecesarias.
- Tampoco se aconseja el uso de signos de exclamación para no forzar las reacciones del visitante, ni el uso del humor.
- Dependiendo del contexto, se pueden incluir citas textuales ya que pueden infundir un contenido emocional fuerte.
- No se debe incluir información que no sea útil.
- De entre los instrumentos estilísticos, se recomienda la utilización de títulos y subtítulos informativos en los párrafos, ya que ayudan a dividir los textos y a introducir ideas rápidamente. Hay que tener en cuenta que los textos están concebidos para que se lean en su totalidad por una persona que está de pie, con tiempo limitado y que deben tener un encabezado informativo; así mismo, el cuerpo del texto debe abarcar la información esencial, nada más. Por ningún motivo debe utilizarse el estilo periodístico, que asume que el lector solo lee el encabezado.

4. Tipos de textos en un museo y sus características específicas

En este punto es importante recalcar que cuando se habla de tipos de textos en un museo, se refiere a los géneros textuales. La tipología y sus características específicas han sido tomadas, al igual que en el apartado anterior, de Serrell¹². No existe una terminología universal para identificar los tipos de textos y los museos usan diferentes nombres para referirse a ellos dependiendo de su función (por ejemplo, de orientación, introducción, descriptivos) o localización (por ejemplo, paneles, cajas). Los tipos de textos más importantes en una exhibición son: título, introducción, explicativo y cédulas descriptivas. Se consideran los más importantes porque son los que se prestan para que el visitante pueda hacer una interpretación de la exhibición. Hay otro tipo de textos, que por su naturaleza no están diseñados para ser interpretados; así son, por ejemplo, los mapas de recorrido, los pies de fotos, las cédulas de identificación, la información de donantes y los créditos. En este trabajo, se consideran únicamente los mapas de recorrido, los pies de fotos y el panel de créditos. Este conjunto de textos ayuda a organizar la información y a presentar la justificación de la exhibición como se desea.

Cada texto de una exhibición tiene un propósito específico que debe tener sentido en relación con la organización general de la muestra, formando un sistema de textos. Aunque los textos se desarrollan como información lineal y jerárquica, es decir, tienen una ubicación espacial específica dentro de la exposición según su género, deben ser lo suficientemente flexibles para que el visitante pueda captar el concepto sin regirse por el orden espacial impuesto por el museo y aún así deben tener integridad interna, organización y diseño.

El sistema de textos de un museo tiene una jerarquía que va de lo general a lo específico y está directamente asociado a la cercanía del texto con el objeto. Así vemos que, a la entrada de una exhibición se encuentran los paneles de título, de introducción y el mapa de recorrido, cuya función esencial es presentar al visitante la idea principal de la exposición. El

¹² Serrell. (Idem)

espacio físico dedicado a la muestra, por lo general, está dividido por temas. Cada tema está articulado por un conjunto de textos, que como se mencionó anteriormente, están diseñados de lo general a lo específico. En primer lugar, están los paneles explicativos, de gran formato, que contextualizan el objeto y se sitúan cerca del objeto al que hacen referencia; después, tenemos las cédulas descriptivas, de un formato mediano, que se ubican más cerca del objeto y que contienen información más específica acerca del objeto que acompañan; y por último, aparece la cédula de identificación que se ubica al lado mismo del objeto y presenta información básica sobre él. Con esta organización, el visitante tiene la opción de escoger la información a que, según sus intereses, quiere acceder. Las fotos, a veces, acompañan a los objetos de una sección para complementar el sentido y adjuntan un texto que describe lo que se está viendo; estos textos se llaman “pies de fotos”.

A continuación, se analizarán en detalle las características específicas de cada uno de los géneros textuales (de lo general a lo específico) tomando como base un ejemplo para cada uno de ellos del corpus recopilado. La mayoría de los ejemplos aquí enumerados corresponden al Museo del Colegio de San Luis Gonzaga con el fin de que se pueda observar, fácilmente y en conjunto, la relación del sistema jerárquico de los textos de un museo.

4.1 Panel de título

Este tipo de texto identifica el nombre de la exhibición, de modo que despierte interés y curiosidad, brindando información suficiente acerca del tema para que el visitante decida entrar a verlo.

Está ubicado al inicio de la exhibición, a la altura de los ojos. Se aconseja utilizar tipografía grande y que no se usen más de dos tipos de letra. Se recomienda que el texto no tenga más de 10 palabras y que esté acompañado de otro tipo de estímulos visuales, como fotografías, por ejemplo.

El título debe ser usado consistentemente en todos los demás materiales: plano de planta, catálogo, folleto desplegable, en la misma exhibición, en los comunicados de prensa, así como en los demás materiales que se produzcan.

El siguiente ejemplo (#1) es del panel de título tomado del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga, cuyo título es: “Colegio de San Luis Gonzaga: sus uniformes en la historia desde el siglo XIX”.

Ejemplo #1:

**COLEGIO DE SAN LUIS GONZAGA:
SUS UNIFORMES EN LA HISTORIA DESDE EL SIGLO XIX**



Al analizar este texto, se observa que cumple con la mayoría de las características anotadas por Serrell: está ubicado al inicio de la exhibición, identifica el nombre de la exhibición, informa acerca del tema (los uniformes utilizados en el colegio desde su fundación), no usa más de dos tipografías y la foto que acompaña al texto, unos jóvenes con diferentes uniformes, ayuda a visualizar sobre qué se trata la exposición; sin embargo, en el texto, las dos partes del enunciado no están compensadas, a simple vista se ve la primera parte resaltada (Colegio de San Luis Gonzaga), pero la segunda parte (“sus uniformes en la historia desde el siglo XIX”) tiene una tipografía muy delgada, en un tamaño muy pequeño y con un color poco visible que dificulta la lectura e impide captar el tema de la exposición en una primera mirada, restándole atractivo. También se aparta un poco del máximo de 10 palabras recomendadas ya que tiene 14. Otra discrepancia es que el título no está a la altura de los ojos, el visitante tiene que forzar la vista hacia abajo para leerlo por completo.

4.2 Panel de introducción

El panel de introducción se encuentra al inicio del recorrido y el texto indica de qué trata la muestra y cómo está organizada. También hace saber por qué merecen estar expuestos los objetos, por qué son interesantes y qué se puede aprender de la muestra.

Su extensión es de 20 a 300 palabras, preferiblemente dividido en párrafos de tres a cuatro líneas y con un máximo de 50 palabras cada uno. El promedio de palabras por oración es de 15. El vocabulario es sencillo. La tipografía es de gran tamaño para que el visitante lo pueda leer rápidamente y que no se detenga por mucho tiempo para que no obstruya el paso.

Serrell menciona que los estudios de audiencias han demostrado que los visitantes que comprenden la organización de la exhibición pasan más tiempo adentro y le sacan un mejor provecho.

El ejemplo siguiente (#2) también ha sido tomado del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga.

Ejemplo #2:

Para comenzar...

En esta exhibición, daremos un vistazo a los uniformes utilizados por los estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, desde sus primeros años como institución educativa.

Desde el principio, el uniforme usado en esta benemérita institución se ha caracterizado por su solemnidad y sobriedad, pero eso sí, en cada prenda, se reflejan las características socioeconómicas y políticas únicas que predominaron en cada época, así como los criterios particulares de las distintas administraciones colegiales.

Es nuestro principal objetivo mostrar la larga trayectoria que la institución ha ocupado en la historia del país, siendo actor de los acontecimientos que marcaron y definieron el rumbo de Costa Rica a lo largo de todo el siglo XX.

Comité de Museo

Colegio de San Luis Gonzaga



Este texto, al igual que el anterior, cumple con la mayoría de las estipulaciones del género: una extensión de menos de 300 palabras (tiene 121), los párrafos son de 3-4 líneas, el vocabulario es sencillo y la tipografía es de gran tamaño. No obstante, hay dos oraciones de contienen más de 30 palabras, lo cual dificulta una lectura fluida.

4.3 Mapa de recorrido

Este tipo de texto indica la organización y tono de la exhibición. Se ubica al inicio del recorrido y consiste en un plano de la planta y una oración que resume las secciones y los temas de la exposición, lo que ayuda a que los visitantes se preparen para el tamaño, secciones y temas del espacio. Como todo mapa, contiene gran cantidad de sustantivos, pero no oraciones.

El siguiente ejemplo de mapa de recorrido (#3) es tomado del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega de San Vicente de Nicoya.

Ejemplo #3:

Título: Ecomuseo de la Ceramica (sic) Chorotega de San Vicente de Nicoya

Indicaciones del mapa: A Guaitil/Santa Cruz, A Las Pozas/Nicoya, A Nambí/La Poza del Viejo, Río Platanar, Río La Gusanosa, Río El Pando, Río Las Pozas, Pulpería, Escuela, Salón comunal, Plaza, Casa tradicional, Sitio de barro, Fábrica de tejas.

Explicación de símbolos: Camino principal, Camino secundario, Río, Cerca, Puente, Tanque de agua, Fuente agua natural, Materia Prima (sic), Ecomuseo, Caseríos, Casa, Casa con taller, Iglesia, Comercio y Servicio (sic), Teléfono Público (sic).



En este texto, lo primero que se observa es que el título no contiene la indicación de que se trata de un mapa de orientación para la zona que conforma el Ecomuseo. No obstante, las otras características de este tipo de documento, tales como las indicaciones del mapa y la explicación de símbolos, están claras y son concisas.

4.4 Panel explicativo

Como su nombre lo indica, este tipo de texto ofrece a los visitantes la justificación del agrupamiento de los objetos, pinturas o animales. Ayuda a interpretar un grupo de elementos expuestos y le hace sentirse al visitante cómodo, competente y en control de sus experiencias.

Tiene más contenido que un panel de título e introduce un subtema dentro de la exhibición. Se relaciona con el objeto, se encuentra cerca de las cédulas descriptivas y su contenido es más general que el de éstas. Da unidad al concepto y continuidad al mensaje.

Su longitud varía de entre 20 y 150 palabras y se debe leer en menos de un minuto para que la lectura sea fácil, amena y rápida. El vocabulario es sencillo. Tiene títulos y subtítulos para introducir las ideas rápidamente. Los párrafos son cortos, de máximo cuatro líneas, con oraciones de no más de 30 palabras.

El siguiente ejemplo (#4) ha sido tomado, de nuevo, del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga.

Ejemplo #4:

Un poco de Historia

El 11 de agosto de 1842 el señor Félix Sancho, entonces diputado de la Asamblea Constituyente, presentó un proyecto de ley para fundar en la ciudad de Cartago un colegio para la enseñanza de "Idiomas, Filosofía y demás facultades". Así en septiembre del mismo año se dictaminó favorablemente para la creación de "una casa de enseñanza pública", cuyo patrono sería San Luís Gonzaga. Este decreto de creación fue firmado por el Jefe de Estado de turno, el General Francisco Morazán. El 12 de septiembre, una revolución llevó a la caída del General Morazán, con lo cual el proyecto de creación del colegio no se llevó a cabo. Fue hasta el año de 1869 durante el gobierno del Lic. Jesús Jiménez Zamora, que el mandato se hizo efectivo.

El curso comenzó el 16 de septiembre de 1869 en una esquina del Bazar San Luís, conocido hoy como el Mercadito de Carnes, localizado en el costado sur del Mercado Central de Cartago; al año siguiente se inauguró un edificio de mampostería para el colegio, el cual fue destruido posteriormente por el terremoto de Cartago, en 1910. Finalmente, sobre las ruinas de la Corte Suprema de Justicia, derribada por el mismo terremoto, se construyó el en el que hoy nos encontramos, inaugurado en 1929.



Como se puede observar, el panel explicativo tiene un título que introduce el subtema: "Un poco de Historia (sic)" y está dividido en dos párrafos. Aunque lo anterior se ajusta a lo estipulado, los párrafos tienen más de cuatro líneas y están compuestos por oraciones muy largas, dos de ellas de más de treinta palabras, que impiden que la lectura sea ágil y rápida. El vocabulario es sencillo, pero el texto contiene más de las 150 palabras estipuladas como

máximo (tiene 175) y se aparta de las sugerencias de Serrell. Consecuentemente, desde el punto de vista visual, el panel pierde un poco de atractivo, a pesar de los espacios en blanco.

En cuanto a la relación del texto con las fotos del panel, se observa que las fotos se relacionan con el segundo párrafo, pero no con el primero. Por otro lado, en la imagen de la exposición que se ha incluido arriba, se observa que este panel está cerca de la cédula descriptiva y del objeto, creando una unidad de sentido y permitiendo, al mismo tiempo, seguir la narración propuesta para esta sección específica.

4.5 Cédula descriptiva

Este tipo de texto está destinado para objetos específicos y se usa en todos los tipos de exhibiciones en los museos. Las cédulas descriptivas son muy importantes ya que si el visitante no utiliza la organización lineal o jerárquica de la información (panel de título, panel de introducción, panel explicativo) y se dirige directamente al objeto que le ha llamado la atención, la información que contengan las cédulas descriptivas debe tener sentido independiente. A veces, el visitante solo lee las cédulas descriptivas porque son cortas y están junto al objeto; por lo tanto, se deben referir a lo que está viendo el visitante. Si hay paneles explicativos que profundizan sobre la cédula descriptiva, deben estar cerca de ella.

Las principales características de una cédula descriptiva son:

- Empieza con letra en negrita.
- Se usan verbos en voz activa.
- El vocabulario es apto para una audiencia amplia.
- Empieza con información concreta, de lo específico a lo general.
- Se usan viñetas para que la lectura sea más ágil.

- Su extensión es corta, para una lectura rápida y completa, en 10 segundos o menos. Se estima que la velocidad promedio de lectura en un museo es de 5 palabras por segundo.
- Su longitud es variada, hasta un máximo de 50 palabras.
- Incluye: nombre o título del objeto, fecha y descripción del objeto.

Como ejemplo (#5), se presenta la cédula descriptiva que acompaña al panel explicativo del ejemplo anterior para que se pueda visualizar la importancia de la relación entre ambas.

Ejemplo #5:

Uniforme femenino de 1930 a 1945

DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920-1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNÁNDEZ
(1936-1944)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Nota: este uniforme pudo ser establecido en 1929 o 1930. Del uniforme anterior contamos con un último registro fotográfico en 1928, pero no se posee con evidencia fotográfica del año de 1929.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color crema, manga larga, 6 botones azules, cintas azules en los puños.
Parte inferior color azul, falda con paletones larga, medias largas negras.

Uniforme femenino de 1930 a 1945



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920 - 1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNANDEZ
(1936 - 1944)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-
1942-1943-1945

Nota: Este uniforme pudo ser establecido en 1929 o 1930. Del uniforme anterior contamos con un último registro fotográfico en 1928, pero no se posee con evidencia fotográfica del año de 1929.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color crema, manga larga, 6 botones azules, cintas azules en los puños.
Parte Inferior color azul, falda con paletones larga, medias largas negras.

Esta cédula descriptiva cumple con la mayoría de las características: empieza con un título en negrita, tiene vocabulario sencillo e incluye un título, fecha y descripción del objeto (uniforme). No obstante, en la “Nota” el texto está un poco confuso y, además, se refiere a otra cédula anterior, lo que hace que el visitante se tenga que devolver al objeto que acaba de ver. Según las recomendaciones del género, se debe referir únicamente al objeto que acompaña. El número de palabras (79) se aleja del máximo recomendado de 50.

4.6 Panel de conclusión

Este tipo de texto, como su nombre lo indica, cierra el recorrido con las ideas más importantes que se ha querido transmitir con la exposición.

Entre sus características están:

- Empieza con un título.
- Se usan verbos en voz activa.
- El vocabulario es apto para una audiencia amplia.
- Su extensión debe ser de 20 a 150 palabras.

Como ejemplo (#6) se muestra el panel de conclusión del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga para que se vea la relación de este texto con el resto de los textos de la exposición.

Ejemplo #6:

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luís Gonzaga. Refleja también, el periodo histórico único en el cual fue confeccionada.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica. Deseamos que a través de esta exhibición se conserve esta su historia.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luis Gonzaga.

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luis Gonzaga.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luis Gonzaga.



En este texto se aprecia que inicia con el título resaltado y que está dividido en párrafos que enumeran los diferentes objetivos de la exhibición. Acompaña al texto una fotografía con estudiantes del colegio. Las oraciones no superan las 30 palabras. Cumple con las características de utilizar verbos en voz activa, así como el uso de un vocabulario sencillo. La extensión del texto es de 166 palabras en lugar de las 150 palabras recomendadas.

4.7 Panel de créditos

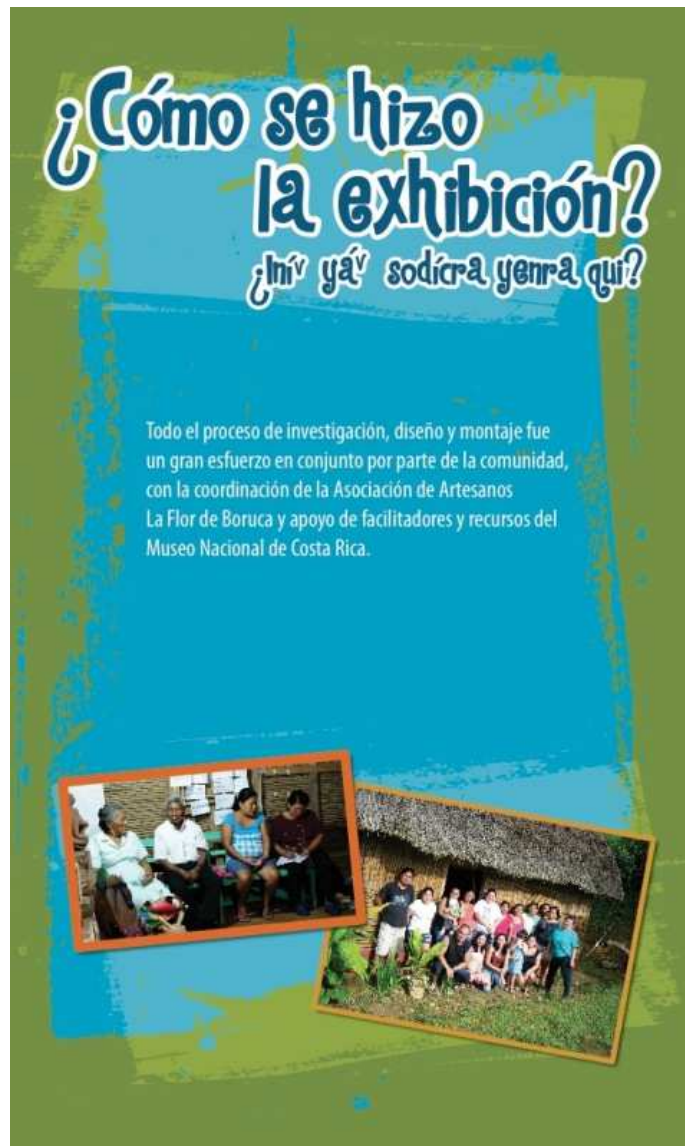
El panel de créditos es un tipo de texto no interpretativo que reconoce la contribución y el esfuerzo de todas las personas que trabajaron en la exposición. En este texto, el visitante puede ver quienes han participado, según sus habilidades, en el montaje de la exhibición que acaban de ver. También sirve como reconocimiento para la moral del personal y como referencia. Aunque no se indica en la bibliografía estudiada el número de palabras que debe tener, se indica que debe ser de corta extensión. Debe estar introducido por un título y al igual que el resto de los textos, debe utilizar la voz activa.

El ejemplo (#7) que sigue corresponde al Museo Comunitario de Boruca.

Ejemplo #7

¿Cómo se hizo la exhibición?

Todo el proceso de investigación, diseño y montaje fue un gran esfuerzo en conjunto por parte de la comunidad, con la coordinación de la Asociación de Artesanos La Flor de Boruca y apoyo de facilitadores y recursos del Museo Nacional de Costa Rica.



En este ejemplo se observa que el título puede confundir un poco al lector ya que hace referencia a cómo se hizo la exhibición, con lo que el visitante espera leer detalles del proceso. Cuando se lee el texto ya se identifica que son los créditos. Al ser la comunidad la que participó en el proceso de la exhibición, acompañan al texto dos fotografías con las personas involucradas, resaltando la importancia de su aporte. El texto es breve y menciona las entidades participantes en el proyecto.

4.8 Pie de foto

Este tipo de textos no se prestan a la interpretación y, generalmente, se combina con las cédulas descriptivas y con los paneles explicativos. Contiene información mínima: un título, una oración referida estrictamente a la foto, el nombre del fotógrafo, la fecha y su procedencia.

El siguiente ejemplo (#8) corresponde a una fotografía del Museo del Colegio de San Luis Gonzaga.

Ejemplo #8:

Un poco de Historia (sic)

Imagen del Colegio San Luis Gonzaga en el año 1879.



En el ejemplo de arriba se observa que la imagen y el texto están cerca de la cédula descriptiva y del objeto, cumpliendo así con las características del género. También, y según las características de este tipo de textos dentro de un museo, la foto complementa el objeto (el uniforme) al mostrar un grupo de alumnos con dicho uniforme en las primeras instalaciones del colegio. El texto (el pie de foto): “Imagen del Colegio de San Luis Gonzaga en el año de 1879”, está directamente relacionado con la foto, según las convenciones del género; no obstante, el texto se enfoca en el edificio, en lugar de referirse a los alumnos con el uniforme de la época, lo que aparta el texto de la función específica.

4.9 Textos de apoyo de un museo

Aparte del uso de los textos presentes en una exhibición y que se detallaron anteriormente, también se puede complementar la labor de aprendizaje e interpretación con materiales de distribución, que utilizan formatos más extensos como folletos desplegados, catálogos para ver dentro del museo y libros para la compra. Todas estas formas suplementarias de información ayudan a que los textos de las paredes y paneles sean lo más breves posibles.

En este trabajo de investigación se ha contemplado únicamente el género textual de folleto; en primer lugar, porque ninguno de los museos regionales con los que se ha trabajado produjeron catálogos; y en segundo lugar, solo el Museo de Nuestro Señor de la Agonía produjo un libro para la compra, pero por cuestión de limitación de espacio, no se incluyó en la muestra.

4.9.1 Folleto

El folleto es un material esencialmente publicitario que el visitante puede leer dentro del museo o llevárselo a la casa para mostrar a familiares y amigos. Contiene fotos, mapas o planos dispuestos de forma atractiva. Es una sinopsis de la exhibición y debe estar en

concordancia con la idea central de la muestra. Los textos están organizados en párrafos pequeños con oraciones cortas, encabezados algunos de ellos por títulos. Pueden ser de varias caras, dependiendo de los objetivos marcados.

El siguiente ejemplo (#9) ha sido tomado del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega:

Ejemplo #9:

PRINCIPALES TEMAS DE EXHIBICIÓN

Nuestros ancestros indígenas: recorrido por la historia de los primeros pobladores, con énfasis en el desarrollo de las culturas prehispánicas de Guanacaste.

Casa tradicional: nos habla de la forma en que vivían nuestros antepasados, cómo construían sus casas, sus muebles, utensilios y comidas.

Música y bailes: San Vicente siempre ha sido un pueblo muy alegre, por eso presentamos la forma en que hacemos y disfrutamos de la música, la fiesta y los bailes.

Elaboración de la cerámica: este es el tema que en la actualidad representa de mejor manera nuestra forma de ser. Somos un pueblo artesano, y queremos compartir cómo esta actividad ha cambiado a través del tiempo.

Nuestro entorno: como Ecomuseo, la comunidad esta (sic) llena de sitios de interés natural y cultural. ¡Venga y conózcalos con nosotros!

Tienda de artesanías

En el Centro de Interpretación se encuentran a la venta diversidad de piezas de cerámica y otros materiales elaboradas por nuestros creadores. Con esta actividad se quiere contar con un espacio para la divulgación y comercialización del trabajo y diversidad creativa de los artesanos. De igual forma, la venta de artesanías representa un ingreso para el mantenimiento del Ecomuseo.

PRINCIPALES TEMAS DE EXHIBICIÓN

Nuestros ancestros indígenas: recorrido por la historia de los primeros pobladores, con énfasis en el desarrollo de las culturas prehispánicas de Guanacaste.



Nuestro entorno: como Ecomuseo, la comunidad esta llena de sitios de interés natural y cultural.

Casa tradicional: nos habla de la forma en que vivían nuestros antepasados, cómo construían sus casas, sus muebles, utensilios y comidas.



Música y bailes: San Vicente siempre ha sido un pueblo muy alegre, por eso presentamos la forma en que hacemos y disfrutamos de la música, la fiesta y los bailes.

Elaboración de la cerámica: este es el tema que en la actualidad representa de mejor manera nuestra forma de ser. Somos un pueblo artesano, y que queremos compartir cómo esta actividad ha cambiado a través del tiempo.



TIENDA DE ARTESANÍAS

En el Centro de Interpretación se encuentran a la venta diversidad de piezas de cerámica y otros materiales elaboradas por nuestros creadores. Con esta actividad se quiere contar con un espacio para la divulgación y comercialización del trabajo y diversidad creativa de los artesanos. De igual forma, la venta de artesanías representa un ingreso para el mantenimiento del Ecomuseo.

¡Venga y conózcalos con nosotros!



El ejemplo corresponde a un folleto de 12 caras, con un formato plegado de 10 x 28 cm, del cual, por limitaciones de espacio, únicamente se muestran dos caras. Está elaborado en papel couché, con colores brillantes en tonos barro, mostaza y verde, dándole unidad al tema de la cerámica y la naturaleza. La diagramación es atractiva, pues combina con balance fotos, texto y color. Es importante mencionar que las fotos y los textos están insertos dentro de un fondo de formas redondeadas, replicando las formas de la cerámica (vasos, vasijas, platos), tal como se puede observar en la imagen de arriba. En estas dos caras del folleto que se presentan, los textos muestran los principales temas del Ecomuseo, cumpliendo con las características del género: pasado indígena, construcción de la casa tradicional, la importancia de la música y el baile en la vida cotidiana, la elaboración de la cerámica, el entorno del Ecomuseo y por último, hay un apartado que informa de la venta de productos artesanales en la tienda del Centro de Interpretación del Ecomuseo. En este ejemplo, la relación entre el texto y la foto es clara, acorde con las características del género; por ejemplo, en el apartado de “Casa tradicional”, el texto hace un resumen de las casas en las que vivían los antiguos pobladores y se muestran dos fotos con las casas tradicionales. En la parte inferior, está el apartado de “Elaboración de la cerámica” acompañado de dos fotos de mayor tamaño que las anteriores, dándole énfasis al tema principal del Ecomuseo, la cerámica, en las que se muestra, en la primera foto, unas manos elaborando una pieza de cerámica y en la foto de la derecha, las piezas acabadas. Además, cada párrafo es pequeño y está introducido por un subtítulo, las oraciones también son cortas y a lo sumo hay dos por párrafo, lo que facilita la lectura.

Aunque no se muestran, las otras caras hablan del Centro de Interpretación, de las tradiciones ancestrales, de la comunidad de artesanos, de la importancia de este patrimonio, de los servicios que se ofrecen, de las indicaciones para llegar al lugar, de los créditos y, ocupando tres caras, se encuentra el mapa que abarca el Ecomuseo, que es el mismo que aparece en el Ejemplo #3. Del mapa salen unos globos en los que están insertadas unas fotos de cada uno de los lugares de interés: La Gusanosa, El Curiol, La Poza de El Viejo, El Salitral,

El Tendal, las casas-taller y El Barro. Estas fotos corresponden a paneles que se encuentran en el Centro de Interpretación y contienen un pequeño resumen.

5. Conclusión

En este capítulo se ha brindado un panorama del quehacer museístico y los conceptos básicos de una exposición con el fin de relacionarlos con la producción de los diferentes textos. Se ha podido ver la relación jerárquica del sistema de textos presentes en una exposición, que van de lo general a lo específico, fuertemente ligados entre ellos y con los objetos a los que se refieren, así como su disposición dentro del espacio de exhibición. Esta relación determina cada uno de los diferentes géneros textuales y su función dentro del contexto de la muestra.

Con base en lo anterior, se ha realizado un análisis basado en los ejemplos del corpus cuyos resultados nos demuestran que:

a) todos los géneros cumplen la ubicación espacial correspondiente y guardan relación con el sistema jerárquico de textos en el museo. Los textos de los diferentes géneros usan un vocabulario sencillo. Las fotos de los paneles están relacionadas con los textos. El uso de no más de dos tipografías se respeta en todos los géneros. Los temas de los textos guardan relación con las características de cada uno de los géneros, según su nivel dentro de la jerarquía textual;

b) la mayoría de los textos no cumplen con las estipulaciones del género en cuanto a cantidad de palabras y longitud de las oraciones, lo cual le resta efectividad a la narración puesto que la lectura no es tan ágil como debería ser, pudiendo afectar, en última instancia, la correcta interpretación de la exhibición por parte del visitante;

c) en vista de estas observaciones, en la traducción será necesario hacer ajustes a los textos para mejorar su efectividad. Estos ajustes implican la utilización de diferentes técnicas traductivas en función del destinatario.

CAPÍTULO III

Técnicas de traducción y género textual

En el Capítulo II se ha explicado que cada género textual dentro del entorno de un museo tiene características específicas, y que los géneros se relacionan entre sí y con el objeto al que se refieren a nivel espacial. Las características se compararon con el corpus de investigación y se pudo determinar cuáles cumplían y cuáles se alejaban de las estipulaciones, con las posibles implicaciones para una interpretación efectiva, permitiendo así mismo identificar los ajustes por realizar en la traducción. En este capítulo se van a analizar las técnicas de traducción utilizadas en cada género textual, teniendo en cuenta lo expuesto en el Capítulo II, para poder determinar si hay una relación entre género y aplicación de técnicas traductivas específicas.

Es importante reiterar que los textos de un museo están diseñados para contar una historia acerca de los objetos que están en exhibición y que el visitante, razón de ser de la existencia del museo, pueda interpretar esa historia, aprender mediante la interpretación y, en última instancia, experimentar satisfacción. Por lo tanto, el análisis de los textos traducidos se lleva a cabo según la jerarquía de los mismos dentro de la exposición, es decir, de lo general a lo específico, y en el mismo orden en que se presentaron en el Capítulo II, donde cada uno representa un género distinto. El análisis consiste en identificar las técnicas de traducción empleadas en cada caso, que luego se han contabilizado para determinar si hay un patrón específico para cada género.

Para identificar las técnicas se retoman los procedimientos de traducción propuestos por Vázquez-Ayora¹³: traducción literal, transposición, modulación, equivalencia, adaptación, amplificación, explicitación, omisión y compensación. Según la metodología descrita por este

¹³ Gerardo Vázquez-Ayora. *Introducción a la Traductología: Curso Básico de Traducción*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1977.

autor, cada texto se dividió en unidades de traducción que sirvieron de base para determinar la técnica utilizada y así poder ver las tendencias de aplicación. Los ejemplos que se van a mostrar corresponden a los citados en el Capítulo II, retomados con numeración consecutiva.

1. Panel de título

Ejemplo #10

Texto original:

COLEGIO DE SAN LUIS GONZAGA: SUS UNIFORMES EN LA HISTORIA
DESDE EL SIGLO XIX

Texto meta:

THE UNIFORMS OF SAN LUIS GONZAGA HIGH SCHOOL: A REFLECTION OF
HISTORY

**COLEGIO DE
SAN LUIS
GONZAGA:**

**SUS UNIFORMES EN LA HISTORIA
DESDE EL SIGLO XIX**



**THE UNIFORMS OF
SAN LUIS
GONZAGA
HIGH SCHOOL:
A REFLECTION OF HISTORY**

El panel de título debe brindar suficiente información sobre el tema para despertar el interés y la curiosidad en el visitante; por lo tanto, es necesario conseguir una equivalencia que exprese la idea central de la exposición: que los uniformes del Colegio de San Luis Gonzaga han sido un reflejo de la historia de Costa Rica. Se ha utilizado la técnica de modulación para poder cumplir con ese requisito del género textual, ya que si se utilizaba otra técnica, como por ejemplo, la traducción literal, lexema por lexema, no se conseguía ese efecto: "Colegio de San Luis Gonzaga: Its Uniforms in the History since the 19th Century". A la hora de realizar la traducción también se tuvo en cuenta el número de palabras, para que se acercasen a las recomendaciones del género que son 10; en el original, son 14 palabras; en el texto traducido, son 12. Se usó la omisión en la parte "desde el siglo XIX" porque al hablar de la historia está implícito que es a partir de su fundación.

Por otro lado, en el original, desde la perspectiva visual, las dos partes del enunciado no están compensadas, lo que dificulta la lectura y captar a primera vista el tema de la exposición. Con esta propuesta, como se puede ver en la figura de arriba, se logra un balance al usar la misma tipografía para las dos partes del enunciado; aunque hay que aclarar que en este trabajo de investigación no se pretende dar las directrices del diseño gráfico ya que no es competencia de la proponente, pero se consideró importante brindar una muestra ya que lo visual es parte de los textos bilingües de un museo.

2. Panel de introducción

Ejemplo #11:

Texto original:

Para comenzar...

En esta exhibición, daremos un vistazo a los uniformes utilizados por los estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, desde sus primeros años como institución educativa.

Desde el principio, el uniforme usado en esta benemérita institución se ha caracterizado por su solemnidad y sobriedad, pero eso sí, en cada prenda, se reflejan las características socioeconómicas y políticas únicas que predominaron en cada época, así como los criterios particulares de las distintas administraciones colegiales.

Es nuestro principal objetivo mostrar la larga trayectoria que la institución ha ocupado en la historia del país, siendo actor de los acontecimientos que marcaron y definieron el rumbo de Costa Rica a lo largo de todo el siglo XX.

Comité de Museo
Colegio de San Luis Gonzaga

Texto meta:

About the exhibition...

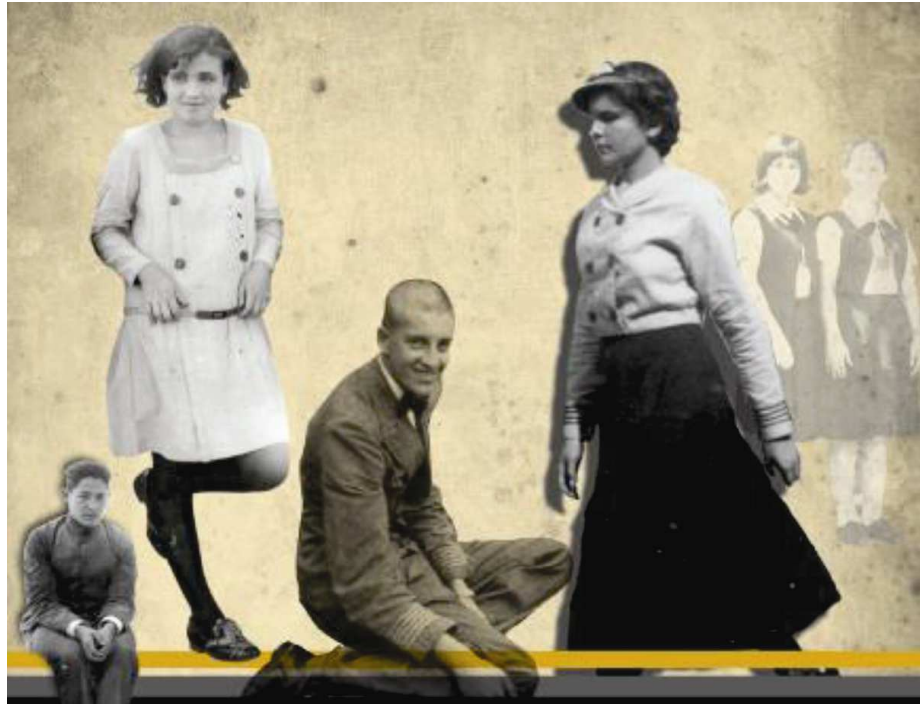
This exhibition shows the uniforms worn by San Luis Gonzaga High School students since it was founded until the present.

From the very beginning, the uniform of this praiseworthy institution of education has been recognized for its formality and sobriety.

Each individual garment reflects the predominant political and socioeconomic characteristics of a specific period of time, as well as the particular criteria of the administration.

We aim to show the visitor about the active and outstanding role this educational institution has taken in the main events that marked and defined the history of Costa Rica throughout the 20th century.

Museum Committee
San Luis Gonzaga High School



Para comenzar...

En esta exhibición, daremos un vistazo a los uniformes utilizados por los estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, desde sus primeros años como institución educativa. Desde el principio, el uniforme usado en esta benemérita institución se ha caracterizado por su solemnidad y sobriedad, pero eso sí, en cada prenda, se reflejan las características socioeconómicas y políticas únicas que predominaron en cada época, así como los criterios particulares de las distintas administraciones colegiales. Es nuestro principal objetivo mostrar la larga trayectoria que la institución ha ocupado en la historia del país, siendo actor de los acontecimientos que marcaron y definieron el rumbo de Costa Rica a lo largo de todo el siglo XX.

Comité de Museo
Colegio de San Luis Gonzaga

About the exhibition...

This exhibition shows the uniforms worn by San Luis Gonzaga High School students since it was founded until the present time.

From the beginning, the uniform of this estimable institution of education has been recognized for its solemnity and sobriety.

Each individual garment reflects the predominant political and socioeconomic characteristics of a specific period of time, as well as the particular criteria of the administration.

We aim to show the visitor about the active and outstanding role this educational institution has taken in the main events that marked and defined the history of Costa Rica throughout the 20th century.

Museum Committee
San Luis Gonzaga High School

El panel de introducción, que se encuentra al inicio del recorrido, debe leerse rápidamente para que el visitante no obstruya el paso; por lo tanto, su lectura debe ser fluida. En el texto original, el segundo párrafo está compuesto por una sola oración de 47 palabras y el tercer párrafo tiene una oración de 40 palabras, cuando lo recomendado es máximo 30. Por esta razón, en la traducción se aplicó la modulación para conseguir un texto más fácil de leer, ya que con las adaptaciones hechas, cada párrafo contiene oraciones más cortas y concisas, de aproximadamente 24 palabras. El máximo de palabras para este tipo de textos es de 300, el texto traducido tiene 110 palabras, en comparación con las 123 del texto original; aunque ambos textos están dentro de los márgenes permitidos del género textual, por cuestiones de espacio, se considera que la reducción del número palabras, propia de cuando se traduce del español al inglés, más las técnicas de traducción aplicadas, permite el acomodo de los dos textos en el panel.

En la imagen de arriba se observa la propuesta bilingüe para efectos de visualizar el texto. Nuevamente, y en todas las imágenes que han sido retocadas, la propuesta es únicamente para efectos de esta investigación, teniendo en cuenta que la postulante no es experta en diagramación.

En el título se aplicó la técnica de compensación para obtener una equivalencia estilística acorde con el género del texto, "Para comenzar" se puede entender como una introducción a la exposición y por eso se tradujo como: "*About the exhibition*", para adaptar el contenido con miras a un visitante extranjero. Si se hubiese hecho una traducción literal, por ejemplo, "To begin", claramente no se transmite el mensaje.

En el panel de introducción del Museo Comunitario de Boruca, por ejemplo, se tuvo que explicitar que 'brunca' es otro de los nombres con los que se conoce a los 'borucas'; el visitante local lo sabe, pero no así el visitante extranjero.

Así pues, se puede ver que en el corpus del género de panel de introducción, compuesto de tres ejemplos, se aplicaron las siguientes técnicas: la modulación (6 veces), la

transposición y la traducción literal (2 veces), la explicitación, la compensación y la omisión, una única vez.

3. Mapa de recorrido

Ejemplo #12:

Texto original:

Título: Ecomuseo de la Ceramica (sic) Chorotega de San Vicente de Nicoya

Indicaciones del mapa: A Guaitil/Santa Cruz, A Las Pozas/Nicoya, A Nambí/La Poza del Viejo, Río Platanar, Río La Gusanosa, Río El Pando, Río Las Pozas, Pulpería, Escuela, Salón comunal, Plaza, Casa tradicional, Sitio de barro, Fábrica de tejas.

Explicación de símbolos: Camino principal, Camino secundario, Río, Cerca, Puente, Tanque de agua, Fuente agua natural, Materia Prima (sic), Ecomuseo, Caseríos, Casa, Casa con taller, Iglesia, Comercio y Servicio (sic), Teléfono Público (sic).

Texto meta:

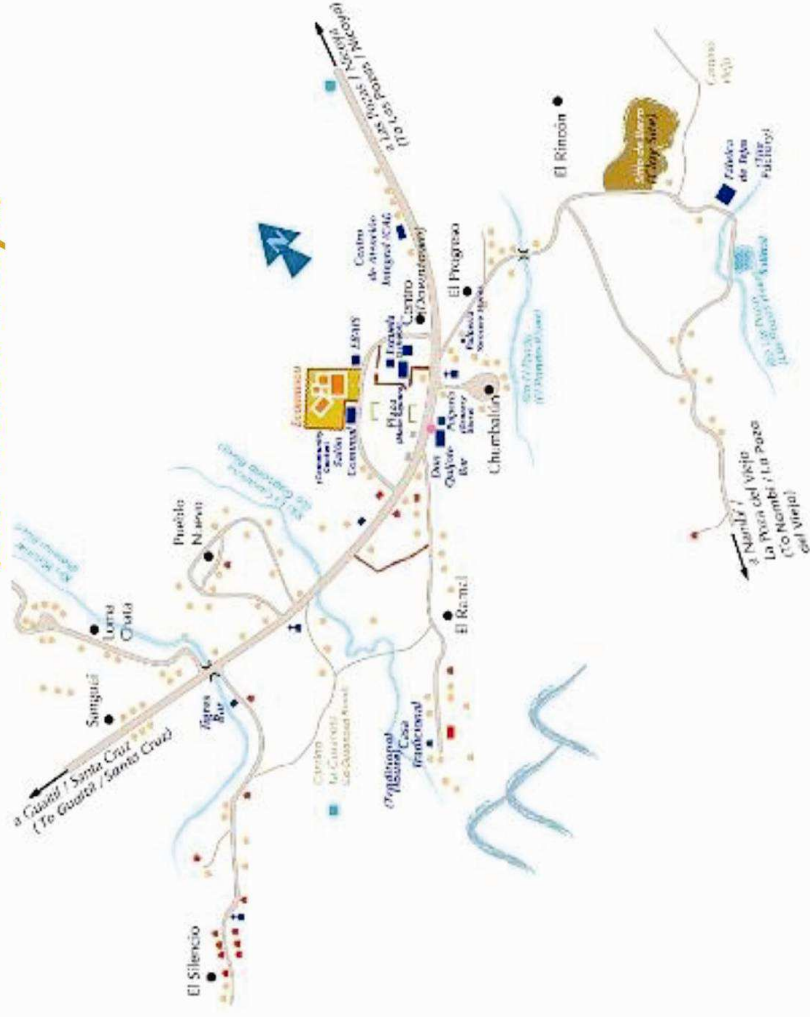
Title: Orientation Map – Chorotega Ecomuseum of Pottery – (San Vicente, Nicoya)

Directions: To Guaitil/Santa Cruz, To Las Pozas/Nicoya, To Nambí/La Poza del Viejo, Platanar River, La Gusanosa River, El Pando River, Las Pozas River, Grocery store, School, Community Center, Main Square, Traditional house, Clay site, Tile factory.

Symbology: Main road, Secondary road, River, Fence, Bridge, Water tank, Natural spring, Raw material, Ecomuseum, Country houses, House, House and Workshop, Church, Store and services, Public phone.

Ecomuseo de la Ceramica Chorotega de San Vicente de Nicoya

Orientation Map Chorotega Ecomuseum of Pottery (San Vicente, Nicoya)



- Camino principal - Main road
- Camino secundario - Secondary road
- Rio - River
- Puente - Bridge
- Tanque de agua - Water tank
- Fuente de agua natural - Natural spring
- Museo - Museum
- Ecomuseo - Ecomuseum
- Casita - Country houses
- Casa - House
- Casa con taller - House and Workshop
- Iglesia - Church
- Escuela y Servicios - State and Services
- Restaurante público - Public phone

Un mapa de recorrido indica la organización de la exhibición y debe estar al inicio de la misma. Por la naturaleza del género, el texto no está compuesto de oraciones, sino en su mayoría de palabras o frases (sustantivos o frases nominales, en este caso particular), por lo que no es complejo a nivel de estructura. Las técnicas de traducción aplicadas en este texto son: la traducción literal (11 veces); la transposición (12 veces), la modulación (7 veces) y la explicitación (1 vez). La traducción literal se observa en la traducción de sustantivos tales como 'río' por 'river', o 'puente' por 'bridge'; y la explicitación se usó al añadir el título 'Orientation Map', puesto que en texto original no se indica que es un mapa de recorrido.

4. Panel explicativo

Ejemplo #13:

Texto original:

Un poco de Historia

El 11 de agosto de 1842 el señor Félix Sancho, entonces diputado de la Asamblea Constituyente, presentó un proyecto de ley para fundar en la ciudad de Cartago un colegio para la enseñanza de “Idiomas, Filosofía y demás facultades”. Así en septiembre del mismo año se dictaminó favorablemente para la creación de “una casa de enseñanza pública”, cuyo patrono sería San Luís Gonzaga. Este decreto de creación fue firmado por el Jefe de Estado de turno, el General Francisco Morazán. El 12 de septiembre, una revolución llevó a la caída del General Morazán, con lo cual el proyecto de creación del colegio no se llevó a cabo. Fue hasta el año de 1869 durante el gobierno del Lic. Jesús Jiménez Zamora, que el mandato se hizo efectivo.

El curso comenzó el 16 de septiembre de 1869 en una esquina del Bazar San Luís, conocido hoy como el Mercadito de Carnes, localizado en el costado sur del Mercado Central de Cartago; al año siguiente se inauguró un edificio de mampostería para el colegio, el cual fue destruido posteriormente por el terremoto de Cartago, en 1910. Finalmente, sobre las ruinas de la Corte Suprema de Justicia, derribada por el mismo terremoto, se construyó el edificio en el que hoy nos encontramos, inaugurado en 1929.

Texto meta:

A Bit of History

Founded on August 11th, 1842 under the mandate of General Francisco Morazán, the San Luis Gonzaga High School is the first middle school institution established in Costa Rica.

Félix Sancho, a member of the Constituent Assembly, presented the bill for founding in Cartago a school for teaching “languages, philosophy and other subjects.”

The school year began in September 16th, 1869 and the first temporary house was the building of the *Bazar San Luis* (San Luis Bazaar), nowadays known as *Mercadito de Carnes* (Meat Market), located south of the Central Market.

A year later, a masonry building was inaugurated for the school, but it was destroyed in May 1910 by a devastating earthquake that hit Cartago. The construction of a new building began on the ruins of the former Courthouse destroyed by the earthquake of 1910. Finally, in 1929, the new schoolhouse was inaugurated.

Un poco de Historia



El 11 de agosto de 1842 el señor Félix Sancho, entonces diputado de la Asamblea Constituyente, presentó un proyecto de ley para fundar en la ciudad de Cartago un colegio para la enseñanza de “Idiomas, Filosofía y demás facultades”. Así en septiembre del mismo año se dictaminó favorablemente para la creación de “una casa de enseñanza pública”, cuyo patrono sería San Luis Gonzaga. Este decreto de creación fue firmado por el Jefe de Estado de turno, el

General Francisco Morazán. El 12 de septiembre, una revolución llevó a la caída del General Morazán, con lo cual el proyecto de creación del colegio no se llevó a cabo. Fue hasta el año de 1869 durante el gobierno del Lic. Jesús Jiménez Zamora, que el mandato se hizo efectivo.



El curso comenzó el 16 de septiembre de 1869 en una esquina del Bazar San Luis, conocido hoy como el Mercadito de Carnes, localizado en el costado sur del Mercado Central de Cartago; al año siguiente se inauguró un edificio de mampostería para el colegio, el cual fue destruido posteriormente por el terremoto de Cartago, en 1910. Finalmente, sobre las ruinas de la Corte Suprema de Justicia, derribada por el mismo terremoto, se construyó el edificio en el que hoy nos encontramos, inaugurado en 1929.

A Bit of History

Founded on August 11th, 1842 under the mandate of General Francisco Morazán, the San Luis Gonzaga High School is the first middle school institution established in Costa Rica.

Félix Sancho, a member of the Constituent Assembly, presented the bill for founding in Cartago a school for teaching “languages, philosophy and other subjects.”

The school year began in September 16th, 1869 and the first temporary house was the building of the Bazar San Luis (San Luis Bazaar), nowadays known as Mercadito de Carnes (Meat Market), located south of the Central Market.



A year later, a masonry building was inaugurated for the school, but it was destroyed in May 1910 by a devastating earthquake that hit Cartago. The construction of a new building began on the ruins of the former Courthouse destroyed by the earthquake of 1910. Finally, in 1929, the new schoolhouse was inaugurated.

El panel explicativo introduce un tema dentro de la exposición y se debe relacionar con el objeto, en este caso la sección de los primeros uniformes del colegio, y se encuentra cerca de las cédulas descriptivas para dar unidad al concepto y continuidad al mensaje. La longitud de este tipo de texto no debería ser de más de 150 palabras, pero el original tiene 175, así que en la traducción se decidió omitir información que no comprometiese la unidad del texto; uno de los casos más drásticos fue la omisión completa de las dos últimas oraciones del primer párrafo. Aunque, para transmitir cierta información de importancia para el contexto, se tuvo que aplicar la técnica de explicitación y el texto meta quedó con 119 palabras. Específicamente, se adaptó el primer párrafo de la traducción para indicar la fecha en que se fundó el colegio y, además, resaltar que fue el primer colegio de Costa Rica, información ausente en el original y que el visitante necesita para contextualizar la exposición y entender la importancia de este colegio dentro de la historia de Costa Rica. Gracias a la aplicación combinada de otras técnicas se lograron párrafos más cortos y oraciones de menos de 30 palabras para que la lectura fuera ágil y rápida. A nivel visual, la versión bilingüe que se propone queda un poco recargada por la falta de espacio.

Ejemplo #14

Texto original:

El juego de los Diablitos

Representa el encuentro de los indígenas con los españoles. Los diablitos (*Cagru^v rójc*) nacen cada 30 de diciembre y luchan sin descanso contra el toro, que representa al español. Todo concluye el 2 de enero con la muerte del toro.

Este juego significa mucho de la identidad brunca y se ha practicado desde siempre. Antes se acostumbraba que los diablitos solo hablaran en idioma brunca.

Texto meta:

Little Devils' Game

The game represents the encounter between the indigenous people and the Spanish conquerors. *Boruca* tribe members dressed as little devils (*Cagru^v rójc*) in wooden masks and outfits made of burlap and banana leaves, combat the Spanish conquerors, represented by a bull. The bull consists of a hefty square burlap costume, with a head and dangling tail.

The festival begins December 30, and ends on January 2, with the burning of the bull.

This is the community's most important tradition. Village members say the tradition began soon after Spanish conquerors massacred the region. In the past, the little devils spoke only *Boruca* language.



Juego de los Diablitos

Cagrúv rójc qui égui cújra qui

Representa el encuentro de los indígenas con los españoles. Los diablitos (Cagrúv rójc) nacen cada 30 de diciembre y luchan sin descanso contra el toro, que representa al español. Todo concluye el 2 de enero con la muerte del toro.

Este juego significa mucho de la identidad brunca y se ha practicado desde siempre. Antes se acostumbraba que los diablitos solo hablaran en idioma brunca.

Little Devils' Game

The game represents the encounter between the indigenous people and the Spanish conquerors. *Boruca* tribe members, dressed as little devils (*Cagrúv rójc*) in wooden masks and outfits made of burlap and banana leaves, combat the Spanish conquerors, represented by a bull. The bull consists of a hefty square burlap costume, with a head and dangling tail.

The festival begins December 30, and the performance ends on January 2, with the burning of the bull.

This is the community's most important tradition. Village members say the tradition began soon after Spanish conquerors massacred the region. In the past, the little devils spoke *Boruca* language only.

Este otro panel explicativo, correspondiente al Museo Comunitario de Boruca, es un ejemplo muy claro en el que la técnica de explicitación era necesaria para que el visitante extranjero pudiera comprender en qué consiste el Juego de los Diablitos, así como que es la tradición más importante de la comunidad boruca. En el primer párrafo se explicitó que los 'españoles' eran los conquistadores, que los 'diablitos' son los miembros de la tribu que se disfrazan para esta fiesta. Se explica el tipo de disfraz usado y de qué materiales está hecho. En cuanto al 'toro', también se hace una breve explicación de cómo es, incluyendo los materiales. Se agrega un segundo párrafo con la fecha en que inicia y termina la fiesta. Por último, en el tercer párrafo se agregó la época en que se cree empezó a celebrarse esta tradición, ya que en original es confuso, pues dice: "...se ha practicado desde siempre".

En el panel explicativo #12 del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega, se tuvo que añadir una pequeña explicación de las comidas típicas con el fin de que el visitante las pudiera identificar dentro de su cultura: 'corn rings' (rosquillas), 'scone-like' corn snacks (tanelas) y 'candy made of milk, sugar and vanilla' (cajetas), aunque esto implicase un aumento de palabras, pero siempre dentro del máximo recomendado para el género.

De los 59 textos que componían el corpus de este género textual, las técnicas de mayor aplicación fueron la modulación (175 veces), la explicitación (113 veces) la omisión (48 veces), la traducción literal (53 veces), la amplificación (12 veces), la transposición (7 veces) y la compensación (4 veces). Se observa que en este tipo de género se combinan varias técnicas, y que la explicitación y la amplificación son técnicas que se usan para adaptar el texto teniendo en cuenta las necesidades de información del visitante extranjero. La omisión en su mayor parte se utiliza para cumplir con las convenciones del género en cuanto a número de palabras.

5. Cédula descriptiva

Ejemplo #16:

Texto original:

Uniforme femenino de 1930 a 1945

DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920-1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNÁNDEZ
(1936-1944)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Nota: este uniforme pudo ser establecido en 1929 o 1930. Del uniforme anterior contamos con un último registro fotográfico en 1928, pero no se posee con evidencia fotográfica del año de 1929.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color crema, manga larga, 6 botones azules, cintas azules en los puños.
Parte inferior color azul, falda con paletones larga, medias largas negras.

Texto meta:

Women's Uniform from 1930 to 1945

PRINCIPAL:
Vicente Lachner-Sandoval
(1920-1935)

PRINCIPAL:
V́ctor Lizano-Hernández
(1936-1944)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Note: This uniform might be worn in 1929 but there is no record of it.

DESCRIPTION:
Two-piece garment.
Top: beige long-sleeved shirt, 6 blue buttons, and blue ribbons in the cuff.
Bottom: long blue pleated skirt, and black knee socks.

Uniforme femenino de 1930 a 1945



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920-1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNÁNDEZ
(1936-1944)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Nota: este uniforme pudo ser establecido en 1929 o 1930. Del uniforme anterior contamos con un último registro fotográfico en 1928, pero no se posee con evidencia fotográfica del año de 1929.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color crema, manga larga, 6 botones azules, cintas azules en los puños. Parte inferior color azul, falda con paletones larga, medias largas negras.

Women's Uniform from 1930 to 1945

PRINCIPAL:
Vicente Lachner-Sandoval
(1920-1935)

PRINCIPAL:
Victor Lizano-Hernández
(1936-1944)

PHOTOGRAPHIC EVIDENCE:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-1942-1943-1945

Note: This uniform might be worn in 1929 but there is no record of it.

DESCRIPTION:
Two-piece garment.
Top: beige-colored long-sleeved shirt, 6 blue buttons, and blue ribbons on the cuff.
Bottom: long blue pleated skirt, and black knee socks.

La cédula descriptiva se refiere directamente al objeto que acompaña, en este caso el uniforme femenino del período de 1930 a 1945. La información característica es el nombre del objeto, la fecha y la descripción del objeto. Las normas de su género estipulan una extensión

de máximo 50 palabras, esta cédula tiene 78 palabras. Además, incluye información correspondiente a otra cédula en la "Nota", algo no recomendable para el género, ya que debe referirse únicamente al objeto que se está observando; por lo tanto, se omitió esa parte de la información en la traducción.

En el corpus correspondiente a este género (12 textos), la técnica que más se aplicó fue la traducción literal (33 veces), seguida de la modulación (28 veces), la explicitación (14 veces), la transposición (18 veces), la omisión (7 veces), la amplificación (2 veces), y la omisión (7 veces).

6. Panel de conclusión

Ejemplo #17

Texto original:

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luís Gonzaga. Refleja también, el periodo histórico único en el cual fue confeccionada.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica. Deseamos que a través de esta exhibición se conserve esta su historia.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luís Gonzaga.

Texto meta:

Conclusion

Each garment in this exhibition holds a sense of identity for every student of the *San Luis Gonzaga* High School, and it is a reflection of the historic moment in which the uniform was tailored.

This exhibition is like a trip through the different situations many generations of students are part of. The students wearing these uniforms have made a difference in this educational institution, in this province, and in Costa Rica. We aim for this retrospective view to conserve history for them.

So every generation of students must have a sense of pride when wearing the uniform of the *San Luis Gonzaga* High School; pride that is shared by the educators since they are part of an outstanding and prestigious educational community, whose achievements and history have made us proud.

We hope this visit makes you aware of the long history behind the *San Luis Gonzaga* High School, supported by both students and educators.

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luís Gonzaga. Refleja también, el periodo histórico único en el cual fue confeccionada.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica. Deseamos que a través de esta exhibición se conserve esta su historia.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luís Gonzaga.

Conclusion

Each garment in this exhibition holds a sense of identity for every student of the San Luis Gonzaga High School, and it is a reflection of the historic moment in which the uniform was tailored.

This exhibition is like a trip through the different situations many generations of students are part of. The students wearing these uniforms have made a difference in this educational institution, in this province, and in Costa Rica. We aim for this retrospective view to conserve history for them.

So every generation of students must have a sense of pride when wearing the uniform of the San Luis Gonzaga High School, pride that is shared by the educators since they are part of an outstanding and prestigious educational community, whose achievements and history have made us proud.

We hope this visit makes you aware of the long history behind the San Luis Gonzaga High School, supported by both students and educators



Este tipo de género da cierre a la exposición con un pensamiento final de manera breve y concisa. Este texto tiene 166 palabras en el original y 155 en la traducción. La técnica más utilizada en este caso fue la modulación. En el otro ejemplo de panel de conclusión, correspondiente al Museo de la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía, se omitió la metáfora: "Hoy, el adobe y el cedro nos hacen un llamado..." puesto que las convenciones generales de los géneros museográficos no recomiendan ese tipo de figuras literarias.

Se trabajó con un corpus de dos textos, en los que destacan las siguientes técnicas: modulación (10 veces), traducción literal (1 vez), amplificación (2 veces), la compensación (1 vez) y omisión (1 vez).

7. Panel de créditos

Ejemplo #18:

Texto original:

¿Cómo se hizo la exhibición?

Todo el proceso de investigación, diseño y montaje fue un gran esfuerzo en conjunto por parte de la comunidad, con la coordinación de la Asociación de Artesanos La Flor de Boruca y apoyo de facilitadores y recursos del Museo Nacional de Costa Rica.

Texto meta:

Credits

This exhibition is a collective effort of the community who contributed to the research, design and display processes. *La Flor de Boruca* Artisans Association is in charge of coordinating this enterprise, and the National Museum of Costa Rica has provided resources and facilitators.

¿Cómo se hizo la exhibición?

¿Iní yá sodícra yentra qui?

Todo el proceso de investigación, diseño y montaje fue un gran esfuerzo en conjunto por parte de la comunidad, con la coordinación de la Asociación de Artesanos La Flor de Boruca y apoyo de facilitadores y recursos del Museo Nacional de Costa Rica.

Credits

This exhibition is a collective effort of the community who contributed to the research, design and display processes. *La Flor de Boruca* Artisans Association is in charge of coordinating this enterprise, and the National Museum of Costa Rica has provided resources and facilitators.



En este ejemplo correspondiente al Museo Comunitario de Boruca, en la traducción se adaptó el título ya que el visitante puede esperar una descripción del proceso de montaje de la exhibición, cuando en realidad se le está dando crédito a las diferentes organizaciones involucradas en dicho proyecto.

En los dos corpus que componen este género, las técnicas utilizadas fueron: la modulación (6 veces), la transposición (4 veces), la traducción literal (2 veces), y la amplificación y la explicitación, una vez.

8. Pie de foto

Ejemplo #19:

Texto original:

Un poco de Historia (sic)

Imagen del Colegio San Luis Gonzaga en el año de 1879

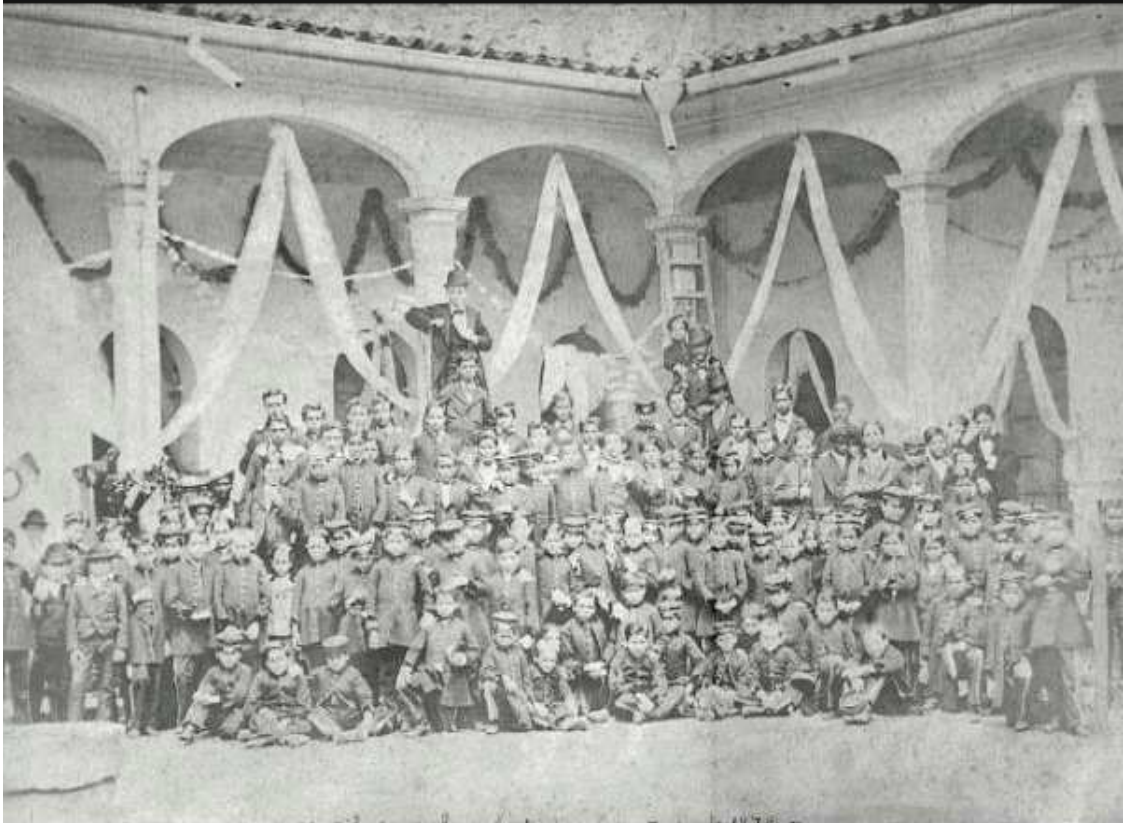
Texto meta:

A Bit of History

A group of students of the Colegio de San Luis Gonzaga in 1879.

Un poco de Historia

Imagen del Colegio San Luis Gonzaga en el año 1879.



A group of students of the Colegio de San Luis Gonzaga in 1879

Este tipo de género complementa el objeto, en este caso, el uniforme masculino que se encuentra cerca de ella. Mediante la técnica de modulación se logra dicho objetivo al hacer referencia en la traducción a los alumnos que llevan el uniforme de la época, información ausente en el texto original, que hace referencia únicamente al edificio. En el ejemplo del pie de foto #20 del Museo de la Cerámica Chorotega, "Pisando el barro", fue necesario utilizar la explicitación ya que se consideró oportuno explicarle al extranjero la técnica de preparación del barro y por eso se tradujo como: "Men mixing the clay with their feet".

En el total de 35 textos, las técnicas que se usaron son: la traducción literal (14 veces), la modulación (11 veces), la transposición (9 veces) y la explicitación (7 veces).

9. Folleto

Ejemplo #19

Texto original:

PRINCIPALES TEMAS DE EXHIBICIÓN

Nuestros ancestros indígenas: recorrido por la historia de los primeros pobladores, con énfasis en el desarrollo de las culturas prehispánicas de Guanacaste.

Casa tradicional: nos habla de la forma en que vivían nuestros antepasados, cómo construían sus casas, sus muebles, utensilios y comidas.

Música y bailes: San Vicente siempre ha sido un pueblo muy alegre, por eso presentamos la forma en que hacemos y disfrutamos de la música, la fiesta y los bailes.

Elaboración de la cerámica: este es el tema que en la actualidad representa de mejor manera nuestra forma de ser. Somos un pueblo artesano, y queremos compartir cómo esta actividad ha cambiado a través del tiempo.

Nuestro entorno: como Ecomuseo, la comunidad esta (sic) llena de sitios de interés natural y cultural. ¡Venga y conózcalos con nosotros!

Tienda de artesanías

En el Centro de Interpretación se encuentran a la venta diversidad de piezas de cerámica y otros materiales elaboradas por nuestros creadores. Con esta actividad se quiere contar con un espacio para la divulgación y comercialización del trabajo y diversidad creativa de los artesanos. De igual forma, la venta de artesanías representa un ingreso para el mantenimiento del Ecomuseo.

Texto meta:

Main Themes of Exhibition

Our indigenous ancestors: A tour through the history of pre-Hispanic cultures in Guanacaste.

Traditional house: Our ancestors' way of life, how houses are built, furniture used, houseware, and food.

Folk music and traditional dance: San Vicente is a cheerful village and we want to show how we enjoy music, festivities, and dance.

Pottery-making: Pottery defines us; we are artisans. We share with the visitor how pottery-making has changed throughout the years.

Our surroundings: The Ecomuseum has many natural and cultural sites.

Come, we will show you all of them!

Crafts Shop

Located in the Interpretation Center, the Crafts Shop sells a wide variety of pottery and other crafts made by our artisans. The Craft Shop provides our artisans a place for dissemination and marketing. In addition, the income received from the sale of crafts helps with the maintenance of the Ecomuseum.

MAIN THEMES OF EXHIBITION

Our indigenous ancestors:

A tour through the history of pre-Hispanic cultures in Guanacaste.



Our surroundings:
The Ecomuseum has many natural and cultural sites.

Traditional house:

Our ancestors' way of life, how houses are built, furniture used, houseware, and food.



Come, we will show you all of them!

CRAFTS SHOP

Located in the Interpretation Center, the Crafts Shop sells a wide variety of pottery and other crafts made by our artisans. The Craft Shop provides our artisans a place for dissemination and marketing. In addition, the income received from the sale of crafts helps with the maintenance of the Ecomuseum.



Folk music and traditional dance:

San Vicente is a cheerful village and we want to show how we enjoy music, festivities, and dance.

Pottery-making:

Pottery defines us; we are artisans. We share with the visitor how pottery-making has changed throughout the years.



Este ejemplo corresponde al folleto desplegable del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega, se tradujeron únicamente dos de las doce caras que tiene el folleto. En este caso, se asume que se editaría un folleto exclusivo en inglés, ya que la combinación de los dos idiomas en un mismo documento no sería atractivo ni cumpliría, por cuestiones de espacio, con una lectura fluida.

El corpus de folletos está compuesto de dos textos y la técnica que con más frecuencia se usó en su traducción fue la de modulación (64 veces), seguida de la traducción literal (35 veces), la explicitación (31 veces) la transposición (26 veces) la omisión (19 veces), la amplificación (6 veces) y la adaptación (1 vez). La mayoría de los textos son extraídos de los textos en la exhibición.

10. Conclusión

A continuación se presentan unas tablas y unos gráficos que ayudan a sintetizar las cifras mencionadas en el análisis de los géneros textuales:

Textos que componen el corpus

Tabla 1

GÉNERO	GONZAGA	ECOMUSEO	BORUCA	AGONIA	TOTALES
Título	1				1
Introducción	1		1	1	3
Mapa de recorrido		1			1
Explicativo	12	26	9	12	59
Céd. descriptiva	12				12
Pie de foto	2	32		1	35
Conclusión	1			1	2
Créditos			1	1	2
Folleto		1		1	2
TOTALES	29	60	11	17	117

En esta tabla se contabilizan los diferentes textos que se estudiaron por museo, así como por género textual y que en total son 117.

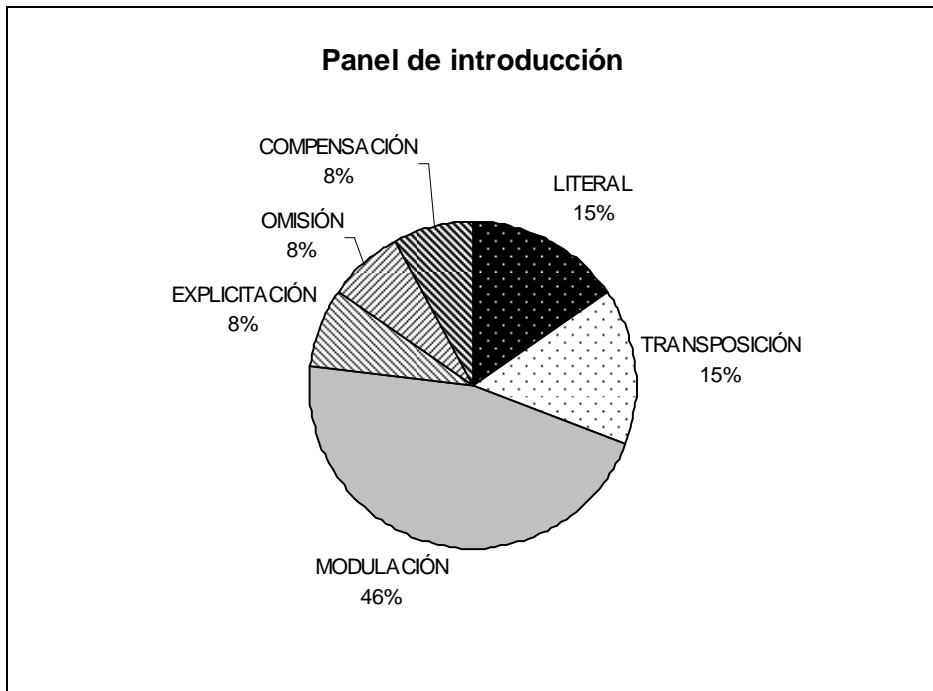
Técnicas de traducción encontradas por género textual

Gráfico 1



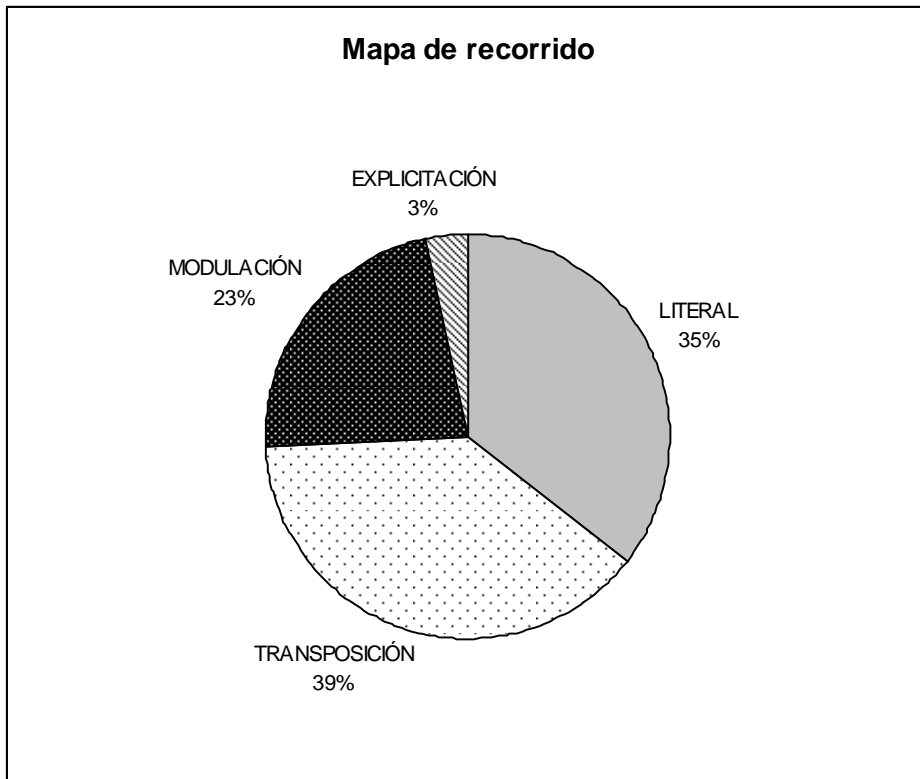
En este gráfico, correspondiente al panel de título, se observan los porcentajes de las dos técnicas utilizadas en la traducción.

Gráfico 2



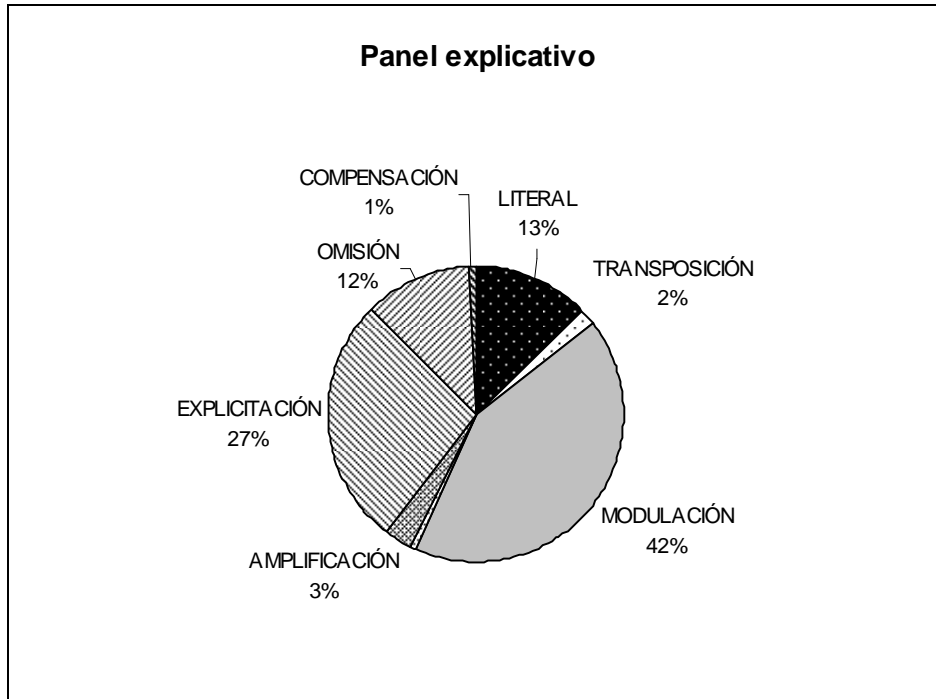
En este gráfico se observa la combinación de técnicas que se utilizaron en el panel de introducción, correspondiente al grupo de textos interpretativos y que se sitúa en los niveles superiores del sistema jerárquico de textos.

Gráfico 3



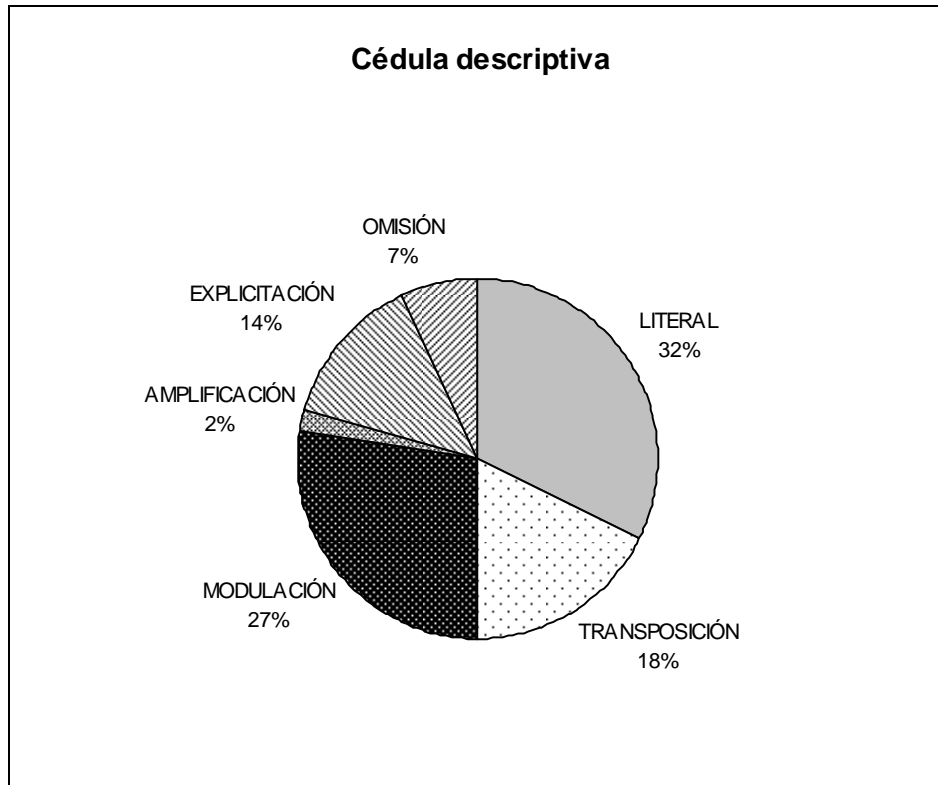
La combinación de técnicas en este género textual, considerado no interpretativo, muestra que las técnicas con mayor porcentaje de utilización son la transposición, la traducción literal y la modulación, no así otras como la explicitación.

Gráfico 4



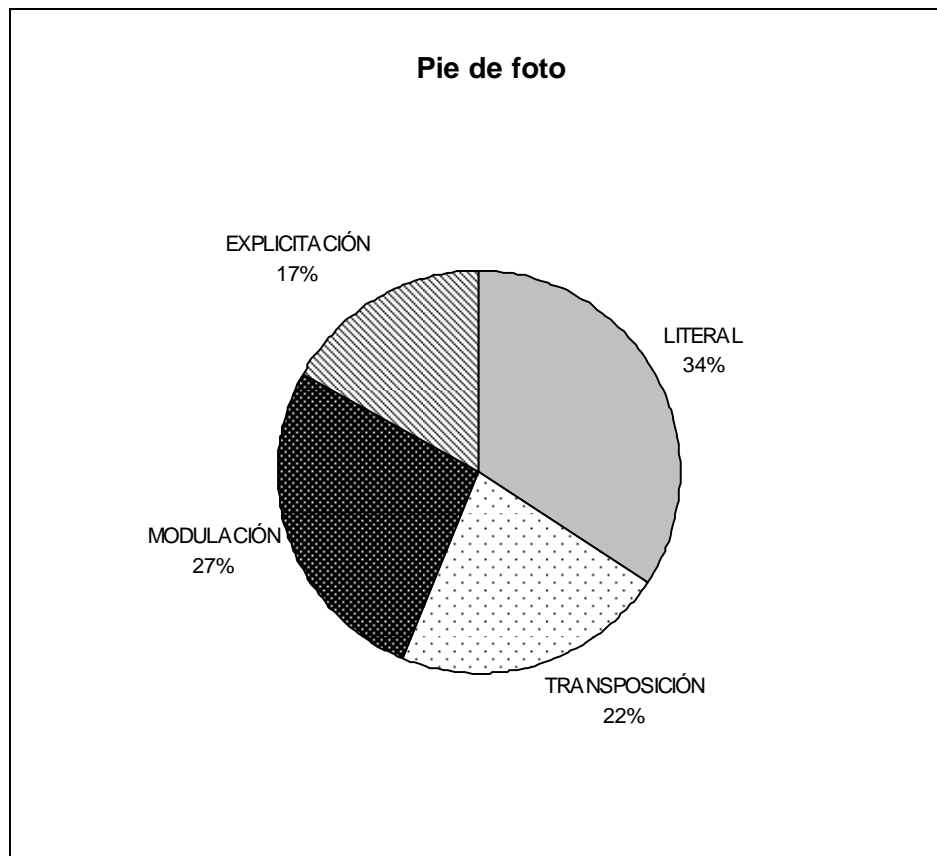
La combinación de técnicas utilizadas en el panel explicativo, uno de los textos de los niveles más altos del sistema jerárquico de un museo, muestra la necesidad de adaptación que hay que realizar para que el mismo pueda ser interpretado lo mejor posible.

Gráfico 5



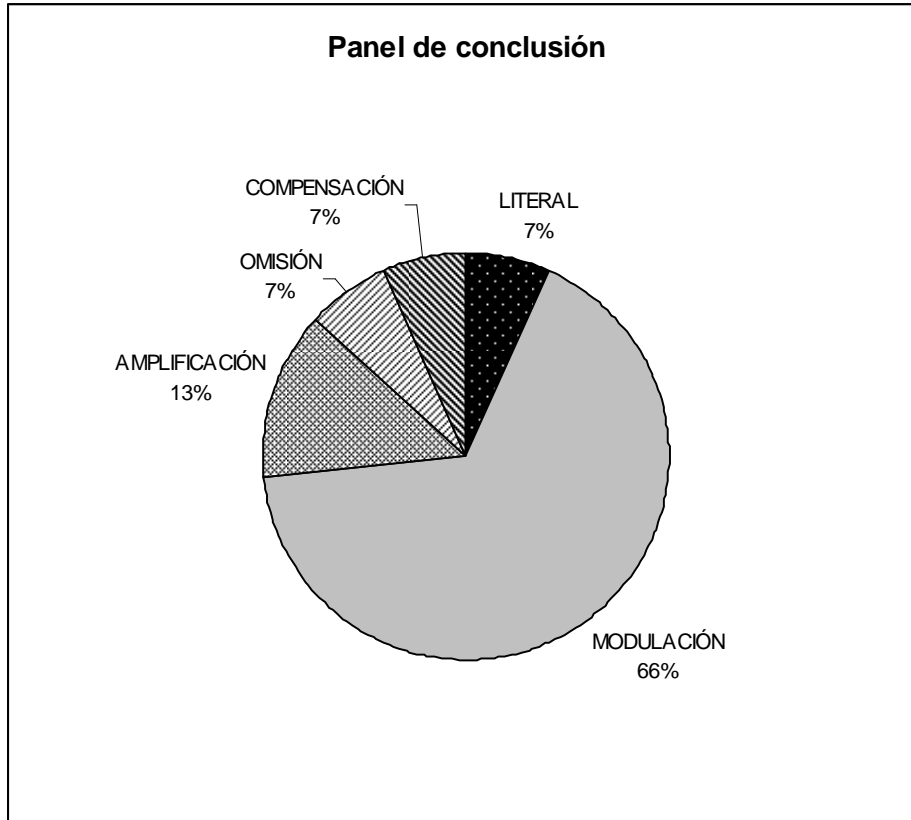
Este género textual pertenece al grupo de los textos interpretativos y por ende, se observa la combinación de técnicas que se utilizan para conseguir su objetivo.

Gráfico 6



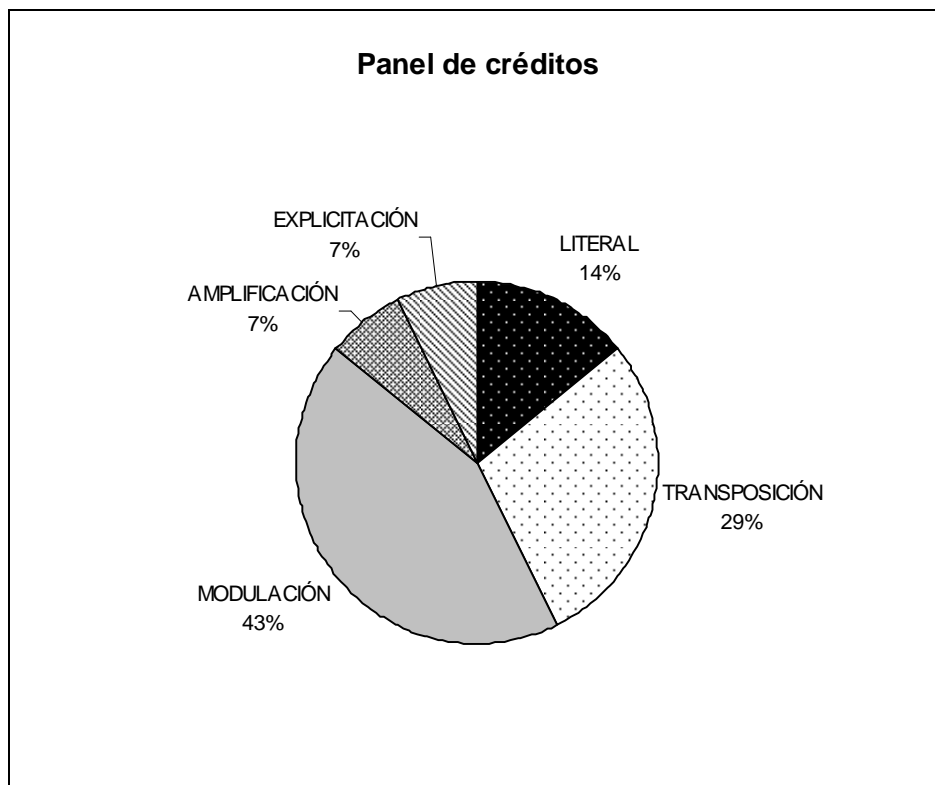
El pie de foto, en los niveles más bajos del sistema jerárquico de textos de un museo y perteneciente al grupo de textos no interpretativos, muestra que la traducción literal es la técnica más usada.

Gráfico 7



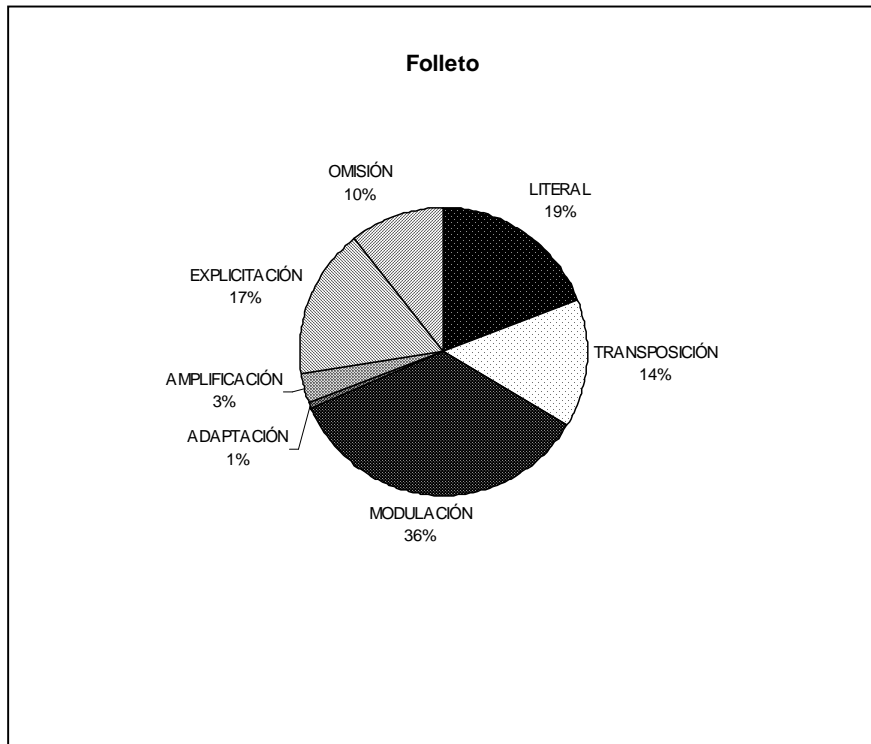
En este gráfico se muestra el último de los géneros textuales considerados interpretativos.

Gráfico 8



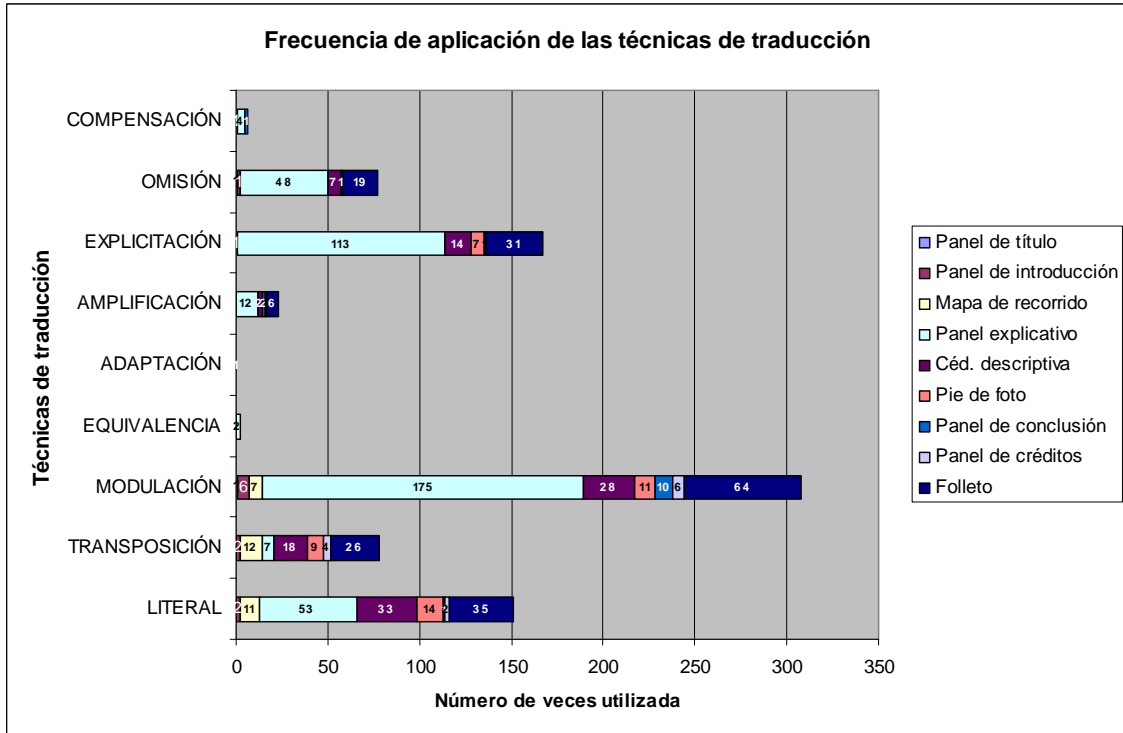
El panel de créditos es un texto no interpretativo, en el que destacan las técnicas de modulación, transposición y la traducción literal como las más utilizadas. Otras técnicas de adaptación, como la explicación y la amplificación se usan, comparativamente, en menor grado.

Gráfico 9



El folleto, como ya se ha mencionado, es un texto suplementario a la exhibición de un museo pero no pertenece a la misma. En él se utiliza una combinación de 7 técnicas que permitieron hacer las adaptaciones necesarias con miras al visitante extranjero.

Gráfico 10



Este gráfico de barras ayuda a visualizar globalmente la frecuencia de utilización de las técnicas de traducción en los géneros textuales estudiados en este trabajo de investigación.

Número de palabras por género textual

Tabla 2

GÉNERO	GONZAGA	ECOMUSEO	BORUCA	AGONÍA	PROMEDIO
Título	14				14
Introducción	123		32	67	74
Explicativo	189	55,04	173	77,58	110,91
Conclusión	166			91	128,5
Céd. descriptiva	58,25				58,25
Pie de foto	10	6,91		10	8,97
Panel de créditos			48	86	67
Mapa de recorrido		75			75
Folleto		1614,00		658	1136

Esta tabla muestra el promedio de palabras por género textual y por museo.

Número de técnicas usadas por género textual

Tabla 3

GÉNERO	PALABRAS	TÉCNICAS
Explicativo	110,91	8
Introducción	74,00	6
Céd. descriptiva	58,25	6
Conclusión	128,50	5
Panel de créditos	67,00	5
Pie de foto	8,97	5
Mapa de recorrido	75,00	3
Título	14,00	2
Folleto	1136,00	7

En esta tabla se muestra el número de técnicas utilizadas por género textual, en orden descendente. Aparte se deja el folleto, ya que como se ha dicho anteriormente, no forma parte de la exhibición misma.

Para resumir, del análisis llevado a cabo en este capítulo, se desprende que:

a) En la traducción de todos los géneros textuales se da una combinación de técnicas.

b) El desglose de las técnicas de los gráficos 2 a 9 muestra que no hay una técnica de traducción específica por género textual. Así pues, se decide analizar la frecuencia de uso de las técnicas desde el punto de vista de los tipos de textos interpretativos y no interpretativos. Los textos interpretativos son los más importantes en una exhibición pues son los que se prestan para que el visitante pueda hacer una interpretación de los objetos en exhibición, y corresponden. Los textos no interpretativos corresponden a aquellos que por su naturaleza ofrecen información que no necesita ser interpretada.

c) Son los textos interpretativos (introducción, explicativo, conclusión y cédula descriptiva) en los que se utiliza una mayor combinación de técnicas. Como se observa en la Tabla 3, "Número de técnicas usadas por género textual", en los paneles explicativos se usaron hasta 8 técnicas. Hay una excepción, el panel de título, en el que se usaron solo dos técnicas.

d) Son los textos considerados no interpretativos (mapa de recorrido, pie de foto y panel de créditos) los que utilizan menos combinación de técnicas, según se puede observar en la Tabla 3.

e) La técnica que tiene mayores porcentajes de uso en la traducción de todos los géneros textuales ha sido la modulación, que es la técnica que permite transmitir el mensaje de la manera más natural en la lengua meta. (Ver gráficos 1 a 9).

f) Los textos interpretativos son los que más utilizan técnicas como la amplificación, explicitación y omisión para adaptar la información al visitante. (Ver gráficos 1, 2, 4, 5 y 10).

g) Los textos no interpretativos son en los que la transposición y la traducción literal se usan más, después de la modulación. (Ver gráficos 3,6, 8 y 10).

h) El número de palabras no está directamente ligado al número de técnicas usadas en la traducción; ya que, por ejemplo, el panel explicativo es el que usa una mayor combinación de técnicas (8) pero ocupa el segundo lugar en cuanto a cantidad de palabras. (Ver Tabla 2). Debido a las limitaciones de palabras impuestas por las convenciones de cada género, se espera que el número de palabras tuviese una relación directa con las técnicas de traducción a utilizar, pero el resultado del análisis muestra que esto no es determinante. (Ver Tabla 3). Prevalen las necesidades del visitante extranjero a la hora de aplicar las técnicas traductivas.

CAPÍTULO IV

Conclusiones

En este trabajo de investigación se ha explorado las características de los géneros textuales museográficos, así como la función de cada uno dentro del sistema jerárquico de textos. Cada género fue tratado en esta investigación teniendo en cuenta al visitante del museo, lo cual determinó las técnicas de traducción utilizadas.

La segunda hipótesis que se propuso al principio de la investigación, a saber, que las características de los géneros textuales de un museo condicionan o imponen determinadas técnicas a la hora de su traducción para que el usuario final pueda decodificar el mensaje de la exhibición, no se pudo demostrar. No obstante, si se agrupan los textos en interpretativos y no interpretativos, es posible encontrar coincidencias en relación al número de combinaciones de técnicas.

Se concluye, pues, que hay una relación entre determinadas técnicas de traducción y el carácter interpretativo y no interpretativo de los textos. Esta relación no está condicionada por el número de palabras de los textos. Se demostró que en los textos de los museos regionales estudiados, los textos no interpretativos, como el mapa de orientación, el panel de créditos o los pies de fotos, son en los que menos adaptaciones se realizan ya que están más directamente relacionados con las características del objeto en exhibición. Se utilizan mayormente técnicas como la transposición y la modulación para mantener el "genio de la lengua", como apunta Vázquez-Ayora, y que representan los primeros pasos para una traducción oblicua, entendida como el "alejamiento del traslado directo o calco mecánico de todos y cada uno de los elementos del texto original" y, que además, permite una estilística más natural en la lengua meta. Otras técnicas, como la explicitación u omisión, apenas se aplican en la traducción de este tipo de textos. Se demostró que en los textos de los museos regionales estudiados, los textos interpretativos, tales como las cédulas descriptivas y los

paneles explicativos, aparte de ser los que tienen una mayor combinación de técnicas, son en los que se realizan más adaptaciones para resolver, según Vázquez-Ayora, problemas de correspondencia y respetar las ideas que se quieren transmitir. Estas adaptaciones se realizan mediante técnicas como, por ejemplo, la explicitación, que permite detallar información que está implícita para el usuario nacional por la memoria histórica, pero no así para el visitante extranjero; por lo tanto, hay que ofrecerle información complementaria para que los textos cumplan con su función didáctica y de enlace con el objeto en exhibición. Otra de las técnicas traductivas que se utilizó en los textos interpretativos fue la omisión. Al utilizar esta técnica se elimina del texto original todo aquello que pueda distraer al visitante extranjero de la idea principal de la exhibición; algunas veces fue la repetición innecesaria; otras, fue por exceder el número de palabras recomendadas para el género. El traductor toma la decisión responsable de eliminar cierto texto si ve que contraviene las convenciones textuales y puede conllevar al desinterés del visitante al enfrentarse a un panel o cédula cargada de texto que no invita a leer. Hay siempre que tener presente que los textos se elaboran para comunicar la idea principal de la exhibición y si éstos no se leen, la intención y la función no se cumplen.

Los resultados del estudio de la relación que existe entre las técnicas de traducción utilizadas y los textos interpretativos y no interpretativos de los museos estudiados permite retomar el concepto de 'lealtad' que menciona Christiane Nord, según el cual el texto meta debe ser 'leal' a todas las partes involucradas en el acto comunicativo. Leal al texto original, por cuanto este lleva un mensaje acerca de la cultura que se quiere dar a conocer al visitante extranjero. Leal al museo que pone en exhibición objetos de importancia cultural para los visitantes y por lo tanto, hay que seguir las directrices de las convenciones textuales de los géneros a la hora de la traducción para que permitan el aprendizaje. Estas convenciones obligan, a veces, a realizar adecuaciones en la estructura del texto, a expandir la información y otras a reducir la información. Leal al visitante extranjero que está ansioso de aprender de los objetos que se le presentan y que, en el caso de los museos regionales, conlleva interpretar

una cultura en particular. Por eso es que se realizan adaptaciones cuando sea necesario, aunque esto implique eliminar información del texto original o suplir información adicional. Por último, lealtad al traductor, por el afán que tiene en rescatar los textos, que en este caso particular, no han sido un encargo, sino un interés personal en producir textos que cumplan con su función mediante negociaciones.

Hay que recordar que el sistema jerárquico de textos de un museo debe guiar al visitante, y tal como apunta Robert Neather en su artículo sobre el Museo del Té de Hong Kong, son los textos del nivel más alto de esta jerarquía en los que se realizan mayores reducciones y expansiones puesto que los lazos paradigmáticos entre los elementos verbales y los visuales son más fuertes. Esta propuesta se confirma con este trabajo de investigación al demostrar que en los textos interpretativos, el traductor debe realizar mayores adaptaciones.

Al confirmar estos resultados se da validez a la idea de que el tipo de documentos investigados son muy diferentes de otros textos, además de poco estudiados, ya que implica una interacción entre ellos mismos y con los elementos visuales y espaciales. Es una decisión y responsabilidad del traductor agregar información al texto original u omitir información del original con el fin de crear una conexión entre el visitante extranjero y la historia que el museo le está contando.

En cuanto a los aportes de este trabajo de investigación se puede concluir que: 1) contribuye con el estudio de las técnicas de traducción, según el empleo que se hace de ellas en los grupos de textos interpretativos y no interpretativos; 2) establece una relación entre los textos y ciertas técnicas traductivas para que cumplan con su función; 3) analiza las técnicas de traducción desde el punto de vista de la 'lealtad' y como se usan las diferentes técnicas para que cumplan con dicho concepto; y 4) confirma los resultados del sistema jerárquico de los textos de los museos a los que hace referencia Robert Neather.

BIBLIOGRAFÍA

Camarena, Cuauhtémoc. *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. La Paz, Bolivia: Artes Gráficas Sagitario Srl, 2009. Abril 2012. En <<http://sites.google.com/site/docsmueo/Home/Manual2.pdf?attredirects=0>>.

Consentino, Carlos Javier. *Señalética en museos y exposiciones: innovaciones*. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N° XI, Año X, Vol 11, Febrero 2009, 58-65. Buenos Aires, Argentina. Marzo 2012. En <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=1162&id_libro=125>.

DeCarli, Georgina. *Un Museo Sostenible*. Heredia, Costa Rica: EUNA, 2008.

Dever Restrepo, Paula y Carrizosa, Amparo. *Manual básico de montaje museográfico*. Abril 2012. En <<http://www.museoscolombianos.gov.co/inbox/files/docs/mmuseografia.pdf>>.

Durbin, Gail. *Developing Museum Exhibitions*. Londres: The Stationary Office, 1996.

Fernández Betancourt, Heredina. *Turismo, Patrimonio y Educación. Los museos como laboratorios de conocimientos y emociones*. Las Palmas de Gran Canaria, España: e-book, 2008.

Fink, Arlene. *The Survey Handbook*. Thousand Oaks, California: Sage Publications, 1995.

Fonseca Santisteban, Eduardo. *Pittsburgh: el éxito de una ciudad estadounidense*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010: 125.

Hooper-Greenhil, Eilean. *Museum and Interpretation of Visual Cultures*. Londres: Routledge, 2003.

ICOM. *Definición del Museo*. Abril 2012. En <<http://icom.museum/quienes-somos/lavision/definicion-del-museo/L/1.html>>.

---. *Cómo administrar un museo: Manual práctico*. París: UNESCO, 2007.

INBio. *Especies de Costa Rica*. Febrero 2012. En <<http://darnis.inbio.ac.cr/FMPro?-DB=ubipub.fp3&-lay=WebAll&-Format=ubi/detail.html&-Op=bw&id=148&-Find>>.

Kelly, Lynda. *Writing Text and Labels*. Australian Museum. 14 octubre 2009. Marzo 2012. En <<http://australianmuseum.net.au/Writing-Text-and-Labels>>.

Levin, Matt. *'Little Devils' Game' honors Boruca past*. The Tico Times. Febrero 2012. En <http://www.ticotimes.net/Current-Edition/Top-Story/News/Little-Devils-Game-honors-Boruca-past_Friday-January-06-2012>.

Ministerio de Cultura / Museo Nacional de Colombia, Programa Red Nacional de Museos. *Curaduría en un museo. Nociones básicas*. Bogotá, Colombia. 2012. En <<http://www.ilam.org/ILAMDOC/CuraduriaMuseo.pdf>>.

Montero Raby, Elena. *"Francisco y los caminos" de Francisco Amighetti Ruiz. La traducción de la prosa poética*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2010.

Museos de Venezuela. *Normativas Técnicas para Museos*. Marzo 2012. En <http://sites.google.com/site/docsmueo/normativas_tcnicas_museos.pdf?attredirects=0>

Neather, Robert. *Translation Quality in the Museum: Towards a Greater Awareness of End-User Needs*. Translation Quarterly, vol 38, Hong Kong, 2005.

--- *Translating Tea: On the Semiotics of Interlingual Practice in the Hong Kong Museum of Tea Ware*. *Meta: Translator's Journal*, vol. 53, nº1, 2008, p. 218-240. Les Presses de l'Université de Montréal. Abril 2012. En <<http://www.erudit.org/revue/meta/2008/v53/n1/017984ar.html?vue=resume>>.

Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Atlanta: Editions Rodopi, 1991.

--- *La unidad de traducción en el enfoque funcionalista*. *Quaderns*. Revista de traducción 1, 1998, 66-77. Mayo 2012. En <<http://ddd.uab.es/pub/quaderns/11385790n1p65.pdf>>.

Ortega Cavero, David. *Thesaurus: sinónimos, antónimos y asociación de ideas*. Dos tomos. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, s.f.

Pérez Morfín, Armando y Martínez Sánchez, Maritza Maribel. *Propuesta de simbología para las estrategias de traducción de Vinay y Darbelnet*. Memorias del III Foro Nacional de Estudios en Lenguas (FONAEL 2007). Abril 2012. En <http://fel.uqroo.mx/adminfile/files/memorias/Articulos_Mem_FONAEL_III/Perez_Morfin_Armando_&_Martinez_Sanchez_Maritza_Maribel.pdf>.

Postman, Neil. "Foreword". *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 1996.

Pym, Anthony. "Christiane Nord. *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Translated from the German by Christiane Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam/Atlanta GA, Rodopi, 1991, 250 p. ISBN : 90-5183-311-3." TTR : traduction, terminologie, rédaction, Volume 6, número 2, 2e semestre 1993, p. 184-190. Abril 2012. En <<http://id.erudit.org/iderudit/037160ar>>.

Quesada Pacheco, Miguel Ángel y Rojas Chaves, Carmen. *Diccionario Boruca-Español, Español-Boruca*. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 1999.

Real Academia Española. *Ortografía de la Lengua Española*. España: Editorial Espasa Calpe, 1999.

Reiss, Katarhina y Hans J. Vermeer. *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*. Madrid: Akal, 1991.

Robb, Louis A. *Diccionario de términos legales*. México: Editorial Limusa, 2002.

Serrell, Beverly. *Exhibit Labels: An Interpretative Approach*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 1996.

Thesaurus.com . 2012. En <<http://www.thesaurus.com>>.

Vargas Gómez, Francisco Javier. *Práctica de la crítica: una crítica de la práctica y de la teoría de la traducción de un texto "no literario"*. Trabajo de graduación para aspirar al grado de Magíster Profesional en Traducción (Inglés-Español). Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica, 2003.

Vázquez-Ayora, Gerardo. *Introducción a la Traductología: Curso Básico de Traducción*. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 1977.

Vinay, J.P y Dalbernet, J. *Stylistique comparée du Français et de l'anglais*. París: Didier, 1964.

WordReference.com. 2012. En <<http://www.wordreference.com>>.

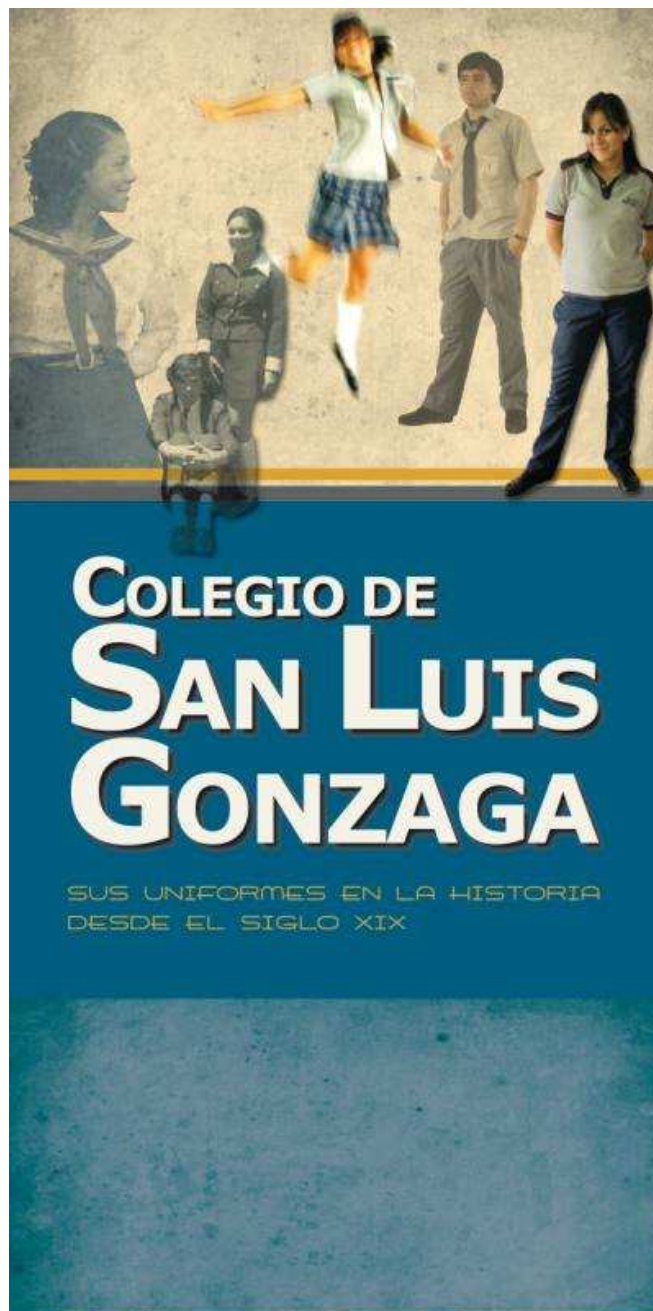
ANEXOS
(Textos originales)

ANEXO 1

MUSEO DEL COLEGIO DE SAN LUIS GONZAGA

1. Panel de título

COLEGIO DE SAN LUIS GONZAGA: SUS UNIFORMES EN LA HISTORIA DESDE EL SIGLO XIX



2. Panel de introducción

Para comenzar...

En esta exhibición, daremos un vistazo a los uniformes utilizados por los estudiantes del Colegio de San Luís Gonzaga, desde sus primeros años como institución educativa.

Desde el principio, el uniforme usado en esta benemérita institución se ha caracterizado por su solemnidad y sobriedad, pero eso sí, en cada prenda, se reflejan las características socioeconómicas y políticas únicas que predominaron en cada época, así como los criterios particulares de las distintas administraciones colegiales.

Es nuestro principal objetivo mostrar la larga trayectoria que la institución ha ocupado en la historia del país, siendo actor de los acontecimientos que marcaron y definieron el rumbo de Costa Rica a lo largo de todo el siglo XX.

Comité de Museo

Colegio de San Luis Gonzaga



Para comenzar...

En esta exhibición, daremos un vistazo a los uniformes utilizados por los estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, desde sus primeros años como institución educativa.

Desde el principio, el uniforme usado en esta benemérita institución se ha caracterizado por su solemnidad y sobriedad, pero eso sí, en cada prenda, se reflejan las características socioeconómicas y políticas únicas que predominaron en cada época, así como los criterios particulares de las distintas administraciones colegiales.

Es nuestro principal objetivo mostrar la larga trayectoria que la institución ha ocupado en la historia del país, siendo actor de los acontecimientos que marcaron y definieron el rumbo de Costa Rica a lo largo de todo el siglo XX.

Comité de Museo
Colegio de San Luis Gonzaga

3. Paneles explicativos

[Sección período 1: 1879-1949¹⁴]

Panel explicativo #1

Un poco de Historia

El 11 de agosto de 1842 el señor Félix Sancho, entonces diputado de la Asamblea Constituyente, presentó un proyecto de ley para fundar en la ciudad de Cartago un colegio para la enseñanza de “Idiomas, Filosofía y demás facultades”. Así en septiembre del mismo año se dictaminó favorablemente para la creación de “una casa de enseñanza pública”, cuyo patrono sería San Luís Gonzaga. Este decreto de creación fue firmado por el Jefe de Estado de turno, el General Francisco Morazán.

El 12 de septiembre, una revolución llevó a la caída del General Morazán, con lo cual el proyecto de creación del colegio no se llevó a cabo. Fue hasta el año de 1869 durante el gobierno del Lic. Jesús Jiménez Zamora, que el mandato se hizo efectivo.

El curso comenzó el 16 de septiembre de 1869 en una esquina del Bazar San Luís, conocido hoy como el Mercadito de Carnes, localizado en el costado sur del Mercado Central de Cartago; al año siguiente se inauguró un edificio de mampostería para el colegio, el cual fue destruido posteriormente por el terremoto de Cartago, en 1910. Finalmente, sobre las ruinas de la Corte Suprema de Justicia, derribada por el mismo terremoto, se construyó el edificio en el que hoy nos encontramos, inaugurado en 1929.

¹⁴ Esto no se traduce, es una división interna de la exhibición para agrupar los diferentes paneles en períodos.

Un poco de Historia



El 11 de agosto de 1842 el señor Félix Sancho, entonces diputado de la Asamblea Constituyente, presentó un proyecto de ley para fundar en la ciudad de Cartago un colegio para la enseñanza de "Idiomas, Filosofía y demás facultades". Así en septiembre del mismo año se dictaminó favorablemente para la creación de "una casa de enseñanza pública", cuyo patrono sería San Luis Gonzaga. Este decreto de creación fue firmado por el Jefe de Estado de turno, el General Francisco Morazán. El 12 de setiembre, una revolución llevó a la caída del General Morazán, con lo cual el proyecto de creación del colegio no se llevó a cabo. Fue hasta el año de 1869 durante el gobierno del Lic. Jesús Jiménez Zamora, que el mandato se hizo efectivo.



El curso comenzó el 16 de setiembre de 1869 en una esquina del Bazar San Luis, conocido hoy como el Mercadito de Carnes, localizado en el costado sur del Mercado Central de Cartago; al año siguiente se inauguró un edificio de mampostería para el colegio, el cual fue destruido posteriormente por el terremoto de Cartago, en 1910. Finalmente, sobre las ruinas de la Corte Suprema de Justicia, derribada por el mismo terremoto, se construyó el edificio en el que hoy nos encontramos, inaugurado en 1929.



Panel explicativo #2

Uniformes con disciplina y distinción

El militarismo es un fenómeno histórico mundial. Sus orígenes se remontan a las raíces mismas de la civilización. En la América Latina posterior a la colonia, se hizo presente a través de diversos conflictos que se sostuvieron para lograr la independencia de las diversas regiones. Posteriormente, a lo interno de las jóvenes repúblicas estallaron diversas guerras civiles, entre grupos enfrentados por imponer sus ideologías políticas en el rumbo del Estado.

Todo este trasfondo bélico en la Latinoamericana del siglo XIX e inicios del siglo XX promovió un extenso uso del uniforme, el cual se refleja hasta en los uniformes colegiales, como símbolo de disciplina y distinción. Los uniformes militares tienen como una de sus principales funciones el diferenciar a los miembros de diferentes bandos, pero además se conforman en símbolos de estatus y respeto en las sociedades de la época.

Abolición del Ejército en Costa Rica

El 1º de diciembre de 1948, José Figueres Ferrer, líder victorioso de la guerra civil de ese año y presidente de la Junta de Gobierno fundadora de la Segunda República, disolvió el ejército como institución permanente en Costa Rica. En una emotiva ceremonia efectuada en el Cuartel Bellavista, hoy sede del Museo Nacional de Costa Rica, en San José, Figueres derribó de un mazazo parte de uno de los torreones, como símbolo del fin de una era militar y el inicio de otra en la que la seguridad y la educación serían prioridades del Estado.

En 1949 la eliminación del ejército fue oficialmente incorporada en la nueva constitución política, promulgada ese mismo año y la cual utilizamos hoy en día. Esto permitió utilizar los presupuestos antes asignados al ejército en el desarrollo de otras necesidades del país, especialmente en el mejoramiento del aparato educativo.

La desmilitarización del estado promueve un cambio en la forma de vida costarricense. Entre estos cambios, la vestimenta oficial de las instituciones educativas es transformada también.

Uniformes como disciplina y distinción



El militarismo es un fenómeno histórico mundial. Sus orígenes se remontan a las raíces mismas de la civilización. En la América Latina posterior a la colonia, se hizo presente a través de diversos conflictos que se sostuvieron para lograr la independencia de las diversas regiones. Posteriormente, a lo interno de las jóvenes repúblicas estallaron diversas guerras civiles, entre grupos enfrentados por imponer sus ideologías políticas en el rumbo del Estado.

Todo este trasfondo bélico en la Latinoamérica del siglo XIX e inicios del siglo XX promovió un extenso uso del uniforme, el cual se refleja hasta en los uniformes colegiales, como símbolo de disciplina y distinción. Los uniformes militares tienen como una de sus principales funciones el diferenciar a los miembros de diferentes bandos, pero además se conforman en símbolos de estatus y respeto en las sociedades de la época.

Abolición del Ejército en Costa Rica



El 1° de diciembre de 1948, José Figueres Ferrer, líder victorioso de la guerra civil de ese año y presidente de la Junta de Gobierno fundadora de la Segunda República, disolvió el ejército como institución permanente en Costa Rica. En una emotiva ceremonia efectuada en el Cuartel Bellavista, hoy sede del Museo Nacional de Costa Rica, en San José, Figueres derribó de un mazazo parte de uno de los torreones, como símbolo del fin de una era militar y el inicio de otra en la que la seguridad y la educación serían prioridades del Estado.



En 1949 la eliminación del ejército fue oficialmente incorporada en la nueva constitución política, promulgada ese mismo año y la cual utilizamos hoy en día. Esto permitió utilizar los presupuestos antes asignados al ejército en el desarrollo de otras necesidades del país, especialmente en el mejoramiento del aparato educativo. La desmilitarización del estado promueve un cambio en la forma de vida costarricense. Entre estos cambios, la vestimenta oficial de las instituciones educativas es transformada también.

[Sección período 2: 1950-1972]

Panel explicativo #3

Cuando el Volcán Irazú despertó

La vida de todo Cartago se ha desarrollado a la sombra del coloso Volcán Irazú, ubicado al noreste de la ciudad. El Colegio de San Luís Gonzaga, como parte de la vida diaria cartaginesa, también se ha visto supeditado a los vaivenes geológicos de este macizo.

En Marzo de 1963 el Irazú inicia un periodo importante de actividad, que se extiende hasta el año de 1965. La superficie afectada comprendió una extensa área e impactó importantes poblaciones de Cartago y San José. Alrededor del volcán cayó la ceniza de grano más grueso y otros materiales piroclásticos, mientras que la ceniza y materiales más finos fueron llevados por el viento y depositados en una amplia zona, creando serios problemas en la salud de las personas, dañando la vegetación, la agricultura y la ganadería e impactando las construcciones y la infraestructura vial.

Luego de las erupciones, el sector occidental de Cartago fue afectado por una serie de lahares, deslizamientos de lodo y fragmentos sueltos de roca producto de los residuos acumulados por la actividad volcánica. Combinados con el agua de las lluvias, aprovechan los cauces existentes en las laderas del volcán para descender. Estos arrastraron todo lo que encontraron a su paso, creando una catástrofe.

Cuando el Volcán Irazú despertó

La vida de todo Cartago se ha desarrollado a la sombra del coloso Volcán Irazú, ubicado al noreste de la ciudad. El Colegio de San Luis Gonzaga, como parte de la vida diaria cartaginesa, también se ha visto supeditado a los vaivenes geológicos de este macizo.

En Marzo de 1963 el Irazú inicia un período importante de actividad, que se extiende hasta el año de 1965. La superficie afectada comprendió una extensa área e impactó importantes poblaciones de Cartago y San José. Alrededor del volcán cayó la ceniza de grano más grueso y otros materiales piroclásticos, mientras que la ceniza y materiales más finos fueron llevados por el viento y depositados en una amplia zona, creando serios problemas en la salud de las personas, dañando la vegetación, la agricultura y la ganadería e impactando las construcciones y la infraestructura vial.



Luego de las erupciones, el sector occidental de Cartago fue afectado por una serie de lahares, deslizamientos de lodo y fragmentos sueltos de roca producto de los residuos acumulados por la actividad volcánica. Combinados con el agua de las lluvias, aprovecharon los cauces existentes en las laderas del volcán para descender. Estos arrastraron todo lo que encontraron a su paso, creando una catástrofe.



Panel explicativo #4

Problemas con las telas del uniforme

En el año de 1964, el Telar Los Leones por medio de la tienda Rocast, era el encargado de suministrar la tela para los uniformes del Colegio de San Luís Gonzaga. A mediados de enero, la empresa tuvo que cancelar la orden de confección, al no poder cumplir con el suministro de tela. La ceniza volcánica de las erupciones del año anterior les causó graves daños, teniendo que reducir la producción en general de toda la tienda.

Frente a esta situación, no se les exigió a los estudiantes llevar uniforme durante los primeros meses del curso lectivo. En su lugar, las autoridades del colegio les solicitaron usar pantalones oscuros, camisa blanca, corbata y zapatos negros.

A partir del mes de agosto, un poco más normalizada la situación, la Dirección del Colegio solicitó que los estudiantes comenzaran a utilizar el uniforme. No obstante, algunas familias que se vieron afectadas por las inundaciones del Río Reventado y por la difícil situación económica que atravesaba Cartago, solicitaron posponer el uso obligatorio de uniforme para el año 1965.

Problemas con las Telas del uniforme



En el año de 1964, el Telar Los Leones por medio de la tienda Rocast, era el encargado de suministrar la tela para los uniformes del Colegio de San Luis Gonzaga. A mediados de enero, la empresa tuvo que cancelar la orden de confección, al no poder cumplir con el suministro de tela. La ceniza volcánica de las erupciones del año anterior les causo graves daños, teniendo que reducir la producción en general de toda la tienda. Frente a esta situación, no se les exigió a los estudiantes llevar uniforme durante los primeros meses del curso lectivo. En su lugar, las autoridades del colegio les solicitaron usar pantalones oscuros, camisa blanca, corbata y zapatos negros.

A partir del mes de agosto, un poco más normalizada la situación, la Dirección del Colegio solicitó que los estudiantes comenzaran a utilizar el uniforme. No obstante, algunas familias que se vieron afectadas por las inundaciones del Río Reventado y por la difícil situación económica que atravesaba Cartago, solicitaron posponer el uso obligatorio de uniforme para el año 1965.



[Sección Periodo 3: 1973-1975]

Panel explicativo #5

ALCOA: una protesta estudiantil histórica

“Hoy hace 39 años, el 24 de abril de 1970, la más grande protesta estudiantil de la historia de Costa Rica culminó su larga lucha en contra de un contrato antipatriótico que concedía a la empresa ALCOA la explotación de bauxita en el Valle del General, en condiciones de clara desventaja para el país” (sic)

ALCOA (Aluminum Corporation of America) es una compañía estadounidense establecida en Pittsburg; es la más grande productora de aluminio en el mundo. En 1970, esta empresa firma un contrato de negociación dudosa con el gobierno costarricense: Alcoa recibiría una cuantiosa extensión de terrenos con derecho a excavarlos para extraer mineral: estos terrenos quedarían totalmente inutilizables después de la explotación. Sumado a esto, se les daba amplias ventajas fiscales, agua gratis y electricidad sumamente barata.

Ante las condiciones de desventaja para Costa Rica, se formó un movimiento de lucha, en la cual participaron múltiples sectores sociales nacionales. Los estudiantes del Colegio de San Luís Gonzaga, así como de otras instituciones educativas, le dieron un giro decisivo a la lucha:

“Bajo el liderazgo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, pero con una enorme participación de los estudiantes de secundaria de todo el área metropolitana, que desde tempranas horas de la mañana comenzaron a paralizar las lecciones (...), se concentró en Cuesta de Moras una enorme masa de estudiantes, y también de educadores que se habían sumado a la protesta nacional. La FEUCR había estudiado el proyecto durante más de un año y tenía sólidas razones para oponerse a una iniciativa contraria al interés nacional.”

ALCOA: una protesta estudiantil histórica

"...el 24 de abril de 1970, la más grande protesta estudiantil de la historia de Costa Rica culminó su larga lucha en contra de un contrato antipatriótico que concedía a la empresa ALCOA la explotación de la bauxita en el Valle del General, en condiciones de clara desventaja para el país"

ALCOA (Aluminum Corporation of America) es una compañía estadounidense establecida en Pittsburg; es la más grande productora de aluminio en el mundo. En 1970, esta empresa firma un contrato de negociación dudosa con el gobierno costarricense: Alcoa recibiría una cuantiosa extensión de terrenos con derecho a excavarlos para extraer mineral: estos terrenos quedarían totalmente inutilizables después de la explotación. Sumado a esto, se les daba amplias ventajas fiscales, agua gratis y electricidad sumamente barata.

Ante las condiciones de desventaja para Costa Rica, se formó un movimiento de lucha, en la cual participaron múltiples sectores sociales nacionales. Los estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, así como de otras instituciones educativas, le dieron un giro decisivo a la lucha:

"Bajo el liderazgo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, pero con una enorme participación de los estudiantes de secundaria de todo el área metropolitana, que desde tempranas horas de la mañana comenzaron a paralizar las lecciones (...), se concentró en Cuesta de Moras una enorme masa de estudiantes, y también de educadores que se habían sumado a la protesta nacional. La FEUCR había estudiado el proyecto durante más de un año y tenía sólidas razones para oponerse a una iniciativa contraria al interés nacional."



Panel explicativo #6

La moda en los 70s: “El boom” psicodélico

Los 70 fueron los años de los grandes ideales políticos y sociales; el cambio y la controversia estaban a flor de piel. La moda, como los ideales jóvenes, se impuso fuerte y vigorosa con gran brillo y colorido. La ropa de esta década llevó su impronta propia que la distingue tan bien de otras épocas: El uso de pantalones un poco apretados en los muslos y de amplias campanas hacia los ruedos. Las blusas estampadas, con flores o figuras geométricas de rayas, puntos o círculos eran todo un furor. En los hombres, eran típicas las patillas, trajes en tonos claros y camisas con cuellos de punta. En las mujeres, el pelo corto fue dando paso cabelleras largas y sueltas.

Clásicos fueron también los zapatos de plataformas, de alto exagerado y los vestidos entallados que hacían lucir los detalles del cuerpo de la mujer. Los colores y diseños más característicos estuvieron influenciados por el aporte de la música “disco”, un género musical que fue llevado al cine en clásicos como *Saturday Night Fever*.

La moda de los 70's: "el boom psicodélico"

Los 70 fueron los años de los grandes ideales políticos y sociales; el cambio y la controversia estaban a flor de piel. La moda, como los ideales jóvenes, se impuso fuerte y vigorosa con gran brillo y colorido. La ropa de esta década llevó su impronta propia que la distingue tan bien de otras épocas:

disco
fever

El uso de pantalones un poco apretados en los muslos y de amplias campanas hacia los ruedos. Las blusas estampadas, con flores o figuras geométricas de rayas, puntos o círculos eran todo un furor. En los hombres, eran típicas las patillas, trajes en tonos claros y camisas con cuellos de punta. En las mujeres, el pelo corto fue dando paso a cabelleras largas y sueltas.



Clásicos fueron también los zapatos de plataformas, de alto exagerado y los vestidos entallados que hacían lucir los detalles del cuerpo de la mujer. Los colores y diseños más característicos estuvieron influenciados por el aporte de la música "disco", un género musical que fue llevado al cine en clásicos como Saturday Night Fever.

[Sección periodo 4: 1976-1995]

Panel explicativo #7

De la prosperidad a la crisis

A partir de 1970 el país experimentó un auge industrial gracias a las políticas económicas del nuevo modelo de Estado: Desarrollo hacia adentro y sustitución de importaciones. Aún así a pesar de estos esfuerzos, las dificultades financieras se agudizaron, debido a la crisis mundial de los energéticos: Un aumento escalonado en los precios del petróleo y la disminución de hasta un 20% en la producción.

En respuesta a la crisis, el gobierno decreta una serie de medidas económicas, reorienta el desarrollo industrial y establece proyectos de diversificación agrícola, pero estas no lograron detener la debacle interna, al contrario, contribuyeron a agravarla. Este panorama junto a la situación bélica que en esa época estaban viviendo el resto de los países centroamericanos, marcaron este como un periodo de crisis.

De la prosperidad a la crisis



A partir de 1970 el país experimentó un auge industrial gracias a las políticas económicas del nuevo modelo de Estado: Desarrollo hacia adentro y sustitución de importaciones. Aún así a pesar de estos esfuerzos, las dificultades financieras se agudizaron, debido a la crisis mundial de los energéticos; Un aumento escalonado en los precios del petróleo y la disminución de hasta un 20% en la producción.

En respuesta a la crisis, el gobierno decreta una serie de medidas económicas, reorienta el desarrollo industrial y establece proyectos de diversificación agrícola, pero estas no lograron detener la debacle interna, al contrario, contribuyeron a agravarla. Este panorama junto a la situación bélica que en esa época estaban viviendo el resto de los países centroamericanos, marcaron este como un periodo de crisis.



Panel explicativo #8

El uniforme único por decreto

El ministerio de Educación Pública y la presidencia de la república decretan en el año de 1976 un uniforme único para todas las instituciones educativas del país a nivel de tercer ciclo y educación diversificada. Las causas que los llevan a esta decisión figuran en el decreto ejecutivo:

- 1.- Que por ser único el sistema educativo en nuestro país, no existe razón suficiente para establecer distinciones entre estudiantes de una y otra institución del Tercer Ciclo o la Educación Diversificada.
- 2.- Que al establecer un solo uniforme de uso general, se reducen los gastos de los padres de familia y se facilita la movilidad de los estudiantes de una institución a otra.
- 3.- Que en razón de múltiples solicitudes de padres de familia y personal docente, se estima conveniente introducir algunas variaciones en el diseño del uniforme único.

Así se instaura el famoso uniforme: Falda y pantalones de color azul, blusas y camisas de color celeste con bolsa al lado izquierdo y manga corta, medias color azul y zapatos tanto para varones como para mujeres negros, de tipo sencillo, mocasín o de amarrar. En resumidas cuentas, un uniforme único y sencillo que implicaba menos gastos por parte de la familia costarricense y que de paso no genera distinciones de ningún tipo entre los estudiantes.

Uniforme único por decreto

El ministerio de Educación Pública y la presidencia de la república decretan en el año de 1976 un uniforme único para todas las instituciones educativas del país a nivel de tercer ciclo y educación diversificada. Las causas que los llevan a esta decisión figuran en el decreto ejecutivo:

- 1.- Que por ser único el sistema educativo en nuestro país, no existe razón suficiente para establecer distinciones entre estudiantes de una y otra institución del Tercer Ciclo o la Educación Diversificada.
- 2.- Que al establecer un solo uniforme de uso general, se reducen los gastos de los padres de familia y se facilita la movilidad de los estudiantes de una institución a otra.
- 3.- Que en razón de múltiples solicitudes de padres de familia y personal docente, se estima conveniente introducir algunas variaciones en el diseño del uniforme único.

Así se instaura el famoso uniforme: Falda y pantalones de color azul, blusas y camisas de color celeste con bolsa al lado izquierdo y manga corta, medias color azul y zapatos tanto para varones como para mujeres negros, de tipo sencillo, mocasín o de amarrar. En resumidas cuentas, un uniforme único y sencillo que implicaba menos gastos por parte de la familia costarricense y que de paso no genera distinciones de ningún tipo entre los estudiantes.



[Sección período 5: 1986-2002]

Panel explicativo #9

Ejerciendo la Ley de Autonomía

En el año de 1986, se ratifica el decreto que establece un uniforme único, confirmando nuevamente la obligatoriedad para todas las Instituciones de Educación Secundaria, de utilizarlo.

Sin embargo, en el año de 1990 la Junta Administrativa del Colegio de San Luís Gonzaga interpone y gana una acción de inconstitucionalidad contra dicho decreto, justificando que este violentaba la Ley de Autonomía del Colegio; institución que deseaba distinguirse por su uniforme, como históricamente lo había hecho.

Las mujeres llevan los pantalones

Durante este período, aparece una nueva moda entre las estudiantes del Colegio de San Luís Gonzaga: el cambio por primera vez en la historia de la institución, de la falda por los pantalones.

Esta variación sigue la tendencia de la moda mundial, donde el papel femenino en el mundo de los negocios, la economía y el liderazgo se fortalece, promoviendo la reivindicación de la igualdad de la mujer y el hombre, hasta en la moda.

Ejerciendo la ley de la autonomía

En el año de 1986, se ratifica el decreto que establece un uniforme único y que confirma la obligación de utilizarlo para todas las instituciones de Educación Secundaria.

Sin embargo, en el año de 1990 la Junta Administrativa del Colegio de San Luis Gonzaga interpone y gana una acción de inconstitucionalidad contra dicho decreto, justificando que este violentaba la Ley de Autonomía del Colegio, el cual es una institución que desea distinguirse por su uniforme, como históricamente lo ha hecho.

Las mujeres llevan los pantalones



Durante este período, aparece una nueva moda entre las estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga: el cambio por primera vez en la historia de la institución, de la falda por los pantalones. Esta variación sigue la tendencia de la moda mundial, donde el papel femenino en el mundo de los negocios, la economía y el liderazgo se fortalece, promoviendo la reivindicación de la igualdad de la mujer y el hombre, hasta en la moda.



Panel explicativo #10

La tecnología llega a clases

La tecnología fue tomando más protagonismo en la vida de los colegiales. Computadoras, calculadoras digitales e infinidad de otros artefactos electrónicos comienzan a hacer más fácil la vida cotidiana. La música, la eterna acompañante de los adolescentes, se ve beneficiada con la llegada del *Walkman* de la Sony; posteriormente un nuevo adelanto, los discos compactos, llevan al *Discman*. Lo demás, es historia.

Desde que iniciara transmisión en 1981, el canal de música MTV cambia la forma de vivir la música y la moda. Este facilita que en Costa Rica, así como en el resto del mundo, el video clip se convierta en la forma de disfrutar de la música popular, y una manera directa de transmitir los modelos a seguir para toda una generación. La aparición de la World Wide Web en 1990, inicia una revolución en las formas de comunicación, que paulatinamente irá cambiando el diario vivir de los adolescentes hasta nuestros días.

La Tecnología llega a clases



La tecnología fue tomando más protagonismo en la vida de los colegiales. Computadoras, calculadoras digitales e infinidad de otros artefactos electrónicos comienzan a hacer más fácil la vida cotidiana. La música, la eterna acompañante de los adolescentes, se ve beneficiada con la llegada del Walkman de la Sony; posteriormente un nuevo adelanto, los discos compactos, llevan al Discman. Lo demás, es historia.

Desde que iniciara transmisión en 1981, el canal de música MTV cambia la forma de vivir la música y la moda. Este facilita que en Costa Rica, así como en el resto del mundo, el video clip se convierta en la forma de disfrutar de la música popular, y una manera directa de transmitir los modelos a seguir para toda una generación. La aparición de la World Wide Web en 1990, inicia una revolución en las formas de comunicación, que paulatinamente irá cambiando el diario vivir de los adolescentes hasta nuestros días.



[Sección período 6: 2003-2009]

Panel explicativo #11

Y... desaparece del chaleco

En octubre del año 2003, se propone la posibilidad de eliminar el chaleco del uniforme de las estudiantes del Colegio de San Luís Gonzaga, como consecuencia de los problemas que presentaba: Las estudiantes realizaban modificaciones en la prenda, como disminuir el largo y ancho, o bien simplemente no lo usaban cuando portaban un abrigo.

Se propone entonces un diseño que responde a la moda juvenil de la época, inspirada en las diferentes series y novelas de moda en la televisión de esos días: falda de tela a cuadros, blusa camisera con un corbatín, medias blancas altas y zapatos negros, conocidos popularmente como “zapatos de muñeca”.

Se aprovechó la ocasión para rediseñar el uniforme de los varones también, cambiando el color de la camisa de blanco a gris; el pantalón y la corbata cambiaron también de color, pasando de un gris claro a un gris oscuro.

Y... Desaparece el chaleco



En octubre del año 2003, se propone la posibilidad de eliminar el chaleco del uniforme de las estudiantes del Colegio de San Luis Gonzaga, como consecuencia de los problemas que presentaba: Las estudiantes realizaban modificaciones en la prenda, como disminuir el largo y ancho, o bien simplemente no lo usaban cuando portaban un abrigo.



Se propone entonces un diseño que responde a la moda juvenil de la época, inspirada en las diferentes series y novelas de moda en la televisión de esos días: falda de tela a cuadros, blusa camisera con un corbatín, medias blancas altas y zapatos negros, conocidos popularmente como "zapatos de muñeca".

Se aprovechó la ocasión para rediseñar el uniforme de los varones también, cambiando el color de la camisa de blanco a gris; el pantalón y la corbata cambiaron también de color, pasando de un gris claro a un gris oscuro.

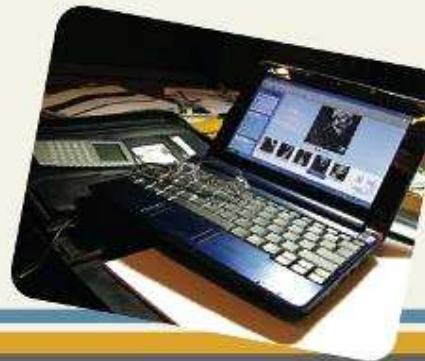
Panel explicativo #12

La revolución tecnológica

En este momento, la era digital incursiona en todos los aspectos de la vida: La carrera tecnológica iniciada en el periodo anterior produce cada vez más y mejores artículos. El tamaño de estos se reduce, y se abaratan sus costos hasta estar al alcance de casi toda la población.

Así, se populariza el uso del teléfono celular, reproductores digitales de música, agendas electrónicas, netbooks y muchos otros más. Estos aparatos redefinen los esquemas de popularidad y liderazgo; no se puede obviar también que se genera una situación de distracción que obliga a la modificación de la normativa interna de la institución, como en su momento sucediera con otros aparatos electrónicos. Afuera del colegio, el peligro de robos aumenta considerablemente.

La revolución tecnológica



En este momento, la era digital incursiona en todos los aspectos de la vida: La carrera tecnológica iniciada en el periodo anterior produce cada vez más y mejores artículos. El tamaño de estos se reduce, y se abaratan sus costos hasta estar al alcance de casi toda la población.

Así, se populariza el uso del teléfono celular, reproductores digitales de música, agendas electrónicas, netbooks, y muchos otros más. Estos aparatos redefinen los esquemas de popularidad y liderazgo; no se puede obviar también que se genera una situación de distracción que obliga a la modificación de la normativa interna de la institución, como en su momento sucediera con otros aparatos electrónicos. Afuera del colegio, el peligro de robos aumenta considerablemente.



4. Panel de conclusión

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luís Gonzaga. Refleja también, el periodo histórico único en el cual fue confeccionada.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica. Deseamos que a través de esta exhibición se conserve esta su historia.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luís Gonzaga.

Conclusión

En esta muestra, cada prenda exhibida ostenta el sentimiento de identidad de las personas que han pasado por el Colegio de San Luis Gonzaga.

Nos hemos trasladado a vivir las situaciones en que muchas generaciones de estudiantes vivieron inmersas. Las muchachas y muchachos que utilizaron estos uniformes han dejado la huella en su colegio, su provincia y en toda Costa Rica.

Portar el uniforme de este colegio debe ser un motivo de orgullo para cada una de las generaciones de estudiantes. Este sentimiento se contagia al cuerpo docente que los acompaña, pues significa ser identificado como integrante de una comunidad educativa sobresaliente y prestigiosa, cuyos logros e historia nos llena de satisfacción.

Esperamos que este recorrido le haya otorgado al visitante una impresión indeleble de la gran trayectoria, que juntos estudiantes y profesores han trazado desde el Colegio de San Luis Gonzaga.



5. Cédulas descriptivas

[Sección periodo 1: 1879 – 1949]

Cédula descriptiva #1

Uniforme femenino de 1921 a 1928



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920 - 1935)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1921-1922-1923-1924-1927-1928

Nota: No es posible determinar el rango exacto de años en que fue usado este uniforme, pues no se han encontrado registros sobre el uso de uniformes previo a la administración de Lachner.

DESCRIPCIÓN:
1 pieza color beige, escote cuadrado, 6 botones como adorno.

Uniforme masculino de 1921 a 1928



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920 - 1935)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1921-1922-1923-1924-1927-1928

Nota: No es posible determinar el rango exacto de años en que fue usado este uniforme, pues no se han encontrado registros sobre el uso de uniformes previo a la administración de Lachner.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color beige, manga larga, insignia manga izquierda.
Parte inferior color beige, pantalón corto.

Uniforme femenino de 1930 a 1945



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920 - 1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNANDEZ
(1936 - 1944)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-
1942-1943-1945

Nota: Este uniforme pudo ser establecido en 1929 o 1930. Del uniforme anterior contamos con un último registro fotográfico en 1928, pero no se posee con evidencia fotográfica del año de 1929.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior color crema, manga larga, 6 botones azules, cintas azules en los puños.
Parte inferior color azul, falda con paletones larga, medias largas negras.

Uniforme masculino de 1930 a 1947



DIRECTOR:
VICENTE LACHNER SANDOVAL
(1920 - 1935)

DIRECTOR:
VICTOR LIZANO HERNANDEZ
(1936 - 1944)

DIRECTOR:
CARLOS CAAMAÑO REYES
(1945 - 1950)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1930-1931-1932-1934-1936-1939-1940-
1942-1943-1945-1946-1947

Nota: Es probable que durante 1948 y 1949 también se haya utilizado, pero no se cuenta con un registro fotográfico.

DESCRIPCIÓN:

2 piezas

Color gris manga larga, en los puños cintas de color marrón cuyo número indica el año en el que se encuentra el estudiante. 6 botones. Pantalón color gris.

[Sección período 2: 1950 – 1972]

Cédula descriptiva #5

Uniforme femenino de 1965 a 1968



DIRECTOR:
JESÚS BALDARES MOLINA
(1964 - 1969)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1965-1966-1968

DESCRIPCIÓN:
3 piezas
Parte superior: blusa color blanca, manga corta, Chaleco color azul.
Parte inferior: falda color azul, paletones.

Uniforme femenino de 1968 a 1972



DIRECTOR:
JESÚS BALDARES MOLINA
(1964 - 1969)

DIRECTOR:
PADRE ISIDRO GARCÍA
(1970 - 1974)

EVIDENCIA FOTOGRÁFICA:
1968-1969-1972

Nota: Se usó a partir de 1968 y hasta el año de 1972. Según el registro fotográfico en el año de 1968 se usó en conjunto con el uniforme anterior.

DESCRIPCIÓN:
3 piezas
Parte superior: blusa color blanca, manga tres cuartos, chaleco cuadrado gris, cerrado.
Parte inferior: falda color gris, paletón encontrado, media pierna, medias cortas.

[Sección período 3: 1973 – 1975]

Cédula descriptiva #7

Uniforme femenino de 1973 a 1974



DIRECTOR:
PADRE ISIDRO GARCÍA
(1970 - 1974)

Nota: En el año de 1974 se usó junto con el uniforme denominado azul "Aeromoza".

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior: blusa color blanca, manga tres cuartos.
Parte superior e Inferior: 1 sola pieza de cuadros rojos con negro.

Uniforme femenino de 1975



DIRECTOR:
FERNANDO ROJAS
(1974 - 1979)

Nota: Se le apodó uniforme de "Aeromoza". Se usó solo en 1975, junto con el de estilo overol rojo. Existía una variante de este uniforme con mangas largas.

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte Superior blusa color azul claro, manga tres cuartos, dobléz banco en manga.
Parte inferior falda azul, línea A, con dos sisas, para arriba de la rodilla, medias altas blancas hasta la rodilla.

[Sección período 4: 1976 – 1985]

Cédula descriptiva #9

Uniforme masculino de 1976 a 1984



DIRECTOR:
FERNANDO ROJAS
(1974 - 1979)

DIRECTOR:
JULIO LORÍA BRENES
(1979 - 1982)

DIRECTOR:
JAIME ROBLES
(1982 - 1985)

Nota: Según los datos de investigación, se usó en el periodo de 1976 a 1984. Existía (y existe todavía hoy en día) una variante con falda, para la mujer que no quisiese usar pantalones.

DESCRIPCIÓN
2 piezas, Parte Superior: blusa, color celeste, cuello sport manga corta,
Parte inferior: pantalón azul

[Sección período 5: 1986 – 2002]

Cédula descriptiva #10

Uniforme femenino de 1985 a 1990



DIRECTOR:
MIGUEL GUZMÁN STEIN
(1985 - JULIO 1986)

DIRECTOR:
MARCO TULLIO PACHECO ALFARO
(JULIO 1986 - MARZO 1987)

DIRECTOR: FRANCISCO MARÍN MONGE
(MARZO 1987 - 2001)

Nota: En el año de 1990 se volvió a utilizar
junto con el uniforme azul oficial del MEP.

DESCRIPCIÓN:
3 piezas
Parte superior blusa color blanco, manga
corta.
Parte Superior color gris, Chaleco cerrado
Parte inferior falda color gris.

Uniforme femenino de 1991 a 2003



DIRECTOR: FRANCISCO MARÍN MONGE
(MARZO 1987 - 2001)

DIRECTORA:
FLORA MATILDE VARGAS
(2002 - OCTUBRE 2008)

Nota: Si bien el uniforme mantiene las líneas generales del uniforme anterior en cuanto a color y estilo, se introducen los siguientes cambios (en el uniforme femenino):

- El cuello de la blusa cambia de redondo a pico.
- Se suprime el lazo rojo.
- Se abre el chaleco.
- Se introduce el pantalón para las mujeres.

DESCRIPCIÓN:

3 piezas

Parte superior blusa color blanco, manga corta.

Parte Superior color gris, Chaleco cerrado.

Parte inferior pantalón gris.

[Sección período 6: 2003 – 2009]

Cédula descriptiva #12

Uniforme femenino de 2004 a 2009



DIRECTORA:
FLORA MATILDE VARGAS
(2002 - OCTUBRE 2008)

DESCRIPCIÓN:
2 piezas
Parte superior blusa color gris, manga
corta, lazo de la tela de la falda.
Parte inferior cuadros color gris con azul.

5. Pies de foto

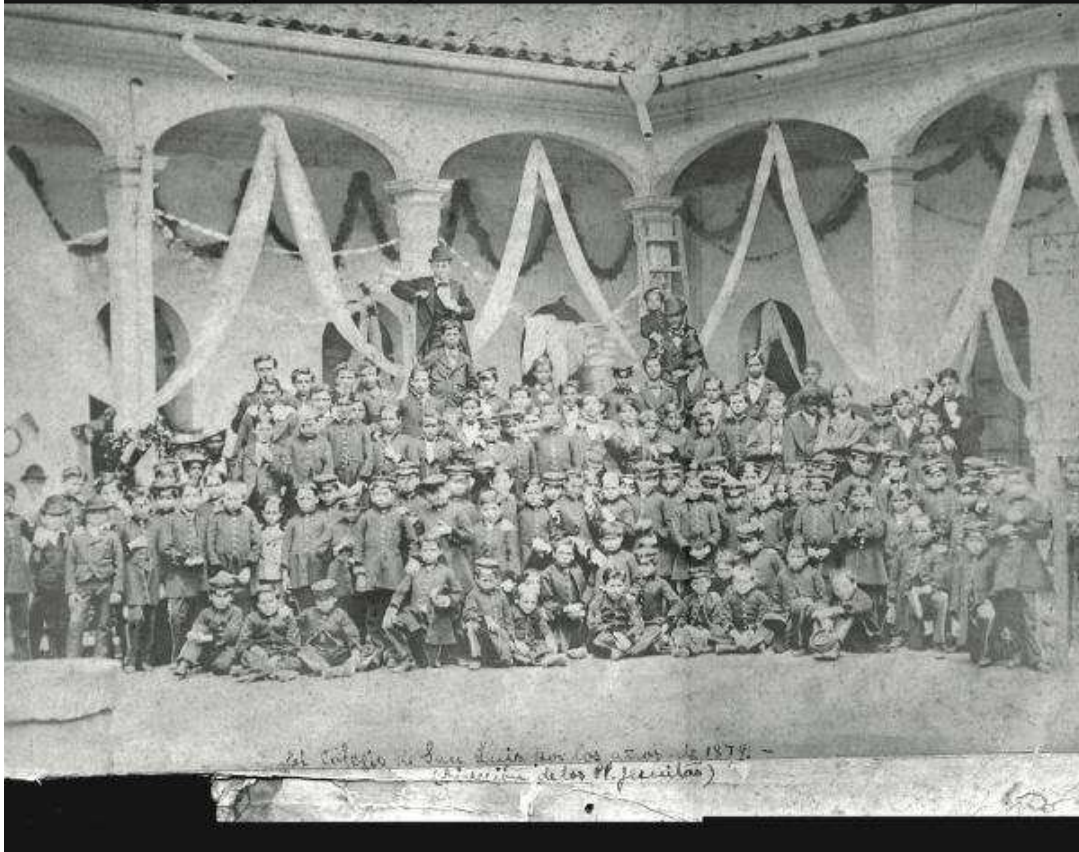
Pie de foto #1

Un poco de historia

Imagen del Colegio San Luis Gonzaga en el año 1879

Un poco de Historia

Imagen del Colegio San Luis Gonzaga en el año de 1879.



Pie de imagen #2

Cuando el Volcán Irazú despertó

Cuando el Volcán Irazú despertó

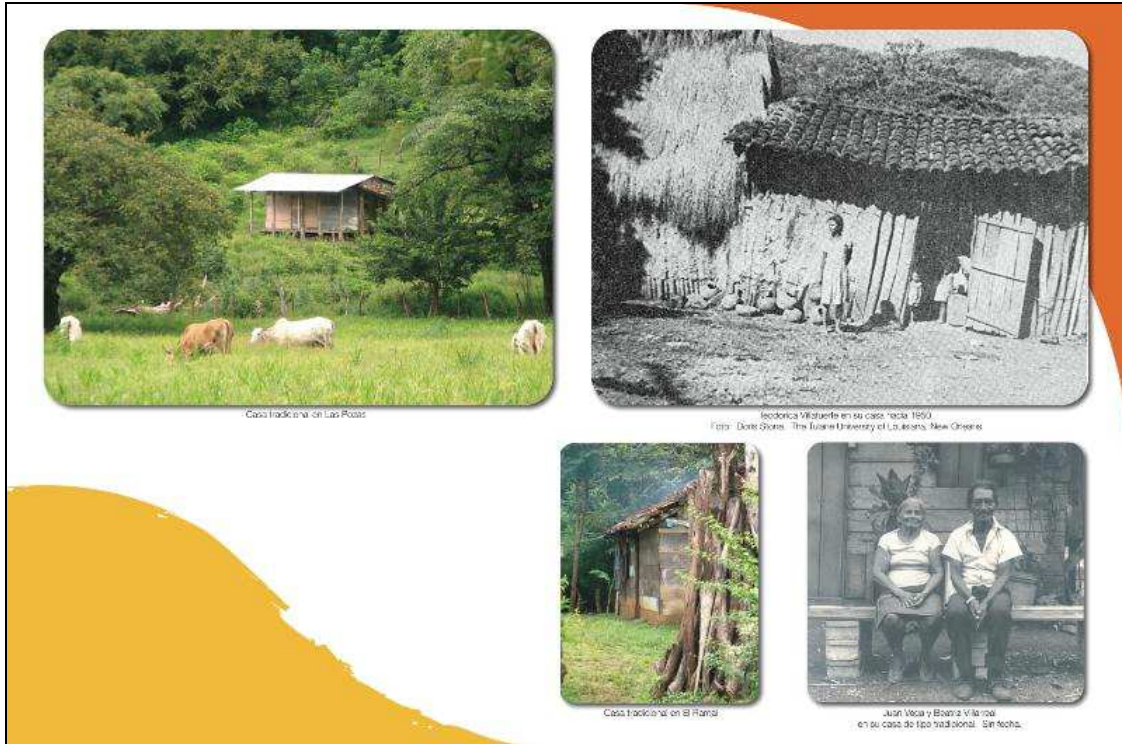


ANEXO 2

ECOMUSEO DE LA CERÁMICA CHOROTEGA DE SAN VICENTE DE NICOYA

1. Panel introductorio [Contiene 4 fotos]

[Tema 1: casa tradicional]¹⁵



[a. Formas de construcción]¹⁶

2. Paneles explicativos

Panel explicativo #1

a.1) Casas naturales

La naturaleza proveía los elementos necesarios para poder construir nuestros hogares: la paja de los techos, el barro de las tejas, la tierra del piso y la madera de las paredes y horcones.

¹⁵ Este título es una guía. No forma parte de los textos del museo.

¹⁶ Ídem.

CASAS NATURALES

La naturaleza proveía los elementos necesarios para poder construir nuestros hogares: la paja de los techos, el barro de las tejas, la tierra del piso y la madera de las paredes y horcones.



Santiago Victor y Silvina Mayorga en su casa de tipo tradicional. Sin fecha.

Panel explicativo #2

a.2) **El techo**

La naturaleza brindaba dos tipos de materiales: la paja y la teja. La teja se hacía de arcilla en el lugar conocido como El Tendal, donde trabajaban artesanos de la comunidad. Para montar la teja en el techo de las casas se colocaban reglas o varas de madera.

LOS TECHOS

La naturaleza brindaba dos tipos de materiales: la paja y la teja. La teja se hacía de arcilla en el lugar conocido como El Tendal, donde trabajaban artesanos de la comunidad. Para montar la teja en el techo de las casas se colocaban reglas o varas de madera.



Tejas de barro cocido



Tejas colocadas sobre las reglas de madera

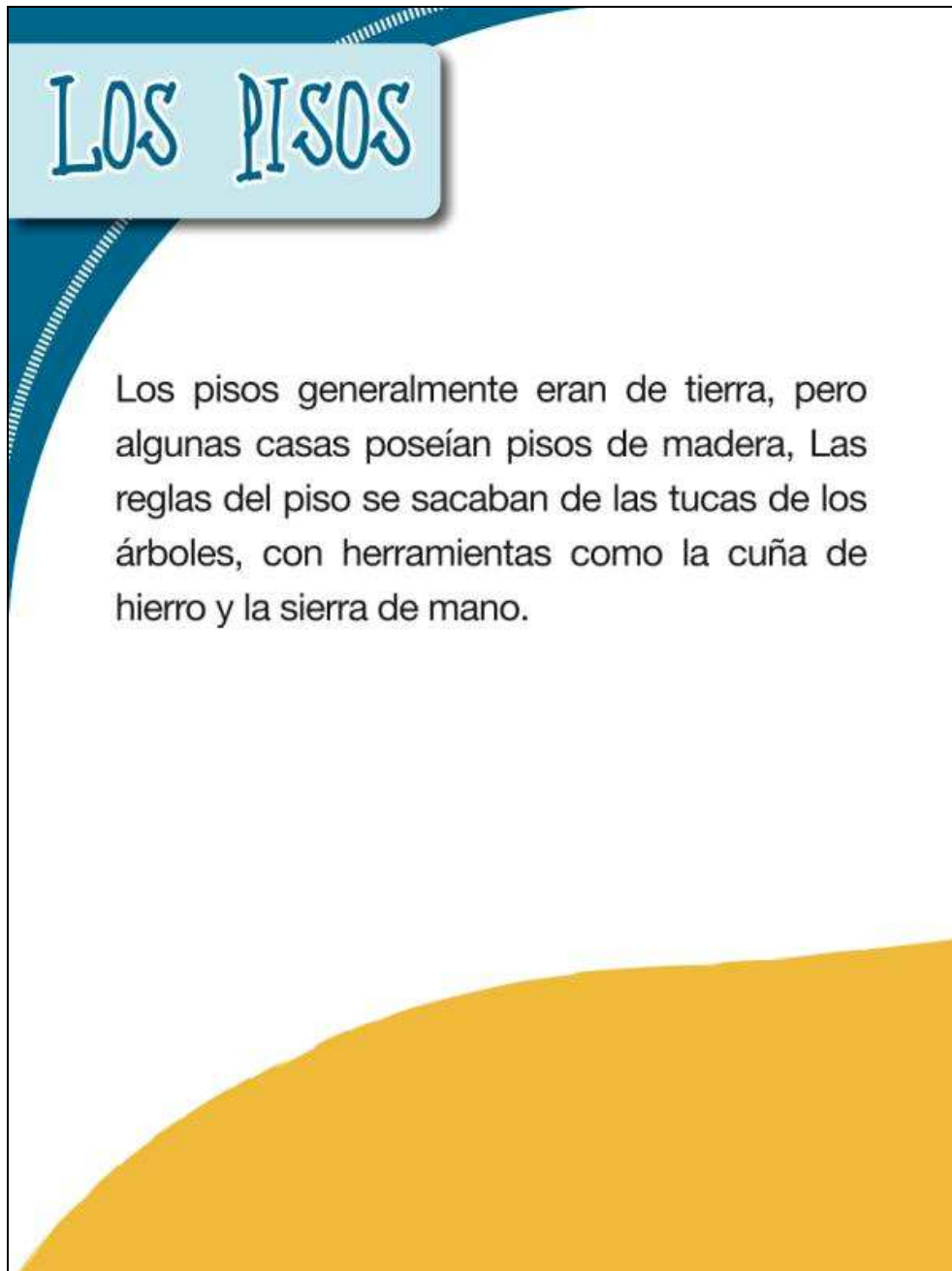


Casa tradicional en El Ramal

Panel explicativo #3

a.3) **Pisos**

Los pisos generalmente eran de tierra, pero algunas casas poseían pisos de madera. Las reglas del piso se sacaban de las tucas de los árboles, con herramientas como la cuña de hierro y la sierra de mano.



LOS PISOS



Piso de tierra, Casa tradicional en El Ramal



Piso de tierra y fogón, Casa tradicional en El Ramal

Panel explicativo #4

a.4) Las paredes

Los forros de las casas en general eran de dos tipos de material: la caña brava y la madera.

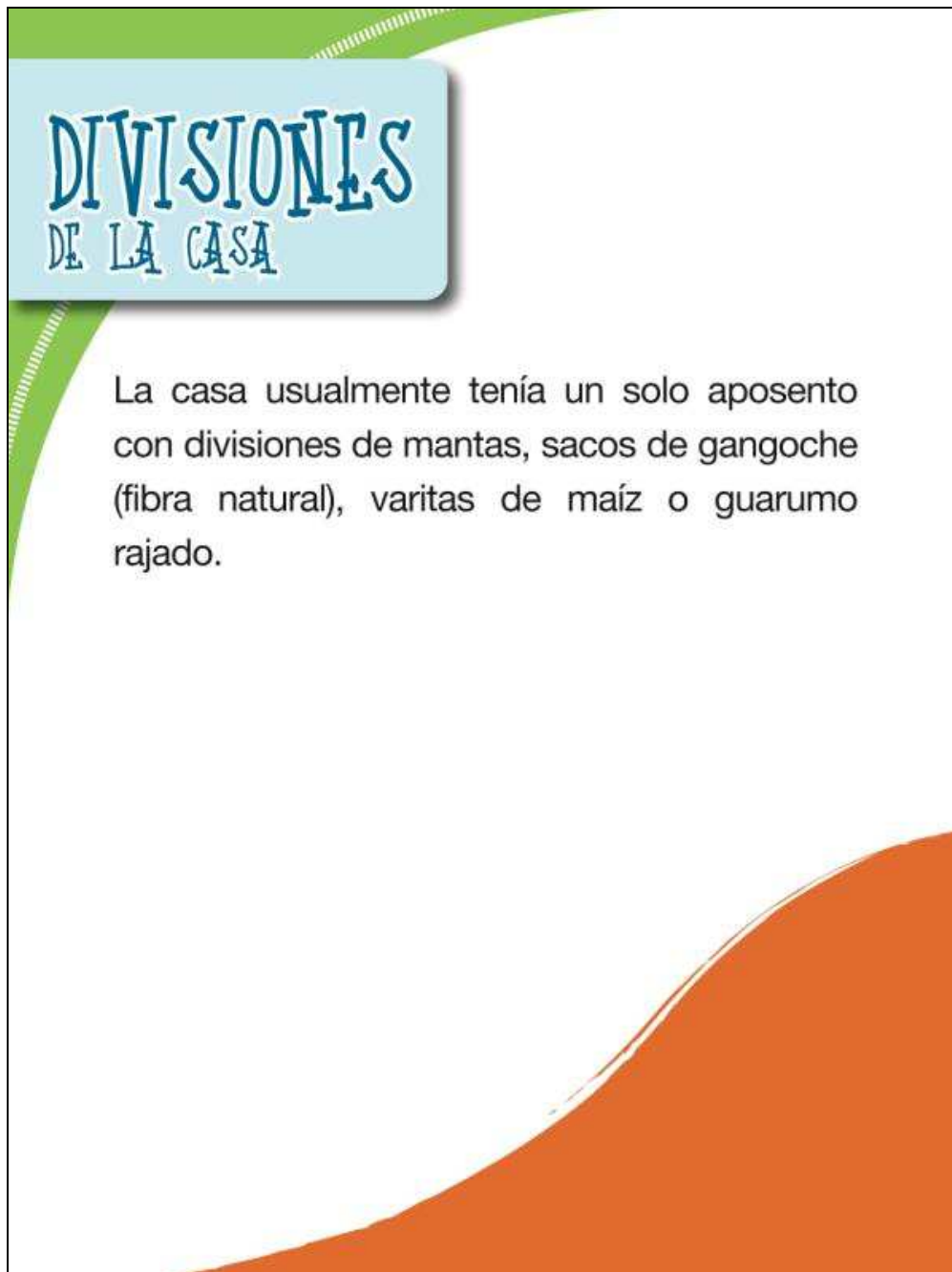
Para el acabado de las paredes que quedaban con huecos o rendijas, se utilizaba ceniza, tierra o boñiga. Esta última evitaba que entrara la pica pica.



Panel explicativo #5

a.5) Divisiones de la casa

La casa usualmente tenía un solo aposento con divisiones de mantas, sacos de gangoche (fibra natural), varitas de maíz o guarumo rajado.



Panel explicativo #6


b) Muebles y utensilios

Los muebles eran rústicos y variados. Los materiales eran proveídos por la naturaleza, como la madera de los tabancos y el cuero de las camas.


En la casa tradicional la mayoría de los utensilios eran de barro como las ollas, tinajas, comales, nimbueras y cazuelas. Además se usaban otros como platos y jarros de lata, el metate para moler el maíz de las tortillas y los guacales y cucharas de jícaro.

MUEBLES Y UTENSILIOS


Los muebles eran rústicos y variados. Los materiales eran proveídos por la naturaleza, como la madera de los tabancos y el cuero de las camas.



Rosa Eugenia Lavado



Olla



Jícaro

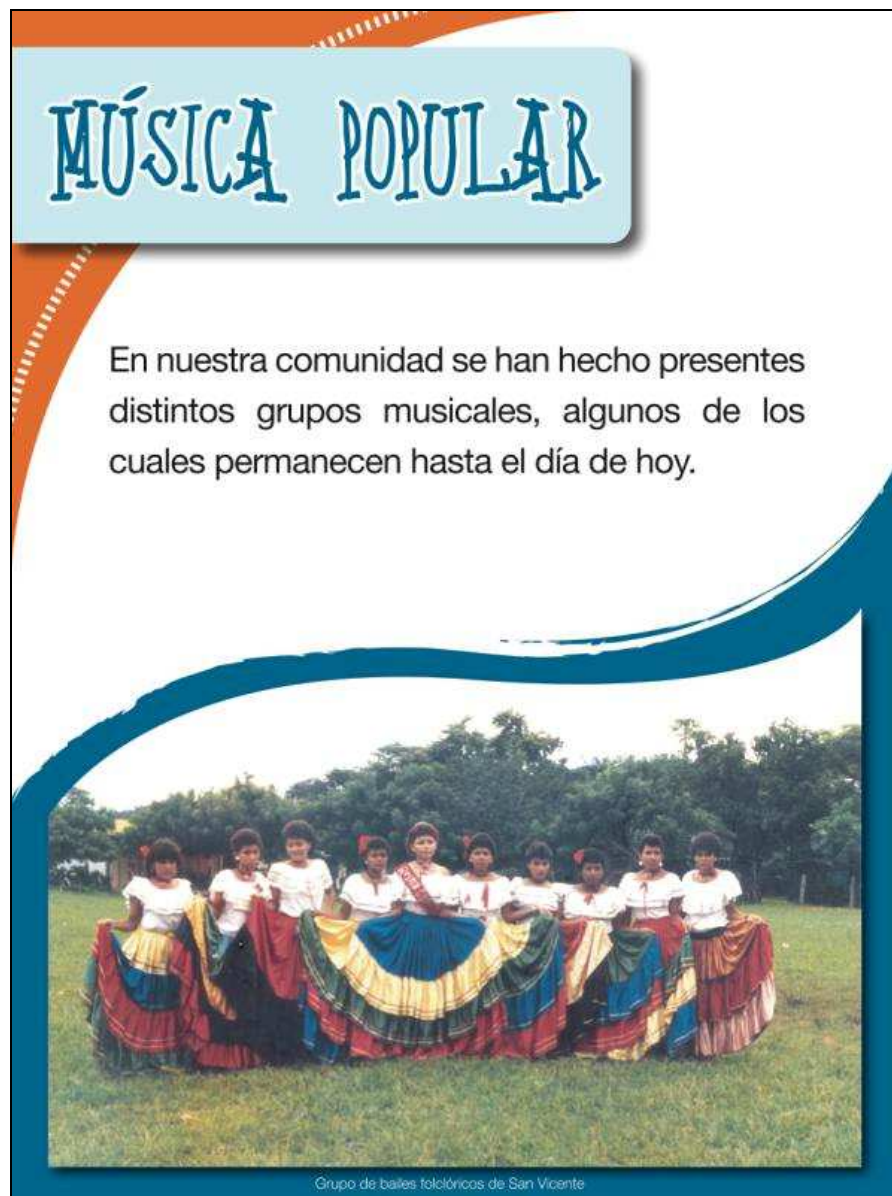
En la casa tradicional la mayoría de los utensilios eran de barro como las ollas, tinajas, comales, nimbueras y cazuelas. Además se usaban otros como platos y jarros de lata, el metate para moler el maíz de las tortillas y los guacales y cucharas de jícaro.

[Tema 2: música y bailes]

Panel explicativo #7

1. **Música popular**

En nuestra comunidad se han hecho presentes distintos grupos musicales, algunos de los cuales permanecen hasta el día de hoy.



Panel explicativo #8

a.1) Grupos musicales que se presentaban en San Vicente

Los Delgri: grupo originario de San Vicente, su nombre proviene de los apellidos de sus integrantes: Delgado y Grijalba.

La Garuva

Los Arieles

Los Chemas

Los Pochos

a.2) Músicos de San Vicente

Balbino Grijalba, guitarrista

Carlos Grijalba Acosta, marimbista

Carlos Grijalba, guitarrista

Celín Vega, marimbista

Crisanto Chavarría, marimbista

Juan Villarreal, marimbista

Lorenzo Grijalba, marimbista

Luciano Grijalba, marimbista

Marcial Vega, marimbista

Marciano Hernández, marimbista

Marcos Espinoza, cantante

Matías Mayorga, guitarrista (de Santa Cruz)

Nesmer Grijalba, saxofonista

Víctor Ruiz, marimbista

Wagner Grijalba, cantante

The infographic is a rectangular panel with a white background on the left and a yellow background on the right, separated by a wavy white border. On the left side, under the heading 'GRUPOS' in a blue box, there is a list of musical groups. On the right side, under the heading 'MÚSICOS' in a blue box, there is a list of individual musicians with their instruments.

GRUPOS	MÚSICOS
Grupos musicales que se han hecho presentes en San Vicente	Balbino Grijalba, guitarrista
Los Delgri: grupo originario de San Vicente, su nombre proviene de los apellidos de sus integrantes: Delgado y Grijalba.	Carlos Grijalba Acosta, marimbista
La Garuva	Carlos Grijalba, guitarrista
Los Arieles (cuarteto)	Celín Vega, marimbista
Los Chemas	Crisanto Chavarría, marimbista
Los Pochos	Juan Villarreal, marimbista
	Lorenzo Grijalba, marimbista
	Luciano Grijalba, marimbista
	Marcial Vega, marimbista
	Marciano Hernández, marimbista
	Marcos Espinoza, cantante
	Matías Mayorga, guitarrista (de Santa Cruz)
	Nesmer Grijalba, saxofonista
	Víctor Ruiz, marimbista
	Wagner Grijalba, cantante

Panel explicativo #9

2. Vestimenta tradicional

Los trajes de nuestros antepasados eran sencillos y coloridos. Reflejaban la humildad del campesino y la alegría de su espíritu.

VESTIMENTA TRADICIONAL

Los trajes de nuestros antepasados eran sencillos y coloridos. Reflejaban la humildad del campesino y la alegría de su espíritu.




Foto de María Grijalva y varios niños de la comunidad. Sin fecha

Panel explicativo #10

b.1) El vestido de las mujeres

Los vestidos de las mujeres eran sencillos, recogidos a la cintura, los había estampados y lisos, la tela era de “villela” o “cotín”. Generalmente les llegaban debajo de la rodilla.

EL VESTIDO DE LAS MUJERES

Los vestidos de las mujeres eran sencillos, recogidos a la cintura, los había estampados y lisos, la tela era de “villela” o “cotín”.

Generalmente les llegaban debajo de la rodilla.



Rosa Eugenia Acosta y Rogelio Vallejos
con su vestimenta tradicional. Sin fecha.

Panel explicativo #11

b.2) El vestir de los hombres

Los hombres usaban pantalón de mezclilla para trabajar y camisa de yerbilla. Para salir o para ir a las fiestas siempre usaban zapatos y sombrero y estrenaban ropa, pero para estar en la casa no usaban zapatos. Era costumbre usar caites de cuero para ir al trabajo, que eran como una especie de sandalias.

EL VESTIR DE LOS HOMBRES

Los hombres usaban pantalón de mezclilla para trabajar y camisa de yerbilla. Para salir o para ir a las fiestas siempre usaban zapatos y sombrero y estrenaban ropa, pero para estar en la casa no usaban zapatos. Era costumbre usar caites de cuero para ir al trabajo, que eran como una especie de sandalias.



Patricio Cheyama con su vestimenta tradicional. Sin fecha.

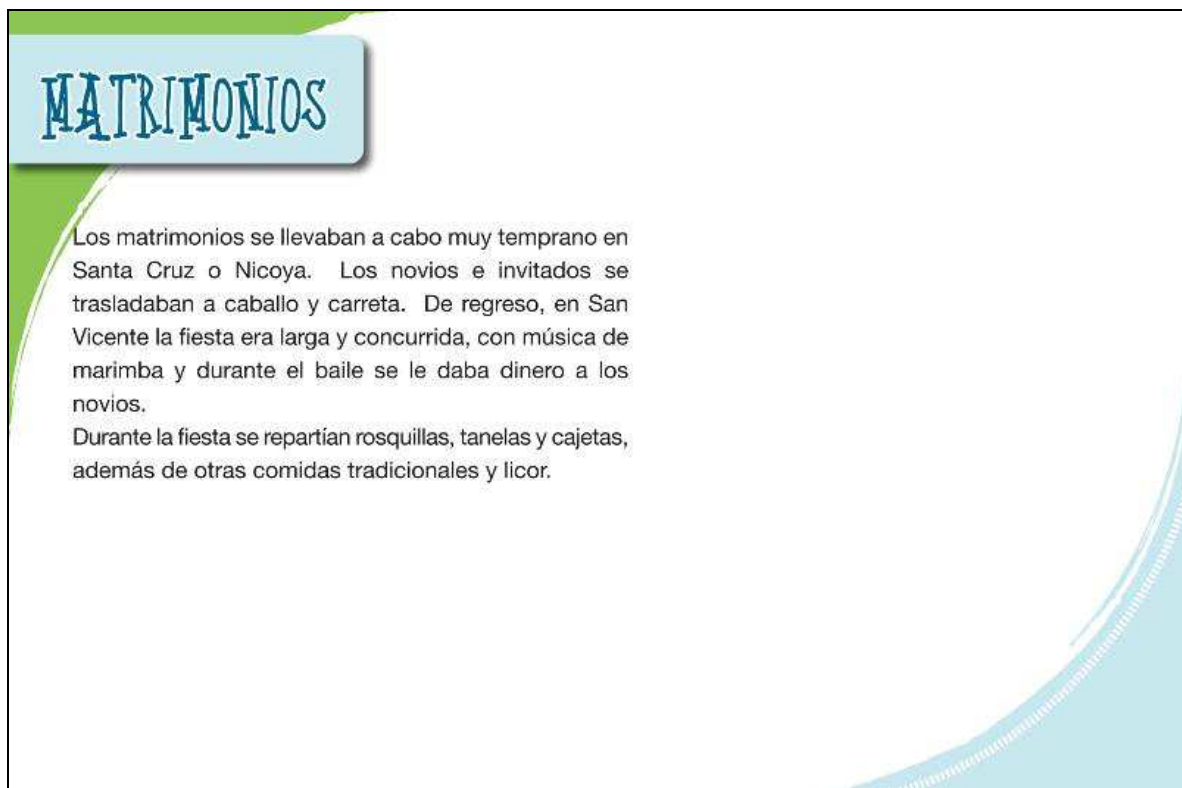
Panel explicativo #12

3. Costumbres sobre la música y el baile

c.1) El matrimonio

Los matrimonios se llevaban a cabo muy temprano en Santa Cruz o Nicoya. Los novios e invitados se trasladaban a caballo y carreta. De regreso, en San Vicente la fiesta era larga y concurrida, con música de marimba y durante el baile se le daba dinero a los novios.

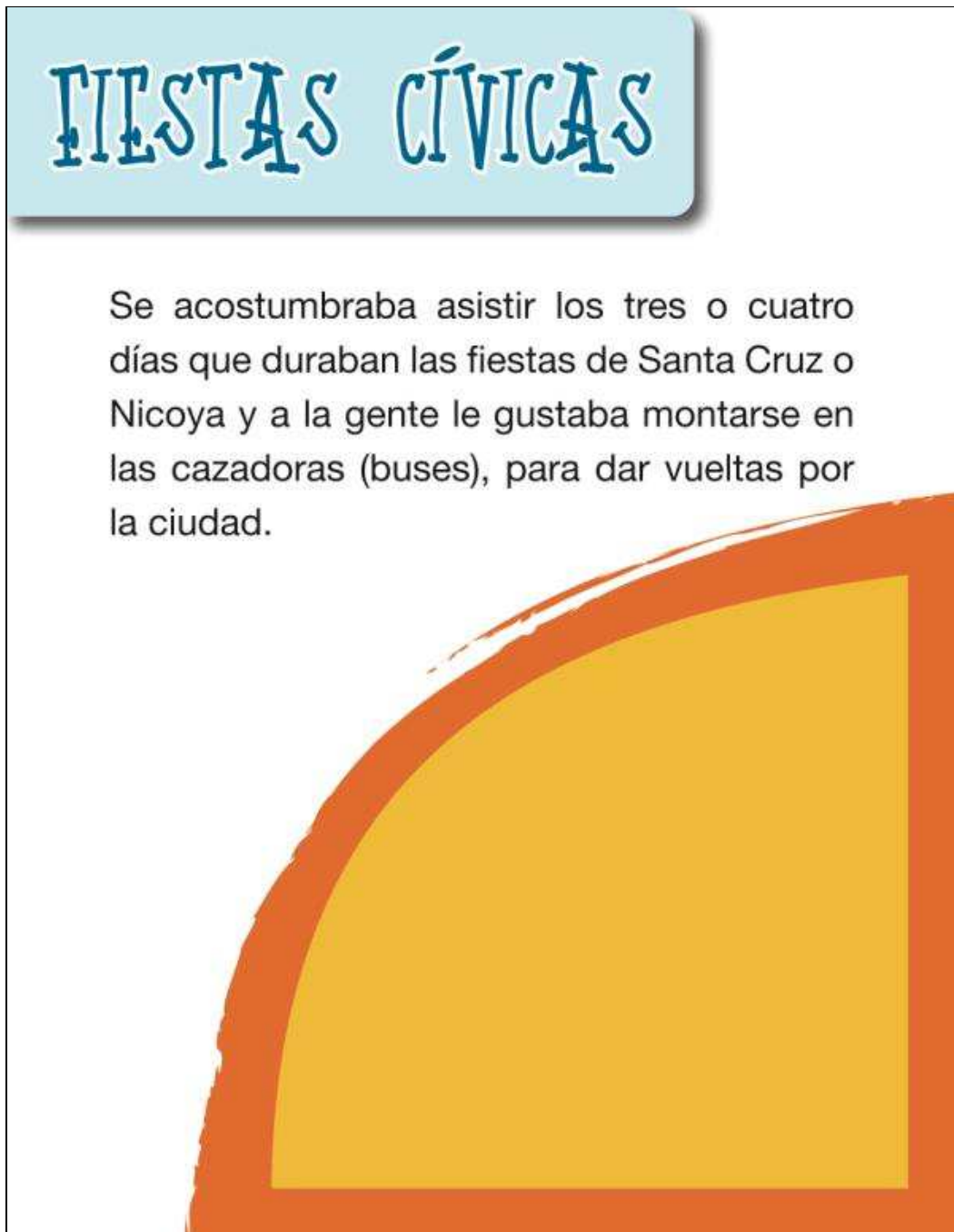
Durante la fiesta se repartían rosquillas, tanelas y cajetas, además de otras comidas tradicionales y licor.



Panel explicativo #13

c.2) Las fiestas cívicas

Se acostumbraba asistir los tres o cuatro días que duraban las fiestas de Santa Cruz o Nicoya y a la gente le gustaba montarse en las cazadoras para dar vueltas por la ciudad.



[Tema 3: elaboración de la cerámica]

Panel explicativo #14

Proceso de creación de la cerámica

a.1) [Antes]

Mujeres de trabajo

Pocos hombres iban a arrancar el barro, buscar el curiol (engobe) y sacar la arena.

Las mujeres ponían a remojar el barro, lo pateaban junto con la arena para mezclarlo. Una vez listo lo espulgaban para quitarle las piedras.

Con el barro listo, las mujeres se sentaban o se ponían en cuclillas a elaborar las piezas. Posteriormente la pieza era encuriolada (colocar el engobe), las decoraban y alujaban (pulían) con pequeñas piedras llamadas *suquias* para por último quemarlas en el horno.

PROCESO DE CREACIÓN DE LA CERÁMICA



Mujeres de trabajo

Pocos hombres iban a arrancar el barro, buscar el curiol (engobe) y sacar la arena. Las mujeres ponían a remojar el barro, lo pateaban junto con la arena para mezclarlo. Una vez listo lo espulgaban para quitarle las piedras.



Con el barro listo, las mujeres se sentaban o se ponían en cuclillas a elaborar las piezas. Posteriormente las piezas eran encurioladas (colocar el engobe), las decoraban y alujaban (pulían) con pequeñas piedras llamadas suquias para por último quemarlas en el horno.



Foto: Goni Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Panel explicativo #15

Proceso de creación de la cerámica

a.2) *[Ahora]*

Hoy en día tanto mujeres como hombres elaboran la cerámica, aunque solo los hombres buscan la mayoría de los materiales, como el barro y el curiol (engobe).

Para hacer la pieza, el barro primero se seca, se pila y se zarandea para colarlo. El barro seco y fino se mezcla con la arena colada, se agrega agua y con los pies se hace la mezcla final (patear el barro).

Actualmente los artesanos usan una mesa de trabajo y tornos manuales llamados *roles*, hechos a partir de piezas usadas de automóviles. Para alujar usan paletas hechas de vasos botellas plástica.

PROCESO DE CREACIÓN DE LA CERÁMICA

Hoy en día tanto mujeres como hombres elaboran la cerámica, aunque solo los hombres buscan la mayoría de los materiales, como el barro y el curiol (engobe).

Para hacer la pieza, el barro primero se seca, se pila y se zarandea para colarlo. El barro seco y fino se mezcla con la arena colada, se agrega agua y con los pies se hace la mezcla final (patear el barro).

Actualmente los artesanos usan una mesa de trabajo y tornos manuales llamados roles, hechos a partir de piezas usadas de automóviles. Para alujar usan paletas hechas de vasos o botellas plástica.



Trayendo curiol



Pateando el barro.



Un artesano decorando una pieza.

PROCESO DE CREACIÓN DE LA CERÁMICA



Extrayendo arcilla en el campo



Rigoberta Grijarra trabajando la cerámica tradicional



Elaboración de piezas en la actualidad



Elaboración de piezas en la actualidad

b) Diseños utilizados

The infographic is titled "DISEÑOS UTILIZADOS" in a stylized, blue, hand-drawn font. The background is split into two main sections: a yellow-orange section on the left and a green section on the right, separated by a white dashed diagonal line. The text is presented in two paragraphs, one in each section.

DISEÑOS UTILIZADOS

En el pasado la diversidad de diseños era menos que en la actualidad, se acostumbraba decorar las piezas con dibujos de flores, colochos, hojas, trenzas y cadenas.

En la actualidad se combinan tanto diseños precolombinos como contemporáneos como mariposas, aves, ranas y garrobos entre otros.

Panel explicativo #17

c) Usos de la cerámica

c.1) [Antes]

En el pasado las piezas de cerámica se utilizaban en el hogar.

c.2) [Ahora]

En la actualidad aunque se fabrican muchas piezas de uso utilitario como el comal, la mayoría de la cerámica es artística, destinada a la venta para el turismo.

USOS DE LA CERÁMICA

En el pasado las piezas de cerámica se hacían para uso doméstico.

En la actualidad aunque se fabrican muchas piezas de uso utilitario como el comal, la mayoría de la cerámica es artística, destinada a la venta para el turismo.

Artesanía preparada para la venta

Panel explicativo #18

4. Comercio de la cerámica

d.1) [Antes]

La cerámica se vendía en Santa Cruz, Filadelfia, Corralillo, Quebrada Honda, Pozo de Agua y Moracia; algunas mujeres viajaban en lancha a Puntarenas, embarcándose desde Puerto Ballena a donde llegaban en carreta.

El transporte era según las posibilidades. Unos iban a pie, a caballo o en carreta. Las piezas las envolvían en hojas de cuadrado y las metían en sacos de gangoche.

De regreso, con las ganancias de la venta traían alimentos y telas para hacer la ropa.

The infographic features a light blue header with the title 'COMERCIO DE LA CERÁMICA' in a stylized font. Below the title, there is a block of text describing the historical trade routes for ceramics. To the right of this text is a black and white photograph of a wooden cart with a large wheel, used for transport. Below the photograph is a small caption: 'Foto: David Soto, The Future Society, 2011, Louisiana, New Orleans'. The main body of the infographic is a large orange shape containing several paragraphs of text that elaborate on the transportation methods and current market conditions for ceramics. The text is arranged in a clear, readable layout with varying line lengths.

COMERCIO DE LA CERÁMICA

La cerámica se vendía en Santa Cruz, Filadelfia, Corralillo, Quebrada Honda, Pozo de Agua y Moracia; algunas mujeres viajaban en lancha a Puntarenas, embarcándose desde Puerto Ballena a donde llegaban en carreta.

El transporte era según las posibilidades. Unos iban a pie, a caballo o en carreta. Las piezas las envolvían en hojas de cuadrado y las metían en sacos de gangoche y cobijas. De regreso, con las ganancias de la venta traían alimentos y telas para hacer la ropa.

En la actualidad mucho del comercio es dentro de la comunidad, gracias a los turistas que nos visitan.

La venta de piezas fuera de la comunidad, se da por intermediarios o en ferias de promoción y actividades especiales.

Foto: David Soto, The Future Society, 2011, Louisiana, New Orleans

d.2) [Ahora]

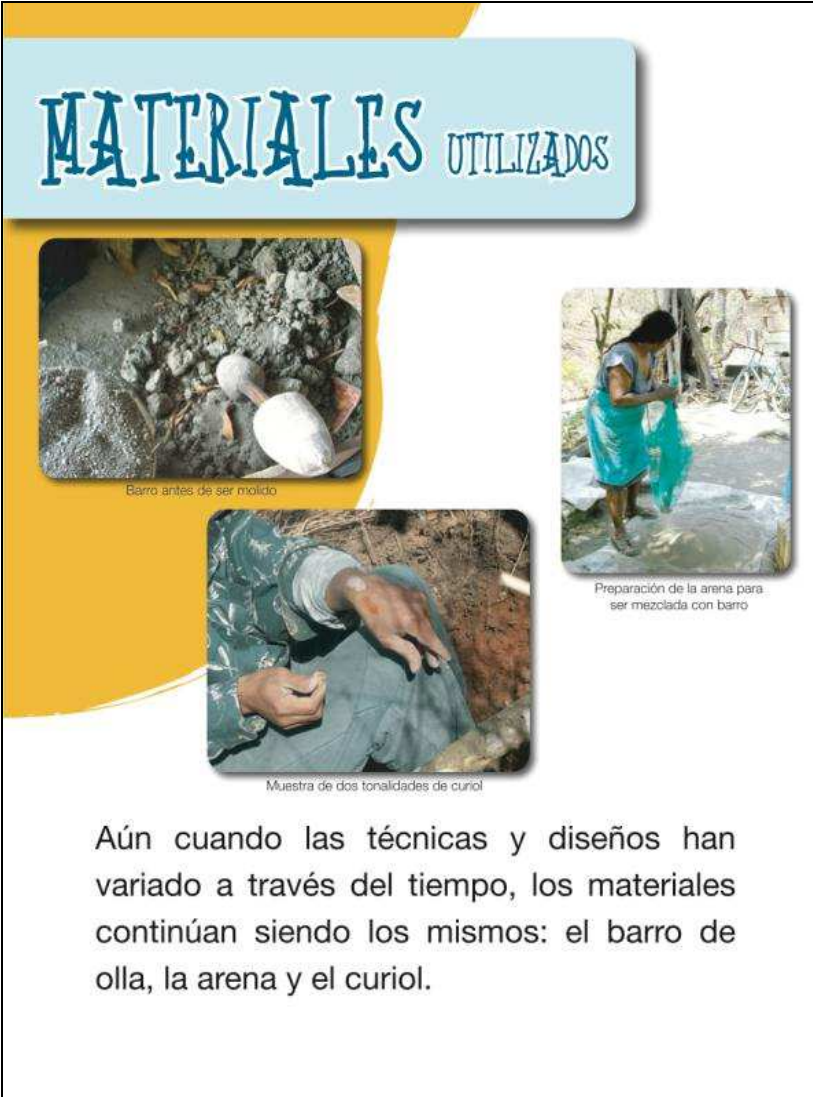
En la actualidad mucho del comercio es dentro de la comunidad, gracias a los turistas que nos visitan.

La venta de piezas fuera de la comunidad, se da por intermediarios o en ferias de promoción y actividades especiales.

Panel explicativo #19

5. Materiales utilizados

Aún cuando las técnicas y diseños han variado a través del tiempo, los materiales continúan siendo los mismos: el barro de olla, la arena y el curiol.



MATERIALES UTILIZADOS

Barro antes de ser molido

Preparación de la arena para ser mezclada con barro

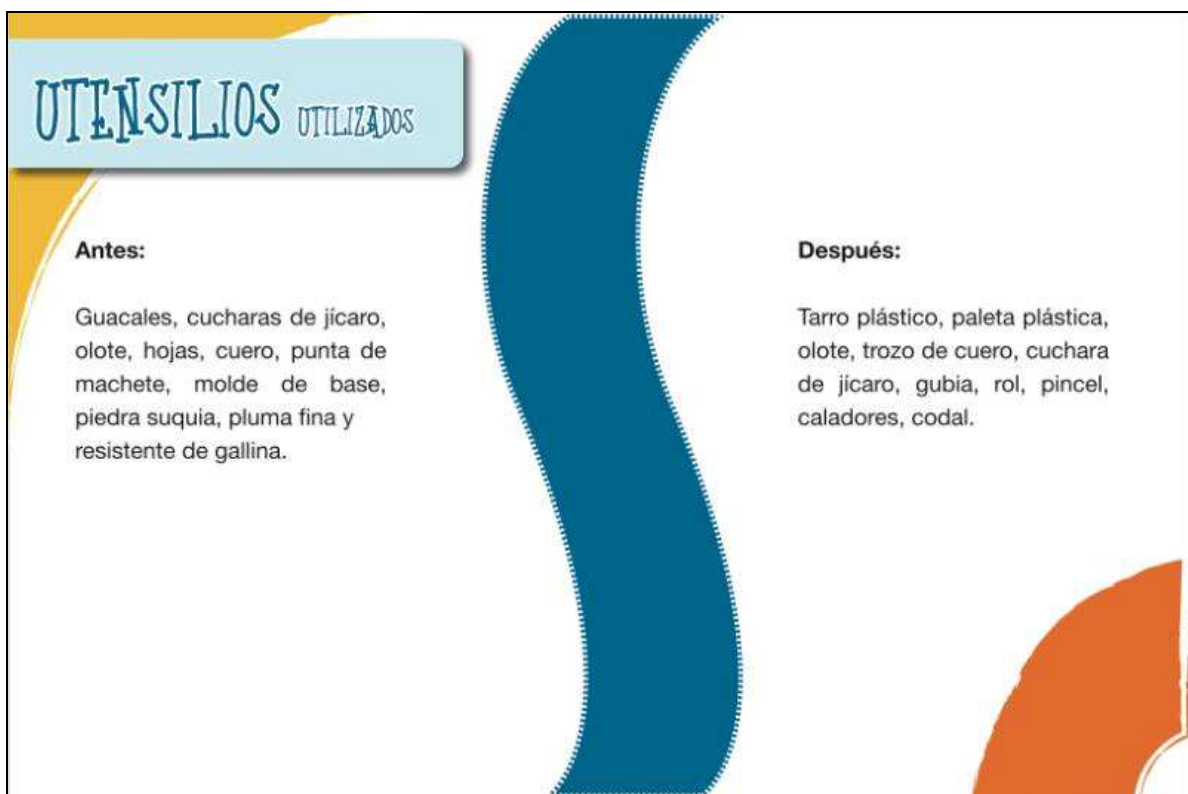
Muestra de dos tonalidades de curiol

Aún cuando las técnicas y diseños han variado a través del tiempo, los materiales continúan siendo los mismos: el barro de olla, la arena y el curiol.

Panel explicativo #20

6. Utensilios utilizados

- f.1) Antes:
Guacales, cucharas de jícaro, olote, hojas, cuero, punta de machete, molde de base, piedra suquia, pluma fina y resistente de gallina.
- f.2) Ahora:
Tarro plástico, paleta plástica, olote, trozo de cuero, cuchara de jícaro, gubia, rol, pincel, caladores, codal



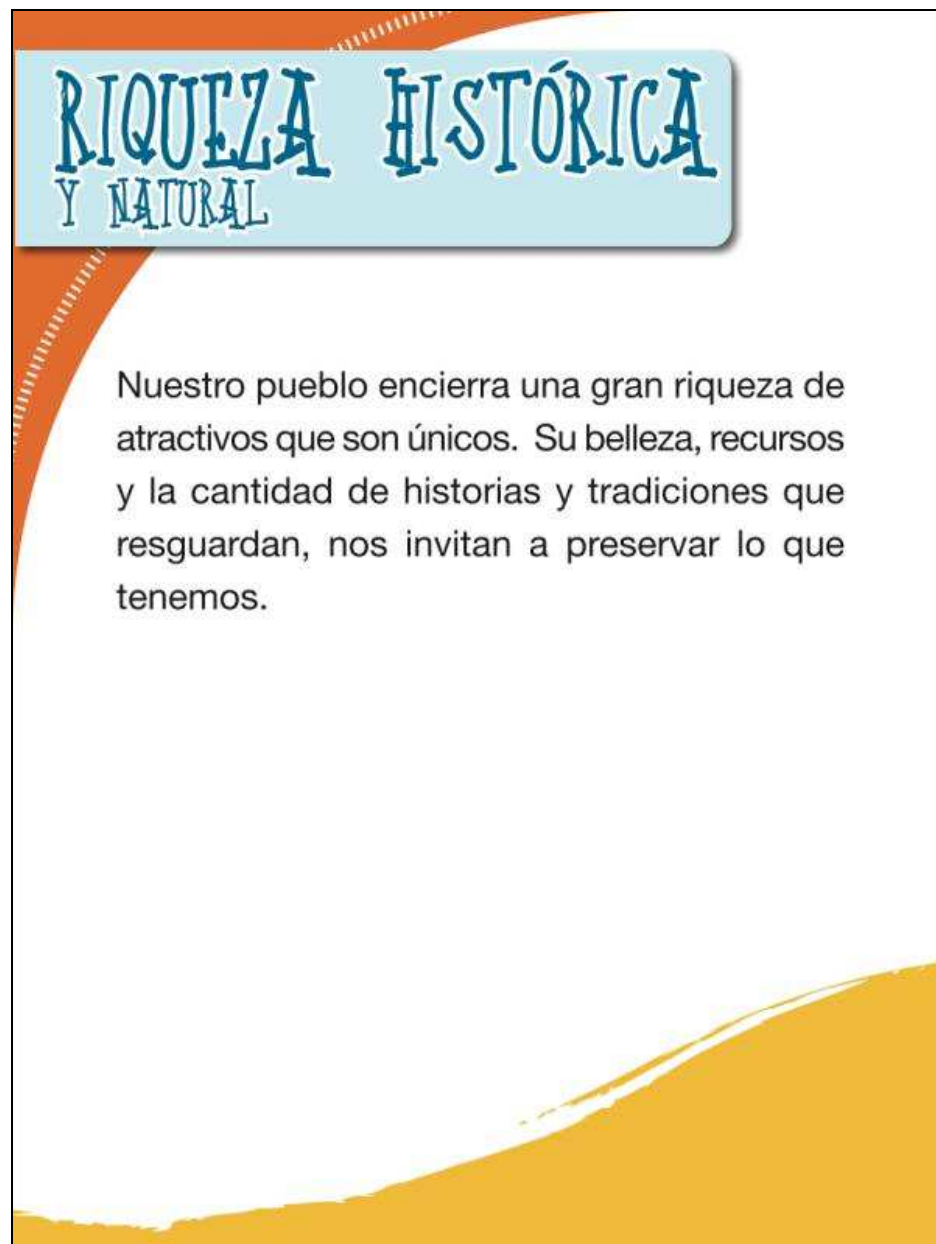
[Tema 4: nuestro entorno]

a) Introducción

Panel explicativo #21

Riqueza histórica y natural

Nuestro pueblo encierra una gran riqueza de atractivos que son únicos. Su belleza, recursos y la cantidad de historias y tradiciones que resguardan, nos invitan a preservar lo que tenemos.

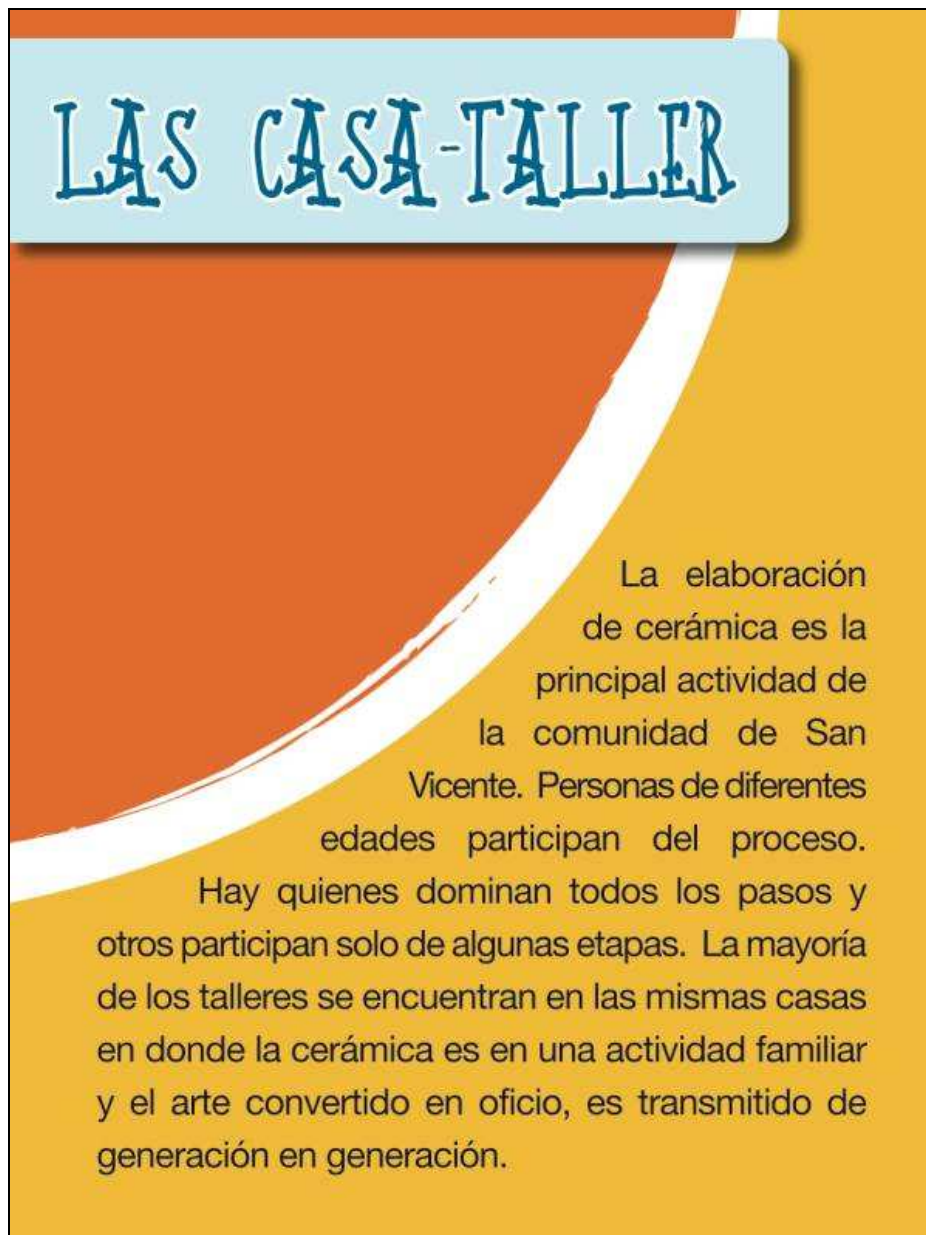


b) Sitios de interés cultural y natural

Panel explicativo #22

b.1) Las casa-taller

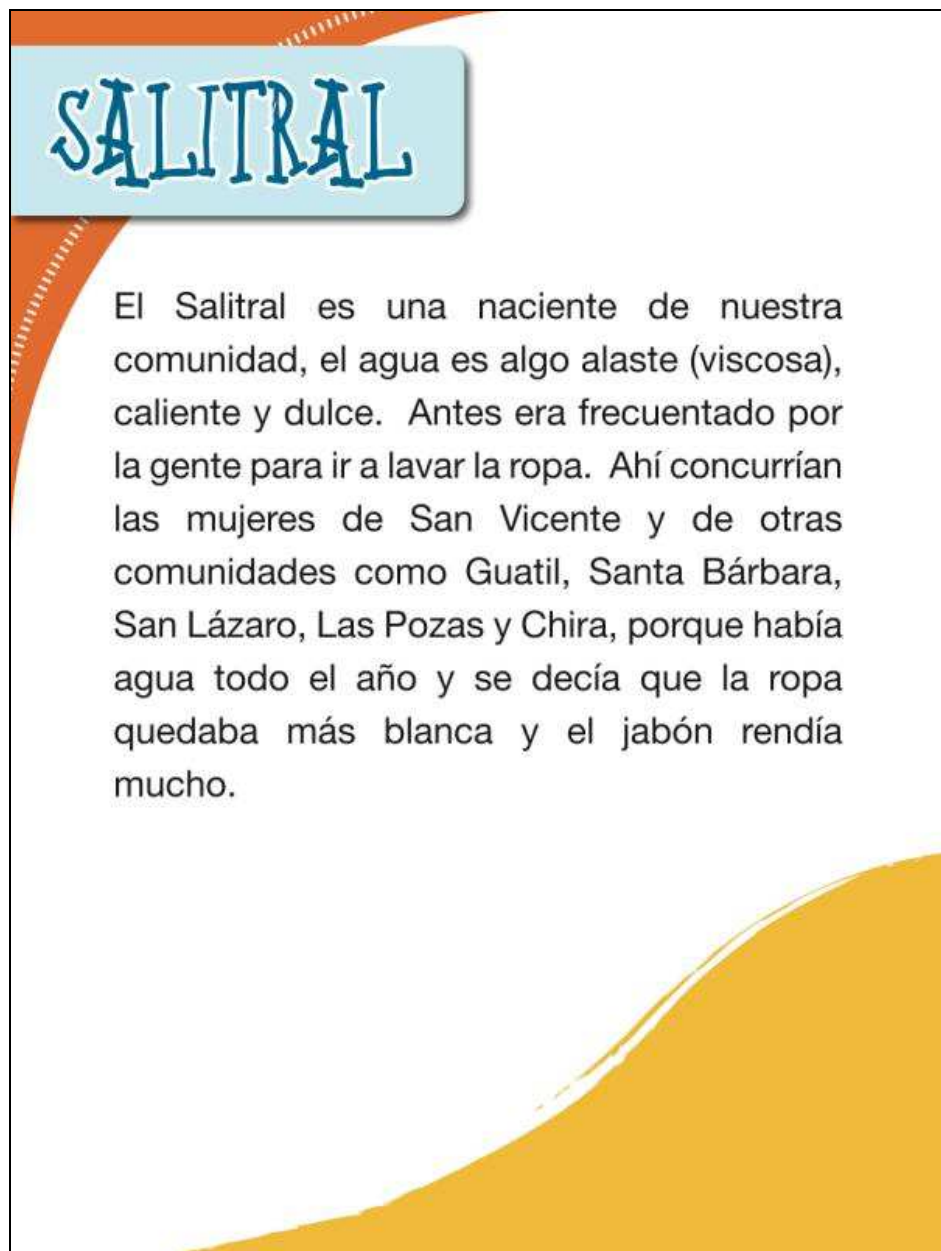
La elaboración de cerámica es la principal actividad de la comunidad de San Vicente. Personas de diferentes edades participan del proceso. Hay quienes dominan todos los pasos y otros participan solo de algunas etapas. La mayoría de los talleres se encuentran en las mismas casas en donde la cerámica se convierte en una actividad familiar y el oficio es transmitido de generación en generación.



Panel explicativo #23

b.2) **Salitral**

El Salitral es una naciente de agua de nuestra comunidad, el agua es algo alaste (viscosa), caliente y dulce. Antes era frecuentado por la gente para ir a lavar la ropa. Ahí concurrían las mujeres de San Vicente y de otras comunidades como Guatil, Santa Bárbara, San Lázaro, Las Pozas y Chira, porque había agua todo el año y se decía que la ropa quedaba más blanca y el jabón rendía mucho.



Panel explicativo #24

Salitral

La gente llegaba a El Salitral muy temprano para escoger las mejores piedras para lavar. Además del trabajo era un día de mucha alegría y entretenimiento, porque se conocían todos los chismes del barrio

SALITRAL

La gente llegaba a El Salitral muy temprano para escoger las mejores piedras para lavar. Además del trabajo era un día de mucha alegría y entretenimiento, porque se conocían todos los chismes del barrio.



Visitantes en El Salitral

Panel explicativo #25

b.3) **El Curiol**

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen los materiales que dan color a las piezas de cerámica.

La búsqueda del curiol está rodeada de misterio. Los terrones del curiol rojo tienen forma de muñecos y se esconden si se entra al lugar hablando o haciendo mucho ruido.

EL CURIOL

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen los materiales que dan color a las piezas de cerámica.

La búsqueda del curiol está rodeada de misterio. Los terrones del curiol rojo tienen forma de muñecos y se esconden si se entra al lugar hablando o haciendo mucho ruido.



Foto: Aaron Johnson-Ost, Science Museum of Minnesota

Panel explicativo #26

El Barro, la Poza del Viejo, la Gusanosa y el Tendal

- b.4) **El barro (sic)**
Es el centro antiguo de extracción de la arcilla para hacer las piezas. Se ubica a 800 mts. del Centro de interpretación del Ecomuseo.

- b.5) **La poza del viejo (sic)**
Es un lugar de recreación de la comunidad, lleno de historias y de convivencia con la naturaleza.
El río Las Pozas deja caer una hermosa catarata rodeada por cantidad de naturaleza. Se dice que estos recursos son custodiados por el viejo del monte, quien no deja salir del sitio a quien abuse de ellos.

- b.6) **La gusanosa (sic)**
Es un sitio recorrido en parte por una quebrada, antes ahí se quemaban las piezas. Su nombre proviene de la gran cantidad de gusanos que existían en el lugar.

- b.7) **El Tendal**
Antiguo sitio donde se elaboraban las tejas con que la gente construía sus casas. El Tendal está situado frente a El Salitral a orillas del río Las Pozas.

EL BARRO. LA POZA DEL VIEJO. LA GUSANOSA Y EL TENDAL

El barro

Es el centro de extracción de la arcilla para hacer las piezas de cerámica. Se ubica a 800 mts. del Centro de interpretación del Ecomuseo.

La gusanosa

Es un sitio recorrido en parte por una quebrada, antes ahí se quemaban las piezas. Su nombre proviene de la gran cantidad de gusanos que existían en el lugar.

La poza del viejo

Es un lugar de recreación de la comunidad, lleno de historias y de convivencia con la naturaleza. El río Las Pozas deja caer una hermosa catarata rodeada por cantidad de naturaleza. Se dice que estos recursos son custodiados por el viejo del monte, quien no deja salir del sitio a quien abuse de ellos.

El Tendal

Antiguo sitio donde se elaboraban las tejas con que la gente construía el techo de sus casas. El Tendal está situado frente a El Salitral a orillas del río Las Pozas.

3. Pies de foto

Pie de foto #1

Casa tradicional en Las Pozas.

Pie de foto #2

Teodorica Villafuente en su casa hacia 1950.

Foto: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Pie de foto #3

Casa tradicional en El Ramal.

Pie de foto #4

Juan Vega y Beatriz Villarreal en su casa de tipo tradicional. Sin fecha.

Pie de foto #5

Santiago Víctor y Silvina Mayorga en su casa de tipo tradicional. Sin fecha.

Pie de foto #6

Tejas de barro cocido.

Pie de foto #7

Tejas colocadas sobre las reglas de madera.

Pie de foto #8

Casa tradicional en El Ramal.

Pie de foto #9

Piso de tierra. Casa tradicional en El Ramal.

Pie de foto #10

Piso de tierra y fogón. Casa tradicional en El Ramal.

Pie de foto #11

Rosa Eugenia lavando.

Pie de foto #12

Olla.

Pie de foto #13

Cántaro.

Pie de foto #14

Grupo de bailes folclórico de San Vicente.

Pie de foto #15

Flor de María Grijalba y varios niños de la comunidad. Sin fecha.

Pie de foto #16

Rosa Eugenia Acosta y Rogelio Vallejos con su vestimenta tradicional. Sin fecha

Pie de foto #17

Patricio Chavarría con su vestimenta tradicional. Sin fecha.

Pie de foto #18

Fotos: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Pie de foto #19

Trayendo curiol.

Pie de foto #20

Pisando el barro.

Pie de foto #21

Un artesano decorando una pieza.

Pie de foto #22

Extrayendo curiol en el cerro.

Pie de foto #23

Higinia Grijalba trabajando la cerámica tradicional.

Pie de foto #24

Elaboración de piezas en la actualidad.

Pie de foto #25

Elaboración de piezas en la actualidad.

Pie de foto #26

Artesanía preparada para la venta.

Pie de foto #27

Foto: Doris Stone. The Tulane University of Louisiana, New Orleans.

Pie de foto #28

Barro antes de ser molido.

Pie de foto #29

Preparación de la arena para ser mezclada con barro.

Pie de foto #30

Muestra de dos tonalidades de curiol.

Pie de foto #31

Visitantes en El Salitral.

Pie de foto #32

Fotos: Aaron Johnson Ortiz. Science Museum of Minnesota

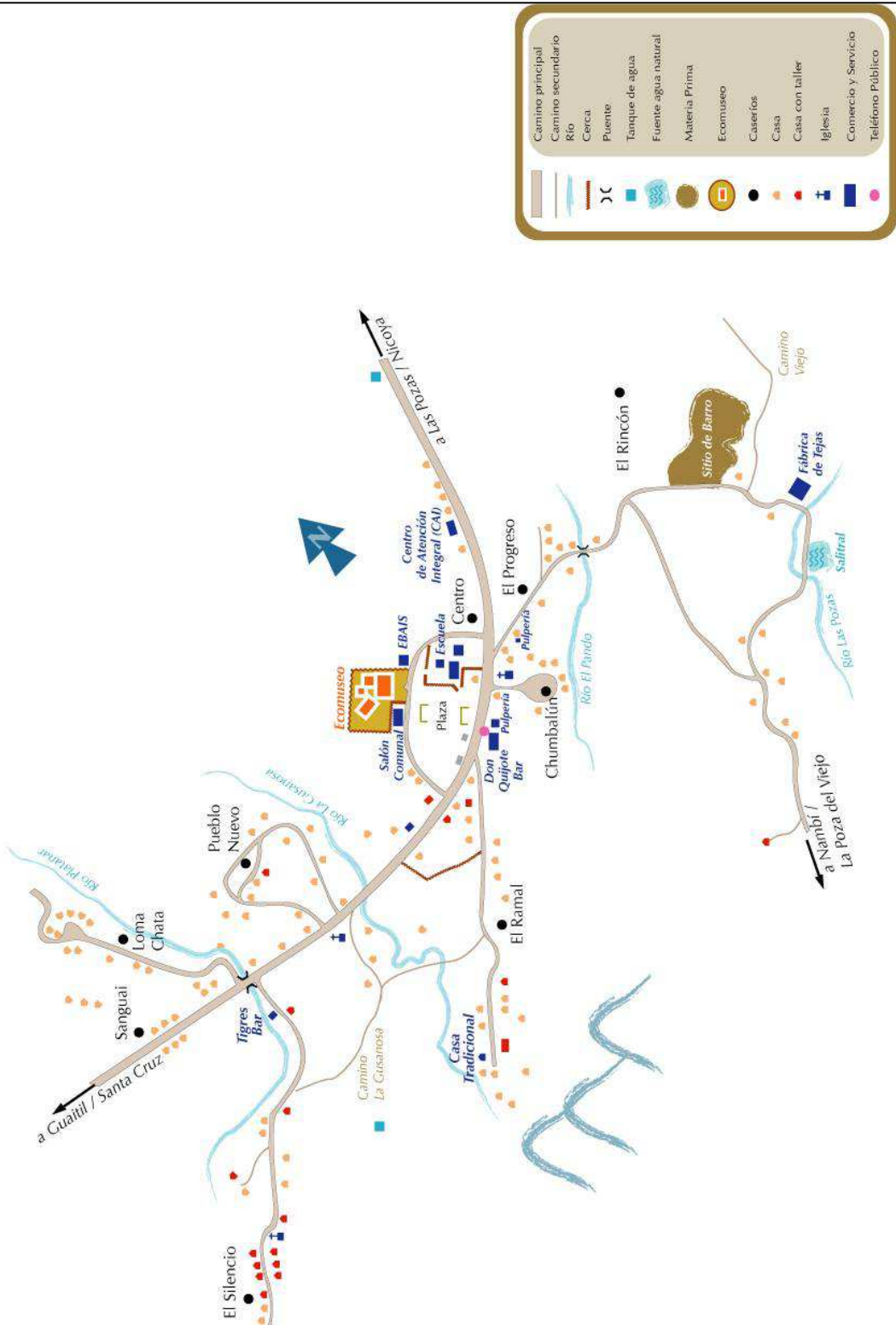
4. Mapa de recorrido

Título: Ecomuseo de la Ceramica (sic) Chorotega de San Vicente de Nicoya

Indicaciones del mapa: A Guaitil/Santa Cruz, A Las Pozas/Nicoya, A Nambí/La Poza del Viejo, Río Platanar, Río La Gusanosa, Río El Pando, Río Las Pozas, Pulpería, Escuela, Salón comunal, Plaza, Casa tradicional, Sitio de barro, Fábrica de tejas.

Explicación de símbolos: Camino principal, Camino secundario, Río, Cerca, Puente, Tanque de agua, Fuente agua natural, Materia Prima (sic), Ecomuseo, Caseríos, Casa, Casa con taller, Iglesia, Comercio y Servicio (sic), Teléfono Público (sic).

Ecomuseo de la Cerámica Chorotega de San Vicente de Nicoya



5. Folleto desplegable

ECOMUSEO DE LA CERÁMICA CHOROTEGA SAN VICENTE DE NICOYA

San Vicente: un pueblo de tradiciones ancestrales

San Vicente nos recibe abrazado por sus cerros, que como guardianes protegen milenarias tradiciones y riquezas naturales. El Ecomuseo de la Cerámica Chorotega comprende todo el territorio de la comunidad en donde los tesoros están en el quehacer diario de las personas, su historia y el entorno. El paisaje y la cultura son vitrinas a través de las cuales podemos aprender, sentir, reflexionar y participar de la vivencia comunitaria.

En el Ecomuseo permanecen, entre otras, tradiciones ancestrales ligadas a la creación de la cerámica. Este arte hecho oficio define la forma en que los pobladores subsistimos, nos relacionamos e identificamos. Existen gran cantidad de casas-taller donde las familias de artesanos hacen sus creaciones. De igual forma, por el territorio se esparcen sitios de enorme riqueza natural, histórica y cultural de la comunidad, todos llenos de encanto y tradición.

En el Centro de Interpretación el visitante es invitado a recorrer el pueblo y compartir con sus habitantes. Se le ofrece un resumen sobre la historia, tradiciones y sitios de interés de la comunidad, así como la trayectoria histórica y forma de elaboración de la cerámica.¹

¿Cómo llegar?

Desde Nicoya: de la entrada principal se toma el camino a San Antonio, 16 Km noreste por camino de lastre.

Desde Santa Cruz: 14 Km noroeste del cruce a Santa Bárbara por camino en su gran mayoría asfaltado.

Un patrimonio para preservar y difundir, Ecomuseo de la Cerámica Chorotega

El Ecomuseo, creado en 1995, es un instrumento comunitario para la educación, busca además la preservación y difusión de los recursos culturales y naturales. El mismo quiere propiciar el desarrollo de las comunidades y ofrecer al visitante una experiencia viva dentro de la cultura local, en donde comparta con los pobladores y se sensibilice con sus tradiciones y problemáticas.

La administración le corresponde a la Asociación Ecomuseo de la Artesanía Chorotega de San Vicente de Nicoya, la cual encamina su trabajo en las líneas de conservación del patrimonio nacional, venta de artesanías, proyección de la cultura y promoción del turismo.

Como Museo Comunitario el proyecto propone un proceso participativo permanente para el diseño de exhibiciones, materiales divulgativos, planes de gestión de recursos y servicios al visitante.

A futuro, entre otras tareas, es necesario continuar y mantener el edificio, consolidar la museografía y posicionar al Ecomuseo en diferentes entornos que permitan apoyar las estrategias de desarrollo y atraer más al turismo.

El Centro de Interpretación

Mediante un recorrido museográfico el visitante puede conocer la historia de la comunidad y el trabajo de la cerámica desde la época precolombina hasta la actualidad.

La exhibición nos guía por los temas que según la misma comunidad representan su identidad. Los mismos fueron trabajados por un lado mediante entrevistas a los mayores del pueblo, llevadas a cabo por un equipo comunitario de investigadores que se capacitaron en las técnicas de la historia oral. Por otra parte, la historia precolombina es abordada desde los intereses de la comunidad, la cuál con la asesoría de arqueólogos definió los temas y su presentación museográfica.

En el centro de interpretación también contamos con la huerta chorotega, en donde queremos conservar una muestra de los cultivos tradicionales de Guanacaste, ya que estos han sido, durante generaciones, fuente de alimentos y salud para nuestro pueblo.

Servicios que se ofrecen (confirmar con antelación)

- Exhibición museográfica
- Exposición y venta de cerámica contemporánea y réplicas precolombinas.
- Charla sobre la Historia del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega.
- Demostración de la elaboración de cerámica y explicación de los diferentes pasos.
- Taller donde el visitante elabora su propia pieza.
- Almuerzo: arroz de maíz, gallina arreglada, arroz guacho, tortilla con queso.

Principales temas de exhibición

Nuestros ancestros indígenas: recorrido por la historia de los primeros pobladores, con énfasis en el desarrollo de las culturas prehispánicas de Guanacaste.

Casa tradicional: nos habla de la forma en que vivían nuestros antepasados, cómo construían sus casas, sus muebles, utensilios y comidas.

Música y bailes: San Vicente siempre ha sido un pueblo muy alegre, por eso presentamos la forma en que hacemos y disfrutamos de la música, la fiesta y los bailes.

Elaboración de la cerámica: este es el tema que en la actualidad representa de mejor manera nuestra forma de ser. Somos un pueblo artesano, y queremos compartir cómo esta actividad ha cambiado a través del tiempo.

Nuestro entorno: como Ecomuseo, la comunidad esta llena de sitios de interés natural y cultural. ¡Venga y conózcalos con nosotros!

Tienda de artesanías

En el Centro de Interpretación se encuentran a la venta diversidad de piezas de cerámica y otros materiales elaboradas por nuestros creadores. Con esta actividad se quiere contar con un espacio para la divulgación y comercialización del trabajo y diversidad creativa de los

artesanos. De igual forma, la venta de artesanías representa un ingreso para el mantenimiento del Ecomuseo.

Riqueza histórica y natural

Nuestro pueblo encierra una gran riqueza de atractivos que son únicos. Su belleza, recursos y la cantidad de historias y tradiciones que resguardan, nos invitan a preservar lo que tenemos.

Las casas-taller

La elaboración de cerámica es la principal actividad de la comunidad de San Vicente. La mayoría de los talleres se encuentran en las mismas casas en donde la cerámica es una actividad familiar y el arte convertido en oficio, es transmitido de generación en generación.

El Salitral

El Salitral es una naciente permanente de agua de nuestra comunidad, el agua es algo alaste (viscosa), caliente y dulce. Antes era frecuentado por gente de San Vicente y comunidades cercanas para ir a lavar la ropa porque había agua todo el año y se decía que la ropa quedaba más blanca y el jabón rendía mucho. Además el lugar está lleno de vegetación y es frecuentado por variedad de animales. Se llega por el camino de El Progreso.

El Curiol

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen los materiales que dan color a las piezas de cerámica. La búsqueda del curiol está rodeada de misterio. Los terrones del curiol rojo tienen forma de muñecos y se esconden si se entra al lugar hablando o haciendo mucho ruido. Se accede por el camino de El Ramal y su visita puede llevar todo un día.

El barro

Es el centro de extracción de la arcilla para hacer las piezas de cerámica. Se ubica a 800 metros del Centro de interpretación del Ecomuseo por el camino de El Progreso.

La poza de El viejo

Es un lugar de recreación de la comunidad, lleno de historias y de convivencia con la naturaleza. El río Las Pozas deja caer una hermosa catarata rodeada por cantidad de naturaleza. Se dice que estos recursos son custodiados por el viejo del monte, quien no deja salir del sitio a quien abuse de ellos. Se accede por el camino de El Progreso y su visita puede llevar todo un día.

La gusanosa

Es un sitio recorrido en parte por una quebrada, antes ahí se quemaban las piezas de cerámica. Su nombre proviene de la gran cantidad de gusanos que existían en el lugar. Existen nacientes que abastecieron de agua a los pobladores.

El Tendal

Antiguo sitio donde se elaboraban las tejas con que la gente construía el techo de sus casas. El Tendal está situado frente a El Salitral a orillas del río Las Pozas.

Tradiciones ancestrales

Por alrededor de 4 000 años la cerámica ha acompañado de una u otra forma a los guanacastecos. Desde sus orígenes en la época precolombina, pasando por el uso tradicional en el hogar, hasta la actual producción de réplicas y piezas decorativas.

En San Vicente de Nicoya esta herencia ancestral se ha transmitido de generación en generación. Hasta los años cincuenta, la comercialización más importante era de piezas de uso doméstico, muy gustadas en toda la región y cuyas materias primas eran de acceso cercano.

Esto significó una fuente de trabajo principalmente para las mujeres, quienes tuvieron a cargo la fabricación de comales, ollas, tinajas y otras piezas de uso en el hogar. La situación cambió hacia las décadas de 1960 y 1970 cuando los hombres se integran a la producción haciendo réplicas precolombinas y piezas decorativas muy solicitadas por el turismo en crecimiento.

Una comunidad artesana

Se calcula que un poco más de la mitad de la población mayor de 12 años está involucrada en la producción de cerámica. Hay quienes se encargan desde recolectar los materiales, moldear, decorar y hasta vender las piezas. Otros se dedican a modelar y es otro artesano quien decora u hornea. También existe un grupo de trabajadores que recolectan y venden el barro, la leña y el curiol (engobe).

Las piezas se elaboran y venden en las casas de los ceramistas y en talleres comunales donde también los jóvenes se inician en la artesanía. Actualmente, parte de la producción es colocada en mercados nacionales e internacionales por la Administración del Ecomuseo e intermediarios particulares.

Mapa de recorrido

Título: Ecomuseo de la Cerámica Chorotega de San Vicente de Nicoya

Indicaciones del mapa: A Guaitil/Santa Cruz, A Las Pozas/Nicoya, A Nambí/La Poza del Viejo, Río Platanar, Río La Gusanosa, Río El Pando, Río Las Pozas, Pulpería, Escuela, Salón comunal, Plaza, Casa tradicional, Sitio de barro, Fábrica de tejas.

Explicación de símbolos: Camino principal, Camino secundario, Río, Cerca, Puente, Tanque de agua, Fuente agua natural, Materia Prima (sic), Ecomuseo, Caseríos, Casa, Casa con taller, Iglesia, Comercio y Servicio (sic), Teléfono Público (sic).

Créditos

Textos: Comité de trabajo Ecomuseo de la Cerámica Chorotega, Ronald Martínez Villarreal

Diseño: Juan Carlos Calleja Ross

Programa de Museos Regionales y Comunitarios
Museo Nacional de Costa Rica
Apartado 749-1000
Teléfono: (506) 2296 –9614
Correo electrónico: mregionales@museocostarica.go.cr
www.museocostarica.go.cr

Asociación Ecomuseo de la Artesanía Chorotega
Costado norte de la plaza de deportes
San Vicente de Nicoya, Costa Rica
Teléfono: (506) 2681-1563
Correo electrónico: info@ecomuseosanvicente.org
www.ecomuseosanvicente.org

¡Prepara tus coces típicos!


MAÍZ ES EN SUZANA




- Exhibición museográfica
- Exposición y venta de comidas típicas y replicas precambribas
- Charla sobre la Historia del Ecomuseo de la Cerámica Chorotega
- Demostración de la elaboración de cerámica y explicación de los diferentes pasos.
- Taller donde el visitante elabora su propia paiza.
- Almuerzo: arroz de maíz, gallina asada, arroz guiso, tortilla con queso.

TRADICIONES TÍPICAS DE EXIBICIÓN


Nuestros ancestros indígenas: aprendieron a hacer cerámica por la historia de los artesanos, con énfasis en el desarrollo de las culturas prehispanicas de Guanacaste.




Casa tradicional: nos habla de la forma en que vivían nuestros antepasados, como construían sus casas, sus muebles, utensilios y comidas.



Música y bailes: San Vicente siempre ha sido un pueblo muy alegre, por eso presentamos la forma en que hacemos y disfrutamos de la música, la fiesta y los bailes.




Elaboración de la cerámica: este es el tema que nuestra forma de ser. Somos un pueblo artesano, y así queremos compartir con ustedes cómo se elabora a través del tiempo.




Nuestro entorno: como Ecomuseo, la comunidad está llena de cosas que nos interesan a ti y a nosotros!

(Veniga y conóznalos con nosotros!)



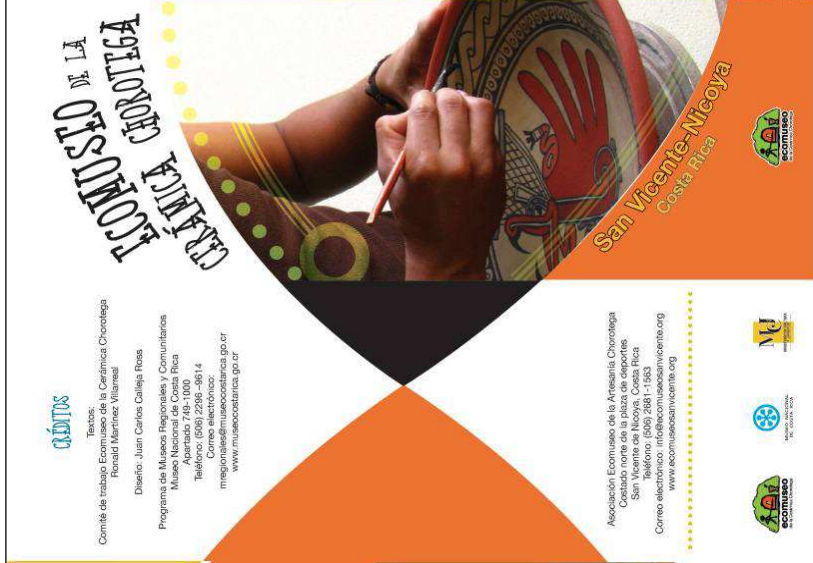
Tienda de Artesanías

En el Centro de Interpretación se encuentran a la venta diversidad de piezas de cerámica y otros materiales elaborados por nuestros creadores. Con esta actividad se quiere contar con un espacio para la divulgación y comercialización del trabajo y diversidad creativa de los artesanos. De igual forma, la venta de artesanías representa un ingreso para el mantenimiento del Ecomuseo.




COMITÉ DE LA CERÁMICA CHOROTEGA

San Vicente-Nicoya Costa Rica




Textos:
Comité de Trabajo Ecomuseo de la Cerámica Chorotega
Ronald Martínez Villares
Diseño: Juan Carlos Calleja Pineda
Programa de Museos Regionales y Comunitarios
Museo Nacional de Costa Rica
Teléfono: (506) 2298-2814
Correo electrónico: mregionales@museoscostarica.gov.cr
www.museoscostarica.gov.cr

Asociación Ecomuseo de la Artesanía Chorotega
Costado norte de la plaza de deportes
San Vicente de Nicoya, Costa Rica
Correo electrónico: info@ecomuseosanvicente.org
www.ecomuseosanvicente.org



¿Cómo llegar?




Dirección: Desde la ciudad de la provincia principal de San José, 18 Km. Noroeste por camino nuevo por camino Desde Santa Cruz 14 Km. noroeste. Desde San Vicente, 10 Km. al sur por camino principal.

SAN VICENTE:
un pueblo de tradiciones ancestrales

San Vicente nos recibe abrazado por sus cerros, que como guardianes protegen innumerables tradiciones y riquezas naturales. El Ecomuseo de la Cerámica Chorotega comprende todo el entorno que rodea al pueblo, desde el paisaje natural en el que se encuentra, la historia y el entorno. El paisaje y la cultura son vitales a través de los cuales podemos aprender, sentir, relacionar y participar de la vivencia comunitaria.

En el Ecomuseo permanecen, entre otras, tradiciones que nos conectan con el pasado y nos ayudan a entender mejor cómo define la forma en que las poblaciones subsisten, nos relacionamos e identificamos. Existen gran cantidad de actividades que nos ayudan a comprender mejor la vida comunitaria. De igual forma, por el territorio se encuentran sitios de enorme riqueza natural, histórica y cultural de la comunidad, todos llenos de encanto y tradición.

En el Centro de Interpretación el visitante es invitado a recorrer el pueblo y compartir con los habitantes. Se valoran las tradiciones, las historias, las costumbres y hábitos de interés de la comunidad, así como la trayectoria histórica y forma de elaboración de la cerámica.



EL CENTRO DE INTERPRETACIÓN

Mediante un recorrido museográfico el visitante puede conocer la historia de la comunidad y el trabajo de rescate que se realizó en la época precolombiana hasta la actualidad.

La exhibición nos guía por los temas que según la misma comunidad representan su identidad. Los visitantes se acercan a los mayores del pueblo, llevados a cabo por un equipo comunitario de investigadores que se capacitaron en las técnicas de la historia oral. Por otra parte, la historia precolombiana es abordada desde una perspectiva multidisciplinaria, donde los arqueólogos definieron los temas y su presentación museográfica.

En el centro de interpretación también contamos con la conservación de una muestra de los cultivos tradicionales de guanacaste, ya que estos han sido, durante generaciones, fuente de alimentos y salud para nuestro pueblo.



Riqueza histórica y natural

Nuestro pueblo encierra una gran riqueza de atractivos que son únicos. Su belleza, tradiciones y el cuidado de las historias nos invitan a preservar lo que tenemos.

Las casas taller

La elaboración de cerámica es la principal actividad de la comunidad de San Vicente. Los artesanos se reúnen en las plazas y elaboran en una actividad familiar y el arte convertido en oficio, se transmite de generación en generación.

El Tejuelo

Antiguo sitio donde se elaboraban las leas con el uso de la técnica del Tejuelo. Este Tejuelo está situado frente a El Saltrón a orillas del río Las Pozas.



TRADICIONES ANCESTRALES

Por alrededor de 4.000 años la cerámica ha acompañado a la humanidad. En el mundo existen miles de culturas con sus propios estilos y técnicas de elaboración. En el caso de las comunidades indígenas, el uso tradicional en el hogar, hasta la actual producción de platos y piezas decorativas, se ha mantenido. En el caso de las comunidades indígenas, el uso tradicional en el hogar, hasta la actual producción de platos y piezas decorativas, se ha mantenido. En el caso de las comunidades indígenas, el uso tradicional en el hogar, hasta la actual producción de platos y piezas decorativas, se ha mantenido.

Este significado, nos lleva a cada producto, desde la selección de las arcillas, hasta la elaboración de las piezas, pasando por la decoración y el acabado final. Este significado, nos lleva a cada producto, desde la selección de las arcillas, hasta la elaboración de las piezas, pasando por la decoración y el acabado final.



DEL MUNDO A NUESTRA

Se calcula que un poco más de la mitad de la población mayor de 12 años está involucrada en la producción artesanal. Esto se debe a que los artesanos han desarrollado técnicas propias para diseñar, producir y vender sus piezas. Otros se dedican a modelar y es otro artesano quien decora u hornea.

Las piezas se elaboran y venden en las casas de los artesanos, en las plazas y en talleres comunitarios. También los jóvenes se involucran en la artesanía. Actualmente, parte de la producción es colocada en mercados nacionales e internacionales por la Administración del Ecomuseo e intermediarios particulares.



DEL PATRIMONIO PARA NUESTRA Y NUESTROS. MUSEO DE LA CERÁMICA COKOTEGA

El Ecomuseo, creado en 1995, es un instrumento comunitario para la educación, busca además la preservación y difusión de los recursos culturales y naturales. El mismo quiere propiciar el desarrollo de las comunidades y ofrecer al visitante una experiencia viva dentro de la cultura local, en donde compartirá con los pobladores y se sensibilizará con sus tradiciones y problemáticas.

La administración le corresponde a la Asociación Ecomuseo de la Artesanía Cerotega de San Vicente de Nicoya, la cual encamina su trabajo en las líneas de conservación del patrimonio nacional, venta de artesanías, proyección de la cultura y promoción del turismo.



Como Museo Comunitario el proyecto propone un espacio participativo permanente para el diseño de actividades educativas y culturales, para el gestión de recursos y servicios al visitante.

A futuro, según otros planes, se necesitan capacitarse y mantener el edificio, considerar la museografía y permitir apoyar las estrategias de desarrollo y atraer más al turismo.

La guanacaste

Es un sitio ubicado en un alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen las leas de cerámica. Antes ahí se quemaban las piezas de cerámica. Existen actualmente una gran cantidad de pasarelas que existen en el lugar. Existen actualmente que existen en el lugar. Existen actualmente que existen en el lugar.

El Tejuelo

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen las leas de cerámica. Antes ahí se quemaban las piezas de cerámica. Existen actualmente una gran cantidad de pasarelas que existen en el lugar. Existen actualmente que existen en el lugar.

La plaza de El Saltrón

Es un lugar de recreación, lleno de historias y de convivencia con la naturaleza. El río Las Pozas rodeado por colinas de naturaleza. Se dice que estos recursos son a quienes abusan de ellos. Se recuerda por el camino de El Progreso puede lavar todo un día.

El Saltrón

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen las leas de cerámica. Antes ahí se quemaban las piezas de cerámica. Existen actualmente una gran cantidad de pasarelas que existen en el lugar. Existen actualmente que existen en el lugar.

El Tejuelo

Es un sitio ubicado en lo alto de los cerros del mismo nombre, en este se extraen las leas de cerámica. Antes ahí se quemaban las piezas de cerámica. Existen actualmente una gran cantidad de pasarelas que existen en el lugar. Existen actualmente que existen en el lugar.

ANEXO 3

MUSEO COMUNITARIO DE BORUCA

Lámina de pared ¹⁷

1. Panel de introducción

Nuestra historia

El museo comunitario es el espacio donde defendemos nuestra cultura brunca.

Es un orgullo de la comunidad donde podemos dar a conocer la cultura y rescatar nuestra identidad indígena brunca.

2. Paneles explicativos

Panel explicativo #1

Brúncaj

Brúncajc significa en nuestra lengua indígena lugar de las cenizas.

Nuestro destino está atado a la Madre Tierra. Somos una comunidad que se caracteriza por la unión de nuestra cultura, el respeto, la solidaridad y el arraigo a nuestra tierra.

Panel explicativo #2

El traje tradicional

Las mujeres nos vestíamos con mantas hechas a mano con puro algodón y colores naturales. Los hombres usábamos pantalones cortos y camisa de manta, también con colores naturales. El algodón lo cultivamos e hilamos; los tintes naturales que se sacan gracias a nuestro conocimiento ancestral.

¹⁷ Incluye panel introductorio y cédulas descriptivas

Panel explicativo #3

Nuestras comidas

Algunas de nuestras comidas tradicionales son las siguientes:

Carne ahumada.

Uncua: hongo de flor de árbol de lora.

Oscua: hongo que viene del árbol húmedo y caído.

Shoscua: hongo que viene del árbol quemado.

Taba^vcaj: hoja verde que nace a la orilla de los ríos.

Shi^vt: vainica de palma silvestre.

Muncha^vj: atol de banano maduro.

Brikua: hongo de tierra quemada.

Cubri^v: maíz y frijoles tiernos con carne de monte.

Chari^v co^v: plátano maduro con banano seco.

Cushiri^v: tamal de maíz con frijol.

Chari^v: tamal de arroz con cerdo.

Simcra: palmito de montaña.

Güacho: arroz con carne de monte.

“Sapitos”: tortilla de maíz crudo con coco y dulce de tapa.

Panel explicativo #4

Bebidas tradicionales

Yubú roj

Chicha de maíz nacido.

Chicha de maíz con levadura.

Chicha de plátano maduro.

Chicha de pejibaye.

Chicha de semilla de ojoche.

Chicha blanca de maíz sancochado

“Perra”: chicha de maíz tierno.

Cacao

Pinolillo

Nuestra Historia

De dónde

El museo comunitario es el espacio donde defendemos nuestra cultura brunca.

Es un orgullo de la comunidad donde podemos dar a conocer la cultura y rescatar nuestra identidad indígena brunca.



Brunca je ta

Brunca je ta significa en nuestra lengua indígena "Lugar de los colores". Es un espacio donde se reúne la diversidad y el arraigo a nuestra tierra.

El br-a je br-a-dic-jonal

Las mujeres nos vestimos con huasteca hecha a mano con paine, algodón y colores naturales. Los hombres usamos pantalones sencillos y zapatos sencillos. Con la cultura de la tierra, los días culturales que se hacen gracias a nuestro comportamiento ancestral.



Nuestras comidas

En je ta je ta que

Algunas de nuestras comidas tradicionales son las siguientes:

- Came ahumada (Cama y yandi)
- Bicaca: hongo de flor de abad de lana
- Otaca: hongo que viene del árbol llamado y cañón
- Shogca: hongo que viene del árbol llamado huanaj
- Mulicha: arroz con carne de cerdo
- Mulicha: arroz con carne de cerdo
- Bicaca: hongo de tierra apomada
- Cabezo: maíz y frijoles tiernos con carne de monte
- Chay: con patatas maduras con bunato seco
- Chay: arroz con carne de cerdo
- Sincra: palmito de montaña
- Gaido: arroz con carne de cerdo y cebolla de ajo
- "Sajilob": tortillas de maíz trizado con queso y sal de ajo



Bebidas tradicionales

- Chicha de maíz dulce (michica)
- Chicha de maíz amargo (micho)
- Chicha de papa (chicha de papa)
- Chicha de trigo (chicha de trigo)
- Chicha de cebada (chicha de cebada)
- Chicha de arroz (chicha de arroz)
- Chicha de mijo (chicha de mijo)
- Chicha de sorgo (chicha de sorgo)
- Chicha de maíz (chicha de maíz)
- Chicha de trigo (chicha de trigo)
- Chicha de papa (chicha de papa)
- Chicha de cebada (chicha de cebada)
- Chicha de arroz (chicha de arroz)
- Chicha de mijo (chicha de mijo)
- Chicha de sorgo (chicha de sorgo)
- Chicha de maíz (chicha de maíz)
- Chicha de trigo (chicha de trigo)
- Chicha de papa (chicha de papa)
- Chicha de cebada (chicha de cebada)
- Chicha de arroz (chicha de arroz)
- Chicha de mijo (chicha de mijo)
- Chicha de sorgo (chicha de sorgo)
- Chicha de maíz (chicha de maíz)

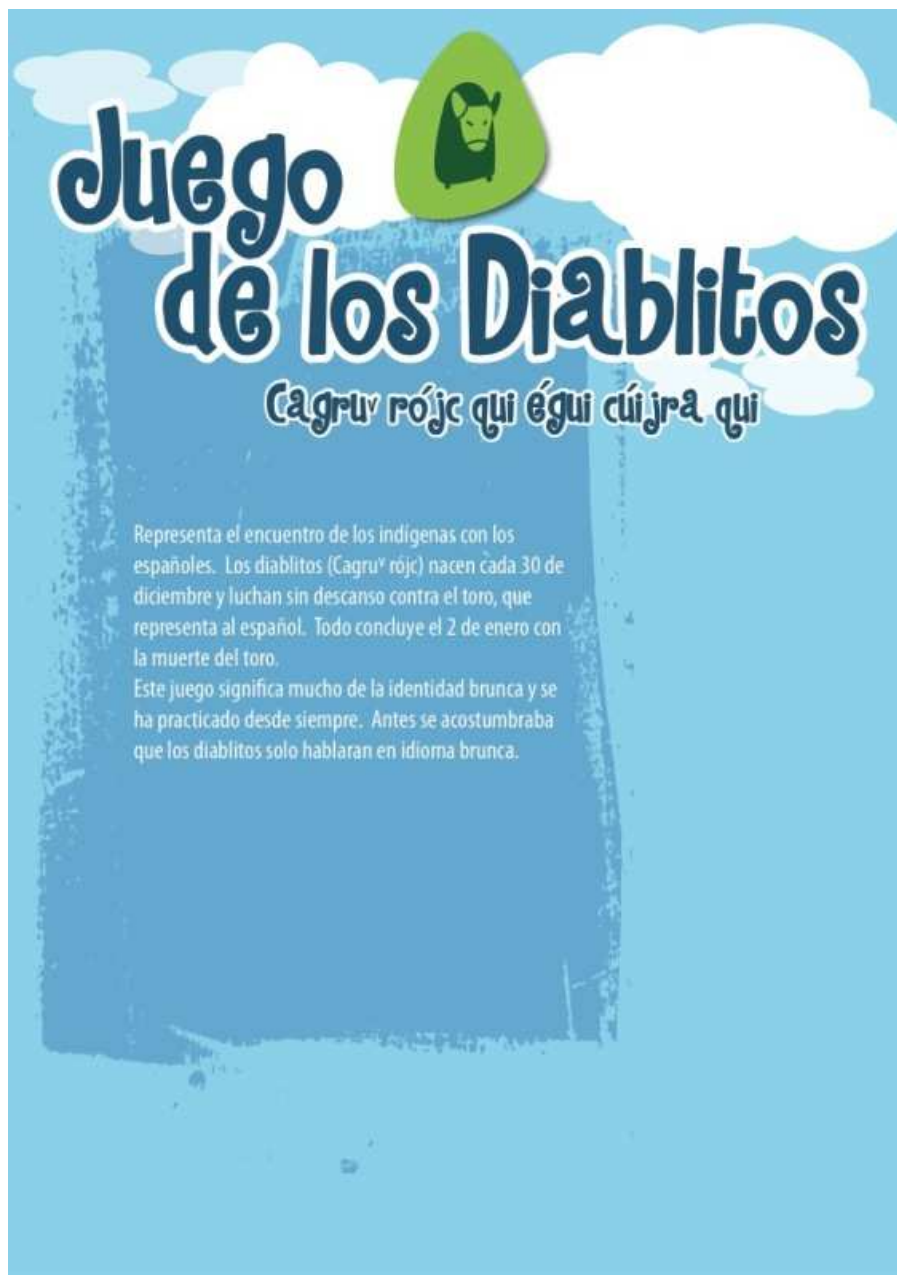


Panel explicativo #5

Juego de los Diablitos

Representa el encuentro de los indígenas con los españoles. Los diablitos (Cagru^y rójc) nacen cada 30 de diciembre y luchan sin descanso contra el toro, que representa al español. Todo concluye el 2 de enero con la muerte del toro.

Este juego significa mucho de la identidad brunca y se ha practicado desde siempre. Antes se acostumbraba que los diablitos solo hablaran en idioma brunca.



Panel explicativo #6

Leyendas de los bruncas

En nuestro pueblo tenemos diferentes leyendas que nos identifican. Cada una caracteriza lo vivido por nuestros antepasados y guardan el misterio de los indígenas bruncas, lo cual deja una huella en nuestras vidas.

Estas son las leyendas más importantes, escuchadas por nosotros desde niños.

Leyenda de Cuasrán

Los abuelos relatan que Cuasrán era un boruca que a la llegada de los españoles no quiso ser colonizado y organizó un grupo de personas que se metieron a la montaña y se enterraron vivos, con ollas de cocinar para, según ellos, no ser encontrados por los españoles.

Desde entonces el espíritu de Cuasrán sigue vivo protegiendo nuestro pueblo. Él no se pone viejo y es el sustento de nuestro pueblo boruca.

¡Creemos en Cuasrán que vive y debemos respetar!

“¡Creer en nuestro abuelo Cuasrán que es dueño y que vive en las cataratas! Lo he visto, nunca he visto su cara.

En el año 1967 Boruca tenía montañas vírgenes, fui a ellas a montar y mi perro llamado tigre encontró mucho ganado y a un anciano bañándose en una poza, tuve miedo y en el camino me salieron cinco monos colorados”.

Narrado por: Belarmino Leiva Morales “Collingo”

Leyenda de la culebra

Esta leyenda representa el poder sobrenatural que tenían los sukias para proteger a la comunidad. Hoy en día esta leyenda continúa siendo un misterio.

“Esta culebra vivía en el pequeño riachuelo que pasa por el centro del pueblo de Boruca... y la joven lo visitaba llevándole chicha, al pasar el tiempo la mujer fue poseída por los ojos de la culebra. La joven cada vez que hacía la visita se ponía bonita para la culebra, al tiempo salió embarazada y la madre la llevó en presencia de los sukias, los cuales decidieron quemarla viva, momento en el cual se escaparon cuatro culebras, ubicándose cada una en puntos de la comunidad llamados “las cruces”.

Narrado por: Porfirio Mora González “Chincho”

Las Mamraʼn

Según nuestros antepasados, esta leyenda relata el comportamiento de dos mujeres de la comunidad que eligieron una vida diferente. Su enseñanza es obedecer siempre a nuestros mayores.

“Los abuelos cuentan que eran dos mujeres que se bañaban desnudas todos los días y luego se asoleaban sentadas en las rocas, dejando huellas en estas, comían mojarras. Al tiempo de hacer esto, les empezó a salir pelos por todo el cuerpo, al pasar del tiempo la madre preocupada habló con los sukias, ellos las sacaron del centro del pueblo ya que daban miedo por su aspecto y fuerza. Fueron llevadas a una laguna largo del pueblo en donde aún viven”.

Narrado por: Nemesio González Lázaro “Pacho”

Los duendes

Cuentan los abuelos que los duendes son los sirvientes de nuestro padre Cuasrán. Ellos son espíritus que vagan por la tierra y son vistos en muchas partes de la comunidad.

“Cuando era joven vivía en las montañas, a dos horas del centro de Boruca. Todos los días al venir a la escuela mis hijos veían duendes pequeños. También, yo sembraba frijoles y al día siguiente encontraba los huecos vacíos y las semillas amontonadas al pie de un árbol de amarillón. Estos eran los duendes que jugaban conmigo. También los duendes sacaban los terneros después de encerrados”.

Narrado por: Rafael Rojas Rojas “Chaquito”

Leyendas de los Bruncas

Brúica jc ró jc qui égui sháira



En nuestro pueblo tenemos diferentes leyendas que nos identifican. Cada una caracteriza lo vivido por nuestros antepasados y guardan el misterio de los indígenas bruncas, lo cual deja una huella en nuestras vidas. Estas son las leyendas más importantes, escuchadas por nosotros desde niños.

Leyenda de Cuarañi

Cuarañi qpa sháira

Los abuelos cuentan que Cuarañi era el nombre de un espíritu de la tribu de los mampulés. Se dice que él enseñó a los bruncas a cultivar y a sembrar, pero también les enseñó a ser egoístas y a no compartir. Debido a esto, el espíritu de Cuarañi se fue enfureciendo y decidió vengarse. Él se convirtió en un espíritu maligno que se apareía a las personas que no compartían con los demás.

Creo que cuando alguien Cuarañi que se enfurece y que vive en las montañas lo he visto muchas veces en vida.

En el año 1867 Elvira Branca fue muerta de hambre, fue el día que se murió y se volvió un espíritu que se apareía a las personas que no compartían con los demás.

Relato por: Mariana Lora Muñoz "Lara"

La Culebra

La Culebra qpa sháira

Esta leyenda representa el poder sobrenatural que tienen los bruncas y su conexión con la naturaleza. Una vez más, esta leyenda muestra cómo se relacionan con el mundo natural.

Esta leyenda está en el pueblo de Branca, que está en el centro del pueblo de Branca. El pueblo de Branca es un pueblo que está en el centro del pueblo de Branca. El pueblo de Branca es un pueblo que está en el centro del pueblo de Branca.

Relato por: María Lora Muñoz "Lara"

Los Duendes

Los Duendes qpa sháira

Comentan los abuelos que los duendes son los espíritus de nuestro pueblo. Son seres pequeños que viven en las montañas y se apareían a las personas que no compartían con los demás.

Cuando una persona vive en las montañas, a las horas del centro de Branca. Todos los días al amanecer y al atardecer, los duendes aparecen y se apareían a las personas que no compartían con los demás.

Relato por: Rafael Rojas Rojas "Thopán"

Las Mamai

Mamai qpa sháira

Según nuestros antepasados, esta leyenda habla del comportamiento de las mujeres de la comunidad que eligieron una vida diferente. Su historia es un ejemplo de cómo se relacionan con el mundo natural.

En abuelo cuenta que eran dos mujeres que se habían desahogado todos los días y luego se ahogaban en las rivas, dejando huellas en estas, como agujeros. Al tiempo de haber esto, les empezó a salir pelo por todo el cuerpo. Al pasar del tiempo la madre pretrópoda habló con los abuelos, ellos les dijeron del centro del pueblo ya que daban miedo por su aspecto y fuerza. Fueron llevadas a una laguna, luego del pueblo, en donde aún viven.

Relato por: Mariana Lora Muñoz "Lara"

Panel explicativo #7

Nuestro idioma

Nuestros abuelos narran que el uso de nuestro idioma brunca fue disminuyendo poco a poco sin percatarnos mucho de ello y de la gran pérdida que esto significaba para la cultura boruca. De esta manera se inculcó a las personas que su idioma no tenía importancia.

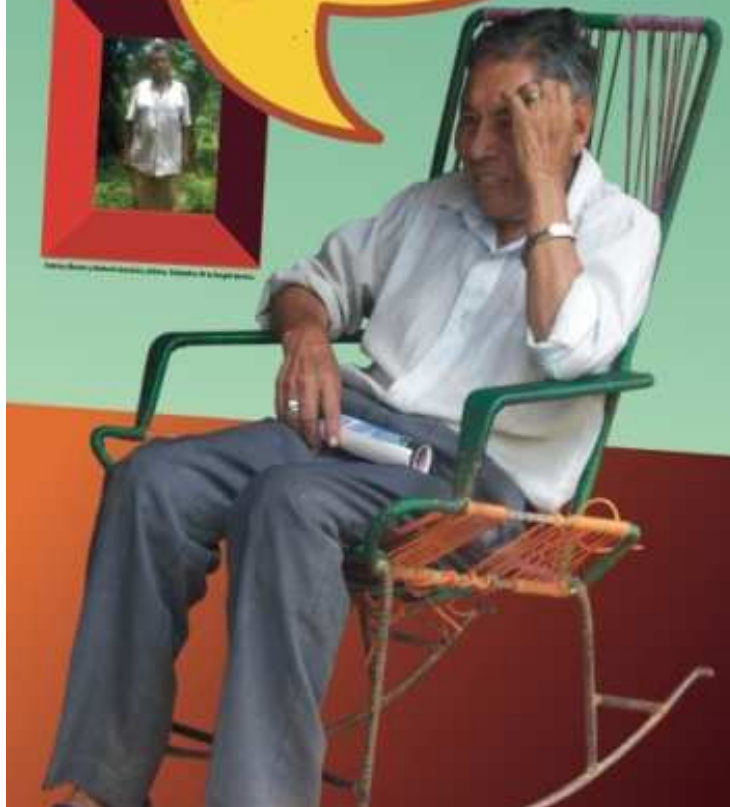
Actualmente luchamos por el rescate de nuestra cultura. En la escuela se brindan lecciones a los niños de lengua y cultura boruca, además promovemos el aprendizaje de la artesanía.

Nuestro idioma

Di tégat

Nuestros abuelos narran que el uso de nuestro idioma brunca fue disminuyendo poco a poco sin percatarnos mucho de ello y de la gran pérdida que esto significaba para la cultura brunca. De esta manera se inculcó a las personas que su idioma no tenía importancia.

Después de tantos años hemos despertado y actualmente luchamos por el rescate de nuestro idioma. En la escuela se brindan lecciones a los niños de lengua y cultura brunca, además promovemos el aprendizaje de la artesanía.



Panel explicativo #8

El Fogón

En todo hogar indígena es indispensable el fuego ya que su constante calor nos recuerda la vida en familia y en comunidad. Además de esto sirve para la preparación de los alimentos diarios. Además, el humo ayuda a proteger y conservar los techos de los ranchos tradicionales bruncas.



El Fogón Yitáñ qui

En todo hogar indígena es indispensable el fuego (yitca) ya que su constante calor nos recuerda la vida en familia y en comunidad. Además de esto sirve para la preparación de alimentos diarios y el humo (yiva) ayuda a proteger y conservar los techos de los ranchos tradicionales bruncas.



Panel explicativo #9

Nuestro arte

Las artesanías son una práctica milenaria, que los borucas hemos confeccionado desde siempre. Las utilizamos de la siguiente manera:

1. **Textiles:** hombres y mujeres lo usaban como vestido. Materiales: algodón y tinte naturales; elaborado manualmente
2. **Lanza, arpón y puñales:** Los utilizábamos como utensilio de cocina, como arma de defensa y para cazar. Elaborados en madera de pejibaye.
3. **Máscaras:** hechas con madera de cedro y balso. Antes se confeccionaban solamente para el juego de los diablitos.
4. **Tambor:** se utiliza como instrumento musical. Materiales: madera de pejibaye y cuero de animales silvestres como zaino, iguana o venado.
5. **Jícara:** se utilizaba como vaso, cuchara, plato y recipiente para jalar agua. Materiales: fruto del árbol de jícara.
6. **Jaba:** se utilizaba para cargar los alimentos, y en ella también jalábamos la leña para cocinar. Se hace con bejuco negro de montaña.

Nuestro Arte *Di söt qui*

Las artesanías son una práctica milenaria, que los borucas hemos confeccionado desde siempre. Las utilizamos de la siguiente manera:

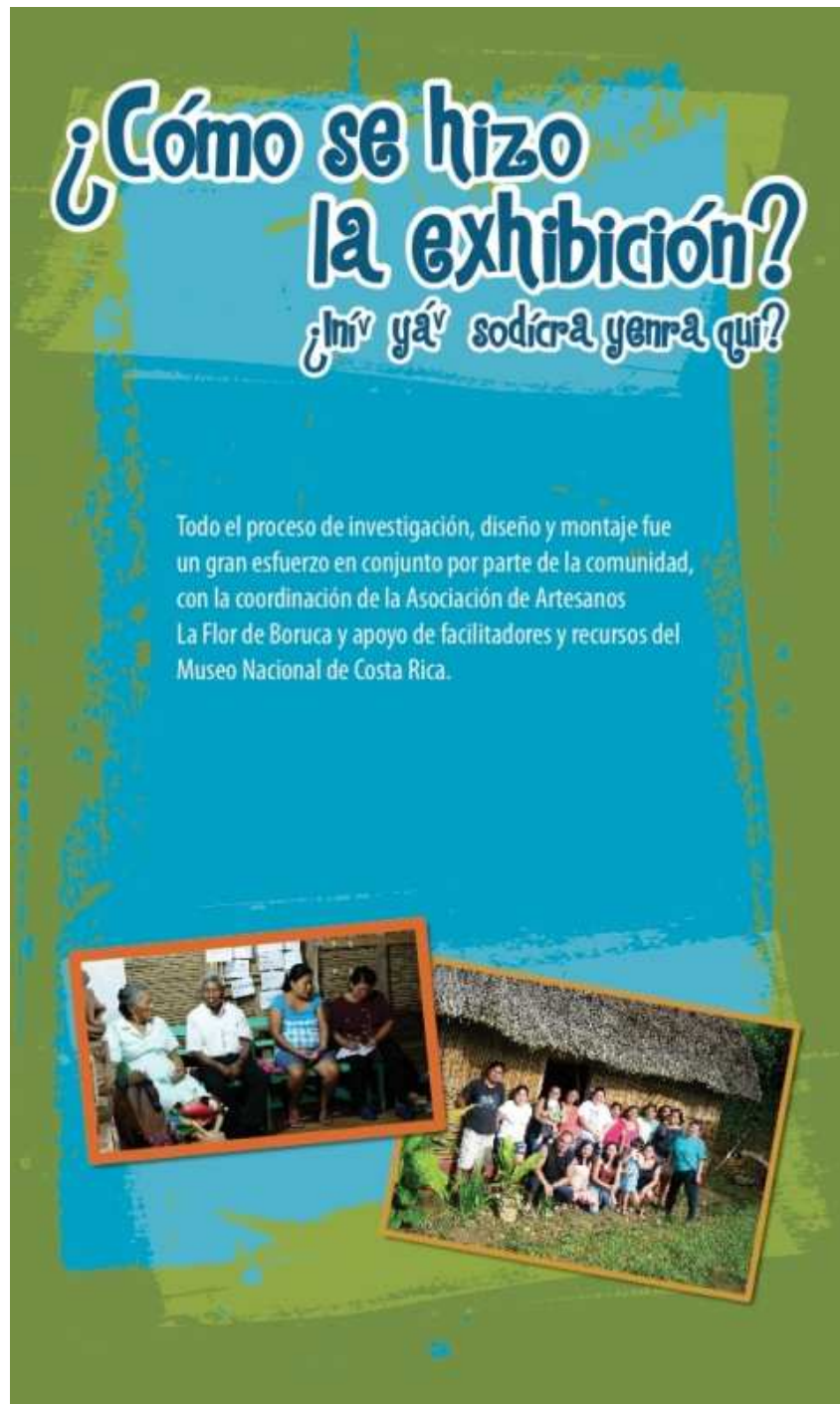
1. **Textiles:** hombres y mujeres lo usaban como vestido. **Materiales:** algodón y tintes naturales; elaboración manufinamente. **Los utilizábamos como utensilios de cocina,** como arma de defensa y para cazar. **Elaborados en madera de pellibaye.**
3. **Máscaras (car-ish é-ua):** hechas con madera de cedro y baño. Se confeccionaban solamente para el juego de los diablitos.
4. **Tambor (quebé):** se utilizaba como instrumento musical. **Materiales:** madera de pellibaye y cuero de animales salvajes, como zaino, iguano o venado.
5. **Jicara (cuav):** se utilizaba como vaso, cachara, plato y recipiente para jalar agua. Proviene del fruto del árbol de yuca.
6. **Jaba (cor-ocái):** se utilizaba como medio de transporte de los alimentos, y en ella jalábamos la leña para cocinar. **Materiales:** bejuco negro de montaña.



4. Panel de créditos

¿Cómo se hizo la exhibición?

Todo el proceso de investigación, diseño y montaje fue un gran esfuerzo en conjunto por parte de la comunidad, con la coordinación de la Asociación de Artesanos La Flor de Boruca y apoyo de facilitadores y recursos del Museo Nacional de Costa Rica.



ANEXO 4

MUSEO DE LA ERMITA DE NUESTRO SEÑOR DE LA AGONÍA

1. Panel de introducción



La Ermita de Nuestro
SEÑOR DE LA AGONÍA

Espíritu cultural de Liberia

Después de iglesia, al permanecer erguida en su sitio ante el paso de los años y el cambio en los usos y costumbres, la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía es un hito en la historia de nuestro pueblo. Un hilo que mantiene unidas varias generaciones dándonos un sentido de continuidad espacial y temporal.

[Historia- Iniciativa de construir la ermita]

2. Paneles explicativos

Panel explicativo #1



Orígenes de la Ermita

La construcción de la Ermita fue iniciativa del señor Baltasar Baldioceda y Estrada (1816-1900), quien motivado por su devoción y la ayuda de los vecinos, se dio a la tarea de recaudar limosnas y materiales para la obra, así como de solicitar los permisos correspondientes.

Don Baltasar fue hacendado, cacaoero y ocupó diversos cargos públicos como: Administrador de correos, Recaudador de impuestos, Juez Militar, miembro del Concejo Municipal de Liberia y Gobernador de Guanacaste.

Panel explicativo #2



“Para el día de Santiago
todos van a estrenar,
solo el Santo de Agonía
se queda a bostezar.

Él no conoce su altar
porque no tiene con que,
pero si le dan limosna
yo se lo compondré.”

BALTASAR BALDIOCEDA ESTRADA

“pero antes de esto hizo una Iglesia en
miniatura, de lata, ya que él era medio
hojalatero, medio albañil y medio carpintero”

ELÍAS BALDIOCENDA MUÑOZ, 1947



Proceso constructivo

La construcción inicia en marzo de 1854, es detenida por la Campaña Nacional contra los filibusteros de 1856-1857. Los trabajos se renuevan en 1858 y quedan terminados hacia 1865. La primera misa se lleva a cabo el 6 de enero de 1866, fecha en la que la Ermita celebra su aniversario.

El lote donde se levanta la iglesia fue comprado a Ocaria Centeno en once pesos, moneda antigua. Los costos, como el pago de los peones y materiales, fueron asumidos con limosnas, donaciones y otras actividades ocasionales como la venta de puros.

La madera fue traída de las haciendas San Jerónimo, La cueva, El Jobo, El Pelón y Tempisque.

Panel explicativo #4

Guanacaste a mediados del siglo XIX

Cuando se construye la Ermita, la provincia se caracteriza por las grandes propiedades de hacienda. Se trata de un periodo en donde se está conformando una estructura económica y social que antecede al gran auge ganadero del siglo XX.

Es una sociedad dividida y diferenciada entre hacendados, trabajadores de las haciendas, jornaleros y artesanos. Y es precisamente de estos sectores donde salen los recursos, conocimientos y el trabajo que hacen posible esta joya arquitectónica.

Panel explicativo #5



MUSEO DE ARTE RELIGIOSO
DEL SEÑOR DE LA AGONÍA

Espacio de quehacer cultural

La Ermita de Nuestro Señor de la Agonía es símbolo de la identidad liberiana y guanacasteca. Ha sido cuna de nuestras tradiciones quehacer artístico.

Ya es costumbre que la Ermita se utilice como espacio de proyección cultural de la ciudad. Frecuentemente, es escenario para recitales de música y poesía, así como charlas y presentaciones de libros, como es el caso de los autores del Centro Literario de Guanacaste.



Panel explicativo #6



“La Ermita es una plegaria de bondad. Amo este lugar, porque inspira luminosidad para el crecimiento de todos los que portamos las banderas de la acción cultural.”

MIGUEL FAJARDO RIVERA
CENTRO LITERARIO DE GUAMACASTE



Centro activo de la religiosidad liberiana

En el templo y sus alrededores se llevan a cabo una serie de tradiciones religiosas, en las que hemos participado durante años una gran cantidad de hombres, mujeres y niños.



“¡Qué procesiones más preciosas partían de ahí! Recuerdo los Domingos de Ramos, ver la imagen de Nuestro Señor montando en un burrito, o ver a la famosa e inteligente burra tocando las puertas de las casas con sus cascotes para que le dieran un guineo o algo de comer”

EUGENIO SALAZAR GIRÓN



La Pasada de Niño

Cuenta la historia, que a principios del siglo XX estaba doña Dolores Carrillo sentada en un poyo afuera de su casa, cuando como a las 6 de la tarde, vio venir a un hombre descalzo, que caminaba bastante rápido. Al llegar donde ella le dijo: “Señora, guárdeme este paquete, ahorita vuelvo”. El hombre no volvió.

Al ver que el hombre no regresó, doña Dolores abrió el paquete y se encontró con una imagen en madera del Niño Jesús. Ella empezó entonces a poner la imagen del Niño en su portal y lo cuidó con mucho esmero.

Panel explicativo #9



Después, le pidió permiso al sacerdote de la Parroquia para llevarlo en procesión a la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía cada 24 de diciembre.



Es así como inicia “La Pasada del Niño”, una de las tradiciones más arraigadas de Liberia. “La Pasada del Niño”, goza de gran concurrencia de la comunidad liberiana, es costumbre repartir pitos, confites, horchata y chicha. Desde la década de 1940 tiene rango de procesión y es acompañada por la Banda Nacional de Guanacaste.

Panel explicativo #10



Durante muchos años La Pasada salía de la casa de la familia Valdelomar, en la Calle Real. Actualmente, la procesión inicia en la Ermita de Barrio Condega y culmina en la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía. El Niño, es llevado en coche por escolares que ese año hicieron la primera comunión y a la imagen se le viste con vestidos regalados por devoción o en cumplimiento de promesas.





Sitio activo de la fe y la comunidad

Actividades frecuentes

- Santo Rosario todos los días a las 3:00 PM.
- Novena de María Auxiliadora en mayo.
- Las posadas en el mes de diciembre.
- Novena de San Judas Tadeo.
- Celebración de la Semana Santa
- Charlas pre-bautismales todos los meses.
- Reuniones de la Comunidad Eclesialde Base.
- Matrimonios.
- Velas de difuntos.
- Celebración de la Eucaristía el primer martes de cada mes.





Joya arquitectónica

La estructura representa toda la herencia de la arquitectura colonial, enriquecida con el estilo neoclásico.

Las paredes son de adobe, técnica en la que grandes bloques de barro dan solidez a los muros que alcanzan hasta un metro de espesor.

La cubierta del techo es de tejas antiguas, hechas a mano, soportadas por artesones, columnas y vigas de madera labrada.

El piso es de loseta de arcilla.



3. Panel de conclusión



Un llamado para la preservación

La Ermita ha sido un símbolo de la historia y el quehacer cultural de Liberia. Por más de 140 años ha estado presente en la identidad de Guanacaste.

Hoy, el adobe y el cedro nos hacen un llamado para cultivar en este templo la fe y la acción cultural. Pero, solo será posible heredar este tesoro a las futuras generaciones si, como pueblo participamos de su cuidado y del trabajo que significa mantenerla al servicio de todos.

¿Es quizás usted, el llamado a trabajar por ella?

4. Panel de créditos



AGRADECEMOS EL APOYO DE TODAS LAS PERSONAS,
INSTITUCIONES Y EMPRESAS QUE HACEN POSIBLE LA
PRESERVACIÓN DE LA ERMITA DE NUESTRO SEÑOR
DE LA AGONÍA.

PRODUCCIÓN

Comité Pro-Restauración Ermita de Nuestro Señor
de La Agonía

Asociación para la Cultura de Liberia

Centro de Investigación y Conservación
del Patrimonio Cultural.

Museo Nacional de Costa Rica.

Ministerio de Cultura y Juventud

TEXTOS

Gastón Castro Salazar

Miguel Fajardo Korea

Ronald Martínez Villarreal

Gladys Ruíz de Carrillo

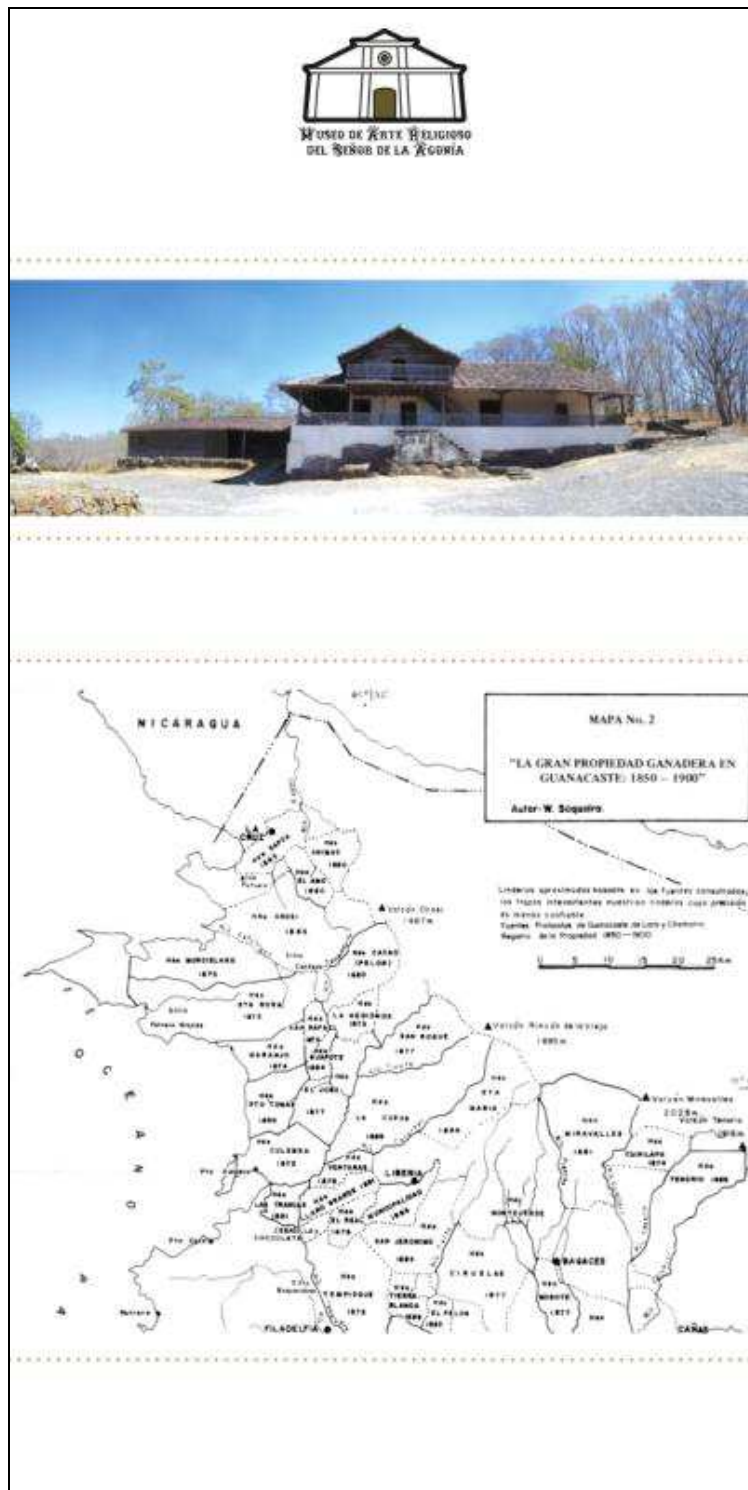
Eugenio Salazar Girón

DISEÑO GRÁFICO

Juan Carlos Calleja Ross

Museo Nacional de Costa Rica

5. Pie de foto



6. Folleto desplegable

La Ermita de Nuestro Señor de la Agonía

La construcción de la Ermita fue iniciativa del señor Baltasar Baldioceda y Estrada (1816-1900), quien era un gran devoto del Señor de la Agonía. Esta devoción lo llevó a organizar toda una campaña de convencimiento y recolección de fondos de diversos sectores de la provincia de Guanacaste, principalmente entre los hacendados y las autoridades de gobierno.

Don Baltasar fue hacendado, cacaoero y ocupó diversos cargos públicos como: Administrador de correos, Recaudador de impuestos, Juez Militar, miembro del Concejo Municipal de Liberia y Gobernador de Guanacaste.

La Ermita se construye a mediados del siglo XIX, en un contexto social definido en su mayoría por la formación de grandes haciendas ganaderas. Se trata de una sociedad dividida y diferenciada entre hacendados, trabajadores de las haciendas, jornaleros y artesanos.

La construcción inicia en marzo de 1854 y finaliza hacia 1865. La primera misa se lleva a cabo el seis de enero de 1866, fecha en la que la Ermita celebra su aniversario.

Espíritu cultural de Liberia

La Ermita de Nuestro Señor de la Agonía es un punto de referencia cultural. Su estructura refleja lo más tradicional y autóctono de la arquitectura guanacasteca de finales del período colonial, lo cual le valió la declaratoria de Patrimonio Histórico-Arquitectónico de la Nación. Por otro lado, su presencia centenaria el corazón de la comunidad la hacen un centro activo de la fe y las tradiciones. Actualmente, la Ermita brinda diversos servicios a la comunidad y cuenta con un museo de arte religioso.

Joya arquitectónica

La estructura representa toda la herencia de la arquitectura colonial, enriquecida con el estilo neoclásico.

Las paredes son de adobe, técnica en la que grandes bloques de barro dan solidez a los muros que alcanzan hasta un metro de espesor. La cubierta del techo es de tejas antiguas, hechas a mano, soportadas por artesones, columnas y vigas de madera labrada. El piso es de loseta de arcilla.

Tradiciones

La Ermita es sede de varias tradiciones religiosas de Liberia como la Semana Santa, el Santo rosario, velorios, las posadas y la Pasada del Niño. Esta última destaca como una concurrida procesión que data de principios del Siglo XX, en donde cada 24 de diciembre una imagen del Niño Dios es llevada por el centro de la ciudad hasta la Ermita de Nuestro Señor de la Agonía.

Por otro lado, ya es costumbre que la Ermita se utilice como espacio de proyección cultural de la ciudad. Frecuentemente, es escenario para recitales de música y poesía,

así como charlas y presentación de libros, como es el caso de los autores del Centro Literario de Guanacaste.

El museo

El museo de Arte Religioso de Nuestro Señor de la Agonía con sede en la Ermita, tiene entre sus objetivos recuperar y revitalizar el patrimonio y tradiciones culturales religiosas de Liberia, especialmente las que se mantienen entorno a la Ermita y al Barrio Los Cerros de Liberia.

Su colección está conformada por muebles, cuadros e imágenes religiosas, y objetos litúrgicos de los siglos XIX y XX. Destacan las bancas, reclinatorios y la escultura en madera. Todo esto, evidencia la religiosidad, las costumbres de la comunidad y el trabajo artesanal propio del arte sacro a través del tiempo.

Un llamado para la preservación

La Ermita ha sido un símbolo de la historia y el quehacer cultural de Liberia. Por más de 140 años ha estado presente en la identidad de Guanacaste.

Hoy, el adobe y el cedro nos hacen un llamado para cultivar en este templo la fe y la acción cultural. Pero, solo será posible heredar este tesoro a las futuras generaciones si, como pueblo participamos de su cuidado y el trabajo que significa mantenerla al servicio de todos.

Para colaboraciones puede comunicarse con:

Comité Pro-restauración Ermita de Nuestro Señor de La Agonía, Asociación para la Cultura de Liberia

Teléfonos: (506) 266-0518, (506) 266-0494

Correo electrónico: ermita.liberia@yahoo.com

Página web: <http://poblado.com/ermita>

Diseño: Juan Carlos Calleja Ross

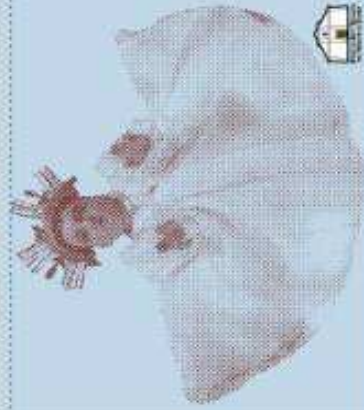
Textos: Ronald Martínez Villarreal

Programa de Museos Regionales

Teléfono: (506) 266-0518 / correo electrónico: ermita.liberia@yahoo.com

www.poblado.com/ermita

Escuela Juan Carlos Calles y Ruiz
Proyecto Educativo Institucional
Programa de Hospedaje Regulares



télex: 246-0218 | correo electrónico: emita.libert@ulbq.com
www.pedantio.com/bembit



La Ermita de Nuestra
SEÑORA DE LA AGONÍA



Espíritu cultural de Liberia

La Ermita de Nuestra Señora de la Agracia es un punto de referencia cultural. Su estructura refleja lo más bello actual y antiguo de la arquitectura gótica sobre el fondo del patrimonio cultural, lo cual le valió el título de Patrimonio de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas. Por otro lado, el templo es un ejemplo del espíritu de la comunidad que ha sido un centro activo de la fe y las tradiciones. Actualmente, la Ermita brinda diversas actividades a la comunidad y cuenta con un museo de alto nivel.



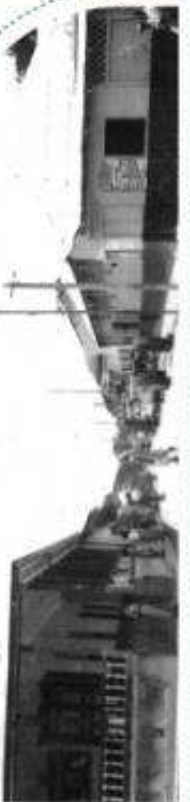
Historia

La construcción de la Ermita fue iniciativa del arcebolosca Baldovino y Estrella (1876-1900), quien era un gran dueño del Señor de la Agracia. Esta donación le llevó a organizar una campaña de financiamiento y recolección de fondos en diversos sectores de la provincia de Guanacaste, principalmente entre las haciendas y las comunidades de gobierno.

Don Balboa fue llamado, cuando ocupó diversos cargos públicos como Administrador de centros, Recaudador de impuestos, juez militar, miembro del Concejo Municipal de Liberia y Gobernador de Guanacaste.

La Ermita se construyó a mediados del siglo XIX, en un momento social dividido en su mayoría por la formación de grandes latifundios ganaderos. Se trata de una sociedad dividida y diferenciada entre hacendados, trabajadores de las haciendas, jornaleros y otros.

La construcción inició en marzo de 1874 y finalizó hacia 1880. La primera masa se llevó a cabo el día de muerto de 1880, fecha en la que la Ermita celebra su aniversario.



Joya arquitectónica

La estructura representa toda la herencia de la arquitectura colonial, acompañada con el estilo neogótico. Las paredes son de adobe, incrustadas en la que parecen labores de barro, dan solidez a las muros que al mismo tiempo un entramado espeso. La cubierta del templo es de teja antigua, hecha a mano, soportada por arcos, columnas y vigas de madera laminada. El piso es de losa de arcilla.



El museo

El Museo de Arte Religioso de Nuestra Señora de la Agracia, como se le llama, es un museo que alberga una gran variedad de obras de arte religioso, especialmente el patrimonio arquitectónico colonial de la Ermita y el Barro de los Cerros de Liberia. Su ubicación está rodeada por murallas, cuadros e imágenes religiosas y otros objetos de los siglos XIX y XX. Destacan las lámparas neoclásicas y la escultura en mármol. Todo esto, evidenciando la religiosidad, las creencias de la comunidad y el trabajo artesanal propio del campesino a través del tiempo.



Tradiciones

La Ermita es sede de varias tradiciones religiosas de Liberia como la Semana Santa, el Santo Rosario, solistas, las procesiones y la fiesta del Niño. Esta última destaca como una gran fiesta procesional que data de principios del siglo XX, en donde cada 24 de diciembre una procesión del Niño Dios es llevada por el centro de la ciudad hasta la Ermita de Nuestra Señora de la Agracia. Por otro lado, ya es costumbre que la Ermita se utilice como espacio de proyección cultural de la ciudad. Recientemente, se han realizado presentaciones de música y poesía, así como charlas y presentaciones de libros, como es el caso de los autores del Centro Literario de Guanacaste.



Un llamado para la preservación

La Ermita ha sido un símbolo de la historia y el patrimonio cultural de Liberia. Por más de 100 años ha estado presente en la identidad de Guanacaste. Hoy, el abandono y el costo que hacen un llamado para cuidar este templo la fe y la herencia cultural. Hoy, solo se puede imaginar este templo a las habaneras generosas, como pueblo que quiere de su templo y del templo que significa mantenerlo al servicio de todos. Para continuar con este trabajo, comuníquese con:

Comité Pro-Reservación Ermita de Nuestra Señora de la Agracia, Asociación para la Cultura de Liberia, Liberia, (0050) 2666-0511, (0050) 2666-0864, Correo electrónico: ermita@liberiacultura.com, página web: <http://proyectoermita.com>

