

## LA OBRA DE JIMÉNEZ DEREDIA Y EL PROCESO DE HIBRIDACIÓN EN EL ARTE LATINOAMERICANO

MÍA GALLEGOS<sup>1</sup>

**M**aría Amoretti Hurtado ha dado a conocer a finales de 2015, un enjundioso análisis en torno al trabajo escultórico de Jorge Jiménez Deredia. En el capítulo inicial del libro, la autora explica que hablar de este artista y de su obra es una tarea fácil y difícil a la vez. Y para demostrarnos sus complejas aristas, de raíz histórica algunas, culturales las más de las veces, conviene realizar un recorrido acompañado por el nuevo pensamiento crítico latinoamericano. La obra de Amoretti Hurtado está plasmada en doce capítulos, en los cuales distintas nociones teóricas nos permiten penetrar en el significado profundo que encierra la labor escultórica de Jiménez Deredia.

En primer término, vale la pena detenerse en el título, para así empezar a descifrar la novedad que encierra el estudio de Amoretti. Y es que la noción de hibridez, tan en boga hoy día, es un término que proviene de la ciencia y que ahora se ha incluido en el pensamiento latinoamericano, en las ciencias sociales, en la filosofía y en la litera-

<sup>1</sup> Escritora, periodista, ensayista, promotora cultural y poeta costarricense. Entre su amplia y variada producción poética se destacan: *Golpe de Albas*, *Los Reducidos del Sol*, *El Claustro Elegido*, *Makyo*, *Los Días y los Sueños*, *El Umbral de las Horas* y su último libro en prosa *La Deslumbrada*. Ha recibido numerosas distinciones y parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés e italiano. Ha sido incluida en importantes antologías de poesía latinoamericana. Es miembro de la Academia Costarricense de la Lengua.

tura, entre otros saberes. Más, ¿cómo entenderla? Necesariamente debemos remitirnos a los textos de Walter Mignolo, Homi Bhaba, Franz Fanon, Raúl Fonet Betancourt, Néstor García Canclini, Enrique Dussel y Edmond Cros, entre otros.

Me inclino por adelantarme al capítulo VI, en el que precisamente la autora nos invita a analizar este concepto. Para ello, y en primer término, transcribo las palabras textuales del teórico Néstor García Canclini en la introducción a la nueva edición de su obra *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*: “entendiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.”<sup>2</sup>

Asimismo, para comprender a cabalidad el concepto de hibridación, es imprescindible señalar lo que Edmond Cros explica en forma detenida en su obra *El Sujeto Cultural, sociocrítica y psicoanálisis* (2003). En primer término conviene definir qué entiende este teórico por la noción de cultura. Al respecto dice lo siguiente: “la cultura es el campo donde lo ideológico se manifiesta con mayor eficacia, tanto más cuanto que se incorpora a la problemática de la identificación, donde la subjetividad es conminada a sumergirse en el seno de la misma representación colectiva que la aliena.”<sup>3</sup>

La cultura no es, pues, una idea abstracta. La conocemos por medio del lenguaje y a través de las distintas prácticas discursivas, así como también por medio de las instituciones y las prácticas sociales. De tal forma, si contemplamos la agencia de Jiménez Deredia en tanto sujeto cultural, advertimos que su creación escultórica está inmersa en un proceso cultural que resulta contradictorio; es alienado por una parte y liberador por otra. A su vez, Edmond Cros se refiere al carácter complejo que ostenta la noción de sujeto cultural y señala que:

<sup>2</sup> García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010. 14.

<sup>3</sup> Cros, Edmond. *El Sujeto Cultural: sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2003, 11. <https://linguisticaydiscursividadadsocialunr.files.wordpress.com>

/2015/04/cros-el-sujeto-cultural-sociocr2a1tica-y-psicoanlc3adlisis.pdf

El sujeto cultural se refiere a un espacio complejo, heterogéneo, conflictivo; a una totalidad dentro de la cual los elementos dominantes alternan los unos con los otros, en cuyo seno resultan constantemente redistribuidos los trazados semiótico-ideológicos de una serie de sujetos transindividuales cuyas cantidades e importancia varían con arreglo a los individuos.<sup>4</sup>

Conforme avance en este escrito, iré señalando en qué forma emerge la escultura de este creador transformada en un acto liberador.

Acudimos a la obra de Cros para focalizar en la noción de alteridad, un concepto que es preciso utilizar para englobar esa “otra” cultura que descubrieron los españoles en sus viajes de conquista a América. Es así como se habla de lo “otro”, del Nuevo Mundo y de todo lo que es diferente o excede los límites de lo conocido. Para decirlo de manera explícita, esta “alteridad” se sustenta en lo que está fuera de esos límites, en lo que no es se reconoce como semejante, en lo que por ser diferente, se sataniza.

Ese “otro” que se percibe desde el exterior no es comprendido por los españoles, pues no encuentran una equivalencia directa en su propia cultura. De ahí que como lo detalla Rolena Adorno en *La “Construcción cultural de la identidad”*,<sup>5</sup> cuando analiza las crónicas de las conquistas de México y del Perú escritas por Fernando de Alva Ixtlilxochitl y por Felipe Guamán Poma de Ayala, respectivamente, concluye en que: “el sujeto cultural americano borraba los retratos ajenos que lo identificaban con la naturaleza, la pasión, lo femenino, lo rústico y lo pagano para identificarse con los valores contrarios: la cultura, la razón, lo varonil, lo público, lo cortesano o caballeresco, lo cristiano” (64-65).

De acuerdo con los planteamientos de la doctora Amoretti Hurtado, en coincidencia con Edmond Cros, “la hibridación no es la introducción del relativismo cultural ni tampoco una posición de síntesis que resuelve la dialéctica entre culturas. La hibridación es el retorno del contenido y la forma de la autoridad colonial.”<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Cros, Edmond. 28.

<sup>5</sup> Adorno, Rolena. “La Construcción Cultural de la Identidad”. *Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. Lima. Año XIV, N° 28 (1988), 55-68.

<sup>6</sup> Amoretti Hurtado, María. *Jiménez Deredia y la Hibridez en el Arte latinoamericano*. Pontadera, Italia: Bandecchi & Vivaldi, 2015. 49.

Ciertamente Jiménez Deredia no realiza una síntesis, viaja directamente a la cultura prehispánica, en este caso la de los borucas y nos permite ahondar en un nuevo concepto de identidad. En las diferentes culturas prehispánicas, tras la conquista se fueron sustituyendo los antiguos dioses por los que representaba la cristiandad, y es en ese proceso que debemos comprender la noción de lo híbrido.

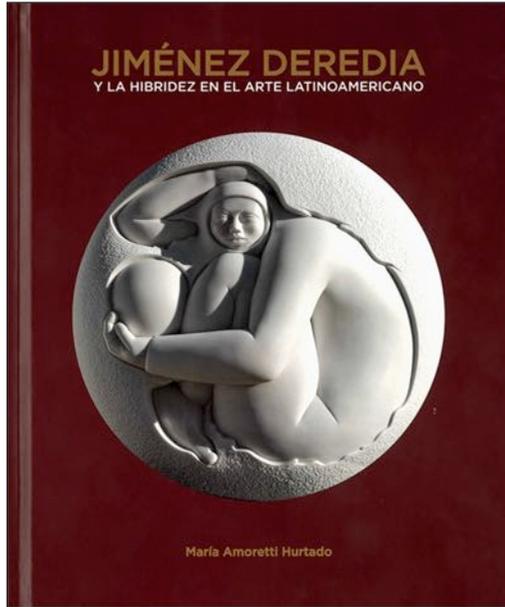
Tal y como lo señala Edmond Cros en su libro, “las imágenes cristianas se integran en la imaginación indígena en cuyo seno adoptan nuevos contornos; figuras autóctonas y figuras cristianas se reconstruyen las unas en las otras y hacen estallar los códigos interpretativos originales.”<sup>7</sup>

Es así como Jiménez Deredia, al revitalizar la antigua cultura boruca y apropiarse de las esculturas esféricas de ese pueblo prehispánico y su significado, en la forma en que explicaremos luego, en realidad produce un acto absolutamente liberador. Y es que la obra escultórica de Jiménez Deredia parte precisamente de una cultura soterrada, hundida, disminuida y olvidada tras la conquista y colonización que vivió el continente americano a partir del “descubrimiento” de América y aún después de la independencia de sus colonias.

En nuestro suelo, y producto de esa antigua y olvidada cultura boruca, quedaron ahí para la historia las impresionantes esferas, de las que parte el creador para darnos un trabajo perfecto, acabado, que no solo rescata sino que engrandece la faena realizada por esta etnia.

Para comprender a cabalidad este itinerario creativo que traza un puente entre la creación indígena y el arte contemporáneo por medio del posterior proceso de transmutación que Jiménez Deredia realiza, es necesario partir de una fecha precisa: 1492, año en que empieza la conquista del Atlántico. Europa, que no era una cultura central y cuyo quehacer giraba en torno al mar mediterráneo en cuyas riberas había también abrevado las fuentes orientales de su cultura, da un salto que le permite la conquista de un mundo nuevo. Sin nombre todavía, esas nuevas tierras a las que llegaron los españoles, estaban pobladas: existían otras culturas y otros dioses.

<sup>7</sup> Cros, Edmond. 51.



Estos pobladores, los indígenas americanos, los que no tenían “secta” –así lo determinó Cristóbal Colón– contaban con sistemas de propiedad colectiva de la tierra; sus dioses, como Quetzlcoatl en México o como Sibú entre los Borucas, son prueba manifiesta de que poseían riquísimas culturas que quedaron sumergidas y aplastadas tras el proceso de conquista y colonización. Precisamente, esas esferas alineadas sobre la superficie terrestre permiten pensar que este ordenamiento probablemente obedecía a un conocimiento del cosmos, ya que las esferas representan el orden de los astros en el cielo al coincidir con el arreglo de algunas constelaciones.

Y esa alma –de la que carecían los nativos según los conquistadores– capaz de contemplación, de integración y de armonía, cuya visión del mundo se plasma en la bella simplicidad de una esfera de granito, permitió trágica e irónicamente su esclavitud, el despojo, el sistema de encomiendas, la aniquilación de su lengua y el quebranto del amor por sus dioses. Sin duda, fue un atroz genocidio y un epistemicidio prácticamente irreparable. El eurocentrismo constituyó un borramiento tan violento de los pueblos subyugados, que se aseguró

de invisibilizarlos para siempre, ya que los desprovoyó de la única arma capaz de emanciparlos: un pensamiento propio, tal como lo señala Fornet Betancourt, a quien cita la doctora Amoretti en la página 30 de su obra. Y en esto estriba la novedad de “la fórmula del poder”, expresión con la que Amoretti se refiere a la inédita forma de “colonizar” que se inicia en este continente en 1492.

Esta nueva forma de poder traspassa entonces la colonización administrativa y política y, al colonizar las almas, se interna por primera vez en el ámbito de lo ontológico. Es así como el poder expandido ahora en proporciones geográficas descomunales se amplía también en proporciones temporales nunca antes vistas, en una colonización de tan larga duración, que todavía vivimos hoy bajo ella, pero con el sofisticado nombre de *globalización*. Es a este nuevo poder al que Aníbal Quijano le ha dado el certero atributo de colonial.<sup>8</sup> Vivimos, pues, bajo la égida del *poder colonial*, un poder que funciona como una enorme máquina colonizadora de todos los ámbitos de la existencia humana, no solo del político-administrativo-económico, sino también del mundo de la vida en su totalidad, bajo el dominio de un totalitarismo ontológico. La colonialidad del poder, del saber y del ser da comienzo precisamente en la emblemática fecha de 1492, junto con el surgimiento del sistema-mundo capitalista; a partir de entonces se crea una exterioridad, un afuera en virtud del cual se construye un discurso totalizante y abarcador, que inicia la hegemonía de Europa.

Enrique Dussel entiende este proceso en los siguientes términos: por un lado está la modernidad racional eurocéntrica y por otro, la América dominada, explotada y encubierta en forma irracional. Jiménez Deredia con su quehacer escultórico nos permite vislumbrar esa otra cara y levantar el velo.

No obstante, en la obra de Jiménez Deredia, el diálogo con el Otro no solo supone el proceso de hibridación que ha venido dándose en tierras de América, sino también la plena asunción del concepto de transmodernidad, tan caro a la filosofía de la liberación de Enrique Dussel, que en términos generales subraya la emergencia de una edad nueva y distinta, construida a partir de la experiencia de las cultu-

<sup>8</sup> Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) Buenos Aires: CLACSO, Julio de 2000.

ras no modernas, es decir, aquellas que la modernidad despreció. En sus esculturas, la esfera que representa la espiritualidad precolombina encierra un mensaje de armonía y esperanza, pues se proyecta hacia la transmutación de lo oprimido subalterno en horizonte de la única posibilidad de salvación del planeta.

Pero, ¿quiénes son los borucas? De procedencia sudamericana, los borucas descienden de la cultura chibcha de Colombia. Se asentaron en la región sur de Costa Rica. Diversos estudios explican que se situaron en la zona al menos desde el 6000 a. C., sin embargo, este hecho todavía no se ha podido demostrar. Se han descubierto 34 sitios arqueológicos, desde el delta del Diquís en el sur, hasta la Isla del Caño.

Los arqueólogos, al estudiar los objetos encontrados, estiman que las piedras esféricas fueron ubicadas por los indígenas de la zona entre el 300 a.C. y el 300 d.C. A la llegada de los españoles, estos no encontraron las esferas porque posiblemente ya estaban soterradas. La esfera boruca enlaza la cultura costarricense con sus remotos antepasados y la dota de una profundidad que enriquece la noción toda de identidad.

Es posteriormente, cuando esas tierras estuvieron ocupadas por la *United Fruit Company* en 1939, que ocurrió el descubrimiento de las magníficas y enigmáticas esferas. De ahí que Amoretti Hurtado señale que “en el seno de estas piedras venimos a descubrir la intimidad de nuestro Ser, el secreto de una unidad perdida y ahora recuperada gracias al simbolismo esférico que las caracteriza.”<sup>9</sup>

Tal y como lo señala la autora en un párrafo posterior: “el ser humano habita cuando construye moradas globales para el espíritu y la esfera en piedra es símbolo de la morada del ser, es un vínculo con el espacio y el tiempo, con los mortales y los inmortales, con el cielo y la tierra, es una apocatástasis que da significado al devenir.”<sup>10</sup>

Pero cabe preguntarse cómo fue que estas esferas permearon en la conciencia del escultor. ¿Cómo es que estas esculturas, que entrañan una poética, llegaron a nosotros? ¿Qué ocurrió en el proceso creativo de Jiménez Deredia para que este magnífico legado cobrara tal relieve?

<sup>9</sup> Amoretti Hurtado. 143.

<sup>10</sup> Amoretti Hurtado. 144

En primer término, es preciso señalar que la obra del escultor surge desde una postura poscolonial. Tal y como señala Amoretti, la obra de Deredia:

destaca por la diafinidad de un mensaje esperanzador al desenterrar, no el espejo en que se mira una cultura contrapuesta a las otras, sino el símbolo que por su ancestralidad primigenia lanza un doble puente de luz: uno hacia el interior de la cultura propia y otro desde esa cultura hacia otras.<sup>11</sup>

Al señalar la importancia de la cultura necesariamente se destaca el tópico de la identidad. Es cierto que este concepto ha sido ampliamente discutido en las últimas décadas, mas Amoretti subraya el tema y vale la pena hacer un breve recorrido por este su tratamiento del mismo.

Avasalladas y sumergidas las culturas autóctonas, surge el proceso modernizador emprendido por el proyecto colonial. Pobres, muy pobres, y aislados eran los costarricenses de ese periodo. Los gobernadores españoles no contaban con otra fuente de subsistencia que la labranza de la tierra, centrandose en el cultivo y exportación del tabaco la base de su economía. Posteriormente vendrán las luchas independentistas; Costa Rica sigue a México en su separación de España en 1821, para constituirse como uno de los cinco Estados de las Provincias Unidas de América Central.

Sin embargo, en este proceso subsisten las estructuras coloniales. La colonialidad del ser está presente en esta pequeña nación centroamericana al igual que en todo el continente americano. Y esto porque las nuevas jerarquías, los nuevos amos, se valen de estrategias diferentes, pero las relaciones de poder y desigualdad persisten.

Un momento cumbre en la construcción de lo nacional va a darse, cuando en 1856, el Jefe de Estado, Juan Rafael Mora Porras, intenta unir al pueblo costarricense en contra del invasor William Walker, quien habiendo llegado a Nicaragua con la connivencia de cierta oligarquía nativa, termina adueñándose del poder en el hermano país e invadiendo el norte de Costa Rica. Esta guerra, de la que resultan vencedoras las tropas costarricenses, le va a dar a este pueblo dos valores imprescindibles: la libertad y la soberanía. Podría decirse

<sup>11</sup> Amoretti Hurtado.17.

que esta gesta, la más notable hasta la fecha en la historia del país, dejó marcas indelebles en toda la región de Centroamérica, pero muy particularmente en Costa Rica pues culminó con el fusilamiento del mismo presidente y algunos de sus generales, en manos de su propio ejército.

Cabe señalar que, aparte de los próceres ya mencionados, otro de los héroes de esta histórica victoria fue un mulato, Juan Santamaría. Es que las tropas costarricenses estaban compuestas por hombres de origen tan humilde como diverso, pero iban lideradas por el Presidente en persona y los altos oficiales de un ejército no tan improvisado como podría suponerse, entre ellos el propio hermano del Presidente: el General don José Joaquín Mora y su cuñado el General José María Cañas, oriundo de El Salvador.

Pero, me pregunto, ¿dónde estaban los indígenas? ¿Cuál fue su papel en esta consolidación de lo nacional? En esta historia del proceso de nacionalización de nuestro país, ellos no contaron y, más bien fueron objeto de escarnio, como lo dejó claro don Ricardo Fernández Guardia al afirmar que de una india de Pacaca solo podría salir otra india de Pacaca y jamás una Venus de Milo y que nuestro pueblo era zafio y vulgar.

La doctora Amoretti lo explica y señala que, siguiendo el mismo patrón del resto de las naciones latinoamericanas, en nuestro suelo se asentó el costumbrismo que, en el caso de Costa Rica, además de efectuar una antropología cultural sobre la base de los artefactos culturales, costumbres, tipos y muebles incluidos, destacó la variante vernácula de nuestra lengua, camino por el cual se reivindicó en parte ese pueblo zafio y vulgar del que hablaba Fernández Guardia. Fue en ese proceso, en la naciente literatura costarricense que se definió el concepto nacionalista por medio de un género de raigambre española pero que, en manos de Manuel González Zeledón, padre del costumbrismo costarricense, se transformó en un género híbrido. Se dio, pues, en Costa Rica, un costumbrismo hispanoamericano con características propias, de la misma manera en que Rubén Darío creó un modernismo hispanoamericano, y tal vez como un imperceptible eco de su breve estancia en Costa Rica, según Amoretti.

Como bien lo apunta la autora, nuestro costumbrismo, sin embargo, no fue más que una “simple y llana desobediencia cultural contra los moldes europeos que nos inferiorizaban después de una ocupa-

ción de más de 300 años”,<sup>12</sup> y no significó un verdadero proyecto de integración nacional.

Así, pues, en nuestro lar, a finales del siglo XIX, Manuel González Zeledón, conocido con el seudónimo de *Magón* y el poeta Aquileo J. Echeverría van a trazar los perfiles de lo propiamente “tico”; pero, aunque Magón era consciente de la exclusión del indígena –porque así lo deja patente en uno de sus cuentos, “La muñeca del Niño Dios”– el padre del costumbrismo nacional no solo mantiene el elemento aborígen fuera de la imagen del sujeto nacional, sino que además participa de la inferiorización de este y de todo aquello que represente “lo aindiado”.

Mago del lenguaje, este insigne escritor lleva a la literatura la expresión del campesino costarricense. Ciertamente esta destreza se contrasta con el hecho de que en esa época de finales de siglo y hasta bien entrado el siglo XX, los caminos, los acontecimientos, la vida toda estaba en manos de gobiernos liberales y limitada al centro del país. No era ni por asomo una sociedad igualitaria, en especial si se toma en cuenta que el 64% del pueblo era analfabeto. Había pocas escuelas, pocos colegios y ninguna universidad.

Tal y como apunta Amoretti;

Magón es, pues, el iniciador indiscutible del género costumbrista criollo en Costa Rica, también llamado “concho”, género híbrido, como nuestra cultura colonial, en la que se solapan contradictorios propósitos: por un lado el deseo democrático de la inclusión de lo marginal, el campesino y su expresión autóctona; y por otro, la discreta e irónica distancia que el narrador-autor asume respecto de su retratado.<sup>13</sup>

A lo que se agrega la total invisibilización del elemento aborígen y del negro.

Muy claro lo dejó el trabajo (por ahora en proceso de publicación) del profesor José Pablo Rojas, cuyo avance de investigación tuvimos el gusto de escuchar en una de las tertulias literarias auspiciadas por la Asociación de Filólogos Costarricenses (ACFIL), al decir que por este motivo la polémica del nacionalismo literario en Costa Rica no había sido una verdadera polémica, ya que tanto los nacionalistas

<sup>12</sup> Amoretti Hurtado. 85.

<sup>13</sup> Amoretti Hurtado. 89.

como los europeizantes jamás llegaron a tocar el fondo indiscutido de la cuestión, pues tanto unos como otros hablaban y pensaban desde el centro de la colonialidad del poder: la cuestión étnica y racial.

No hay en el imaginario de la naciente literatura costarricense de ese periodo un acercamiento siquiera somero al indígena y mucho menos al negro, que habitaba la costa. De manera que al observar, recorrer y tratar de comprender el relieve de la obra escultórica de Jiménez Deredia, es necesario detenerse a realizar los vínculos que permiten tanto el proceso de hibridación, como el de transmodernidad y más allá, el proceso creativo que hace de este creador un ser único.

De nuevo aquí, apelo a los conceptos ya citados de Rolena Adorno, porque Jiménez Deredia no solo busca inspiración en el legado aborigen, sino que lo incorpora por completo, con lo cual hace de la esfera boruca un símbolo de la unidad deseada y debida en la integralidad de la identidad nacional.

Al respecto, Amoretti Hurtado habla del proceso de reversibilidad, que en este caso en particular cobra relieve, ya que según sus palabras se “finge la eliminación de la diferencia mostrando al mismo tiempo su inadecuación.”<sup>14</sup> Así las esculturas de Deredia, dan en qué pensar al situarse “afuera”, como contempladas desde la frontera.

Aquí, Jiménez Deredia no solo redescubre, también ingresa en el terreno de lo sagrado, en una forma “otra” que devela la espiritualidad. No aparece una síntesis, aparece sin duda el rescate de lo autóctono y su transmutación en clave contemporánea. Evita, así, la falacia del nativismo que asola normalmente los proyectos de “rescate” convirtiendo lo indígena en un elemento ornamental las más de las veces, o en un objeto arqueológico muerto en vida en un escaparate de museo, muerto para la potencialidad simbólica que lo originó en el seno de una comunidad viviente.

En este sentido, cabe aplicar a la obra de Jiménez Deredia el concepto de transmodernidad, en la medida en que descubre, devela y revela una cultura ancestral y además, la pone a dialogar con su contemporaneidad. Es así como desde la creación escultórica contribuye a la creación de una modernidad alternativa, una transmodernidad.

Precisamente, Jiménez Deredia responde una pregunta que le formula Geppe Inserra, en los siguientes términos:

<sup>14</sup> Amoretti Hurtado. 30.

En Costa Rica, la clase intelectual del ochocientos y del novecientos no supo recuperar los valores profundos de la historia de su pueblo, negando la pre-hispanidad y sus influencias en el período de la colonia, así como la presencia del mestizaje, construyendo en consecuencia un velo oscuro que desembocó en la ironía y en la incapacidad de reconocer con claridad el propio sentir ante el mundo.<sup>15</sup>

El acierto de Jiménez Deredia lo constituye justamente el haber hallado en la esfera de los más antiguos borucas un arquetipo cultural, que recupera la historia negada y hace que el símbolo de la esfera cobre nuevo significado en la actualidad y dialogue productivamente con los discursos críticos en ambos lados del Atlántico. Con este acierto se le otorga una profundidad mayor a la identidad costarricense, ya que permite descubrir más sobre nuestro origen y antepasados, desde nuestro propio y convulsionado presente. El hecho de que esos antiguos borucas provinieran de los chibchas de Colombia, quienes se asentaron aquí y tenían comercio también con los aborígenes del norte, nos permite apreciar que hay un solo mundo, un solo continente: Nuestra América, más allá de las barreras impuestas por los nacionalismos y sus arbitrarios y artificiales límites.

Amoretti Hurtado señala que: “de las profundidades de nuestra ancestralidad diseminada, Jiménez Deredia elige el símbolo más poderoso de todos: la esfera boruca”.<sup>16</sup> Y más adelante enfatiza, además, en el hecho de que “el escultor se propone activar la oculta potencialidad adormecida de quién sabe qué antiguas y femeninas divinidades de nuestro pasado.”<sup>17</sup>

Y es que el círculo, o en este caso la esfera, lejos de referir a aquella totalidad ontológica tan criticada por Dussel, es principio y fin a la manera del uróboro. Es la sinuosidad del seno femenino, del vientre, de la figura que nos contiene y nos engloba. Ese círculo que encierra lo maternal tiene mucha vigencia entre los borucas hasta el día de hoy porque una de las particularidades de este pueblo es que en manos de las mujeres está la educación de los hijos. Es decir que

<sup>15</sup> Inserra, Geppe. *Génesis: Puente de Luz*. Pisa, Italia: Bandecchi / Pontedera, 2004. 74.

<sup>16</sup> Amoretti Hurtado. 108.

<sup>17</sup> Amoretti Hurtado. Id.

la raíz matrilineal tiene una gran importancia, así como la tiene entre otras etnias americanas. Frente al patriarcado que ocupa el centro racial y sexista de la hegemonía eurocéntrica y su excluyente totalidad ontológica, la obra de Deredia se ubica en la exterioridad, pero del significado de estas redondeces y sus secuencias espaciotemporales Amoretti nos promete su análisis en un segundo volumen, más inclinado al examen de la morfogénesis y al papel de la imagen material en la obra derediana.

En su obra escultórica, Jiménez Deredia –como oportunamente lo señala Amoretti– se enfrenta al racionalismo positivista de la modernidad, sus *logos* y sus debilitados símbolos. Gracias al movimiento que Deredia imprime tanto al material como a la forma escultórica es que podemos anticipar en qué forma la hibridez del arte latinoamericano no solo resiste al totalitarismo ontológico de la lógica eurocéntrica que nos ha mantenido esclavizados material y espiritualmente por tantos siglos, sino que además ensaya epistemologías verdaderamente “in extremis” que permitan la liberación que desde hace tiempo anhelamos. Y ello, necesariamente, gracias al acto creador que Deredia pone en escena y gracias al cual los antiguos símbolos retornan con nueva fuerza. Así, este escultor costarricense nos advierte que su toma de conciencia adviene como un mandato del simbolismo propio de estas piedras, las cuales nos llaman por sus escisiones y su pregnancia expresiva, a construir un mundo “otro”, un mundo pluriverso, en donde tengan cabida los innominados, los olvidados y todos los excluidos y así poder dotar de un sentido verdadero a la cultura, de manera que la podamos llamar justamente “nuestra.”

En toda esta faena del artista subyace una propuesta cultural que también trata Amoretti en el capítulo X de su libro.

Una visita al Museo Nacional de Costa Rica a una edad temprana, en plena niñez, pone a Jiménez Deredia en contacto con las esferas borucas. Este hecho, sin duda, lo marca de manera definitiva, tal y como lo podemos apreciar en su obra. Se trata de un encuentro en donde origen y vocación confluyen, signados por la arqueología simbólica, una antropología de nuevo cuño y una idea del arte como búsqueda de la verdad. Tal y como señala Amoretti, estas tres vertientes van a generar una filosofía de la identidad que es, por eso mismo, cultural y asimismo, existencial.

Deredia está fuertemente convencido de que a pesar de la imposición colonial, una sociedad no se fabrica de la nada, de modo que las sociedades latinoamericanas aún conservan en su médula el lenguaje de sus antiguos símbolos.<sup>18</sup>

Con estas palabras, la autora nos pone en autos sobre la propuesta artística de Deredia en la que la redondez intenta desasirse de los totalitarismos ontológicos, preñándose de nuevo significado y abriéndose hasta parir concepciones nuevas, más felices y serenas.

Y es que una de las aristas que subyace en las obras de este escultor se fundamenta en un hecho nunca antes contemplado, se refiere a la cultura pacifista e igualitaria del costarricense, que se enraíza antes de la época colonial y que se remonta hasta la profunda historia del sustrato indígena; no en vano pone la autora de relevancia la publicación de *Tutecotzimí*, ese poema de Darío que se publica por primera vez durante su estadía en Costa Rica y el cual rinde culto al sacerdote aborígen de la leyenda fundadora de la nación cuzcatleca, quien en lugar de guerra canta paz y trabajo.

Una de las obras del artista, que servirá de eje sintagmático de su proyecto artístico e ideológico, lleva el título de Génesis. En ella se crea una metáfora que enlaza las esferas borucas y las semillas de los campesinos ya que, tal y como las semillas están guarecidas en la tierra, estas esferas estuvieron escondidas por siglos bajo la espesa vegetación del rico suelo de los bosques tropicales del sur del país. El creador logra aquí, desde una visión plástica, una transmutación mediante la cual una nueva subjetividad emerge por su propio impulso y en sucesivos movimientos, que representan una toma de conciencia sobre su propia historicidad. Es, pues, en *Génesis*, que el arte derediano hace su propuesta de una antropología filosófica que retrabaja un nuevo concepto de identidad como acto creativo siempre abierto a su propia productividad y capacidad de reversibilidad.

La obra escultórica de Jiménez Deredia tiene hoy día gran repercusión nacional e internacional. Su propuesta, que revitaliza el arte y vigoriza la identidad como un proceso siempre abierto y creativo pese a la herida colonial, está presente a lo largo y ancho de nuestro país. Además, cabe destacar que el escultor ha llevado su trabajo a diferentes ciudades no solo de América, sino también de Europa y Asia.

<sup>18</sup> Amoretti Hurtado. 117.

A manera de conclusión, es preciso enfatizar que en toda la obra de Jiménez Deredia existe una propuesta cultural en la que el mayor acierto consiste, como ya se dijo, en ensanchar el concepto de identidad en general y de la identidad nacional en particular, de ahí la presencia de la maternidad y la pregnancia de la piedra. En realidad, este creador traza una línea de continuidad entre los valores de nuestras culturas precolombinas y los de la sociedad costarricense contemporánea. Además, hace que perviva, ya para siempre, la irrupción de un mundo simbólico del que se extrae una visión “otra” de lo sagrado. La incursión de lo sagrado gana cada vez más terreno en las discusiones sobre la colonización y este enfoque, que pone de relieve el simbolismo de la escultura derediana, aparece como respuesta a aquella escisión que, a partir de la imposición de la cultura colonizadora, hizo surgir el racismo y el sexismo como norma clasificatoria de lo humano que continúa vigente, por desgracia, en la sociedad actual.



© *Alquimia*. Jiménez Deredia, 2016



© *Continuación. Mármol blanco de Carrara. Detalle.*  
*Jiménez Deredia, 2016*