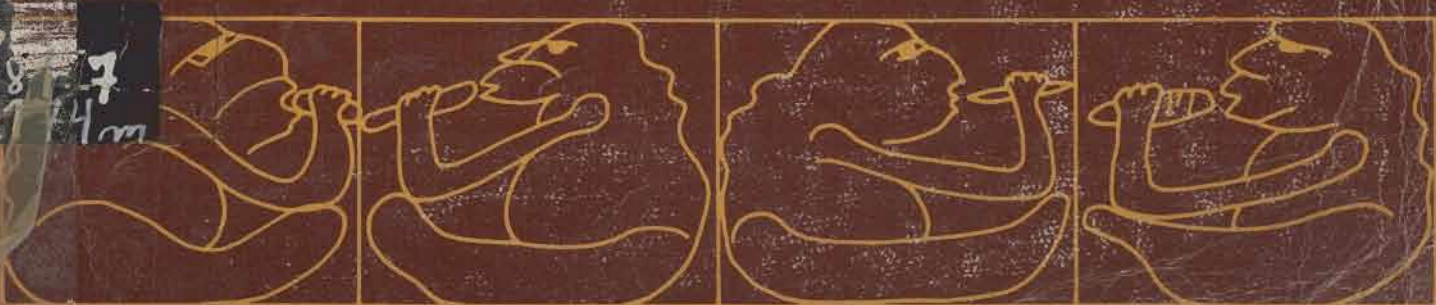
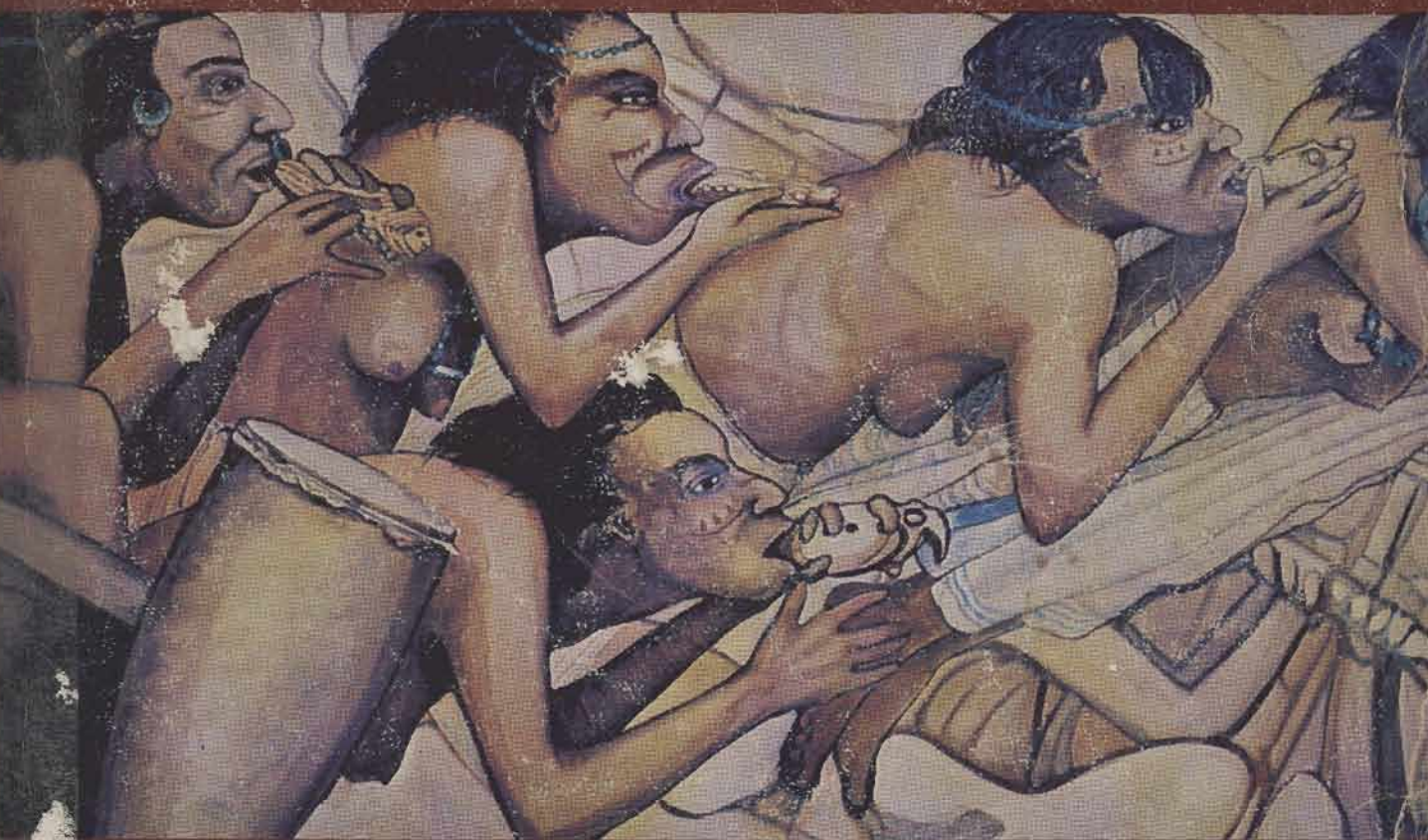


A

# MÚSICA EN LAS RESERVAS INDÍGENAS DE COSTA RICA

JORGE LUIS ACEVEDO V.



**LA MUSICA EN  
LAS RESERVAS INDIGENAS  
DE COSTA RICA**

# LA MUSICA EN LAS RESERVAS INDIGENAS DE COSTA RICA

Jorge Luis Acevedo V.



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA 1986  
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio  
San José, Costa Rica.

01

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica

Primera edición: agosto de 1986

Corrección filológica: Ana Cristina Bonilla F.  
Diagramación: Jaime Guzmán S.  
Levantado de texto: Disart S.A.  
Corrección de galeras: Ana Isabel Sáenz T.  
Montaje, fotomecánica e impresión: Oficina de Publicaciones  
Portada: Carlos Barrientos B.

CR  
781.7  
A174m

© EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio  
San José, Costa Rica

**Fotografías:**

Javier Guerrero  
Héctor Gamboa  
Jorge L. Acevedo  
Luis Zumbado

**Dibujos:**

Rodrigo Carboni Méndez

**Notación Musical:**

Inés Chaves  
Razziel Acevedo  
Jorge L. Acevedo

**Transcripciones Musicales:**

Jorge L. Acevedo  
Luiz Zumbado  
Enrique Cordero

54687  
484732

17 JUL. 1987



781.7  
A174m Acevedo Vargas, Jorge Luis  
La música en las reservas indígenas de Costa Rica / Jorge Luis Acevedo V. — 1. ed. — San José, C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1986.  
p.  
ISBN 9977-67-45-5  
1. Indios — Música. I. Título.  
CCC/BUCR-072

Todos los derechos reservados según la ley  
Prohibida la reproducción total o parcial  
Hecho el depósito de Ley

## CONTENIDO

<i>RECONOCIMIENTOS</i> .....	9
<i>DEDICATORIA</i> .....	11
<i>INTRODUCCION</i> .....	13
<b>CAPITULO 1: EN BUSCA DE LAS RAICES CULTURALES DE LAS COMUNIDADES INDIGENAS DE COSTA RICA</b> .....	15
Pueblos de tradición sudamericana .....	17
Pueblos de tradición mesoamericana .....	25
<b>CAPITULO 2: INSTRUMENTOS MUSICALES PRECOLOMBINOS</b> .....	31
Ocarinas .....	33
Silbatos .....	33
Sonajas .....	33
Tambores .....	33
Escalas musicales .....	42
<b>CAPITULO 3: LA MUSICA EN LAS RESERVAS INDIGENAS DE COSTA RICA. SITUACION ACTUAL</b> .....	47
Características .....	49
Guatuzo (malekus) .....	51
Guaymí .....	58
Brunkas y Térrabas .....	69
Cabécares y Bribris .....	78
Indios .....	101
<b>CAPITULO 4: MELODIAS INDIGENAS DE COSTA RICA</b> .....	121
Cantos Sukias .....	123
Cantos de trabajo .....	131
Sorbón .....	143
Toque de los diablitos de Boruca .....	151
Toque de violín de Térraba .....	155
<b>ANEXOS</b> .....	157
<b>SEIS PIEZAS FACILES PARA PIANO</b> .....	185
Canción de cuna Bribri .....	187
Canto Awá .....	188
Canción de cuna Bribri .....	190
Canto fúnebre .....	191
Canto de trabajo Bribri .....	193
La niña blanca .....	195
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	197

## RECONOCIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi profundo agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que con su colaboración desinteresada han hecho posible este libro:

A las Vicerrectorías de Acción Social e Investigación de la Universidad de Costa Rica, a la Asociación Indígena "Pablo Presbere", en especial a su coordinador general Ing. Walter Mora. A la Dra. María Eugenia Bozzoli de Wille por su orientación en el presente trabajo. A los colegas Lic. Enrique Cordero y Lic. Luis Zumbado por su colaboración en el trabajo de transcripción. Al cuerpo de secretarías de la Escuela de Artes Musicales, Prof. Aura Cecilia Gutiérrez, María del Rocío Vargas, y Grace López, Rodrigo Carboni Méndez por la confección de dibujos, al señor Héctor Gamboa y Javier Guerrero por la confección de fotografías.

Aprecio la amabilidad y espíritu de colaboración a todos los indígenas costarricenses que ofrecieron información sobre la música indígena.

A la Editorial Universidad de Costa Rica, por el interés y apoyo en la publicación del libro. Y a mi querida familia por su apoyo moral.

## DEDICATORIA

*A ti hermano costarricense a quien todos llaman "indio", dedico hoy mi trabajo, porque en ti he aprendido a ser valiente en el silencio, mirar de frente, tender la mano, acariciar al niño, bailar bajo las estrellas, cantar para Dios, acariciar la naturaleza, amar con amor. En ti he aprendido que para vivir se necesita solamente respirar el aire y sembrar la tierra.*

*Jorge Luis Acevedo*

## INTRODUCCION

Actualmente existen en Costa Rica seis grupos indígenas distribuidos en la Vertiente Atlántica y en la del Pacífico, que han conservado en mayor o menor grado rasgos culturales, principalmente su lenguaje, y con este, la conservación oral de su mitología, música, danza, instrumentos musicales, ritos y costumbres.

En la Vertiente Atlántica están asentados los Guatusos o Malekus, los Bribris y Cabécares, estos dos últimos también habitan en el Pacífico Sur junto a los Borucas, Térrabas y Guaymies.

Se tomaron en cuenta para el estudio etnomusical algunas comunidades denominadas reservas indígenas, que aún conservan características etno culturales, pero ya han perdido por completo su dialecto y con ello toda tradición oral auténticamente indígena —me refiero a las localidades de Matambú, Guaitil y Santa Bárbara de Nicoya en el Pacífico Norte (de origen Mesoamericano)—.

En la región central; Quitirrisí, Ciudad Colón, Tabarcia, Cot, Orosi y Tobosi (de origen Sudamericano).

El aislamiento geográfico con el resto del país, ha permitido que las comunidades indígenas conservaran su patrimonio cultural ya afectado y en proceso de extinción desde hace unas dos décadas, debido a una educación mal integrada en donde los valores de la cultura indígena no fueron en ningún momento tomados en cuenta y que, mediante la fuerza impactante de los medios de comunicación masiva el proceso de aculturación ha sido acelerado y profundamente dañino. "En un estudio concentrado en Curré, se ha notado que aún las más indígenas como las de Talamanca no están cambiando principalmente de lo que haya quedado de indígena a lo no indígena cuando se examina de una década a otra; no se contemplan cambios bruscos o violentos, sino graduales. Las alteraciones principales sufridas parecen ser las mismas que afectan a comunidades no indígenas que se han mantenido alejadas del resto del país; se trata de cambios debidos a política nacional general en educación, salubridad, transporte y economía".<sup>(1)</sup>

Desde la época colonial hasta nuestros días, el indígena se ha visto obligado al aislamiento constante con el resto del país, internándose cada vez más en lo profundo de la selva, al ser desposeído vilmente de sus tierras, primero por intereses propios de una conquista y luego con el engaño, el racismo, la negligencia y la explotación.

Se han creado instituciones para velar y defender los intereses del indígena, pero la ignorancia y politiquería han contribuido, más, al deterioro, que a la superación material y espiritual de estas comunidades. "La problemática del indígena se inicia en el preciso momento en que encontramos dificultades para definir qué se entiende por indio. La situación de marginalidad, abandono y explotación por la cual atraviesan actualmente millares de indígenas, desposeídos y arrinconados en sus zonas de refugio, así como la poca atención que se brinda a sus problemas, hacen que nos enfrentemos a un problema de dimensiones insospechables; el cual merece toda nuestra atención por ser algo que nos atañe directamente a todos y por constituir la base misma de nuestra nacionalidad.

El avance tecnológico desarrollado en las últimas décadas, que trae consigo la apertura de caminos de penetración, acondicionamiento de nuevas tierras para su explotación, así como la emigración de habitantes del interior de nuestro país hacia esas tierras (debido a la disminución de terreno disponible) son factores que inciden directamente en la problemática indígena".<sup>(2)</sup>

---

(1) BOZZOLI de WILLE, María Eugenia, p. 43

(2) ACOSTA, Ana Cecilia y LE FRANK, Roberto, p. 50



## CAPITULO I

# EN BUSCA DE LAS RAICES CULTURALES DE LAS COMUNIDADES INDIGENAS DE COSTA RICA

## PUEBLOS DE TRADICION SUDAMERICANA

Antes de iniciar el estudio etnomusical de las actuales comunidades indígenas, es conveniente buscar sus raíces, remontándose a la época precolombina —según las crónicas y observaciones de los conquistadores españoles y muestras arqueológicas, presentando además el espacio físico donde estaban ubicadas.

Nuestros antiguos aborígenes de tradición sudamericana ocupaban todo el territorio de Costa Rica menos la provincia de Guanacaste, donde se ubicó el último eslabón de las culturas de tradición mesoamericana, inclusive se prolongan hacia tierras orientales de Nicaragua y Panamá. Siguiendo el concepto arqueológico, este sector se divide en tres regiones: Vertiente Atlántica, Área Central y Pacífico Sur.

### VERTIENTE ATLANTICA

Se extiende por las llanuras de Guatuzo, San Carlos, Tortuguero y al Sureste, abarca la parte oriental de la cuenca del Reventazón hasta la frontera con Panamá ahí se interna rumbo a la Bahía del Almirante. Anteriormente poblado por étnias cuya tradición pertenecía al Bosque Tropical Lluvioso, el núcleo generador se localiza en el Norte de Sudamérica.

"En el siglo XVI predominaron las lenguas pertenecientes al Macro-Chibcha y los españoles llamaron a los diferentes cacicazgos con los nombres de Catapaz, Tises, Votos, Pococís, Viceitas, Tariacas, Terbis, Changuinas, Doraces y Guaymés, de acuerdo con los nombres de los caciques".<sup>(3)</sup>

Ampliando un poco más la información sobre estos pueblos, transcribimos de Luis Ferrero lo siguiente: "En cuanto a los cacicazgos y tribus costarricenses que hablaban lenguas de filo Macro-Chibcha, (de origen colombiano) tenía una amplia distribución, la cual, de acuerdo con los documentos coloniales podría reseñarse así: en Talamanca:

"Los Guaymés ocupaban el Valle de Guaymí, al este del Río Cricamola o Chiricamola, frente a la laguna de Chiriquí.

Los Doraces o Doranques, establecidos en la Bahía del Almirante; los Changuinas, esparcidos en las riberas del Río Puan o Maniyalisca, afluente del Tilorio o Changuinola.

Los Terrebes, Térraba o Terbis poblaban las cabeceras del Tilorio y en la isla de Tojar o Colón; los Siguas, Seguas, Shelebaso mejicanos, vivían en los valles del Duy y Coaza, entre los ríos Sixaola y Changuinola;

Los Viceítas en las márgenes del Río Arari, afluente del Sixaola;

Los Cabécares, entre el Coén y el Tarire.

Los Aoyaque y Urinamas, en las cabeceras del mismo Tarire".<sup>(4)</sup>

### AREA CENTRAL

"Región geográfica delimitada al Norte de la Cordillera Volcánica Central, desde el Poás hasta el Macizo Irazú—Turrialba, al Sur por las estribaciones de la Cordillera de Talamanca, al Este se extiende hasta el Valle de Orosi, por el Oeste está limitada por los Montes del Aguacate".<sup>(5)</sup>

Respecto al área central Luis Ferrero nos completa la información:

"Son los tradicionalmente llamados Huetares, nombre generalizado de un cacique de menor importancia: de Huetara, que estaba ocho leguas tierra adentro de la costa pacífica, hacia el Sur de la actual Ciudad de Orotina".<sup>(6)</sup>

Según Fernández de Oviedo<sup>(7)</sup>; el área central era dominada por dos grandes caciques: Garabito y Guarcoi y por dos caciques o jefes menores independientes: Pacaca y Aserrí. Al respecto Luis Ferrero nos dice: "Garabito: Posiblemente se trata del Cacique Coyoche al que los españoles le impusieron el nombre del Capitán Andrés de Garabito. Fue quien mantuvo la principal oposición a los Españoles, y controlaba la región entre la Cordillera Central y la Cordillera de Candelaria, el nacimiento del Río Virilla y el Océano Pacífico. Este

(3) FERRERO, Luis, p. 133.

(4) *Ibid.*, p. 191.

(5) *Ibid.*, p. 135.

(6) *Ibid.*, p. 45.

(7) FERNANDEZ DE OVIEDO, L. 1881-1907, V: 23-23

Cacique mayor enseñoreaba un vasto territorio que los españoles denominaron "provincia de Garabito".<sup>(8)</sup>

Además enseñoreaba sobre los Tices (vecindades de Heredia, al Norte) y sobre los Catapas (vecindades de Alajuela y Santa Bárbara de Heredia, al Norte). Se dice que recibía tributos del vasto territorio señalado a los votos.

Guarco: Dominaba una región muy vasta: Cartago y los valles del Reventazón, los ríos Pacuare y Matina. Al Esete sus dominios limitaban con Tayutique.<sup>(9)</sup>

En el Area Central además de los grandes cacicazgos de Garabito y Guarco, según las referencias españolas, existieron dos jefes menores e independientes: Pacacua y Aserrí.

Aserrí. Se localizaba en las cercanías del Cantón de Aserrí y Desamparados, hacia la Unión. Comprendía los siguientes cacicazgos: Tiribí, Churraca, Caricabí, Cutiuba, Tiribari y, además el pueblo de Puririce cuyo cacique principal era Toboba (en Purires del actual Cantón de Montes de Oca).

Pacacua. Este cacicazgo era considerado como "provincia principal" y se localizaba por Palmichal y Tabarcia. Sus principales caciques eran Coquiva, Cho, Torapo y otros que no se mencionan.

En las llanuras del Norte y del Atlántico:

Votos. Los indios ocupaban los valles de San Carlos, Pocosol y Río Sarapiquí. Hacia el Sur se extendía hacia la Cordillera Central, y probablemente a través de las montañas de la actual Provincia de Alajuela. Se dice que eran tributarios de Garabito y que los gobernaba una mujer.

Suerre. Este nombre fue dado al pueblo que habitaba la Costa Atlántica, desde las Lagunas de Tortuguero hasta el Río Pacuare y al Oeste se extendía por las llanuras de Tortuguero y de Santa Clara hasta el Río Sarapiquí. Según Benzoni hubo cuatro caciques mayores: Suerre, Quiupa, Camaquiri y Cocorí. En los llanos de Santa Clara hacia el Sarapiquí había dos pueblos, Pocoras y Xurru.<sup>(10)</sup> Según noticias de Velazco (1973, II: 215), la gente de Suerre era "gente de mar".

(8) *Loc. cit.*

(9) Peralta 1883: 337.

(10) LEHMANN 1920, 1:93.

## PACIFICO SUR

Quepos. Estaba señalado entre los ríos Parrita y Grande de Térraba, delimitando al Norte con la Cordillera Central. Nombre indígena: Burucac.<sup>(11)</sup>

## CONTRIBUCION ARQUEOLOGICA

La arqueología ha contribuido notablemente en el estudio etnomusical, al descubrir y analizar científicamente la cerámica y la alfarería precolombina a través de los más variados objetos, entre ellos, los instrumentos musicales usados en aquellos tiempos tales como: ocarinas, pitos, sonajas, tambores y figuras de oro y arcilla que representan danzantes, músicos e instrumentos.

Por otra parte gracias a la etnohistoria podríamos analizar las principales actividades musicales de aquella época, basándose en el principio de que toda manifestación artística de una comunidad es producto de su desarrollo social.

## REFERENCIAS MUSICALES EN ALGUNAS CRONICAS

### SIGLO XVI

Una de las primeras crónicas en la que se hace mención del uso de instrumentos musicales fue hecha por *Jerónimo Benzoni* en el año 1540.

"En dos días llegamos a la entrada de un bosque y vimos un indio que estaba de espaldas detrás de un árbol y como fuimos descubiertos por él corrió como un ciervo a donde el señor de la provincia para darle aviso de nuestra llegada. Por lo cual, al día siguiente en la mañana una multitud de indios dio sobre nosotros. El Gobernador, que entonces estaba de lado por donde los enemigos vinieron, haciendo una necesidad fue el primero a quién mataron; y habiendo pasado adelante, con espantosos gritos y ruidos; haciendo estrépito con bocinas y tambores, todos pintados de rojo y negro, con plumajes y joyas de oro al cuello y otros arreos como de costumbre en todas estas naciones de indias cuando van a la guerra; y llegados a las manos, y queriendo yo tomar la espada y la rodela, di con el pie en la celada de mi compañero, que por estar cubierta con unas hojas la olvido; habiéndola puesto en la cabeza fue causa, con el favor de Dios, de que escapara de aquella batalla; porque los indios

(11) FERRERO, *Op. cit.*, pp. 192-194.

a pedradas las señalaron de tal modo, que pareció que un herrero la hubiese majado con un martillo".<sup>(12)</sup>

Otra crónica nos informa también del uso de la trompeta y del tambor.

"De la Bahía de Zorobará fue Colón a la de Aburená en todo semejante a la primera, continuando su viaje vió una isla que llamaron El Escudo, situada quince leguas de Aburená, y se detuvo en el río Guayga, enviando alguna gente en los botes a tierra, que halló a los indios en actitud muy hostil, armados de varas y tocando trompetas y un tambor, metidos muchos de ellos en el agua hasta la cintura y haciendo gestos de amenaza".<sup>(13)</sup>

En ambas crónicas se hace mención de dos instrumentos de suma importancia en la vida sociocultural de nuestros indígenas: la trompeta y el tambor, instrumentos de viento y percusión respectivamente, ambos muy usados en toda América Indígena y en todas las civilizaciones antiguas.

Según las crónicas los dos instrumentos tienen una función social de carácter bélico. Por el uso que apuntan las crónicas, deducimos que eran los instrumentos favoritos en toda práctica de cantos y danzas guerreras; género musical que adquirió un importante auge en estas comunidades de tradición bélica. Aunque el cronista no hace mención de las características de esos instrumentos conviene aclarar que nuestros indígenas en esa época usaron el caracol de mar como trompeta; éste de timbre brillante y pastoril usado también como medio de comunicación. Por otra parte la trompeta de caracol es relacionada con las clases dominantes especialmente, sacerdotes y guerreros.

Es muy probable que el modelo de trompeta de caracol se copiara para construir trompetas de barro cocido un tanto estilizadas.

Respecto al tambor este podría ser de parche con caja de resonancia de tronco ahuecado o de barro cocido, también pudo haber sido de lengua de similar construcción a los encontrados en el complejo de Retes.

## SIGLO XVII

Especificando el uso de instrumentos musicales y la práctica de bailes y cantos, la siguiente crónica describe un rito fúnebre conforme era practicado por los guaymífes, dorasques, cabécares, biseitas,

(12) FERNANDEZ, León, p. 55.

(13) FERNANDEZ GUARDIA, Ricardo, p. 37

chánguenas, tojares y térrabas. "A los muertos no los entierran, y lo que hacen luego que expira una persona es pintarle o embijaguar el cadáver con parrúas y otras resinas, al modo que ellos embijaguan en sus fiestas. Luego lo envuelven en hojas grandes de Bijao y cubren todo el cuerpo de pies a cabeza con una manta grande y lo cosen muy bien, de suerte que no quede descubierto nada del cuerpo para que no hieda ni se desperdicie nada de él. Luego lo amarran en una palanca de los pies, cintura y cabeza y lo cuelgan en el aire entre dos horquetas y le hacen un rancho de palma para el resguardo del agua; y dejándolo de este modo vuelven los dolientes a la casa del difunto y ayunan tres días para que los ratones no se coman la manta, y para este fin es la diligencia de ponerlo en el aire.

Pasado un año, en cuyo tiempo hacen juicio de que ya está hecha tierra la carne y solo han quedado los huesos entonces hacen los funerales con gran solemnidad y mucha superstición, y para esto llaman a los isogros, previenen mantas y hojas verdes de Bijao y meten dentro de la casa el cadáver el que descubren los viejos; y en la manta y hoja nueva van poniendo los huesos, cada uno en el lugar que le toca, y lo vuelven a amortajar como cuando murió, y amarrado a una palanca lo cuelgan dentro de la casa; y previniendo mucha chicha, cacao y algo de carne, salen tres o cuatro de los parientes a convidar hombres y mujeres de aquellas cercanías y citan a los isogros o cantores para el día en que comienza la función.

Llegado el día y junta la gente, *no se da principio a la función hasta que el isogro principal la comienza con sus cantos, llamando al alma del difunto para que venga a ver la celebridad.* Cuando avisa que ya está allí el alma por ciertas señas y supersticiones que ellos tienen, *entonces comienzan todos con mucha alegría y algazara a tocar sus tambores, pitos y chinchines y a tener sus cantos diversos y bailes, lo que dura por tres días continuados y sus noches;* y en todo este tiempo están bebiendo chicha sin cesar. Al tercer día por la tarde, los *isogros*, muy emplumados, cargan el cadáver para llevarlo al *aypug*, que es el sepulcro que pertenece a la familia del muerto; para cuya inteligencia debe saberse que cada familia tiene su sepulcro o mausoleo donde se conservan los huesos. Estos los fabrican de maderos gruesos y fuertes como de seis varas de largo, los que clavan poniendo una punta en el suelo y la otra punta descansando sobre una viga de un estado de alto, sostenida por dos horcones. Estos sepulcros, por lo común, están fabricados sobre



Combate entre indios y españoles (Album, de Figueroa)

las lomas o cerritos que distan de sus habitaciones como media legua. Al sepulcro, pues, que le pertenece, conducen los huesos del muerto con fúnebre procesión, delante de la cual van una o dos mujeres con un ovillo de hilo, y en todos los arroyitos, malos pasos y quebraditas van amarrando hilos de uno y otro lado, para que como por puente pase con facilidad y no se detenga el alma del difunto, que dicen viene atrás del cuerpo. En toda la procesión van continuamente cantando los isogros en tono funesto y lastimero, y, llegados al sepulcro, si el muerto había sido principal o valiente, llevan una guacamaya prevenida; y allí la matan y la entierran,

si tiene esclavo, también lo matan y lo entierran y encima ponen los huesos del difunto. El esclavo es para que le sirva en la otra vida, y así solo matan al que está bueno y sano; la guacamaya es para que en la otra vida le sirvan sus plumas. Si había hecho muertes, allí cerca le ponen las calaveras de los que habían muerto y clavan también sus lanzas y flechas. Si es mozo muchacho el muerto le ponen allí su cerbatana y mochila de bodeques; y si es mujer, junto al cadáver clavan el huso y algodón; y todos quedan descubiertos".<sup>(14)</sup>

(14) FERRERO, *Op. cit.*, pp. 205-206.



Escenas de tratamiento de un enfermo por los Sukias (Album de Figueroa)

En primer lugar la crónica nos hace referencia de un cierto tipo de *chamán* al que llaman *isogro* o *cantor*, personaje clave para el desarrollo ritual del enterramiento. Al parecer existían varios rangos de *isogros* dándose al principal la potestad de iniciar con sus cantos la ceremonia de enterramiento.

El canto *chamánico* es de carácter mágico cuyo objetivo es la comunicación con el difunto. También los *isogros* son los responsables de cargar el cadáver en procesión probablemente con acompañamiento de cantos especiales.

El canto que nos señala la crónica es indiscutiblemente fúnebre, ya que el cronista lo describe como funesto y lastimero. Además de los cantos se

hace mención de algunos bailes fúnebres sin hacer especificaciones de su coreografía.

En cuanto a instrumentos musicales de nuevo se menciona el uso del tambor y por primera vez de pitos y cascabeles o chimchines éstos probablemente contruídos de barro cocido o de oro.

*Fray Antonio Margil* comenta el uso del tambor como un medio de comunicación "los naturales de todas éstas naciones" (de Talamanca), por lo común son docilísimos y muy cariñosos. Su modo de vivir entre sí, los que están en paz, muy pacíficos y caritativos, pues lo poco que tienen todo es de todos, y muy obedientes a sus caciques, pues a la menor seña que hacen con sus tambores se juntan todos, ya para hacer un palenque o ya para defenderse armados con flechas y lanzas.



Danza indígena con acompañamiento de trompetas y tambores (Album de Figueroa)

Relata Fray Francisco de San José del uso de cantos acompañados por tambores en los actos fúnebres. "En los entierros hay diversos ritos porque en Talamanca y Cavecaras los envuelven en hojas y mantos de corteza de árbol y los tienen así un año o hasta que tengan para hacer una grande chichada. En la isla (de Tójar) los llevan de día y de noche; a ratitos, con canciones lúgubres, al son de tambores, nueve días, y luego la mujer o hija queda llorando toda la vida; y este llanto es a las cuatro de la mañana y como quien canta muy recio, que se oye dos cuerdas y más si la casa está en alto". (15)

## SIGLO XVIII

En el año 1763 *Fray Manuel de Urcullu* informa sobre la existencia de diferentes categorías de *chamanes*, menciona brevemente el uso del canto mágico.

(15) *Loc. cit.*

"Tienen abominables costumbres y varias supersticiones y se reducen a tres las supersticiones que hay entre ellos.

*Capar*: a los primeros llaman *Capar* y son los que hablan con el demonio y le consultan las cosas temen sucedan. De éstos hay pocos y son muy respetados.

*Jacguacs*. A los segundos llaman *Jacguacs*, y estos son los que tienen la piedra de adivinar y los que consultan los demás indios cuando salen a algún viaje largo y les preguntan si les picará culebra, si vendrá el enemigo y también le preguntan en sus enfermedades si sanarán de ellas y los llaman para su curación; y cuantas medicinas aplican a los enfermos los referidos *Jacguacs*, las más son con supersticiones de soplarlas y otros además. Para dar repuesta el *Jacguac* a las preguntas que los demás le hacen sobre los sucesos futuros, pone en la palma de la mano la piedra, que es poco más grande que un peso duro de cordoncillo, allí la está soplando y repitiendo ciertas palabras en secreto, y si la piedra se menea o da vuelta es señal de cosa ad-

versa y si no se menea es favorable, aunque en todo esto hay mucho embuste.

*Isogro*. A la tercera especie de supersticiosos se les llama *isogros*, y estos son llamados a los entierros y funerales, en los que hacen muchas diabluras y supersticiones; llaman al diablo a las almas de los muertos cantando, porque *isogro* es lo mismo que *cantor*". (16)

Por orden jerárquico *Juan Manuel de Urcullu* enumera tres tipos de *chamanes* con sus respectivas funciones: *Capar*, *Jacquacs* e *Isogros* este último personaje ya fue mencionado en el siglo pasado por *Fray Francisco de San José* coincidiendo ambos en que su función era la de comunicarse con los difuntos a través del canto.

Los *Capar* y *Jacquacs* también realizan sus trabajos mediante cantos mágicos. Sobre los *chamanes*, *Carlos Aguilar* dice: "La vida religiosa entre los pueblos primitivos se concentraba en el *chamán*, por ser este intermediario entre el individuo, la comunidad y el mundo sobrenatural al obtener su poder directamente de las fuentes sobrenaturales. El *chamán* tenía su *alter ego* (otro yo), que por lo general era el *Jaguar*. La importancia del *chamán* dependía de su poder mágico, del control ejercido sobre los espíritus. Según la concepción primitiva, el *chamán* curaba los enfermos, adivinaba los sucesos futuros de los individuos de la comunidad, controlaba los fenómenos atmosféricos manejaba lo impuro o conducía las almas de los difuntos hasta la morada final convirtiéndose en animal ejercía la función de hechicero". (17)

La práctica del *chamanismo* lleva consigo la más rica actividad ritual y por lo tanto musical. En ella hay diferentes tipos de cantos y danzas, ya sean de consulta para curar o comunicarse con el más allá.

El mismo *Fray Manuel de Urcullu* en la siguiente crónica hace mención del uso del canto de cuna. "Las mujeres cuando están en su menstruación no entran en las casas, porque dicen que se infeccionan y mueren los animales monteses que tienen en ellas, como ardillas, loros, guacamayos, etc; tampoco entran en las cementeras, y así por lo común se están en las orillas de los ríos bañándose todos los días sin que les haga mal. Cuando están en cinta y se sienten próximas al parto, se van al monte a parir a donde nadie las vea, y cuando le llevan la comida se la dan con una vara sin tocarles. Aunque sea primeriza la mujer, ella sola con una piedra o

pedernal corta el ombligo de la criatura; y todas cuando paren se bañan, lavan la criatura y se ponen a cantar". (18)

## SIGLO XIX

En el álbum de *José María Figueroa* al pie de un dibujo sobre la curación de un enfermo escribe: "costumbres antiguas de los indios naturales del valle del Duy o Talamanca, y Biseita, arriba se representa un indio enfermo, y el *Sukia* o médico le pasa al enfermo como remedio tropical sobre la dolencia una lapa, y si el mal no cede, se le pasa un mono, con estos remedios creen generalmente que se curan y si estos no son bastantes, llaman a los cantores, estos le cantan al enfermo sus oraciones, y el *Sukia* lo desahucia, y ya no le vuelven hacer remedio alguno ni a darle de comer ni aun agua, de manera que con esta profecía o pronóstico el enfermo forzosamente tiene que morir". (19)

## SIGLO XX

*Karl Sapper*, quien probablemente tenía conocimientos musicales, hace un interesante análisis del caracol marino usado como instrumento melódico. Además de los mencionados tambores, conocí también una especie de flauta en forma espiral, que no obstante lo limitado de sus notas, posee su sonido muy melodioso. Es un caracol marino de seis centímetros con un pequeño agujero al lado. Soplando como una flauta en la embocadura pueden producirse unas pocas notas de las cuales sólo tres de tono menor fueron usadas por el único tocador que ví, sin embargo son de tal manera que él cortó aire con las notas contenidas y su agradable sonido, me hicieron muy grata impresión, puesto que no podría desconocerse cierto modesto sentido artístico musical de manera que yo hubiera deseado con mucho interés oír producciones más extensas, más, por desgracia, no se realizó mi deseo.

Yo puedo citar aquí solo unos pocos ejemplos cuyas cadencias finales muchas veces recuerdan casi las fórmulas comunes de recitativos, (incluye aquí la notación musical. . .) En el más alto grado me llamó la atención, por lo demás, la manera de hablar casi cantando los indios de Chirripó.

La esposa del Juez de Paz de El Arenal, una india vieja, se distinguía en este particular. Primero

(16) FRAY MANUEL DE URCULLU, 1969, pp. 18-19.

(17) AGUILAR, Carlos, 1965, pp. 27-28.

(18) FERNANDEZ GUARDIA, Ricardo, p.

(19) FIGUEROA, José María 1973-1883 : 22

comenzaba a hablar con notas altas y en el curso de la conversación recorría una sétima. Especialmente notable en ello, fue que frecuentemente saltaba con la voz de una tercera mayor a una cuarta con perfecta afinación, y después, a menudo, por más tiempo permitía al hablar en un determinado tono. Los hijos del Juez de Paz hablan cantando menos, pero se mueven también al hablar dentro del espacio de una quinta".<sup>(20)</sup>

Karl Sapper menciona una melodía compuesta de tres notas, dicha observación no debe interpretarse como una limitación de la capacidad creadora del indígena sino como un fenómeno cultural, pues la construcción de melodías dentro del contexto de la escala tritónica son y fueron muy usadas por nuestros indígenas, aspecto que puede comprobarse en las grabaciones hechas recientemente en las reservas indígenas.

También, demostrando conocimientos musicales Etta Becker—Donner analiza de la siguiente manera y con toda propiedad el canto del *awá* bribri.

"Son monódicos, y van por la tercera, a veces tan solo por la segunda. Utilizan así mismo pocos intervalos, por ejemplo: sol, si, la, ó, si, sol, si. Se sirven también de semitonos, verbigracia en: sol, si, si bemol. A veces también pueden advertirse finísimas oscilaciones u oscurecimientos de tonos.

Cuando dos curanderos cantan juntos, lo que ocurre, como ya dije antes, para intensificar el efecto de los cantos; se trata, a pesar de todo, de un único sistema. La segunda voz no es más que un reflejo de la primera. Si el canto no registra más que tonos, el acento recae en el primero y la duración en el segundo".

"Los curanderos conceden a los remedios la misma importancia que a los cantos, cuyos contenidos los adaptan a las ocasiones correspondientes. Si la enfermedad es grave o de larga duración, el curandero, sin dejar de cantar permanece sentado en su taburete durante varias noches. Suele llamarse con bastante frecuencia a un segundo curandero, cantando los dos conjuntamente para reforzar el canto y aumentar su eficacia.

"Como los cantos fúnebres, todos estos cantos se sirven de un lenguaje secreto, difícilmente traducible. La mayoría de la gente, empero, sabe de qué se trata. No parece, pues, de veras, un secreto, los bribris bien deben ser de parecer de que las palabras de uso diario resultan mucho menos convincentes para el mundo de los espíritus, utilizándose por esta razón un lenguaje secreto, fruto de una

tradicción antigua. Los mitos tampoco pertenecen a una "ciencia secreta". Cualquiera puede conocerlos, incluso las mujeres si así lo desean. A pesar de todo, hoy en día, los jóvenes ya no se interesan mucho por estos mitos. Los que con más ahínco conservan estas tradiciones antiguas son precisamente los *jawás*".<sup>(21)</sup>

Acertadamente Etta Becker—Donner clasifica el canto *awá* como monódico —canto de una voz— una de las principales características del canto primitivo denominado por los antiguos griegos como canto A Solo. Al igual que Sapper describe una melodía dentro del contexto de la escala tritónica. Cuando se refiere a las oscilaciones y oscurecimientos de tonos de la melodía observada, se refiere al fenómeno de cantilación el cual consiste en la desafinación natural de la melodía que se canta o interpreta en un instrumento, dicha característica debe tomarse como una manifestación musical válida y no como un defecto de interpretación.

Doris Stone nos hace una descripción muy valiosa de una ceremonia de iniciación *awá*. En ella señala aspectos musicales y paramusicales del canto *awá* "El aprendiz pasa tres días sin comer. . . se prepara una enramada en el bosque con todas las hierbas que pueda recoger, comestibles y no comestibles. . . se queda allí dos días a fin de no ver el sol. Por la noche puede salir. . . Después de dos días el maestro y su pupilo consumen todas las hojas comestibles o hierbas de la cabaña.

La próxima tarea para el novicio consiste en conseguir un bastón. . . La ceremonia final o de iniciación. . . es una prueba de resistencia. El aspirante construyó para sí mismo un cuarto pequeño de hojas en un rincón de la casa.

El curandero jefe cantando y sosteniendo su bastón, le iba entregando al novicio, quien también tenía el suyo, de una en una las plumas de guacamaya, oropéndola, águila, quetzal, viuda (*Thraupis episcopus diaconus*) (Lesson), halcón, perico y lora. El joven tomó las plumas y las ató con un hilo de algodón. . . a un pedazo de tela arrollada. . . uno le cantaba al aspirante mientras el resto (de los curanderos) le cantaba a los espectadores. . .

. . . Los curanderos se sentaron con sus bastones sobre los hombros en una banca larga llamada *siakule* porque sobre ella se colocarán más tarde las piedras. El jefe le cantó a un asistente pidiéndole un canasto pequeño. . . que contenía las piedras. Estas estaban envueltas en algodón dentro de dos pequeñas mochilas. . . El las sacó y le dió la canas-

(20) BOZZOLI de WILLE, María Eugenia, 1982.

(21) *Loc. cit.*



ta al novicio quien se apresuró a poner las plumas dentro de ella. El canto continuaba, intercalado con bromas que se daban entre sí los curanderos.

Sobre una banca baja el jefe colocó cinco sacos de acarreo doblados, uno con una piedra dentro pertenecientes al novicio: un paquete de papel, dos piedras y el canasto con las plumas. . . A medida que se colocaba un objeto sobre la banca, cada curandero y el aspirante tenían que poner una mano sobre éste. . . La primera esposa del jefe le pasó un guacal forrado con hojas de banano y lleno de chocolate caliente (sin endulzar). . . Los curanderos traen también un montón de hojas, lo mismo que paquetes de chicha de maíz blanco envueltos en hojas. Las bijaguas se usan en forma de copas para beber el chocolate. Se dirigen a los presentes diciéndoles: '—Esperen. Vamos a repartir la comilona.—' Todos responden: 'Bueno'. La primera esposa del curandero jefe se sentó con otra mujer en una banca larga para repartir las viandas. Todas las mujeres que participan en esta ceremonia tienen que ser mayores. . . Los hombres se sentaron enfrente en otra banca larga y el jefe comenzó a cantar: *mishka dio uok*. Cada curandero, siempre con su bastón, y sentada en la banca repetía este canto y a medida que lo hacía, el principal les iba pasando chocolate en una copa hecha con una hoja. . . Una mujer entonces comenzó a servir las bebidas de la vasija, mientras un hombre de pie iba pasando las copas. . . cambió cada una de las copas de las personas que estaban en las bancas poniendo en la mano derecha las que tenía en la izquierda. De esta manera, cada persona recibió la copa de su vecina. . . la copa tenía que ser sostenida con la mano derecha. Luego tomaron el chocolate y algunos hasta vaciaron parte de su copa en la de aquellos que habían tomado más rápidamente. Mientras el hombre de pie tomaba, el novicio se levantó y le ofreció un trago, luego hizo lo mismo con cada uno de los hombres. . .

A continuación se fue pasando chicha en frescas copas de hojas de la misma manera como se había hecho con el chocolate. Esta vez el jefe tomó un sobro y dividió el resto que quedaba en su copa entre los otros hombres. El curandero que estaba de pie echó parte de la suya en las copas de las mujeres y el novicio repitió la misma acción que él había hecho con el chocolate.

. . . el jefe vació el contenido de los sacos. . . todos tenían piedras envueltas en algodón. . . El jefe les cantó . . . y cambió algunas con el aspirante. . . Tuvo lugar entre los curanderos, una conversación, en la cual se discutió sobre los méritos de ciertas

piedras y se llevó a cabo el trueque de algunas de ellas, con lo cual cada uno formó su propio montón. Después de haber argumentado, cada poseedor le cantó a sus propias piedras. Entre tanto el jefe le cantaba a cada piedra en el centro de la banca. . . Todos los curanderos tenían que hacer lo mismo frente a la piedra más grande. . . Puesto que el aspirante no puede tocar las piedras hasta que le hayan sido puestas en sus manos, cada curandero fue tomando las piedras del centro y depositándolas en las manos del novicio. . . El aspirante había tenido que ayunar durante todo el día dentro de su cuarto. Entonces pusieron dentro de éste para ser usados más adelante, dos mazorcas de maíz blanco y un palmito crudo (que también es blanco).

A las 2 y 45 a.m. se celebró la misma ceremonia.

Esto debe hacerse durante la noche cuatro veces. (Esta vez se repartió chocolate, chicha, bananos, palmito, arroz, pollo). . . Otra vez tuvo lugar el cambio de la copa de izquierda a derecha.

A las 4 a.m. (se fueron a abanicar a un niño enfermo, con *aiiko*). . .

(El jefe) tomó una pieza de algodón, recogió las piedras más pequeñas del aspirante y les cantó. Las envolvió en algodón y las puso en un saquito. . . colocó este saquito dentro de uno más grande y lo ató para el novicio. Tomó otro saco e hizo una discerción a éste a uno de los curanderos y luego se lo puso alrededor de su propio cuello. El otro *jawá* recogió sus piedras y las puso dentro de los dos sacos de los cuales habían sido sacadas, mientras que el jefe hacía lo mismo con las piedras de los otros. Finalmente colgó el saco perteneciente al aspirante alrededor del cuello de éste. (Luego se le hizo un enjuague de la boca, según se acostumbra para quitar el ña).

(Después le entregaron bancas, y en su cuarto pusieron piedras, bastón, piel de jaguar, flauta. Se le dijo al novicio que no se durmiera. Cuando se le hablaba, contestaba desde su cuarto con un caracol o con la flauta, no debía hablar).

Por la noche finalizó la prueba y el novicio pudo salir de su compartimiento de hojas para tomar sus piedras". (22)

De esta interesante crónica podemos señalar que el canto *awá* tiene algunas veces una función pedagógica cuando se trata de formar otros *sukias*. La relación *awá*—maestro y *awá*—aprendiz, pone en evidencia que el *awá* maestro debe enseñar mediante una metodología especial los secretos de su

(22) *Loc. cit.*

oficio incluyendo el canto mágico y todo el sincretismo que se encierra en ellos.

De una de las giras realizadas en Talamancas en el año de 1981, el autor comenta lo observado en una chichada.

"Todos empiezan a llegar mucho antes de iniciarse la chichada; las familias enteras, inclusive madres con niños de amamantar, acuden a la cita sin importarles la distancia, el tiempo ni los obstáculos de la espesa selva talamanqueña.

De mano en mano, de boca en boca en fraternal acto de solidaridad y convivencia mutua, empiezan a correr los guacales repletos de chicha. Hablan el bribri, y el cabécar, cuando hay un blanco se dirigen a él con cortesía y respeto en un pésimo castellano.

¡Al fin llega el conjunto musical! Pronto se empiezan a escuchar tonadas de influencia sureña, especialmente panameña y colombiana; el bandoneón es acompañado por la guitarra, las maracas, el güiro y el tambor, de vez en cuando se escucha un cantante con voz tenue y misteriosa, algo así como el sonido de un quijongo perdido en la llanura.

Avanzada la noche, los ancianos y los adultos, movidos quizás por la fuerza vitalizadora de la chicha o por el recuerdo de sus ancestros, hacen callar el bandoneón y la guitarra para dar inicio al sorbón. Los jóvenes indígenas dan campo para que sus padres y los padres de sus padres se unan mediante los brazos, o en posición de apoyo, las manos sobre los hombros, así unidos en una sola idea y formando un círculo un hombrecillo bajo y delgado descendiente de la familia real de los cantores (isogros) llamado Isabelito Morales, inicia la danza del sorbón con el canto al zopilote (aló), al tigre (nmú), al gavilán (tesai), al mono colorado, (sál), a la danta (maí), al armadillo. Su voz es fuerte, y, entre su gente, es un gran cantor. Cada vez el canto y el baile se aceleran más y más en actitud de trance, como si estuvieran buscando sus dioses, sus historias y sus cantos perdidos. De pronto, como fantasmas salidos de la oscuridad del bosque, se incorporan las mujeres a la danza, protegiéndose de los brazos del hombre, pero al mismo tiempo apuntándolos con sus brazos alrededor de la cintura.

Por fin Isabelito Morales decide fijar el último paso de la danza, el cual rítmicamente marca el 1-2 en repetición; el cansancio llega a sus límites, y un grito al unísono da por terminado el baile".<sup>(23)</sup>

(23) ACEVEDO VARGAS, Jorge Luis, *La Nación*, Suplemento Ancora, domingo 20 de junio de 1982, p.3

## PUEBLOS DE TRADICION MESOAMERICANA

*La Gran Nicoya.* es así como algunos arqueólogos denominan esta región en su desarrollo precolonial. La extensión territorial de esta zona comprendía todo el noroeste de Costa Rica y parte del territorio nicaragüense.

El nombre de Nicoya proviene de las raíces nahuas *Necoc*: a un lado y otro, y *Yahotl*: el enemigo; al unir los dos términos obtenemos: *El enemigo a un lado y otro.* Según el arqueólogo *Edward Seler*, el término *Necoc-yahotl* es sinónimo del vocablo *Tezcatlipoca*, deidad mesoamericana que representa al *Señor del Espejo Humeante*, sembrador de la discordia y de la guerra, una de las deidades más enigmáticas y curiosas del Panteón Mexicano.

"Entre los mexicanos, Tezcatlipoca aparece en forma que sugiere el tránsito hacia la idea de un dios único, pues lo consideran como todopoderoso, invisible, omnipresente, o como expresa Sahagún (t.I, p. 82): 'espíritu, aire, tiniebla'. A este dios atribuían el regimiento del cielo y la tierra; le adoraban, reverenciaban y ofrecían como hacedor y dador de todas sus necesidades. . . Es significativo que en el mes de Toxcatl, a su representación la adornaban con una guirnalda de flores que llamaban izquixóchitl, o sea, el esquiujoché del habla popular guanacasteca".

Al llegar los españoles a Guanacaste, dominaba en la región la cultura Chorotega.

Se dividían los chorotegas en tres clases sociales: a) Clase alta, formada por el cacique, sacerdotes y principales; b) Plebeyos, y c) Esclavos. El cacique era el jefe del Palenque o provincia. Dentro del cacicazgo había una especie de nobleza; representaban al cacique en los asuntos internos y extraterritoriales; en caso de guerra, actuaban como jefes.

La clase plebeya era el resto de la gente. Los esclavos eran prisioneros de guerra; se les capturaba para ser sacrificados en los rituales.

La clase plebeya practicaba el matrimonio monogámico, mientras que, en las clases superiores, era legal el matrimonio bigámico.

Vivían colectivamente en verdaderas poblaciones alrededor de una plaza; al centro de ésta, había montículos donde se realizaban los rituales y ceremonias.

"La propiedad de la tierra era colectiva, con derechos de uso individuales. Posiblemente tuvieron

libros con una escritura idiográfica, trazada sobre pergaminos de piel de venados.

Tenían un calendario que se basaba en unidades de diez y de veinte días".

Eran grandes especialistas en el tejido y teñido del algodón; esto último lo hacían con tinta vegetal o con un gusano de caracol llamado *murice*.

"En Nicoya se labran finas colchas de algodón, lienzo y otras curiosidades que es lo mejor que se hace en todas las indias".

Explotaron el fruto de los árboles de anona, nispero, zapote, aguacate, y cultivaban maíz, cacao, algodón, frijoles, yuca, chile y tabaco. El maíz era considerado sagrado y el cacao se usaba como moneda. . .

Fueron grandes conocedores de la técnica de la cerámica. Su fino acabado, sus bellas formas y su rica decoración fueron causa de admiración de los conquistadores y, actualmente, de un valor incalculable para el patrimonio cultural de Costa Rica.

"Hay en la isla de Chira muy buena loza o vidriado de cántaros é jarros é todo lo que suele hacer de barro; la cual parece propia de azabache en la tez é color negro y es hermosa cosa de ver las vasijas dello, é yo he traído desde allí algunas piezas gentiles desta loza hasta esta ciudad de Santo Domingo".

La historia se inicia con la llegada de los españoles y marca el comienzo del mestizaje étnico y cultural entre el indio, el español y el africano. . .

## REFERENCIAS MUSICALES EN ALGUNAS CRONICAS DE FERNANDEZ DE OVIEDO.

### Siglo XVI

Es muy difícil hablar con certeza sobre la música indígena precolombina de la Gran Nicoya. La tradición musical autóctona prácticamente ha desaparecido a causa de la imposición cultural de otras civilizaciones. Sin embargo puede abordarse ese pasado musical mediante las crónicas de *Fernández de Oviedo* y el análisis de los diferentes tipos de instrumentos musicales encontrados en cementerios indígenas. . .

Poco antes de iniciarse el período colonial, los indígenas practicaban fervorosamente ceremonias rituales, las cuales culminaban con el sacrificio y autosacrificio humano. La sangre y carne de las víctimas era repartida entre los fieles como manjar sagrado. En consecuencia, la música ritual jugó un papel importante dentro de estos ritos y, probablemente, fuera una de las manifestaciones de carác-

ter colectivo o individual de mayor importancia. En una de sus interesantes crónicas, Fernández de Oviedo describe con gran realismo, un importante ritual celebrado en la Plaza de Nicoya: "Y entre las otras, tienen otra manera de areito o rito que es de acuesta forma. En tres tiempos del año, en días señalados que ya tienen por fiestas principales é la mayor de toda su gente, así como mujeres, con muchos plumajes é aderezados a su modo é pintados, andan un areito é modo de contrapás en corro (cerco de gente), las mujeres asidas de las manos, é otras de los brazos, é los hombres en torno de ellas, más afuera, así asidos, é con intervalo de cuatro a cinco pasos entre ellos y ellas, porque en aquella calle que dejan en medio, é por fuera é dentro, andan otros dando de beber a los danzantes, sin que cesen de andar los pies ni tragar aquel vino. E los hombres hacen meneos con los cuerpos o cabezas y ellas por consiguiente. Llevan las mujeres cada una aquel día un par de gutaras (o zapatos) nuevos. E después que cuatro horas o más han andado aquel contrapás, delante de su mezquita o templo en la plaza principal en torno del montón del sacrificio, toman una mujer u hombre (el que ya ellos tienen elegido para sacrificar) é súbenlo en el dicho montón é ábrenle por el costado é sáquenle el corazón, é la primera sangre de él es sacrificada al sol. E luego descabezan aquel hombre é otros cuatro é cinco sobre una piedra que está en dicho montón en lo alto de él, é la sangre de los demás ofrecen a sus ídolos e dioses particulares; é úntanlos con ella é úntanse a sí mismo los brazos é rostros aquellos interceptores é sacerdotes, o, mejor dicho, ministros manigordos o verdugos infernales; y echan los dichos cuerpos así muertos, a rodar de aquel montón abajo, donde son recogidos é después comidos por manjar santo muy preciado. En aquel instante que acaban aquel maldito sacrificio, todas las mujeres dan una grito grande é se van huyendo al monte. . ."

El comentario de Oviedo es sin duda revelador y elocuente: la música ritual estaba íntimamente arraigada en el individuo y en la comunidad indígena; era el vehículo por el cual se lograba una comunicación espiritual con los dioses. La danza, el canto y el acompañamiento instrumental eran elementos fundamentales para expresar su fe y honrar a sus deidades.

Se practicaban también ceremonias, en época de cosecha de sus principales productos, para rendir tributo a los dioses de los indígenas. He aquí una de las más curiosas ceremonias narrada por

Fernández de Oviedo relativa a la cosecha de cacao:

“Y halléme un día a ver un areito, que allí llamaban mitote, e cantar en coro, queos los indios suelen hacerlo, y era acabando de coger el fruto de cacao, que son aquellas almendras que entre aquella gente corren como moneda, e de que hacen aquel brebaje que por tan excelente cosa tienen; y fue de aquesta manera:

Andaban un contrapás hasta sesenta personas, hombres todos, y entre ellos ciertos hechos mujeres, pintados todos é con muchos y hermosos penachos é calzas, é jubones muy bigarrados é diversas labores é colores, é iban desnudos, porque las calzas é jubones que digo, eran pintados é tan naturales que ninguno los juzgara sino por tan bien vestidos como cuantos gentiles soldados alemanes e tudescos se pueden ataviar. Y esa pintura era de borra de algodón picado (é primero hilado) que lo hacen quedar como la borra que dejan las tijeras de los tundidores, y era de cuantos colores pueden haber, a aquellas muy finas. Algunos llevaban máscaras de gestos de aves; é quel contrapás andándolo alrededor de la plaza de dos en dos, e desviados a tres o cuatro pasos. Y en medio de la plaza estaba un palo alto, hincado, de más de ochenta palmos, y encima en la punta del palo, estaba un ídolo asentado y muy pintado, que dicen ellos que es el dios del cacaguat o cacao. E había cuatro palos en cuatro puestos en tornos del palo, é revuelto a eso, una cuerda de bejuco tan gruesa como dos dedos (o de cabuya) e a los cabos de ella, atados dos muchachos de cada siete u ocho años, el uno con un arco en la mano, y en la otra con un manojo de flechas; y el otro tenía en la mano un moscador lindo de plumas, y en la otra un espejo. Y a cierto tiempo del contrapás, salían aquellos muchachos de fuera de aquel cuadro, e desenvolviéndose la cuerda, andaban en el aire dando vueltas alrededor, desviándose siempre más afuera, e contrapesándose el uno al otro, destorciendo lo cogido de la cuerda; y en el tanto que dejaban e esos muchachos, danzaban los sesenta un contrapás, muy ordenadamente, al son de los que cantaban e tenían en cerco atambores y atabales, en que abrían diez o doce personas, cantores e teñeros de mala gracia e los danzantes callando e con mucho silencio.

Turóles esta fiesta del cantar e tañer e bailar como es dicho, más de media hora; e al cabo de este tiempo comenzaron a bajar los muchachos, e tardaron en poner los pies en tierra tanto tiempo como se tardaría en decir cinco o seis veces el Credo.

Y en aquello que dura en desarrevolverse la cuerda, andan con asaz velocidad en el aire los muchachos, meneando los brazos e las piernas, que parece que andan volando. E como la cuerda tiene cierta medida, cuando toda ella se acaba de descoger, paran súbitamente a un palmo de tierra.

E cuando ven que están cerca del suelo, ya cogidas las piernas, é a un tiempo las extienden, é quedan de pie los niños, uno a la una parte é otro a la otra, a más de treinta pasos desviados del palo que está hincado; y en el instante, con una grito grande cesa el contrapás e los cantores e músicos, e con esto se acaba la fiesta”.



El Volador. Danza ceremonial en la Gran Nicoya. Según dibujo de Fernández, 1959, V: Lámina XV.

Esta misma ceremonia fue también muy popular en México —país de donde posiblemente proviene— y en Guatemala, bajo el nombre de *El Volador*.

Actualmente se sigue practicando en esos países y, aunque siguen interviniendo músicos danzantes y voladores, se hace con un fin de exhibicionismo acrobático, perdiéndose el sentido original de la ceremonia.

*Stresser Péan* opina que la idea original del Volador está asociada al concepto cosmológico indígena que considera al cielo como una deidad masculina cuya esencia es el agua y el frío. De la unión de estos dos principios depende toda fecundación.

Derivado del Volador, existía también una especie de danza, o juego acrobático, llamado *comelagatoaste*.

"Hacen una horca de tres palos, los dos fijos en tierra y el alto atravesado e muy bien atado sobre dos horcones; y en éstos unos palos cortos, atados, para que sirvan de escalones por donde suben los volteadores al palo atravesado alto (o al menos el uno de los que han de voltear, porque el otro, desde tierra, puede ponerse como ha de estar), y en aquella horca o palo alto anda otro oradado e más grueso que dos de los otros o como ambos horcones, pero es de manera ligerísima, así como sigua o ceiba, u otros tales, o guazuma, que son maderas livianas; aqúeste palo grueso dánle tal medida, que cuando los extremos de él están en la parte inferior o baja, haya tres palmos o cuatro, porque el que volteo no toque con la cabeza en tierra. E cerca de los extremos hay otros dos palos que pasan de parte al palo que anda alrededor, a los cuales se tienen los que golpean. Es sin duda cosa para olgar, viéndola, e de ningún peligro, esta manera de rehileró é así anda alrededor tan recio e con tanta violencia como un rehileró, por el contrapeso que un volteo hace al otro".



Juego — Danza Comelagatoaste, según Fernández de Oviedo (1959, V: Lámina XV)

Es posible que tanto el Volador como el comelagatoaste, se relacionaban con el misticismo agrícola y cosmológico de los indígenas. Al parecer, el Volador estaba reservado a las grandes fiestas en época de cosechas, mientras que la danza o juego giratorio *comelagatoaste* era practicado como simple distracción.

Este mismo dios Tezcatlipoca, simboliza la muerte, la destrucción, la discordia. Es una deidad que se alimenta de la sangre producto del sacrificio y de la guerra.

La música de carácter guerrero fue, al igual que la música ritual, de gran importancia para las civilizaciones precoloniales. La guerra poseía un alto desarrollo; era una actividad de gran importancia para la supervivencia trival.

Sobre la música guerrera, Fernández de Oviedo comenta un festival celebrado el 19 de agosto de 1529 en la plaza de Nicoya. Al parecer, el objetivo era saber mediante la música y el licor, quien era más apto para la actividad bélica:

"Dos horas antes que fuese de noche, a una parte de la plaza, comenzaron a cantar e andar en corro en un areito hasta ochenta e cien indios, que debían ser de la gente común o plebea, porque a otra parte de la plaza mesma se sentó el cacique con mucho placer e fiesta en un dúo o banquillo pequeño, e sus principales e hasta otros setenta u ochenta indios en sendos dúos.

E comenzó una moza a les traer de beber en unas higuierillas pequeñas, como escudillas o tazas, de una chicha o vino que ellos hacen de maíz, muy fuerte e algo aceda, que en la color parece caldo de gallina, cuando en él deshacen una o dos yemas de huevo. E así como comenzaron a beber, trujo el mesmo cacique un manojo de tabacos. . . y enseñánlas por el un cabo poca cosa, y entre sí se va quemando (como un pibete) hasta que se acaba de quemar, en lo que dura un día. . .

E continuando de beber, yendo e viniendo indios e indias con aquel brebaje a vueltas del cual les traían otras higuieras o tazas grandes de cacao cocido, como ellos lo acostumbraban a beber. . . Estuvieron así hasta más de media noche, que los más de ellos cayeron en tierra sin sentido, embriados hechos cueros, e como la embriaguez diferenciadamente obra en los hombres, unos parecía que dormían sin se mover, otros andaban llorando, e otros gritando, e otros dando trapiés desatinados. Y estando ya en este estado, vinieron sus mujeres y amigos o hijos, e los tomaron e llevaron a dormir a sus casas, donde se durmieron hasta el otro día a medio día, o hasta la noche siguiente algunos, e

más e menos, según que habían cargado e participado en la beodera. Y el que acuesto no hace, es tenido entre ellos por hombre de poco e no suficiente para la guerra”.

El guerrero fue un personaje importante en la vida comunitaria indígena, casi el único método de subsistencia social. El demostrar que no se tenía la capacidad suficiente para la guerra significaba, relativamente, la no aceptación de la sociedad a que se pertenecía. Es curioso recalcar, que es precisamente, mediante el canto y la danza mezclados con el tabaco y alcohol, como el indígena demostraba públicamente su capacidad bélica.

Sobre la música recreativa se tienen informes en otra crónica de Fernández de Oviedo, en la cual describe a un grupo de músicos instrumentistas y bailarines que andaban de pueblo en pueblo divirtiéndose a las gentes y a sus caciques con danzas, cantos y juegos acrobáticos.

“Otra manera de Areito vi en la misma plaza de Tecoteaga, después de muerto el cacique Viejo, el cual sucedió un hijo suyo, gentil mancebo. . . Delante del bohío del cacique estaban debajo de una barbacoa hasta veinte indios, pintados de bixa e de xagua, que es rojo y negro, e con muchos e lindos penachos, cantando de pie, con tres o cuatro atambores e atabales, e fuera de aquel portal, en la plaza delante de aquellos músicos, a veinte pasos, andaban hasta diez o doce gondules, disfrazados y muy pintados así mesmo de bixa e xagua, con sus penachos e tiras, e moscadores e pelotes de algodón e de otras maneras, bailando a forma de contrapás. E desviados éstos, diez pasos a la mano derecha, estaban otros cuatro gandules, dispuestos hombres, pintados como los susodichos de muchos colores, e las caras rojas como sangre, pintadas con ciertas cabelleras e plumas e penachos, e como ellos se suelen poner para mejor parecer en la guerra. E destes cuatro, los tres estaban parados o quedos, que no se movían, y el uno solo bailaba e andaba a manera de contrapás, sin salir ni se apartar más de un paso o dos a un lado o a otro de Tecoteaga, señor de aquella plaza que estaba arrojándole varas al que bailaba, desde a tres o cuatro pasos de él; e muchas veces, o las más, la daba por aquellos costados e lomos, e vientre e brazos e piernas, e por donde le acertaba, pero nunca la tiraba a la cabeza.

E al tiempo que el cacique soltaba la vara, el que la atendía hurtaba o torcía el cuerpo a un lado o al otro, o se abajaba o volvía las espaldas, de forma que muchas veces le erraba, pero las más veces

le acertaba e le daba buenos golpes, que le alzaban bien las ronxhas.

E quitábase aquel y entraba otro de los dichos cuatro, y esperaba otros diez o doce tiros, o los quel dicho cacique quería. E así discurría de uno en uno, por todos cuatro, hasta que hubo rompido hasta treinta varas en ellos. . .

Y estaba mucha gente de indios, chicos e grandes e mujeres, mirando la dicha fiesta. E acabadas de tirar las varas, el cacique mandó sacar cacao, e dio de su mano a cada uno de los cuatro, hasta quinientos granos e almendras de dicho cacao. Y hecho aquesto, con una gran grita se fueron los bailarines e músicos e cantores e los golpeados, e tras ellos mucha gente de indios a otras plazas, a otros caciques e señores a hacer lo mesmo. . .

Así como se fueron, yo pregunté al cacique que para que hacía aquello, o que si era día de fiesta entre ellos, o que ministro significaba; e dijo que no era fiesta, sino que aquellos indios eran de otras plazas y eran mancebos, e por su placer andaban como en aguinaldo a pedir cacao a los señores e caciques que lo tenían, e que ellos se lo daban, como él había hecho; e que primero que se lo diesen acostumbraban tirarles veinte o treinta varas hasta las quebrar en ellos”.

¡Hermoso comentario de Oviedo! Podemos asegurar que en esa época, nuestros indígenas se organizaban a manera de pequeñas compañías artísticas ambulantes, compuestas por instrumentistas, danzantes, cantantes y una especie de acróbatas, algo semejante a los pequeños grupos trovadores de Europa.



Danza indígena de la Gran Nicoya con acompañamiento de tambor de lengüeta. Según grabado de Bensoni, 1542.

Por lo tanto, ya existía el concepto de músico profesional o semi-profesional, pues este recibía por su trabajo la correspondiente remuneración (en esa época se usaba como moneda el cacao) por divertir al cacique y a su gente.

Los nativos de Gran Nicoya siempre dieron importancia al enterramiento. Al difunto se le enterraba, no solamente con sus pertenencias personales, sino con ofrendas de piedras preciosas y bella cerámica. Esto indica que, paralelamente, la música fúnebre tuvo gran importancia. Oviedo narra un pequeño pasaje donde afirma ver una ceremonia fúnebre con cantos y bailes:

"Otros areitos y cantares juntados con el bailar e contrapases, usan los indios e aquellos son comunes y en tiempo de sus obsequias e muerte de los caciques principales e que les quedan en lugar de historia e memoria de las cosas pasadas, e van acrecentando lo que sucede".

Sin duda alguna se trata de cantos fúnebres narrativos, en los cuales posiblemente, se comentaban aspectos concernientes a la personalidad del muerto. Es de suponer que la música fúnebre variaba según el nivel social del difunto.<sup>(24)</sup>



(24) ACEVEDO VARGAS, Jorge Luis, pp. 29-34.

**CAPITULO II**  
**INSTRUMENTOS MUSICALES**  
**PRECOLOMBINOS**



Basado en el análisis de las colecciones del Museo Nacional de Costa Rica del Museo Arqueológico del I.N.S. y de algunas colecciones particulares, hemos podido recopilar algunas peculiaridades sobre los instrumentos musicales de la época precolonial.

## OCARINAS

La gran variedad de ocarinas, su fino acabado y sus condiciones sonoras hacen de este instrumento musical un preciado documento para el arqueólogo y etnomusicólogo. Generalmente son de forma zoomorfa y antropomorfa en ocasiones tienen forma de objetos inanimados. Las hay de todos tamaños pequeñas, medianas y grandes; se destacan también las ocarinas miniaturas por su excelente sonoridad y curiosas formas.

La posibilidad melódica de las ocarinas es variable; se encuentran de dos hasta seis orificios, las cuales producen escalas de tres, cuatro, cinco, seis y siete sonidos respectivamente, esto, sin tomar en cuenta, la posibilidad de obtener sonidos —medios tonos— cubriendo la mitad de los orificios, tapan-do la salida de aire o cruzando los dedos y procurando soplar más fuerte.

En la provincia de Guanacaste predominan las ocarinas que poseen cuatro orificios. En las culturas de tradición Sudamericana encontramos ocarinas con dos, tres, cuatro y hasta seis orificios.

Al analizar las ocarinas desde el punto de vista sonoro, tomando en cuenta el timbre y la tesitura, pueden fácilmente clasificarse en cuatro grupos:

- a) De tesitura sobre aguda (ocarinas miniaturas)
- b) De tesitura aguda
- c) De tesitura media
- d) De tesitura grave

El cuadro anterior nos asegura que existía entre los indígenas, un concepto claro de la subdivisión natural de las voces (puede tener un equivalente a la clasificación tradicional occidental: tenor, barítono, bajo; hecho que se confirma con el hallazgo de ocarinas fabricadas en grupos de dos y tres, con las mismas características arqueológicas; pero de diferentes tamaños y tesituras).

Algunas ocarinas poseen agujeros adicionales, posiblemente con el fin de lograr un mejor sonido y perfecta entonación del instrumento.

## SILBATOS

Este instrumento tuvo, dentro de la música indígena, una función especialmente rítmica. Al

igual que la ocarina, la variedad en el tamaño y formas es abundante. Aunque los hay de forma antropomorfa, son más comunes los de forma zoomorfa.

Existen dos tipos de silbatos:

- a) Sencillos (producen una sola nota).
- b) Dobles (producen dos notas simultáneamente).

Los silbatos dobles se subdividen en dos grupos: los que poseen dos cajas de resonancia independientes en su estructura exterior e interior, pues cada caja de resonancia tiene su respectiva embocadura. El otro tipo de silbato tiene dos cajas de resonancia independientes en su estructura interior; pero unidas exteriormente por una sola embocadura.

## SONAJAS

Igual que las ocarinas y pitos, se encuentran en abundancia y variedad. Abundan las formas zoomorfas y antropomorfas, pero se encuentran también en forma de maracas, algunas con el mango de hueso de ave.

El carácter sonoro de la sonaja está determinado por el tipo de material y el número de objetos que se encuentran en el interior. Por otra parte, al analizar el carácter sonoro de un instrumento tan sencillo y rudimentario como la sonaja, nos sorprendemos por la variedad de sugestivos sonidos.

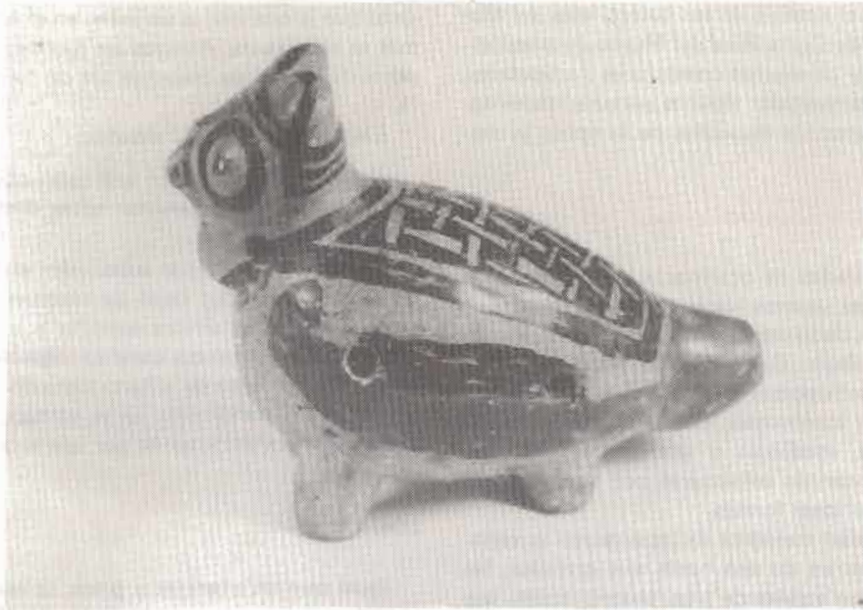
## TAMBORES

Tanto en las culturas de tradición Mesoamericanas como Sudamericanas, se han encontrado tambores contruidos de barro; sin embargo en el año 1952, en los alrededores del Volcán Irazú en la finca denominada *Retes* se halló un complejo de tambores de lenguetas de varios tamaños con idénticas características del *teponaztli* mesoamericano.

Los tambores de barro hallados son de varios tamaños; y su forma es cónica; muchas veces equivocadamente, se le cataloga como si fuese un vaso en forma de copa. Todos poseen en el extremo superior un estrechamiento donde se le coloca un parche elaborado generalmente de piel de iguana o de chanco de monte.

El tambor produce dos sonidos de diferente altura muy bien definidos. Cuando se le percute en las orillas se obtiene la fundamental; hacia el centro la quinta de esa fundamental.<sup>(25)</sup>

(25) *Ibid*, pp 35-39 y 44-47.



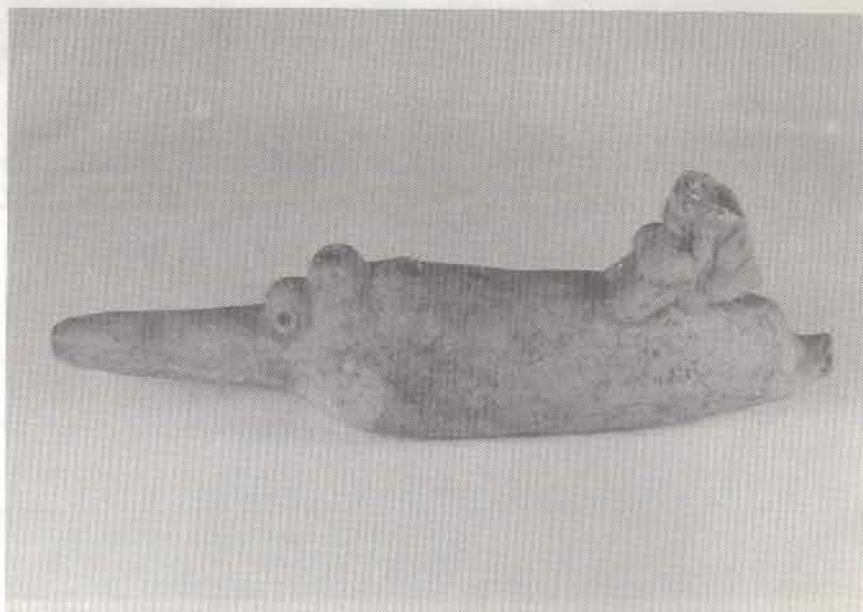
**Ocarina No. 1**

Ocarina en cerámica policromada que representa a un ave. Mide 8 cm de alto y 7 cm. de ancho y procede de Guanacaste. Tiene 4 huecos. Museo Nacional No. 24.689.



**Ocarina No. 2**

Ocarina en cerámica monocroma con decoración incisa y una cabeza de roedor. Mide 7,5 cm de alto y 6 cm. de ancho y procede de Guanacaste. Tiene 4 huecos. Museo Nacional No. 24.624.



**Ocarina No. 3**

Ocarina en cerámica monocroma, decorada con una figura humana en la parte superior. Mide 23,5 cm. de largo y 5,5 cm. y procede de la Vertiente Atlántica. Tiene 4 huecos, Museo Nacional No. 25.796.



**Ocarina No. 4**

Ocarina en cerámica policromada que representa un ave. Mide 6,5 cm. de alto y procede de Puerto Jiménez, región Diquís. Tiene 2 huecos. Museo Nacional No. 12.724.



Ocarina No. 5  
Ocarina en cerámica policromada de forma semiglobular. Mide 6,5 cm. de largo y procede de Diquís. Tiene 4 huecos. Museo Nacional No. 15.274.



Ocarina No. 6  
Ocarina zoomorfa de origen mezoamericano. Colección particular.



**Ocarina No. 7**  
Ocarina zoomorfa de origen sudamericano de dos huecos. Colección particular.



**Pito sencillo No. 1**  
Pito sencillo en cerámica monocroma que representa una figura humana. Mide 8,5 cm. de alto y procede de Guanacaste. Museo Nacional No. 15.448.



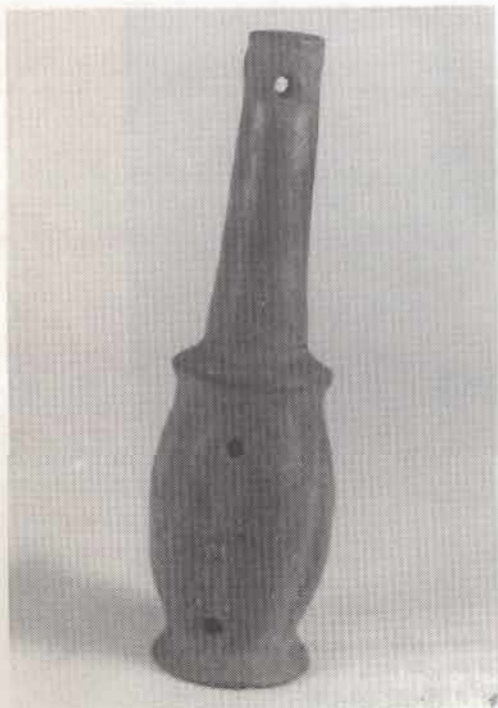
**Pito Doble No. 1**

Pito doble en cerámica policromada zoomorfa. Mide 10 cm. de alto y 6 cm. de ancho y procede de Guanacaste. Museo Nacional No. 23.908.



**Sonajero No. 1**

Sonajero en cerámica policromada en forma de fruto. Mide 10 cm. de alto y procede de Diquís. Museo Nacional No. 23.552.



**Sonajero No. 2**

Sonajero en cerámica monocroma en forma de maraca. Mide 11 cm. de alto y 3 cm. de ancho y procede de la Vertiente Atlántica. Museo Nacional No. 25.420.



**Sonajero No. 3**

Sonajero en cerámica monocroma con agarradera circular. Mide 7 cm. de alto y 4 cm. de ancho y procede de Guácimo. Museo Nacional No. 26.633.



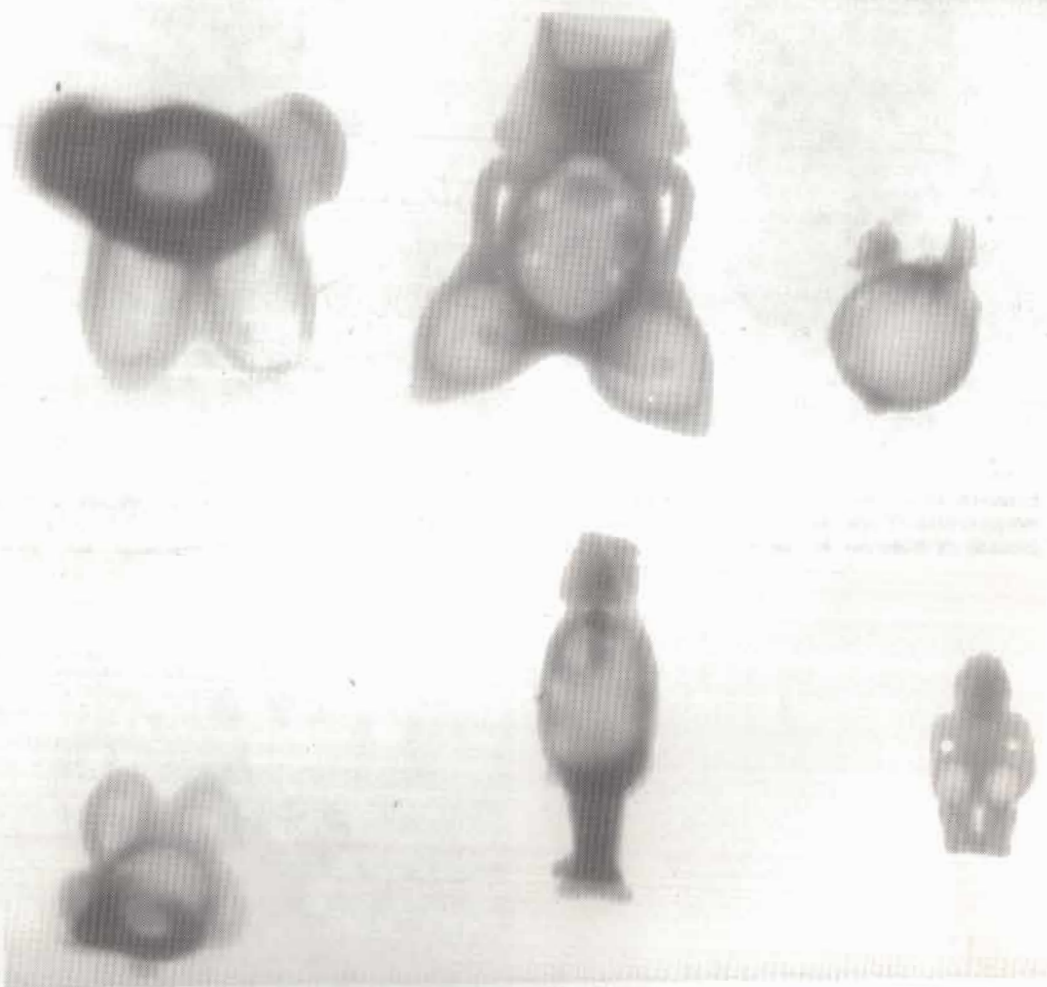
**Sonajero No. 4**

Sonajero en cerámica bicroma decorado con ave en la parte superior. Mide de alto 11 cm. y procede de Guanacaste. Museo Nacional No. 23.433.



**Sonajero No. 5**

Sonajero en cerámica monocroma. Mide 7 cm. de largo y 3,5 cm. de ancho y procede de la Vertiente Atlántica. Museo Nacional No. 25.430.



Radiografías de instrumentos musicales indígenas, procesados en el laboratorio Nuclear de la Escuela de Física de la Universidad de Costa Rica, por los profesores Lic. Ricardo Jiménez Dam y M.S. Mauricio Gallardo Zamora, bajo el sistema de "Neutrones Térmico" (cf. 252-1/d = 25 -70 h.)





Radiografías de instrumentos musicales indígenas, procesados en el laboratorio Nuclear de la Escuela de Física de la Universidad de Costa Rica, por los profesores L. Ricardo Jiménez Dam y M.S. Mauricio Gallardo Zamora, bajo el sistema de "Neutrones Térmico" (cf. 252-1/d = 25-70 h.).

# ESCALAS PRECOLOMBINAS

(Análisis de la colección del Museo del Instituto Nacional de Seguros)

Catalogo N° 46

1174

3015

1049

957

4377

4381

797

270

75

4696

4382

48

78

3014

4264

4368

880

188

798

4616

4679

660

4379

475

4791

2674

635

2796

468

956

4995

777

770

459

82

1083

5688

1024

644

3499

793

632

939

4797

5001

2461

2778

794

767

1025

805

4265

994

991

909

3787

4998

2479

2774

795

3487

1026

2675

879

2804

938

959

5754

4373

2477

2776

2775

91

2474

2478

3532

92

4624

3709

437

382

74

2475

76

4386

619

925

# ESCALAS PRECOLOMBINAS

(Análisis de la colección de ocarinas del Museo Nacional)

Catálogo N° 15277

3240

9343

10579

21113

9321

14197

15278

9333

21939

9396

11633

17127

9315

9307

10561

14202

1057

21845

15309

9295

9343

15314

9315

15311

15314

9486

20773

9319

5349

22725

14200

9524

9344

9341

9302

### CAPITULO III

## LA MUSICA EN LAS RESERVAS INDIGENAS DE COSTA RICA SITUACION ACTUAL

### CAPITULO III

## LA MUSICA EN LAS RESERVAS INDIGENAS DE COSTA RICA SITUACION ACTUAL

## CARACTERÍSTICAS

Dos aspectos determinantes se observan en la vida cultural de las comunidades indígenas de tradición sudamericana:

- a) La ignorancia casi total de su tradición cultural por parte de niños y jóvenes.
- b) Un esfuerzo supremo de adultos y ancianos por conservar sus tradiciones y costumbres.

Ambas realidades son el producto de un fuerte proceso de aculturación, que se inicia prácticamente desde la época colonial y se ha prolongado hasta nuestros días. Al exterminio físico, surge paralelamente el exterminio cultural en comunidades donde las tradiciones y costumbres se conservan de generación en generación en forma oral. Los adultos y especialmente los ancianos que sobreviven, son los únicos conocedores de su propia cultura verdaderos pilares para un posible renacimiento de sus tradiciones y costumbres, desgraciadamente hay comunidades como la Boruca y Térraba, donde son pocos los ancianos que aún conservan su dialecto, y con ello todo el acervo cultural auténticamente indígena.

La música indígena solamente es interpretada por ancianos, algunos adultos y pocos jóvenes. El canto generalmente es a capella y en muy pocas ocasiones se hace con acompañamiento de tambor y flauta. El poco uso de estos instrumentos se debe especialmente a la carencia de materiales para su fabricación. Se han logrado registrar cantos de amor, de cuna, de trabajo y cantos alusivos a animales.

Algunas comunidades aún bailan sus propias danzas, acompañados especialmente con tambores, pitos y maracas, usando también el recurso del canto, por ejemplo: el Bugutá y Jehio de Guaymí, el Sorbón de los Bribris, el Muakuke de los Cabécares y el Napurantengeo de los Malekus. Existen también algunas costumbres donde están involucrados el canto, la danza y la música instrumental por ejemplo las balserías de Guaymíes, el juego de los diablitos y negritos de Boruca y la caza de la tortuga en Guatuzo.

En las comunidades indígenas, Bribris y Cabécares, el canto Awá (Jawá en cabecar) es abundante, es el canto ritual de los Sukias, el elemento mágico para comunicarse con *Sibú* y para curar a sus pacientes.

Hay un cantor especializado en cantos no rituales como el canto propio del baile *Sorbón*, el mis-

mo que describe características y habilidades de los animales familiares para el indígena.

El lenguaje musical es sumamente primitivo, pero no por eso deja de ser bello e interesante, más que diversión, es regocijo espiritual. Por eso es que la melodía está íntimamente ligada al texto y al ritmo, existe un perfecto equilibrio entre estos tres factores: melodía, ritmo y palabra.

Los jóvenes y los niños víctimas del proceso de aculturación, han olvidado por completo toda manifestación cultural de sus antepasados, doblegándose ante la fuerza ingrata de una mala educación y el impacto de los medios de comunicación masiva, especialmente de la radio. Han asimilado instrumentos musicales como la guitarra, el güiro, bandoneón, violín, marimba y ejecutan la misma música que escuchan en programas de la radio nacionales e internacionales. Los Bribris, Cabécares y Guaymíes han sido fuertemente influenciados por música caribeña de Panamá y la cumbia de Colombia, sin embargo, la interpretación se adapta a la idiosincracia del indígena, conservándose la idea de que es un lenguaje para alimentar el espíritu. Los conjuntos musicales de jóvenes indígenas están compuestos básicamente por guitarra, tambor, maracas, güiro, marimba, bandoneón o violín, su manera de tocar y cantar es discreta; pero espontánea, como si empezaran a asimilar estos instrumentos de tradición occidental. El indígena por su naturaleza musical posee una excelente sensibilidad artística y muy buen oído, esto les permite ser autodidactas en el aprendizaje de sus instrumentos.

La situación cultural de las reservas indígenas de Costa Rica es confusa, ni siquiera se está gestando una cultura de mestizaje, en donde el patrimonio cultural foráneo ayude a formar con las manifestaciones propias del indígena, un nuevo lenguaje que los identifique. En Guanacaste se terminó físicamente con el aborígen; pero nació como producto del mestizaje étnico entre el indio —negro y español, el guanacasteco que hoy conocemos con sus costumbres y su música.

Lo único que puede salvar de la pérdida de identidad de estos pueblos, es un programa de rescate cultural bien orientado y agresivo, empezando por una educación primaria y secundaria que tome en cuenta los valores propios del indio: su lengua, tradiciones, creencias y costumbres.

Las iglesias cristianas se han introducido fuertemente imponiendo cantos religiosos de estructura tonal, desaprovechando la oportunidad de identificarse mejor con estas comunidades indígenas a través de su propio lenguaje y sus propios cantos,



creemos que en el fondo eso sería el verdadero espíritu de la liturgia recomendada por el último Concilio Ecuménico. Hemos sido testigos del choque espiritual de algunos Sukias que inclusive asistían a los oficios religiosos, y han sido considerados como brujos, hijos del demonio. "Crean que somos hijos del demonio porque trabajamos de noche, en las tinieblas y usamos cantos. Hemos sido educados y preparados para ejercer nuestro oficio, no somos improvisados. ¿Es que a los curas se les olvida que Dios hizo el mundo en las tinieblas, en la oscuridad? Nosotros trabajamos de noche, sacrificamos el sueño para ayudar al prójimo, para curarlo, escogemos la noche porque aunque todo es oscuridad todo es claro para nosotros, no hay nadie que nos moleste, podemos concentrarnos, nosotros siempre hacemos el bien, de lo contrario perdemos ante Dios todo el poder de curar, cantamos porque lo que se canta se dice mejor". Así se expresó un Sukia sobre su trabajo.

Es una realidad irreversible la influencia de fuerzas extrañas en la vida espiritual y cultural de los indígenas, pero esa fuerza debe ser más positiva y benévola, simplemente respetando su propia idiosincrasia, es verdaderamente alienante y absurdo que un Sukia dejara de serlo porque su iglesia se lo prohibió.

El músico tanto de tradición indígena (como el cantor y el AWA, JAWA), como el músico según lo concebimos las sociedades, es un personaje de sumo aprecio, respetable, sin ellos no se concibe la realización de una chichada, actividad donde se concentra toda manifestación musical, ya sea la expresada por los jóvenes, como por los adultos y ancianos.

Los instrumentos musicales que usan están por lo general muy deteriorados, especialmente los de tradición occidental, como la guitarra y el bandonéon, cuando un instrumento de estos se descompone, es difícil remplazarlo.

#### CARACTERISTICAS GENERALES DE LA MUSICA INDIGENA

Si tomamos en cuenta que la música indígena es, en su esencia, una necesidad espiritual, la interpretación es muy particular y difiere de la música tonal, sea clásica o popular.

Podemos afirmar que por su estructura y características propias de la música primitiva, el canto indígena es nuestro canto llano. Las melodías juegan entre tres, cuatro y cinco sonidos generalizán-

dose el uso de las escalas tritónica, tetratónica y pentatónica. Su belleza estriba en su sencillez, la melodía está íntimamente ligada al texto, hay cantos (como el de los *Malekus*) que tienen un esquema melódico general que cede (algunas veces) ante la necesidad de acomodar un nuevo texto a la melodía.

La música indígena tiene varias funciones dentro de la vida social:

a) La utilitaria: donde la música vocal e instrumental. Ayuda o acompaña al hombre en su trabajo o sirve como medio de comunicación sensorial, por ejemplo, en Boruca hemos recopilado sonidos producidos por un cazador para atraer a su presa, esta habilidad la ha adquirido al contacto con la naturaleza y a un agudo sentido de observación.

Los cantos de trabajo son con frecuencia, una especie de desahogo, que le permiten al ser humano ayudarse espiritualmente en su trabajo físico. Se valen del uso del tambor y otros instrumentos: el cuerno, el caparazón de tortuga y el cambute, para comunicarse entre comunidades o familias vecinas de un rancho a otro.

Se da una función utilitaria, de carácter espiritual. Primero la música como elemento mágico, lenguaje indispensable y en la mayoría de las veces secreto (como el caso del canto *Kúsua* en los Bribris) para comunicarse con lo sobrenatural y para curar a los enfermos, este es el canto propio de los Sukias de Talamanca. El otro aspecto es el canto religioso usado por los aborígenes para pedir buena cosecha, tener éxito en la caza, que cese la lluvia, etc. Entre los *Malekus*, cuando se celebra la caza de la tortuga, se le pide al Dios *Javara* (Dios de las tortugas) tener buena suerte en esa actividad, para ello hay cantos y oraciones recitadas, también las hay para protegerse de un ladrón, un asesino, un animal montañés o de un enemigo.

b) La música como función social se caracteriza en todas las comunidades, pero en las indígenas constituye el principal recurso en toda actividad cultural. El canto y el baile son manifestaciones espontáneas no importa el motivo o la circunstancia.

Encontramos en abundancia gritos y exclamaciones en el juego de los diablitos de Boruca, probablemente sea una especie de *saloma*, muy típico de la zona de Chiriquí en Panamá. Al respecto debemos recordar que antiguamente nuestro territorio se prolongaba justo hasta Chiriquí, y que, aún después de definirse las fronteras, muchos aspectos

culturales quedaron de los dos lados y por lo tanto no deben definirse como costarricense o panameño, sino como un fenómeno regional; es así como el saloma abunda entre los Borucas, Guaymés y Terrabas. Hay salomas de amor, de trabajo y los propios del juego de los diablitos.

El recitado es común entre los cantos Sukias, o cuando narran una historia. Las oraciones son recitadas con un excelente sentido rítmico, donde el texto es sostenido en una sola nota, para resolver al final de la frase en un intervalo de tercera mayor o menor descendente.

Los intervalos del canto y la música instrumental son por naturaleza imprecisas (cantilación), esto no es producto de incapacidad auditiva del intérprete, sino un fenómeno cultural. La cantilación vocal o instrumental se da colectiva e individualmente, por otra parte el canto indígena es expresivo por la cantidad de glisandos ascendentes y descendentes, acentuaciones mayores y menores, sonidos nasales y guturales, propios del dialecto en que se canta, libertad rítmica, oscilación voluntaria en los sonidos, especialmente al final de cada frase y en las notas largas.

El falsete se hace presente en el saloma de Boruca y Guaymí. El canto aspirado o con voz velada es corriente en los cantos Sukias, sobre todo en el Kúsua (canto susurrado).

El canto y el eco, son fenómenos comunes cuando se cantan y se bailan simultáneamente, en este caso hay un cantante principal, al cual se le contesta a manera de eco y en estribillo repitiendo la última frase o palabra del solista.

Los aspectos anteriores de la música indígena, la convierten en un excelente lenguaje sonoro utilizado para realizar experiencias musicales a otros niveles tanto en la música orquestal como vocal.

## GUATUZO (MALEKUS)

Están ubicados en la zona norte del país, a seis kilómetros de San Rafael de Oreamuno. Ocupan tres asentamientos o palenques: Tonjibe, Margarita, y El Sol; todos muy cercanos entre sí. Su población está estimada en unos trescientos habitantes.

En Margarita y Tonjibe las casas son de madera y techos de cinc, con servicio sanitario y tubería de agua potable. Fueron construídas por el INVU hace más o menos doce años, desgraciadamente sin tomar en cuenta la arquitectura aborígen.

En Margarita hay una casa comunal que funciona como hotel, centro de recreación y de activida-

des culturales. Un dispensario médico, una antigua iglesia de madera en abandono, y en uno de los extremos del palenque, una cantina. Las casas de cada asentamiento están muy cerca unas de otras comunicándose por medio de trillos, no se hace delimitación alguna entre una casa y otra, abundan los árboles frutales, especialmente, de naranja y limón dulce. La siembra de maíz, frijoles, la cría de cerdos y gallinas es su principal fuente de ingreso. Son hábiles pescadores y cazadores, la comida tradicional es la carne ahumada con plátano verde o maduro. Aunque usan mesas, no se ha perdido la costumbre de servir los alimentos en el suelo sobre hojas de plátano y comerlos con la mano. La cocina no tradicional es un fogón con tres piedras o bloques.

Todavía practican el enterramiento indígena, los padres suplican a sus hijos que no los sepulsen en el panteón de Guatuzo, sino al lado de su casa o dentro de ella según la tradición maleku. Usan una caja de madera, se viste al difunto con taparrabo hecho de *mastate*. La caja no debe tocar tierra, es por eso que, en el fondo del hueco se hace una especie de bóveda hacia uno de los lados donde se introduce la caja. A la par del cuerpo se pone una olla de barro, una bolsa (*chácaras*) hecha de mecate tejido. No pueden llevar cadenas, y a los tres días se hace una fiesta de sufrimiento donde toda la comunidad visita a los familiares del difunto para dar el pésame.

Según la creencia, las personas que mueren por accidente (picado de culebra, asesinado, ahogado, etc.) van al infierno (el infierno queda arriba y el cielo está en la naciente de los ríos). A estas personas se les medio enterraba en la montaña, actualmente se les sepulta en el cementerio de Guatuzo.

En su mundo mitológico existe toda una jerarquía de dioses y demonios, *Tokú* es el dios "legítimo", el creador del cielo y de la tierra, y el que le da a los dioses secundarios un poder espiritual.

Los *Kajuivas* son dioses que habitan en las nacientes de los ríos:

*Piuri* habita en el Río Buenavista, es el encargado de regular los ríos.

*Chanilla*: está en la naciente del Río Pastate, junto con el *Kajuiva Piuri*, forman las dos fronteras de dios, al Norte y al Sur respectivamente.

*Ucurín*: está en la naciente del Río Frío.

*Ahore*: está en la naciente del Río de La Muerte, este es un *Kajuiva malo*, es el peor enemigo de la humanidad, le gusta matar. *Ahore* hizo posible el diluvio.

**Cooté:** en la naciente del Rfo Quequer, es un Kajuiva bueno.

**Tojifa:** en la naciente del Rfo Sol y es un Kajuiva bueno.

**Anafín:** en la naciente del Rfo Cucaracha. Es un Kajuiva malo, junto con el Kajuiva Ahore y Nharíne hicieron el diluvio.

**Nharíne:** en la naciente del Rfo Venado, es el creador del hombre. Es el máximo representante de los malekus y el más sabio, el responsable directo de la humanidad, creó el cielo, la tierra, las plantas, los animales y los ríos.

Antiguamente había un representante de los Kajuivas que era el jefe de los Malekus. Para poder ver a un Kajuiva debe adorarse con cacao, libre de todo mal pensamiento, no comer carne de vaca ni de cerdo. Se puede comer carne de guatusa, todo tipo de pescado, pavo, tepescuintle. Ni grasa ni sal. Debe ser un hombre sano e íntegro.

## CREENCIAS Y COSTUMBRES

Para comunicarse con los Kajuivas, debe pasarse por "una crisis": ver al diablo, sufrir una picadura de serpiente, o amenaza de muerte, etc. Al comunicarse con el diablo el Kajuiva lo auxilia; pero siempre se padece de "dolor y temperatura".

Todos los Kajuivas están bajo la tutela del Kajuiva Nharíne, ninguno puede hacer nada sin su consentimiento. El diluvio sucedió porque Ahore se lo pidió y él (Nharíne) estuvo de acuerdo.

En el Lago Caño Negro se encuentra Kajuiva Torajáme. No tiene naciente.

**Javara,** dios de las tortugas. Cuando se va a la caza de las tortugas, él provee alimentos, y los protege. Conduce el bote cuando van a Caño Negro. Si no cazan nada durante el viaje es porque así él lo dispuso.

**Faiñeturi,** dios de la Tierra, máximo líder, se encarga de regular los temblores, terremotos, vientos, lluvias y volcanes.

**Tokú.** decide quien va al cielo y quien va al infierno, él recibe a los que mueren bien, de muerte natural.

**Maika:** recibe a los que van al infierno, es decir, los que mueren por accidente: ahogo, acuchillado, cuando se les revienta un abseso, o caen de un árbol y mueren, etc.

Además de Maika hay otros espíritus malos que reciben a los accidentados; con éstos pueden hacer lo que quieran, hasta convertirlos en otros diablos. Esos otros espíritus malos son: *Kankanijuma, Ibauraka, Yumaranque.*

**Tokú:** dios de todos, no nos permite andar de noche porque el diablo anda de noche. Tokú y Maika pueden comunicarse, ellos cantan y fuman. Cuando un Maleku no respeta las reglas Tokú se enoja y le dice a Maika que haga lo que quiera con el hombre desobediente".<sup>(26)</sup>

## La caza de la tortuga

"Esta fiesta se realiza en época de verano entre los meses de marzo, abril y mayo. Participan jóvenes y ancianos de ambos sexos. El viaje dura en total quince días, se llevan redes (*jerros*), alimentos como café, azúcar, arroz, etc. La salida es de madrugada, a pie, a través del camino es muy bonito porque se va pescando y cazando tortugas, iguanas, tepescuintles, cherengas, o guatusas, pez gaspar, sábalo, guapote, tigre y mono colorado. Se duerme en la montaña, donde cae la noche, entre todos hacemos ranchos con hojas de palma. No se puede andar solo, todos se acuestan juntos.

Para tener éxito en la caza y en la pesca debemos tener buenos pensamientos, no pensar en las mujeres, de lo contrario Javara, dios de las Tortugas y juez de la caza de la tortuga, castiga con no pescar ni cazar nada y cuando llegamos a Caño Negro, hace crecer el río, impidiendo coger tortugas. Por eso es mejor no llevar a la novia y si la lleva, el pensamiento debe estar solo con Javara. La tortuga macho no se puede ver de lo contrario empieza a relampaguear y llover hasta hacer crecer el río. En ir, pescar la tortuga y volver se dura quince días.

En Guatuzo tienen un lugar especial donde se hospedan todos los que participan, este local está a la altura del Río Frío. Una vez que se llega a Caño Negro se levantan campamentos para pasar dos días y dos noches y empezar la pesca de la tortuga. Gozamos mucho porque lo gracioso cuando cogamos las tortugas, nos consumíamos todos juntos sin pasar a los diez metros de la orilla porque había muchos peligros como el de los lagartos y corrientes fuertes del río. Las tortugas dentro del agua son ágiles y feroces, a veces se forma un verdadero combate dentro del agua. Los ancianos son verdaderos maestros por eso es que nos invitan para que aprendamos de ellos.

Cuando vamos a comer la carne que cazamos y pescamos, la ahumamos y la ponemos en el suelo

(26) Narrado por el indígena Olgier Marín, Palenque Margarita, Guatuzo, enero de 1983.

sobre bastantes hojas de plátano. Cada uno coge la parte que más le guste y lo que quiera.

El regreso es mucho más rápido porque no hay necesidad de cazar pues traemos mucha carne ahumada. Antes de llegar a nuestro hogar algunas familias que están cerca del camino nos esperan con chicha y música y se hace una verdadera fiesta, allí se comparte toda la carne que llevamos. El regreso es recibido con alegría y recuerde: nadie debe ir con malos pensamientos pues Javara se enoja, por eso es bueno que antes de ir a la casa de la tortuga se haga ayuno y abstinencia, entonces Javara nos guiará y cuidará y él será quien conduzca el bote cuando vamos a Caño Negro".<sup>(27)</sup>

### Música religiosa

Todas las creencias generan con su propia fuerza mitológica interesantes actividades musicales, por ejemplo, al tercer día de enterrarse un indígena Maleku, se celebra la fiesta de sufrimiento donde invitados especiales llegan a dar el pésame a los familiares del muerto, cada visitante al dar el pésame, debe ejecutar un toque fúnebre con una flautita de caña brava, que se construye por uno de los familiares especialmente para la ocasión. La flauta se llama *Karakukúa*, solo puede ser tocada en una reunión fúnebre. Al tocarse la flauta significa que los pecados están siendo perdonados en el más allá. En la fiesta del sufrimiento se usa ropa especial de luto hecha de mastate, al quitarse debe ser enterrada junto a la tumba del difunto.

Existe otro canto de carácter religioso; oraciones cantadas y recitadas consideradas secretas y algunas con efectos malignos. Algunos de estos cantos piden protección a los dioses contra un ladrón, asesino, un mal espíritu, estos cantos se llaman *poora* y *jalacomapacuaper*.

Las historias, cantos y oraciones religiosas se transmiten oralmente de padre a hijo, se necesita concentración para un excelente aprendizaje. Ambos, discípulo y maestro, se dan la espalda, no pueden verse.

Escogen como aula, la selva.

Oración pidiendo a Dios que proteja durante el camino, la caza y la pesca:

"Tokú Ton Marama naquerratoní fíjhimarama atacachanheora nanhemifujchitahiea nanhe naquita maleca raqueere poomarraquika ahore chachone narine chachontte otonapenape mipsotamarama naquerrato mijfitimarama epemejue mi jamarama

(27) *Ibid.*

curijuri yunatuquitome maturrucutene naquita curirracua lenhifamuri curimuri chachumuri tiu-muri namoro chibato nanhaorroquí tia ujutimuri nahoco cochi micore iyunatuca pauncataru iyunatue. Ninhava pomarraquí faineturre narinee-chacone nakitá naquerranfíjh atape otocumari napenape miputuco mipcarraje. Epeme cumarinata quitop nakita malaka *rakerre*.<sup>(28)</sup>

### Cantos de amor (*Curijurijanaporetéc*)

Son los que más abundan y conocen los cantores Malekus. Para interpretarlos se acompañan a veces con tambor y flauta.

Estos mismos cantos se interpretan en la danza Maleku. Son cantos cortos que en el texto siempre se compara a la mujer con la belleza de la naturaleza. La mujer es amiga, compañera, la causante de problemas, angustias y sufrimientos. El amor existe entre los hombres y mujeres casadas.

"Dejas a tu esposo en una casa de palma, su esposo es un publicano (blanco) y usted me prefiere a mí, yo te llevaré a otra casa de palma y allí estaremos juntos".

"Dejas a tu esposo por mí, tratas de quererme, pero yo no puedo quererte porque está comprometida, sin embargo su esposo no se da cuenta, él siempre te protege y en realidad él te quiere. ¿Por qué me quieres teniendo esposo?

¿Quién dice que se debe traicionar? ¿Acaso no eres responsable?, pero yo no tengo la culpa de quererte y como me los pides, lo haré".

El canto de amor maleku tiene el mismo esquema melódico tradicional con ligeras variaciones, cada persona encaja la letra, que al parecer son propias experiencias amorosas; un indígena nos decía: "Mi papá tuvo tres mujeres y para cada una de ellas tiene cantos de amor".

### Danzas Malekus

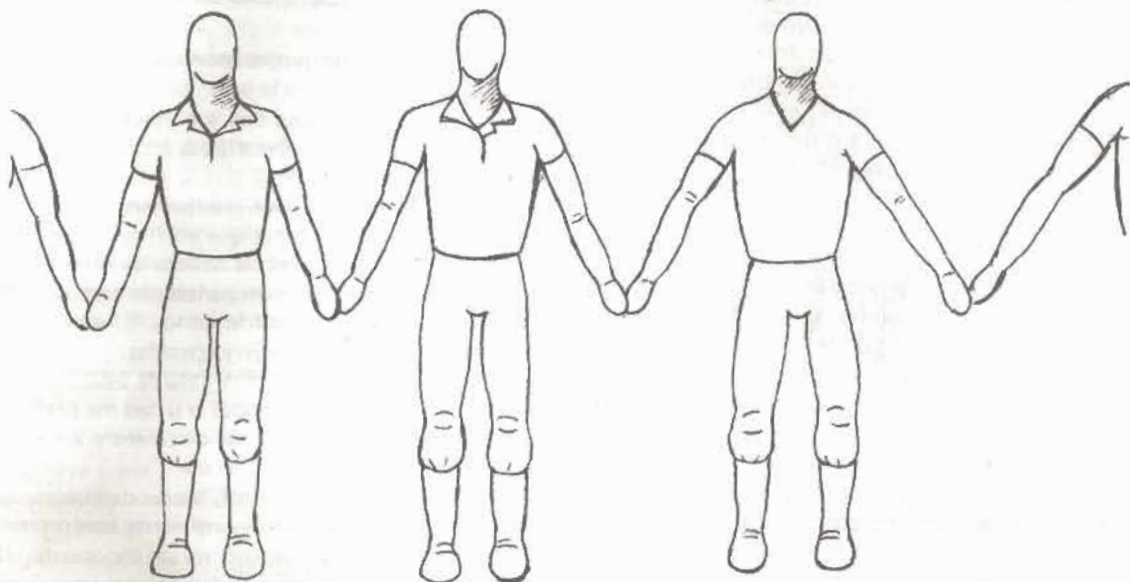
Se mencionan dos tipos de danzas: *Napuraten-geo* y *Nakikonarájari*. Al parecer las dos se bailan de la misma manera. Participan hombres y mujeres, el acompañamiento del baile se hace con tambores y flautas, el baile es simultáneo al canto. Hay un cantor principal que es respondido en estribillo por el resto de los danzantes.

Es una danza relativamente sencilla en la cual participan tanto hombres como mujeres. Todos se toman de las manos formando de esta manera una

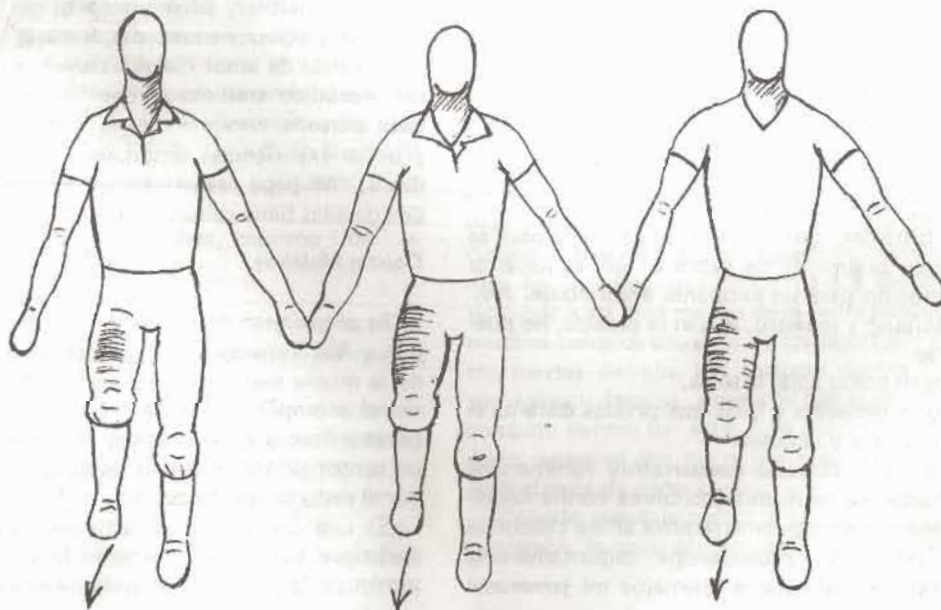
(28) *Ibid.*

larga fila, mujeres y hombres se colocan indistintamente, es decir, donde cada uno desee. Algunas veces un hombre se encuentra entre dos mujeres, o una mujer entre dos hombres, pero colocarse sin ningún orden es usual.

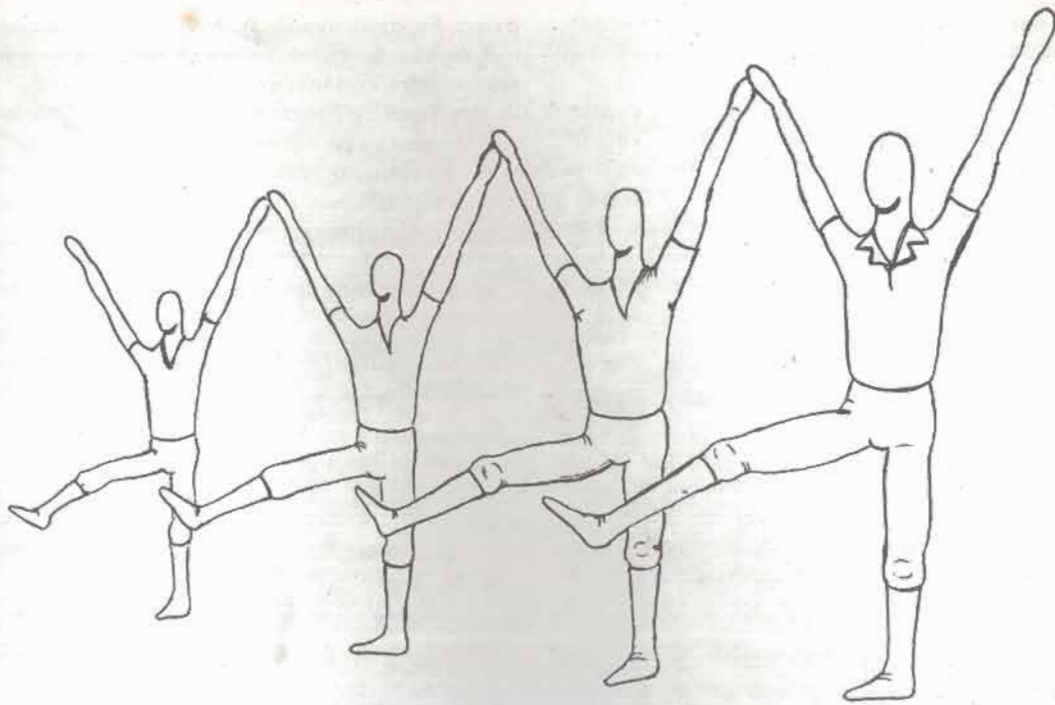
Una vez que todos están tomados de las manos, el cantor principal comienza al igual que el acompañamiento instrumental (tambores y flautas), simultáneamente empieza el baile, al cual pueden seguir uniéndose personas y aumentando la fila aunque ya haya empezado.



Posición inicial del baile *Napuratengueo*. Baile *Maleku*



Movimiento de avance del *Napuratengueo*



Posición final del *Napuratengueo*.

Una vez iniciado, todos los danzantes comienzan a avanzar con tres o cuatro pasos, o los que se puedan dar según el espacio del que se disponga, al terminar de avanzar se levantan ambos brazos y una pierna. La pierna se levanta suavemente, de manera que, el pie solo se aleje unos 30 ó 40 cm del suelo, pero los brazos se levantan con bastante fuerza. Inmediatamente todos los danzantes retroceden en aproximadamente igual número de pasos que los que habían avanzado para luego repetir el avance.

Por lo general cuando se organizaban estas fiestas, siempre se acompañaba con la tradicional chicha. Actualmente los jóvenes no practican mucho estas danzas, y muchos desconocen los cantos. Los ancianos son quienes mejor los dominan.

#### Teatro Maleku y Radio Tonjibe

Una de las manifestaciones culturales que más me han llamado la atención, es la actividad teatral, que desde hace unos años vienen realizando los jóvenes del palenque Tonjibe.

La importancia de este trabajo colectivo, consiste no solamente en rescatar el patrimonio cultural

Maleku, sino darle a conocer a través del recurso de la dramatización, a su propio pueblo y resto del país.

Bajo la dirección de dos jóvenes malekus, *Leonidas Elizondo* y *Wilson Morera*, se han llevado a las tablas más de quince historias, otras de argumentos: bélicos, de amor y mitológicas. Todas se interpretan en la lengua maleku. Dentro de la temática el recurso del canto y la danza con el acompañamiento de tambor y flauta es muy bien aprovechado.

Respecto a la *Radio Tonjibe* es sencillamente un monumento a la creatividad. Un indígena llamado *Albino Salazar* la creó y la construyó bajo su propia inspiración e iniciativa; es el radio técnico de la comunidad tanto de blancos como de indígenas, gracias a su experiencia empezó a construir su radio emisora en su propio rancho; tornamesas, baffles, etc., fabricados por él mismo. Una grabadora, un micrófono dentro de un reflector con la mitad de una bola de hule perforada con pequeños huecos, algunas piezas de radios viejos. De antenas servían dos árboles grandes de pejibaye.

Apresurado por saber si todo aquello funcionaba, le pedí que saliera al aire, con una sonrisa en su rostro, subió a su tarima de operaciones, toco

unos cuantos cables y perillas, captó una frecuencia cualquiera que estuviera desocupada y salió al aire con una nitidez increíble.

Alimentándose con la energía de unas cuantas pilas de foco y una batería de carro, Radio Tonjibe transmite un interesante programa todos los días de 11:00 a.m. a 12:00 m. La labor de rescate del propietario de esta radio es digna del aplauso, pues en el programa se transmite música, historias dramatizadas por el grupo de teatro de Tonjibe, etc.

#### Instrumentos musicales

Tres instrumentos musicales fabrican los malekus: el tambor (*tali*), la flauta (*nausuneusun*) y las maracas. Son generalmente construídas por el mismo músico. En las comunidades indígenas, el músico es también artesano.

El tambor tiene forma cilíndrica, un tanto alargado. Usan parche de piel de iguana en un solo ex-

tremo. Se construye de tronco ahuecado de cedro real, balsa o guarumo, se decora con relieves y tintes naturales, con motivos geométricos.

Dos tipos de flautas construídas de caña brava: una *Karakukúa* para la ceremonia fúnebre "La fiesta del sufrimiento" y *nausuneusun* para acompañar los cantos de amor y las danzas. También se usa como instrumentos solistas.

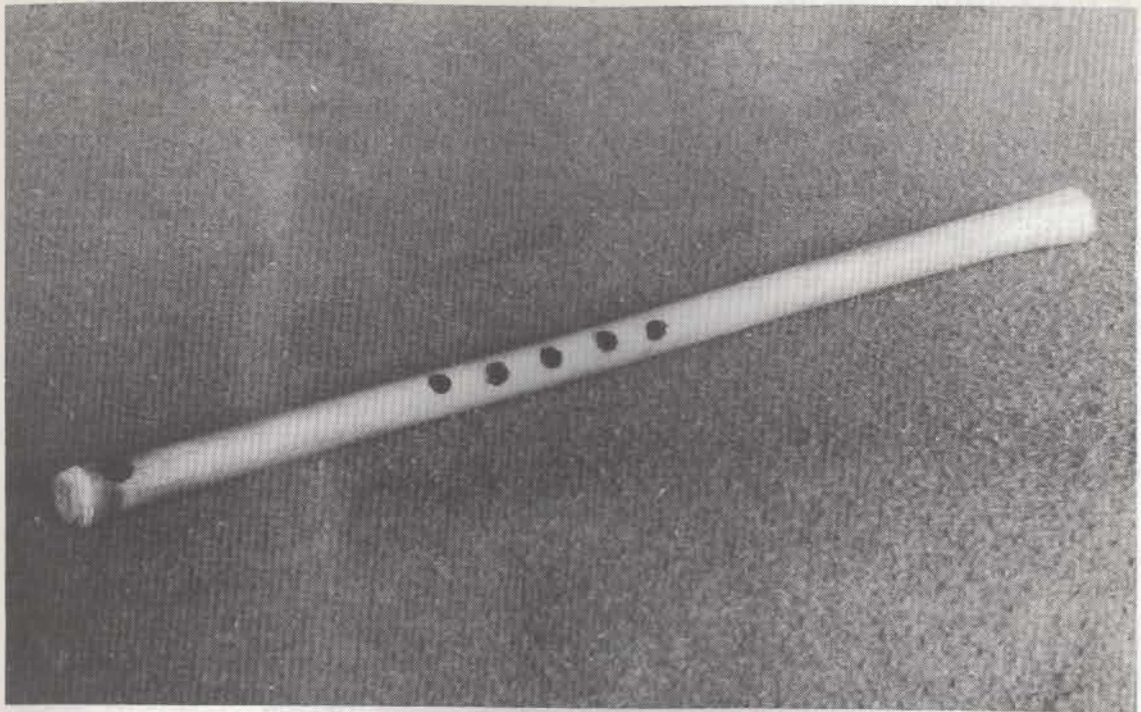
Las maracas se fabrican de jícaras con mango de madera, dentro de la jícara se encuentran semillas para percutir.

#### CONJUNTO INSTRUMENTAL DE TRADICION INDIGENA

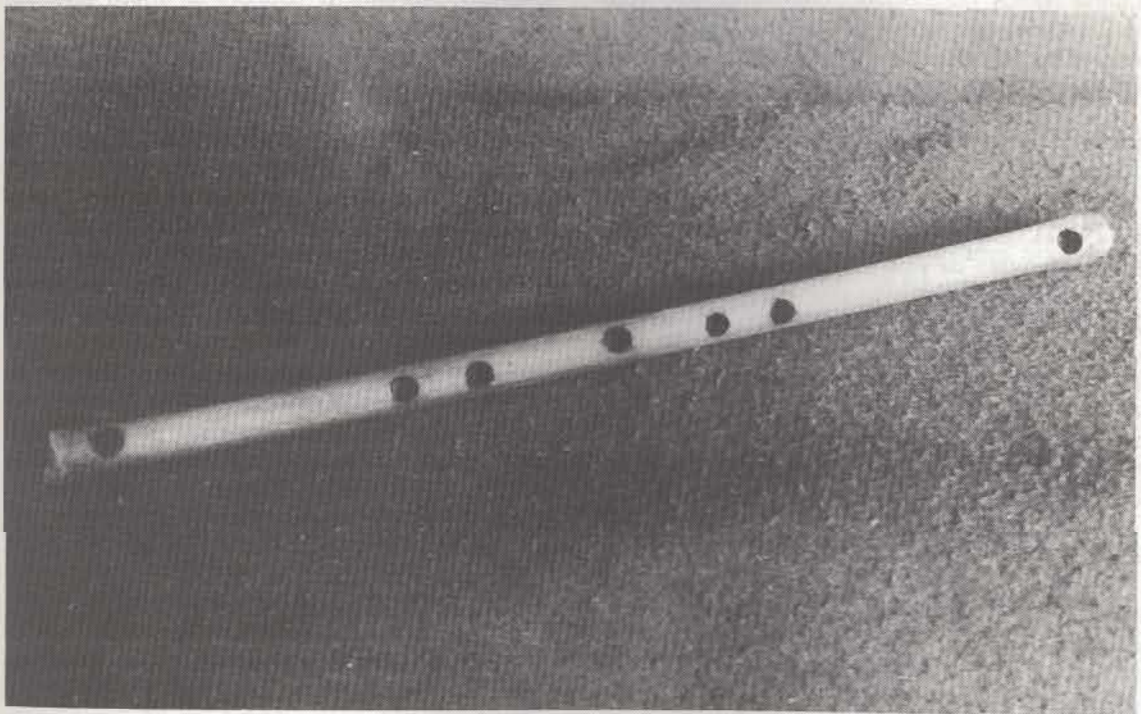
Flauta (karakukúa)  
Flauta (Nausuneusun)  
Tambor (Tali)  
Maracas  
Ocarinas de Barro  
Pitos de barro



Tambor Maleku con parche de garrobo.



Flauta Maleku de caña silvestre para las ceremonias fúnebres



Flauta Maleku de caña silvestre



## DE TRADICION NO INDIGENA:

Guitarra  
Tambor  
Maracas  
Güiro

## BREVE VOCABULARIO MUSICAL MALEKU:

Karakukúa: Flauta fúnebre  
Tali: Tambor  
Nauseneusun: Flauta  
Nafuratengeo: Danza Maleku  
Nakikonarájari: Danza Maleku  
Curijurijanaporettec: Cantos de amor  
Napurete: Canto

## GUAYMI

Este grupo indígena es originario de Chiriquí, sin embargo, desde hace unos años numerosas familias han emigrado a Costa Rica, básicamente en tres zonas: Villa Palacios en el Cantón de Coto Brus, Conte Burica y Abrojos en el Cantón de Corredores.

La zona de Villa Palacios del Cantón de Coto Brus se le denomina también Limoncito, es ahí donde hemos concentrado nuestro estudio etnomusical, sin dejar de tomar en cuenta las otras comunidades del Cantón de Corredores a través de referencias directas e indirectas.

La Doctora María Eugenia Bozzoli de Wille se refiere a la zona de Limoncito de la siguiente manera:

"Encontramos en Limoncito dos grupos de Guaymíes que revelan maneras diferentes de conservar el modo de vida y/o la identidad indígena. El Grupo de Paraíso (que está más en terrenos de Buenos Aires), representa un grupo que se aleja cuando los campesinos no indígenas se asientan en su localidad. Estuvieron en Desamparados hasta diciembre de 1971 y se trasladaron hacia una zona con selva virgen que les permite vivir de la agricultura de rosa combinada con caza, pesca y recolección de productos selváticos. Se refugia en parajes remotos. El grupo de Brusmalés está haciendo un intento por defender su actual asentamiento.

Tiene idea muy clara de cuales son sus límites de sus tierras. Se adhieren a un movimiento religioso que sintetiza tradiciones propias indígenas y los define frente a los no indígenas a la vez que los adapta para vivir entre estos".<sup>(29)</sup>

(29) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1975, p. 98.

Esta misma impresión de la Doctora María Eugenia Bozzoli se conserva desde hace unos años e inclusive ha radicalizado más en el grupo de Brusmalés. Actualmente libran una batalla decorosa contra los precaristas blancos, quienes poco a poco han invadido los límites de sus tierras. Este fenómeno social ha creado un fuerte renacer de sus costumbres y el convencimiento total de que el indígena sin su lengua, su tierra y sus tradiciones, es un ser sin ideales ni esperanzas. Es una especie de nacionalismo Guaymí que ha unido a dos comunidades hasta hace un tiempo enemigas: la de Villa Palacios y la de Paraíso, por defender lo que les pertenece.

Los ranchos están distanciados unos de otros y distribuidos en las partes altas de Villa Palacios y Paraíso. A la entrada de la reserva, a unos 200 metros del Río Limoncito se encuentra *La comunal*, una casa de dos pisos hecha totalmente de madera y que sirve de albergue a las familias que transitan hacia San Vito de Java (el grupo Guaymí de Coto Brus se localiza a 8 kilómetros de San Vito), aquí también se reúnen y realizan actividades culturales.

Atravesando el Río Limoncito, a unos 800 metros se encuentra el rancho del cacique de Villa Palacios don Pedro Bejarano, predicador del culto *amanché*, movimiento religioso de origen católico, pero con estilo indígena, de carácter revitalizador, característico de las comunidades marginadas y que consiste en adaptar a su propia idiosincracia corrientes culturales extrañas. Este culto fue visto por la doctora María Eugenia Bozzoli en una de las visitas que hiciera a Limoncito en el año de 1972 de la siguiente manera:

"El domingo grabamos unos cantos religiosos. Se oyen como las letanías. Se menciona a Dios (Tada) y a María Santísima (Mamá Tada) y a nuestro Señor Jesucristo, y la Santa Cruz, mezclando el español y el guaymí. El jefe dirigía un coro de mujeres que contestaban alzando el brazo hacia arriba cada vez que se menciona a Dios. Este canto fue precidido de una oración en español; rezada. Mientras doña Laura media estaturas y perfiles, un Guaymí me habló de la religión de Celia Atencio, en pocos informes me di cuenta de que se trataba de un movimiento de revitalización, y mi interés fue el máximo. Después de este viaje averigüé que este movimiento religioso lo estudió el antropólogo Phillip Young en Panamá, pero yo no había tenido noticias de estos estudios. El hombre Guaymí me dijo que el canto del jefe era de mamangue tadawe del nuevo mensaje. Me dijo que Mamanchí



Una sesión musical en casa del cacique Guaymí, Pedro Bejarano.

Celia Atencio, la fundadora, vivió por el Río Bocabalsa, en Panamá, que recibió el mensaje de Cristo y la Virgen quienes le hicieron una visita, marcada por diferentes señales que convencieron a los fieles. El nombre Guaymí del Río Bocabalsa es Kröningwodé. Celia, a quien mi informante conoció, predicó mucho; cada sábado se reunían en un palenque muy grande y rezaban y cantaban hasta el domingo con los rezos y cantos que el jefe Ima nos estaba dejando oír. Celia prohibió la balsería, la chicha fuerte, enamorar mujeres, hacer enemigos; pidió que se llamaran todos entre sí (hermanos) (jagwebe jombrögo); dijo mi informante Francisco que los fieles eran como dos mil, que murió, según ella misma lo predijo, en 1965, que predicaba que la carne iría a la tierra y el espíritu a la gloria. La sucedió como predicador Samuel Bejarano González en Río Bocabalsa. Jesucristo visitó a Celia el 22 de Setiembre de 1962, con la Virgen. Le dejaron la Biblia que ella les leía; hizo un rancho donde todos cabían. Mencionó mi informante que Robles, Torrijos y Villamarino ayudaron a Celia. Un indígena

de ese rito, expresó deseos de que enseñaran los evangelios.<sup>(30)</sup>

Esta forma religiosa Guaymí es uno de los movimientos de revitalización cultural que han caracterizado a algunos pueblos marginados. Son formas de adaptación propias ante las culturas que les imponen los blancos; en este caso me pareció que habían logrado hacer del cristianismo algo significativo para ellos.

Los cristianos que desean cambiar a los indios, deberían ver estas funciones de las creencias y no despreciarlas como una superstición. Quienes siguen ese rito de Celia Atencio, dicen que ella prohibió los excesos en las fiestas, tanto los sexuales como los de intoxicación; las medidas puritanas o austeras suelen presentarse en esos movimientos.

Actualmente el predicador de este movimiento religioso es el cacique de Villa Palacios don Pedro Bejarano. El centro de reuniones espirituales es su propio rancho, está compuesto de dos comparti-

(30) *Ibid*, pp. 111-112.

mientos: un salón grande donde hay tarimas de paños sostenidos con orquetas para dormir. Techo de cinc, soleras y horcones de paños gruesos, piso de tierra. Las paredes son de paños colocados en posición vertical, muy juntos e intercalados de vez en cuando con tablas.

El otro compartimiento es más pequeño, ahí está la cocina compuesta de tres piedras en el suelo y dos tarimas con piso de paños montadas sobre estas donde colocan trastos de plástico y lata.

Colgados en las soleras se encuentran herramientas de labranza, a la izquierda de la entrada principal se encuentra un tronco que sirve de asiento; diagonal y recostado a la pared hay dos canoas grandes para fermentar la chicha.

Más o menos al centro del gran cuarto principal, Don Pedro Bejarano coloca los elementos más importantes del culto *Mamanchí*: una cruz de madera, una imagen de palo con una corona de plumas en la cabeza y vestido según la tradición Guaymí. Al parecer es una imagen de él mismo vestido con el traje de ceremonias que usa don Pedro en sus prédicas.

Sus vestiduras son bastante particulares: un pantalón de color negro al que se le han cosido a los lados aplicaciones en forma de dos triángulos unidos por uno de sus lados de manera que se forma un rombo, uno de los triángulos es blanco y el otro es anaranjado. Hacia el lado en donde se encuentra el triángulo blanco (que correspondería a la parte delantera del pantalón) se ha cosido una cinta delgada de color amarillo y del otro lado; la cinta es de color verde. Ambas cintas distanciadas unos tres centímetros del vértice de los triángulos.

La camisa es de color azul oscuro y lleva los mismos detalles que el pantalón, con la diferencia de que solamente los triángulos blancos han sido cosidos y se coloca una cinta delgada de color naranja en la base de los triángulos. Estas aplicaciones van colocadas tanto en el frente como en la espalda de la camisa. En las mangas lleva una cruz cuya cinta horizontal es de color amarillo y la vertical rosada. En el cuello lleva un par de tiras gruesas de tela blanca cosida únicamente en los hombros y luego sueltas, también lleva cintas y triángulos de varios colores. Utiliza botas de hule negro. Además, el cacique pinta su rostro con líneas de color negro bajo sus ojos, en sus pómulos y frente.

Colgando de unas cuerdas se encuentran dos pliegos de cartulina con algunos signos religiosos, estos signos nadie los comprenderá hasta que el mensaje de la religión *Namanchí* sea comprendido por todos los feligreses.

Aunque el culto Mamanchí ha decaído considerablemente, don Pedro Bejarano aún predica los sábados por la noche, cada quince días o cuando lo crea conveniente, colocándose al lado de la imagen (esta lo representa en su ausencia), frente a los feligreses, después de su prédica entona un canto melodioso que termina con un diálogo entre él y los devotos.

#### Otras costumbres

##### BAUTIZO DE NIÑOS

Cuando en la comunidad se busca al indígena más anciano para que bautice a cierta cantidad de niños, con siete años cumplidos, los padres de los niños se reúnen en la casa del cacique y junto con sus hijos comen, beben chicha y bailan. La ceremonia es anunciada por el propio anciano, quien pide a todos los niños colocarse en fila y dándoles la mano a cada uno de ellos, les pone nombre.

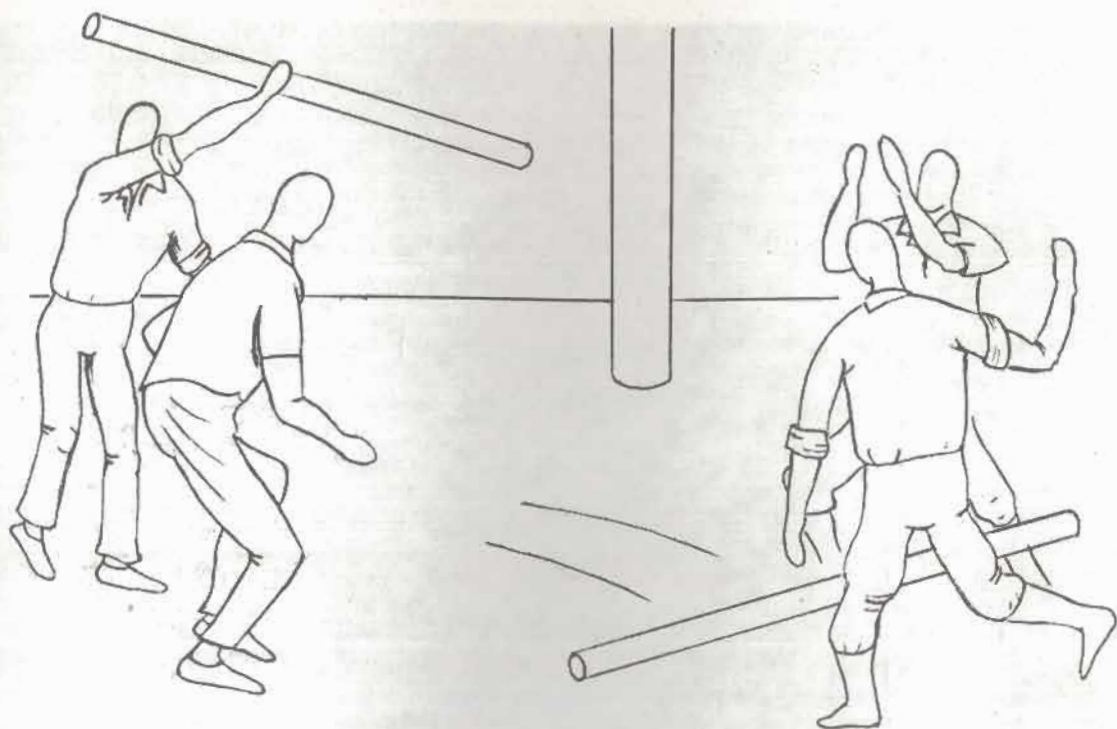
##### LAS BALSERIAS

“La balsería es una fiesta y juego a la misma vez, es muy linda porque es de hombres. Se hacen en los veranos y dura toda una semana. Una comunidad invita a la otra, como decir que Villa Palacios invite a Paraíso. Los que invitan preparan chicha y comida, todo completamente gratis. En el juego se usan varas de balsa, se forman dos grupos viéndose de frente, unos con balsas y otros sin ellas. Los que tienen balsas tratan de pegarle el balsazo al que está de frente, éste debe hábilmente quitarse del tiro, lo hace bailando. Si no le pega al contrario, hay un ayudante que recoge la balsa rápidamente. A veces jugamos trescientos indios a la vez. Cuando era joven yo era el campeón de las balserías, me gustaba porque se comía y bebía mucho. Mientras se juega las balserías hay música linda, música Guaymí”.<sup>(31)</sup>

##### LA ARTESANIA

Los Guaymés son el único pueblo de Costa Rica que conserva un estilo tradicional de vestir, especialmente las mujeres. Según la Doctora María Eugenia Bozzoli de Wille es un traje de inspiración española del siglo XVIII:

(31) Narrado por el Cacique Pedro Bejarano, Villapalacios, Guaymí, enero de 1983.



El juego de las Balserías.

"Su mujer vestía su traje indígena, el primero de los Guaymés que yo veía. Ellas tienen los de estar en la casa y los de fiesta; son batas amplias de tela lisa gruesa, larga hasta los tobillos, fruncidas con adornos de tela de otros colores que se cortan en tiras delgadas de colores claros y vivos, y se colocan como aplicaciones en el hombro y en la falda; alrededor del cuello, en el pecho y en la espalda, tienen plantilla redonda adornada con una aplicación más ancha. Se asemeja a un traje español dieciochesco. Un problema para el blanco de la región son los trajes de las indias. Los maestros podrían recordarles que cada pueblo tiene derecho a sus modas, la de traje largo estilo antiguo está volviendo en occidente. Este traje Guaymí es precisamente una adaptación de antiguos españoles, el bordado en "vivos" de telas de otros colores, como aplicaciones, es un quehacer artesanal o artístico digno de encomio. Todo cosido a mano. Además, las batas cortas de las campesinas, no siempre son ejemplo de buen gusto. Las escuelas pueden traba-

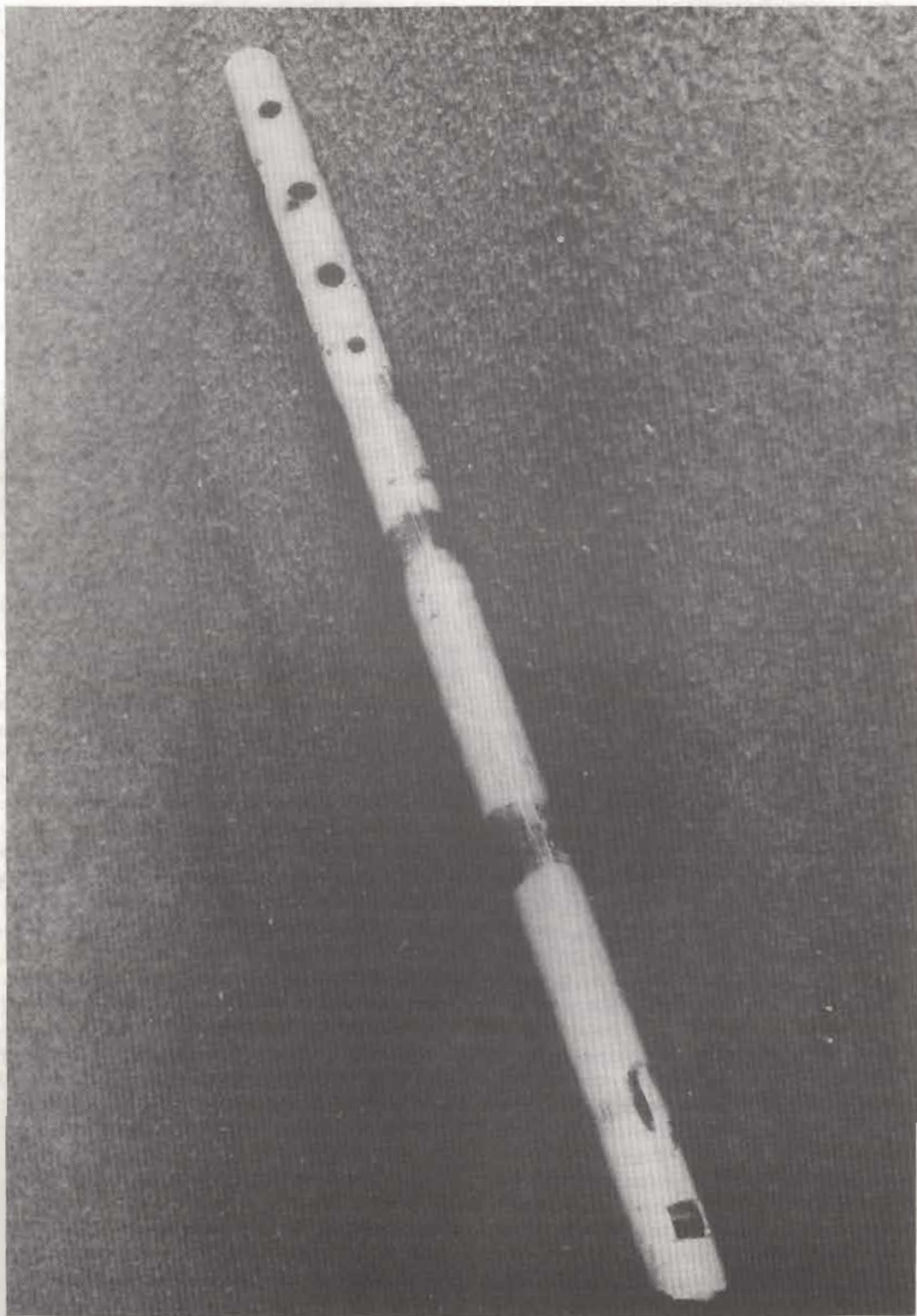
jar en ideas sobre como mejorar o embellecer ambos tipos de traje".<sup>(32)</sup>

El único traje tradicional que pude observar fue el del cacique don Pedro Bejarano, el mismo que usa para predicar y que fue descrito anteriormente.

#### CHACARAS

Son los objetos artesanales por excelencia de los Guaymés, todos andan con sus *chácaras* (bolsas). Las tejen de todos los tamaños con materiales como náilon, cabuya y corteza, estas dos últimas son pintadas con tintes naturales haciéndose la mayoría de las veces un precioso juego de colores primarios.

(32) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1975, p. 108.



Flauta Guaymí de caña silvestre.



Tambor Guaymí con parche de piel de chanchito de monte (puerco espín).

## COLLARES

Los construyen con cuentas de plástico de colores: rojo, blanco, azul, amarillo y negro y se les llama *nufunga*. Son indispensables para adornar el vestido de la mujer.

También saben hacer con habilidad lanzas, flechas, arpones, arcos e instrumentos musicales como flautas, maracas y tambores.

### Instrumentos musicales

#### TAMBOR

Comúnmente se le llama *caja*. Se construyen de madera balsa o de cedro. De doble parche que por lo general es de saño o cusuco. Poseen dos aros de bejuco, uno para enrollar el parche y el otro para tensarlo, como baquetas se usan dos rústicos paños.

#### MARACAS (TO)

Su caja de resonancia es una jícara curiosamente decorada en relieve. El mango es prácticamente un chuzo de madera moldeado según el tamaño de los dos huecos que se hacen en cada extremo de la jícara. El hueco del extremo inferior es más grande que el del extremo superior; por donde sale la punta del chuzo. En su interior ponen unas semillas de color negro.

El caparazón de tortuga (*gelekuada*, *gele*=cáscara; *kuada*=tortuga, es decir: cáscara de tortuga este instrumento posee un timbre exquisito y un sonido capaz de proyectarse hasta el último rincón de las montañas Guaymés. En el pasado se usaron como medio de comunicación. Uno de los extremos del caparazón se cubre con cera silvestre y se frota suavemente el dedo pulgar o medio y para producir el sonido. Hay gelekuadas de todos los tamaños.

#### FLAUTAS (NORA)

Se fabricaron de dos tipos: de caña de carrizo de montaña y de cera silvestre; la cual tiene forma de ocarina. Ambos instrumentos son muy escasos por la dificultad de conseguir materiales para construirlos. No han sido reemplazados por flautas dulces de metal, de plástico.

## La música

Abunda la música vocal a capella y con acompañamiento de maracas. Por influencia del culto maimaní se ha originado una serie de cantos religiosos, (algunos conservan la estructura modal propia del canto indígena pero otros son completamente tonales), sin duda melodías de la religión católica debidamente adaptadas.

El canto no religioso es alusivo a los animales del ambiente Guaymí: cantos al pez, a las aves, al mar, al zopilote, a la mariposa, etc. Otros cantos que se refieren a las cosas que son de uso cotidiano y de importancia en la vida social y cultural de Guaymí, como el canto a la flauta, a las maracas, al tambor y al dinero.

Estos mismos cantos se interpretan en los bailes tradicionales el *jehio* y el *bugutá*, en esta ocasión hay un cantor solista que en lugar de bailar, toca y canta simultáneamente con acompañamiento de tambor o maraca. Los danzantes repiten la última frase o palabra que canta el solista. En los juegos de balsería también se interpretan cantos, son menos abundantes los cantos de amor, de cuna y de trabajo.

Siendo un grupo indígena inmigrante del Chiriquí, provincia de Panamá, muchos de ellos interpretan décimas y salomas.

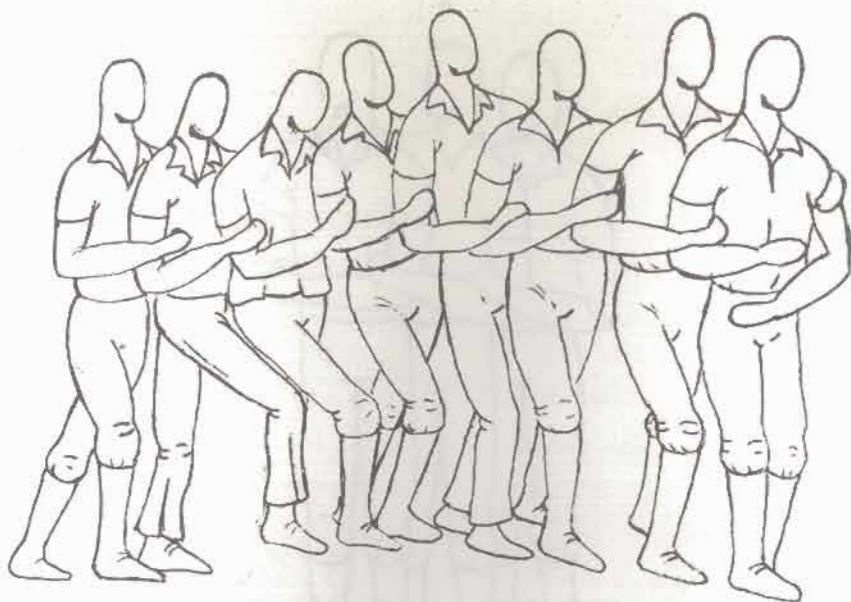
### Danzas Guaymés

En la vida cultural Guaymí aún quedan dos danzas tradicionales: El *jehio* y el *bugutá*. Ambas se bailan en las chichadas, al caer el Sol y en las noches con el acompañamiento de tambor, flautas, maracas y gelekuada, aunque algunas veces solamente se usa el acompañamiento de tambor.

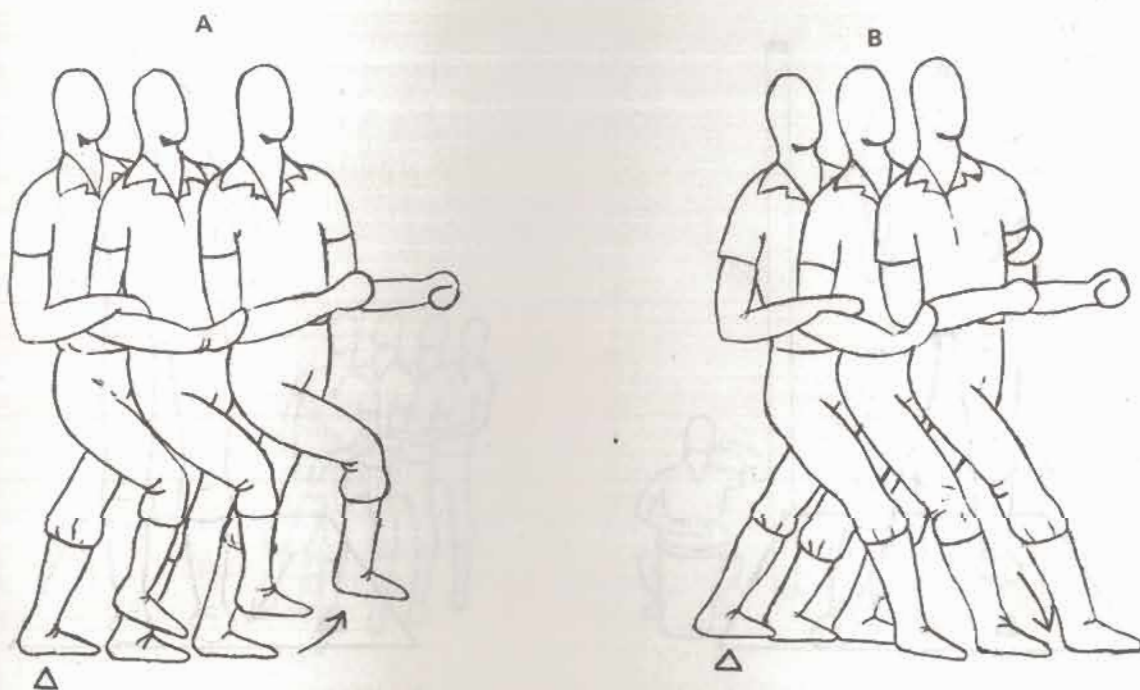
Tanto el hombre como la mujer participan en el baile, pero generalmente es iniciado por hombres. Se baila fuera del rancho y se pone como punto de referencia tres varas altas al centro de un círculo imaginario, a la par de esas varas se colocan los músicos y cantores principales con sus respectivos instrumentos.

En la danza del *bugutá* se comienza por formar una fila de personas (al principio solo hombres, pero luego se incorporan las mujeres); cada individuo coloca las manos sobre los brazos del compañero de adelante y así, uno detrás del otro ponen en práctica diferentes pasos mientras dure el baile.

A medida que avanza el movimiento, se va formando un círculo alrededor del punto de referen-



Posición inicial del baile *Buguta* de Guaymí.



Secuencia de la marcha inicial en el *Buguta*. Paso primero.

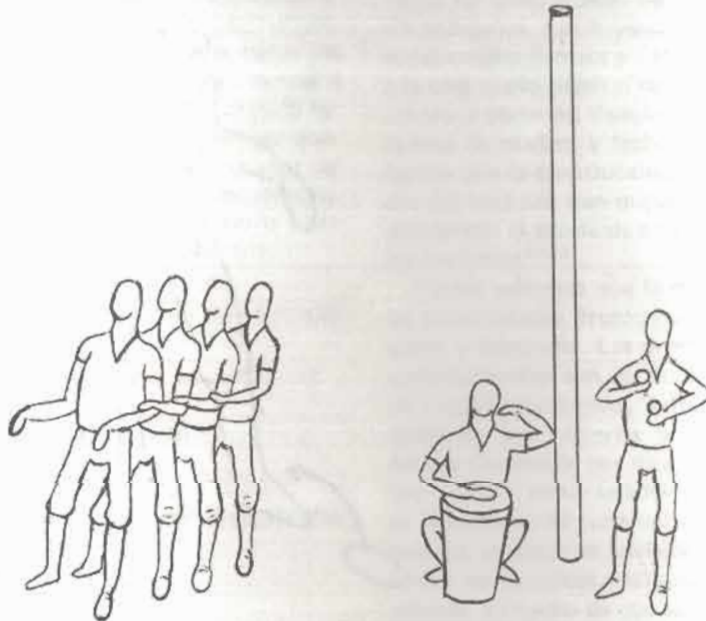




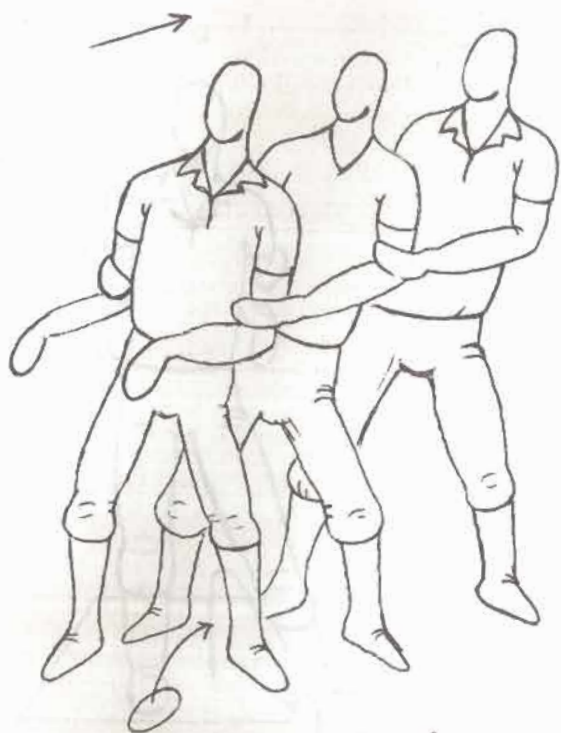
Secuencia en el segundo paso o movimiento del *Buguta*



Continuación de la figura 9



Posición inicial del baile *Buguta* o *Jehio* en Guaymí, mostrando la posición que ocupan los danzantes y los músicos.



A

Secuencia en el movimiento de retroceso en el *Jehio*.



B

cia. Usualmente, el primero de la fila indica cual es el paso a seguir en el momento del baile.

El primero de los pasos es semejante a una marcha rápida, muy marcada por ambos pies y avanzando velozmente. Luego de un rato de realizar dicho paso, la pierna que se halla hacia el lado (adentro) del círculo marca fuerte y diagonalmente la pisada, mientras que el otro pie tan solo da un paso corto y sin mucha fuerza; siempre avanzando.

Posteriormente, el baile se hace más complejo y ahora se marca con el pie izquierdo un paso largo, hacia adelante y en diagonal; el pie derecho se mueve hasta colocarlo nuevamente junto al izquierdo; seguidamente se levanta el pie izquierdo (como dando un pequeño paso) sin avanzar para luego repetir todo el movimiento, pero hacia el lado derecho.

En la mano que se encuentra hacia el lado de adentro del círculo, llevan una maraca que se sacude al ritmo de los tambores. A veces solamente el primero de la fila lleva las maracas o bien, se prescinde totalmente de ellas.

El jehio o baile del sapo es un poco más divertido y difícil, ya que el movimiento es en retroceso rápido. A este baile casi no acuden las mujeres porque se torna un tanto peligroso, ya que casi no puede verse el camino a seguir.

Las mujeres se colocan también en fila y conformando un círculo. Con la mano que se halla hacia adentro del círculo se sujetan de la cintura del compañero de adelante y la otra mano se sujeta del hombro del mismo compañero. El cuerpo de todos los danzantes se encuentra ligeramente ladeado hacia adentro del círculo, para poder mirar por donde se está bailando y poder mantener la idea del círculo. Seguidamente, los danzantes dan saltos hacia atrás, impulsados primero por una pierna y luego por la otra, siempre formando un círculo.

#### CONJUNTO INSTRUMENTAL DE TRADICION INDIGENA DE GUAYMI

Tambor (caja)  
Maracas (tö)  
Caparazón de tortuga (gelekuada)  
Flauta (nörá)

#### CONJUNTO INSTRUMENTAL DE TRADICION, NO INDIGENA

Tambor (caja)  
Maracas (tö)  
Marimba  
Güiro  
Guitarra

#### VOCABULARIO MUSICAL GUAYMI

Caja (tambor)  
Gelekuada (caparazón de tortuga)

Nöra (flauta)  
Tö (maracas)  
Jehio (baile Guaymí)  
Bugutá (baile Guaymí)

#### BRUNKAS Y TERRABAS

Se considera como una sola reserva, situada a unos 45 kilómetros al Sur de Buenos Aires de Puntarenas. La conforman: Boruca, Curré (Currés), Casablanca, Rey Curré, Cajón, Mano de Tigre, Bijagual, Lagarto, Changuina, Puerto Nuevo, El Maíz, Buenos Aires, Térraba y otros caseríos de la reserva Boruca - Térraba.

Son grupos bastante transculturizados a tal punto que, los pueblos y caseríos que los componen están perdiendo su fisonomía auténticamente indígena. La lengua Brunka es conocida por los más ancianos, algunos niños y jóvenes que recibieron instrucción de Don Espíritu Santo Maroto.

En Térraba se dice: solamente unas cuantas personas hablan su lengua, hemos tenido la suerte de grabar algunos cantos en ese dialecto con algunas de esas personas. Ya abundan casas de madera con techo de cinc, típicas de las comunidades rurales no indígenas, sustituyendo paulatinamente el hermoso rancho Brunka y Térraba, sin embargo, junto a la casa nueva dejan el rancho para cocinar y pasar la mayor parte del tiempo. "Tuvimos que construir la casa de madera y techo de cinc porque sale más barata que la construcción de un rancho. Los blancos (*sikuas*) nos han quitado nuestras tierras y han devastado el zacate de sabana y la madera con que los hacíamos"<sup>(33)</sup>.

Todos sabemos que la dominación española en las comunidades Brunkas y Térrabas, fue determinante y temprana. Las principales manifestaciones socio-culturales son producto del mestizaje cultural hispánico-indígena, entre ellas, la fiesta de los diablitos, sus historias y leyendas; al respecto, *Adolfo Constenla* nos dice: "La cultura Boruca actual es, tal y como se advierte en las narraciones de su literatura oral, una cultura mestiza. En casi todos los aspectos se advierte la mezcla o la coexistencia de prácticas indígenas con costumbres hispánicas. El hecho de que los Borucas se sometieran

(33) Narrado por Nicanor Maroto, Boruca, 29 de diciembre de 1982.

desde muy temprano a la dominación española, ha tenido como consecuencia lógica la adopción de una serie de rasgos de tradición hispánica que, con el pasar del tiempo, se han integrado de tal modo que son considerados tan propios como los de origen puro indoamericano.

Esta situación es muy patente en el campo de las concepciones religiosas, ya que si bien los Borucas profesan un catolicismo semejante al de las comunidades campesinas hispánicas, al mismo tiempo tienen muy arraigadas ideas y prácticas propias de su antiguo sistema de creencias que, como el de las otras tribus indígenas que se conservan actualmente en Costa Rica, estaba vinculado al de los pueblos de América del Sur, en particular a los de la región Atlántica<sup>(34)</sup>

En la música de tradición oral encontramos también ambos elementos: lo hispánico y lo indígena. En la fiesta de los diablitos el argumento está cargado de imágenes de origen español e indígena, pero la música instrumental conserva una estructura completamente primitiva. La asimilación de un instrumento musical como el violín, es una muestra gráfica del fenómeno cultural de los Terrabas y Borucas. Los Terrabas por su parte, han adoptado completamente el patrón cultural de los Borucas. Igualmente los Terrabas celebran la fiesta de los diablitos, siguen la misma idea artesanal, Boruca es el centro comercial y cultural para las comunidades Terrabas—Brunkas.

Entre los Borucas está muy arraigada la idea de un personaje mítológico llamado *Cuasran* que según ellos, vive aún en las montañas. "La caída bajo el dominio español ha dado origen a un extraordinario símbolo del sentido de independencia de los Borucas y su añoranza por la época prehispánica: la figura de Tatica Volcán (o Cuasran) que incluso ha trascendido al folclore de otros pueblos de la región.

Según la tradición, este personaje (un sukia) huyó de los conquistadores anticipándose a su llegada y se estableció en el Cerro Volcán donde se cree que vive todavía, en un lugar inaccesible, rodeado de riquezas y de un grupo de personas que se han ido rodeando de riquezas y que se ha ido llevando a su refugio"<sup>(35)</sup>

La actividad de las juntas o peonadas fue hasta hace poco de gran importancia en la vida social Bo-

ruca y Terraba. Su principal objetivo consistía en unirse voluntariamente para trabajar en la tierra, recoger la cosecha, construir un rancho, etc. El responsable de su organización debe ofrecer comida, chicha, y baile con acompañamiento de instrumentos musicales.

#### La artesanía

Como todos los pueblos indígenas, los Borucas tienen gran habilidad para la artesanía, sin embargo, cada pueblo se destaca en la confección de uno o varios objetos específicamente. En el caso del Boruca, la confección de máscaras de madera de balsa o de cedro al natural o adornadas con tintes naturales y otros materiales; como crines de caballo. La creación de estas máscaras es una de las principales actividades generadas por la fiesta de los Diablitos. En sus tejidos utilizan tintes naturales, usan el caracol llamado *Murice*.

La confección de grandes y hermosas canastas llamadas *javas*, cuya forma en el fondo es triangular y en el extremo superior completamente redondas. El bejuco que utilizan para las canastas se denomina hombre grande.

Es parte de la actividad artesanal la confección de instrumentos musicales como el tambor, violín, maracas y flautas.

#### Fiesta de los diablitos y su música

Desde el punto de vista cultural, Boruca se identifica con dos festividades: la fiesta de los "diablitos" y la de los "negritos". Ambas con un argumento que permite ubicarles dentro de su marco histórico, lleno de simbolismos y de música.

La fiesta de los diablitos representa dramáticamente un episodio histórico: la lucha a muerte entre el invasor español y la comunidad indígena, aún más, simboliza el esfuerzo constante y supremo de nuestras comunidades indígenas por defender sus tradiciones y costumbres, así como sus creencias.

Su origen se remonta a la época colonial y desde allí se ha venido conservando de generación en generación en forma oral, con leves mutaciones en su organización; pero conservándose en esencia el significado original.

Dos personajes principales aparecen en escena, el toro, que representa al español y los diablitos representantes de la comunidad indígena.

Los diablitos tienen su propia organización jerárquica. Actualmente, hay cuatro diablitos mayores,

(34) CONSTENLA UMAÑA, Adolfo, *Leyendas y tradiciones Borucas*, pp. 33.

(35) *Ibid.*, p. 36.

uno de ellos es el jefe y los otros tres son sus ayudantes. Hay diablos y diabras menores (hombres vestidos de mujer).

Participa un pitero (flautista), un cajero (músico de tambor), guitarrista, violinista y acordeonista.

En las celebraciones de 1982-1983, el jefe (diablo mayor) fue don Nicanor Maroto, quien llegó al compromiso de velar por la continuidad de la tradicional fiesta del recordado y querido don Espíritu Santo Maroto.



Un diablo con su máscara

Los diablos mayores son los responsables directos de la buena marcha del juego, deben controlar la disciplina y son encargados de ejecutar el castigo correspondiente al diablo que rompe las reglas.

Entre los ancianos todavía se recuerda a los indígenas Damián Lázaro y Ramiro Rojas, ambos diablos mayores quienes castigaban con dantazos o bien subiéndolo del cuello en lo alto de un árbol al indígena que desobedecía, se emborrachaba o se salía del juego.

Los arrieros se encargan de hacer cumplir las órdenes dadas por los diablos mayores especialmente en el orden y la disciplina.

Existen también las "Diabras" que son hombres vestidos de mujer. Se habla que en años anteriores había un diablo *jorón*, y un diablo francés, que

vestía de blanco, el primero tenía ojos normales durante la mañana hasta el mediodía, durante la tarde volteados hacia arriba.

La forma de vestir es sencilla, sobre sus ropas se ponen a manera de bata, un saco de gangoche, una máscara de madera balsa o de cedro.

La figura es imaginación personal de quien la confecciona, por lo general, los mismos diablos las construyen, adornándolas con tintes naturales o crin de caballo para simular cejas y bigotes. Antes de ponerse la máscara se cubren la cabeza y el cuello con un pañuelo campesino. Los diablos mayores usan por tradición una chaqueta de su padre.

La testa del toro es tallada en madera de cedro con ojos de vidrio y cachera de toro, el que actualmente poseen fue confeccionado hace tiempo y se guarda en la casa principal.

Antiguamente los diablos mayores y menores se vestían con hojas de tallo seco ya que no conocían el gangoche.

La fiesta de los diablitos es la actividad cultural de mayor participación y entusiasmo entre los habitantes de Boruca y de otras comunidades indígenas especialmente entre los Bribris, Cabécares y Térrabas.

Actualmente acapara la atención del turista del Valle Central y poblaciones vecinas como la de San Isidro del General, Palmar y Golfito. Los visitantes pueden observar el juego de los diablitos, pero no les permiten participar de lo contrario los diablitos tomarían represalias contra ellos.

En el pasado, además de agredir al blanco (Sikua) que intentaba involucrarse, había una frase que representaba el repudio del indio hacia el blanco: "*Sikua (extranjero), caca de zopilote*".

#### SECUENCIA DE LA FIESTA

Del primero al 28 de diciembre el diablo mayor hace una lista de todos los indígenas que desean participar.

El 29 de diciembre los admitidos como diablos empiezan a llegar a la casa del jefe de los diablos con donaciones en especies y dinero para preparar los tamales, chicha y comida para los tres días de la fiesta.

El día 30 del mismo mes, en horas de la mañana "hacen el toro", la cachera es tallada en madera y se le hace un armazón de bejuco y se cubre con telas de colores. En esta misma fecha, a las 8 p.m., los diablos mayores y menores se reúnen de nuevo en el rancho del jefe de los diablos para hacer las "recomendaciones", advertir y recordar la responsabilidad de cada diablo, para no quebrantar las reglas establecidas especialmente en cuanto a disciplina. Algunas reglas son: obedecer las órdenes de los diablos mayores y arrieros, no emborracharse, no salirse del juego sin el debido permiso, no agredir a extranjeros, no quedarse en las casas una vez que termina la visita, no robar chicha, tamales o cualquier otra cosa, etc.

En esta misma reunión deciden quién será el cajero, pitero, el violinista, el maraquero, el acordeonista, los arrieros, vendedores y carniceros.

¡Al fin, a la media noche nacen los diablos! El nacimiento se anuncia con bombetas y toman como puntos de partida el Cerro Volcán, desde allí los diablitos entonan sus caracoles (cambutes), cuernos y salomas.



El diablo mayor mostrando la máscara cabeza de toro

En ese momento se inicia el recorrido por el pueblo, pasando de rancho en rancho, donde son recibidos con chicha y comidas en cada casa que visitan cantan y saloman.

La coreografía del baile es sencilla: se colocan de espalda entrelazando, en esa posición, los brazos. El movimiento es libre, siempre al ritmo de la orquesta.

El 31 de diciembre, en horas de la mañana localizan al toro e inician de nuevo recorridos periódicos por el pueblo hasta el 2 de enero.

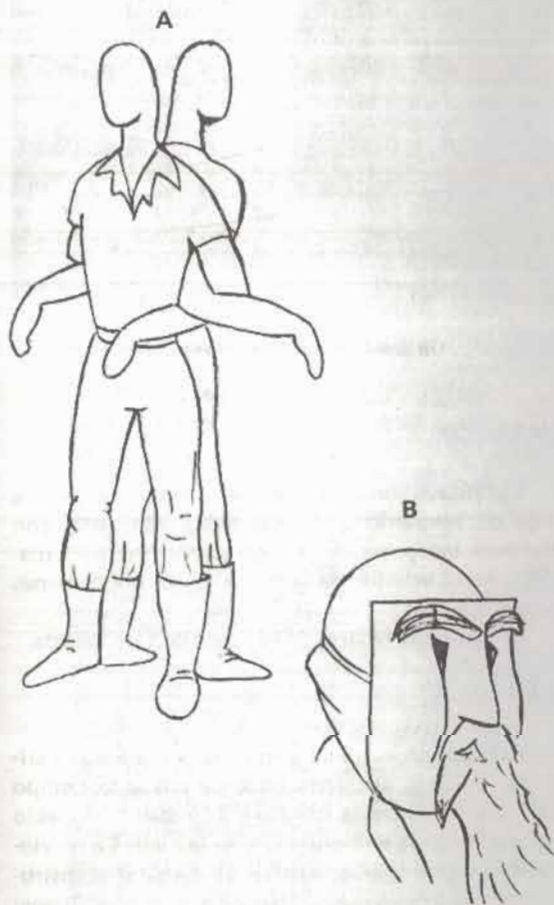
El primero de enero, todo el día, los diablos mayores dan orden a los vendedores de hacer "lista de comercio" en el pueblo, para la venta de carne del toro el 2 de enero.

El 2 de enero, a las cinco de la tarde, se mata al toro en el centro del pueblo, en la comunal se representa ficticiamente el sacrificio del toro imitando con golpes de piedras el crujir de los huesos y con la chicha, la sangre del toro. El diablo mayor

(jefe) y dos comerciantes quienes van llamando por lista (la que fue confeccionada el día anterior) a los compradores de carne. Anecdóticamente se hacen ventas hasta por toneladas de carne. El destace del toro se hace con coraje y decisión. Este último cuadro del juego de los diablitos simboliza la victoria final de los Borucas sobre los españoles.

Bien podría interpretarse como la victoria final de nuestros pueblos indígenas que a pesar de la conquista española y el período de explotación y marginación posterior a la época colonial aun se conserva débil, sólidos en sus raíces, hasta la muerte.

Ultimamente la fiesta de los diablitos se celebra a finales de enero en el Rey Curré, con algunas ligeras variaciones en cuanto a la forma de vestir, pues en lugar de gangoche usan camisas y pantalones viejos. Se conserva la misma organización y secuencia de la fiesta de los diablitos de Boruca.



Baile de los diablitos de Boruca. a) Posición inicial, b) Detalle de la máscara usada en el baile.

Algunos años invitan a un sukia de Talamanca quien hace el papel de curandero entre los diablitos accidentados, haciendo uso de sus cantos y otros medicamentos propios del Awá.

### Fiesta de los negritos y su música

¿Por qué negritos, siendo indígenas? Definitivamente no se refiere a la raza negroide, mas bien es una expresión del indígena para diferenciarse del blanco. Los protagonistas del juego se tiznan la cara (no debe entenderse como un disfraz para parecerse al negro, es mas bien una forma de acentuar el color natural).

La secuencia y organización es muy semejante a la fiesta de los diablitos exceptuando algunos aspectos interesantes que nos ayudan a ubicar dentro de un marco histórico esta hermosa tradición, revivida hace unos años.

Este juego se inicia el 6 de diciembre y se prolonga hasta el 8 del mismo mes. Los personajes son los negritos, cuyo único disfraz es la cara tiznada. Actualmente, hay un negrito mayor que se llama Porfirio González Morales, es el organizador y responsable de la buena marcha del evento, comprometido además frente a la comunidad, de continuar esta tradición que ha sido revivida en 1978 ya que en 1962 se interrumpió.

Antes de 1962 se bailaba simultáneamente en Térraba y en Boruca. El 8 de diciembre finalizaba el evento; al iniciarse una lucha entre ambos pueblos a la altura de Villa Vista. Siempre el vencedor fue Boruca, he aquí el verdadero significado del juego: demostrar o recordar la supremacía bélica de los Borucas sobre otros pueblos vecinos.

Los negritos de Boruca jugaban con un toro y un caballito tallado en madera y los negritos de Térraba con una vaca y una yegüita, según los ancianos siempre ganaban los machos.

Como músicos participan: un interprete del tambor, uno de la maraca, un flautista, un violinista, un guitarrista y un acordeonista. Las posibilidades musicales del juego de los negritos son mayores que en el juego de los diablitos. Mientras que en el segundo hay un solo "toque de tambor" y flauta, en los negritos hay tres toques diferentes cuyos protagonistas son siempre el toro y el caballito. El baile es libre, siempre al son de la orquesta, independientes unos de otros, girando alrededor de las dos bestias. En Térraba se ha continuado la tradición.



## El saloma y las décimas

Es un canto bastante arraigado entre Borucas, Térrabas y Guaymíes, cuya zona geográfica tiene muchos aspectos culturales comunes con la Provincia de Chiriquí, Panamá.

Es un canto recitado sumamente expresivo, puede ser solamente vocal o con algunas palabras intercaladas. El recurso del falsete es explotado por el salomero de una manera admirable, produciendo notas sumamente agudas y con una mecánica vocal excelente. Dentro de la comunidad el buen salomero es admirado por su destreza. La temática de este género vocal es por lo general, de trabajo, de amor y los salomas propios del baile de los diablitos.

Las décimas por su parte; son composiciones poético-musicales, que constan de diez versos sin un ritmo definido. Generalmente, se refieren a alguna experiencia personal, un relato histórico, un trato, una herencia, etc. Es un canto más bien recitado. Se recurre al falsete para concluir la poesía.

## Música indígena

Son insuficientes las expresiones musicales auténticamente indígenas. En música instrumental, encontramos solamente los tres toques del baile de los negritos, el toque del baile de los diablitos y algunos cantos interpretados por dos o tres ancianas (*mamitas*) en dialecto Brunka. Se recuerdan melodías; pero desgraciadamente se ha olvidado por completo la letra, esto demuestra el grado de aculturación de las reservas Boruca-Térraba.

## Instrumentos musicales

### EL TAMBOR

Se construye de madera de balsa y cedro. Los músicos prefieren el cedro, los fabricados de balsa son para vender al turismo. El tronco es hueco, en ambos extremos llevan parches de piel de saíno o cusuco. Y un aro de bejuco donde se enrolla el parche, este se tensa con un mecate amarrado de ambos aros en forma de zigzag.

### FLAUTAS

Se construyen de caña de carrizo, por la dificultad de conseguir este material, es un instrumento que está siendo reemplazado por flautas dulces de metal, plásticas y de madera.



Un diablo menor tocando el cuerno

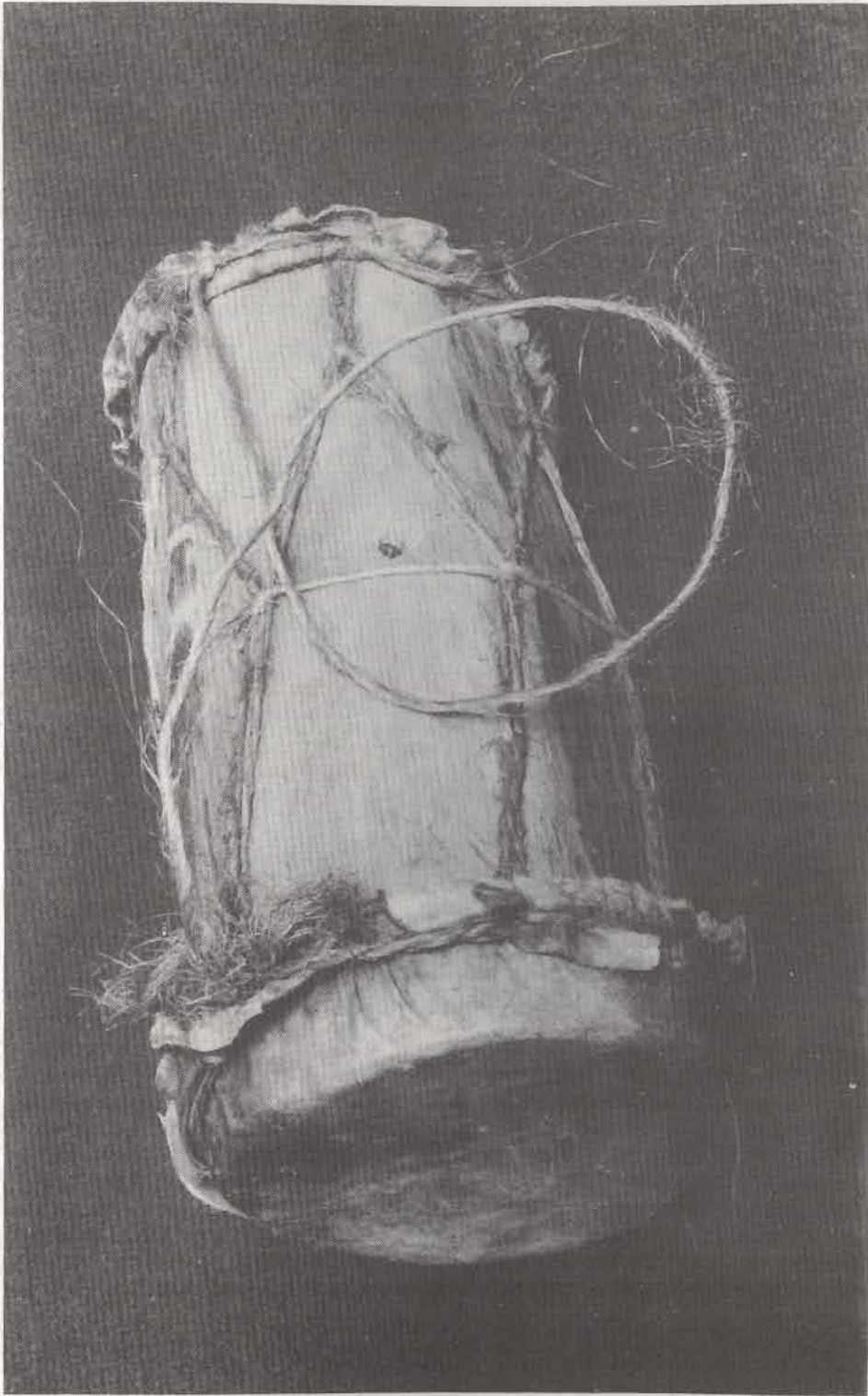
## MARACAS

Las jícaras son los materiales que se usan para la caja de resonancia, algunas veces adornadas con motivos indígenas. El mango se construye de madera, en el interior de la jícara se introducen unas semillas negras.

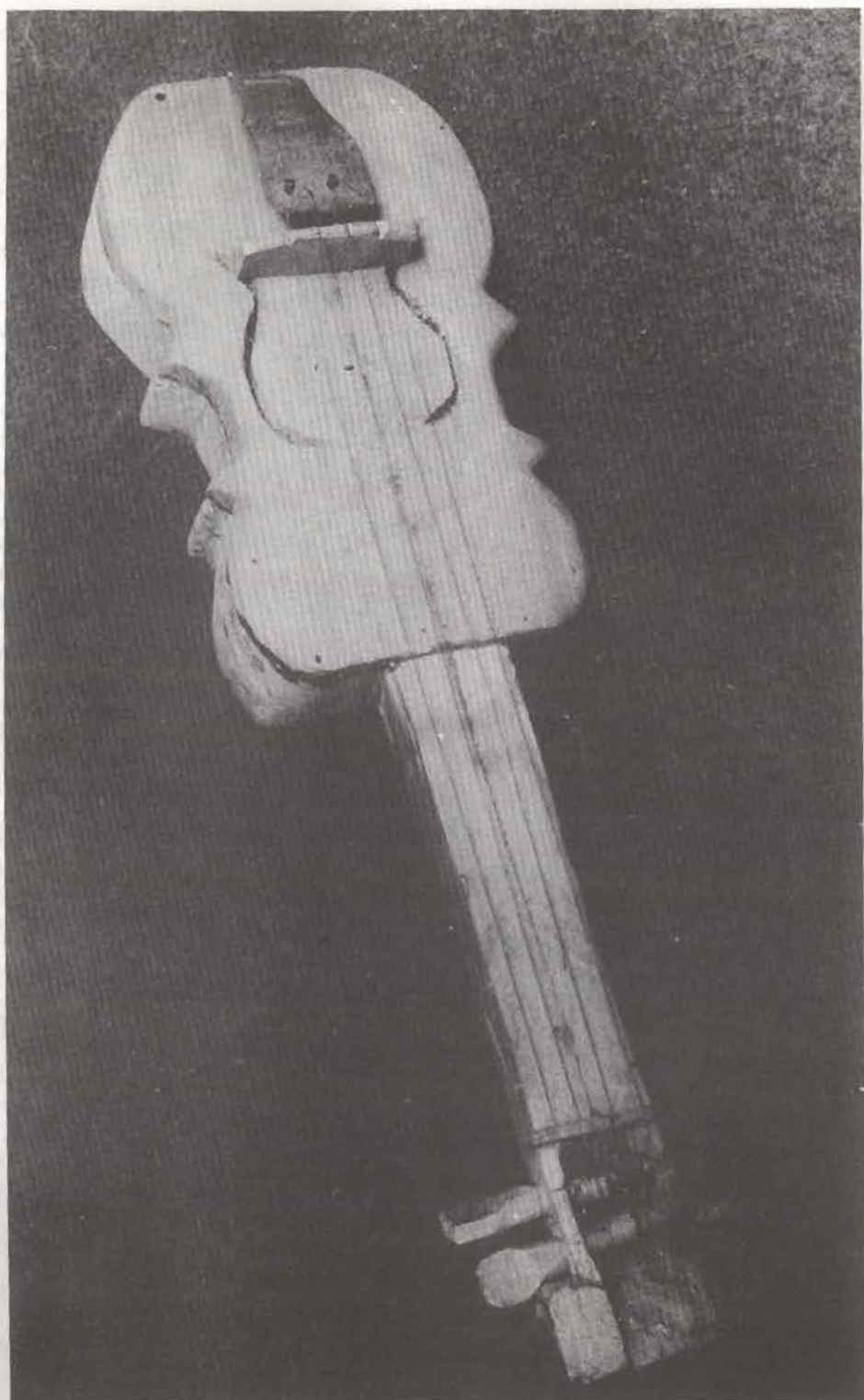
El mango se amarra de la jícara con un mecate.

## EL VIOLIN

Aunque no es un instrumento de tradición indígena, ha sido aceptado hace ya bastante tiempo por los indígenas de Boruca y Térraba. Al respecto se transcribe la entrevista que se le hiciera a un violinista indígena que, además de ejecutar el instrumento, lo construyó. "Uso de cedro o el Guanacaste de montaña para construir la caja y el brazo, estas dos partes son de una sola pieza, la caja es



Tambor Boruca con parche de piel de res.



Violín Térraba.



Maraca Boruca.

corvada. Para las clavijas uso Guayacán, Guachipe-lín para los puentes. Para el arco, madera liviana como la caña fístola y pelo de caballo. La caja la tapo con madera de cedro muy delgada y para eso uso goma de copal.

Escojo la madera que no tenga nudos. La cola la hago también de Guayacán. Uso cuerdas de guitarra y afinó el instrumento al oído. La forma del violín la copié de una foto del periódico de hace más de cincuenta años. Con el violín toco mucha música de mis padres y abuelos, también (puntos) y (cumbias)" (36)

### Conjunto instrumental de tradición indígena

Flauta  
Tambor  
Maracas

### De tradición no indígena:

Guitarra  
Tambor  
Maracas  
Bandoneón

### Vocabulario musical Boruca:

Cuév: pito  
Cuic: bailar  
Cagn(v): diablito  
Chicáj: tocar instrumento musical  
Durij: fiesta  
Quebév: tambor

### CABECARES Y BRIBRIS

Se concentran especialmente en la Cordillera de Talamanca, situados sus núcleos de población tanto en la Vertiente Pacífica como Atlántica. Entre las reservas indígenas de esa zona tenemos: Cabecares: "Chirripó, San José Cabécar, Urinama, Tuis, Moravia; caseríos a lo largo de los ríos Chirripó, Tariré y Estrella en sus cursos medios y superiores. Cantón de Turrialba, Provincia de Cartago, Cantón de Talamanca, Cantón de Matina, Provincia de Limón; Ujarrás: Cantón de Buenos Aires, Provincia de Puntarenas; China Kichá: Cantón de Pérez Zeledón, Provincia de San José.

Bribris: Sepurio, Suretka, Amubri (Amubre), Sibure, Sepecue (Coén), Shiroles, Bris, Katsi, Atalanta, Urén, Coroma, Yorkin (*Soro Kichá*), Vesta, Chase, Punta Coclés, Manzanillo, Puerto Viejo, Talía, Paraíso, Costa Rica (Sixaola), Piedra Grande, Volio (Watsi), Fieldas, Homecreek, Telire, Daytonia, Bordón, Concepción de Atalanta, Cahuita y otros caseríos en los cursos medios y superiores de los ríos Cohen, Lari y Uren. Cuenca Sixaola: en el Cantón de Talamanca, Provincia de Limón; Salitre, Cabadra: en el Cantón de Buenos Aires, Provincia de Puntarenas" (37)

### Bribris

Según los últimos censos nacionales es considerado como el grupo indígena de mayor población. La mayoría tienen conocimiento del español, el bribri y un número considerable de indígenas hablan también el cabécar.

Sus principales cultivos son: el maíz, arroz, yuca, frijoles. Los aguacates, plátanos y sobre todo los pejibayes, de vital importancia en su dieta diaria, esta última fruta rica en vitaminas y por algunas temporadas es el único alimento junto con el plátano. En la Vertiente Atlántica también cultivan el cacao. En forma tradicional crían gallinas, chompipes y cerdos. Son hábiles en la caza y en la pesca. Su manera de vestir es semejante a la del campesino costarricense.

La iglesia católica y sectas evangélicas, han desplegado una fuerte campaña de evangelización, repercutiendo negativamente en la conservación de sus creencias y costumbres y algunas manifestaciones musicales, por ejemplo: el desplazamiento discriminatorio del canto indígena por el canto tonal, según la liturgia de cada iglesia y el abandono voluntario de un awá de su profesión al haberse convertido al cristianismo, ya que éste es considerado por muchos pastores y sacerdotes como hijos del demonio.

En algunas iglesias podemos observar que al menos los cantos son traducidos al bribri; pero el ideal es introducir dentro de la iglesia el canto indígena o al menos nuevos cantos con los esquemas rítmicos y melódicos propios.

(36) Narrado por Mamerto Ortiz Ortiz, de Térraba, diciembre 1982.

(37) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1975, pp. 11-12.

Los utensilios de cocina de plástico y lata son indispensables, usan muy poco el guacal y la vasija de barro para los menesteres. Para sus labores agrícolas, el hacha, la macana, el cuchillo, la pala y el machete son de vital importancia. No falta en una familia la guitarra, el tambor, las maracas y en muchas de ellas el bandoneón.

Hábiles como todos los indígenas, especialmente en la confección de tejidos y tratamiento de mastate, material que usaban antiguamente para vestirse, con fines comerciales y funcionales, construyen muy bien: arcos, flechas, jabalinas y canastos. Además decoran con mucho gusto estético: jícaras y calabazas.

Tanto en la Baja como la Alta Talamanca, los ranchos están construídos sobre pilares, el piso y las pocas divisiones están hechas de varillas de chonta. El techo es de hojas de cola de pavo. No usan clavos para sostener el armazón de la casa sino bejucos de gran resistencia.

La cocina bibrí es un fogón levantado sobre pilares, usan rieles y piedras para poner las ollas, algunas familias tienen la cocina debajo del rancho, y en este caso colocan sobre el suelo tres troncos muy unidos por uno de sus extremos para poder colocar los implementos de cocina; estos tres troncos sirven al mismo tiempo de tizón. Los ranchos están ubicados, por lo general, cerca de los ríos, quebradas y nacientes, bastante distanciados unos de otros. Para sentarse usan las hamacas y los troncos. El banquito redondo de tres patas es común y está reservado para el awá. Duermen en las hamacas o sobre el piso de chonta, no se preocupan por hacer dormitorios.

El rancho por lo general, es un salón grande con asientos (troncos o tablones). Consta de dos aposentos, uno para cocina; otro para dormir o bien de bodega. Para bajar o subir de un nivel a otro usan unas escaleras hechas con un solo tronco.

Si ubicamos a Talamanca dentro de su contexto histórico, geográfico y sociocultural, nos encontramos con una región mágica. Donde su paisaje, mitología, tradiciones y costumbres, transportan al pensamiento sobrenatural de nuestros indígenas y nos da una explicación racional de cómo y por qué de su existencia. Todo el patrimonio sociocultural exterioriza y define su idiosincracia. Talamanca ha sido, sin embargo, un pueblo heroico que nunca se doblegó, ni ante el invasor, ni ante las vicisitudes naturales, a pesar de la esterilidad de su tierra que los ha consumido en la más cruel pobreza, marginación y explotación constante. Los pueblos tala-

manqueños aún están en pie, en silencio sufren, cantan, danzan, hacen producir la tierra, en un desesperado intento tratan de conservar su lengua y con ella la esencia misma de su existencia.

"Históricamente los talamanqueños se las arreglaron para mantener su independencia y aislamiento de la influencia europea hasta bien entrado el presente siglo. No permitieron misiones o asentamientos no indígenas desde 1709 hasta 1882. Desde esta última fecha empezó una creciente penetración, la cual fue mayor con las actividades de la Compañía Bananera en el presente siglo. Después de 1940, con el establecimiento de escuelas primarias y la expansión de la población costarricense desde el centro hasta las fronteras, el efecto externo sobre la población indígena se hizo aún más marcado. Pero tanto del lado del Pacífico (Yuavin, Cabagra) como en el lado del Atlántico (hacia los altos del Urén, Lari y Coén) aún se encuentran familias donde el español es escasamente usado. Así mismo, las personas mayores de cuarenta años en casi cualquier familia recuerdan tradiciones ya desaparecidas, como las ceremonias funerarias con los cantores, la preparación y uso de ropa de mastate, el ritual de pesca con veneno y otros usos antiguos.

En este trabajo se comentan más extensamente las instituciones aborígenes que aun se mantienen o se recuerdan. Vamos a mencionar algunas de ellas, para completar este resumen general.

Se conservan algunas maneras de trabajar la tierra, de manejar el hogar y las chichadas. Estas, son ocasiones para beber la chichada de maíz, aunque hoy día se combina con guarapo y a veces con otras bebidas alcohólicas de origen externo. Las chichadas se celebran principalmente como recompensa por trabajos que realizan para una familia sus vecinos y parientes. Algunas se celebran únicamente por su aspecto recreativo, como en ocasiones de cumpleaños, sin embargo, aún estas involucran algún trabajo colectivo previo a la chichada.

De las culturas indígenas que permanecen en Costa Rica después del siglo XVIII, la de los talamanqueños (Bibris y Cabécares) es la que retiene patrones más complejos para enfrentarse a las enfermedades, al nacimiento y a la muerte. Los awapá que funcionan en esas ocasiones comparten, en su entrenamiento y visión del mundo, los elementos universales de las prácticas chamánicas. Carlos Aguilar (1965) ha hecho la comparación de estos elementos con los propuestos por Mircea Eliade (1960) como rasgos que identifican los complejos chamánicos en cualquier parte.

En ambos lados de la cordillera funcionan los chamanes y los enterradores, y se entrena a gente joven en estos menesteres.

No todos los bribris utilizan estos servicios tradicionales, ni todos creen en su eficacia, pero casi todos los respetan. Para los que utilizan a los curanderos, o para los curanderos mismos, no hay conflicto con la medicina moderna. Los bribris ven ambos sistemas como complementarios.

El sistema aborígen de parentesco se practica o se recuerda bien. Las reglas de ese sistema se aplican según el grado de transculturación". (38)

En cuanto a la organización social de los bribris la Doctora María Eugenia Bozzoli nos dice:

"Los bribris han estado organizados en clanes matrilineales. Un clan es un grupo de parientes que trazan su descendencia por el lado de la madre o del padre, pero no por ambos lados. Los bribris trazan la descendencia por el lado de la madre, de ahí el término matrilineal. En Talamanca hemos identificado cincuenta o más clanes de habla bribri. Directamente hemos conversado con personas de treinta y tres de esos clanes. Un miembro de un clan no se casa dentro de su propio grupo, ni dentro del grupo de clanes de su mitad; las relaciones sexuales solo se permiten con los clanes de la otra mitad (de la cual provienen, por lo tanto, los padres de las personas). Ha de tenerse presente que en este tipo de sociedades que se organizan con base en el parentesco son extremadamente conscientes sobre quienes son cónyuges permitidos y quienes se consideran parientes consanguíneos, y sobre quienes no son parte del sistema, es decir, los extranjeros". (39)

"En bribri el clan se llama /ditsö/, o /ditsewö/. Esa palabra quiere decir 'semilla que resguarda para la reproducción', la que se aparta para cultivarla de nuevo. En el pensamiento bribri el clan se compara a una planta con ramas que se multiplican. Los indios se llaman a sí mismos ditsö, la semilla, para distinguirse de los que no son indígenas. En algunos contextos ditsö es la tribu bribri, y en otros significa (la humanidad).

Para los bribris, ellos y sus vecinos indígenas se originaron en semillas de maíz que /Sibö/ dejó en /sulayön/, una colina en el Alto Lari. Algunas de estas semillas se convirtieron en animales y emigraron, y allí formaron distintas tribus. Por ejemplo,

los Borucas se convirtieron en chanchos de monte /sini/ y cruzaron la cordillera, y detrás de ellos se fueron los Teribes como monos. Cuando /Sibö/ trajo la semilla, nombró cada clan y le dió su trabajo específico. También trajo los clanes divididos en pares, para intercambiar los cónyuges entre uno y otro. Hasta el presente, cuando se pregunta a alguien en que clanes puede casarse, se menciona solo uno en la mitad opuesta, el que está emparejado con el de uno. Se pregunta en cuales otros clanes puede casarse, y entonces se nombran dos o tres más, que pueden ser nombrados en orden de preferencia.



Sukia Bribri

Los clanes dentro de la misma mitad se relacionan según distintos grados de parentesco. Hay unos que se agrupan en 'la misma rama' o 'mano', a veces se consideran como uno solo. Algunos informantes mayores separan su propia mitad en grupos, tres o cuatro de ellos. El primer grupo con-

(38) BOZZOLI de WILLE, María Eugenia, 1979, pp. 38-40.

(39) *Ibid.*, p. 41.

siste en dos, tres o cuatro clanes muy cercanos en parentesco; un segundo grupo consiste en clanes más alejados; y un tercero y cuarto grupo lo componen clanes muy lejanos. Pareciera que el grado de parentesco dentro de una misma mitad varía con la distancia entre territorios de los clanes. Este reconocimiento de parentescos cercanos y lejanos entre los grupos, así como la división que tienen entre 'semilla legítima o buena' y 'semilla mezclada o mala', puede ser que refleja la desaparecida organización en *fratrías* (subdivisiones de las mitades). Los clanes legítimos o buenos se derivan de pura semilla de maíz; los malos nacieron mezclados con tigre /nmù/ es un nombre genérico para los felinos) y con mono colorados /sal/. Los clanes 'tigre' y 'mono' nombraban los jefes guerreros; algunos afirman que estos clanes tenían su territorio alternando con los de semilla buena. Es decir, habría un territorio de semilla buena, después otro de semilla buena, después uno mezclado con mono. Hoy día se dice que los clanes mezclados son los que pueden hacer *sukias* hechiceros. De los grupos de dos a cuatro clanes con uno o dos clanes malos se dice que vinieron juntos para balancear el mal y el bien. Los clanes están distribuidos a lo largo de los cuatro valles (Urén, Lari, Coén, Telire). En el pasado los hombres de Lari se casaban con mujeres de Urén; los hermanos de ellas se casaban con mujeres de Lari. Los clanes de Coén intercambiaban cónyuges con los clanes hacia el norte del Coén y el sur del Telire. Tal vez por esto los clanes de Coén a veces los han registrado como *cabécares* y a veces como *bribris*. La siguiente lista de clanes está arreglada de acuerdo con la posible antigua división de las mitades. Puede haber error en la colocación en algunos clanes, pues a veces hay diferencias entre informantes al respecto. Esos casos se indican. Algunos clanes no comían *danta*; otros la comían, pero con cuidado. Algunos de estos estaban autorizados para cazarla. En cuanto a la *guacamaya*, algunos clanes la comen y otros no".<sup>(40)</sup>

Entre las manifestaciones culturales auténticamente indígena que aún se conservan en Talamanca está el canto vocal. El *awá* canta para curar sus enfermos y usa este recurso sonoro para enseñar al aprendiz de *sukia*.

Las mujeres acompañan sus faenas con el canto, eternizando así, a través de una melodía, faenas tan sencillas como moler el maíz, tan tiernas; como dormir un niño y tan amargas como la muerte

(40) *Ibid.*, pp. 42-44.

de un ser querido. Labran la tierra cantando, entechan o construyen un rancho cantando.

"Dios cantó al amanecer, tomó *chicha* al amanecer porque está alegre. El que canta es porque está alegre para voltear, para trabajar. El que canta es porque es feliz. La rana está cantando, está alegre porque canta". Así piensa el indígena talamancaño de su canto, por eso es muy común escuchar entre ellos esta expresión: *ye tsöque*. (yo sue-lo cantar).

La estructura social de los *bribris* basada en clanes ha contribuido al sentido de especialización. Por mandato de Dios cada clan debe dedicarse a determinada ocupación conservándose de generación en generación los secretos del oficio, es así como hay clanes de donde han salido los *awá*, cantores, *bicagras*, cantores funerarios, etc. Estos no solamente se han dedicado a la conservación de su oficio, sino también a la enseñanza de su profesión, gracias a estas personas podemos tener una visión muy humana de los *bribris*, pues además del conocimiento de los cantos según su especialidad, conocen muy bien la mitología, leyendas, historias, que mediante un lenguaje poético y en cierto sentido, basado en un esquema rítmico y melódico, saben expresar. Las historias no son simplemente contadas, en ellas el elemento musical es indispensable, para lograr mayor expresividad.

#### FORMAS MUSICALES DE TRADICION ORAL

##### *El awá y su canto:*

Al contrario de los cantores y *bicagras*, los *awá* se han proliferado en el Talamanca y están tan activos que su desplazamiento es continuo cubriendo inclusive comunidades panameñas, próximas a la frontera con Costa Rica y demandas personales procedentes del interior del país.

La formación de un *awá* no es producto de la improvisación. Su aprendizaje es continuo y directo. Constantemente el maestro *awá* pone a prueba la vocación de su discípulo, el cual debe demostrar una serie de cualidades indispensables para el ejercicio de su profesión, como por ejemplo: excelente memoria y verdadero sentido musical para aprenderse todos los cantos rituales, los nombres, las propiedades medicinales de las plantas que usan para curar y no descartar un excelente nivel intelectual, que le permita la verdadera comprensión de la mitología de su pueblo.





Rancho de Talamanca

Antes de comentar el canto /Awá/ conviene informar, aún más, al estimable lector sobre el /Awá/ (Sukia Bribri), y el /Jawá/ (Sukia Cabécar). Como profesional, como persona, para tal fin seguiremos los pasos del excelente trabajo de la doctora María Eugenia Bozzoli de Wille titulado *Especialistas en la medicina aborigen bribri*, cuyo informe preliminar salió a la luz pública en abril de 1982.

El /awá/ o /jawá/ siempre han ejercido una fuerte influencia en la vida social, cultural y política de su pueblo, antiguamente había una verdadera pirámide jerárquica entre ellos, veamos lo que nos dice al respecto la doctora María Eugenia Bozzoli.

"La jerarquía de los clanes se mantuvo hasta las primeras dos o tres décadas de este siglo. Hoy día surge en las historias, o se guarda en la memoria. Ciertas especialidades que se heredan en el

clan. Durante la última parte del siglo pasado, en asuntos tales como amenazas a la comunidad, en forma de guerras, hostilidad de parte de extranjeros, epidemias, catástrofes naturales, hambre y malas cosechas, los clanes obedecían al /useköl/ o /kpá/ que vivían en Alto Coén. El /useköl/ ordenaba el período de ayuno y abstinencia (btsök), que suponía también permanecer dentro de la casa, no mirar al sol, comer solo plátano dominicano frío. Este plátano es un símbolo de buena salud porque se dice que no revienta ni perfora, permanece completo. Otro requisito era que ninguna persona podía encender el fuego".

El padre Blessing describe un ayuno:

"El dōka briki . . . da esas órdenes por medio del Cokti. Cinco días antes del Betsuk se da aviso. . . para que se alisten. . . plátanos y leña. . . Se reúnen

en una casa señalada por el Cokti. . . Antes de salir el sol se cuecen los plátanos. . . se muelen y se mezclan con agua. . . sin sal, hasta formar una especie de atole que beben inmediatamente para no tomar ningún otro alimento hasta la puesta del sol. Durante todo el día no salen de la casa, que está bien cercada por todos sus costados con hojas de platanillo. Todos permanecen acostados boca abajo. . . Solo lo que sea necesario se puede contestar o preguntar. . . el Cokti les explica el motivo de esta penitencia. El segundo día después de la puesta del sol, todos van a sus casas; el tercer día descansan, el cuarto día vuelven para continuar el ayuno el quinto día. El sexto día. . . antes que salga el sol. . . van al río a bañarse. . . El Cokti designa algunas mujeres para traer agua en caso de necesidad. Lo mismo para sacar bacinillas hechas de hojas de bijagua. . . ”

La gente común no hablaba directamente con el /useköl/.

Podían escuchar mientras él hablaba con el /bklil/; había uno de estos oradores para cada valle; era el que traía el mensaje del /useköl/ sobre cuando empezaba el ayuno y cuando terminarlo. (Nótese que *Blessing, op cit* 1921:99, se refiere a otro rango, el *Cokti*, que puede ser este mismo u otro).

El /useköl/ no daba tratamientos a individuos, a diferencia de los /Awápa/. El último personaje reconocido en ese cargo es aún recordado por personas mayores. Los miembros de su clan no permiten que los toquen los de otros clanes, o extraños. Según lo informó Stone (1961:76), no se bautizan. Aún era así en 1975.

El papel del /useköl/ en la comunidad Bribri-Cabécar se recuerda bien. Algunas personas a ambos lados de la cordillera le atribuyen poderes especiales a los descendientes de su clan.

Por principios de 1970, dio lugar a una especie de movimiento nativista. Consistió en nombrar “reina” a una descendiente del clan y hacerle ofrendas. Los adherentes obtenían tratamiento semejante al que dan los sukias, de parte del marido de la reina. El movimiento tuvo adherentes desde Katsi hasta Chirripó. Una idea que sostenía ese culto era que solamente los miembros del clan de los /usekölpa/ podían prevenir más desgracias comunes.<sup>(41)</sup>

¿Cómo se forma un awá? La enseñanza es directa y basada en la observación, el alumno debe acompañar constantemente a su maestro, cuando

este lo crea conveniente lo inicia en la profesión. El aprendizaje dura años, unos más que otros, todo depende del nivel intelectual del discípulo.

Así explicó un maestro awá de Suiní, Talamanca, como formar un maestro awá:

“I Sa rö ssulétèke syuwèke sa rö siwa wa, satö syuwèke, ssuslétèke ekie sa tö susulétèke. A nosotros nos enseñan, nosotros aprendemos con historias, con historias nosotros aprendemos a esta enseñanza le llamamos /susulétèke/.

II Etä sä sknéwèke ekéweta sa tö intötkökö pätkèke, kéwe dī tötökö patkeke, sa tö iyök tötökö patkeke, sa tö ak itötkökö pätkèke, tö ká mika, ta ak kè ku, ká mika ta dī kè ku, ká mika ta iyök kè ku. Entonces nosotros hacemos el trabajo de enseñar eso primero, nosotros para examinar manda, primero mandamos a examinar el agua, nosotros mandamos a examinar la tierra, nosotros mandamos a examinar la piedra, que en que tiempo (o lugar) la piedra no estará, que cuando el agua no estará, que cuando (o en que lugar) la tierra no estará,

III Ká i' enawa eta iyök tēr o kē itērse sar ssusulétèke ekéwe eta ekekéka bitu sa tö siwa wa. Esta tierra se termina entonces la tierra está o no está (existe o no existe), nosotros aprendemos eso primero, entonces empezamos para acá con historias,

IV Päkèke sar alar tsitisirla a tö ñees sār ikièke isuléteke kie sar suléte epäkèke sar chooē alar tsitsi a sarō eta alar tsitsi tieneke e kijsök tērsen iyök kī tēr. Narramos nosotros a nuestros hijos pequeños (a los alumnos) que así nosotros los llamamos, enseñar del destino, lo llamamos /suléte/, eso les contamos, guiamos a nuestros hijos pequeños (alumnos), entonces los hijos (aprendices) tienen que esperar acostados en la tierra, sobre el costado,

V Etéwa is akatak ki iñe dōka briki etewa iyök ki kē sūne sulitne waiē jkōiētēn sauk we iknéblök iméstro tso eē kē sulitne wa isūne dōka bōjkē. Se acuesta en el suelo sobre una cama de palo, hoy hasta pasado mañana, se acuesta sobre la tierra, nadie lo puede ver, él está cercado, lo puede ver el que hace el trabajo, su maestro nada más, nadie puede verlo sino hasta dos días después.

VI Eñeesa tö ekéwa ta née sār iyékejsa, sar ichäkèke, sá mītke iwös siwā apāke tö ñees due ñē ekulé itse ñees, iyi ñē itseñees, siwā wa ñees ekuléitse ñees. Entonces nosotros ese día, entonces lo sacamos, nosotros le preguntamos, nosotros vamos con él a contar historias, que así se cura (se le canta) la enfermedad tal, de tal manera las cosas se curan, con historias de tal manera se canta así.

VII Idlēña s mik wes ikièche ñees dwè wèse sa tö

(41) *Ibid*, pp. 53-54.

*ikie tō àlin sâ tō ikie o dlën, sar ikie twàlia, sar ikie tō siwāan.* Lo que nos duele cómo se llama, así cual enfermedad nosotros llamamos reumatismo, llamamos dolor de estómago, llamamos catarro, llamamos desmayo.

VIII *Ewjté tuléke sar drërëé átsitsin wökin páujtëke sarö siwa wa tköröka ibtä a eta echäkö sarö eta sâ wa itso ikië sâ tō siä.* Esas palabras lanzamos nosotros fuertemente a ustedes las pequeñas cabezas, las aconsejamos nosotros con historias hasta llegar al final, entonces preguntamos, entonces hay lo que llamamos /siä/ (piedrecitas).

IX *Emëke sar alar tsitsi a eitötkökö kiëke to, eichäkökö tō iujtömi iëta o kë ilujtök ië ta, iujtöke ië ta eta iëmia ichäkök to ñees bké iujtöud.* (Esa piedrita) damos a nuestros hijos pequeños para lo que llamamos examinar, examina si hablará con él o si no habla con él, si habla con él entonces él va a preguntar de que manera hacer para que hable,

X *Ñees bké ichäkök tō imin ia böiki mñéd ta imin ia; kë idwöd wa böjkë, mñéd ta kë idwök wa tkék iskä ku tkék skä ta itsö ia, tkék tso ta kë idüwa ikirike ta erë ta kë idwökwa itso ia isulétermimle.* De tal manera pregunta si todavía va pasado mañana, si todavía va al tercer día, si no se muere en dos días, en tres días y no muere; al cuarto día otra vez a nosotros dios nos dijo, nos manda a examinar cuatro días, otros cuatro días y vive todavía; al cuarto día vive y no se murió, el enfermo no se murió, vive todavía, entonces revivirá,

XI *Ima isuléarmimle, jkō wa isuléarmimle idí wa isuléarmimle, jkō wa isuléarmimle, chakësö sia ta siä butsaka bwá snënënë tō iche:*

*tō itso ia, ichäkësö tō itso ia eta sar è che: ñee, sar iche iwàwa alar tsitsi a sâ tō iche ñee:* (continúa con los cantos a los pequeños hijos, a los aprendices).

Como se renovará, con los labios (con un canto especial) se renovará, con agua se tratará de revivir, con los labios (con el canto especial) se renovará, preguntamos a la piedrita y la piedrita se eleva, vibra bien y seguido, y dice si vive todavía, preguntamos si vive todavía entonces nos dice: entonces nos dice en realidad hijos así nos dice entonces (sigue con el canto que enseña primero a los alumnos).

1. La primera historia y canción que se enseña al aprendiz. A la piedra se le pregunta si vive, si la tierra vive, si el río vive. Esos viven. Cuando el mundo se acabe, se termine, ahí estará la piedra, tierra y río, cuando está oscuro empieza a preguntar si el

enfermo va a morir, por cuatro días tiene que preguntar, cuando va a amanecer contesta si vive.

2. (Canta la segunda canción que aprende el pupilo). La segunda canción quiere decir que dios viene y nos da la palabra, para toda enfermedad hay que preguntarle a dios si el hombre está enfermo, si puede salvarlo. Esto se hace trabajando duro. Si dios dice sí, podemos salvarlo; si dice no, no se puede.

3. Otra canción: esta dice *sulé alak*, eso es como cuando un cajón se va a romper, el enfermo es como un cajón que se rompe entonces le ponemos goma para componerlo, un cajón con tapa ya sirve, es así como tenemos el alma, ellos lo ven que así es el enfermo, como si se fuera a romper, entonces ponen como una goma, y un trapo para limpiar, entonces se cura, eso quiere decir esas palabras.

4. Ahí dice que va a echar la historia, cuando alguien está acalabrado el doctor trabaja duro para quitar eso y dice así:  
(canta)

Explica: todas las enfermedades que dios puso están al lado de /*nopaköl*/, al otro lado hay lajas. Hay tres clases de piedras: una medio roja, pintada, rayada: *ák truiyu*. Cuando uno tiene fiebre, "catarro grande", uno dice gripe, pero esa es gente que viene a coger pescado, vienen con dinamita y anzuelo para pescar, entonces viven como gente, pero ese catarro lo mata a uno ellos vienen vivos, a tirarnos flechas, pero uno ya está preparado, entonces nosotros cantamos (canta la canción 5)...

Cuando esa gente viene él nos avisa. Esa gente viene a hacer daño, con flechas, nosotros los vemos como peces. Entonces loro está en un árbol y los ve. Ese loro avisa y nos preparamos para que no entren, los echamos para atrás para que no vengan a hacer daño. Si ellos entran, nos matan, como a los peces los mata la dinamita.

(6. Canta otra vez)

Explica la diarrea, poniendo la medicina y cantando al mismo tiempo. La cuarta noche va terminando todo, tenemos que borrar, quitar los montes, no comer cosa caliente, no comer plátano maduro (lo dulce), no mojarse, no comer picante, no comer cualquier comida para que no vuelva la enfermedad. El gorrión (colibrí) se lleva las enfermedades, el colibrí las quita, avisa que se las lleva.

El informante bribri que tradujo el texto anterior hizo el siguiente resumen de la explicación del awá:

"Estas enseñanzas las explicamos con historias. A este aprendizaje le decimos (*ssulétéke*).

Después que ha aprendido, al alumno lo mandamos a examinar el agua, la tierra y las piedras, que en cuanto tiempo dejarán de existir estos elementos. Cuando se termine el mundo, ¿Cómo se encontrará la tierra, lo mismo, o diferente?, esto lo enseñamos a base de historia, y le decimos estos a los hijos (alumnos), que nosotros les decimos a estas cosas (*ssulétéke*).

Mientras que estamos enseñando, este alumno tiene que acostarse en el suelo, o si no, en una camita durante dos días. Durante estos días nadie tiene derecho a verlo, el tiene que estar encerrado, a este lo ve solamente el maestro; después de dos días lo sacamos afuera y le seguimos enseñando más, y le decimos: tal enfermedad se canta así, y las demás enfermedades se cantan de tal manera, si nos duele en cualquier parte, eso se dice así, si es reumatismo, parásitos intestinales, catarro, desmayo o ataque; para estas enfermedades nosotros exigimos que el alumno aprenda todas estas cosas y le enseñamos todo lo que nosotros sepamos. Y nosotros tenemos una piedrecita que les llamamos (*sidá*). Esta piedrita se la damos al alumno, a él lo mandamos, que vaya a hablar con esta piedrita, para ver si esta piedrita habla o no con él. Después que el alumno le hable a la piedrita, el maestro se junta con el aprendiz, a enseñarle como se hace, como hablar con la piedrita: Así de tal manera le pregunta a la piedrita si el enfermo vive todavía, durante dos o tres o cuatro días. Aunque está enfermo, pero vive todavía, tal vez curándolo puede recuperar la salud. Cuando la piedrita le pregunta todas estas cosas, y la piedrita se eleva y vibra, esto quiere decir que el enfermo vive todavía. Así dios lo ordenó, que se lo preguntáramos a la piedrita".<sup>(42)</sup>

Una vez que el maestro *awá* considera que su discípulo está preparado para ejercer, lo gradúa mediante una ceremonia llamada: de iniciación y de la cual la doctora Doris Stone nos ha hecho ya una descripción.<sup>(43)</sup>

La doctora María Eugenia Bozzoli nos amplía la información sobre las ceremonias de iniciación.

"Estas ceremonias de iniciación tienen muchas variaciones. Por ejemplo en el Valle de Talamanca no se envía al novicio al bosque. Al iniciar el aprendizaje se queda en casa del maestro, sin salir al sol, ayunando durante ocho días. Sale de la casa

tapado; en el día solo toma café que no esté muy amargo. Luego continúa con el entrenamiento. El bastón solo en algunos casos se considera ligado directamente a la curación pero siempre es insignia de rango. En la ceremonia de entrega de las piedras, primero dan estas al aprendiz, segundo el bastón, tercero los animales (guacamaya, zahino, perico ligero, danta, mono). Esto se representa mediante motas de algodón. Se le da al novicio una mochila entre (*skú*) y llena de estas motas que se fuman. La ceremonia tiene un (*bikakla*) principal, pero como en el caso relatado por la doctora Stone, hay además mujeres y otros hombres actuando de (*bikakla*). Los maestros toman el chocolate primero antes de que empiecen los demás y toman un poquito de la copa de cada uno. Siempre es el Maestro quien ofrece las comidas y bebidas al novicio; en el intercambio de piedras, se trata de que el aspirante quede con un número igual de piedras hembra y piedras macho. También ahí se considera que hay piedras más buenas o mejores que otras. Se cambian o se venden. En la ceremonia de entrega, solamente los (*awapá*) que fueron maestros del aspirante, le ponen piedras en la mano. Se puede omitir ciertos actos descritos en la iniciación presenciada por Stone, por ejemplo: enjuague de la boca, cantarle al pie, la rodilla y a otra parte del cuerpo.

(Durante el período de aprendizaje se ha enseñado a cantarle a cada parte del cuerpo, y según la enfermedad), curar niños (esto lo puede hacer después); pruebas de resistencia al sueño".<sup>(44)</sup>

Dentro de la mitología bribri los primeros *sukias* fueron el Cuyeo y la Crisálida, la doctora María Eugenia Bozzoli recogió al respecto dos historias de las cuales debe valorarse la importancia del canto dentro del mundo mágico del bribri.

"Cuando Sibö anduvo en este mundo en esos días él se hizo como si estuviera enfermo. En este tiempo Cuyeo era el único que sabía curar. Entonces Sibö trató de buscar a Cuyeo. El mandó a otro para que viniera a buscar a Cuyeo para que viniera a examinarle su enfermedad. Entonces quedo Cuyeo en forma de pájaro que canta solamente en los veranos. Nunca canta en cualquier tiempo, solo en verano".<sup>(45)</sup>

(42) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1982, pp. 14-19.

(43) *Ibid*, pp. 21-25.

(44) *Ibid*, pp. 25-26.

(45) *Ibid*, p. 35.

*Sobre la Crisálida escribe:*

"Töl es un gusanito envuelto. Dios se hizo el enfermo y mandó a llamar a Töl para que lo viniera a curar. Ese lugar donde vivía el bichito se dice cantando, porque así hablaban en ese tiempo. Llegó Sibokma y le dijo al gusanito que fuera a curar a Sibö. El gusanito era malo, quería eliminar a Sibö porque de todos modos ya estaba enfermo. A Sibö eso no le servía. Mandó a llamar a Dwal, la piedra de curar. De estos vinieron cuatro a examinar la enfermedad de Sibö. Después vinieron ocho más ocho, los distintos /awá/ de distintos clanes. Dwal entonces cantó que Sibö se hacía el enfermo. Ese, que es el que ahora se ocupa de curar, fue él que adivinó que Sibö se hacía el enfermo, que no se iba a morir. El gusano no lo hizo, Sibö premió a Dwal, le permitió seguir curando a la gente. El gusano es un /awá/.

Sibö le preguntó si volvería a la vida. El gusano le dijo que sí volvería. Entonces Sibö le premió con el capullo. Ese capullo es la cobijita que se llama /talma/' (46)

*El canto Awá o Jawá*

El repertorio vocal de los Sukias es extenso y constituye el elemento por el cual pueden comunicarse con lo sobrenatural, a través del canto consultan las piedritas, a quienes consideran como las hermanas de dios, para saber si pueden curar al paciente.

La otra función es el uso del canto como un curso de enseñanza, es por su medio que el maestro awá enseña todos los secretos de su oficio, justamente mediante una metodología prácticamente sistematizada, el sukia usa tres formas vocales diferentes para enseñar:

- a) *Siwa ajkobta*;
- b) *Siwa Kule*
- c) *Siwa ajkoki*

Aí respecto la doctora María Eugenia Bozzoli logró obtener de un *sukia* la siguiente información:

"Para que un doctor aprenda se canta así en lengua indígena: (hace un canto que hemos transcrito en ochenta palabras). Luego añade: —Eso es una cosa que uno tiene que aprender primero. Las personas que no aprendieron eso primero no pueden, no tienen entrada por ningún lado. Esa es la

(46) *Ibid*, pp. 35-36.

primera manera, eso es un lenguaje, un estudio, para nosotros es un estudio lo más difícil, eso es un lenguaje como para el español es el griego o el latín; tu ya lo oíste, como es que se nombra, entonces ya eso son distintas palabras, por es lo llamamos palabra vocal, como decir, apenas enseñando a los muchachos así, así.

— ¿Esa palabra vocal como se dice en bribri?—

— /siwa ajkibta/, quiere decir, apenas hablando nada más, lo más sencillito, por encimita (literalmente es /siwa/ cantando en la punta de los labios). Entonces, cuando ya aprendió eso, entonces para la curación es distinto (dice otro canto como de cincuenta y dos palabras). Es un cuerpo, uno va curando el cuerpo, su sangre, las venas, su alma, bien, en donde está, en que parte, que tiene, que dice dios, todo eso se dice. Eso se llama /siwa kule/ (gritar siwa).

Hay otro, se parece al primero, pronunciando una cosa, supongamos chicha, algo, o en cualquier parte, por ejemplo por la panza, cualquier parte de uno, sea esto esa parte, eso lo pronunciamos (hace un canto de cincuenta y tres palabras). Eso es una cosa que componemos, hueso panza todo. Todo eso lo llamamos /siwa ajkiki/ (Siwa sobre la boca o sobre los labios), el cual se llama también /Kule/. Cualquier persona que ya va a aprender, a estudiar, entonces vamos a enseñarle un poquito, se quiere que trabaje bien o que sepa trabajar, que no sea un mal maestro, que no tenga un mal conocimiento sobre todos los trabajos, que no tenga un vocabulario malo, entonces se dice: (hace un canto de ciento tres palabras). /Siwa ajkoki/ o /Siwa ajkobta/ primero, el principio, y la segunda parte /Kule/, después /siwa ajkoki/ otra vez y este se llama /kule/ también y ahora así ya lo entendiste.

— ¿Pero /kule/ es también canto de trabajar y entonces /siwa ajkoki/ que sería?—

— Eso no es trabajo, es enseñanza a los nuevos que se les va a enseñar, a los nuevos que van a aprender.—

Entonces parece que ese lenguaje para nosotros es suave, ve, no es tan demasiado golpeado, cosa que a los nuevos no les sea tan difícil de comprender, pero en realidad eso viene difícil, ya le estoy diciendo que es así como el griego, el latín, una cosa así es una palabra que hay que comprender, es duro, claro, lo llamamos así (Siwa ajkoki) porque dios mismo dice que es lo más fácil para enseñar, pero ya después cantando ya viene enredado /kule/, pero sin embargo todavía es fácil, esto ya después viene muy enredadito. Eso es una cosa muy boni-

ta, pero cuesta, si uno no lo sabe, ya estamos jodidos".<sup>(47)</sup>

Del anterior comentario y escuchando los cantos se desprende que el *Siwa ajkobta* es un canto recitado (recitativo), el canto *Siwa Kule* es un canto gritado, y el canto *Siwa ajkoki* es un canto melódico.

Todos sabemos que el canto *sukia* es de carácter ritual y su contenido es secreto, esto dificulta el nuevo aprendizaje para el aprendiz de *sukia*. Dentro de esa metodología de enseñanza hay un orden que probablemente va de menor a mayor dificultad, veamos el siguiente comentario:

"A qué edad se aprenden los cantos? Grande ya, a los catorce o quince años. Siempre hay que ir con el maestro para aprender; ellos lo tienen como secreto, no lo cantan en cualquier momento; cantan en las noches cuando están *sukiando* a otro; entonces es cuando llevan al alumno para que aprenda, no le enseña de día ni dentro de la casa, el alumno se lleva una banca, cuando el maestro le va a cantar a otro, donde puedan sentarse los dos; allí se sientan dándose las espaldas uno al otro; las caras miran a lados opuestos; puede ser temprano en la noche, o puede ser tarde; el alumno no puede ver la cara del maestro porque dicen ellos que si el muchacho se pone a verlos no los está escuchando; es para que se concentren, para que aprendan bien que se sientan así; no se puede repetir; ellos no repiten, hay que estar calladito si no se canta, si el alumno tiene que preguntar algo, lo hace al día siguiente, ellos van a soplar al enfermo con hojas de *Zahinillo* y con los pellejos de todos los animales; entonces es allí donde se tiene el derecho de preguntar: —¿cuando usted cantaba, cómo se llamaba eso, cómo se llamaba esa otra cosa? — Entonces a la hora que se está haciendo eso (soplado al paciente), casi siempre en las tardes o poco antes del anochecer, es que se explican en palabras que significa cada cosa.

— ¿Cuáles cantos se aprenden primero? —

— En el primer canto uno dice 'yo soy fulano, dios me ha hecho, dios me ha mandado a ser así, yo soy ya una persona que está para aprender, para ser /awá/ es por orden de dios'. Es como una presentación de uno mismo.

Después si se va a curar a un niño hay que saber de que raza es (de que clan), todo eso va por raza; con base en eso se comienza a cantar y le dice a dios:

'yo estoy destinado para ser *sukia* porque así me lo han mandado, así yo fui hecho desde el principio'. Después se canta según la enfermedad que tiene el niño. Para cada enfermedad hay un canto aparte. Cada raza (cada clan) tiene un canto propio. Hay que decirle a dios de cual raza es el enfermo y de cual raza es el /awá/, y el /awá/ le dice a dios que ya es *sukia*. Primero está el canto de presentación, después sigue el canto de la enfermedad y se termina presentando la figura de los animales; se canta sobre cada animal que es espíritu de la enfermedad; el animal se describe como si se estuviera viendo: se le dicen sus características, que es malo, que le gusta morder, presentar a los animales es como presentar las enfermedades; así se mandan las enfermedades donde dios.

— ¿Cómo se sentía el día que se inició? —

— Fue en puente, yo me sentía contento, yo tenía un compañero conmigo, era un tío mío. Allí fue donde me encerraron en un cuarto. Mis maestros eran Don T. y mi papá. Ellos a veces se metían al cuarto, pero casi todo el tiempo estaban afuera, no duermen en toda la noche y no lo dejan dormir a uno. Cuando uno se quiere dormir ellos lo despiertan con un caracol grande, /dük/ ellos lo suenan para que uno se asuste, eso suena muy fuerte; eso lo suenan cuando uno está calladito, porque adentro uno tiene que estar sonando unas maracas de calabacillo; cuando ellos no oyen las maracas entonces suenan el cambute; eso suena muy duro. No lo dejan dormir para acostumbrarlo a uno desde el principio; uno no debe dormirse afuera cuando va a cantar.

Uno entra al cuarto antes de salir el sol y sale después de que se oculta; entonces lo llevan afuera para comenzar a enseñarle a cantar. Antes del amanecer, antes de entrar al cuarto, le han entregado las piedras. Son varias, claro que empiezan a enseñarle como se llama cada una".<sup>(48)</sup>

Interesante también dentro de los recursos vocales del *sukia* el canto al estilo *kus*, canto susurrado, pero perfectamente bien articulado, que por el efecto sonoro que produce es quizá la manifestación vocal más interesante de la cultura musical *bribri-cabécar*. Según la doctora Bozzoli ciertos *sukias* que usan el estilo *kus* son denominados *Kusuwak* y no cantan en voz alta, que se oigan, cuando trabajan con la piedra hembra. Ellos piensan la ocasión o la invocan o la susurran muy bajito.

(47) *Ibid.*, pp. 38-40.

(48) *Ibid.*, pp. 42-44.

Afirma que cuando trabajan con la piedra macho se canta en voz alta. Sin embargo otros sukias creen que el estilo kus es un recurso para cantar más rápido y cansarse menos. Otros creen que para hacer el mal y otros simplemente porque no están todavía autorizados (por falta de preparación) para cantar en voz alta.

La palabra kus está involucrada en la mitología bribri y se usa para identificar a un ser sobrenatural:

—“¿Quién es Dwalk?”

—Habla con dios. Ese Dwualko, ese Bukuub, vive aquí en los cerros. Se ve como persona. Vive en Kamuk. En montañas grandes. Y hay otros que le llaman kus. Ese vive por acá, en las lagunas, o por las orillas del mar. Esos los manejan los que estudian.

—¿Para qué son?

—Nosotros trabajamos con esos señores.

—¿Para qué sirve kus?

—El fue primero doctor, con dios. Entonces tenemos que llamar a él primero. Como un jefe que nos manda.

—¿A Dwalk o Bukuub se le llama para enfermedades también o solo para la cacería?

—Sí, ese es el más seguro mandador que dios dejó. Es decir, entendamos que Cristo (/Sibö/) no puede llegar aquí legalmente cerca. El dejó gente que estudiara. Nosotros tenemos que preguntar lo más cerquita posible, ligerito. Son solo esos. Nosotros los llamamos /iwiköl/, /iwiköl/ de Dwzk, ese trabaja con el de Kamuk o Pico Blanco. El que trabaja con /iwiköl/ de kus, ese trabaja por acá. Tienen dos distintos trabajos, según la persona que trabaja.

—¿Sí? ¿Cómo dos distintos?

—Es decir, que esta persona de aquí trabaja un poquito malillo, pero sí, siempre lo evitan, ese es por mal, para el que va a examinar por mal.

—¿Kus es para mal?

—Ese es mal, mal doctor, no nos atiende bien, pero siempre el que aprende con ese pues siempre lo usa; el de aquí arriba; ese sí es buen doctor, va siguiendo lo que uno va indicando, lo que vamos estudiando.—

—¿Pero es que algunos sí pueden trabajar con Kus?

—Pueden todos con *Bukuublu*?

—Sí, son dos personas que trabajan distinto. Con Dwalk todos pueden. Pero Dwalk da mejor remedio, este de trabajo da mal remedio. Esos son como jefes. Siempre hablamos primero con ellos porque entienden más. Se entienden más ligero

con dios. Nosotros como todavía estamos aquí no lo hacemos.

Esos ya están eternamente con dios y son más ligerillos. Después nosotros mismos hablamos con dios. Ellos son jefes y nos dan un permisillo, que podemos llegar a donde podemos.

—¿Y a dónde llega, con AKLa o con Sibö?

—Cuando ya tenemos poder, a donde uno de los dos. Eso lo cerramos con uno de los dos. Casi más AKLa porque ese es el que mejor dio el estudio para nosotros. Porque el primero nos da también, fue hijo, es de la misma cosa, y dios también lo tuvo para examinar.

—¿Quién es Aebeko?

—Es el mismo AKLa, tiene ese nombre también, es como el Padre Eterno.

—¿Con qué trabaja Kus?

—Con el agua y otros elementos.

—Y el de arriba?

—Ese solo con dios, y da una hierbita que vale, que da salud.

Para quitar un mal hecho con *Kus*, se trabaja con Dwalk”.<sup>(49)</sup>

Según parece la música vocal de carácter ritual varía de un lugar a otro haciendo aún mucho más interesante y compleja esta manifestación musical “. . . Este mismo /awá/ explica que los cantos son algo diferente por valle del río, así, los /awapá/ de Urén usan cantos algo diferentes a los del Lari; estos difieren de los del Coén, y estos a su vez del Telire”.<sup>(50)</sup>

Siendo la música un lenguaje en el cual se aprende mucho mejor desde niño en un ambiente propicio, el siguiente comentario confirma que el sukia formado dentro de una familia, que por tradición han ejercido la profesión; su adiestramiento es más eficaz y su formación más temprana, basándonos en que el canto es el elemento básico en la enseñanza y que si se empiezan a escuchar desde niño se aprende más espontáneamente y con menos dificultad.

“Me hice sukia a los dieciocho años, pero desde los cuatro años ya se sabe como agarrar las palabras. Cuando el papá lo está chineando a uno le canta las oraciones; entonces los secretos (los cantos) se van aprendiendo al mismo tiempo que uno va aprendiendo a hablar; a los cinco años está aprendiendo en el chineo del papá; a los diez años está aprendiendo. Cuando llega a los quince años

(49) *Ibid.*, pp. 45-47.

(50) *Ibid.*, pp. 66-67.

entonces tiene que guardar dieta; esto es /btsôk/ no hay que enamorarse de mujer, no se puede sentar uno en cualquier asiento donde se sienta otra gente, no hay permiso; no se puede sentar uno en una banca donde se sienta una mujer embarazada; se hace un banco nuevo de cedro y solo se sienta uno allí. Entonces cuando va a tener la oración de las piedras lleva cuatro doctores; pone dos en cada lado (de la mesa donde están las piedras) y en el medio pone dos /bikaklas/. Uno de ellos es para la chicha. La comida y la bebida se pasa de la mano derecha de uno a la del que está a la par, y este la devuelve, entonces se puede tomar. Cuando ya terminó toda comida, chicha, chocolate, plátano, carne, todo, cada cosa que sirvan, la carne solo puede ser de monte, de mono, de cariblanco, entonces el /jawá/ tiene que aprender la oración, con la oración del /jawá/, a llamar esa carne, a llamar a saíno, chanco de monte, venado, cabro, danta, mono, congo, colorado, guatusa, tepescuintle.

El /jawá/ canta cuatro días para llamar esa carne.

—¿Esas oraciones de llamar son /kule/ o son /siwajtsok/?

— Eso es /jtsok/, llamar animales es cantar. El mismo /jawá/ hizo el susurro de /kusiwak/, el cual no se oye; se trata del mismo canto pero susurrado sin dejar oír la voz. El ejemplo que pronunció en susurro fue una oración para curar un bejuco que se utiliza como remedio, llamado /kirokicha/, después hizo una oración para el "agua corriente" y luego para el "agua chiquitilla". Solamente los /kusiwak/ "cantan" sin dejarse oír, según informante, con ciertas piedras no deben oírse, y con otras piedras si tienen derecho a cantar normalmente, después aclaro que hay piedras macho y hembra; con los machos cantan y con la hembra /siá/ solo piensan la oración".<sup>(51)</sup>

El canto está emparentado con una serie de elementos auxiliares que usa el sukia para sus curaciones, por ejemplo:

"Así como los cantos varían por ríos, así cambian los ayunos. En Lari se hacen cuatro tiempos (cuatro días de cantos), cuatro ayunos; en otros ríos, Telfre y Coén, se hacen dos tiempos (dos días de canto) con un día de ayuno, más otros dos días y otro ayuno, y así sucesivamente".<sup>(52)</sup>

En todos los ranchos de Talamanca hay uno o dos taburetes redondos con tres patas talladas de

un mismo tronco y de madera de cedro en los cuales solo los sukias se pueden sentar.

Al cedro se le considera como una madera sonora capaz de transmitir mensajes y donde el sukia puede hacer transmitir sus vibraciones sonoras y comunicarse con lo sobrenatural.

"Cedro, /uluk/, era una persona en aquel tiempo. Ese tiene un trabajo bueno según la persona que lo ocupa. Para el que está aprendiendo, él es vivo y él habla, y ningún otro doctor se puede sentar en otro banquito. Si se sienta en uno como este, de laurel, ya no es igual. Para curar debe sentarse en /uluk/. El es el que sabe lo que hace, suena, habla, y el doctor puede aprender con ese. Aquí aparece, (se deja ver) como un palo, pero allá, donde está su principio, es un hombre y allá es donde se indica que hace. Apenas empieza uno a aprender, le dan una banquita, y esa misma le sirve todo el tiempo que uno está aprendiendo; hasta que se quede bien enseñadito uno debe ocupar el mismo banco. Y también hay otro palo para aprender que se llama /dökule/, gasparillo, es una persona también, un hombre allá, aquí un árbol. Estos saben cuales son las palabras, como decir las oraciones, por eso hay que usar los palos que son de allá; /uluk/ es un palo que puede hablar y entender, por eso lo ocupan para hacer un banco, un tambor o una guitarra. Porque suena bien, la persona que lo ocupa puede ser mejor cantor y mejor narrador. Ese está en /sulakaska/ porque ahí, dice la historia, donde están los principios de nosotros están los bancos de todos: los mejores son los que están allá. Ahí Sibö, nos "bebió" (nos purificó). Y eso también, como hacemos aquí tambores, con la panza, ¿qué queda?, queda viento, queda ese viento que también es vivo, porque sin eso no podemos saber nada, porque adentro tiene aire, pero con ese aire se trabaja. Adentro del palo hay aire igual al de uno, el mismo /siwá/ que tiene la persona, por eso la usamos, porque es el que sabe cantar, no es que el palo va a cantar, si uno sabe cantar, él suena, él canta y así mismo uno va a sonar también. Por eso los mayores, cuando van aprendiendo, van consiguiendo eso. Cuando un maestro va a enseñar le manda a uno a buscar un tambor de cedro.

En esos días uno está guardando la dieta, ayunando, y como escondido, no se ve a nadie. En el hueco del tambor el maestro pone ciertas hierbas que uno puede comer, como los quelites. También mete ahí unos de esas avispa grandes, /tswi' bukula/ (avispa de armadillo o de cusuco), mete ahí plátano dominico, todo va en una sola hoja, en esa forma va a comer, no puede comer otra cosa, de

(51) *Ibid.*, pp. 67-68.

(52) *Ibid.*, p. 82.



ahí lo va sacando de ese hueco, hasta que termine los quince días, entonces ya después de eso el hombre queda solo aprendiendo. Antes usted le daba a un doctor uno de los otros banquitos y él no se sentaba allí. Cuando dios hizo el primer tiempo él mismo los trajo para sentarse, eso fue cuando nos "bebió" (nos purificó). Al cedro lo usamos para muchas cosas. Cuando los hombres están enfermos, parece como cuando están con tuberculosis o con pulmonía, esa es una enfermedad muy difícil de curar, para nosotros eso es /odler/.

Bueno, cuando una mujer tiene un mes de embarazo y pierde el niño, esa banquita sirve para curar eso. Eso es /ña/, de lombrices, por el aborto. Si el hombre está como tuberculoso, el doctor va a saber que tiene /sicho/ o /mai/ (abortos), él va a saber que tenía una mujer embarazada y perdió la criatura.

El hombre mismo tenía que agarrar ese palito, el cedro, y hacer la banquita y hacerle el dibujo de achiote, y amarrarle la mitad de un poquito de algodón. El entregaba eso al doctor y le decía que eso era para ayudar a su parte. Los mayores, cuando sus mujeres estaban embarazadas, se sentaban solo en palos de cedro. Ellos no usaban cualquier palo. A una mujer que ha tenido una relación con un hombre que no debía tener, ha hecho algo incorrecto, le pedí traer un taburete para que se sentara. En ese taburete dibujé una cruz con tinte rojo, y debía traer otras hierbas. Todo eso tenía que traer ella".<sup>(53)</sup>

Los sukias creen que las enfermedades son causadas por animales, es por eso que hay cantos para llamarlos y pedirles al mismo tiempo que se las lleven. Esos seres son dibujados en troncos de balsa así:

"La balsa *Ochroma lagopus* es madera blanca y suave, se corta un trozo de ella que puede tener de 0.75 a 1.50 metros. Para dibujarlo, el tronco se divide en tres partes. En la primera de abajo para arriba se dibujan AKLa y Sibö, Sibö y SuLa, o Sibö y Sibola. (También pueden ir allí Bukublu y Olobsa). Esto se interpreta como el padre y el hijo. Se admite que Sibö y Sula. En otra parte se dibujan los seres que causan las enfermedades; por ejemplo, se dibujan monos si duelen los huesos y la cabeza; para enfermedades del estómago, se dibujan los animales considerados /ña/, o el oso hormiguero (tejón), el zopilote, el zorro pelón, sapos, ranas, perico ligero /sina'/; si hay gripe y calentura se

dibuja a /ditekLa/ como una persona, con lanza o cuchillo en una mano, y una antorcha de fuego en la otra mano, representada la antorcha por el veroliz o flor de la caña blanca. Se representan los orígenes del clan del paciente y las plantas que curan. En la tercera porción del tronco no se dibuja nada, es el cielo y se dice que cierra todo. La parte de abajo del tronco se tizna, representa la tierra. Algunos /awapá/ ponen a Sibö no abajo sino arriba en el cielo. Después de que se hacen los dibujos, el sukia se retira con las piedritas en una chacarita (bol-sita tejida) que se cruza entre el cuello y la axila, a cantar, o sea, a llamar a Sibö, y a decirle que el lugar de esos espíritus de las enfermedades es donde se pone el Sol, a repetir que esas enfermedades nada tiene que ver aquí, que se devuelvan a ese lugar donde se pone el Sol.

Los dibujos se hacen con carbón vegetal o con tinte del bejuco de ojo de buey, o a veces con achiote. Según los informantes, el palo de balsa solo se puede dibujar con el tizón de /uluk/, cedro. Otros dicen que el tizón o carbón puede ser de /Latsi/, targua, para pintar el /uLú/ o /uLuklö/. Un /awá/ en Ujarrás tenía algo parecido a un lápiz para hacer esos dibujos: a un pequeño cilindro de balsa se le hace un canal en el centro, longitudinalmente. Se le hace punta en un extremo. Por el otro se rellena el canal con polvo de carbón vegetal, y las líneas que se trazan resultan nítidas. Según la siguiente cita de las observaciones de D. Stone sobre este tema, los dibujos también se pueden hacer tallando con algo cortante:

"Hay aún otro objeto de madera que usan para curar cuando el paciente está en las últimas etapas de la agonía y no hay nada que hacer. Es un leño de balsa en el cual el curandero talla con una navaja o hace toscos dibujos de ciertos espíritus llamados miku o mikuyeke, un caimán, culebras, un mono, una ave, y un esqueleto encadenado. Los temas tallados parecen depender de la clase de dolencia. Algunas de las representaciones de estos son los ayudantes espirituales del *jawa* mientras que otros son los espíritus malignos quienes se cree causan las enfermedades. Este tronco se coloca a la par del enfermo cuya mano sostiene el curandero o bien el paciente debe sentarse sobre el leño de balsa. Hay un canto incluido dentro de la ceremonia".<sup>(54)</sup>

"Según el informante un /awá/ hacia la representación del animal según la cola: larga, corta, apuntando hacia arriba, vuelta hacia abajo. En general,

(53) *Ibid.*, pp. 83-85.

(54) STONE, 1961-96.

los detalles de cada dibujo pretenden lograr una representación realista del animal. Los animales se dibujan en orden de tamaño; el sukia debe saber de antemano los animales que va a dibujar y el orden en que deben ir.

Puede hacer unos de un lado y otros de otro lado, o proceder en forma de espiral alrededor del tronco, siempre en orden de tamaño. Se puede llenar todo el espacio de animales o pueden ser solo unos pocos, según lo que esté curando. Se trata de representar lo más parecido a como lucen en la realidad. Se puede empezar con los gusanos (*/ona/* o */i/*), seguir con la ardilla, luego con el perico ligero */sina'*, luego con los tres tipos de monos; la danta iría de último". (55)

Para cada enfermedad existe un canto con sus palabras mágicas, pero ese canto se debe relacionar con un todo. El cuerpo humano, es decir, antes de referirme específicamente a la enfermedad del paciente, el canto ritual debe hacer referencias a todo el cuerpo humano.

"Un */awá/* de Amubre me dijo algunas palabras sobre su manera de tratar las enfermedades. Primero nos hizo un canto mencionando el cuerpo y sus partes. Cada parte es aludida mediante varias palabras que posiblemente representan una frase, por ejemplo:

'siwarrora ajkikwo wekebe kekto erao s ku' kokurra trikurra, estas palabras son la lengua, *ero s ku kotebera tiklibera birowo kwerroga rorago chacharrotacha erwo*, estas palabras son en el hígado, *chkenoa nawo chkalia ia wage su yo y tka blocha iutogolo ia ia*, estas son el corazón, . . .

Después este */awá/* izo otro canto mencionando las partes del cuerpo, las cuales tocaba con sus manos para indicarnos a cual se estaba refiriendo, y finalmente aclaró:

"Esto es para curar dolores del cuerpo, lo que hacemos nosotros los doctores. Para medicinas se cantan otras canciones. Este canto es para curar algunos gusanos que se encuentran entre las venas, la sangre, la carne, están chupando la sangre, comiendo la carne. Para eso se usa ese canto. Primero se canta todo, dos veces, se pronuncia todo junto, carne y hueso. Después se pronuncia por partes. Cuando eso termina se comienza con las medicinas. Esa medicina a la que se le ha cantado sirve después, sea para tomar, para calentar o para sobar en el lugar del dolor. Para cada cosa los cantos son diferentes". (56)

(55) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1982, pp.85-87.

(56) *Ibid.*, pp. 123-124.

Fuimos testigos de esta hermosa narración que hiciera un sukia de Talamanca sobre las enfermedades.

"El sol está más nuevo antes del medio día; del medio día en adelante es más viejo; ya en la tarde está muy viejecito.

El sol en el día está trayendo todas las enfermedades y uno tiene que ocultarlas por donde se pone; ahí las deja; al salir otra vez las enfermedades le siguen, se salen con el sol; el */awá/* en el canto pide que se vayan y se queden al oeste; pide que no se las traiga, para que la gente no se enferme, que no vuelvan a buscar a la persona; los sukias le dicen que así dios lo había ordenado, que en ese lugar dios dejó todos los espíritus. El lugar del Oeste oscuro, es muy pesado, muy malo, es donde viven los espíritus malos". (57)

Esta narración se ajusta a los movimientos rituales que realiza el sukia en sus ceremonias de curación. Los puntos cardinales son referencias muy importantes describiendo constantemente el ir y venir de las enfermedades. Según ellos, como el sol, la enfermedad en la mañana es infantil, en el medio día es joven, en la tarde es adulto y al esconderse es anciano y muere.

Al sukia se le atribuyen poderes para hacer tanto el bien como el mal, para enamorar a una persona, para adivinar el futuro, interpretar los sueños, todo ello con la ayuda del elemento mágico: el canto.

Actualmente los sukias en Talamanca cobran dinero o especies por su servicio como médico y como maestro.

En vista de la escasez de otros profesionales como los *bicagras* (*bicaklas*) cantores; los enterradores y purificadores (*okom*), actúan como tales:

"Cuando una persona muere, la mamá se aparta de los demás que viven en ese hogar e inmediatamente llaman a un sukia; este viene y la hace que se bañe con agua fría primero y después con agua caliente. Cuando hacen el novenario simplemente llegan los sukias y los demás familiares a participar en la ceremonia, tiene que llegar el enterrador, o sukia que estuvo el día del entierro, si es posible, otros sukias más. Llegan entre dos y tres de la tarde más o menos y de una vez comienzan a preparar los alimentos. . . . Llega el sukia y coloca unos banquitos para esperar los alimentos. Cuando ya pasa la primera servida el sukia manda a encender un fogoncito, el cual tiene que sacarlo. . . del pedernal.

(57) *Ibid.*, p. 134.

En la noche se come cuatro veces; antes de cada comida los *sukias* van ofreciendo todo alimento que se está preparando. Estos *sukias* van en un orden especial, según los años de servicios. El que tiene más tiempo de ser *sukia* ese va de primero, después el que le sigue en años; en estos días estos *sukias* no tienen derecho de estar ni un solo momento sin el bastón. . .

En los funerales, el curandero fue tomando las funciones que antes hacían los cantores y los */bikakLa/*, también es más frecuente por el lado del pacífico, aunque también sucede en Talamanca, que los */awapá/* se entrenen como */okopa/*, enterradores". (58) Stone explica bien como los curanderos han absorbido funciones funerarias, conforme la jerarquía de los ritos últimos desaparece. Nos parece que en Talamanca, en hechicería y en curas de epidemias, los */awapá/* tomaron algunas funciones que antes correspondieron al */useköl/*. En cuanto a la muerte del propio */awá/*, en su funeral la ceremonia de */steywok/*, es decir, la de decir todas las cosas que la persona ha hecho, mencionar los lugares donde fue y en general relatar la vida del difunto desde que nació, solo la puede hacer otro */awá/*. Además de representarle sus acciones como a otros (con algodón, semillas de ayote, basuritas de bastón), al *sukia* se le ponen además piedras, zahinillo y otros elementos que representan sus curaciones. Se le pone al tronco de balsa con dibujos, y en la balsa se le puede dibujar también la mochila con piedritas y el bastón, y se le puede poner este también". (59)

Actualmente los *sukias* siguen siendo respetados y admirados, al más anciano se le atribuye mayor conocimiento en su oficio. La formación de un *sukia* no se da por terminada después de la ceremonia de iniciación, siempre se preocupan por aprender aún más, para ello buscan asesorarse con los que tienen mayor prestigio.

Su comportamiento generalmente es serio y siempre en actitud reflexiva, conversar con un *sukia* es una de las más bellas experiencias que una persona pueda tener, porque es un "sabio" que encuentra para todo una explicación que además de lógica, es poética y expresiva.

El *sukia* de hoy está informado de lo que pasa en su país y en el mundo y todo lo relaciona con su universo mitológico.

(58) STONE, *Op. cit.*, 65-67.

(59) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1982, pp. 161-162.

## Los cantores

También formaban parte dentro de la jerarquía de los *awá* o *jawá*. Existían los centros especializados en ritos fúnebres y los de actividad eminentemente pagana. En la Talamanca de hoy (tanto en *bribris* como en *cabécares*) se ha conservado únicamente los cantores profanos especialistas en el canto no religioso, quienes son además, excelentes narradores de historias, leyendas, anécdotas. Dominan con propiedad el canto propio de los bailes, ellos son los cantores solistas en el *sorbón* (Baile *bribri*).

La formación de los cantores es parecida a la de un *awá*.

El aprendizaje se hace por tutoría, en forma oral y a través de la observación directa, es probable que en el pasado existieran ceremonias de iniciación. Es requisito indispensable para ser cantor, tener excelente memoria, sentido musical y propiedades vocales para la buena interpretación de los cantos.

Los pocos cantores que aún existen, son de edad avanzada y se lamentan del poco interés de los jóvenes por aprender su oficio.

Los cantores funerarios prácticamente han desaparecido, pues el enterramiento propiamente indígena se efectúa en forma accidentada y en lo profundo de la selva. Sobre esto nos dice la doctora María Eugenia Bozzoli:

"El segundo rango ceremonial después del */useköl/* correspondía a los cantores funerarios */jtsokolpa/* (los *tsukurs* o *isogros* en textos españoles). Estos a su vez tenían asistentes de diversos rangos. Las ceremonias fúnebres *bribris* tenían una gran complejidad. Los cantores oficiaban durante los primeros días después de la muerte, a los cuatro meses y un año o más después, cuando se enterraba la osamenta. Para las ceremonias fúnebres de individuos importantes, funcionaba también el */kuka' ókom/*, quien hacía una danza llevando una pluma de *lapa* y *mataba* y enterraba una de estas aves con los huesos. Otro oficiante, que aún se utiliza en algunos funerales, era el */bikikLa/*, una especie de maestro de ceremonias. Una mujer, */tsiru' ókóm/*, era la preparadora de la bebida de cacao para el rito. Quedan pocas mujeres entrenadas para esta tarea. Por ejemplo, en el segmento censal de Amubre, con ochenta y ocho viviendas y cuatrocientos cincuenta y siete habitantes, se cuentan tres mujeres */tsiru' okopa/*.

Existe un cargo especial de enterrador. En Talamanca, cuatro enterradores alistan al cadáver en un

envoltorio, mientras que un /okom/ principal vigila su labor. Dos de los que envuelven, cuatro diferentes que no han participado en hacer la mortaja, llevan el cadáver al cementerio. Quienes mueren de mordida de culebra o en el embarazo, deben ser amortajados por los /okopa/ especialmente entrenados para esas situaciones.

Para los tiempos coloniales las fuentes se refieren a jefes o caciques cuyos nombres se parecen a nombres de lugares y de clanes del presente. Es posible que esos llamados caciques hayan sido personas con cualquiera de los rangos mencionados (/awapá o sukias; /bkLi/, cantores, jefes, guerreros) y que de ellos surgieron, en el siglo XIX, los llamados "reyes". Estos últimos se llaman en bribri /bLupawak/, que quiere decir "gentes ricas", los clanes de los que tenían la riqueza. En las historias, los tres grupos de rango más alto son los /usekoLpa/, los /bLupa/, y los /jtsokoLpa/". (60)

### *Cantos de Trabajo*

Por un impulso natural el indígena acostumbra cantar mientras realiza su trabajo. Para cada oficio hay un tema, una melodía, es así que se han registrado diferentes cantos: para moler maíz, mientras se lava la ropa, se cocina, se hace la chicha, se prepara el terreno para la siembra, se recoge la cosecha, se voltea la montaña, etc. Hay cantos de trabajos individuales y de cuadrilla. En estos últimos hay un cantor principal al que le contestan en estribillo el resto de los trabajadores, en algo así como en el sorbón.

Igualmente al canto awá, los cantos de trabajo del hombre se le ubica dentro del concepto /kule/ (grito), son cantos gritados, sumamente expresivos, en cambio los cantos de trabajo de las mujeres son más delicados y con una línea melódica más definida, de allí que se les ubica dentro del concepto /ajkoki/.

### *Cantos de carácter social*

He podido observar en las chichadas de los talamanqueños diálogos cantados que surgen espontáneamente entre hombres y mujeres y que según la doctora Bozzoli son insultos y conquistas amorosas, estos cantos aunque un tanto cortos, poseen una línea melódica definida y como los cantos de trabajo de las mujeres, son también /ajkoki/.

### *Cantos de cuna*

Ningún canto posee la delicadeza y belleza de los cantos de cuna. Su interpretación se hace susurrada, a veces con acompañamiento de maracas, la melodía, aunque basada en escalas primitivas, está hecha con gran sensibilidad y emotividad. El texto de estos cantos se refieren, generalmente, a los animales del bosque, especialmente las aves, que al describir su vuelo, hacen dormir suavemente al niño. Jamás el canto asusta al niño para que se duerma como sucede en los nuestros, siempre se comenta lo hermoso y bueno de los seres y de las cosas. Este canto también se puede clasificar como /ajkoki/.

### *Otros cantos*

Existen otros cantos /ajkoki/ que recuerdan la muerte de un ser querido o el nacimiento de un niño. Cantos moralistas cuyos contenidos son los consejos que en algún momento dio el padre a su hijo. Cantos en ocasión de la circuncisión, al primer mestruo y al matrimonio.

### *El canto de las historias (mitología)*

Dentro del concepto /siwa ajkobta/ podemos ubicar la narración de las historias, que prácticamente son un canto recitado con pequeñas melodías intercaladas, cantadas con énfasis y a un tiempo muy libre, pero siempre lentos. En toda narración que hace especialmente un awá o jawá, este quiere frases cantadas con el uso abundante de acentos y calderones al principio o al final de la frase musical.

El sorbón (sorbö) es el baile por excelencia de los bribris y el único de tradición indígena que aún se practica, posee un canto de su mismo género que podemos ubicar dentro del concepto *Jtsok*.

"El sorbón fue y sigue siendo una danza comunitaria en donde en igualdad de condiciones participa tanto el hombre como la mujer, inclusive esta por su actitud de apoyo representan muy bien una realidad social común entre los indígenas; la ayuda constante de la mujer hacia el hombre.

Antiguamente y según parece, todavía en algunas partes del Talamanca el sorbón es acompañado por un número determinado de tambores. Hay un tambor principal que hace diálogo rítmico con los demás. En la actualidad esta danza es bailada por los adultos y los ancianos. Los jóvenes y los niños empiezan a interesarse por este legado cultural de sus antepasados.

(60) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1979, pp. 54-55.



Cantora Bribri

El sorbón se baila en las chichadas y en ocasiones diversas: matrimonios, bautizos, al terminar el entechado de un rancho, al recoger la cosecha, etc.

El sorbón es sinónimo de canto y de danza, ambas cosas están íntimamente ligadas. El baile se inicia en el momento en que se entone el canto; en la actualidad estos describen características y habilidades de los animales más familiares para el indígena, es así como se ha registrado el sorbón (sorbö) del tigre, del chanco de monte, de la danta, del gavián, del zopilote, del armadillo, etc. Hay un cantor principal, este puede ser un "cantor", un sukia (awá) o un maestro de ceremonias (bikakla o bikagra) que es acompañado en estribillo por el resto de los danzantes.

#### MANERA DE BAILARLO

Son los hombres los primeros en incorporarse a la danza, estos forman un círculo (viendo hacia el interior de este) entrelazando los brazos y en actitud de apoyo las manos sobre los hombros, todos se sujetan fuertemente.

Las mujeres se incorporan poco tiempo después de iniciado el tercer movimiento, estas se colocan en medio de los hombres apoyando el cuello (la parte de atrás) en los brazos entrelazados de los varones. Algunas colocan sus brazos y manos alrededor de la cintura (por la parte de atrás) de sus compañeros de los lados, otras apoyan su mano derecha en el hombro izquierdo de su compañero de la

derecha y su mano izquierda (con la palma hacia fuera) fuertemente apoyada en su propia cintura.

El baile se inicia simultáneamente con el canto. Desde el principio todos contestan el estribillo del cantor principal. Las mujeres también participan en el canto. Una vez que el cantor principal entona el primer sorbo se inicia la danza con los siguientes movimientos:

#### PRIMER MOVIMIENTO:

Balaneo sin desplazamiento entre el pie izquierdo y pie derecho. El pie izquierdo está hacia adelante y diagonal hacia la izquierda, el pie derecho se mantiene en posición de inicio. Durante el balanceo se levanta ligeramente el pie que corresponde: cuando el peso del cuerpo va hacia adelante el pie izquierdo se levanta y viceversa.

#### SEGUNDO MOVIMIENTO:

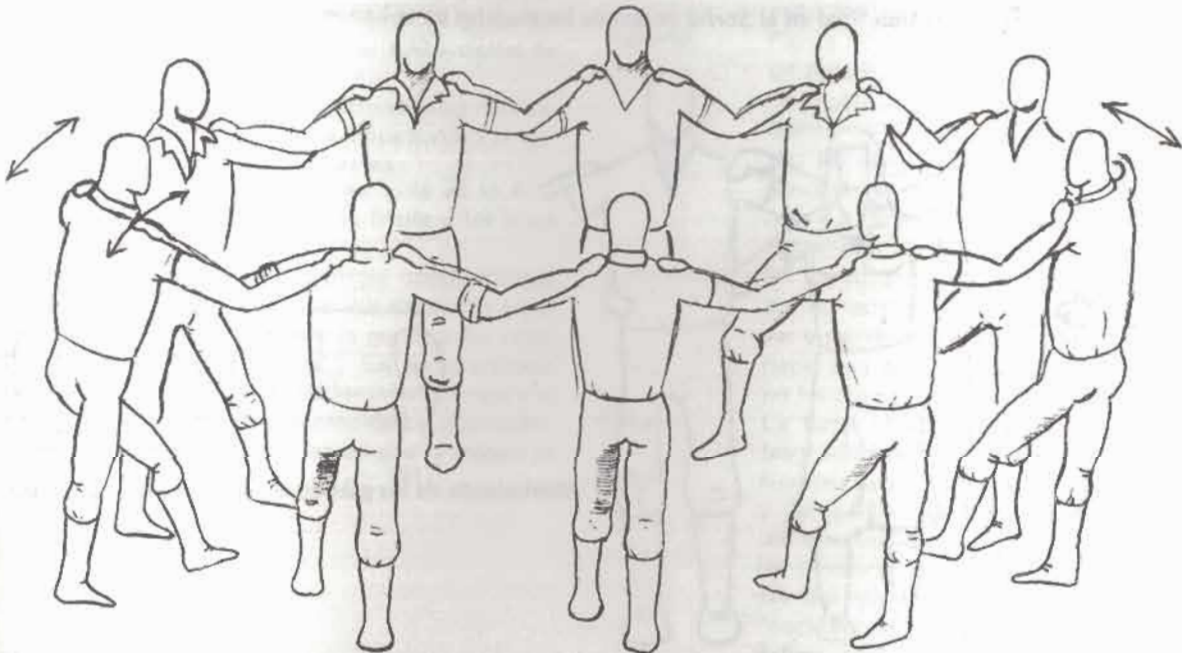
Usando la misma posición del primero, el segundo movimiento se inicia desplazándose lateralmente hacia la derecha manteniéndose el balanceo hacia adelante y hacia atrás. El pie izquierdo que está adelante diagonal a la izquierda se desplaza hacia la derecha quedando frente al otro pie (sin llegar a cruzarlo). Luego el pie derecho, se desplaza lateralmente hacia la derecha. El desplazamiento es simultáneo al balanceo.

#### TERCER MOVIMIENTO:

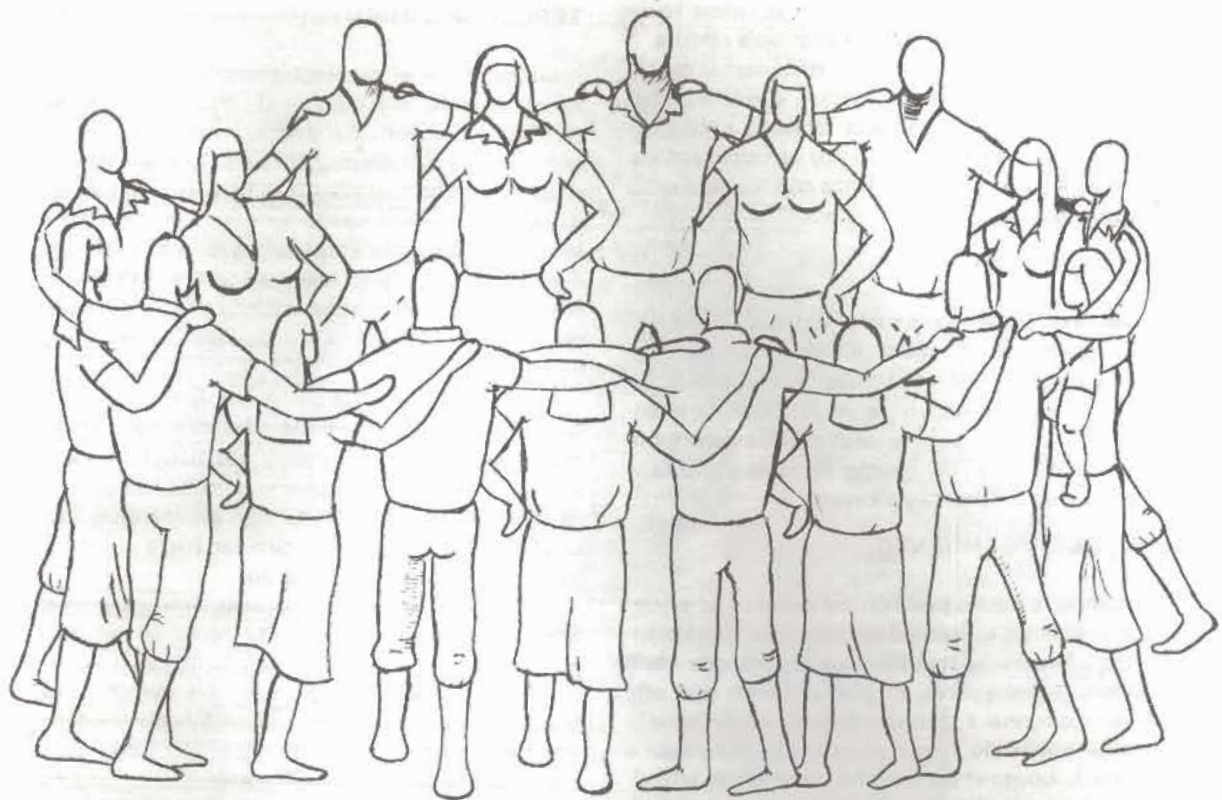
Siempre con el desplazamiento circular hacia el lateral derecho, el pie izquierdo cruza francamente en el mismo sentido del desplazamiento. El pie derecho también se desplaza hacia su lateral (siempre atrás); al mismo tiempo que se ha desplazado el pie derecho, se ha desplazado un poco la cadera hacia la derecha. Sobre la anterior posición de pies y caderas se hace un solo balanceo levantando ambos pies cuando corresponda: cuando el peso del cuerpo va hacia adelante el pie izquierdo se levanta y viceversa.

La coordinación de los movimientos debe ser exacta en un ritmo de 4/4 (dos tiempos para el movimiento de ambos pies y dos tiempos para el balanceo). Al rato de iniciarse el tercer movimiento de la danza cambia de sentido alternándose hasta el final el movimiento circular hacia el lateral derecho con el lateral izquierdo.

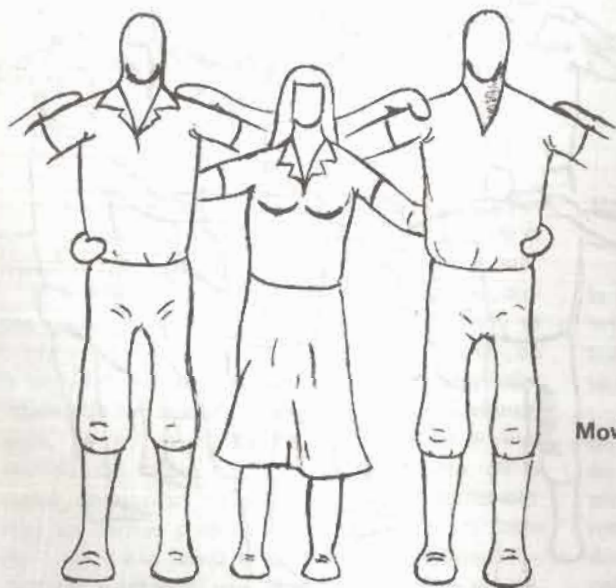
Antes de empezar el desplazamiento para el lateral izquierdo y en una corta pausa se detienen brevemente, se colocan los pies juntos para iniciar de nuevo el movimiento con el pie derecho que cruza por delante del pie izquierdo hacia el lateral izquierdo, luego se desplaza el pie izquierdo en la misma dirección y así sucesivamente.



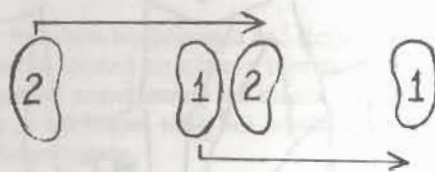
Primer paso en el Sorbö, movimiento de balanceo.



Posición final en el *Sorbö* en donde las mujeres ya se han incorporado.



Movimiento de los pies en el segundo paso del *Sorbö*



Detalle de la posición de los brazos en el paso final del *Sorbö*.

#### CUARTO MOVIMIENTO:

A partir del cuarto movimiento canto y danza van en un crescendo absoluto. El movimiento de los pies es más regular, pues va a un ritmo sumamente marcado de 2/4. La posición de los danzantes es mirando completamente hacia el interior del círculo y de esta manera se marcha, prácticamente, de lado.

Cuando se desplaza hacia el lateral derecho se moviliza primero el pie izquierdo en el mismo sentido del movimiento del círculo (colocándose prácticamente a la par del pie derecho). La danza termina con un grito al unísono rompiendo brusca-mente el círculo.

En el aspecto musical se repite un fenómeno histórico cultural explicable: la influencia sureña. La música vocal e instrumental que ejecutan actualmente los jóvenes, es una mezcla de música pa-ñañeña y colombiana, claro está con una interpre-tación muy particular del indígena. El conjunto musical que ameniza las chichadas, está formado por un bandoneón como instrumento melódico acompañado por una guitarra, un tambor, maracas y el güiro. Exceptuando el bandoneón, los demás instrumentos son de fabricación casera. También participa de vez en cuando un cantante, este puede ser alguno de los instrumentistas.

La iglesia católica y las protestantes han intro-ducido el canto de estructura tonal. Algunas de ellas se han preocupado por hacer traducciones de la letra al bribri o cabécar.

Entre los bribris el uso de instrumentos musica-les es muy limitado, se reduce únicamente a la eje-cución de tambor (*sabak*) y maracas.

En algunas ocasiones y sobre todo en la Alta Talamanca se usa el caracol y la flauta y los pitos de carrizo.

Entre los instrumentos de origen occidental que el indígena usa para amenizar sus chichadas tene-mos el güiro, el bandoneón y la guitarra. Su sensi-bilidad musical es excelente y sus características principales en la ejecución de los instrumentos y el baile es la delicadeza, espontaneidad y discreción, conservándose en ellos la idea de que la música es un lenguaje de regocijo espiritual". (61)

#### Conjunto instrumental de tradición indígena bribri:

Tambor (*sabak*)  
Maracas  
Flauta

#### Conjunto instrumental de tradición no indígena:

Tambor (*sabak*)  
Maracas  
Güiro  
Guitarra  
Bandoneón  
Cantante

### VOCABULARIO MUSICAL Y PARAMUSICAL BRIBRI

De María E. Bozzoli del libro *El Nacimiento y la Muerte entre los Bribris*.

Jtsök	Cantar
Sábak	Tambor
Bikakla	Maestro de ceremonias, organizados de los trabajos ceremoniales (literalmente distribuidor o repartidor); se ha escrito bikakra.
StesököL	Cantor funerario; plural /jtsököLpal/, se ha escrito /stsukör/ e isogro.
Kakamá	Planta de tallos y hojas rojizas. Da un tinte rojo que se usaba para teñir las mochilas; también para hacerse marcas en el cuerpo los enterrados; los cantores pintaban con esto las plumas de las aves /ó/, /as/, /dlo'/ y /kuka'/ y las llevaban en el entierro de las osamentas.
Kuka'oköm	En los funerales de personas impor-tantes, este era el encargado de lle-var y sacrificar una guacamaya, y de hacer una danza llevando en la ma-no las plumas de la guacamaya.
SbLáuk	La fiesta funeraria, los bailes, can-tas y sonas de tambor de esa fiesta.
SiaköL	Nombre de un instrumento musical, y del que lo tocaba. Incluía un bas-tón que resonaba como los palos de los tambores. El instrumento se ha-cía del tronco del árbol llamado "corteza" en Amubre y "roble" en Salitre. Uno de los árboles conoci-do como "corteza" o "guayacán"

(61) ACEVEDO VARGAS, Jorge Luis, pp. 6-7.





Maraca Bribri

Káñiak	es ( <i>Tabeburia chrysautha</i> ) (Jacq). Nicholson. El trabajo ceremonial del siaköL se llamaba /siakLöshte/. La palabra aparece en las historias de /di'mmu/. Esta es un felino de agua (con rasgos de puma) que se escapa del lugar debajo de donde nace el sol para venir a chupar la sangre de los bribris. Los que cuidan este "tigre de agua", avisan mediante el sonido de /kañák/. El sonido se describe como de truenos, tormenta, o retumbos parecen avisar la muerte de alguien. Por lo menos una de las historias identifica el estruendo de /kañák/ con los sonidos de los tambores en los funerales.
Silibawak	Dueños de la luna. Este clan podía entrenar cantores. Sus miembros viven principalmente en Coén, aunque al igual que con los otros clanes de allí, se dice que su semilla fue primero dejada por dios en Alto Lari.

De Enrique Margery Peña del libro *Diccionario Fraseológico*.

Kalötök	Bailar
Búlikalök	Bailar <i>sorbón</i>
Kalöte	Baile
Dulē	Un tipo de baile indígena
Stsök	Cantar
Stsé	Canto
StsököL	Cantor (popular)
Dúk	Caracol
Kök	Tocar (Instrumentos Musicales)

### CABECARES

"Estimamos la gente de habla cabécar en unas dos mil quinientas personas aproximadamente, ochocientas del lado del Pacífico (Pérez Zeledón, Buenos Aires), y el resto del lado del Atlántico (Turrialba, Matina, Limón, Talamanca). Se sitúan inmediatamente al Oeste de los bribris, en la Cordillera de Talamanca, y se extienden hacia el centro del país, en localidades tales como Sepecue y Mojoncito en el Valle del Río Coén, al norte del Teli-

re en Shiroles, y Sibijú; hacia el Alto Telire, en el Valle del Estrella, y en los valles de los ríos Chirripó y Pacuare.

Los cabécares se encuentran en asentamientos que suelen estar más dispersos que los asentamientos bribris, y con menor grado de transculturación. Sus territorios están más hacia el interior, son más montañosos, y se han mantenido más tiempo en bosque. Se asemejan a los bribris en: sus cosechas, animales domésticos, técnicas de construir la vivienda, costumbres matrimoniales, y sistemas de curación. Por ambos lados de la Cordillera los dos grupos lingüísticos intercambian cónyuges; los cabécares nombran clanes bribris con los cuales pueden casarse, y con los que no pueden.

Desde 1874 la relación tan cercana entre los bribris y los cabécares se ha interpretado como conquista y sometimiento mutuo. Esto se debe a las siguientes declaraciones del Dr. *William Gabb* en su informe al gobierno costarricense, el cual se publicó un año después:

"Aún ahora los Bribris, que ocupa las bajuras y la mayor parte de las colinas del Sixaola, (desprecian) y tratan a sus vecinos los Cabecáres como inferiores. Los Cabecáres, por su parte, tácitamente reconocen aún una supremacía social, y en una (fiesta mixta) se someten a ejercer las ocupaciones más domésticas, como acarrear agua y leña; y se les obliga a ser de los últimos al servirles las bebidas ó los alimentos.

Pocos son los Bribris que hablan la lengua Cabécar, pero son pocos las Cabecáres que no hablan Bribri, y comúnmente usan esta lengua en presencia de los extranjeros. No tienen los Cabecáres jefe propio, sino que están sujetos en todos a obedecer al jefe Bribri, y esto sucede desde tiempo inmemorial. En fin, su sujeción es completa. Al propio tiempo tienen el honor de la supremacía religiosa, en cuanto que el gran sacerdote, el usékara, cuyas atribuciones explicaremos adelante, pertenece a su tribu. Los sacerdotes comunes, los tsúgur, quienes lo mismo que el usékara son hereditarios (en) su cargo, descienden de un grupo de familias del río Coén, pero pertenecen a la tribu de los Bribris" (1875:488, 1969:328).

La presente autora explicaría la influencia de los /usekölpa/ también sobre ambos grupos, como una continuidad de instituciones comunes originales. Los clanes tenían sus propios territorios y tareas asignadas. Estas especialidades llegaron a asociarse con localidades específicas. Las tareas se heredaban en más de un clan. Que los clanes tenían trabajos específicos se manifiesta en la tradi-



ción y en las historias. Estas mencionan las tareas de gobierno, ceremoniales, la manufactura de objetos de oro, y otros trabajos. Por ejemplo, solo algunos clanes tenían permiso de matar la danta, o de hacer rodelas de su cuero. Stone (1961:77) menciona que los /*duriwak*/ se distinguen en la manufactura de hamacas y bolsas de red y a los /*uniwak*/ se les acredita la manufactura de cerámica.

Para los trabajos de gobierno, había más de un clan. La presencia de un solo /*useköl*/ en el siglo pasado se puede atribuir a la desaparición de por lo menos otro clan; la presencia de un solo rey se puede atribuir a la influencia de los no indígenas y del gobierno costarricense. La autora va a proponer que la diferenciación lingüística es relativa a la distancia entre una y otra área. Las lenguas se diferenciaron pero las especialidades se mantuvieron.

Para apoyar estos argumentos, se presentan datos y comentarios sobre la anterior cita de Gabb; también se busca apoyo en datos de la organización social, las historias, documentos históricos, lingüística y dificultades de interpretación a que ha conducido la explicación del Dr. Gabb.

La conducta sumisa observada por Gabb se manifiesta en situaciones en que una persona de otro clan visita una casa. No se siente ninguna obligación hacia los que no son parientes, menos aún con los extraños, sean indígenas o no indígenas. A una persona de un clan ajeno se le podía permitir estar en la casa, pero no se sentía la obligación de darle alimento. En cambio para los del propio clan, aunque nunca se hayan visto, se da el trato familiar. Los mayores de la casa se sirven primero: los extraños de último; sólomente se sirven primero si son sukias. Como el parentesco influye en la interacción se puede colegir de la siguiente experiencia de un misionero. El llevaba medicinas, ropa y otros artículos para San José Cabécar. En el Llano de Talamanca tuvo dificultad para conseguir cargadores. La observación que le hacían era: Yo no tengo familia allá arriba ¿Para qué voy a ir?

La autora visitó el Valle de Coén por primera vez en 1972. Allí habló con bribbris y cabécares de Sepécue y Mojoncito. En las notas del viaje anotó su impresión de que no parecía haber una relación de conquista de un grupo por el otro. Esta primera impresión se relegó al olvido; la autora continuó los materiales bribbris en el supuesto de que la conquista era la explicación lógica por la cual el "Papa" (así le han llamado al *usekra*) hablaba cabécar y el "Rey" hablaba bribbri. La impresión se basaba en las gentes actuaban como un solo grupo, en que la gente cabécar, al preguntarse en cuales

clanes podían casarse, mencionaban clanes bribbris, en que algunos clanes tenían hablantes (por lengua vernácula) tanto en bribbri como en cabécar.

En 1972, también en Coén, la autora anotó que habían dos clanes que nombraban el /*usekol*/ uno de habla bribbri al sur y al este del Alto Coén, y el otro de habla cabécar al oeste y al norte.

Este mismo relato lo oyó de nuevo en Amubre en 1973. El nombre del Clan bribbri era /*suwewo*/. En 1974 preguntó directamente en Amubre sobre este tema, la gente rápidamente mencionó el clan /*suweutowak*/ y el área de residencia cerca del cerro Namasu, entre Alto Lari y Alto Coén. (62)

Siendo evidente el alto grado de reciprocidad sociocultural entre los bribbris y cabécares, pasamos a analizar algunas manifestaciones musicales de los cabécares cuyas características son semejantes a la de los bribbris.

Los cabécares interpretan música vocal e instrumental, en las mismas ocasiones o circunstancias que los bribbris. Se pueden identificar fácilmente los siguientes tipos de cantos, algunos de ellos con acompañamiento de tambor, flauta y maracas.

#### CANTO SUKIA:

(JAWA) cuyas características son las mismas del canto *awá* de los bribbris ya descrito anteriormente.

#### BULSIQUE:

Canto propio del baile del mismo nombre. La interpretación es algo parecido al sorbón, con la diferencia de que el cantor principal bulsique está al centro del círculo y no formando parte del mismo. Al cantor principal le contestan en estribillo el resto de los danzantes y al ritmo de varios tambores.

#### DULE TIE:

Es también un baile acompañado por tambores. Por su estructura rítmica — melódica es una forma musical muy antigua. Únicamente los ancianos lo saben ejecutar. Tanto el *bulsique* como el *dule tie* se cantan y bailan en las *chichadas*.

#### DZABA PABLE:

(Calmador de niño) canto de cuna con una línea melódica sencilla bien definida y de una belleza poco común.

(62) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, pp. 63-65.

## CANTOS DE AMOR:

(*Dulacleiwa cse cse*): se acostumbra a cantar en las chichadas de manera muy discreta, en realidad es un canto secreto que se guarda únicamente para cuando se quiere enamorar a una mujer (o un hombre). Muchas veces las letras de estos cantos se improvisan.

## CANTOS DE TRABAJO:

Al igual que los bribris, estos cantos son comunes entre cabécares y conservan las mismas características. El etnomusicólogo *Rodrigo Salazar* en su libro, *Los Cabécares (crónica de viaje)* nos informa de otro baile denominado *Muakuke* el cual es acompañado por los tambores.

En cuanto a instrumentos musicales, el tambor y las maracas son los más usados especialmente por los awá y los cantores. Los materiales que usan para su construcción es la madera de cedro, balsa y parche de saíno o *cusuco*. Tienen forma de copa. Las maracas se construyen de jícara con mango de madera. En muy pocas ocasiones se encuentra la flauta de carrizo y el caracol.

## INDIOS

Para dar una idea general de la situación musical de todas las comunidades indígenas de Costa Rica mencionaremos muy brevemente, algunos aspectos culturales de los llamados aborígenes.

Estos grupos poseen rasgos físicos y algunas habilidades manuales auténticamente indígenas, veamos lo que dice al respecto la doctora *María Eugenia Bozzoli*. Primero sobre los "indios" de Nicoya, Guanacaste, "La gente de Matambú", Santa Bárbara, Guaitil y de otras localidades conserva unos pocos rasgos indígenas distintos con la fabricación de cerámica. No todos ellos ni toda la gente está de acuerdo con que sean indios. El grupo denominado los jurales ocupa localmente un lugar especial por su tendencia a separarse del resto de los nicoyanos. Durante la estación seca lo hacen cuando el río que los aísla baja de nivel.

Desde el punto de vista musical, la comunidad de Matambú es la cuna de la fiesta más importante de Guanacaste. "La fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe" o como más comúnmente le llaman. "La fiesta de la yegüita", nacida durante la colonia y donde se unen muy bien rasgos culturales indígenas e hispánicos.

Con una organización más o menos parecida y objetivos similares, se celebra en Santa Cruz de Guanacaste, desde la época colonial la fiesta del Santo Cristo de Esquipulas. Ambas celebraciones se han venido desarrollando dentro de las organizaciones denominadas cofradías cuya estructura y características veremos en la siguiente cita la cual denominaremos como "La Música dentro de las Cofradías".

"Los conquistadores españoles se encontraron una sociedad indígena profundamente creyente de sus deidades y con un ritual en el cual el sacrificio y autosacrificio humano, era practicado en honor a sus dioses. Este panorama religioso era un acto diabólico, una abominable herejía ante los ojos del conquistador, y, en especial, de los misioneros católicos. Ante tal situación, era necesario valerse de todos los medios posibles para implantar la nueva religión, inadmisibles y abstractos para nuestros indígenas, al cual siempre se resistieron y, si al final lo aceptaron, fue por imposición y no por convencimiento.

Pronto el indio empieza a jugar un papel importante en la religión católica; comienzan las apariciones y milagros ante ellos. Ya en 1541, en México, la Virgen de Guadalupe se revela ante el indio Juan Diego, esta aparición repercute, y sirve de modelo, en el proceso de evangelización de la América Indígena. En Perú, Colombia, Guatemala y otras colonias españolas se cuentan apariciones similares.

Guanacaste no podía quedarse atrás; se refieren tradiciones muy semejantes a las acontecidas en esos países: en Santa Cruz, se le aparece el Santo Cristo de Esquipulas a un indio, en Nicoya, la Virgen de Guadalupe, ante los ruegos de una indita, hace aparecer una yegüita a dos indios que estaban peleando a muerte y los aparta, salvándolos de morir. De esta forma, nuestros indios, probablemente empiezan a sentirse atraídos por el nuevo mensaje divino, del cual se les hace partícipes directamente".

La Iglesia Católica, para fortalecer aún más la participación activa del indígena, lo organiza en "Cofradías": una especie de organización social de carácter religioso formada por los laicos y ampliamente respaldada por las autoridades eclesiásticas para fortalecer la fe cristiana. "Tenían bienes y ganado que eran utilizados en las celebraciones religiosas".

Pronto las Cofradías se propagaron por todo Guanacaste; las más importantes fueron La Cofradía de San Blas, de la Virgen de Guadalupe y la del

Santo Cristo de Esquipulas. Las dos primeras pertenecieron a Nicoya; la última a Santa Cruz.

A pesar de un decreto, emitido en el año de 1833 por el Congreso de Costa Rica, en el cual se exige la venta de los bienes de las Cofradías y con ello la desintegración de este tipo de grupos religiosos, subsisten las Cofradías del Santo Cristo de Esquipulas, y de la Virgen de Guadalupe.

La Cofradía de San Blas hace unos años dejó de existir, y quedó únicamente una finca de su propiedad, administrada por la Iglesia.

Es muy importante, para este estudio, conocer los pormenores de la estructura y actividades de las cofradías que aún sobreviven. Son justamente, la Danza de los Indios Promesanos y el Baile de la Yegüita, los ritos principales en los cuales la fantasía popular ha logrado transmitir de generación en generación, el cómo y el porqué de sus creencias religiosas. Ambos bailes simbolizan la razón de ser de las Cofradías y constituyen el atractivo y el eje principal de sus actividades festivas.

#### **La Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe y el Baile de la Yegüita**

La Cofradía de la Virgen de Guadalupe, junto con la Cofradía del Santo Cristo de Esquipulas, forman el único dualismo activo de este tipo de organizaciones religiosas típicas de la época colonial.

Como bienes únicos, posee un edificio esquinero de cemento ubicado 200 metros al este de la esquina sur-este del parque de Nicoya, la propiedad fue donada por doña Mariana Montiel viuda de Pérez. Mujer muy devota, tradicionalmente cedía su casa para realizar las fiestas de la Cofradía, por lo que decidió testarla a su favor, y hoy se llama *La Casa de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe*.

Como la donación de la señora Montiel fue de carácter verbal, una vez muerta la buena mujer, la Cofradía tuvo problemas ante el reclamo y venta de la misma propiedad por un pariente cercano.

"La tragedia del caso es el hecho de existir un pleito por falta de testamento escrito. Un pariente de la difunta vendió la casa, cundiendo la alarma en la Cofradía y en el pueblo indígena".

Gracias a la intervención directa de la Parroquia de Nicoya, el problema se resolvió y la propiedad se adjudicó legalmente a la Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe.

En el pasado, la Cofradía estaba formada y administrada en su mayoría por la totalidad de los habitantes de Curime, Matambuguito y Matambú, comunidades consideradas, hasta hace algún tiem-

po, como reservas indígenas. Desgraciadamente, la participación de esas comunidades se ha restringido a tal punto que, muchos de sus habitantes desconocen hoy y casi por completo, la trayectoria de una tradición que se originó en la tierra de sus antepasados.

Actualmente, la administración de la Cofradía está en manos del distrito Central de Nicoya. Se ha organizado una Junta, cuyo objetivo principal es velar por la autenticidad de la fiesta de la Virgen de Guadalupe y estimular de nuevo, la participación de los naturales de Matambú, Curime, Matambuguito y de otras comunidades lejanas del Cantón.

Todo parece indicar que la política de la Junta empieza a ser efectiva, pues, en la última "Función" (diciembre de 1977) participaron gran cantidad de campesinos de esos lugares, además de los devotos del Centro de Nicoya y sus alrededores.

Los miembros activos de la Cofradía y sus devotos son todos gente humilde, por lo general campesinos y obreros, ellos participan por dos razones principales: tradición o por pagar una promesa por un favor concedido.

Los hacendados y profesionales de la clase media ven esta festividad como un acto de atracción turística. Algunos hacendados, especialmente ganaderos, participan de las festividades donando ganado o dinero para los gastos de la función. Estas ayudas materiales son conseguidas por iniciativa directa de los miembros de la Junta.

En lo que respecta a la organización de los festejos anuales de la Cofradía en honor a la Virgen de Guadalupe, está estructurada en forma muy interesante y quizás compleja, con base en puestos con cierto grado de autoridad; pero relacionados unos con otros, a tal punto que, se logra una perfecta armonía de relaciones humanas y, por ende, gran lucidez en todos los actos de la fiesta.

En el pasado, el mayordomo era el responsable de todos los gastos de la función, por tal razón, generalmente, se nombraba para ocupar ese cargo una persona con suficientes medios económicos. En la actualidad a causa de la mayor participación y, al alto costo de los alimentos básicos para preparar las comidas y bebidas de la fiesta, el puesto de mayordomo queda reducido a una especie de administrador y supervisor de la función, encargado de algunos pequeños gastos. Desde hace pocos años la responsabilidad económica de los festejos recae en los miembros de la Junta.

La organización y desarrollo de todas las actividades de la función goza de total autonomía de

la Parroquia; los curas se limitan a celebrar los diversos oficios religiosos, según la vieja tradición de la Cofradía.

Si queda algún excedente material después de la función, éste sirve para pagar las deudas de las festividades o repartirlo en partes iguales entre todos los colaboradores.

La Fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe es un bello ejemplo de democracia. Si bien es cierto que está basada en una estructura cuyo orden jerárquico va de mayor a menor (de mayordomo a cocineros), las celebraciones constituyen todo un éxito gracias al respeto mutuo, y a la responsabilidad personal. Todos trabajan para todos; nadie se beneficia más que otro; al final el producto colectivo es disfrutado por partes iguales, no importa el rango que se posea.

El edificio en su interior es como una vieja cajita de música llena de encanto y poesía; al entrar, es como si hubiéramos regresado al pasado: jícaras de todos tamaños, grandes canoas para fermentar la chicha y el chicheme, piedras de moler maíz, grandes tinajas de barro, un hermoso fogón etc., etc., nos hace recordar con fugaz imaginación y en forma parcial, lo que fue la Gran Nicoya y la Guacaste Colonial.

En su interior, el edificio es un solo salón, dividido únicamente por una baranda construida de bambú. A un lado de la división, se encuentran dos cofres vetustos en los cuales se guardan desde hace mucho tiempo, los vestidos viejos de la Virgen, de la muñeca, y de la yegüita, con todo su ropaje, los tambores y los pitos.

A otro lado hay un bello espectáculo de autenticidad regional: guindando de las cerchas, horquetas de varias puntas con pequeñas jícaritas, que se usan para tomar el café. Sobre algunas viejas mesas de madera, gran cantidad de *nimbueras* para fermentar el chicheme; canoas de roble para fermentar la chicha; bateas donde se guarda el cacao crudo y tostado. Sostenidas con bejucos y guindando de las cerchas, algunas rodajas y sobre ellas, gran cantidad de cumbitas y algunos alimentos; las cumbitas se usan para tomar la tiste. Hay guacales grandes para comer el atole, comales de barro para tostar el cacao y echar las tortillas; grandes ollas de hierro donde se cocina el atole, se suda la carne y se hace la sopa de verduras; muchos metates para moler el maíz de la chicha, el chicheme y las tortillas, cucharas hechas de jícara y un hermoso fogón, con sus hornillos de barro. Afuera, en el patio, una estiba de leña rajada el día de la "Pica de Leña" y molenillos gigantescos para mover la tiste.

A partir del día de la atolada, el edificio en su interior es adornado con bejucos, tusas de maíz, pequeños ayotes y algunas flores silvestres que guindan de las cerchas. También se hacen algunos adornos con palma. Actualmente, la Junta de la Cofradía está haciendo gestiones para adquirir una centenaria casona de madera ubicada a unos pasos al Este de la Cofradía. Será usada como albergue para todos los campesinos, de comunidades lejanas, que asistan a la función. Esta casa ha sido usada con el permiso de sus dueños en los festejos de la Cofradía de la Virgen de Guadalupe y hasta hace algún tiempo por la de San Blas.

#### *Organización de la Fiesta*

Todos los interesados en participar activamente en la Función anual de la Cofradía, aceptan cumplir una responsabilidad dentro de ella, de acuerdo al cargo que se les imponga por elección democrática. La participación es voluntaria y obedece generalmente, al cumplimiento de una promesa.

Los peones son elegidos el 12 de diciembre después de la procesión principal de la Virgen, a las 5 p.m., llamada de "antorchas o candelas". Las nominaciones para los puestos son apadrinadas por la muchedumbre, por algún miembro de la Junta, o los hace voluntariamente la misma persona interesada. El mayordomo dice el nombre del candidato a los presentes y si están de acuerdo, levantan la mano diciendo ¡Sí! y algunos ¡Viva!

Usualmente, los que se eligen como peones son personas que, en fiestas pasadas, han demostrado un alto grado de responsabilidad, respeto y espíritu de colaboración. En el pasado, las personas elegidas eran gente de respeto, con prestigio en su vida pública y privada.

"Deben ser los más correctos sin ninguna sombra de escándalo en su vida privada. Naturalmente en aldeas donde todo el mundo se conoce, las nominaciones dan oportunidad para exponer detalles personales y secretos. En verdad, solo los que más lo merecen tienen esperanzas de ser elegidos".

Hoy la elección no está condicionada como en el pasado, únicamente por la calidad moral de las personas. Este problema está ya superado, pues se toma más en cuenta el trabajo, la responsabilidad y la cooperación.

El orden jerárquico y la función de los "Empleados" de la Cofradía está constituida de la siguiente manera:

## Mayordomía

La forma un mayordomo y una mayordoma. Si el mayordomo es casado, su esposa es la mayordoma; de lo contrario, puede ser cualquier otra persona. Hasta hace pocos años, al mayordomo le tocaba pagar la totalidad de los gastos de la Función y controlar la buena marcha de las actividades. En la actualidad su colaboración económica es limitada; sin embargo, para cualquier persona que ocupe este cargo no deja de ser una responsabilidad en ese sentido.

De la organización de las actividades de la fiesta, la mayordomía sigue siendo el responsable directo. Mayordomo y mayordoma son las autoridades máximas, en quienes se centralizan todas las actividades de la función.

El mayordomo se entiende con sus subalternos hombres y la mayordoma con sus subalternas mujeres.

## Nacumes

Hay *nacumes* primeros y segundos. Los *nacumes* primeros son los colaboradores inmediatos de los mayordomos, dirigen el servicio de las comidas y bebidas.

Entre las funciones de la *nacume* primera está el hecho de que solamente ella está autorizada a sacar de la olla, el 9 de diciembre día de la atolada, el atole para repartirlo entre los peones.

Los *nacumes* segundos (hombre y mujer) ayudan a los *nacumes* primeros en el control de la preparación de comidas y bebidas.

## Priostes

Hay *priostes* mayores primeros y *priostes* menores segundos, terceros y cuartos.

El *prioste* mayor primero se entiende con el trabajo de ganado y su destace. La *prioste* mayor primera prepara y reparte la tiste. Los *priostes* menores, segundos, terceros y cuartos, ayudan al *prioste* mayor en el destace de ganado y las mujeres ayudan a la *prioste* mayor a preparar y repartir la tiste.

La función de los *priostes* fue analizada en 1954 por *Doris Stone* de la siguiente manera:

"Ellos traen la carne, la masa, y el cacao, hacen las raciones. Ayudan a los mayordomos y si faltan por algún motivo, ocupan el puesto".

## Diputados

Primeros diputados. El diputado mueve la coci-da de la chicha y el chicheme. La diputada prepara la chicha y el chicheme. Ambos se preocupan por llevar el 9 de diciembre, el atole a todos los empleados y colaboradores de la Función.

Las diputadas segundas, terceras y cuartas ayudan a la primera diputada a preparar la chicha y el *chicheme*. Los diputados segundos, terceros y cuartos ayudan al primer diputado a mover la chicha y el chicheme.

## Mantenedores

Su número es indefinido, generalmente se nombran tres o cuatro personas. Su responsabilidad principal es la de repartir, durante los días de la función y en horas de la madrugada, café, cigarrillos y bizcocho, a los integrantes de la filarmónica de Nicoya después de tocar las dianas, y a todos los empleados de la Cofradía que empiezan a trabajar desde las 5 p.m. Durante el resto del día les corresponde repartir la chicha, chicheme, café, bizcocho, el tiste, el almuerzo y la comida.

## Las Jarreras

Su número también es indefinido. Se encargan de repartir la chicha, el chicheme y el tiste, ayudan a la *nacume* principal a repartir el atole el 9 de diciembre.

## Nezquizadores

Son abundantes. Se encargan de preparar el maíz para las tortillas, bizcocho, chicha y *chicheme*.

## Las Cocineras

Como los nezquizadores, son abundantes. Se encargan de preparar el almuerzo y la comida. Su ocupación la decide la *nacume* principal: las que hacen tortillas, las que cocinan el arroz, las molidoras de maíz para la chicha y el chicheme, las tostadoras del cacao, las encargadas de hacer la carne sudada y la sopa de verduras, las que hacen el bizcocho y las que chorrean el café.

### *Los Alguaciles*

En el pasado eran colaboradores del mayordomo; actualmente, su trabajo se limita a no permitir, durante la fiesta; la entrada a la cocina de persona alguna que no sea empleado y colaborador de la Función.

### *Patrones de la Iglesia*

Las personas escogidas para esta función viven cerca de la Cofradía y son gente respetable, con recursos económicos que les permiten hacer algunos gastos necesarios. Su responsabilidad no va más allá de la organización y financiación de algunos ritos religiosos y otras costumbres.

### *Patrón de Alborada*

Es el encargado de iniciar y terminar la fiesta, financiando: el repique de campanas, la pólvora, bombetas, y música del 12 de diciembre a las 4 p.m. y el 12 de diciembre a las 12 media noche.

### *Patrona de la Pasada de la Virgen*

Organiza y financia la pasada de la Virgen, de la Iglesia Colonial a la Cofradía, el día 11 a las 12 m.

### *Patrón de Doce*

Financia los gastos de: música, pólvora y repique de campanas el 11 de diciembre a las 12 m.

### *Patrona de vestir la Virgen*

La imagen de la Virgen que está en la Cofradía, se traslada a las 2 p.m., el 11 de diciembre, a la casa de la Patrona donde se le cambian los vestidos viejos por nuevos. Terminado el acto se traslada la imagen de nuevo a la Cofradía.

### *Patrona de pasar la Imagen de la Virgen a la Iglesia*

Le corresponde organizar la pasada y financiar los actos litúrgicos y la música. La pasada se celebra el 11 de diciembre a las 5 p.m.

### *Patrón de Oración*

Financiación de actos litúrgicos, música de banda y pólvora a las 6 p.m.

### *Patrón de Vísperas*

Pago de actos litúrgicos a las 6:30 p.m.

### *Patrón de las ocho*

Financiación de música de banda y bombetas. También hay repique de campanas y oraciones individuales de devotos de la Virgen de Guadalupe.

### *Patrón del Alba*

Financia la diana del 12 de diciembre, bombetas y repique de campanas.

### *Patrón de Tercia*

Se lleva a cabo el 12 de diciembre a las 12 medio día, y consiste en un canto litúrgico a cargo de los sacerdotes de la parroquia. El patrón paga la limosna correspondiente para efectuar el acto.

### *Comisiones*

Recientemente, la organización de la función se ha hecho más compleja, con la formación de las siguientes comisiones:

- a— Comisión de arreglo de la Iglesia
- b— Comisión de arreglo de la Casa de la Virgen
- c— Donadores de Ganado
- d— Donadores de alimentos y otros

Los miembros que integran las anteriores comisiones, generalmente, son personas con buena condición económica. Cada comisión es formada por iniciativa de la Junta.

### *La Junta*

Está formada por personas del Distrito Central de Nicoya o de sus alrededores. Su objetivo primordial es velar por la autenticidad de la fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe, colaborando con material y moralmente, con la mayordomía de la Función.

La Junta, a través de sus miembros, consigue donadores de ganado, dinero y otros elementos indispensables, en la preparación de las comidas y bebidas de la fiesta.

Un miembro de la Junta puede ser elegido para algún otro puesto. Por la afinidad de funciones, es muy común que el presidente de la Junta sea al mismo tiempo el nacume principal, o que la tesorera sea también mantenedora.





El primer pítero, "El niñoero", primer y segundo cargador, en camino para vestir la yegüita.

La Junta está integrada así:

- a.— Presidente
- b.— Vice-presidente
- c.— Secretario
- d.— Tesorero
- e.— Fiscal
- f.— Depositaria
- g.— Primer vocal
- h.— Segundo vocal
- i.— Tercer vocal
- j.— Cuarto vocal
- k.— Quinto vocal
- l.— Sexto vocal

Por lo que pudimos observar, con excepción del presidente y tesorero, ningún otro miembro interviene directamente, en las actividades que se llevan a cabo dentro de la casa de la Cofradía. Todos se limitan a su objetivo principal: la colaboración moral y material para lograr una mayor participación de los miembros de comunidades donde se originó la fiesta, y así recuperar paulatinamente la autenticidad de esta vieja tradición colonial.

#### *Baile de la Yegüita*

También se le llama: Juego de la Yegüita. Participan en él las siguientes personas:

- a.— Primer Capitán
- b.— Segundo Capitán
- c.— Primer Cargador
- d.— Segundo Cargador
- e.— Primer Pítero
- f.— Segundo Pítero
- g.— Tercer Pítero
- h.— Primer Cajero
- i.— Segundo Cajero
- j.— Vestidora de la Yegüita
- k.— Vestidora de la Muñeca

El primer capitán es el encargado de portar la muñeca, también se le denomina "Niñoero". El segundo capitán es el suplemento del primero. El primer cargador baila la yegüita; el segundo cargador es el suplente del primero. El primero, segundo y tercer pítero son los responsables de tocar las flautas. El primero y segundo cajero tocan los tambores. A

la vestidora de la yegüita le corresponde vestir la yegüita.

El baile de la yegüita es la representación popular de una hermosa leyenda:

"En tiempo de la conquista un indio encontró una veta camino a Curime. De ésta sacaba oro, el cual cambiaba con los españoles por alimentos y ropa en la Villa de Nicoya. Fue perseguido en secreto y uno de los pobladores logró conocer el sitio de la mina. El acostumbraba ir también por recoger pepitas, pero un día el indio y su mujer lo sorprendieron. Los dos hombres comenzaron a pelear a muerte, y la india, temblando de miedo, se arrodilló y suplicó ayuda a la Virgen de Guadalupe. Al momento un caballito apareció y se metió entre los combatientes. Frente a tal milagro, se detuvo la lucha, salvándose ambos".

También es muy popular entre los pobladores de Matambú y Curime la siguiente versión:

"En tiempo de la conquista, un indio estaba locamente enamorado de una bella indita, pero, desgraciadamente, ésta fue deshonrada por otro indio. Ante tal situación, el enamorado decidió vengarse retando a duelo a su contrincante. Un día en presencia de la indita se inició una encarnizada lucha, pronto y en forma desesperada ella invocó la intervención de la Virgen de Guadalupe. El milagro no se hizo esperar y para sorpresa de todos, una linda yegüita se metió entre los dos luchadores y los apartó; evitó así derramamiento de sangre y quizá la muerte de alguno de ellos".

## Secuencia y observaciones de las Actividades Festivas

### LA CONTADERA DE DIAS

Se celebra el 1 de noviembre en la Casa de la Virgen a partir de las 8 am.

Es prácticamente una reunión presidida por el presidente de la Junta, el mayordomo y el nacume. Una de las mujeres entrega una mazorca de maíz al nacume, éste la desgrana en una mesa, el mayordomo recoge un poco de maíz, para proceder a contar grano por grano y así fijar las fechas siguientes de las festividades. En realidad es un acto simbólico para reunir las personas que fueron electas como peones de la Cofradía y recordarles la responsabilidad de cada uno.

La contadera de días fue descrita por la doctora Doris Stone de la siguiente manera.

"El Nacume, el Mayordomo y los empleados se sientan alrededor de una mesa grande en las primeras horas de la mañana.

El Nacume lleva una mazorca de maíz que fue regalada por una india como señal de reconocimiento de su milpa. Aquí en la mesa se desgrana la mazorca, tomando cada uno de los presentes un puñado de granos, los cuales cuentan en secreto, uno por uno, para establecer las fechas para los próximos pasos de la fiesta".

Si comparamos nuestra observación con la de la doctora Doris Stone podemos notar similitud en los hechos, con algunas pequeñas variantes; por ejemplo, es probable que debido al mayor número de personas que participan en el acto, los granos de maíz son contados únicamente por el nacume y en público, quizás para hacer partícipes al resto de los presentes. Por otra parte, la mazorca de maíz que se desgrana, representa abundancia y buena calidad de las cosechas del año o todo lo contrario: escasez y mala calidad; si representa lo primero, la contadera de días sirve para dar gracias a la Virgen, si representa lo segundo, se pide a la Virgen buena cosecha para el año próximo.

Otra de las actividades que se llevan a cabo en la contadera de días; es la elección pública de los integrantes del juego de la yegüita.

La elección recae en personas que tienen ya bastantes años de participar en cargos específicos del juego o baile. También se revisa el acta del año anterior para cerciorarse de que todas las personas elegidas como peones de la Cofradía aún están con vida, de lo contrario se procede a elegir el sustituto.

### LA PICA DE LA LEÑA

Se celebra el 15 de noviembre. Con anterioridad, la Junta designa el lugar para realizar la pica, después de haber conseguido el permiso correspondiente de la Municipalidad de Nicoya o del propietario privado.

Participan los empleados de la Cofradía y devotos de la Virgen. Salen de la Casa de la Virgen a las 5 p.m. portando cuchillos y hachas. Cerca de las 9 a.m. procedentes también de la Casa de la Cofradía y acompañadas por el son de los tambores, llegan las mujeres con tinajas sobre sus cabezas o apoyadas en la cintura, en las que llevan chicha, chicheme y el tiste para repartir entre los "pica-leña", en extraordinaria camaradería, sin faltar las anécdotas, chistes regionales, cantos, historias y leyendas.



Toda la leña recogida es trasladada, con un hermoso desfile de carretas, a la Casa de la Cofradía para ser usada en las celebraciones siguientes.

Todos regresan a las 12 medio día a la Casa de la Cofradía, donde se les tiene preparado el almuerzo.

Así fue vista la Pica de Leña por Doris Stone:

"Es un suceso en que antes tomaban parte solo los empleados de la Cofradía, pero ahora participa todo el pueblo. El motivo es para preparar la leña que se va a consumir durante los festejos de la Virgen de Guadalupe. El Mayordomo y el Nacume designan de antemano el lugar donde hay buena leña y los participantes tienen que llevar machetes, cuchillos o hachas y aún carretas, (si tienen), cortar la leña y traerla a la casa de la Cofradía. Salen a las cinco de la mañana y empiezan a trabajar; más tarde llegan las mujeres portando tinajas de tiste, chicheme y chicha sobre la cabeza, acomodándolas luego a la sombra bajo un gran árbol.

Los tambores las acompañan en el camino y su redoblar lleva el compás y alegra el paso de las portadoras. Reparten las bebidas, descansan un rato, y al medio día regresan a la Casa de la Cofradía para participar del almuerzo".

Como se puede observar en las dos descripciones anteriores, "La Pica de Leña", no ha tenido prácticamente a través del tiempo ninguna mutación de importancia".

## LA ATOLADA

Se celebra el 9 de diciembre, pero los preparativos se inician desde el ocho, a partir de las 5 a.m. Los empleados de la Cofradía empiezan a llegar desde el ocho de diciembre a las cinco de la mañana e inician los preparativos, no solamente de la atolada; sino de las comidas y bebidas que van a consumir durante la función. El día nueve, a las 11 de la mañana, ya está listo el atole. La Nacume, con un guacal, empieza a sacarlo de la olla y a repartirlo entre todos los presentes; el atole es servido en unos guacalillos especialmente hechos para ello. En la repartición, la Nacume es ayudada por las jarreras, pero le toca únicamente a ella sacarlo de la olla.

Por otro lado, el presidente de la Junta y el mayordomo, hacen una lista de los empleados y colaboradores de la Cofradía que no están presentes; se encarga a los primeros diputados llevarles hasta sus casas el respectivo guacal de atole. Este gesto simboliza la responsabilidad que tiene el peón o

colaborador para con la Cofradía y les recuerda que deben hacerse presentes en las festividades que empiezan.

Durante todo el día del ocho y nueve de diciembre los devotos de la Virgen, especialmente campesinos, empiezan a llegar; traen como presente sacos de maíz *pujagua*, arroz y otros comestibles. Inmediatamente, les atiende algún empleado, el cual les ofrece alguna bebida o comida.

Recientemente, se practica la costumbre de llevar, en el día de la atolada, atole, chicha, chicheme el tiste y bizcocho a los internos de la Reforma de esa localidad.

Desde horas de la mañana, el mayordomo dirige la construcción de un rancho de paja en el patio de la Casa de la Virgen, donde cortan y preparan la carne del ganado destazado.

El ocho de diciembre, en las primeras horas de la tarde, la Junta hace una reunión para revisar acuerdos y pormenores de las festividades especialmente en lo que se refiere a lo económico.

## Actividades del 11 de diciembre

### LA ALBORADA

La banda municipal de Nicoya recorre algunas calles céntricas interpretando "Parranderas" que anuncian los actos solemnes de la Función; la banda termina de tocar en la Casa de la Virgen, donde son cordialmente atendidos por la Nacume y los mantenedores. La banda inicia su concierto matinal después del repique de campanas y bombetas.

A las ocho de la mañana, se procede a leer el acta de la función. Se realiza ésta en un rancho de paja construido al frente de la Cofradía; se coloca una cruz de madera en una de las paredes que son adornadas con palma y flores silvestres. El acta es leída ante los empleados promesanos y pueblo en general por la diputada primera, de la siguiente manera:

"A las ocho de la mañana del día 11 de diciembre de 1977, reunidos en la casa de nuestra Señorita la Virgen de Guadalupe patrona de Nicoya, todos los empleados de la Cofradía del presente año y parte de los fieles religiosos del cantón, se procedió a recolectar la limosna que se empleará para pagar los gastos religiosos que demande la función; siguiendo la costumbre y ley de la función; los mayordomos y demás empleados de la Cofradía encabezan esta contribución".

Inmediatamente, todos, por orden jerárquico, proceden a dar su contribución económica y fir-

mar el acta. Hasta que los empleados no terminen de dar su respectiva donación, el resto del pueblo no puede tener acceso al acto.

Cerca del altar, se abre una de las ventanas de la Cofradía para repartir chicheme a todos los contribuyentes.

A las diez de la mañana, los Empleados de la Yegüita, guiados por el mayordomo, recogen en la Casa de la Cofradía toda la vestimenta de la yegüita, así como los tambores y pitos, luego se dirigen a la casa de la Patrona a vestir la Yegüita. La Patrona los recibe con amabilidad y les ofrece un refrigerio. Posteriormente, se inicia el acto de vestir la Yegüita, lo cual se hace con respeto; es, en realidad, una ceremonia donde no faltan las anécdotas producto de experiencias similares del pasado.

La yegüita se viste muy sencillamente; en la parte inferior del pescuezo hay un agujero de aproximadamente una pulgada; por allí meten un bejuco llamado "de aguadulce", unen las dos puntas formando un círculo ligeramente ovalado, del cual cosen a su alrededor, una vieja manta guatemalteca; se forma así el cuerpo de la yegüita. Atrás amarran, a manera de rabo, un pedazo grueso de mecate deshilachado.

A las 11 a.m., el primero y segundo capitán se dirigen a la patrona encargada de vestir la muñeca; ésta la entrega con un vestido nuevo de encajes bellamente confeccionado, inclusive con ropa interior.

La muñeca tiene aproximadamente unos veinte centímetros de alto y sus brazos y piernas están sueltas a manera de marioneta; esto le permite a los niños hacer el gesto de "llamado" en el baile de la yegüita, con más realismo, moviendo pies y manos. La muñeca simboliza la indita de la leyenda que desesperadamente pedía la intervención de la Virgen para que los dos indios no se mataran.

A las 11:30 los capitanes, cargadores, piteros, niños y cajeros se presentan frente a la Iglesia Colonial para participar en la pasada. Al mediodía se inicia la pasada de la Virgen, de la Iglesia Colonial a la Cofradía, lo cual se hace con repiques y bombetas. La Virgen es alzada únicamente por mujeres. *La banda de Nicoya participa con marchas religiosas; adelante de la Virgen se baila al son de tambores y flautas y en todo el recorrido, se da el baile de la yegüita.*

Al llegar, la imagen a la casa es objeto de reverencias y oraciones por empleados y devotos.

Empiezan a llegar, en forma espontánea, grupos de marimbas interpretando música regional, al son del Punto, La Callejera, La Danza o el Pasillo, los

nativos de Nacume, Matambuguito y otras comunidades lejanas, bailan sin ningún prejuicio y en forma muy particular por sus gestos y movimientos se tiene una idea remota de lo que eran las parrandas de otras épocas y la forma de bailar la música regional.

Justamente a la una de la tarde, la Patrona encargada de vestir a la Virgen se lleva a su casa la Imagen para ponerle ropa nueva; el acto se hace con mucho respeto y reverencia. La Imagen "mudada" se traslada a las tres de la tarde a la Cofradía.

A las 5 p.m. se lleva a cabo la procesión de la "Pasada", en ella participa nuevamente la banda de Nicoya que interpreta marchas religiosas y la danza de la Yegüita, siempre al son de tambores y falutas.

A las 6 p.m. los devotos, promesanos y peones de la Cofradía, oran en la Iglesia Colonial ante la Virgen de Guadalupe. También hay repique de campanas y bombetas.

Se celebran las vísperas a las 6:30 p.m. Hay oraciones individuales ante la Imagen de la Virgen. Siguen oraciones amenizadas por repiques de campanas y bombetas, en la Iglesia Colonial.

#### ACTIVIDADES DEL 12 DE DICIEMBRE

Alegre diana a las 5 p.m., interpretada por la banda de Nicoya. En esta ocasión se toca solamente música regional, en especial, las denominadas "Parranderas o Callejeras". Participan también grandes cantidades de público entusiasta llamados "Amanezqueros", éstos cantan y bailan al son de la filarmonía, con cierto grado de embriaguez.

A las 8 a.m., misa solemne en la Iglesia Colonial. Al terminar la misa se traslada, en solemne procesión, la Virgen de Guadalupe a la Cofradía, donde es colocada en la enramada, en el mismo lugar donde se leyó el acta. Nuevamente en esta procesión participa la yegüita con su cortejo y la banda de Nicoya.

Al mediodía los curas de la Parroquia cantan "La Tercia". Algunos peones y devotos llevan a la Virgen de Concepción a la Cofradía para hacer un encuentro con la Virgen de Guadalupe; es parte del acto el baile de la yegüita. Después del encuentro, un religioso canta la Salve para luego realizar, en procesión solemne, el traslado de las dos Vírgenes a la Iglesia Parroquial.

Después de esta procesión se acostumbra que el Mayordomo y el nacume junto con algunos empleados, lleven al cura párroco, dinero en efectivo, como pago del servicio religioso de las 8 de la mañana.

Durante las horas de la tarde, la presencia de curiosos, devotos y promesanos de la Señorita Virgen de Guadalupe es mayor. Las bebidas y comidas preparadas son compartidas muy rigurosamente, solo por los empleados y colaboradoras, excepto en algunas ocasiones, en especial, cuando un curioso o promesano es amigo de un empleado. Durante todas las tardes y a partir del 9 de diciembre, siempre hay una marimba interpretando música regional, incitando a algunos campesinos a bailar individual o colectivamente.

Con previo permiso del presidente de la Junta, los integrantes del baile de la Yegüita recorren las calles de Nicoya, alegran con su danza a la gente y recogen algún dinero para comprarle "carbolina a la Yegüita enferma". Esta actividad es la representación de una vieja costumbre hoy completamente alterada, que se llamó "La Ensartada" y que Doris Stone, narró de la siguiente manera:

"En la tarde, a las 17 horas del día 2, era cuando se llevaba a cabo la tradición de la ensartada. Antiguamente éste era más, un baile público motivado por la justicia; para hacerlo, ponían un tronco en las calles adyacentes a la Cofradía y hacían corrales rodeados por los espectadores. La yegüita dirigía todo el grupo que comenzaba a bailar en círculo. Movía los nudillos de los dedos para arriba y para abajo como si fuera un jinete manejando las riendas de una bestia briosa y daba vueltas de un lado a otro; haciendo pequeños trotos, haciendo girar la enagua con el aro. Los tambores y pitos contribuían a llevar el compás. Todas las personas en círculo tomaban parte. Mientras el baile continuaba, todo miembro de la Cofradía que hubiere tenido alguna molestia durante el año, llegaba con látigo o palo. El alguacil anunciaba que iba a ser remediada una ofensa, y los enemigos comenzaban a golpearse uno al otro. La Yegüita se metía entre las parejas más tempestuosas intentando refrenarlas, pateando a veces a los ofensores para lograr calmarlos. De esta manera ayuda al alguacil, cuyo deber era detener la pelea cuando le parecía que el látigo era suficiente".

Acerca de la descomposición progresiva de la "Ensartada", Doris Stone señala:

"Hoy día esta costumbre casi no existe, y si la llevan a cabo es en una manera muy degenerada. Los que van a observar, forman un corral dentro del cual hay cuatro o cinco individuos con sogas. Comienza un hombre a decir que la yegüita se extravió y no pueden encontrarla. Otros gritan, "—entra, señor—", en tal cerro la vi y fulano sabe dónde está. De repente alguien con una soga agarra a una

persona del grupo de espectadores o aún del pueblo, y la amarra trayéndola al centro del corral. Es inútil protestar, porque el pueblo entero está de acuerdo con la acción. El que la apresa dice, "—vos sabés dónde está la yegüita—". A pesar de que el hombre lo niegue, el otro grita. "—¡Si sabés! ¡La encontrás o pagás la multa!—".

Por supuesto, la víctima tiene que pagar la multa, llenando de alegría sin límites a la muchedumbre. Esto se repite con varias personas, hasta tener suficiente dinero para comprar guaro, el alcohol de la caña de azúcar. Entonces aparece la yegüita y la ponen en el corral, donde la examinan para ver los daños. Así encuentran por ejemplo, que tiene una oreja infectada con gusanos. Es la excusa para echarle 'carbolina'. Pero la botella está llena de guaro, y la yegüita, sus asistentes, y muchos de los participantes en este acto gozan tomando".

La "Ensartada" fue descrita por algunos viejos nicoyanos de la siguiente manera:

"El 12 de diciembre en horas de la tarde promesanos, devotos y demás gente del pueblo e inclusive los niños, formaron un círculo frente a la Casa de la Virgen.

Al centro del círculo, la yegüita baila, acompañada por los tambores y pitos, al son de una música especial que se tocaba únicamente en la 'Ensartada'.

El círculo lo forman los participantes sosteniéndose de las manos; en determinado momento, el segundo Capitán dice: "¡Bajen las manos!". Entonces la yegüita recorre la circunferencia del círculo, entrando y saliendo de éste; después de hacer unas dos o tres veces dicho recorrido, se esconde en un lugar no muy lejano del círculo. El primer Capitán dibuja unos 'Fierros' y el segundo Capitán procede a soguear gente y llevarla al centro del círculo, para que adivine cuál de todos es el fierro de la Yegüita; si la persona interrogada no adivina debe pagar una multa (con la que se compraba la carbolina para curar la yegüita que estaba con gusanera). Mientras tanto, la yegua está fuera del corral, no quiere entrar porque está con gusanera, entonces proceden a meterla a la fuerza y la curan con carbolina. Después de ser curada, la yegüita inicia el baile en la forma antes descrita, solo que al final vuelve a entrar al corral, no para ser curada, sino para intervenir en un simulacro de pleito protagonizado por el Primer y Segundo Capitán, que se dan de dantasos. Al intervenir para evitar la pelea, ambos se abrazan en señal de amistad".

Según parece, la práctica de la Ensartada fue prohibida por su rudeza por el Padre José María

Velazco en 1914, aunque las personas entrevistadas al respecto aseguran "que tal costumbre dejó

de practicarse porque ya no había hombres que se animaran a darse de dantazos".

## DANZA - LA YEGUITA

The musical score is arranged in three systems. The first system is for Ocarina and Flauta, starting with the tempo marking 'AD LIBITUM.' and a circled 'a' above the first measure. The second system is for Flauta and Tambor, starting with a circled 'b' above the first measure and the tempo marking 'ALLEGRO'. The third system is a grand staff for piano accompaniment. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

\* EL TEMA (a) y el tema (b) se repiten constantemente.

Cerca de las cuatro de la tarde da inicio, en la Cofradía y con la participación de los empleados, promesanos y curiosos; la elección de los empleados de la Cofradía para el año siguiente. La secretaria de la Junta toma nota en el libro de actas de todo lo que acontece. El Mayordomo da un informe de todas las donaciones que recibió la Cofradía para la celebración de la Función. Las donaciones en dinero sobrante quedan como fondo de la Cofradía para cubrir algunos gastos de la fiesta. El saldo de maíz, cacao, café, arroz, frijoles y carne es repartido por partes iguales entre los empleados. El Mayordomo debe demostrar que todos los implementos y utensilios de la Cofradía están completos.

Una vez dado el informe por el Mayordomo, se procede a la elección de los empleados. El Mayordomo saliente entrega públicamente el inventario al Mayordomo electo, ambos firman el acta. Se acuerda que el nuevo Mayordomo y la Tesorera de la Junta sean los responsables del vestuario y demás implementos que pertenecen a la Virgen.

Una vez electos todos los empleados de la Cofradía, los presentes prenden candelas y se dirigen a la Iglesia Colonial. Da inicio una de las más emo-

tivas procesiones y única en el país: la de las "Candelas", en ella participa el cantón entero con gran devoción, mientras la banda de Nicoya ameniza con marchas religiosas.

Por tradición, se acostumbra que el Mayordomo saliente, ayudado por el Nacume, camine con los baúles que contienen la ropa de la Virgen y los implementos de la Yegüita, así como con una Cruz. Al final de la procesión son entregados, con gran respeto y profunda nostalgia, al nuevo Mayordomo electo.

Pronto todos se despiden, llevan consigo una gran experiencia humana, producto de una fe profunda legada por sus antepasados, descendientes a la vez, del Gran Cacique de Nicoya. La actuación de cada uno de los participantes fue ejemplar desde todo punto de vista, el respeto humano, la colaboración mutua, la sensibilidad religiosa, todo es factible en la Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe. No importa que todo aquello, que es parte de su vida e indispensable para el buen morir, sea el producto de una fábula; ellos convirtieron esa fábula en realidad, porque la realidad es que todos se aman y se unen para llorar, reír, cantar, bailar, y soñar.

### Cofradía del Santo de Esquipulas y la Danza de los Indios Promesanos

La organización actual de la Cofradía del Santo Cristo de Esquipulas difiere de la Virgen de Guadalupe de Nicoya. La diferencia consiste en la estructura, que basada en el principio de autonomía entre el laico y las autoridades religiosas de la Parroquia, prácticamente no existe.

La dirigencia de esa organización religiosa no está en manos de laicos, sino de los curas y miembros de la Junta de la Parroquia de Santa Cruz. De esta forma, intervienen directamente en la organización y control de todas las actividades relacionadas con las fiestas principales de la Cofradía, inclusive en la administración del dinero recaudado, producto de las limosnas de los promesanos. Es similar a la Cofradía de la Virgen de Guadalupe, la participación masiva del campesino; éstos, con sus limosnas, hacen materialmente posible la celebración de las fiestas y con su fe profunda y sincera les dan una gran significación y originalidad a las mismas.

Sin embargo, hay dentro de la Cofradía ciertos personajes y agrupaciones no religiosas, que constituyen elemento activo e indispensable para la buena marcha de las actividades festivo-religiosas. Por ejemplo, los mayordomos del "Patrón" y de los "Peones". Al mayordomo del "Patrón" le corresponde hacer la demanda en el centro de Santa Cruz, a mediados del mes de noviembre. También tiene bajo su responsabilidad la demanda de Arado, la cual se lleva a cabo en vísperas de las fiestas. Tócale dar cuenta del dinero recaudado por concepto de limosnas y promesas.

El mayordomo del Patrón tiene a la vez dos mayordomos ayudantes, que se encargan de llevar al Patrón por caseríos y barrios de San Juan y San Miguel a mediados del mes de diciembre, cumpliendo así con las demandas de esos lugares.

Se denomina "Patrón" a la imagen considerada como la verdadera, la aparecida.

En un principio bastaba con esa imagen para recorrer durante todo el año el Cantón de Santa Cruz; pero el crecimiento de la población y las nuevas agrupaciones urbanas, hizo necesario adquirir cuatro imágenes más, semejantes al Patrón para ayudar a éste a recorrer todo Santa Cruz. A estas imágenes se les llama "peones del Santo Cristo de Esquipulas", cada peón tiene su respectivo mayordomo.

Existe también la Patrona de vestir el Santo. Le toca adornar el nicho y cambiar las ropas de la Imagen. El adorno se hace con flores plásticas y telas de seda con encajes, previo lavado del nicho y de la imagen.

### LOS INDIOS PROMESANOS

Son campesinos que se organizan espontáneamente y por diferentes motivos, para cantar y bailar delante del Santo Cristo, en las siguientes ocasiones:

- a) Al llegar la imagen el 14 de enero, bailan e interpretan cantos de bienvenida frente al Patrón y en la Iglesia.
- b) El 15 de enero, durante la celebración de la misa solemne a las 9 a.m., bailan y cantan el "Soberano". Al terminar la misa vuelven a bailar y cantar el "Alabado", una vez trasladado en procesión, la imagen del Santo Patrón al atrio de la Iglesia.

Los indios promesanos representan una tribu con su respectiva distribución jerárquica. Están primero "Los viejos"; los dos personajes son hombres, pero uno disfrazado de mujer. Su papel dentro de la tribu es de carácter cómico; cuando les toca bailar lo hacen con movimientos exóticos, exagerados, un tanto vulgares; ellos no cantan como el resto de la tribu, únicamente bailan al compás de una danza con línea melódica diferente al resto del baile.

"Los Capitanes". Son los jefes de la tribu, encabezan el grupo al bailar y cantar e inclusive algunas veces hacen de solistas.

"Los Cumiches". Representan los niños de la tribu.

El vestido de los indios promesanos es muy particular; difiere completamente del resto de los vestidos denominados folklóricos: Usan sombrero de paja adornado con una cinta roja, un velo blanco les cubre la cara, las mujeres llevan faldas blancas y largas adornadas con pequeños lazos de color rojo y azul, blusas blancas de manga corta adornadas con "caballitos", también un delantal blanco, los hombres usan camisa y pantalón blanco y una cinta roja amarrada en la cintura.

Los hombres llevan bordón y las mujeres guacales, ambas cosas para llevar el ritmo de la danza. Los primeros golpeando el bordón sobre el piso y las segundas, golpeando los guacales en sus anillos.

Dentro de los guacales llevan pétalos de flores que tiran al Santo Cristo cuando bailan. En el pasado, el guacal servía para recoger limosna para la Cofradía una vez terminado el baile.

Actualmente existen dos Tribus, una procedente de Guaytil y la otra del Barrio Santa Cecilia, ambas en Santa Cruz de Guanacaste.

Las dos agrupaciones poseen los mismos personajes y bailan de la misma manera, difieren en el texto que cantan y las diferentes danzas que intercalan con el canto.

Los Indios Promesanos del Barrio Santa Cecilia poseen tres cantos: "De Bienvenida", "El Soberano" y el "Alabado", los tres tienen la misma música. El "Alabado" tiene un pequeño canto de una sola estrofa a manera de introducción con una línea melódica diferente del resto del mundo.

Los Indios Promesanos de Guaytil poseen un solo canto, también intercalado con algunas danzas.

La participación más activa la tiene la "Tribu" del Barrio Santa Cecilia. Esta baila en el recibimiento que se le hace al Patrón, el 14 de enero al llegar a Santa Cruz. Participa en la misa solemne del 15 de enero y al terminar ésta, se canta y baila frente a la imagen en el atrio de la Iglesia. Se da en este momento la más importante actuación, pues en ella estos indios interpretan, bajo el marco de una coreografía tradicional, todos sus cantos y danzas.

Los Indios Promesanos de Guaytil se limitan a bailar y cantar en la procesión del 17 de enero. Cantan y bailan frente a la imagen del Santo Cristo, con la misma distribución coreográfica.

### CANTO EL SOBERANO

Soberano Redentor  
Salvador del mundo entero  
ordenaste a u Padre  
digámosle el Padre Nuestro.

Temeroso su castigo  
invoquemos su piedad  
dadnos un sustento gusto  
y hágase su voluntad

En el Sacramento está  
vestido de un blanco velo  
Siendo vos de un mismo Dios  
Señor que estás en los cielos.

Los ángeles en el cielo  
de gloria pagan tributo  
y nosotros en la tierra  
digamos bendito el fruto.

Bajó el ángel San Gabriel  
bajó lleno de alegría  
y en la salutación que traía  
el Dios te salve María.

### CANTO DE INTRODUCCION DEL ALABADO ESQUIPULAS

A Dios bendigamos todos  
con ternura y con amor  
que vivan los celebrantes  
que viva nuestro Señor.

Bella imagen milagrosa  
de Esquipulas redentor  
tan negro y oscurecido  
siendo más lindo que el sol.

Los ángeles del cielo  
al verlos nos dan temor  
porque alumbran todo el orbe  
con solo su resplandor.

El día quince de enero  
su iglesia con gran fervor  
todos los que están en su templo  
contemplando en Vos Señor.

Celebra tu santo nombre  
como amante salvador  
ya Santo Cristo murió  
digámosle el Santo Dios.

En una cruz fue su muerte  
digámosle Santo Fuerte  
en la hora fue liberal  
digámosle Santo Inmortal.

Santo Cristo de Esquipulas  
pues adiós que ya me voy  
mi alma queda en su costado  
con ese consuelo voy.

A nuestro amo de Esquipulas  
yo le ofrezco este alabado  
por las ánimas benditas  
los que fueron de su agrado.



Alabemos por tres veces  
al Sacramento Divino  
y nosotros en la tierra  
la Concepción de María.

Alabado sea el Santísimo  
Sacramento del altar  
y María concebida  
sin pecado original.

### **CANTO DE LOS INDIOS PROMESANOS DE GUAYTIL**

Pasemos para adelante  
con todas mis compañeras  
hagámosle reverencia  
hinquémonos de rodillas  
hinquémonos de rodillas.

Padre mío de Esquipulas  
Vos sos mi consolación  
en Vos tengo la esperanza  
que me des la salvación  
que me des la salvación.

Porque somos promesanos  
venimos hoy a cantarle  
a nuestro amo de Esquipulas  
que está ahí en el altar  
que está ahí en el altar.

Jesucristo Dios y Hombre  
no puede dejar de ser  
bendiga mis compañeras  
si lo podemos merecer  
si lo podemos merecer.

Amigo fiel del Señor  
venimos con la esperanza  
que seas mi redentor  
de todita mi confianza  
de todita mi confianza.

Vamos todos a adorar  
vamos todos a cantar  
pues a eso hemos venido  
enseguida a bailar  
enseguida a bailar.

Aunque no tenemos fineza  
venimos con gran placer  
cantando tus alabanzas

podemos amanecer  
podemos amanecer.

Nosotros somos inditos  
que venimos de Guaytil  
a cumplir una promesa  
de este Divino Señor  
de este Divino Señor

Todos nosotros te rogamos  
toditos de corazón  
desde aquí te suplicamos  
que nos des la salvación  
que nos des la salvación.

Aquí nos tienes Señor  
toditos de esta manera  
te tributamos amor  
con todas mis compañeras  
con todas mis compañeras.

Aquí nos tienes Señor  
cantándote con alegría  
ensalzándote el día de hoy  
con toda mi compañía  
con toda mi compañía.

Hemos venido a pedirte  
por todos lo ofrecido  
y también a decirte  
nunca nunca nos olvides  
nunca nunca nos olvides.

La imagen denominada "Patrón" y sus peones son trasladados, dentro de un nicho debidamente adornado; las puertas central y laterales poseen cortinas de encajes, en la parte inferior hay una alcancía donde los promesanos depositan la limosna.

Al frente, en medio de dos columnas, llevan guindando de un cordel los "Milagros", figuritas de plata que simbolizan el favor concedido por Esquipulas.

Respecto a la aparición del Cristo denominado como "Peón" existen dos leyendas.

"Sucedió una vez que un indito andaba picando leña en el monte y que en medio de dos 'matas de coyol' vio un Santo Cristo. Lleno de sorpresa lo recogió y lo llevó a su rancho (casa). La noticia del Santo Cristo aparecido al indio se extendió pronto y no faltaron visitantes y curiosos al día siguiente.

Pero fue mayor la sorpresa del indio al no encontrarlo en el lugar donde lo había guardado.

Volvió al sitio en donde lo encontró por primera vez y allí lo halló de nuevo. Nuevamente lo recogió y lo llevó a su rancho, colocándolo en sitio seguro, pero la imagen volvió a escaparse en la noche y amaneció otra vez entre "las matas de coyol". Entonces las personas mayores dijeron que eso quería decir que debía construirse en ese lugar de la aparición del Santo, una Iglesia para venerar la Santa Imagen, y así se hizo. "Se congregaron muchos individuos para hacer la primera ermita del Santo Cristo de Esquipulas y según la leyenda el lugar del hallazgo es precisamente en donde está la iglesia parroquial de la ciudad".

La otra leyenda, con algunos aspectos históricos dice así:

"A mediados del Siglo XVIII vinieron a estos campos los hermanos Miguel y Basilia Ramos, de origen español, quienes adquirieron unas cincuenta y seis caballerías de tierra con la autorización del Rey Carlos de España. Miguel Ramos con su esposa tenía tres hijos. Pablo, Baltazar y Bernabela. Esta última fue quien regaló los terrenos que heredó de su padre para el establecimiento de Santa Cruz y así consta en su testamento. Bernabela Ramos se casó con Pablo Carmona y se situaron en una loma al oeste de Santa Cruz y junto al río Diríá. En la loma, frente a su casa hizo colocar una gran cruz de madera, por eso se le empezó a llamar Santa Cruz a ese lugar.

De vez en cuando el cura de Nicoya llegaba a celebrar misa, ya que toda esta región formaba parte de la Parroquia de Nicoya. Muy pocas viviendas había entonces. A principios de 1804 vino a esta región un viajero guatemalteco el cual traía una preciosa imagen del Santo Cristo de Esquipulas; este señor pedía limosna de casa en casa a beneficio de la Imagen sin autorización eclesiástica y con el dinero recogido se dedicaba a los placeres, de tal manera que los vecinos se alarmaron de los escándalos y lo delataron ante las autoridades de Nicoya. Inmediatamente fue llamado a justificarse y se encaminó solo a aquella población, dejando entre unas matas y en los terrenos de doña Bernabela, la Imagen escondida, propiamente en donde hoy está el altar mayor de la Iglesia de Santa Cruz.

En Nicoya le aconsejaron al individuo que cediera la Imagen para una ermita que se pretendía hacer en Belén. Convino en ello el Guatemalteco, pero los indios nicoyanos se oponían porque ellos querían la imagen.

Mientras tanto el Santo fue hallado entre las matas de coyol, unos aseguran que fue la propia Bernabela, otros que un indio la encontró, el caso

es que la piadosa señora compró la imagen al guatemalteco y manifestó el deseo de que se hiciera una ermita ofreciendo dar cuatro caballerías de tierra para las familias que quisieran congregarse y de este modo ensanchar la población".

El Santo Cristo de Esquipulas es llevado por su respectivo mayordomo sobre sus espaldas, dentro de un nicho sostenido con una correa de cuero. Para avisar a los vecinos la presencia del Santo, un niño toca una vieja campanilla. En cada casa que llega, la imagen es recibida por el padre o la madre de familia quien la pone sobre sus espaldas y la introduce a su casa, donde la coloca en un altar, previamente preparado y embellecido con humildes manteles y flores silvestres.

El mayordomo procede a abrir el nicho para que la familia y vecinos lo veneren, recen y depositen su limosna. Antes de iniciar la vela al Santo, se prenden dos candelas de cebo frente al nicho.

Durante la estadía, se cuentan anécdotas, se reparte chicha, chicheme, bizcocho, tanelas, tamales o cualquier otra comida regional, no importa la condición económica de cada familia.

Al terminar la visita, el mayordomo cierra nuevamente el nicho y se lo entrega a la persona que lo recibió; ésta lo coloca sobre sus espaldas y lo saca de la casa; si no está lejos ella misma lo lleva. La imagen es recibida en la forma descrita anteriormente.

En los hogares en donde el Cristo pasa la noche, se hacen verdaderas fiestas en su honor denominadas velas. Vecinos, e inclusive devotos de otras ciudades guanacastecas, se apersonan y participan durante toda la noche.

A las 9 p.m. se reza un rosario, a veces amenizado por marimbas, guitarras y en algunas ocasiones con la Banda de Santa Cruz. Los cantos y oraciones son muy particulares.

Alternando con los misterios del Santo Rosario, se canta a coro el himno de Esquipulas, cuya letra dice:

Bendígamos y alabemos  
a Jesús Crucificado  
pues por nuestro amor le vemos  
de pies y manos clavado.

Por nosotros ha sufrido  
espinas, llagas, cadenas,  
y en una cruz todo herido  
ha muerto lleno de penas.

Digamos pues con dolor,  
por haber la causa sido:  
Ya no más pecar Señor  
me pesa haberte ofendido.

Y, pues eres Salvador  
y Padre de gran clemencia  
esperamos de tu amor  
no morir sin penitencia.

Recibid nuestros sentidos,  
alma, vida y corazón  
que humildemente rendidos  
todos pedimos perdón.

Jesús y Santa Marfa  
Ana, Joaquín y José  
sean siempre nuestra guía  
alumbrando nuestra fe.



Indios promesanos en formación.

“El 14 de enero, a las 4 p.m. el Patrón llega al Centro de Santa Cruz después del largo peregrinar, donde es esperado con júbilo por todo el pueblo. En solemne procesión se traslada a la Iglesia Parroquial acompañado por la Banda de Santa Cruz que ejecuta marchas religiosas, hay grupos de bailarines guanacastecos con sus respectivos trajes; niños vestidos de angelitos, la “Tribu de los Indios Promesanos” y marimbas ejecutando música regional. Al llegar a la Iglesia se celebra una misa en honor al Patrón; en el ofertorio los Indios Promesanos cantan y danzan frente a la Imagen, dándole en esta

forma, la bienvenida. Al terminar el oficio religioso la Imagen es colocada dentro de una celda en una de las esquinas del templo, cerca de la entrada principal; la celda está adornada con paja, troncos y en medio, dos matas de coyol con respectivos racimos, que simbolizan la forma original como se cree fue encontrada.

El 15 de enero a las 9 a.m. se lleva a cabo una misa solemne con presencia del obispo de la Diócesis. En esta ocasión, durante el ofertorio, los Indios Promesanos bailan y cantan el “Soberano”, frente a la Imagen.

# DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

(Versión de los Indios Promesanos de Santa Cruz, Centro)

ALLEGRO DANZA N°1

Fin.

LENTO ESPIRITUAL CANTO y DANZA N°2

Fin

ALLEGRO DANZA N°3

Fin

ALLEGRO DANZA N°4

Fin

VIVACE DANZA DE LOS VIEJOS N°5

Fin

Fin.

CANTO y DANZA N°6

Fin.

## DANZA DE LOS INDIOS PROMESANOS

(Versión de los Indios Promesanos de Guaytlí)

DANZA N°1

ALLEGRO

Fin

DANZA Y CANTO N°2

LENTO

rit.

Fin

DANZA DE LOS VIEJOS N°3

ALLEGRO

Fin

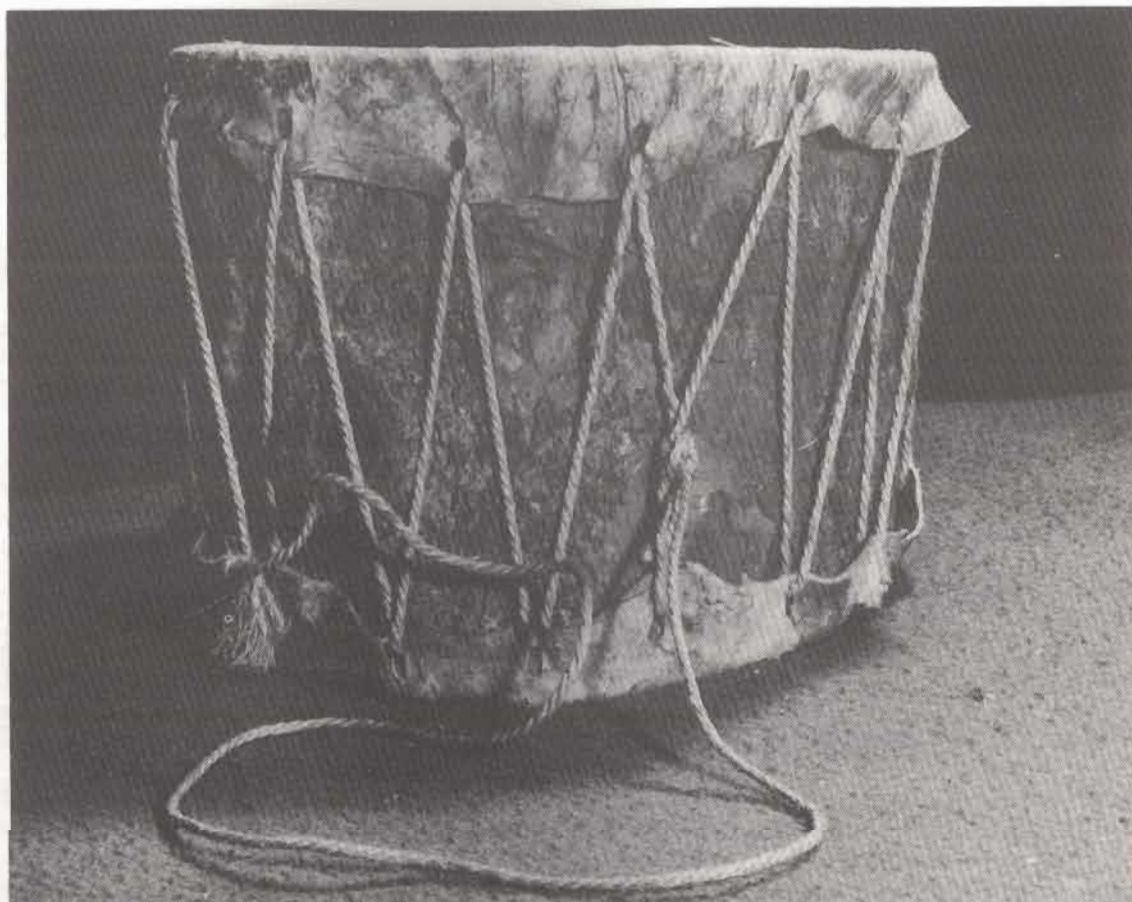
Terminado el oficio religioso, se traslada el Patrón frente a la Iglesia, donde nuevamente los Indios Promesanos bailan y cantan el Alabado ante la Imagen. La danza se acompaña con marimba y guitarras, algunas veces se ha usado el violín y la flauta, formando conjunto con la marimba. Las fiestas del Santo Cristo de Esquipulas, igual que de la Virgen de Guadalupe, son de carácter religioso y popular a la vez. Paralelamente a las actividades propias de la Cofradía se llevan a cabo bailes populares, corridas de toros, dianas, corridas de caballos, representaciones de bailes regionales, etc." (63)

Los indios de "Villacolón" (Tiquirrisi) y Puriscal completamente aculturados poseen la misma educación musical del campesino costarricense, la guitarra y la marimba son los instrumentos musicales

predilectos y los géneros musicales que más gustan interpretar son los boleros, la ranchera y la cumbia.

"En Villa Colón y Puriscal, una parte de la población conserva rasgos físicos amerindios en forma más acentuada que en otras partes del Valle Central. Sin embargo, no parece existir la conciencia étnica de pertenecer o descender de indígenas.

En la región algunos dicen que viven indios en los altos de Tiquirrisi, pero allí tampoco se encontró traza de conciencia étnica. . . Sin embargo, se conservan en la zona algunos rasgos indígenas; tales como casas de varilla con techo de paja y tejidos en, juncos y bejucos. En documentos oficiales se menciona la presencia de indígenas en la zona". (64)



Tambor de Matambú, con parche de cuero de res, Nicoya.

(63) ACEVEDO VARGAS, *Op. cit.*, pp. 71-93.

(64) BOZZOLI de WILLE, *Op. cit.*, 1975, pp. 12.

CAPITULO IV

MELODIAS INDIGENAS DE COSTA RICA

Canto No. 1

CANTOS SUKIAS

Musical score for Canto No. 1, Cantos Sukias. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fermatas (circles with a vertical line) placed over notes in the first, second, and third staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Canto No. 2

Musical score for Canto No. 2. The score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several fermatas (circles with a vertical line) placed over notes in the first, second, and third staves. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.



This image shows a page of musical notation consisting of 12 staves. The notation is written in a single system, likely for a single melodic line. The music features a variety of rhythmic values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. There are several instances of fermatas (breves) placed over notes, and some notes are marked with accents. The notation is presented in a clear, black-and-white format on a light-colored background.

A handwritten musical score consisting of 12 staves of music. The notation is written in a single system on a page. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several instances of rests, some of which are marked with a fermata (a semi-circle with a vertical line) above them. The notation is clear and legible, showing a melodic line with various rhythmic patterns and phrasing.

The image displays a musical score for a piece titled "Canto No. 3". The score is written on ten staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of fermatas (indicated by a semi-circle above a horizontal line) placed over specific notes, suggesting a moment of suspension or emphasis. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but the rhythmic patterns suggest a common meter. The overall style is that of a traditional or folk song, possibly from a Latin American or Iberian context, given the title "Canto".

Canto No. 3

This section contains six staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including some triplet-like groupings. The third and fourth staves show a continuation of the melodic line with various note values and rests. The fifth staff concludes the section with a double bar line.

Canto No. 4

This section contains six staves of musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff includes a fermata over a note. The third and fourth staves continue the melodic development with various rhythmic patterns. The fifth staff features a triplet of eighth notes and a fermata. The sixth staff concludes the section with a double bar line.

Canto No. 5

The first system of the musical score consists of ten staves of music. The notation is in treble clef and includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes. It features several triplets, indicated by a '3' above the notes, and accents, marked with a 'v' above the notes. The music is highly rhythmic and melodic, with some notes beamed together in groups.

Canto No. 6

The second system of the musical score consists of three staves of music. It continues the melodic and rhythmic patterns from the first system, featuring similar triplet and accented notes. The notation includes slurs and various rhythmic markings, maintaining the complex and rhythmic character of the piece.



Canto No. 7



Canto No. 8



Canto No. 9





Canto No. 1

CANTOS DE TRABAJO

Sheet music for Canto No. 1, consisting of six staves of bass clef music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The piece concludes with a double bar line.

Canto No. 2

Sheet music for Canto No. 2, consisting of seven staves of treble clef music. The notation features numerous triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns. The piece ends with a double bar line.

Canto No. 3

Sheet music for Canto No. 3, consisting of one staff of treble clef music. The notation includes eighth and sixteenth notes with various accidentals.



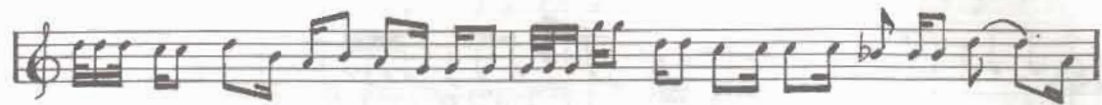
The first system of the musical score consists of five staves. The first four staves contain a complex melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fifth staff is a single line with a few notes and a double bar line, indicating the end of the system.

Canto No. 4

The second system of the musical score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff contains a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The fourth staff contains a triplet of eighth notes. The fifth staff contains a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a triplet of eighth notes. The seventh staff contains a triplet of eighth notes. The eighth staff contains a triplet of eighth notes.



Canto No. 5



The first system of the musical score consists of five staves. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The music is written in a single melodic line on a five-line staff.

Canto No. 6

The second system of the musical score consists of seven staves. It continues the melodic line from the first system, maintaining the same complex rhythmic patterns and notation. The system concludes with a double bar line.



The first system of the musical score consists of seven staves of music. The notation is primarily in treble clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several rests and dynamic markings throughout the system. The system concludes with a double bar line.

Canto No. 7

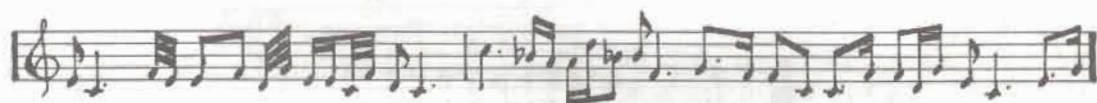
The second system of the musical score consists of five staves of music. The notation continues from the first system, maintaining the treble clef and one-sharp key signature. This system is characterized by a high density of sixteenth notes, creating a complex and rhythmic texture. The notation includes many beamed notes and rests. The system ends with a double bar line.

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as "Canto No. 8". The score is arranged in ten horizontal staves. The first two staves are in treble clef, while the remaining eight staves are in bass clef. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

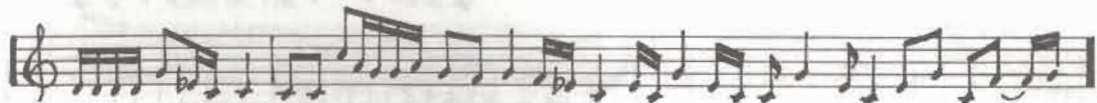
Canto No. 8



Canto No. 9



Canto No. 10

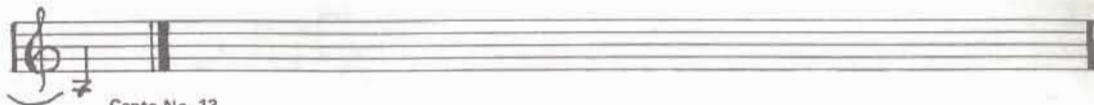


Canto No. 11

Musical score for Canto No. 11, consisting of ten staves of music in treble clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

Canto No. 12

Musical score for Canto No. 12, consisting of two staves of music in treble clef with a key signature of one sharp. The notation includes various rhythmic values and includes a triplet of eighth notes in the second staff.



Canto No. 13



Canto No. 14





The first system of the musical score consists of seven staves. The first six staves contain a complex melodic line with frequent chromaticism and triplets. The seventh staff concludes the system with a double bar line.

Canto No. 15

The second system of the musical score consists of seven staves. It continues the melodic line from the first system, featuring similar chromatic patterns and triplets. The system ends with a double bar line.

The first system of the musical score consists of five staves. The first four staves contain a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fifth staff continues the melody with a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Canto No. 16

The second system of the musical score consists of five staves. The first four staves contain a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth notes. The fifth staff continues the accompaniment with a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Canto No. 17

The first system of the musical score for Canto No. 17 consists of two staves. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for the first system, consisting of four staves of music in treble clef. The first staff contains a melodic line with triplets and accents. The second and third staves contain rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata over a whole note.

Canto No. 18

Musical score for the second system, consisting of four staves of music in treble clef. The first staff contains a melodic line with a key signature change to one sharp. The second and third staves contain rhythmic accompaniment. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata over a whole note.

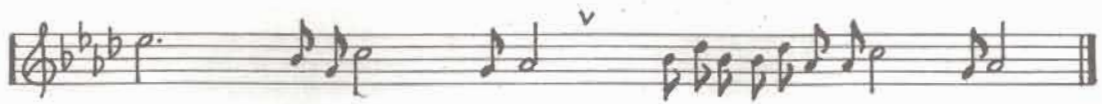
SORBÓN

Sorbón No. 1

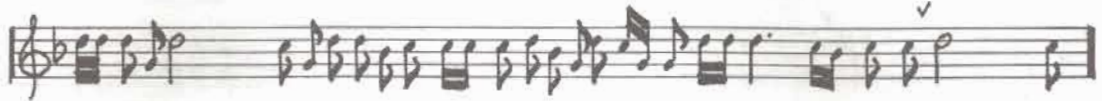
Musical score for Sorbón No. 1, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (v) and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Sorbón No. 2

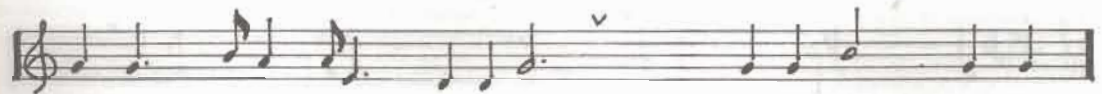
Musical score for Sorbón No. 2, consisting of four staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents (v) and slurs.



Sorbón No. 3

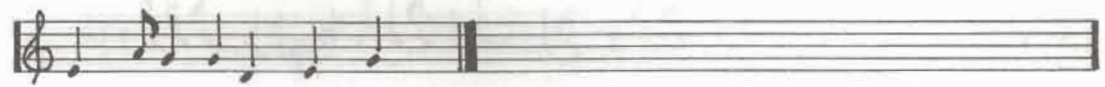
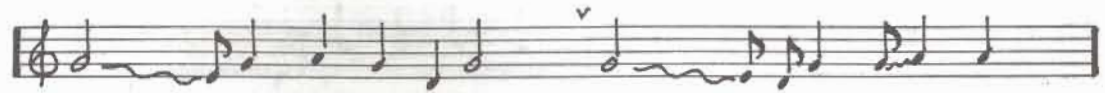
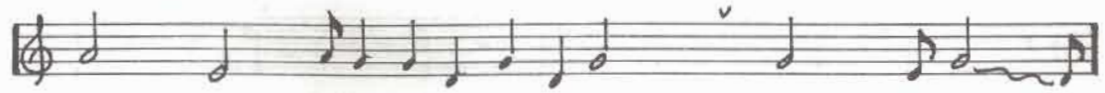


Sorbón No. 4

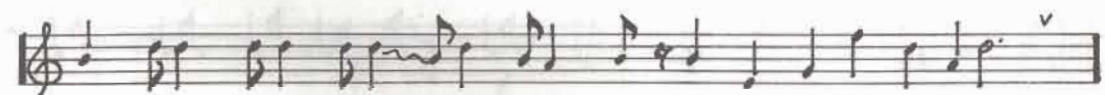
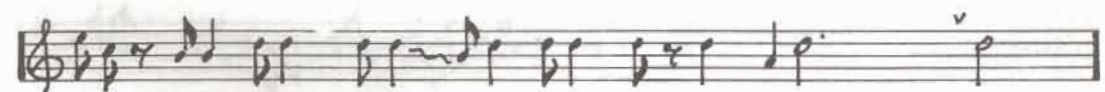
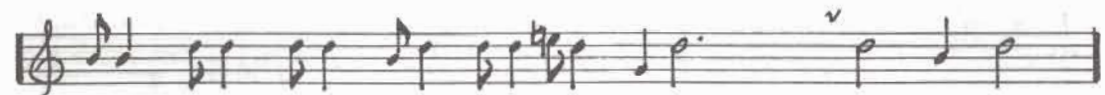




Sorbón No. 5



Sorbón No. 6



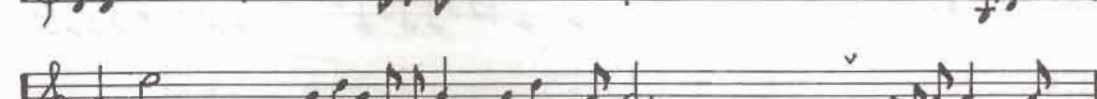
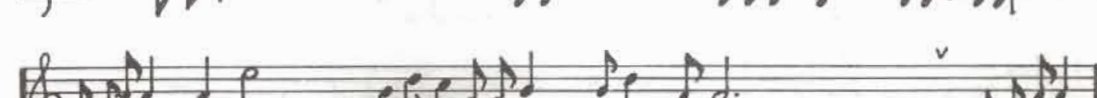
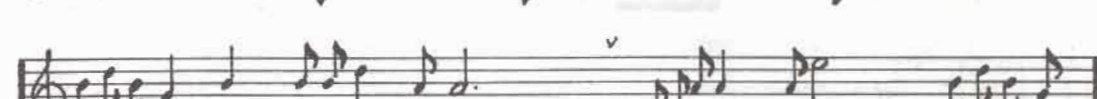
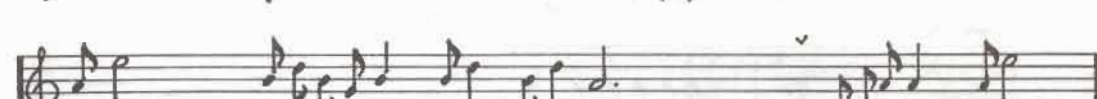
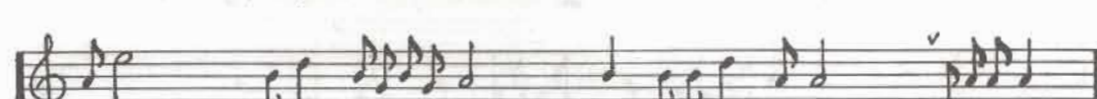
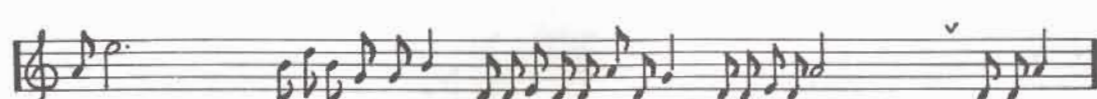
The first system of the musical score consists of four staves. The first two staves begin with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The first staff contains a half note G4, a dotted half note A4 with an accent (v), and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

Sorbón No. 7

The second system of the musical score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The second staff contains a half note G4, a dotted half note A4 with an accent (v), and a quarter note B4. The third staff continues with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The fourth and fifth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The seventh and eighth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.



Sorbón No. 8





Sorbón No. 9

Musical score for Sorbón No. 9, consisting of six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some measures containing triplets. There are several accents (v) placed above notes in the third, fourth, and fifth staves.

Sorbón No. 10

Musical score for Sorbón No. 10, consisting of six staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music is characterized by a prominent use of sixteenth-note runs and triplets. There are several accents (v) placed above notes in the second, third, and fifth staves.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The music is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like accents (v). The score concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

Sorbón No. 11

The image shows a musical score for a piece titled "Sorbón No. 11". The score is written on five staves, all using a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating G major. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and a common time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody, featuring a grace note (v) above a note. The third staff has a similar melodic line with a grace note (v) above a note. The fourth staff continues the piece with more rhythmic patterns. The fifth staff concludes the piece with a double bar line. The paper shows some faint ghosting of text from the reverse side.

TOQUE DE LOS DIABLITOS DE BORUCA

The musical score is arranged in six systems, each with two staves. The top staff of each system is for the Flauta (Flute) and the bottom staff is for the Tambor (Drum). The Flauta part is written in treble clef with a 7/8 time signature. The Tambor part is written in a simplified rhythmic notation with stems and flags. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the third system. The piece concludes with a final note on the flute staff.

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as dynamics (p, f), articulation (accents, slurs), and rests.

- System 1:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff begins with a whole rest, followed by a half note G4, and ends with a quarter note A4 with a sharp sign. The lower staff contains a continuous eighth-note accompaniment.
- System 2:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff starts with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and ends with a half note C5 with a sharp sign. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.
- System 3:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff begins with a half rest, followed by quarter notes A4 and B4, and ends with a quarter note C5 with a sharp sign. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.
- System 4:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff features a melodic line with slurs and accents over quarter notes A4, B4, and C5, ending with a half note D5. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.
- System 5:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff starts with quarter notes A4 and B4, followed by a half note C5 with a sharp sign, and ends with a half note D5. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.
- System 6:** Treble clef, key signature of one sharp. The upper staff begins with a quarter note A4, followed by quarter notes B4 and C5 with a sharp sign, and ends with a half note D5. The lower staff continues the eighth-note accompaniment.

The image shows a handwritten musical score consisting of six systems, each with two staves. The notation is as follows:

- System 1:** The upper staff begins with a half note, followed by a quarter rest, and then eighth-note pairs. The lower staff contains a continuous eighth-note accompaniment.
- System 2:** Similar to the first system, but the upper staff ends with a half note marked with a sharp sign (#).
- System 3:** The upper staff features a slur over the final two notes, which are a quarter note and a half note. The lower staff continues with eighth notes.
- System 4:** The upper staff starts with a triplet of eighth notes, followed by a half note marked with a sharp sign (#). The lower staff continues with eighth notes.
- System 5:** The upper staff contains a series of eighth notes, some with slurs. The lower staff continues with eighth notes.
- System 6:** The upper staff ends with a half note marked with a sharp sign (#) and a fermata. The lower staff continues with eighth notes.

Toque de flauta

A handwritten musical score for flute, titled "Toque de flauta". The score is written on ten staves in treble clef. It features a complex melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is heavily ornamented with slurs, accents, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. There are also some unusual markings, possibly indicating breath control or specific articulation techniques. The notation is dense and appears to be a study or a specific performance piece. The paper shows signs of age and wear.

Toque de violín de Térraba.

The image displays a musical score for violin, titled "Toque de violín de Térraba." The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The overall style is that of a traditional folk or regional piece, with a focus on rhythmic precision and melodic contour.



A handwritten musical score consisting of four staves. The first three staves contain musical notation in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents and slurs. The fourth staff begins with a double bar line and a few notes, then ends with a double bar line. The paper shows signs of age and some faint ghosting of text from the reverse side.

## ANEXOS

## UNA BREVE DESCRIPCION DE LA CULTURA MUSICAL CHIRRIPO

Desde hace años, uno de los misterios más profundos de esta cultura ha sido su música. En el Museo Nacional de Costa Rica se encuentran cantidades de ocarinas, sonajas, tambores, flautas y pitos pre-colombinos que demuestran una cultura musical avanzada y muy desarrollada. Wilbur Alpírez, notable escritor costarricense, ha hecho unos estudios sobre esa música y su relación con la tribu talamanqueña del sureste de Costa Rica. Pero estudios sobre la música actual son escasos y no están al día.

En los últimos dos años nos hemos dedicado a un estudio intenso de la música de los indígenas en el valle del río Chirripó y sus alrededores en la Zona Atlántica de Costa Rica. Siempre hemos procurado seguir los métodos establecidos por los famosos etnomusicólogos Nettl y Merriam, cuyas labores (junto con la ayuda de nuestro estimado profesor de música, estudiante de más de cincuenta culturas indígenas, Sr. G. W. Supplee), dieron inspiración y dirección a este análisis. El trabajo se ha realizado con los siguientes propósitos:

- 1) Descubrir los valores y objetivos culturales que se expresan emocionalmente.
- 2) Utilizar la música como un índice de etos cultural.
- 3) Tener esta música como un recuerdo histórico cultural.
- 4) Determinar los siguientes asuntos: categorías, estructura musical, temas, cantantes, ocasiones, emociones, filosofía, funciones, y el futuro de esta música.

El método de análisis se ha llevado a cabo en dos etapas. Primeramente exploramos el campo de estudio, recogiendo datos, grabando canciones, y entrevistando a la gente. Adquirimos unas sesenta canciones y páginas de información. Segundo, hicimos un examen intenso en el laboratorio notando la música y los textos para hacer una hipótesis tentativa. Conseguimos más de sesenta páginas de textos en el dialecto musical. Esta monografía representa las primeras conclusiones tentativas.

Será el propósito de esta monografía analizar la música Chirripó desde dos aspectos:

- 1) La música en sí y sus problemas especiales
- 2) La música en relación a su cultura.

Quizá esto será un método de estudio que otros podrán utilizar. Además se espera, a través de la discusión sobre problemas y soluciones, brindar ayuda a otros con problemas similares.

Los indígenas dividen su música en seis categorías que identifican con nombres en su propio idioma. Parece que hacen esta identificación principalmente y los temas del material. Las seis categorías son las siguientes:

- 1) *Jawa*
- 2) *Bulsiqué*
- 3) *Dule tie*
- 4) *Dzaba pable*
- 5) *Xcable*
- 6) *Dulacleiwa cse tse*

Veamos algunas características de estas clasificaciones.

En las tres oportunidades que cantan en Chirripó son: ocasiones espirituales, sociales y materiales. Todo el espectro musical se incluye en ellas.

Cuando un niño nace, el sukia canta. Cuando un niño se enferma siempre hay horas de canto durante la noche. Si alguien muere, otra vez hay canciones. En cada situación figura un hombre muy importante quien sobresale en esta cultura por sus poderes espirituales, el sukia. Por eso dan el nombre Jawa, mal la palabra castellana, sukia en su idioma, a todas las canciones que él canta. Y son muchas. La mayoría de las canciones que hemos grabado son canciones jawa. Por lo menos 40% del número total son de esta categoría. El sukia es el único que reconoce y canta estas canciones largas y monótonas durante tres noches consecutivas de sus labores espirituales, en un dialecto especial y sagrado.

Cuando terminan una nueva choza hay una gran fiesta con chicha y bailes, acompañada por las canciones de baile llamadas *bulsiqué*. Estas canciones son más variadas y alegres. En esta ocasión el hombre dominante es el directo de cantos, un hombre quien conoce y dirige estas canciones. Todos los que están presentes forman un círculo y empiezan a rodear lentamente al director, quien canta una frase respondida con una palabra exclamada por todo el grupo. La mayoría de los indígenas de más de treinta años conocen muchos cantos *bulsiqués*.

A veces durante estas fiestas (llamadas *dídzé*) tienen bailes especiales acompañados por tambores. El tambor es el único instrumento que ha pre-

valecido en Chirripó, pero cada día son más escasos. Hace algunos años la doctora Doris Stone notó que en ocasiones tenían hasta veinte tambores presentes en Talamanca. En Chirripó parece que son muy pocos los instrumentos. En estas canciones el ritmo es dominante y la escala musical muy limitada. Quizás, los nuevos bulsiqué se han derivado de esta forma antigua. Los únicos hombres que pueden tocar y cantar las canciones de tambor *dule tie* son los hombres ya viejos que inmigraron a Chirripó desde Talamanca.

Cuando las abuelas cuidan a los nietos, o las madres calman a los niños entonces unas canciones tan bellas, difíciles de olvidar son sus voces tan dulces. Cantan tan suavemente que casi no se oyen (cuesta grabarlas). Las madres jóvenes no conocen estas canciones, ya que son enseñadas por las abuelitas cuando las madres son más viejas. Estas melodías se llaman *dzaba pable* y tienen el sentido de "calmador de niño".

Las canciones más difíciles de solicitar son las canciones de amor cantadas por las jóvenes indígenas a los jóvenes enamorados, son llamadas *dulacleiwa csé tsé*.

Son alegres y más variadas, pero muy secretas. Finalmente, la última ocasión cuando cantan en Chirripó es la ocasión material: el rrabajo. Las mujeres tienen el arduo trabajo de moler el maíz para la masa que se usa como base de las grandes cantidades de chicha tomadas durante las fiestas *didza* y en la vida diaria. Muchas veces hacen esto durante las noches de luna llena con varias mujeres participando en competencia, para demostrar quien es la mejor moledora. Las mujeres acompañan este trabajo con canciones.

En la madrugada, antes de ir al trabajo, o ya en el campo trabajando juntos, los hombres cantan unas canciones muy animadas. La música suena como una serie de gritos y los hombres tienen una risa alegre mientras cantan.

### El Estilo Musical y Textual

La música en sí es sencilla. La mayoría de las canciones son cantadas sin instrumento o acompañante. La forma musical es muy variable y flexible. Cada categoría tiene sus características notables. Generalmente las canciones principian en la nota más alta y bajan varias veces durante la canción regresando a la nota principiante y finalizando con la nota baja. Esta forma se conoce como "terrazada".

Las canciones jawa tienen una escala tetratónica. La nota final de una canción es la más baja de

la escala y la nota principiante es la más alta. La melodía es "terrazada". La calidad vocal tiene un sonido estridente y nasal. El estilo musical se parece al sonsonete porque consiste de una serie de frases musicales repetidas indefinidamente. El ritmo y acento es irregular.

Un ejemplo de esta categoría es la canción para una persona mordida por una culebra. Esta canción que analizamos dura diez minutos. Solo tiene dos motivos musicales (A y B) que se repiten doce veces finalizando con una modificación de estos dos. Utilizando los números 1, 2, 3 y 6 para designar las notas do, re, mi, y la, podemos decir que cada frase musical (motivo) empieza con 3 y desciende hasta un 6 sostenido. La forma de esta canción es *abababababac* repetido dos veces.

El motivo musical "A" es 333216 y B es 2616.

Las canciones bulsiqué son más desarrolladas musicalmente. Tienen una forma melódica similar a una canción jawa, ya que tiene la nota baja al final y la nota alta al principio. La calidad vocal es más aflojada. Es más difícil definir este grupo en cuanto a un estilo musical porque hay más modificaciones. Algunas siguen la forma estrecha de las canciones jawa. Otras son más libres y tienen cinco u ocho tonos en sus escalas. A veces cambian la posición de la nota final. Pero a pesar de estas variaciones los bulsiqué tienen un estilo distinto que los indígenas reconocen. Esto se nota en.

- 1) más notas,
- 2) más variación,
- 3) más ritmo;
- 4) más acento; y
- 5) más cantantes.

Las canciones *dule tie* son simplemente canciones de baile con tambor. Lógicamente, por esta razón, son más estructuradas por el ritmo. Se puede explicar como la poesía del idioma musical, que sigue los estrictos moldes musicales que determina la mayor parte de la música. La escala musical es limitada a cuatro notas. La calidad vocal es nasal. El ritmo es más definido. En ellas los motivos musicales son pocos.

Una de las categorías más interesantes es *dzaba pable*. Este grupo de canciones son muy significativos estéticamente. La mayoría de la música de Chirripó sirve más para funciones necesarias que a razones estéticas. Esta categoría es funcional ya que tiene el propósito de calmar un niño llorando, pero a la vez tiene valor estético aún para el extranjero. Estas canciones tienen una escala de cinco a ocho

tonos. Una canción pentatónica aparece al final de este artículo. Esta categoría también tiene una forma más definida y estricta. Simplemente, el estilo consiste en tres motivos musicales básicos. Un motivo sirve de pregunta, el otro da la contestación. El tercer motivo, parecido a un coro, se repite varias veces después de cada serie completa de pregunta y contestación. Vale decir que esta teoría es tentativa. Todavía hay necesidad de más análisis.

Las canciones de trabajo de los hombres son las más curiosas de todas. No se puede definir como música ordinaria. La escala musical tiene dos notas principales. El cantante las grita con bastante entusiasmo. Cada frase musical consiste de un grito musical. La calidad vocal es brusca.

Las mujeres también cantan su música de trabajo, pero no parece tener relación con lo que cantan los hombres para trabajar. El estilo es parecido a los cantos de niños dzaba pable. Es interesante notar las diferencias entre las canciones de mujeres y hombres. Los hombres tienen la música más sencilla; con melodías monótonas con una escala musical limitada. Los temas son centrados en las filosofías mitológicas; cuentan de sus razas de animales, curación de personas, y del trabajo difícil. En cambio, las mujeres tienen la música más desarrollada y melódica. La calidad vocal es tan suave y libre como lo duro y limitado del hombre. La música de ellas complementa y adorna la música masculina.

Otra categoría de canciones cantadas por las mujeres son las de amor. Es notable que el modelo social matriarcal se nota aún en su música, porque es la mujer la que canta al hombre y revela sus deseos de vivir con él. Solamente logramos grabar una de estas canciones, imitada por un hombre en voz falsete. Solo en estas situaciones la voz masculina se libra de sus limitaciones tradicionales.

Finalmente se debe mencionar que hay un grupo de canciones ya arcaicas que no son cantadas. Son un recuerdo mudo de los poderes conquistadores de la civilización. Este grupo incluye canciones de bautismo en la mar, canciones de guerra brunka, y canciones de ritos viejos. Además hay canciones de muerte que son imposibles de conseguir hasta ahora.

Hemos dado una vista al panorama musical complejo, misterioso y que ha durado más siglos que cualquier música del continente civilizado occidental. Hoy día sigue compartiendo al mismo nivel porque satisface funciones necesarias de su cultura —cosa que nuestra civilización no puede hacer—.

El texto de estas canciones ofrece el problema más curioso de esta cultura musical. Descubrimos que nadie sabe interpretar las palabras y dar su significado. Solamente dan un breve sumario del contenido. El lenguaje en sí, no está en el idioma Chirripó. Hemos transcrito sesenta páginas de textos en este dialecto musical y aún no podemos descubrir el sentido. Hay cinco características principales del aspecto verbal:

- 1) repetición;
- 2) material "nonsensica" (eufónica)
- 3) palabras arcaicas, y
- 4) dialecto especial.

Una característica sobresaliente de la música Chirripó (música y texto) es la repetición. Es posible medir las categorías en cuanto a su redundancia. Entre más estructurada la música, más frecuente es la repetición. Por ejemplo en el dule tie (canto de tambor) que es la forma más estructurada musicalmente en melodía y ritmo, se manifiesta una forma tan estricta que cada frase y aún la mayoría de las palabras, son introducidas por el sílaba "je".

Algunos etnomusicólogos han notado que esta curiosidad (repetición) distingue la música indígena latinoamericana. En Chirripó son pocas las excepciones al siguiente estilo. La canción empieza repitiendo varias veces unas palabras principales del tema que será explorado. La estrofa inicial puede contener estas palabras repetidas por razones estéticas que introducen el motivo verbal y musical. Luego la canción sigue amplificando el tema manteniendo la repetición constante, igual a un libro programado. Se añaden más motivos y variaciones al tema básico. Para finalizar se vuelven a repetir los motivos principales resumiendo el tema. Al final, las palabras y frases claves se repiten por lo menos dos o tres veces. Además notamos que hay canciones que repiten la misma palabra temática al principio o la fin de cada frase, en otras sólo se repite en cada estrofa.

La peculiaridad más notable de la música Chirripó es el problema del lenguaje "nonsensica". Esta expresión etnomusicóloga describe las porciones de las canciones que no tienen ningún sentido en sí. Se puede definir en tal forma: el material nonsensica consiste en "esas partículas lingüísticas sin entendimiento utilizadas por razones estéticas (i. e., ritmo, aliteración, etc.)

En textos de música, esta materia aparece en cinco formas: letras, sílabas, prefijos, sufijos, y pa-

labras. A veces hay frases enteras de esta materia nonsensica (para el resto de este estudio prefiero llamar esta materia con el nombre "eufónico" en vez de "nonsensico").

Las letras eufónicas (i-e, i-o, a-e, e-a) se utilizan en la última nota de la mayoría de las frases de las canciones. Es notable que la vocal "i" suena más alta que "e", "u", y "o", "a" es más alta que "e". Esto corresponde con la forma de música de descendiente y terrazada. Así que cuando la música terminando la frase está bajando, el sonido de la vocal está bajando de alto al bajo. En cambio, cuando la música sube también sube el sonido de la vocal.

Las sílabas (de, je, ke, be; di, ji, bi, ti, da, ba, ta) son formadas de las vocales y consonantes (d, j, k, b, t). Estas se colocan en sus lugares entre palabras normales por razones estéticas. También se añaden sufijos (la, te, ta, ya) y prefijos (mä, sä) eufónicos a las palabras. Además hay palabras enteras eufónicas como: tacu, sicu, ta-o, na-o, ta-i, ja-i. Estos se añaden especialmente al principio o al final de una frase. Con este sistema se pueden hacer palabras normales irreconocibles.

Los indígenas del Chirripó migraron desde Talamanca y tienen su propio dialecto. Es muy posible que existan algunas palabras arcaicas que no se usen en ninguna de las dos culturas. Esto explicaría un poco más el misterio de la falta de entendimiento de los indígenas en cuanto a las palabras en su propia música.

Las canciones jawa se cantan en el idioma especial, esotérico y secreto de los sukias. Es un dialecto religioso especial que se usa para hablar con los demonios y espantarlos de la gente a quienes curan.

Al enfrentar el problema del análisis del lenguaje utilizado para cantar, hay algunas alternativas que podemos presentar como soluciones.

1. *Lenguaje simbólico.* Puede ser que el idioma especial utilizado en los cantos presente ideas simbólicas. Por ejemplo, si una canción entera solo tiene una palabra (la palabra para chicha) adornada con los sonidos eufónicos, puede ser que traiga de nuevo los viejos recuerdos de las fiestas de la chicha. Es decir, posiblemente las palabras tienen un entendido simbólico significando experiencia culturales. Este es el caso de los indígenas Mapuche de Chile que tienen un idioma figurativo que simboliza ideas completas.

2. *Pronunciación modificada.* Los maori de Africa tienen un idioma musical que cambia, quita, o añade vocales y sílabas. Vemos esta característica en Chirripó; pero se necesita descubrir un sistema en la materia eufónica.

3. *Idioma secreto.* Muchos indígenas tienen dialectos especiales utilizados por ciertas personas de la sociedad. Esto hemos visto en la música de los sukias.

4. *Razones históricas.* En estudios que hemos hecho, establecimos que hay una relación directa entre la música talamanca y Chirripó. Los mejores cantantes en Chirripó son descendientes directos de/o inmigrantes de Talamanca. Una solución sería establecer que el dialecto musical de Chirripó es un producto lingüístico de los inmigrantes que trajeron las antiguas canciones. Luego estas formas cristalizaron mientras el idioma vernáculo siguió avanzando.

#### La Cultura en Relación a la Música

Ya que hemos observado la música en sí —sus problemas y características—, examinemos la música en cuanto a la cultura total. Vamos a estudiarlo desde tres aspectos: la filosofía del animismo, las funciones culturales, y el futuro de la música.

El punto importante que queremos establecer es que la música de los Chirripó sirve como un puente de la mente al corazón. La mayor parte de la música refleja, como la vida de todos, la filosofía que todos sienten y creen, porque esta música ha emocionado la filosofía animista de los Chirripó. En todas las categorías (con la excepción de dzabapable), esta filosofía sirve como base de la estructura musical. Aunque no se entienden todas las expresiones musicales o lingüísticas, si se pueden reconocer los hilos filosóficos cosidos entre la tela musical.

La cultura Chirripó sirve más por razones espirituales y sociales que por motivos estéticos. La primera función de la música es espiritual. Especialmente las canciones jawa sirven directamente para comunicar con los demonios. Esta comunicación directa, a través de estas canciones, sirve para curar pacientes afligidos por los demonios matadores. El sukia canta las largas historias mitológicas de los demonios —su conocimiento de estos secretos los espanta. Por medio de la música, la gente es curada de la enfermedad y bendecida en nacimiento. Así, el indígena aprende desde edad tierna

que esta música vale la pena. Además, la música sirve para comunicar a la gente los valores psíquicos de la cultura. Esto da el temor necesario para servir la necesidad de los servicios del sukia y a este último el poder y autoridad necesarios para curar.

La segunda función de la música en cuanto a la cultura es social. En primer lugar, la música expresa emoción. El indio alegre con su chicha expresa su emoción vocal y físicamente a través de los bailes cantados (bulsique y dule tie). Las canciones de dzaba pable expresan el cariño y aprecio de la madre por sus hijos. Cuando el sukia canta tan solemnemente, expresa el temor del indígena al enfrentar el mundo sobrenatural tan feroz y cruel. Las canciones de las jóvenes comunican las pasiones juveniles.

En segundo lugar, la música libera las tensiones de la vida dura en Chirripó. Las fiestas didze son las únicas oportunidades cuando el indio olvida completamente el barro siempre presente, las lluvias interminables, y la soledad. Las agonías desaparecen en las alegrías de estas reuniones sociales que dan fuerzas nuevas para seguir viviendo en estas circunstancias. Además, la música del sukia quita los temores de su mundo sobrenatural.

En tercer lugar, la música da solidez y une a la cultura entera en una expresión común de sus valores sociales. Cada vez que cantan estas canciones tan secretas y guardadas, se repite este sentimiento de una experiencia común que es únicamente suya. Y resulta la fraternidad que une a todos a través de las largas y difíciles distancias que separan cada familia que les ayuda a seguir resistiendo el avance de la civilización moderna.

¿Pero, podrán seguir resistiendo? Todos tienen sus radios y escuchan unas horas cada día los programas latinos. En las casas ya se encuentran guitarras. Algunos jóvenes conocen las canciones rancheras. ¿Cuál es el futuro de la música indígena? ¿Durará en próximas generaciones? Hoy, los indígenas Chirripoes se encuentran en una etapa transitoria; son días de polarización y sincretización. Cada día están escogiendo en favor de su cultura y en contra de su cultura. Estas y otras preguntas nos preocupan hasta que recordamos la función de su música y su relación con la cultura.

Mientras que hayan las necesidades que son servidas por su música, el Chirripó cantará su música. Aunque hoy día escuchan más música latina que nunca y sienten sus efectos, tenemos que reconocer que es principalmente por razones estéticas que les atrae otra música. Y esto, quizá, tendrá su efecto

favorable porque podrá amplificar su música e inspirarles a embellecerla más. Sin embargo, todavía la gente se enferma, todavía las mujeres mecen a sus niños en las hamacas, todavía muelen maíz y cortan el monte, todavía sigue la vida dura y sola; y por esto todavía continúan cantando su música, porque es su única expresión emocional. Mientras los valores culturales se mantengan, también existirá la música, ya que la música está mezclada en el tejido de la matriz social y la filosofía religiosa.

"Era una noche de esas cuando la luna sale con todo su resplandor y la selva mojada se enciende con la luz de plata. Mientras yo miraba esta escena solemne, otra vez mis oídos retornaban con esas voces musicales que tan perfectamente expresan lo que mis ojos apreciaban. Porque la música de estos indígenas refleja todos los sentimientos, preocupaciones, inquietudes, alegrías y agonías producidas en el alma Chirripó a través de siglos de vida en estas selvas montañosas. Fue entonces que entendí que esta música es la expresión emocional del temor de los demonios, amor entre familia, aprecio del trabajo, y alegría de las fiestas. En ese momento inolvidable sentí el solemne privilegio de participar en la expresión más íntima que esta cultura puede provocar: su música".\*

## LOS DIABLOS DE BORUCA

El 30 de diciembre

A las 10 de la noche del 30 de diciembre los diablos menores comienzan a reunirse en casa del diablo mayor. Espíritu Maroto, de 67 años de edad. Unos veinte indios borucas, previamente nombrados por el Mayor, llegan dispuestos a participar en la celebración anual conocida como de los Diablitos de Boruca. Ya a eso de las 11 de la noche comienza a oírse el cuerno tristón y los gritos melancólicos, que en la oscuridad —sólo rota aquí y allá por candelas que semejan pálidas luciérnagas— invaden el pintoresco pueblo indígena asentado en el sur del país, en la cuenca del río Grande de Térraba.

\* Por Pedro Karl Jones.



### Tres días y tres noches

A partir de aquel momento el grupo de diablos andará a salto de mata con un toro que los persigue fieramente, pero que no logra vencerlos en ningún momento; por el contrario, al final los diablos matan al animal. Tres días con sus noches, los gritos de "toro, toro, eaaa, torito, toro. . .", entremezclados con otras expresiones que imitan un canto triste, y el ruido del tambor, el pito y de vez en cuando el acordeón, no cesarán sino en pequeños intervalos, "autorizados siempre por el Diablo Mayor".

### De rancho en rancho

El grupo incansable va de rancho en rancho, y no se queda una vivienda sin varias visitas durante la prolongada celebración. Ninguno de los diablitos comprometidos puede retirarse, porque de hacerlo recibiría un fuerte castigo de parte del Mayor. En cada rancho se baila una pieza, el toro ataca a los diablitos, y se bebe mucha chicha. A partir del segundo día en la noche el jefe autoriza los robos, que estarán centrados en tamales y objetos menores, cuyo rescate sirve para pagar la música, el pito y el alquiler del tambor, que una india anciana lo presta con la condición de que le paguen "en especias". Sin embargo, robar no es fácil y es necesario que los diablitos distraigan a la familia para que los encargados del robo puedan acercarse a la olla de los tamales con un palo y extraer dos o tres. Se utiliza la estaca porque los borucas mantienen la tamalera a todo vapor.

### Al tiempo regresaron

"Por los guerreros con sus flechas y los brujos con sus troncos, los españoles nunca pudieron vernos. Allá al tiempo regresaron, pero endulzando la visita con cosas baratas, como de bronce, que decían eran de oro fino: mentiras. Pero aquí les creyeron el cuento, y entonces cambiaron el oro legítimo por el bronce. Después llegó el momento en que vinieron los frailes. Decían los abuelos que lo que decían los curas era muy raro y no le creían. Los indios llegaban hasta donde el *disassukj* —el cacique que manda— a ver si podían aceptar lo que decían los misioneros. Una parte entonces se fue con los españoles, pero la mayoría no. Pero la oposición del cacique y de los brujos fue cediendo y al tiempo todos se hicieron católicos".

### La fiesta sigue adelante

A pesar de que durante la noche la pasaron en vela, los diablitos siguen en su recorrido por las suaves colinas de esta Boruca fresca y pintoresca. Los gritos continúan con entusiasmo, lo mismo que los bailes y los ataques sistemáticos del toro, que persigue incansable a los diablitos.

### El simbolismo

La fiesta de los diablos de Boruca se celebra desde tiempo inmemorial. Ha pasado de padres a hijos, y se conserva como una tradición de valor incalculable. Otras fiestas han desaparecido, como la de los Negritos, que se celebraba para el 8 de diciembre, día de la Purísima. Pero esta se mantiene, y ello se debe a su gran significado para la raza indígena, siempre tan maltratada por el blanco. Porque esto es lo grande de la celebración: su simbolismo. El toro representa a los españoles; y los diablos, por una extraña asociación, a los borucas o brunkas. De ahí que el toro jamás vence; y al finalizar la fiesta muere inexorablemente.

"Pero ganamos la pelea. . ."

### Oigamos la voz del indio

"El torito es el español, y los diablos nosotros los indios. El toro pelea mucho, y los indios huyen, pero al final nosotros ganamos la pelea. De todas maneras el toro tiene que morir".

En la fiesta no participan niños, posiblemente porque la pelea la sostuvieron solos los varones guerreros. Otra cosa: algunos diablitos llevan animales disecados en la mano, tales como ardillas, o cabezas de zorro. Quizá simbolicen la defensa del patrimonio, de lo poco que tenían los indios, y que los españoles trataban de arrebatarles.

### Antes era muy rígido

La fiesta, indudablemente tuvo sus orígenes en los primeros años de la colonia; y se dice que los curas no se opusieron, ni se oponen, ya que, por el contrario, "gozan mucho cuando la diablera llega a bailar frente a la iglesia". Decimos esto por cuanto al indio se le arrebató todo lo propio, cosa que hemos visto, con profundo dolor, recientemente. La iglesia de Boruca tenía imágenes, ornamentos y hasta una valiosa pila bautismal de plomo, que ha-



bía sido llevada hace muchísimos años, a lomo de mulas. Hay que recordar que los frailes llegaron a esta población, una remotidad en aquellos años, allá por el siglo XVII. Pues bien, recientemente la alta jerarquía eclesiástica ordenó construir un nuevo templo.

### Modernismo en Boruca

Y se hizo un templo de cinc y cemento al estilo moderno, que contrasta con la Boruca tradicional de techos de paja. Sin embargo, es el progreso... y a este eliminador de monumentos, tradiciones, costumbres y cosas añejas, nadie lo puede detener. Pero lo que hiera profundamente el sentimiento es la destrucción de imágenes, ornamentos y hasta de la pila bautismal, que fue hecha añicos por no se sabe qué sacrílegas manos. Y nadie movió un dedo para impedirlo, a pesar de que fue denunciado públicamente.

### La organización

El Mayor hace el programa de visitas y la forma en que se efectuará la colecta o los pequeños "robos" — que están autorizados tácitamente por todo el mundo—, y eso se cumple a cabalidad. Para almorzar cada diablito tiene que pedir permiso, e irse en carrera adelante antes de que los otros lleguen a su casa "para que cuando el grupo llega se reintegre". Cada diablito tiene que ponerse una máscara, que hace un indio del mismo lugar, y vestirse con sacos de gangoche o trapos corrientes. El hombre que se mete dentro de la caparazón del toro es relevado cada cierto tiempo, porque su trabajo es de los más pesados.

### La matanza final

El martes 2 de enero se efectúa la matanza del toro. Debajo de un mango centenario que se eleva en el centro de Boruca, los diablos terminan con el porfiado "bicho", que aún lucha desesperadamente para terminar con sus adversarios. Vencido, la carne se pone a la venta, previa lista levantada por el Mayor. Cada vecino da su nombre y señala las toneladas de carne que desea. Al empezar la venta, un saco repleto de paja que simboliza el lomo del toro, es despedazado y sus partes entregadas a cada comprador. La paga se efectúa con hojas de los árboles que crecen en las cercanías. Una vez termina esta ceremonia, sigue una toma de chicha y guarapo libre para todo el mundo. Concluye en esta

forma la tradición anual de los Diablos de Boruca. ¿Qué simbolizan los borucas con esta fiesta?

### Atacaron duramente

La tradición oral se mantiene en Boruca. El viejo hijo que esta tribu pacífica y buena, cuenta cómo fue que sus antepasados se defendieron de la presencia voraz del blanco.

"Nunca pudieron entrar a Boruca los españoles. Por donde pasaron en busca de Chánguena, otro pueblo indio, fue por Piedras Negras. En aquella época había más indios que ahora. Sembraban maíz, yuca, ñame, tiquisque. Ya se hacía chicha con todos estos productos. Ahora sólo hacemos chicha de maíz. Pues los españoles, después de que atacaron duramente a Boruca, se fueron hacia Chánguena.

### No pudieron vencer

En aquel tiempo la gente era como ahora nosotros que hablamos por radio, pero por medio de tambores. Los nuestros avisaron a los chángunas, que vivían en una parte alta, en la fila del otro lado del Terraba. Además de los tambores, unos indios se fueron a avisar aquí por Puerto Nuevo. Cuando los españoles quisieron atacar el pueblo, los chángunas ya estaban armados en el Alto del Sol, *Cabegrá* en dialecto. Según contaban los abuelos, los indios de allá rodaban troncos de palos, seguro por medio de magia que tenía muy poderosa, y esos palos atajaron a los españoles. De nuevo no pudieron vencer al indio.

### Pero le robaron el oro

No vencieron, pero mientras peleaban, los españoles mandaron a robar el pueblo, que estaba solo. Se llevaron gran cantidad de oro, y el pueblo quedó pobre. Pero la verdad es que lo mejor que tenían los chángunas, el pueblo más rico de toda esta zona, lo pudieron enterrar sin que se dieran cuenta los españoles. Es un tesoro que a esta fecha no se ha hallado, y que se encuentra en una fila a la par del pueblo actual de Chánguena.

### Brujos de abundancia

Es mentira lo que dicen algunas personas, que Boruca estuvo antes en la parte baja del Terraba, no, nunca. Siempre ha estado en este lugar.

En aquella época la mayor parte de la gente del pueblo tenía poderes de brujería, o *durikjs*. Estos brujos podían hacerle un mal a usted, si no le caía bien. Al día siguiente amanecía usted peludo, peludo como un mono; o si no amanecía usted con la panza así de grande, que no podía andar, o lo perdían en el monte. Eran muy poderosos porque el Diablo lo hacía, les ayudaba\*.

## REVIVEN LOS NEGRITOS DE BORUCA

Se presume que la tradición o la costumbre nació de un hecho histórico: indígenas del Atlántico cruzaron la cordillera de Talamanca, para escapar de la persecución del hombre blanco. Lo extraño, sin embargo, es que en aquellas lejanas épocas no había negros en la zona limonense. ¿Por qué entonces los indios se pintan de negro para revivir el acontecimiento? Fue una deformación introducida posteriormente?

No se sabe, por qué los borucas guardan silencio sobre la fiesta de Los Negritos, que no hay que confundir con la de Los Diablitos, similar en cuanto a su desarrollo, ya que durante tres días y tres noches unos y otros recorren todos los ranchos del poblado, danzando al compás de una música de tambor y flauta (hecha de una cañuela), bajo los efectos de la chicha. Pero son diametralmente opuestas en cuanto al significado; los diablitos simbolizan la rebeldía del indio contra el español, la lucha encarnizada durante un lapso, y luego, con la muerte del toro (en los negritos se lleva una mula, como en la tradición nicoyana de la Mulita de Curime) el triunfo del aborigen sobre el español. En esta versión de Los Negritos no sabemos, por el mutismo de los indígenas, a ciencia cierta qué significa el baile, o los bailes, porque son varios los bailes que ejecutan en cada caso, ni el origen de la festividad.

Durante algunos años, entendemos que más de 16, porque en el año 1962 tuvimos noticias de que se celebró, fue suspendida la fiesta de Los Negritos. Este año se revivió, durante los días de rigor. Parejas de "negritos" —indígenas con la cara pintado de negro— recorrieron las casas y los ranchos de Boruca, bajo la alegre mirada de pequeños y grandes, que disfrutaban con los bailes y el humor de los danzantes. Porque una de las cosas que más llaman la atención es el sentido del humor que tienen los

participantes; bailan, ríen, hacen "piruetas", muecas, y hablan arrastrando la lengua, con una gracia especial (lo que se llama estilo "chiniao" en los niños). Y caminan incansables de casa en casa con el monótono ritmo del tambor y la flauta "hechiza". Fue un agradable convivio que empezó la noche del día 8, vísperas de la fiesta de La Purísima Concepción, y los dos días siguientes. Y aunque antaño participaba una cantidad mayor de "negros" y era mayor la algarabía, el revivir la costumbre es un buen indicio, que esperamos sea presagio de que en los años venideros los Negritos adquieran otra vez la importancia que antaño tuvieron.

Aprovechamos para recordarles a ustedes que el próximo 31 de diciembre empieza la otra fiesta nacional tradicional de Boruca, la de Los Diablitos, que comanda don Espíritu Maroto, quien encargó que los invitáramos a ustedes muy cordialmente. Para llegar a Boruca se toma la carretera interamericana sección Sur y 30 kilómetros adelante del puente El Brujo (un poco más allá de Buenos Aires), sobre el Grande de Térraba, está la entrada; de aquí a Boruca son ocho kilómetros, camino de tierra, pero aún sin el arreglo anual de la motoniveladora, permite el paso de vehículos de cualquier tipo (nosotros entramos el día 7 de diciembre en un vehículo sin doble tracción)\*.

## EN LA CHICHADA SE RENUEVA EL ALMA DE LA RAZA INDIGENA

Desde los vecinos más cercanos hasta quienes viven a seis horas de camino, los indígenas atravesaron el río Telire y el Coén o bajaron en las estribaciones de una cordillera donde está asentado San José Cabécar para la celebración de la "Chichada".

Es la fiesta de la comunidad donde se reviven tradiciones, se comparten los problemas y se manifiesta, bailando y cantando, el espíritu de solidaridad.

El motivo puede ser un nacimiento, la recolección de la cosecha o el trabajo comunal. Son más de 18 horas de convivencia que estimulan el espíritu y que, tal vez, puedan servir de vehículo para preservar unos cuantos años el legado de los antepasados, en una región que fue el asiento de nuestra cultura autóctona.

\* Por Miguel Salguero. *Crónicas de "Tierra Adentro"*. Editorial Costa Rica.

\* Por Miguel Salguero. *Gentes y Paisajes*. No. 52, diciembre de 1978.

La chicha ayuda. El fermento del maíz les levanta el orgullo de raza y hace que se olviden que el color de la piel es un separador que señala: "por aquí los que tienen derecho a la educación, a la tierra y a vender a precio justo sus productos. Por este otro lado los indios, que por ser indios, son indolentes, ignorantes y borrachos".

Tanto se ha repetido el estribillo —para explotarlos— que lo trágico es que hasta ellos mismos se lo creen. Y se avergüenzan de su lengua, y abjuraron de su religión y creencias y olvidaron sus hermosos cantos hereditarios. Y así en forma lenta, inevitable e irreversible, se extinguen los vestigios donde el costarricense debía buscar las raíces de su raza.

### Alrededor de la jícara

Cuando el sol del sábado comenzó a bajar y antes que las lluvias se soltaran, los invitados hicieron su arribo por familias enteras, desde el abuelo hasta el nieto más joven, quizá de días de nacido.

Se acomodaron en los troncos de árbol cortados por la mitad, que son los asientos del rancho del maestro de Mojoncito.

La chicha se sirve en unas pocas jícaras, que pasan de mano en mano hasta vaciarse, para volver a ser llenadas. Ese es el primer elemento autóctono con que el visitante se encuentra. Entre verde y amarilla, entre dulce y salada, entre líquida y espesa, pero embriagadora.

Llevan cientos de siglos haciéndola de la misma manera, según relató la antropóloga María Eugenia Bozzoli de Willie. Cinco días antes se pone el maíz sobre hojas de bijagua a nacer y apenas el tallo ha salido unos milímetros se muele, en la gran piedra de moler del pueblo.

Luego se deja fermentar en grandes barriles y con tal propósito es que se añade el "mohoso".

Es seguro que la abuela de la abuela de la abuela de la mayoría de los costarricenses haya preparado alguna vez el "mohoso", pero ¿de qué manera quedó ya fuera de las prácticas culinarias y de asepsia de hoy!

Se envuelve una pelota de masa en hojas de bijagua o plátano, se deja cerca del fogón para que se llene totalmente de moho, y después de mucho tiempo, cuando adquiere un tono verde subido, ya está listo.

Introducido en el maíz molido, con agua y dulce, es el catalizador que produce el fermento y genera el alcohol que contiene la chicha.

### El buen espíritu

La bebida alegre. Un conjunto de guitarras, maracas, violín y tambor la emprendió con cumbias. La cercanía con Panamá, de quien sólo los separa el río Yorkín los ha hecho asimilarse a la cultura musical de los países del Sur.

Y se bailó recio, sin descansar.

Hasta que llegó el momento en que don Isabelito Morales, con traductor, anunció que había llegado la hora de bailar el sorbón.

Los hombres se pararon uno al lado del otro, formando una rueda, con las manos extendidas para sujetar fuertemente el hombro de los compañeros.

"Que no sean muchos, que no sean muchos", repetía el anfitrión por miedo a que botaran el rancho y para no lastimar a los hombres, mujeres y niños que a esa hora dormía sueños naturales o inducidos.

Adelante el pie derecho, atrás el izquierdo avanzaron primero lentamente y después más rápido, cuando el paso fue en tres movimientos. Mientras, don Isabelito, el último descendiente del clan real de los cantores de la zona, contaba, con sonidos y silencios, la historia y las leyendas de su pueblo.

Cantó como Sibú, su dios, plantó unas semillas en esa tierra y de ellas proceden los bribbris. Por algo Talamanca es el eje central del país que prácticamente originó Costa Rica, cerrando la unión existente entre el Caribe y el Pacífico, aseguran los geólogos.

Se refirió al tigre que llega con el trueno a comerse los hombres y al rey de los zopilotes, que planea majestuosamente cerca de las nubes, desafiando al viento.

Son las mismas historias y el mismo baile que llenaron los palenques de las personas situadas atrás del árbol genealógico de todo costarricense. Y allí estaban, intactas, venciendo al tiempo, como para recordar cuál es nuestro auténtico linaje.

Cuando el espíritu de los danzantes comenzó a decaer por la fatiga, entraron las mujeres para levantar los brazos de sus hombres. Un acto simbólico, pero basado en la realidad, porque cuando las fuerzas del indio flaquean en la siembra o en otra labor, llega la india a darle soporte físico y moral. Hecho que ocurre también en la civilización.

Con una gran gritería general termina el sorbón, el único baile de la época precolombina que se conserva.

## Amanecer

Entre los bribbris existe la creencia de que la noche es amistosa, que durante ella es que ocurren las cosas buenas, mientras que el sol es nocivo y les causa perjuicios.

En el amanecer del domingo el embrujo de Talamanca había desaparecido y a las 7 de la mañana, aunque continuaban circulando las jícaras de chicha y la música proseguía con el mismo brío que al inicio, la mañana enseñó la realidad.

Los indios, por familias, con los niños en brazos, hicieron el camino en dirección contraria, rumbo a sus ranchos, a prepararse para el lunes de siempre.

Cultivar con plátanos, yuca y maíz la pequeña parcela dentro de la reservación, agricultura de subsistencia que es un remanente de su particular formación socioeconómica de antes del presente siglo.

Otros son obreros de la Refinadora Costarricense de Petróleo (RECOPE) en las exploraciones petroleras que realiza muy cerca de esa zona.

Según el antropólogo Carlos Borge Carvajal, de la Universidad de Costa Rica, la búsqueda de petróleo ha provocado grandes alteraciones en el nivel social, cultural y económico, para no hablar del ecológico, en el valle de Talamanca.

Se ha podido constatar que entre los hijos de los peones se advierte un mayor grado de desnutrición en relación con los otros niños porque ha habido un cambio brusco en su dieta al desechar la tradicional, consistente en productos agrícolas y provenientes de la pesca y la caza.

La nueva alimentación que se consigue en las pulperías es básicamente a base de hidratos de carbono.

El otro problema es el alcoholismo, pues los trabajadores de RECOPE ganan sueldos que van de \$4 mil a \$6 mil por mes. Esas cantidades tan grandes de dinero no han sido comunes en una sociedad donde la circulación de la moneda ha jugado papeles mínimos en la economía. Por lo tanto, asegura el antropólogo, buena parte de ese salario se deja en las cantinas de la región.

Se presentan casos de prostitución entre las jóvenes; desempleo, cada vez que RECOPE no necesita personal, y quebrantamiento de la familia, pues el trabajador abandona su casa para vivir en el lugar de exploración y, aunque regresa cada 15 días, va provocando la destrucción de su hogar.

## Repetido

Lo que ahora sucede con los bribbris es una historia repetida en Talamanca.

En 1910 el Gobierno concedió a la Chiriquí Land extensos territorios en el valle de Sixaola y Talamanca para la siembra de banano, hecho que marcó el destino de miles de indios.

Los que no quisieron quedarse como peones bananeros huyeron hacia las zonas altas, con más páramos, menos fértiles. No obstante, los que todavía permanecen en el alto Chirripó constituyen la única esperanza en todo el territorio de conservar la cultura aborigen.

Los que bajaron cuando la compañía bananera se fue están a punto de correr el mismo destino de los que colaboraron con ella: la degeneración.

El conquistador de Costa Rica, Vásquez de Coronado, escribió: "Eran tan bárbaros y guerreros, con más valor que ninguna otra nación de las Indias, que se defendieron rechazando a los españoles y conquistadores".

Sucumbieron a la civilización y, de ser los dueños de la tierra, pasaron a ser marginados en la reserva que graciosamente se les concedió en el lugar exacto donde RECOPE está a punto de encontrar petróleo.

A veces el progreso trabaja al revés.\*

## LA FIESTA DE LOS DIABLITOS

En representación del triunfo y de la guerra entre españoles e indios quedó la celebración del juego que se ha acostumbrado y existe cada treinta y uno de diciembre, primero y dos de enero de cada año, entre veinticinco o treinta jugadores o disfraces llamados los diablitos y el toro.

Los diablitos son hombres que se disfrazan con vestidos de sacos de gangoche, tapándose las caras con máscaras de madera. Cada jugador o diablito tiene que tener un caracol del mar o un cuerno de res. Esto suenan el 31 de diciembre a las 8 de la noche en representación que va a seguir la guerra, ahora del toro y de los diablitos. A esas horas tienen que reunirse todos los jugadores en representación de los indios que peleaban; y el treinta y uno de di-

\* Por Lidiette Brenes de Charpantier, Periódico *La Nación*, Semanario de La Nación "Enfoque"

ciembre, a las 8 de la mañana, ya sale el toro en representación de los españoles.

Este toro es hecho por los mismos jugadores de una madera especial, muy bien amarrado y preparado; luego se le coloca la cara, que está fabricada por un artesano indio de boruca.

Se citan tres hombres que sean muy competentes para dar los golpes a los jugadores: uno para el 31, otro para el primero de enero y el último para el dos de enero. Ese día, en vista de que el toro ya se da por vencido, éstos disponen a matarlo a las 8 de la noche, el 2 de enero. En este acto hay una gran fiesta por la muerte del toro, que representa que el español perdió su guerra. Los diablitos representan a los indios que ganaron su batalla. El toro muere y el indio vive. Después de muerto el toro, se hace una gran hoguera de fuego para terminarlo en ceniza, y en celebración del triunfo se sigue el baile toda la noche del dos de enero y parte del tres.

Durante los tres días de dicha fiesta, se dan nueve vueltas a todo el pueblo, o sean, nueve visitas a cada casa. En cada casa hay suficiente chicha para los jugadores, andando los tres días acompañados por una flauta y un tambor. Estos dos hombres se citan únicamente para desempeñar el cargo de la música. En todas las casas hay tamales. Los jugadores para hacer fiesta andan el primero de enero a las doce de la noche, de casa en casa, viendo a los que están dormidos a esas horas. Entran en las casas y agarran tamales para regalarles a los visitantes del pueblo. Esta fiesta de los diablitos están acondicionadas con las fuerzas de policías hace 50 años. Así ningún particular tiene derecho de perjudicar o molestar a los diablitos. Así mismo, ningún jugador tiene derecho de meterse en reuniones o bailes de particulares. De lo contrario por ambas partes son sancionados como desobedientes. Para los jugadores se nombran desde el 31 de diciembre dos guardias que van vigilando atrás de toda la partida. Estos los llaman arrieros. El particular que trata de molestar lo enlazan con un mecate para darle el castigo de cuatro o seis latigazos por orden del diablo mayor. Y el jugador que trate de quedarse entre particulares, se trae a punta de cintarazos con una coyunda de piel de danta, y es mal sin remedio. Tienen que andar dos jugadores mayores. Son los que mandan y tienen orden de policías.\*

\* Adolfo Constenla Umaña y Espíritu Santo Maroto Rojas. *Leyendas y Tradiciones Borucas*. Editorial Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 1979.

## VISITA AL VALLE DE MORAVIA Y A LOS INDIOS CABECARES DE CHIRRIPO

(DEL DIARIO DE CAMPO)

Lunes 31 de abril (Lunes Santo)

Salí de Turrialba a la 1:30 p.m., después de hacer varias paradas en La Suiza, Tuís, Alto Rivel, Platanillo, Jicotes y Paso Marco, llegó la vieja cazadora que me transportaba a Pacuar a las tres de la tarde; en este lugar visité a varios campesinos y viejos amigos. Viajaba conmigo en el bus, el señor Carlos Rivera quien traía varias cajas de provisiones para una pequeña pulpería que él tiene en Quetzal; por un momento pensé que tenía que caminar hasta Grano de Oro, pueblecito donde siempre me hospedo para continuar el día siguiente la marcha a Chirripó.

Don Carlos me invitó para que viajara en un carro de carga que él había alquilado a la familia Jiménez de Grano de Oro y gustosamente acepté pues así me ahorra tres horas de camino a pie. "La cazadora ya no entra como antes a Moravia, ahora llega una vez por semana, los sábados; sale de Moravia a las 6 de la mañana y regresa de Turrialba a las 4:30 p.m. Poco a poco nos han ido quitando el transporte", dijo don Carlos, Salimos de Pacuar a las 3:30 p.m.; varios camiones de carga (madera) recorren el camino rumbo a Turrialba, sacando este producto de Moravia y Quetzal.

Eran como las 4:45 p.m. cuando llegamos a Grano de Oro; el pequeño pueblecito sigue siendo igual, con los mismos habitantes, la casa del antiguo dueño de Moravia, Fernando Alvarado habita hoy día por Moisés Jiménez, una pequeña pulpería y cantina junto a una bodega de granos, la lechería y dos casas habitadas por familiares del señor Jiménez. Al bajarme del carro, vi tirado en el suelo frente a la cantina, a un indígena de Chirripó; de inmediato lo reconocí, era un "pujilla"\*, Raúl Herrera García, quien vive en Kósbata (Alto de Roble), traté de pararlo y alejarlo de ese lugar donde estaba acostado boca abajo, a la interperie;

\* Apodo o sobrenombre que se le da en Granos de Oro, a los indígenas Herrera García.

eran ya casi las seis de la tarde y comenzaba a oscurecer. Como a las siete de la noche el indígena despertó y pudo reconocermelo, él estaba preocupado porque no encontraba su caballo, pregunté a Moisés Jiménez, dueño de la pulpería si le había visto y él contestó que lo había amarrado porque se iba a ir. "Estos indios toman mucho guaro\* hasta caer al suelo, ahí se vomitan y amanecen así tirados como chanchos", dijo Moisés. "Pujilla" había venido a vender frijoles a Grano de Oro y el precio por la venta fue una borrachera, el "guaro" es una de las principales armas que utiliza el especulador para abusar del indio; le compra el frijol a precios que ellos fijan, mientras les brindan licor, una vez borrachos abusan con los precios pagándoles lo que les da la gana. Hay varios especuladores en Grano de Oro, Moravia y Quetzal que viven a expensas del indígena, estas gentes no trabajan la tierra porque son precaristas en esa zona; los terrenos que se declararon en quiebra están hipotecados al banco por el antiguo dueño Fernando Alvarado y lo único que hacen es vivir del comercio que tienen con los indígenas, especulando y cometiendo abusos con ellos.

Después de dos horas el indígena pudo montarse en su caballo y se fué a Moravia, en donde le esperaba su hermano Alfonso para pasar la noche en la pulpería y cantina de Sanabria y regresar al día siguiente a Kósbata.

### Martes 1 de abril (Martes Santo)

Después de tomar café en la casa de los Jiménez, serían las seis de la mañana; cuando me dirigí a Moravia para conversar con los dueños de esa gran extensión de tierra, los Kibbey, dos norteamericanos que llegaron a esa zona hace un año.

El jefe del Departamento de Patrimonio Histórico del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes me había encomendado la misión de dialogar con ellos para evitar la destrucción de la iglesia que está en desuso. Ya yo le había propuesto al Ministerio que se utilizara esa edificación para beneficio de los indios de Chirripó, grupo étnico Cabécar que está en proceso acelerado de perder su identidad. Durante la entrevista hablé por espacio de una hora con los Kibbey y así llegamos al acuerdo de realizar una visita a esta comunidad acompañando

\* Bebida alcohólica tradicional extraída de la caña de azúcar.

a expertos en restauración y del Arq. Alvaro Muñoz Valenzuela, Director del Departamento de Patrimonio Histórico y posteriormente otra visita de la señora Ministra de Cultura, Dra. Marina Volio de Trejos, quien determinará la última palabra para la realización de un proyecto que contemple programas de ayuda al indígena por medio de instituciones estatales, autónomas, semi-autónomas así como entes privados.

La Iglesia está en abandono y un poco deteriorada, sus paredes son de tablilla de cedro amargo; noté que todos los implementos religiosos están en buen estado e hice el siguiente inventario de ello:

- 2 candeleros de plata, tipo español.
- 2 candeleros, baño de plata, con chinos y dragones en su fusta; uno en buen estado, el otro quebrado en su parte superior.
- 1 cáliz y su patena, latón bañado en plata
- 5 floreros de murano; 3 color verde y 2 color gris
- 1 bandeja con sus respectivas vinagreras (2)
- 1 cenicero (concha)
- 2 floreros pequeños
- 1 incensario colgante, de bronce
- 1 imagen de San Martín de Porres, pequeña, muy deteriorada, sin escoba.
- 1 imagen ecuestre de Santiago Apóstol
- 1 imagen del Sagrado Corazón
- 1 imagen de María Auxiliadora
- 1 Via Crucis formado por 14 cuadros tallados en madera (su marco)
- 1 cuadro de la Virgen del Perpetuo Socorro, su marco tallado en madera
- 1 crucifijo en madera, imagen de Cristo Crucificado, español de Bonfill y Roig S.C., diseñadores Barcelona fundido en hueso.
- 1 campana de bronce "La Luisita" 1952
- 1 campana de bronce de tamaño más pequeño que la anterior
- 4 candelabros de bronce, de pie (latón bronceado)
- 1 incensario de pie, troquelado
- 1 incensario de cobre bronceado, 25 cm. de altura
- 5 casullas
- 12 implementos litúrgicos
- 2 banderas del lugar
- 5 cubre cáliz
- Mantelería varia
- Matracas de madera pequeñas para uso en procesiones.

Al final de este reporte se encontrarán más detalles relacionados en el informe rendido por el Departamento de Patrimonio Histórico sobre la Iglesia de Moravia, Chirripó.

Después de visitar la iglesia y de conversar con los Kibbey, seguí mi camino a Chirripó y al rato me encontré nuevamente con los "pujillas", Alfonso y Raúl Herrera García, unido a ellos fui visitando ranchos en el camino para saludar a viejos amigos. A las 12 del día llegamos al rancho de Cecilio García Segura en Coco Tey (lugar de muchos calabazos) donde nos quedamos por espacio de una hora; sabrosas naranjas recibí de los hijos de Cecilio y su esposa me brindó Di Chimorí (chicha de banano) que tomé con agrado.

Seguí el viaje con los "pujillas" y llegamos a su rancho a las 4 de la tarde después de trepar una empinada cuesta; me alegré de haber regresado a este lugar, el cual desde hace dos años no visito. El rancho de los "pujillas" es pequeño y consta de dos secciones: un cuarto grande para dormir con 5 camas hechas con caña brava y por colchón una estera de vena de vástago o mastate (corteza de árbol); una pequeña división comunica con un cuarto pequeño donde preparan la chicha y los alimentos; afuera está el fuego, que consiste en tres troncos, protegido por un armatoste de caña brava con techo de hojas del mismo material; hay cerca del fuego una hamaca que nunca falta en todo rancho indígena y que se usa para descansar, dos bancas pequeñas hechas de balsa sirven como asientos para comer los alimentos. El lugar donde está ubicado el rancho de los "pujillas", (Alto de Roble) le hace honor a su nombre pues desde aquí se divisa casi todo el territorio de los cabécares de Chirripó, el Duchí Tebue (Cerro Chirripó), Cabecera de Chikiari, Cabecera de Ñari, Boyei, el Río Ñari (río mierda), el Duchí (río Chirripó) y otros lugares.

### Miércoles 2 de abril (Miércoles Santo)

A las cinco de la mañana estaba yo sentado sobre uno de los troncos que forman el fuego; la madre de los "pujillas", Clara García García, quien pertenece al clan Siruru wak (clan del cacao) me dio como desayuno café amargo (preparado hervido sin azúcar) y bananos asados en las brasas del fuego. Durante todo el día pasé con la familia de los "pujillas", allí colaboré con ellos acarreado plátanos y aporreamos frijoles y de vez en cuando bebiendo chicha de banano. El indígena aquí en Chirripó no tiene una hora fija para su alimentación, se lavantan a las 4 de la madrugada a tomar el café y se van a trabajar en los terrenos, o si es la época apropiada a pescar, llevándose consigo una masa de pejibayes, plátanos o bananos maduros en-

vuelto en hojas suasadas de banano o bijagua, alimento que consumen al sentir sed o hambre, que es cuando aquella masa se mezcla con agua. Una vez terminada la jornada del campo se regresa a la casa y se come arroz, frijoles negros, colorados, blancos o ahumados, junto con bananos verdes sancochados, pejibayes, yuca, ayote, maíz (elotes tiernos sancochados) y de vez en cuando carne de monte como: saíno, tepescuintle, cabro; además de diversas clases de pescados y cangrejos que pescan del río Chirripó o las quebradas afluentes a éste.

A las 2 de la tarde bajé con toda la familia de los "pujillas" de Kósbata a Kiclá (javillo), que es un rancho pequeño a orillas de Sini Cleri (Quebrada de Hule) y que pertenece a Virgilio, uno de los ranchos vecinos que quedan a media hora de distancia entre sí, uno es del señor Adolfo Aguilar y el otro de Alcibiades Paz Herrera; en este último había mucha chicha de plátano en Konó (especie de canoas pequeñas de troncos de madera) y, en el fuego una olla grande cocinando bananos maduros para hacer más chicha; don Alcibiades estaba preparando una fiesta pero se lamentaba de que seguro no iba a poder usar su Sabak (tambor) porque no había conseguido iguana para ponerle el parche o membrana a éste y tocarlo en la fiesta. Dejé el rancho de Alcibiades y regresé a Kiclá cuando eran las 6 de la tarde. Uno de los hijos de Claudio (otro "pujilla") de nombre Milton tenía puesto sobre su cuello un Muacle (collar hecho con mano del Jawá), tiene tal collar piel de diversos animales con Bokuri (zorro), *Duet Keví* (culebra béquer), *Butserá* (serafín del platanar), concha de tortuga, de lagarto, vértebra de gallina (de la garganta), Sirik Cle (pedazos de varias plantas medicinales); este collar lo puso el Jawá para curar al niño de dos años; su madre lo llevó al curandero porque desde que nació llora mucho durante las noches; ella dice que está enfermo y "el dios Sibú nos dejó al Jawá que es nuestro doctor, el que cura las enfermedades". La función del collar, según creencia del Jawá, es para proteger al enfermo contra los malos espíritus que están dentro del cuerpo y causan las enfermedades. Cuando el paciente se ha curado guarda el collar y lo vuelve a usar si tiene algún malestar en el cuerpo; generalmente el collar, como se dijo anteriormente, lo forman de pedacitos de plantas medicinales, corteza del árbol surá, piel de diversos animales que fueron las primeras cosas que el dios de los indios hizo antes de hacer a los hombres.

Ya son las siete de la noche y en el fuego la esposa de Claudio cocina Diká (pejibayes) que será la

última comida con café amargo y algunos plátanos asados y luego a dormir, mañana Jueves Santo debo estar en Capilla Uno de Chirripó para esperar al padre José Roberto Rodríguez Quesada y la comitiva que le acompaña, para brindar a los indios de Chirripó asistencia médica (medicina preventiva), telas y otras cosas para los indígenas. Antes de acostarme vi a la esposa de Claudio coger hojas de Sinalgu (hortiga), que quita el dolor del reumatismo; es costumbre coger las hojas y azotar la parte afectada; cuando la hortiga hace su efecto, elimina el dolor del reumatismo y poco a poco va desapareciendo este mal que tanto daño hace a las personas, principalmente de edad avanzada; la hoja a la que me refiero es verde, ovalada con el borde dentado. "Mina", la madre de los "pujillas", me ofreció una cama de las cuatro que había en el rancho; los demás indígenas durmieron en el suelo sobre unos cueros de res y hojas de plátano o banano secas; es costumbre entre los cabécares de Chirripó que cuando llegan visitas les dan una cama mientras la familia se acuesta en el suelo.

#### Jueves 3 de abril (Jueves Santo)

Salí del rancho de Virgilio en Kiclá a las 6 de la mañana rumbo a Capilla Uno, donde esperaré al Padre Roberto que llegará después del mediodía; pasé a saludar a la familia Paz Herrera del clan Tuari Wark; este clan vino en épocas pasadas de Alta Talamanca y se ubicaron en Chirripó. Continué mi camino visitando diversos ranchos que quedan sobre el trillo de montaña que conduce a mi destino, hasta llegar al Duchí (río Chirripó) donde ligeramente me bañé junto con mis compañeros de viaje que eran Virgilio y José; éste era el menor de los "pujillas" varones aunque está también Mayela, que es la única mujer entre ellos además de su madre. Después del Duchí escalamos una pendiente por espacio de media hora para llegar al rancho de la india Epifania Herrera, una de las personas más viejas de Chirripó, ella me reconoció a pesar de que hacía 6 años no la visitaba; tiene 90 años de edad y no ha cambiado mucho, parece la misma de siempre, Epifania me ofreció una hamaca para que descansara y un guacal con chicha de plátano; había en el rancho 8 hamacas por la siguiente razón: ella comercia con ganado vacuno y cerdos por lo que generalmente viene mucha gente a su casa, sentándose en las hamacas, donde discuten del precio ya sea por medio de trueque o en dinero efectivo. Epifania a pesar de su edad goza de buena salud,

aunque sobre su cuello colgaba un collar de los que pone el Jawá mezclado con otros de cháquira muy antiguos de varios y encendidos colores.

En una de las paredes del rancho de Epifania estaba colgado un Setecue, artefacto formado con varias pieles de animales, plumas de aves, concha de armado—zopilote, corteza de árboles, semillas javillo, piel de iguana, de lagarto y huesos de gallinas, narrado anteriormente. Esto lo usa el Jawá para curar a sus pacientes; lo pone sobre la parte afectada del cuerpo del enfermo y sopla para auyentar los malos espíritus que están dentro del cuerpo del paciente; este artefacto se encuentra en la mayoría de los ranchos de Chirripó.

El Jawá cura únicamente en las noches porque así lo ordenó Sibú, cuando un indígena está enfermo llaman al Jawá quien de inmediato visita la casa del paciente, pinta un úlu (bastón de madera de balsa con dibujos), ya de noche realiza un canto llamado sibucté (canto del dios), que sirve como trance para poseer el jawá dentro de su cuerpo el espíritu de Sibú, él pregunta (el Jawá) al enfermo, qué parte del cuerpo le duele; el curandero consulta las piedras mágicas (jac) y ellas le dicen el mal o la enfermedad del paciente, el Jawá vuelve nuevamente a preguntar al paciente de qué lugar adquirió el mal; los Jawá dicen que hay enfermedades que vienen de donde nace el sol, como el cáncer, úlcera, gripe, tuberculosis, sarampión; el reumatismo viene, de donde se oculta el sol, del Norte viene Numá rí (río Tigre) que es un *Be* (demonio o el espíritu del mal que vive en cualquier río), Numa rí llega a las comunidades, se lleva a los indígenas y se los come; el Jawá a través de cantos y el uso de las piedras mágicas logra expulsarlo lejos de donde viven ellos, todos los ríos tienen este demonio, antes en El Reventazón había muchos, pero unos Jawá de Chirripó lo curaron.

Cuando ya el Jawá sabe qué enfermedad tiene el paciente, sopla el cuerpo de éste, lo toca con el cle-clic (bastón de mando); pinta otro bastón conteniendo la enfermedad del paciente y hace un canto para expulsar lejos los espíritus que están causando el mal al enfermo, los manda bien lejos; después dá la medicina que él mismo prepara, hay enfermedades que se pueden curar en una noche.

Pero hay otras en que se puede durar varios días. Cuando el paciente ha tomado la medicina, el curandero pone sobre su cuello el Muacle que le va a servir como repelente a las enfermedades mientras esté en tratamiento con el Jawá. Los aprendices de Jawá pueden durar estudiando hasta 5,



inclusive 7 años para ejercer la profesión, cuando ya han aprendido los cantos y a conocer las plantas, el maestro les da el Cle Clíc (bastón de Mando Sagrado) y las piedras mágicas que son dos tipos: unas de color blanco que son traídas de Sa Sen (río Zent) y las otras que se llaman Dualku de color amarillo, que el Jawá extrae del cuerpo de animales como el saño y el cabro, sólo ellos saben cómo se encuentran las piedras, tocan la piel hasta que encuentran las piedras, rajan el cuero sacándolas; en Chirripó hay varios Jawá que son los siguientes: Rafael García Segura, vive en Chimó Cle (bananal). Alberto Aguilar Payán, vive en Det-sí Baba (alto de Higuerón). Ramón Morales Jiménez, vive en Cabecera de Chikiari. Antonio Morales Martínez, vive en Tabosí (cabecera dos de Chirripó). Esteban Martínez, vive en Cabecera de Chirripó arriba. Ricardo Salazar Salazar, vive en Capilla Dos de Chirripó arriba. Aníbal Reyes Martínez, vive en Tabosí (cabecera dos de Chirripó). Faustino Reyes Martínez, vive en Capilla Dos de Chirripó Arriba.

Uno de los nietos de Epifania me regaló unas naranjas para que comiéramos en el camino y ella me ofreció unos huevos duros de gallina que comimos de inmediato con café amargo; su nieta estaba jugando con un hueso delgado que me llamó la atención y que resultó ser un fragmento de Talacabé, el tipo de flauta que describe William Gabb, cuando visitó a los indios Teribes que habitaron áreas fronterizas con Panamá y, que hoy día han desaparecido de nuestro territorio; este fragmento de flauta es pequeño, mide 1 cm. de diámetro por 6 cm. de largo y es de la pata de un pelícano, estaba terminando de examinar el fragmento de la flauta cuando se vino un temblor que repercutió en la montaña; nunca había sentido uno en mis giras de investigación y menos en plena selva; pregunté a Epifania del por qué temblaba y ella explicó que debajo de la tierra vive Ayabruck que tiene la tierra alzada y cuando se enoja jala un mecate y la tierra se mueve.

Dejé el rancho de Epifania y continuamos el camino, ahora bajando hasta el río Chirripó cuya playa recorrimos por espacio de una hora hasta llegar a mi destino; la Capilla Uno, construida por el padre Enrique Menzel en sus visitas de catequización a los indios de Chirripó; antes esta capilla era un pequeño rancho de caña brava y hoy día sirve como refugio a los viajeros que visitan la zona. El padre Menzel nació en Alemania el 4 de diciembre de 1877 y entró en la orden de los padres Paulinos,

ordenándose sacerdote el 27 de febrero de 1904; su misión evangelizadora la realizó en Costa Rica, primero en las costas de la Vertiente Atlántica y del Pacífico Sur, en Térraba, Boruca y Buenos Aires de Osa. En 1918 se trasladó a Turrialba donde fue párroco, iniciando en los años 20 la catequización de los indios de Chirripó; construyó en esa época la Capilla Uno y la Capilla Dos que queda en Chirripó arriba. Estas dos capillas fueron construidas con materiales transportados al hombro por los indios desde Moravia; fue una labor de titanes la de estos indígenas ya que el camino es duro y penoso. A veces, cuando recorro las montañas de Chirripó en vía de trabajo, me pongo a pensar lo difícil que fue para estos indígenas transportar sobre sus espaldas el cinc, las gruesas vigas y las tablas para el piso. Un indígena que vive en Paso Marco nombrado Antonio Ortiz Segura, del Clan Cabek (Quetzal) quien fue bautizado por el padre Menzel, dice que éste era muy bravo pues no le gustaba que uno hablara riéndose y que había que ser serio como era él; les decía que ellos, los indios, eran como \*chanchos, como animales, que no sabían ni el día en que habían nacido, les obligaba a arrodillarse y les decía que rezaran y, como ellos no sabían rezar les decía Hischú, Hischú (tontos, dígan, digan), y les daba una cachetada mirándoles de reojo con malicia para que ellos rezaran, los indios le tenían temor y le apodaron el "Padre Barbuchas". El era pequeño, de cara perfilada, de edad avanzada y tenía una barba bastante larga con bigotes; además usaba anteojos.

El padre Menzel bautizó a la mayoría de los indios de Chirripó, aquellos que hoy día son ancianos; yo mismo tuve la oportunidad de colaborar con él, en oficiar misas cuando fui monaguillo en Turrialba; entonces él rezaba la misa en latín y si uno no le contestaba en la misma lengua se enojaba tanto, que lo regañaba en plena misa delante de los feligreses, a mí y a otros monaguillos de esa época como Jorge Meckbel, Gerardo Brown y otros, nos daba "perecilla" cuando nos decía Honorio, el sacristán de la Iglesia, que teníamos que ayudarlo al padre Enrique; en ocasiones se escuchaban fuertes golpes dentro del confesionario, así como voces regañando a cuanto cristiano se confesaba con él; sin embargo me parece que en el fondo él quería mucho a los indios; yo nunca logré entenderlo del todo; el padre Menzel murió el 23 de junio de 1959, en Turrialba y el colegio nocturno lleva su nombre.

\* Cerdos o puercos.

A la una de la tarde llegaron los primeros indígenas a la Capilla; venían del Alto Telire y tardaron tres días en el viaje; ellos habían escuchado el mensaje por Radio Rumbo de Cartago, anunciando que el Padre Roberto Rodríguez estaría en la Capilla Uno de Chirripó con doctor, dentista, gente del Registro Civil y por eso ellos decidieron venir, sus nombres son Abel Brenes, Armando Moya Chávez, Rosa Castro García, Ornalda Brenes García, Ros Mary Brenes García y su hijo "de brazos", Reinaldo Chávez, las mujeres pertenecen al clan Siruru Wak (Cacao), los hombres son Cabék (Quetzal), todos viven en San Pedro de Río Cuén (Coén).

A las 2 de la tarde llegaron los funcionarios del Registro Civil; ellos salieron con toda la comitiva a las 12 del día de la quebrada de Platanillo. Siguieron llegando más indígenas de Beré, distante a dos días de camino, ellos son Flor Martínez Reyes y su hija Jeannette, María Isabel Morales Martínez, Milce Magris (Emilce Madriz) Morales y su hija Anabel Céspedes Martínez, Julián Céspedes Martínez y los niños Emiliano Morales Martínez, Leonel Martínez Morales, Edgar Céspedes Morales, Olga María Martínez Morales, la anciana Clementina Martínez y su nieto Franklin Morales Martínez, Ana María Socorro Martínez Martínez, María Magdalena Morales Martínez, José Manuel Morales Martínez, María de los Angeles Martínez Reyes y sus hijos Adelia, Alisto, Antonio Alexis; Irma Martínez Martínez y sus hijos Mirania, Nazario y Yamileth; Rosendo Morales y su hija Marcelina.

A las tres de la tarde llegaron otros indígenas de Paso Marco, Pacuar de Cabeza de Buey; los de Boyei, Cabecera de Chikiari, Cabecera de Ñari, así como de Capilla Dos a las cinco de la tarde. Los de Río Sapo y Barilla llegaron a las 5:33 p.m., los últimos en acudir fueron los familiares de los "pujillas" que venían desde Kósbata.

El equipo de asistencia al indígena se instaló en la capilla que construyó el padre Menzel; esta iglesia, que es una armazón de madera forrada con cinc, tiene dos aposentos: uno donde se celebra la misa y por la otra parte de atrás otro más pequeño para hospedaje del cura. Hoy Jueves Santo no habrá misa, pues ambos compartimentos estaban repletos de grandes cantidades de sacos, valijas, cajas, además del equipaje del mismo personal; en realidad era poco el espacio que quedaba para pasar la noche en ese lugar.

A las 6:30 p.m. Roy Antonio Brenes Rojas, jefe de cocineros del equipo, dijo: —"Comida, comida hagan fila"—. El padre Roberto, quien era el coordinador general del equipo, dio instrucciones antes

de comer sobre las responsabilidades de cada miembro del grupo para el día siguiente, Viernes Santo; Roy había preparado comida para las treinta personas, que constituían el equipo de asistencia, pero de pronto la iglesia fue invadida por docenas de indígenas que querían agregarse a la cena de los visitantes; Roy tuvo que preparar tres raciones más, puesto que todavía a las siete de la noche seguían llegando indígenas de diversos lugares; la comida no fue tan exótica; era arroz con tallo de vástago, frijoles molidos y refresco de naranja agria.

El equipo de mujeres durmió en el compartimento de atrás de la capilla, los médicos levantaron una tienda de campaña, los funcionarios del Registro Civil durmieron entre los sacos que contenían telas apilados dentro de la capilla; el padre Roberto y dos compañeros pasaron la noche en un ranchito que les construí de varilla y hojas de plátano por techo; yo pasé la noche muy tranquilo en el bananal debajo de matas de banano, con un sabroso lecho de hojas secas en compañía de varios indígenas; no es la primera vez que duermo en esta forma, pues cuando he asistido a alguna fiesta en Chirripó y llega mucha gente, el rancho no basta para acomodar los visitantes y así la primera mata de banano que aparece es la mejor cama para dormir.

A las diez de la noche los dos bananales que están a los costados de la capilla estaban repletos de indígenas durmiendo; al frente, la tienda de los médicos y, envueltos en cobijas los del Registro Civil; en la capilla, las mujeres y parte de los hombres descansaban profundamente dormidos. Únicamente unos cuatro fuegos encendidos en el bananal anunciaban que en ese lugar había gente, en fin mucha gente con una difícil tarea esperándolos el Viernes Santo. Sin embargo, para los indígenas va a ser un gran día porque ha venido el "Padre" y quién sabe qué regalos les habrá traído.

#### Viernes 4 de abril (Viernes Santo)

A las cuatro de la madrugada me despertaron unos gritos y fuertes golpes de ramas que golpeaban cerca de donde yo me encontraba durmiendo; uno de los fuegos que los indígenas habían hecho para ahuyentar los zancudos durante la noche, había producido un pequeño incendio que si no se apagaba de inmediato, podría devorar parte del bananal y la plazuela donde está instalada la Capilla; varios indígenas se encargaron de contenerlo; ha sido riguroso el verano y tanto hierbas como peque-

ños arbustos estaban muy secos, amenazando con hacer estallar un voraz incendio en el bananal donde dormía tanta gente incluyendo gran cantidad de niños de corta edad. Poco a poco fue despertando el personal debido a los gritos provocados por el incendio. A las 6 de la mañana ya la mayoría de los indígenas estaban listos esperando que el padre y la comitiva entraran en funciones; Roy preparó el café una hora después y a las 7:30 ya todo el personal estaba listo para actuar. El padre reunió al personal en la Capilla para repartir las funciones a cada equipo: los médicos atenderían en la parte de atrás de la Capilla, los odontólogos al frente y los del Registro Civil debajo de un árbol de naranja agria; el padre Rodríguez bautizó en el bananal a varios niños y algunos ancianos; el equipo de Servicios Generales trabajó en otro costado de la Capilla, debajo de matas de plátano, repartiendo retazos de telas, cobijas y zapatos a las mujeres.

A las 9 de la mañana acudieron más indígenas a la Capilla; éstos venían de Quetzal y provenientes de tantos lugares; sumaban unos trescientos cincuenta y para el medio día se esperaban más. Primero se les dio asistencia a los procedentes de lugares lejanos que debían regresar este mismo viernes, luego seguirían los que viven cerca de la capilla y al decir cerca quiere decir dos, tres y hasta cinco horas a pie por duros caminos montaña adentro, que es el refugio donde habita este grupo de indígenas cabécares desde tiempos remotos.

Yo me encargué de atender al equipo de televisión del Canal 13; hicimos varias tomas en diversos lugares sobre forma de vida y costumbres del indio de Chirripó a las que nuestra sociedad tan vergonzosamente ignora; también se logró filmar un documental sobre los Cabécares, que sería transmitido el 19 de abril. Día del Aborígen Costarricense por esta misma televisora.

Este Viernes Santo ha sido un día muy agotador y parte del equipo se encuentra cansado; el padre decidió dar un pequeño receso y nos reunió para tener una liturgia; nos habló de que la labor que nosotros estábamos realizando para ayudar a nuestros hermanos los indígenas le recordaban que hoy, un Viernes Santo, Alguien murió en la cruz por tanto amor que tuvo a su pueblo; que nosotros ahora estábamos dando una muestra de ese amor, aliviando a unos hermanos nuestros de una o de otra forma con esta visita a Chirripó. El padre habló por espacio de media hora y luego regresó a las labores. Afortunadamente no llovió, pero hubo un calor insoportable, de modo que el pequeño trillo

que conduce al río Chirripó estaba lleno de gente que iba y venía para bañarse en éste y así poder refrescarse un poco; yo fui con el equipo de televisión a filmar un rancho de un sukia y un partido de fútbol que los indios jugaron en un bananal ubicado en un playón del río Chirripó; compitieron los indios de Pacuar de Cabeza de Buey con los de Chirripó y el marcador fue de 4 goles contra 3, ganando los visitantes en un juego muy disputado; ellos no son grandes estrellas en este deporte, pero sí unos héroes por el trabajo que realizaron al construir esta pequeña plaza de deportes; pues tuvieron que quitar grandes piedras (rocas) que si estuviéramos en el Valle Central demandaría uso de un tractor, pero aquí se desconoce tal maquinaria y es la fuerza humana la que realiza todo el trabajo.

A las 6 de la tarde se suspendieron las labores porque ya estaba oscuro y no se podía trabajar; el equipo humano estaba rendido y algunos yacían agotados en el zacate; hoy fue un día muy laborioso y seguían llegando más indígenas; cada miembro de la comitiva cumplió a cabalidad la tarea que se le asignó. Roy gritó nuevamente: —“¿Comida, comida, hagan fila!” — pero fueron pocos los que se levantaron debido al cansancio. Durante la noche charlé con varios indígenas de diversos lugares sobre aspectos de su cultura, y recopilé algunos cantos de trabajo, leyenda y usos de plantas medicinales.

A las 10 de la noche todo el personal e indígenas se habían acostado en los mismo lugares en que durmieron el Jueves Santo, solo que hubo que hacerle un nuevo rancho al padre, porque los caballos que transportaron los equipos de trabajo se lo habían comido. Para mañana Sábado Santo está programada la salida a Turrialba y durante el camino pasaremos a la casa del señor Moisés Aguilar para filmar una danza tradicional de los cabécares junto con Rigildo, cacique de Chirripó.

#### **Sábado 5 de abril (Sábado Santo)**

Hoy tenemos que caminar duro: debemos regresar a Sipirí (Quebrada de Platanillo), donde comienza la Reserva Indígena de Chirripó y que está a varias horas de camino. A las siete de la mañana estaba lista la valiosa carga para ser transportada en caballos; algunos indígenas se habían quedado para colaborar prestando sus bestias que en total fueron seis, y que acarrearón los equipos: de televisión, médico, odontológico y parte de objetos personales.

Yo salí a las siete y treinta de la mañana con dos indígenas para llegar a la casa de Moisés Aguilar, donde nos esperaba un grupo de cabécares para filmar algunas danzas; hicimos varias paradas en el camino para descansar y aproveché la oportunidad para tomar fotografías de la región. A las 9 de la mañana llegamos a la casa de Moisés donde había bastante gente, la mayoría se encontraba tomando chicha dentro de un ambiente agradable; la casa de la familia Aguilar no es un rancho tradicional, aunque su interior sí preserva ciertos rasgos, como el fuego de tres troncos en el suelo, la canoa donde se prepara la chicha y las bancas pequeñas que sirven como asientos, así como la hamaca de burfo. Don Moisés hizo una nueva casa con la ayuda de sus hijos y que precisamente adquirió en Turrialba; tiene una sala con un juego de muebles, y tres habitaciones más; el techo es de láminas de cinc transportadas al hombro desde la Quebrada de Platanillo. La casa tiene un color anaranjado encendido y se encuentra ubicada en el centro de un bananal, junto a la vieja vivienda que todavía sirve como cocina y almacén de granos, y de vez en cuando, para las fiestas. Algo que me llamó poderosamente la atención es que la familia Aguilar es la primera en Chirripó en poseer un televisor que funciona con una batería de 12 voltios; ellos frecuentemente van a Turrialba y sus antiguas costumbres van desapareciendo; ya su forma de vida es similar a la del campesino del Valle Central, aunque preservan su idioma y, lo más importante, su conciencia étnica; lo mismo sucede en otros lugares cercanos a Moravia; Cabeza de Buey, Beré y Quetzal; ya cuesta ver los ranchos redondos (cónicos) construidos con materia prima extraída de la Madre Naturaleza; pero, al otro lado del río Chirripó, los indígenas son más conservadores o menos influenciados y su sistema de vida se encuentra hasta nuestros días con pocas alteraciones, abundan los ranchos cónicos y el 80% de la población no habla español aunque lo entienden.

A las diez de la mañana llegó el padre Roberto y el personal de Canal 13; los demás miembros del equipo continuaron la marcha a la Quebrada de Platanillo donde nos esperarían mientras el padre, el camarógrafo, su ayudante y yo filmaríamos las danzas. El cacique Rigildo preparó la gente y don Moisés trajo tres Sabak (tambores) y repartió dos a unos indígenas quedándose él con uno; éstos se colocaron en una pequeña plaza al frente de la vieja casa, y se instaló la cámara de videotape, los tres indígenas comenzaron a danzar Muakuke, danza

tradicional de los cabécares de Chirripó, que consiste en una fila de ejecutantes de tambores bailando primero en línea, pegados unos con otros, y luego formando un círculo; esto al ritmo de los tambores y con la participación de hasta seis ejecutantes; lamentablemente, al iniciar la filmación la grabadora de videotape se dañó obligándonos a suspender la actividad. No todos los días se puede llevar a esta zona un equipo de televisión; explicó el camarógrafo, que los golpes del caballo le dañaron el equipo. Por espacio de quince minutos trató él de reparar el daño, pero fue imposible pues se necesitaba un experto en este tipo de grabadoras. Guardamos el equipo de televisión y se continuó la marcha hasta llegar al medio día a la Quebrada de Platanillo, donde nos esperaba el resto del personal.

Después de saborear un almuerzo frío que consistió en frijoles, chiles jalapeños y salmón enlatado junto con tortillas y galletas de soda, regresamos a Turrialba donde llegamos a las tres de la tarde, dejándome el padre Rodríguez en mi casa de habitación.

## EPILOGO

Al presentar este trabajo, no simplemente tratamos de una visita un grupo indígena costarricense, sino quiero demostrar parte de su historia y de la realidad de su forma de vida y costumbres del indio Cabécar de Chirripó, indígena que está destinado a desaparecer absorbido por una sociedad extraña a su cultura llamada "civilización". Al indio lo han tirado en la montaña, en zonas de tierras no aptas para la agricultura, lugares de difícil acceso que le constituyen sitios de refugio huyendo de diversos problemas impuestos por el hombre blanco; dentro de esta montaña vive Sibú, su dios que cuida de ellos, pero que pasa hoy día, hasta este lugar les ha llegado una Misión Evangélica Norteamericana que opera desde hace varios años con metas de neoconquistadores y que tratan de extinguir las milenarias culturas indígenas imponiéndoles patrones extraños a su idiosincrasia, esta Misión Evangélica aplicó métodos de alfabetización que estuvieron fuera del control oficial, aunque en la actualidad presentan ellos mismos un nuevo plan con el visto bueno de CONAI y del Ministerio de Educación Pública; esta Misión ha traducido en cabécar varios libros de los Santos Evangelios además de grabaciones en discos de 78 revoluciones por minuto de Himnos evangélicos y men-

sajes que fueron repartidos en varios ranchos junto con pequeñas "vitrolas", destruyendo de esta forma su sistema de creencias; ya el indio no sabe si creer en Sibú o en el "Jesucristo" impuesto por los misioneros que le llegan con el "cuentico" de que "el mundo se va acabar pronto y hay que arrepentirse". Me pregunto, ¿existe en Costa Rica libertad de culto?, entonces señores de CONAI, señores gobernantes, por qué operan misiones norteamericanas en zonas indígenas; el indio es un ser humano al que se le debe respetar su propia cultura, su forma de vida y costumbres; aunque vive en las montañas a las que nuestra sociedad llama "Reserva Indígena o Reservas Forestales", él subsiste ante una gran cantidad de programas que no son acorde a su realidad y que son llevados a sus comunidades por diversos organismos nacionales y extranjeros, cometiendo en esta forma todo un etnocidio cultural. Deberían ajustarse los cinturones nuestros gobernantes y poner cartas en el asunto, si el Estado por medio del ITCO y con el visto bueno de la CONAI declararon las "Reservas Indígenas", por qué opera en Chirripó una compañía minera extranjera sin el consentimiento del propio indio que es el legítimo dueño de esas tierras antes de la llegada de los conquistadores españoles; y qué pasa en Talamanca con las exploraciones de cobre; el indio cada día presenta denuncias sobre esas compañías que operan en sus tierras, denuncias que no son escuchadas.

La situación del indio en la actualidad debe tomarse en cuenta como una medida de EMERGENCIA NACIONAL, las compañías mineras extranjeras así como las misiones evangélicas norteamericanas están destruyendo parte de nuestro ser costarricense; debemos salvaguardar nuestro patrimonio histórico cultural que conforman nuestra IDENTIDAD NACIONAL.

Turrialba 26 de junio de 1980.

## FIESTA DE CONSTRUCCION DE UN RANCHO

Cuando un indígena construye un rancho hace una fiesta con participación de varios invitados, prepara suficiente chicha según el producto de la cosecha (plátano, banano, pejibaye y maíz), llama a un Judieiyé (organizador de fiestas de rancho), se deja destapado una parte del techo a la que los indígenas le llaman Justsá Bata (parte alta del ran-

cho) que se cubre una vez terminada la fiesta. El dueño del rancho limpia las vigas y columnas donde el Judieiyé dibuja la figura de Sibú (dios de los Cabécares), de Sulá (quien hizo la tierra por mandato de Sibú), un lagarto, una culebra bequer y un zopilote; terminados los dibujos, él canta varias canciones que en su contenido narra como Sibú dejó todas las cosas ahí en la montaña para ellos, y de esta manera bendice el rancho y este queda protegido de unos insectos llamados en cabécar Yere que se comen las hojas de *súrtua* que forman el techo. Carlos Luis Morales quien vive en Chirripó arriba, cerca de la Capilla Dos es un Judieiyé de los pocos que quedan en esta zona, los indígenas le contratan y el pago lo hacen en efectivo o por medio del trueque.

La fiesta de inauguración de un rancho es una de las ceremonias más bellas de las cuales he tenido el placer de observar y participar en ellas, la última a la que asistí fue en Nari, con la familia de Efraín García Payán, duró un día y una noche con participación de mucha gente, todos indígenas en la que se encontraban varios Jawá, hubo bastante chicha de banano; logré grabar los cantos que interpretó el "Judieiyé" los cuales estoy transcribiendo para su respectivo análisis; la fiesta se realizó en el mes de mayo. En el rancho, principalmente en las entradas que son dos, colocadas una al este y la otra al oeste como es costumbre, pintaron dos lagartos, en cada una de éstas para que no lloviera en ese lugar donde se estaba celebrando dicha fiesta.

## SABAK

MEMBRANODONO: 211.26.1\*

El Sabak es un tambor de golpe directo, de un parche; el cuerpo del instrumento es en forma de "copa", el extremo opuesto a la piel está abierto y es adherida a la madera sin atadura alguna, únicamente con la sangre o gelatina fresca del animal, que generalmente es la barriga de la "iguana".

El Sabak es el tipo de tambor más estilizado que se encuentra entre nuestros indígenas y lo preservan desde tiempos precolombinos, su uso es entre los cabécares de Chirripó y en otros lugares donde habita esta etnia, aunque también se le encuentra agonizante entre los bribris de Alta Talamanca; se usa para acompañar el canto en los funerales y en

\* Numeración que corresponde a la clasificación HORNOSTL SACHS de los instrumentos musicales.

las danzas como Muákuke y Búrsique. Se interpreta sujetándose debajo del hombro izquierdo, se golpea con las "yemas" de los dedos de la mano derecha.\*

## LAS PIEDRECITAS MAGICAS DEL USEKAR\*1

- ¿Los usékares tenían piedras /sia'/? <sup>(2)</sup>
- Sí, ellos tenían muchísimas.

Trajeron muchas de allá abajo; de allá abajo las trajeron.

Sibo dejó los usékares en la tierra antes de que amaneciera. Entonces, de allá abajo vinieron ellos. Allá en ese lugar pusieron la primera casa; el nombre de ese lugar se llama en nuestro canto:



Allí él se encontró con diablos y se comió al jefe de ellos. Sibó le sacó de sus entrañas una piedra. Luego él se vino más para acá.

El tenía otra casa. El lugar donde está esa casa se llama en nuestro canto:



\* Rodrigo Salazar Salvatierra. Los Cabécares (Crónica de viaje). Centro Universitario del Atlántico. U.C.R. 1980

1.- Narrador: el médico aborígen, Francisco García, de Coroma; en bribri, el 30 de abril de 1982. Transcripción: José Feliciano Elizondo. Recolectores: Carlos Soto y María Eugenia Bozzoli de Willie. Partitura: Jorge Luis Acevedo. Laboratorio de Etnología, Universidad de Costa Rica.

2.- /sia/ son unos guijarros, generalmente cuarzos, pequeños, que los médicos aborígenes talamanqueños usan para consultar sobre las enfermedades. Los usékares no eran los médicos sino los jefes máximos talamanqueños, con poderes políticos y magico-religiosos, para vencer calamidades públicas, como plagas o guerras.

Allí se encontró otro diablo y se lo comió. Sibó le sacó otra piedra de sus entrañas. El se vino y llegó a la otra casa. El lugar donde está esa casa se llama en nuestro canto:



s die luachastro a chaso rorsa sororsa larts

Allí él se encontró otro diablo, lo mató, le sacó una pelota y era una piedra, él le quitó la envoltura, él se vino a un lugar llamado en nuestro canto:



ksa l wa tali wak ksasava ktsa

Este es aquel lugar de abajo. Entonces así es el cuento del usékar, sus clanes vinieron de dos, de *TegLiwak*, *mupa KokLipa*. Entonces él se vino a otro lugar llamado en nuestro canto:



spa. cuai 'võ spasiála spalairõ

Allí se encontró un diablo, lo mató, le sacó una pelota, llegó a un lugar a un lugar llamado.



tē rua tsi ri wa ierbekuéwa

Allí en ese lugar hay muchos diablos y él los mató. Los usékares tienen muchas de esas piedras tantas como las que tienen otros jefes.

En el lugar llamado



*ker wa ier bé kuéwa*

Sibo encontró un diablo.  
En el lugar llamado



*a li wa ierbé kuéwa*

El encontró un diablo.  
En el lugar llamado



*té lua ier be kué wa*

El encontró un diablo.  
En el lugar llamado



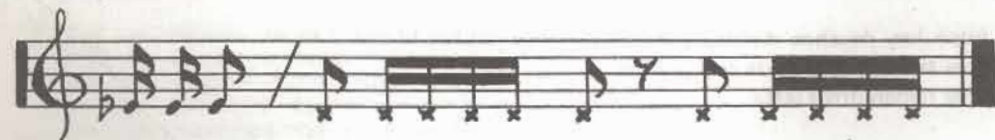
*dō wa ier bekué é*

El encontró un diablo.  
En el lugar llamado



*dw ē wa ko wa ier be ku é*

El encontró un diablo.  
En el lugar llamado



*tō lō wa cha dēyē j kō el ta ie mi cho ra*



El encontró un diablo.

Allá es la orilla del mar, él se desaparece.  
En el lugar llamado



di la koo eé di wo tskírike

Allí es donde nace el sol.  
En el lugar llamado



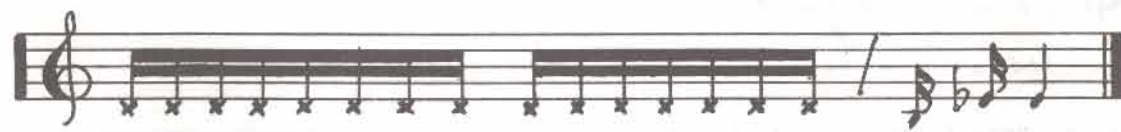
ko ga ya a rra ya er ka ñak

Allí están los confines del mundo.  
En el lugar llamado



ti ra ko blakotko ée rō twalíaserke

Allá es donde vive la gripe,  
Allí él lanzó la gripe.



éé ie tōtwāliau ya mi mi cho waiékaka koē da gō a

Se va por aquel lado de arriba por debajo del  
cielo, en el lugar llamado



ku le wa ba su wa kol wa la wa kiri wa



see tklocha i a wa shöl wa kol wa



ee ka li serke ka li wák seie bokli ña li ta e bak se nuké e do



es i rik mi rier dia wa

Allí vive la lluvia

Allí vive la lluvia.

Las lluvias eran gente como nosotros; entonces vivían allí.

Luego Sibó las barrió y las mandó allá abajo.

En el lugar llamado

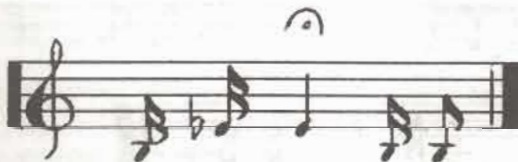


bo wa do wa

están las nubes que eran gente como nosotros.

Ellas vivían allá.

En el lugar llamado



i tō wa sno wa

está el musgo que se encuentra en el cielo.

y en los árboles,

este musgo era como gente

allí vivía,

sobre ése se sube Sibó

y lo corta con sus alas.

El cielo es muy azul, en él hay piedras muy pequeñas, por esa razón ellos hicieron muchas casas y allí viven ellos. Los usékares trajeron esas piedras y por eso ellos vencen en muchas cosas, fácilmente ellos mandan las enfermedades; fácilmente ellos las mandan a encerrar. Nosotros somos doctores sencillos, limitados. Pero Sibó dejó para nosotros la piedrecita de consulta. /*kérwa*/.

Si vamos a llamar saíno, hay una piedrecita para eso.

Si vamos a llamar venado, hay una piedrecita para eso.

Si vamos a llamar zopilote, hay una piedrecita especial, con eso nosotros hablamos. Sibó personalmente las dejó. Nosotros entendemos nuestros trabajos.

— ¿Lo entiendes tú? Pues es así.

**Seis piezas fáciles para piano**  
**De Jorge Luis Acevedo**  
**con temas indígenas**  
**(Bribris)**

1. Canción de Cuna
2. Canto Awá
3. Canción de Cuna
4. Canto Fúnebre
5. Canto de Trabajo
6. Canto de Amor



CANCIÓN DE CUNA BRIBRÍ  
(a Miguel A. Ouesada)

Jorge L. Acevedo

Lento y Delicado

The image displays a musical score for a piano piece. It consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 2/4 time and is marked 'Lento y Delicado'. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Cresc.' and 'p'. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

CANTO AWA (Sukia)  
Muy rítmico y percusivo (a Miguel A. Quesada)

Jorge L. Acevedo

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The music is characterized by a rhythmic and percussive style. The bass line features a consistent eighth-note pattern, often with triplets. The treble line contains more varied rhythmic figures, including quarter and eighth notes, and rests. A dynamic marking 'f' is present in the first system. The score concludes with a final note in the treble line of the sixth system.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values. The score features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo). The piece concludes with a double bar line and a final chord.

# CANCION DE CUNA BRIBRI

(a Miguel A. Quesada)

Lento y espiritual

The musical score is written in a grand staff format, consisting of six systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The music is characterized by a slow, lyrical melody in the right hand and a simple, accompanimental bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fourth system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.



Percusivo y ritmico

CANTO FUNEBRE  
(a Miguel A. Guesada)

Jorge L. Acevedo

*ff*

8

Adagio

a tempo

rit. *fff*



CANTO DE TRABAJO BRÍBRÍ  
(a Miguel A. Ouesada)

Lento y delicado

Jorge L. Acevedo

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with two staves. The first system begins with a complex, tremolo-like chordal texture in the right hand, while the left hand has a few notes. The second system features a more active right hand with eighth notes and a left hand with quarter notes. The third system continues this pattern. The fourth system has a right hand with eighth notes and a left hand with quarter notes. The fifth system shows a right hand with eighth notes and a left hand with quarter notes. The sixth system concludes with a right hand playing eighth notes and a left hand with quarter notes. The tempo marking 'Lento y delicado' is at the beginning, and 'rit.' (ritardando) is placed at the end of each system.

A musical score for piano and bass. The piano part (top staff) features a series of chords in a 4/4 time signature, with a 'rit' (ritardando) marking above the fourth measure. The bass part (bottom staff) consists of a simple rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. The score concludes with a double bar line and a common time signature 'C' at the end of the piano staff.

Muy delicado con fluidez

# LA NIÑA BLANCA

Jorge L. Acevedo

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 7/4. The music begins with a series of chords in the bass and a melodic line in the treble. A slur is placed over the first two measures of the bass line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a melodic line. A slur is placed over the first two measures of the bass line. The system ends with a double bar line and the word "Fine" written above the staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a melodic line. A slur is placed over the first two measures of the bass line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a melodic line. A slur is placed over the first two measures of the bass line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a melodic line. A slur is placed over the first two measures of the bass line.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a melodic line. A slur is placed over the first two measures of the bass line. The system ends with a double bar line and the instruction "D.C. al:8. y al Fine" written below the staff.

## BIBLIOGRAFIA

- 1.- **ACEVEDO VARGAS, Jorge Luis**, *La Música en Guanacaste*. Editorial Universidad de Costa Rica, 1980.
- 2.- **ACEVEDO VARGAS, Jorge Luis**, *Breve Reseña de la Música en Talamanca*, Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica, 1983.
- 3.- **ACOSTA, Ana Cecilia y LEFRANK, Roberto**, *Breve Reseña Arqueológica y etnológica de Costa Rica*, Editorial Imprenta Nacional, 1980, pp. 80.
- 4.- **AGUILAR, Carlos** *Religión y magia entre los indios de Costa Rica de origen sureño*, Oficina de Publicaciones Universidad de Costa Rica, 1965, p. 83.
- 5.- **ALPIREZ, Wilber**, *Música indígena costarricense*, Ministerio de Educación Pública, 1972.
- 6.- **BOZZOLI de WILLE, María Eugenia**, *El nacimiento y la muerte entre los bribris*, Editorial Universidad de Costa Rica, 1979, p. 264.
- 7.- **BOZZOLI, María Eugenia**, *Especialidades en la medicina aborígen bribri*, (informe preliminar), Departamento de Antropología, Universidad de Costa Rica, 1982.
- 8.- **BOZZOLI, María Eugenia**, *Localidades indígenas costarricenses*, Editorial Universitaria Centroamericana, 2a. ed., 1975, p. 231.
- 9.- **CONSTENLA UMAÑA, Adolfo**. *Leyendas y Tradiciones Borucas*. Editorial Universidad de Costa Rica, 1979.
- 10.- **FERNANDEZ, León**, *Conquista y poblamiento en el Siglo XVI*, Editorial Costa Rica, 1976, p. 472.
- 11.- **FERNANDEZ, León**, *Historia de Costa Rica*, Editorial Costa Rica 2a. ed. 1975, p. 288.
- 12.- **FERNANDEZ G., Ricardo**, *El descubrimiento y la conquista*, Editorial Costa Rica, 5a. ed. 1975, p. 288.
- 13.- **FERRERO, Luis**, *Costa Rica precolombina*, 2a. ed. Editorial Costa Rica, 1977, p. 492.
- 14.- **JONES, Pedro Karl**, *Una breve descripción de la Cultura Musical Chirripó*, América Indígena - Vol. XXXIV, No.2, abril-junio 1974.
- 15.- **MARGERY PEÑA, Enrique**, *Diccionario fraseológico bribri-español, español-bribri*, Editorial Universidad de Costa Rica, 1982.
- 16.- **RAMON y RIVERA, Luis Felipe**, *Fenomenología de la etnomúsica del área Latinoamericana*, Biblioteca Inidef, 1980, 1era. ed.
- 17.- **SALAZAR SALVATIERRA, Rodrigo**. *Los Cabécares (crónica de viaje)*. Centro Universitario del Atlántico, Universidad de Costa Rica, 1980.
- 18.- **SALGUERO, Miguel**, *Crónicas de Tierra Adentro*, Editorial Costa Rica.

Se terminó de imprimir en la Oficina de  
Publicaciones de la Universidad de Costa  
Rica en febrero de 1987. Su edición  
consta de 1.500 ejemplares.

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio  
San José, Costa Rica. A. C.