

Antología

Cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010)

Jorge Luis Acevedo Vargas &
Ron Mills-Pinyas, recopiladores



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

VAS

Vicerrectoría de
Acción Social

EAM

Escuela de
Artes Musicales



ARCHIVO
HISTÓRICO
MUSICAL

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte



Antología

Cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010)

Jorge Luis Acevedo Vargas &
Ron Mills-Pinyas, recopiladores



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

VAS

Vicerrectoría de
Acción Social

EAM

Escuela de
Artes Musicales



ARCHIVO
HISTÓRICO
MUSICAL

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte



CC.SIBDI.UCR - CIP/4242

Nombres: Acevedo Vargas, Jorge Luis, 1943- , compilador. | Mills-Pinyas, Ronald DeWitt, 1952- , compilador.

Título: Cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010) : antología / Jorge Luis Acevedo Vargas & Ron Mills-Pinyas, recopiladores.

Otros títulos: Antología, cosmovisión y expresiones estéticas de los pueblos originarios en Costa Rica (1978-2010)

Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Universidad de Costa Rica, 2025.

Identificadores: ISBN 978-9968-08-016-3 (PDF)

Materias: LEMB: Comunidades indígenas – Costa Rica. | Indígenas de Costa Rica – Vida social y costumbres. | Culturas indígenas – Costa Rica. | Arte indígena – Costa Rica. | Instrumentos musicales indígenas – Costa Rica.

Clasificación: CDD 305.800.972.86–ed. 23

Universidad de Costa Rica.

© Facultad de Artes, Escuela de Artes Musicales, Archivo Histórico Musical

Primera edición digital (PDF): 2025.

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 8546 • Fax: 2511 6113

Página web: <https://archivomusical.ucr.ac.cr/>

Correo electrónico: archivohistorico.eam@ucr.ac.cr

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella, bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos, sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor. Hecho el depósito de ley.

Índice

Prólogo: la colección Acevedo-Mills (1978-2010)	9
Introducción general	15
Estudios previos	19
Artistas como investigadores de campo	20
Metodología	21
Proceso creativo y conciencia mítica	24
Los pueblos originarios en Costa Rica	25

Capítulo I

Máscaras, disfraces, efigies bruncajc, yimba cajc y

bröransö dentro del contexto festivo	30
Antecedentes de las máscaras en Costa Rica	30
El juego profano y sagrado. Diablitos de Bruncajc	33
Personajes	35
Vestido, máscaras	39
Sikua (extranjero). Secuencia del juego	40
Nacimiento de los diablitos (Cagrúv rójc) bruncajc	41
La tumbazón y el suplicio	43
Reflexiones	44
La máscara como disfraz	47
Elementos hacia un análisis mítico de la fiesta de los diablitos	48
Diablitos de Yimba Cajc	51
Confección de máscaras bruncajc	54
Las máscaras actuales	57
Máscaras bröransö	61
Juego de los diablitos brörán	63
Nueva versión de los diablitos: el juego del toro, la mula y los enmascarados ..	67
Máscaras maleku	68
Negritos de Bruncajc	68

Capítulo II

Los ngöbere de Villa Palacios y Limoncito, San Vito, Coto Brus.....	74
La balsería (krun) o juego de palos.....	75
Enterramiento	83
Culto Mama Chi, Limoncito y Villa Palacios, San Vito, Coto Brus.....	83
Efigies chamánicas.....	88
Reunión secreta nocturna.....	89
Manifestaciones estéticas	91
Música y danza	93
Pintura de rostros.....	99
Pinturas en mastate (krá), florecimiento espontáneo.....	100
Preparación del mastate (kra).....	101
Preparación de los tintes	103
Elaboración de los cuadros.....	104
Imaginería.....	104
Cosmología.....	107
Dibujos chamánicos, progenitores de la raza humana	108
El árbol del rey	109
América libre	110

Capítulo III

Médico bribri-cabécar (awá-jawá).....	114
El canto mágico, el bastón de curación (ulú) y otros elementos auxiliares.....	114
El awá-jawá dentro de la estructura social.....	116
Ceremonia de iniciación.....	117
Elementos auxiliares mágicos de curación	118
Las piedras mágicas (siä)	120
Los bancos (uluk)	122
El collar de curación (setée).....	124
El zahinillo (hucö).....	128
Bastón de curación (ulú).....	128
El bastón de autoridad (awákal)	135
Los sueños (kapé).....	136

El humo (shakalá) del tabaco y otros	137
La gallina (dakaro) y el pollo (scoro)	138
El schiric	138
El canto mágico	139
Cantores y maestros fúnebres de Paso Marcos y de Suliniñak, Chirripó	141
Curación de un rancho cultural (wa-laky) cabécar	146

Capítulo IV

Grabado en jícaras	162
Proceso técnico	162
Signos de aculturación en la plástica	163
La talla de calabazas en las comunidades originarias	164
Grabado en jícaras malekus	164
Grabado en jícaras yimba cajc	167
Grabado en jícaras brörán	168
Grabado en jícaras bruncajc	168
Grabado en jícaras ngöbe	169
Grabado en jícaras bribri, cabécar	170
Chácaras, abalorios, bancas, herramientas y armas de caza	170

Capítulo V

Instrumentos musicales en los pueblos originarios de Costa Rica ..	182
Antecedentes	182
Instrumentos musicales precolombinos	182
Instrumentos musicales vernáculos o mestizos de uso actual, su relación con el rito, el canto y la danza	187
Instrumentos musicales adoptados por los pueblos originarios	212
La chirimía	212
La marimba	213
El quijongo	218
El violín brörán	222
Otros	222

Listado de instrumentos musicales de la colección Acevedo-Mills	224
Idiófonos (1)	225
Membranófonos (2)	233
Cordófonos (3)	236
Aerófonos (4)	237
Capítulo VI	
Cerámica tradicional guanacasteca de origen chorotega	248
Proceso	251
El curio, el engobe, el bruñido y el horneado	252
Algunas reflexiones finales	255
Acerca de la etnoestética y la historia del arte	255
Acerca de las disciplinas y los problemas de clasificación	256
Personas guardianas de tradición consultadas	259
Vocabulario indígena	261
Bruncajc	261
Brörán	261
Guaymí, ngöbe	262
Maleku	263
Bribri	263
Cabécar	264
Glosario de nombres científicos	267
Referencias	269
Resúmenes biográficos de los autores	273

Prólogo: la colección Acevedo-Mills (1978-2010)

En 2022, el compositor, docente, gestor cultural e investigador costarricense, Jorge Luis Acevedo Vargas (n. 1943), confió su acervo compositivo e investigaciones al Archivo Histórico Musical (AHM-UCR) de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (EAM-UCR).

Esta publicación es resultado del compromiso del AHM-UCR con este legado, y está dedicada a la colección Acevedo-Mills, reunida por el compositor e investigador junto con el artista estadounidense Ron Mills-Pinyas. Este libro es un testimonio del trabajo de campo realizado, las personas guardianas de tradición de pueblos originarios con quienes Acevedo y Mills compartieron, los enfoques estéticos que les guiaron y los marcos teóricos que aplicaron, en su consideración de los saberes y conocimientos a los que las personas de estas comunidades les dieron acceso. Consecuentemente, esta publicación ofrece documentación inédita resultado de estos procesos¹, y es fundamental para el estudio del impacto del trabajo artístico de Acevedo y Mills, sumando la influencia de ambos en el contexto nacional e internacional.

Luis Ferrero, en *Costa Rica Precolombina* (1977), cuarta parte, “El arte precolombino y el costarricense actual”, escribe:

Los jóvenes artistas costarricenses actuales, en efecto, se han perdido buscando las fuentes en Nueva York, París y Buenos Aires, teniéndolas tan cerca en el arte precolombino, y por eso su pretendida “internacionalización” resulta postiza y falsa. Han olvidado sus raíces y que la universalidad no es lo mismo que la internacionalización. ¿Por qué no los acucian las raíces indígenas para buscar lo humano contemporáneo que nos entronque a nuestro patrimonio cultural? El tiempo dirá si logran encontrar la esencia del legado artístico precolombino. (Ferrero, 1977, p. 388)

Jorge Luis Acevedo Vargas atiende a este llamado. Le seguirán otros, y en cada caso encontraremos acuerdos y disensos. Pero su labor como precursor de la investigación y creación en diálogo con los pueblos originarios en Costa Rica es fundamental. Esta publicación dialoga con otros estudios suyos, por ejemplo, *La Música en Guanacaste* (Editorial UCR, 1986a), y *La Música en las Reservas Indígenas de Costa Rica* (Editorial UCR, 1986b), resultados de su labor como docente e investigador de la EAM-UCR, institución de la que es profesor emérito desde el año 2024.

1 Cuando la información está disponible en otras publicaciones del autor, se indica.

A este respecto, Vinicio Chacón Soto, en su artículo “Un paseo por el mágico mundo de la música indígena” publicado en el *Semanario Universidad* (2023), escribe: “La Escuela de Artes Musicales se presta para reinaugurar ‘La Música en los Pueblos Indígenas de Costa Rica’, el mural que desde hace más de tres décadas cuenta una historia de tradiciones y espiritualidad ignorada por la mayoría de costarricenses” (párr. 1). Este mural, fruto de la colaboración entre Acevedo y Mills, recibe a las personas en la EAM-UCR². Este acto transgresor, especialmente considerando el enfoque “eurocéntrico” que el Conservatorio Nacional de Música de la UCR en la década de 1940 y la EAM-UCR en la década de 1970 han mantenido hasta muy recientemente, es relevante para entender el compromiso y pensamiento de ambos artistas. En la obra de Acevedo, como indica Chacón Soto (2023),

[se] mantiene la misma pasión por el tema que hace más de 30 años, cuando en los años 80 y producto de una amplia investigación —guiada por María Eugenia Bozzoli— compuso tres cantatas escénicas (“Mamaduka”, 1983-1984; “El Sukia”, 1986; y “Serrabá”, 1987) y fue la segunda de ellas la que inspiró al artista estadounidense Ronald Mills a elaborar el mural “La Música en los Pueblos Indígenas de Costa Rica”, que desde 1986 ha enriquecido la entrada del edificio A de la Escuela de Artes Musicales (EAM). (párr. 5)

Estas obras musicales, pioneras en Costa Rica y estrenadas en el Teatro Nacional, son conservadas en el AHM-UCR, y sus registros audiovisuales están a disposición en el portal Culturas sonoras de Costa Rica³. Asimismo, en el reportaje documental titulado, “El legado de Jorge Luis Acevedo Vargas en el Archivo Histórico Musical-UCR” (Artes Musicales UCR, 2024), realizado por el AHM-UCR en colaboración con la Oficina de Producción Artística de la EAM-UCR, la persona lectora podrá conocer el arduo proceso que exige un acervo tan diverso y complejo como el confiado por Acevedo a la UCR.

El llamado de Luis Ferrero en 1977 responde a una generación y tiene un contexto histórico concreto. Hoy, en retrospectiva, podemos sumar otras posturas. Sin embargo, para esta generación era una búsqueda (y un conflicto) muy importante; por esta razón, en el AHM-UCR consideramos fundamental estudiarlo con transparencia. Lo que hoy es tendencia mañana no lo es, pero la documentación conservada permanece y le permite a cada generación realizar su propio proceso de aprendizaje.

2 Acerca del mural, recomendamos la mediación didáctica disponible en la serie de videos publicados por la EAM-UCR en el marco del 30 aniversario del AHM: <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2023/3/03/la-escuela-de-artes-musicales-le-da-una-nueva-voz-al-mural-la-musica-en-los-pueblos-indigenas-costarricenses.html>

3 Portal Culturas sonoras de Costa Rica (AHM-UCR): <http://culturassonoras.ucr.ac.cr/jorge-luis-acevedo-vargas/>

En esta publicación, a nivel procedimental, se mantienen las transcripciones y clasificaciones realizadas por Acevedo, ya que permiten estudiar su “escucha”, es decir, la transducción que realiza, aplicando el disciplinamiento que las prácticas musicales occidentales, impuestas en el sistema educativo costarricense, le permiten. Hoy entendemos que son una traducción de las prácticas sónicas a las que tuvo acceso, y tenemos presente que estas prácticas, los artefactos, registros de audio y/o video que realizó de ellas representan fragmentos de sistemas culturales complejos y vivos. Consecuentemente, gracias a la generosidad, ética y transparencia de Acevedo, se suman a esta publicación un vínculo que dirige a una “antología” con registros de audio seleccionados por el autor, y un vínculo que da acceso a la serie *AHM-Jorge Luis Acevedo*, producida por la EAM-UCR, que reúne audiovisuales vinculados con su legado.

A este respecto, dada la tradición oral de los idiomas de los pueblos originarios en Costa Rica, y entendiendo que las transcripciones lingüísticas son también resultado de una “escucha” occidental disciplinada, hemos conservado sus referencias y los usos lingüísticos que Acevedo aprendió en su contexto. Entendemos que la lingüística continúa modificando estas “transcripciones”, pero, en este caso, mantenemos las que Acevedo tiene por referencias, ya que en sí ofrecen información importante acerca de sus procesos como investigador y compositor. Se suma, por tanto, un glosario de términos.

La colección Acevedo/Mills es animada por la necesidad de abrir espacios artísticos y científicos para el diálogo intercultural en el país. Una muestra puede ser visitada en el Museo Etnográfico que Acevedo fundó en Santa Ana (San José, Costa Rica), y en el acervo que confió al AHM-UCR. Acevedo realizó este trabajo desde una urgencia muy personal, que no pretende alinearse con escuelas de pensamiento o gremios académicos específicos. En su testimonio y la colección resultante, reunidos en esta publicación, conocemos a una persona preocupada por otras personas, cuyas vidas y formas de vida siguen estando en peligro, amenazadas por el colonialismo y el extractivismo.

Esta publicación cumple con el compromiso del AHM-UCR con las personas que confían su legado artístico y científico a la EAM-UCR, y su objetivo es documentar, conservar, informar y difundir el patrimonio y las músicas vivas en Costa Rica. El AHM-UCR y Acevedo ofrecen a la persona lectora la oportunidad de acceder a información inédita, para interpretarla y analizarla desde su propia experiencia.

En Costa Rica y América en general, las luchas de los pueblos originarios por **el territorio**, en su más amplio sentido, continúan. El AHM-UCR se solidarizó con estas luchas y, en cumplimiento de la declaración de 2024 “Año de las universidades públicas con los pueblos originarios”, consensuado entre pueblos originarios y avalado por el Consejo Nacional de Rectores (CONARE, 2024), realizamos esta publicación

con apoyo del proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica” (2020-2024) a mi cargo, inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social UCR.

Extiendo un agradecimiento especial al director de la EAM-UCR, MM. Ernesto Rodríguez Montero, al equipo del AHM-UCR, Luis Alfaro Bogantes (editor musical), Annette Seas (archivista) y a las personas estudiantes asistentes que colaboraron en los procesos requeridos; al Instituto de investigaciones en Arte (IIArte) de la UCR, específicamente a su director, Dr. Bértold Salas Murillo y al editor de *ESCENA. Revista de las artes*, M. L. Marco A. Arroyo-Mata; al Dr. Gonzalo Camacho Díaz y a la Dra. Rossana Lara de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por su tiempo, acompañamiento, consejo y recomendaciones durante el proceso de edición de esta publicación.

Dra. Susan Campos Fonseca

Coordinadora AHM-UCR

[Este vínculo dirige a la Antología](#)
[– Cosmovisión y expresiones estéticas de los](#)
[pueblos originarios en Costa Rica \(1978-2010\).](#)



[Este vínculo dirige a la playlist AHM](#)
[– Jorge Luis Acevedo.](#)



Introducción general

Si bien este no es un estudio exhaustivo, tenemos la esperanza de que la variedad de temas que abordaremos pueda servir para documentar la diversidad autóctona y mestiza que permanece en las culturas originarias costarricenses.

El término “forma de arte” es usado genéricamente, y en algunos casos con cautela, ya que muchas de nuestras nociones de arte y de lo que constituye expresión personal son irrelevantes en el contexto de las expresiones estéticas de los pueblos originarios dada la extensión limitada en la que los conceptos de arte corresponden. El arte que nos compete es más significativo en la medida en que estos grupos se esfuercen por mantener independientes los vestigios de sus culturas ante la rápida aculturación latina. En nuestro estudio, discutiremos las ambigüedades que rodean las definiciones del arte originario y lo que implican los estudios de la cultura originaria en el contexto de la intelectualidad occidental. Este siglo conlleva la disposición paulatina de la producción artística originaria. En la (Figura 1) se ilustra un remanente de estas expresiones.



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Muchas de las lenguas originarias están en decadencia o han desaparecido del todo. Algunas sutilezas artísticas chamánicas y culturales que no fueron escritas literalmente se han perdido también, similares a la ilustrada en la (Figura 2), proceso que se ampliará más adelante. Si no se toman las medidas pertinentes, las culturas originarias costarricenses, como tantas otras alrededor del mundo, estarán en serio peligro de extinción.

Figura 2. Curación de un rancho cultural cabécar (*wa-laky*) Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



! **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Ante la poca antropología de “rescate”, es necesario acrecentar el proceso investigativo de esta área de estudio. La mayoría de nuestros informantes se ubican en la década de los setenta, e incluso hasta nuestros días. Muchos de ellos han fallecido en el transcurso del proceso de las investigaciones de campo. Como ejemplo, podemos señalar el caso de una anciana ngöbe de Villa Palacios, Coto Brus, que murió justo antes de realizar una serie de asociaciones ofrecidas sobre sus figuras (efigies) talladas. La primera y más anciana esposa del chamán y cacique ngöbe Pedro Bejarano, quien nos enseña muchísimo sobre pintura de rostros, murió en 1993. También podemos señalar el caso de Julia Bejarano, anciana ngöbe de Villa Palacios y hermana de Pedro, que tenía la reputación de tener amplios conocimientos acerca de las

plantas medicinales y pasó el ocaso de su vida solitaria y enferma. Prácticamente todos los protagonistas de trabajos de rescate musical maleku de la década de los ochenta han muerto; los pocos ancianos que quedan son los últimos portadores de ciertas tradiciones ancestrales. El que fuera anteriormente diablo mayor de los diablitos de Bruncaj, Espíritu Santo Maroto, murió después de dejar pequeñas transcripciones de leyendas publicadas junto con el Dr. Adolfo Constenla Umaña (1979). Desde su muerte, como documentamos luego, el festival ha perdido parcialmente significado; el papel del diablo mayor apenas es protagonizado con relativa autoridad por su hijo Nicanor Maroto Lázaro (Figura 3). La lista podría continuar. En muchos casos, la muerte de un anciano representa la absoluta pérdida de conocimientos medicinales, artísticos, chamánicos, etc., que han evolucionado a través de los siglos.

En la primera década del siglo XXI somos testigos de un momento crítico de la historia de las

Figura 3. Nicanor Maroto Lázaro, hijo de Espíritu Santo Maroto y diablo mayor de los diablitos de Bruncaj. Bruncaj, 2000



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

culturas originarias. En el mejor de los casos, unas cuantas horas de videos, fotos y transcripciones de entrevistas pueden ser todo lo que quede de muchas culturas originarias en muy poco tiempo. En lo que podría representar la única esperanza de conservar muchos de los atributos culturales, los museos han aparecido recientemente en varias comunidades originarias costarricenses. La necesidad de establecer instituciones de este tipo puede ser vista como un signo de esterilidad final. En algunos casos, como en el de Brörán y Bruncaj, estas “casas de la cultura” funcionan para educar y revitalizar, pero otras parecen destinadas a funcionar como simples almacenes de cultura. Así pues, aunque pretenciosamente son llamados museos, muchos son en realidad pequeños ranchos con muy poco que mostrar y casi sin ninguna proyección sociocultural. Según Boas (1927/1955), las colecciones etnológicas “debían de clasificarse y ordenarse teniendo en cuenta el contexto cultural del que resultan originarios” (p. 22).

Cualesquiera que sean sus fallas, tales facilidades culturales son necesarias para alentar el orgullo

originario y, hasta donde sea posible, educar a jóvenes que frecuentemente están más interesados en la cultura occidental que en la suya propia, y por supuesto, para educar a los visitantes. Aunque hay algunas señales positivas que indican que los mismos originarios están interesados en conservar lo que queda de sus culturas, nos preguntamos si esto sucede lo suficientemente rápido como para preservar poblaciones concentradas que tengan culturas originarias identificables, sin que sus comunidades se conviertan en pequeños parques de diversión para turistas.

En este sentido, durante los últimos años se ha incrementado, especialmente entre los jóvenes de los diferentes pueblos originarios, un interés por conocer sus raíces. Hay todo un movimiento y programas para recuperar su lengua extinguida, como en el caso de los bröransö y bruncajc, de revitalizar tradiciones, costumbres, todos los aspectos culturales de su pueblo. Desgraciadamente, el fin que los ha movido ha

Figura 4. Cacique ngöbe Pedro Bejarano con su cuaderno sagrado del culto Mama Chi. Limoncito, Coto Brus, 1988



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

sido estrictamente la explotación turística. Con ese objetivo, los bruncajc le han sacado provecho a la fiesta de los diablitos; incluso han cambiado su estructura organizativa original y han incluido elementos nuevos a la fiesta, como es el caso del desfile de los diablos antes del encuentro con el toro en el primer día del juego. Además, las máscaras bruncajc para vender al turista han sido tremendamente transformadas en máscaras ecológicas en donde el rostro pasa a un segundo plano para darles espacio al bosque, plantas y animales de su hábitat. Por su parte, los malekus ofrecen paquetes turísticos que incluyen caminatas, venta de artesanía, plantas medicinales y representaciones teatrales.

La población originaria de Costa Rica es pequeña en proporción con la población general de otros países centroamericanos, sin embargo, y a pesar de la “seudoprotección” oficial a su integridad física y cultural, están a menudo marginados y fragmentados. Por tal razón, la presente investigación pretende profundizar y difundir el conocimiento de las culturas originarias vivientes de Costa Rica, desde las manifestaciones artísticas a las vinculadas con su cosmovisión (Figura 4).

Estudios previos

Aunque ha sido compleja la historia regional de ciertas expresiones estéticas de los pueblos originarios, como la cerámica, el jade, la piedra y el oro precolombino, estas han recibido una excelente atención por medio de algunos estudiosos como Stone (1949, 1961, 1977), Ferrero (2000), Lange (1988), Abel-Vidor (1981), Snarkis (1982), entre otros. Muy poco se ha reportado acerca de las formas de arte de los pueblos originarios vivientes excepto por los estudios de Acevedo y como breves menciones en textos de lingüística y etnografía. Al momento de hacerse este escrito, virtualmente existe poca documentación; el sistema universitario no ha integrado en su currículum este tipo de material, los museos y bibliotecas nacionales apenas han tratado el arte y la música en los pueblos originarios costarricenses, mucho menos elementos artísticos rituales modernos, como los reflejados en la (Figura 5).

Sin embargo, entre los años 2015 y 2016, los Museos del Banco Nacional de Costa Rica, el Museo Nacional y el Museo de Jade exponen su colección de instrumentos musicales precolombinos (ocarinas, pitos, sonajeros, cascabeles y maracas). Sobre esta temática se dieron conferencias y conciertos. El Museo de Oro del Banco Central agrega, en su exhibición de instrumentos originarios arqueológicos, instrumentos musicales originarios actuales de la colección Acevedo-Mills y publica el libro *La Metáfora de los Sonidos*, por Priscilla Molina Muñoz y Mónica Aguilar Bonilla (2015). Por su parte, la Biblioteca

Figura 5. *Jawapas cabécares Raúl Madriz Madriz y Rafael Ortíz Luna, llamando a los dueños de los poderes a través de un bastón de curación (ulú). Siliniñak, Pacuare, 1995*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Nacional ofrece en línea trabajos de investigación y recopilaciones sonoras *in situ* de los actuales pueblos originarios de Costa Rica y de la provincia de Guanacaste realizados por Jorge Luis Acevedo Vargas.

Realmente, la relativa escasez de literatura que atienden las formas de arte originario existentes no se limita a Centroamérica. Las historias de arte, aún en países con grandes poblaciones originarias, muestran una preocupante falta de atención a tales formas artísticas. Aunque las razones parecen estar enraizadas en una disonancia conceptual que parece arreglárselas para atesorar artefactos antiguos, al mismo tiempo que se desprecia a la población originaria, creemos que también refleja vacíos y ambigüedades que se mantienen en cuanto a la definición del arte, así como aspectos que no se han resuelto en la clasificación académica. Retomaremos este problema más a fondo en la conclusión.

Artistas como investigadores de campo

Preguntas sobre la naturaleza y el propósito del arte son trabajo de campo. Nos las hacemos con mucho más énfasis de lo que normalmente se hace. En este proceso, tenemos la oportunidad de reexaminar nuestras concepciones, construir nuestras metáforas y relacionarnos con lo que se esté investigando. Como artistas ganamos fluidez y un fresco sentido de libertad que nos acerca al trabajo creativo. Llevamos en nuestros estudios renovada confianza en que las nociones que nos definen en el milenio contemporáneo son provisionales y, por lo tanto, sujetas a redefinición. Al lado de este renovado sentido de libertad, está, paradójicamente, el intenso entendimiento de lo que significa ser artistas, dentro de una cultura que nos coloca perpetuamente al borde, convertidos en curiosidades de una megacultura internacional que (uno se ve forzado a concluir) mira el arte más como mercancía que como parte integral de la salud somática, espiritual y social.

Nuestro arte, nuestra ideología de autoexpresión y nuestra historia social continuarán así, destinados a vagar por los bordes de la necesidad social, hasta que inventemos una ideología artística creativa diferente, que implique un sentimiento mayor de comunidad. Los artistas contemporáneos son, en efecto, la cultura de uno solo, que inventan más estilos y gramáticas visuales plásticas. Los críticos y académicos de las artes funcionan como cuasiarqueólogos, teorizan acerca de, e interpretan, las muchas culturas de uno solo. Perdida está la función del arte como fuerza unificadora de lo social y lo espiritual, y se ha perpetuado el deseo de que las culturas originarias y sus formas de arte no cambien, como si las culturas “nativas” puras, pudieran y debieran permanecer inmunes al paso del tiempo, como si debieran ser persuadidas a no actuar.

Metodología

La premisa de este estudio es la siguiente: al observar el arte y la música de los pueblos originarios vivientes, así como las creencias, mitos y rituales que los rodean, se puede aprender mucho de las culturas en su rápido desarrollo sociocultural. Esto se logra con visitas sistemáticas hechas durante un período de varios años, en las cuales muchas de las preguntas se repiten una y otra vez desde diferentes ángulos y en diferentes contextos de discusión. Nuestra investigación ha requerido a menudo que acompañemos a nuestros anfitriones a recoger materiales e información *in situ*. Así hemos tenido oportunidades informales de observar e investigar acerca de gran cantidad de temas. Como otros investigadores de campo, se han anotado respuestas diversas a preguntas similares, lo cual revela no tanto la falta de coherencia o verdad, sino más bien una propensión a expresar los conocimientos de manera gradual de acuerdo con la confianza que se establece. Muchas veces hemos creído saber lo suficiente de algún tema, pero un comentario casual nos abre una nueva dimensión y así podemos crear lazos con otras materias.

Nuestra investigación asume una actitud sintética, en parte presentada como respuesta a cierta impaciencia que tenemos con la escolaridad tradicional. Nuestro trabajo es más específico que otros tratados, como se espera de etnologías más disciplinadas, y, por lo tanto, está preponderantemente basado en investigaciones de campo, por lo cual es más interdisciplinario que lo que se espera de trabajos convencionales de musicología o de historia del arte. Estamos interesados en obtener un entendimiento más texturizado del material, lo que puede parecer, en muchos casos, caer en las disciplinas tradicionales. Estamos conscientes de que el material es relevante, toca áreas temáticas, además de arte, música y antropología, tales como mitología comparativa, religión, psicología e historia. Nuestro trabajo intenta así ampliar y enriquecer los estudios eruditos tradicionales dirigiéndose más al artista liberal que al especialista, es decir, tomar un vistazo de los elementos integrados.

La relación de las artes con la antropología se ha discutido desde hace mucho tiempo sin muchos resultados. El deseo de unir los conocimientos disponibles con cada disciplina ha sido vano. En consecuencia, ya sea por la falta de habilidad para solucionar la brecha que existe entre las ciencias sociales y las humanidades por la miopía profesional, o por dependencia plena de los libros, tenemos pocas herramientas para entender el arte como un fenómeno universal. El arte como fenómeno universal es un lenguaje que trasciende fronteras culturales y lingüísticas, por lo que puede ser entendido y apreciado sin distinción alguna.

La metodología antropológica contemporánea permite el reportaje interpretativo de los “participantes observadores”, pero tal interpretación usualmente termina con los investigadores volcando los problemas hacia sí mismos y hacia sus propias conclusiones. La literatura teórica antropológica actual se preocupa por aspectos que implican la teoría de la deconstrucción, un debate sobre “autoridad y textos”, el papel del observado y la forma que la interpretación debe tomar (Krieger, 2004). En este contexto, estamos de acuerdo con los que promueven un estilo de investigación que permita a los originarios expresarse por sí mismos (como se aprecia en la Figura 6), y que dan al investigador una oportunidad para que reflexione sobre las implicaciones que el estudio podría tener con respecto a sus propias concepciones y las de su propia cultura.

Figura 6. Los autores en sesión de trabajo con el cacique ngöbe Pedro Bejarano. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1987



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La esperanza es que tal comparación ofrezca una intensa oportunidad para examinar las concepciones occidentales que se tienen acerca del arte. Además, tal interpretación reflexiva requiere un arduo esfuerzo para poder prestar atención a la práctica artística en los pueblos originarios, basada en tradiciones socioculturales tan diferentes a nuestros sistemas de modas artísticas, de galerías, de correrismo y autopromoción, basados en el legado del modernismo de una sociedad multicultural y de intensos medios de comunicación.

El asunto se vuelve aún más complicado porque varios grupos originarios están tomando y usando en la actualidad, hasta cierto punto, ideas occidentales acerca del arte, de su exhibición y del papel social del artista justo cuando nuestro mundo occidental está reevaluando los mismos problemas y experimentando un desencanto con su previa descripción de su historia. Lo realmente curioso es que las influencias van en ambas direcciones y, sin embargo, parecen no encontrarse en ningún punto. Un vistazo a la literatura contemporánea muestra un intento para enmendar los anteriores patrones de la explotación y de marginalización que se hacen sobre otras culturas o varias subcategorías sociales. Todo esto llega desde la crisis intelectual que enfrentan muchas disciplinas desde finales del siglo XX, particularmente en las ciencias sociales y en las humanidades.

Nos acercamos al arte de las culturas originarias como artistas y no como antropólogos. Tomamos las artes como punto de partida, en lugar de verlas como una curiosidad etnográfica. No estamos interesados en apropiarnos de estas formas de arte, ni convertirnos en chamanes “occidentales”, ni en insistir en una noción de “pureza nativa”, que puede ser que nunca haya existido. Tampoco queremos romantizar, distorsionar, abusar ni traicionar las amistades que hemos hecho.

También hemos anotado que los cambios en las condiciones sociales no son comparables con los cambios de las formas artísticas y, sorprendentemente, que algunas formas de arte, tales como la confección de máscaras en Bruncajé y algunos ritos de los bröransö, que pasan por períodos de casi total extinción, emergen más fuertes, con nuevos atributos y refinamientos estéticos. Algunas formas de artes plásticas y musicales pasan por cambios graduales, mientras que otras se mantienen estables en otras áreas. Otras cambian de pronto al incorporarse a nuevas nociones artísticas, como discutiremos más adelante con relación a las pinturas ngöbe sobre mastate (corteza de árbol).

Es claro que toda disciplina tiene mucho que ganar al estudiar otras culturas, especialmente aquellas más lejanas. Al hacer el trabajo de campo y, por lo tanto, aprender por medio del trato personal en lugar del trabajo de escritorio, esperamos obtener un sentido rico y práctico de la vida en los pueblos originarios y el papel que las artes juegan en su preservación y evolución. Por este motivo, se ha decidido estructurar el presente texto en una catalogación de acuerdo con las manifestaciones artísticas presentes en las festividades y en la cosmogonía de los diferentes grupos originarios, así como en sus rituales.

Proceso creativo y conciencia mítica

Durante una rápida evolución cultural, es inevitable que las formas de arte tradicionales pasen por cambios igualmente rápidos, ya sean movidos por relacionarse con el turismo o por la explotación que llega desde fuera de la comunidad. En forma menos obvia, la práctica artística tradicional es influenciada por nociones recientemente adoptadas sobre el arte de exhibición y sobre el papel del artista, junto a la atención internacional y al gusto de los coleccionistas, muchos de los cuales tienen poco interés en el significado cultural de los artefactos. Para ellos, el artefacto es un objeto que se colecciona como cualquier otro.

Aunque estas presiones provocan graves distorsiones sobre las sociedades tradicionales, estos cambios ideológicos y ontológicos también promueven y estimulan formas de arte que sirven como puente entre las diferentes formas de ver el mundo. Todo esto tiene un costo, el cambio de un arte para el bien de la comunidad a un arte que beneficia al individuo es radical y arriesgado. El cambio representa el retomar para sí mismo algo que se había sacrificado, que es penado por un distanciamiento metafísico y cultural, que experimentan actualmente los artistas no pertenecientes a pueblos originarios. No obstante, podremos abstraer algunas ideas básicas en la comprensión de lo que el arte es, para quién y para qué es elaborado.

Levy-Bruhl (1923/1966) llamó “*participation mystique*” [participación mística] (p. 35) a la entrada voluntaria al nivel de conciencia mítica, o las distinciones de sujeto-objeto que están subordinadas a un grupo de asociaciones simbólicas mágicas, generadas inconscientemente, que sustentan y unen al individuo a la colectividad y de la colectividad al universo. Esto se experimenta como un anhelo colectivo, un deseo de participar en lo que ha sido llamado poéticamente “un sueño colectivo” (Abell, 1966, p. 57); su significado es fácilmente desechado como tal, porque no es un sueño. Aunque es frágil frente a la aculturación, va más allá de la creencia simple, dado que es un aspecto fundamental en la vida espiritual y, como vamos a proponer, en la vida creativa, lo que tiene implicaciones para un análisis del arte más universal y efectivo. Así pues, creemos que los estudios de las personas originarias tienen los problemas que enfrentan ambas artes, a saber, el arte originario y el arte contemporáneo occidental.

Usar un conocimiento básico que se vincule a la participación mística puede facilitar el examen de asuntos polémicos, tales como las ambigüedades que se presentan dentro de las polémicas sobre la categorización del arte en los pueblos originarios, su valor intelectual y su relativa calidad estética. Aunque algunos de estos aspectos han sido ya tratados por autores como Gablik (1991), en su apasionado ruego para reencantar el arte, y en la astuta tesis de Dissanayake en *Homo Aestheticus* (1995), que plantean que el arte tiene una base biológica, este estudio pretende basarse en el trabajo de campo y usar el mismo método para observar el arte originario y, por extensión, al arte contemporáneo occidental.

Los pueblos originarios en Costa Rica

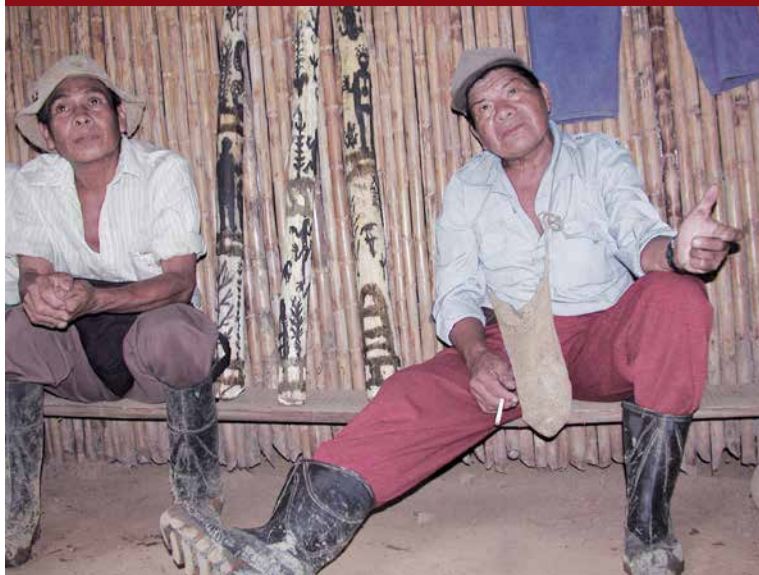
Es evidente que en las historias, mitos y leyendas de los pueblos originarios costarricenses siempre ha estado presente la integración del ser humano y la naturaleza, que da como resultado concepciones y cosmologías de una espiritualidad animista. Tal como se puede constatar en crónicas españolas, estudios arqueológicos, antropológicos, etnohistóricos y etnomusicales, la rica diversidad ecológica costarricense ofreció sin duda los ambientes adecuados para el desarrollo y regionalización de las culturas de diversas procedencias, las cuales, gracias a su permanente interacción, adquirieron sus propias características socioculturales. Ser humano y naturaleza están unidos en términos filosóficos, estéticos, religiosos, arquitectónicos, agrícolas, socioculturales y políticos.

Al arribo de los españoles, Costa Rica estaba habitada por pueblos de origen mesoamericano, sudamericano y del Caribe, que vivían en permanente comunicación. Todos estaban ubicados en diferentes regiones y con una infraestructura sociopolítica y cultural consolidada por su misma interacción. Según los estudios de Stone y otros estudiosos, ocuparon cuatro grandes áreas del territorio costarricense: Pacífico Norte, Área Central, Vertiente Atlántica y Vertiente del Pacífico Sur. En todo el Pacífico Norte se desarrollaron pueblos de origen mesoamericano y en las demás áreas, pueblos de origen sudamericano y del Caribe. Su estructura sociopolítica estaba basada en señoríos y cacicazgos mayores y menores. Eran pueblos fundamentalmente agrícolas productores de alimentos que, de acuerdo con su región, complementaban la agricultura con otras actividades como la caza, la pesca, la recolección de frutos y plantas del bosque. Tenían otras actividades productivas no alimentarias de carácter estético en torno a su mundo cosmológico, ilustrado en la actualidad en creaciones como los bastones ulú (Figura 7).

Entre sus expresiones artísticas más relevantes estaban el tejido de algodón y fibras naturales, la cerámica, orfebrería, confección de piezas artísticas en piedra, jade, hueso y madera, la creación de instrumentos musicales para acompañar los cantos religiosos, rituales y seculares.

Como efecto inmediato de la conquista española, los pueblos originarios sufrieron un acelerado proceso de mestizaje étnico y cultural indo-negro-hispano. La mezcla empezó a crear el perfil pluriétnico del costarricense actual, pero además inició el exterminio étnico y sociocultural de los pueblos originarios. Como resultado, en la actualidad están reducidos a solamente ocho grupos originarios asentados en territorios que conservan, en menor o mayor grado, sus rasgos socioculturales, como la vestimenta (Figura 8), pero con la amenaza constante de los mecanismos agresivos de aculturación y de los intereses económicos y políticos externos de la comunidad.

Figura 7. *Jawapas (chamanes cabécares) Vicente Barquero Rojas y Rafael Ortiz Luna, con bastones de curación (ulú), previo a sesión de trabajo con los investigadores. Paso Marcos, Chirripó, 1992*



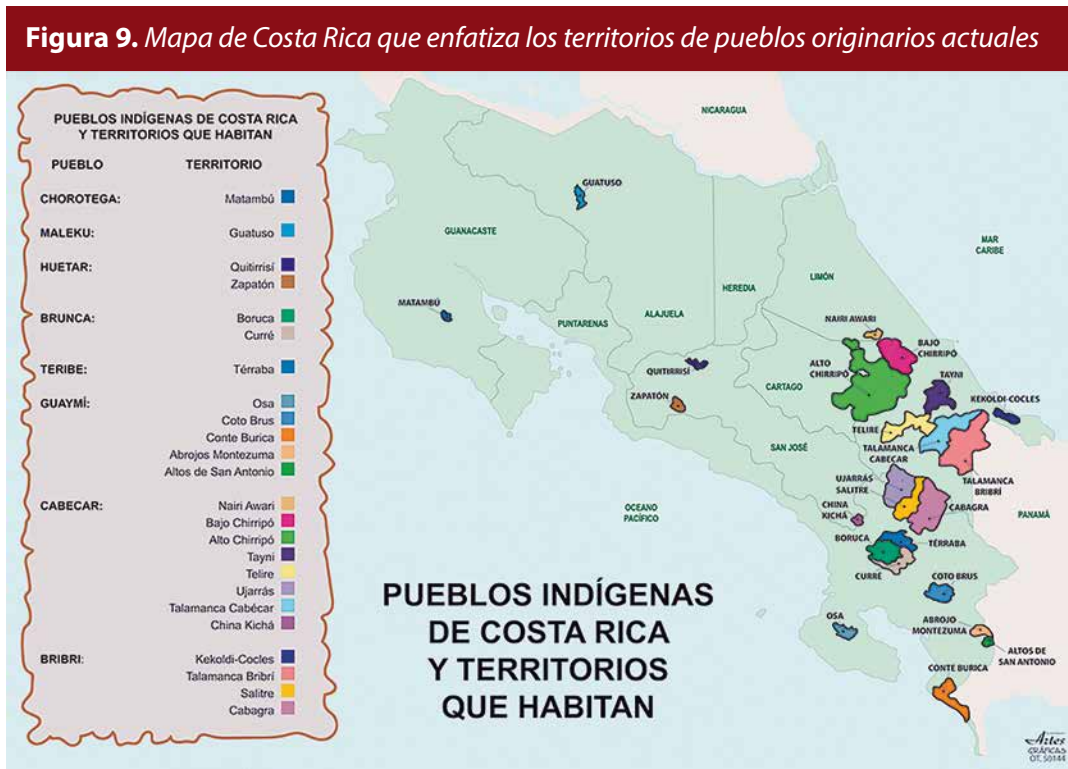
| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 8. *Vicente Reyes, bicagra, artesano y cantor fúnebre cabécar junto con su familia. Paso Marcos, Pacuare, 1995*



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Algunos de ellos conservan su lengua vernácula y con ello su mitología, música instrumental, música vocal, sus danzas, ritos e instrumentos musicales, cerámica, las artes plásticas y otras manifestaciones estéticas. En la (Figura 9) se puede observar su distribución a lo largo del territorio costarricense.



Fuente: Ministerio Público de Costa Rica (s. f.) (<https://ministeriopublico.poder-judicial.go.cr/index.php/fai>).

The background features a repeating geometric pattern of triangles. The left side is a solid dark blue field. The right side is a pattern of triangles with dark blue outlines and light blue or white interiors, arranged in a staggered grid.

Capítulo

I

Capítulo I

Máscaras, disfraces, efigies bruncajc, yimba cajc y bröransö dentro del contexto festivo

Antecedentes de las máscaras en Costa Rica

Las máscaras y otras formas de disfraz en Costa Rica tienen orígenes remotos. En el período precolombino estaban íntimamente ligadas a la intensa actividad ritual de las culturas originarias. Los cronistas Fernández de Oviedo y Jerónimo Bensoni (1959, citados en Acevedo Vargas, 1986b) nos dejan importantes crónicas de ritos, areitos¹ (p. 30), danzas, fiestas y otras manifestaciones culturales en donde se evidencia la utilización de máscaras y disfraces. Destacan los juegos acrobáticos ceremoniales aún vigentes en México, el volador (p. 31) y el comelagatoazte² (p. 32), ambos ligados con el misticismo agrícola y cosmológico de los pueblos originarios. También se registran tres fiestas principales que se celebraban anualmente en honor a sus deidades: de embriaguez ritual, de sacrificios humanos con antropofagia ritual y rituales al maíz, manjar sagrado. Además, había compañías de artistas formadas por músicos, danzantes y malabaristas que iban de cacicazgo en cacicazgo divirtiendo al cacique y su gente (Fernández de Oviedo, citado en Acevedo Vargas, 1986b, p. 34).

Las complejas castas sacerdotales, prácticas funerarias, muestras arqueológicas que representan personajes ataviados con disfraces, especialmente los concernientes a la acción chamánica, entre las cuales se destacan las hermosas piezas de oro de hombres chamanes con cabeza de ave, de felinos, de saurios (Aguilar, 1996, pp. 53-55). El mismo Fernández de Oviedo nos habla del uso de la pintura facial y corporal

-
- 1 En su *Historia Natural de las Indias*, González de Oviedo se refiere al areito, en este caso a un areito de carácter fúnebre en la Gran Nicoya: “Otros areitos y cantados juntados con el baile e contrapases, usan los indios e son comunes y en tiempo de sus abseQUIAS 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” (Fernández de Oviedo, 1959, citado en Acevedo Vargas, 1986a, p. 30).
 - 2 El comelagatoazte es una especie de danza o juego acrobático giratorio. Fernández de Oviedo (citado en Acevedo Vargas, 1986a) indica: “Hacen una horca de tres palos, los dos fijos en tierra y el alto atravesado es 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. (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 madera ligerísima, así como sigua o ceiba, u otros tales, o guazuma que son maderas livianas; aqueste 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 voltea no toque con la cabeza en tierra. E cerca de los extremos hay otros dos palos que pasan de parte en parte al palo que anda alrededor , a los cuales se tienen a los que golpean . Es sin duda cosa que olgar , viéndola , e de ningún peligro esta manera de rehilero ; e así anda alrededor tan recio e con tanta violencia como un rehilero, por el contrapeso que un volteador hace al otro” (p. 32).

con fines festivos, estéticos, rituales, guerreros y mágicos, así como de la existencia de personas especializadas en estos roles (citado en Acevedo Vargas, 1986a). En la Plaza de Nicoya, durante un areito o mitote, Fernández de Oviedo observó el uso de máscaras en la representación del juego ceremonial el volador: “Algunos llevaban máscaras con gestos de aves” (Fernández de Oviedo, citado en Acevedo Vargas, 1986a, p. 31).

Doris Stone menciona el uso de la máscara en una celebración de los bribris en Talamanca relacionada con la felicidad y la buena suerte cada vez que se ocupe un nuevo hogar:

La ceremonia completa se conoce con el nombre de itsö y toma su nombre de la planta disciplina [*sic*] (itsö o kamat, en bribri: *Chamaedorea. sp*) de la cual se hace hoy día la máscara. La barba de la cara es la barba de viejo (*Tillandsia usneoides*). Tras la inauguración de una casa, la máscara que se supone va a asegurar la longevidad de la familia que va a vivir en la nueva casa, se oculta y los celebrantes tienen que cazarlo antes de que se ejecute la danza. (Stone, 1961, p. 153)

En relación con este mismo tema, Doris Stone (citada en Bozzoli Vargas, 1979) explica sobre lo observado por Gabb (1969) en una ceremonia mortuoria para los guerreros, ya extinta, en la cual

[se] incluía un baile de una figura enmascarada que representaba un diablo. Quizá este enmascarado es el que recuerdan los mayores en Amubre, porque el traje que produjeron para Gabb (Fotografía y descripción en Skinner, 1920) recuerda la actual descripción que hacen de /itsö/. Dos ancianos nos informan que, en la procesión de los huesos, en su niñez, a veces iba este personaje muy desgreñado; todo su traje tenía que ser muy grotesco, confeccionado principalmente con una cáscara de ese nombre /itsö/ e iba cubierto totalmente de la cabeza a los pies. El hecho de ir a buscar los materiales del traje era una fiesta; vestían al enmascarado allí mismo, pero casi nadie sabía, quien era. En la procesión hacia el /äpo/ se le iban diciendo bromas, pero era prohibido reírse de él; se dice que el castigo anunciado por reírse era quedarse con los dientes “pelados” permanentemente, algo así como quedarse con la sonrisa congelada. (Bozzoli Vargas, 1979, p. 114)

En una entrevista con Leónidas Elizondo (comunicación personal, 2019), exmaestro maleku de la cultura en la escuela del Palenque Tonjibe, afirma que en el siglo XIX los malekus utilizaron máscaras de madera y de jícara (pupa, en maleku [*crescentia kujete*]) durante los enfrentamientos con los huleros.

La conquista española propicia el mestizaje étnico y cultural afromestizo del cual surge, entre otras cosas, el nuevo ritual americano. La Iglesia católica descubre en las estructuras de las cofradías el mecanismo adecuado para atraer, organizar e incorporar a los pueblos originarios al cristianismo. Es dentro de esta organización laico-religiosa que el antiguo rito originario adquiere una nueva dimensión al mestizarse con

elementos afros e hispánicos. Manifestaciones de este nuevo ritual americano aún vivientes en Costa Rica son la yegüita de Nicoya, Cristo de Esquipulas en Santa Cruz de Guanacaste, negritos de Boruca (Bruncajc), diablitos de Térraba (brörán, bröransö en plural), Bruncajc y Rey Curré (Yimba Cajc). En todas ellas encontramos el sincretismo de lo originario, lo afro y lo hispánico, y dentro de ese sincretismo: la música, la danza, diferentes formas de disfraz, la pintura facial y las máscaras.

El desarrollo cultural durante el período colonial surge muy modestamente dentro de las iglesias y la gobernación española. Los indios, negros y mestizos fueron justamente los principales protagonistas de las manifestaciones culturales que entonces se generaban. Ellos representaban comedias, realizaban simulacros de guerra y parodiaban disfrazados a negros, negras, indios e indias, moros y españoles. Estas manifestaciones culturales las encontramos muy bien descritas en las festividades cívico-religiosas que se realizaron en enero de 1725 en Cartago con motivo de la jura de Luis I (Fernández, 1976, pp. 175-177).

Entre las observaciones que hace John Cockburn durante su estancia en Nicoya a principios del siglo XVIII, destaca la de un festival en donde músicos y disfrazados bailan frente a la Virgen en el interior de la iglesia y enfatiza que vio bailes de máscaras (Cockburn, citado en Meléndez Chaverri, 1974, p. 82). Durante este mismo período los españoles introducen las mascaradas, también conocidas como mantudos, cabezones, payasos. Del género de máscaras y disfraces, estos son los que logran mayor arraigo en la vida sociocultural de Costa Rica, fenómeno muy ligado a otro de carácter musical: las cimarronas o pequeñas bandas de pueblo.

Aunque muchas formas de disfraz han desaparecido por causa del tiempo y las circunstancias, dichosamente, algunas de ellas siguen sorprendentemente vigentes dentro de su propio contexto festivo. En las fiestas en honor al Cristo de Esquipulas que celebran en Santa Cruz de Guanacaste cada quince de enero, los “indios promesanos” bailan y cantan frente a la imagen del Cristo Negro de Esquipulas con el rostro cubierto con un velo blanco sostenido de un sombrero de paja. En la última fase de las fiestas en honor a la Señorita Virgen de Guadalupe en Nicoya, los personajes que participan en la danza de la yegüita, debidamente disfrazados, parodian frente a la Virgen el milagro que otorga el Santo Patrón a una joven de un pueblo originario, según lo describe la leyenda³.

Los negritos de Bruncajc parodian a los negros embetunándose las caras y colocándose extraños sombreros fabricados con materiales naturales y también disfrazan una yegüita (la identifican como caballo). Los diablos de Bruncajc, Yimba Cajc y Brörán utilizan máscaras vernáculas mestizas con elementos

3 De esta leyenda se encuentran dos versiones en el libro *La Música en Guanacaste* de Jorge Luis Acevedo Vargas (1986a).

hispanicos u otros atuendos que complementan la máscara. Los mantudos del Valle Central cada vez nos sorprenden más por su evolución constante y la incorporación de nuevos personajes acordes a la sociedad actual.

Al sur de Costa Rica, en el complejo cultural Bruncajé-Brörán, se originan durante la colonia las fiestas de los negritos de Bruncajé y diablitos de Brörán y Bruncajé. Posteriormente, en 1980, Lucas Rojas Céspedes introduce en Yimba Cajé una versión de los diablitos de Bruncajé. Estas festividades son coincidentes con otras de América Latina.

El juego profano y sagrado. Diablitos de Bruncajé

La fiesta o juego de los diablitos de Bruncajé tiene sus raíces en la época precolombina como un antiguo rito a la fertilidad, que sufre una tremenda transformación con la llegada de los españoles. La resistencia histórica del pueblo Bruncajé contra los conquistadores es aún simbolizada por el mítico Cuasrán, quien antes de someterse a los españoles se interna a la montaña con su familia, animales y pertenencias. Es un héroe mítico que revive anualmente durante la fiesta de los diablitos y siempre se mantiene en la memoria colectiva de los bruncajé.

La fiesta se desarrolla en un espacio considerado sagrado porque están muy marcadas las huellas de tantas generaciones pasadas y que el tiempo les ha permitido estructurar, darle un orden. El diablo mayor encabeza la organización y se ayuda con una serie de personajes con funciones específicas: diablos menores, arrieros, piteros, cajeros, vendedor de las partes fálicas del toro, el pregonero, el matador del toro (Figura 10). Todavía el puesto de diablo mayor se hereda, no se elige, y sigue siendo un evento exclusivo para hombres. Es durante la colonia que el antiguo rito a la fertilidad se replantea y se convierte en una parodia contra la conquista española. Dos personajes principales aparecen en el guion: el toro (español) y los diablitos (los originarios), estos con máscaras para volver a un tiempo primario y con su *alter ego* reconstruir la historia a su favor venciendo al conquistador.

Vemos claramente que la fiesta o juego (debería ser fiesta y juego) de los diablitos de Bruncajé se retroalimenta año con año volviendo a un tiempo primario para reforzar su propia identidad y paradójicamente alimentarse de manera simbólica de las partes fálicas y la sangre de su propio enemigo, el toro. Sobre el concepto fiesta y juego, Jensen (1966) cita a Kerényi (1938-40):

La fiesta une a los hombres con los dioses según su propia creencia, de modo particularmente íntimo en ella reviven el tiempo originario, y precisamente aquellos acontecimientos creadores que tuvieron lugar entonces y que los seres divinos u hombres que eran como dioses crearon el mundo tal cual es hoy. (p. 61)

Figura 10. *Diablitos bruncajc al acecho del toro. Fiesta de los diablitos, Bruncajc, 2000*



I Fuente: Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Más adelante, Jensen (1966) cita a Huizinga (1943):

Por tanto, el juego en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual. (pp. 63-64)

Los diablitos de Bruncajc se constituyen en un fenómeno cultural aislado del calendario festivo religioso católico; la fiesta es radicalmente profana. Muchas de sus manifestaciones observadas en diferentes ocasiones, especialmente las concernientes a la venta de las partes fállicas del toro a cargo del vendedor y el posterior anuncio al público de lo vendido que hace un pregón en el momento culminante de la muerte del toro, hacen pensar que son reminiscencias de un antiguo rito a la fertilidad y que a partir de la conquista española se convierte en una parodia de repudio contra la conquista y dominación españolas (simbolizadas por el toro).

En el desarrollo de las festividades hay dos personajes centrales que desde el 31 de diciembre en la mañana al 2 de enero están en constante hostilidad: los diablos (cagbrú, en bruncajc) y el toro (samán, en bruncajc). Al comienzo del juego, el toro está en aparente ventaja sobre los diablos, pero estos, a partir de las 3 p. m. del 2 de enero, después del derribamiento (tumbazón) y su posterior reincorporación, lo buscan, toman la iniciativa y sacrifican al toro al anochecer en un acto final mágico, agresivo, salvaje y convincente. El acto de venganza se desarrolla a la misma velocidad del ocultamiento del sol, como si se tratara de una ofrenda a sus antiguas deidades, ¿acaso representadas en las máscaras de cada diablo? Mientras el sacrificio se consume, algunos pregoneros leen en voz alta la lista de compradores de las partes fálicas del toro que un ficticio vendedor venía realizando, únicamente entre los varones, en dólares y sumas millonarias. La mujer está completamente marginada, exceptuando algunas tareas de atención a los diablitos cuando visitan las casas y ranchos del pueblo.

Además, en algunas ocasiones el erotismo se pone de manifiesto con expresiones verbales y gestuales vulgares y atrevidas. En versiones más recientes se incorporan nuevos personajes como el barrendero, el cual utilizaba una escoba como instrumento lúdico y fálico a la vez. Las máscaras que usan y el licor que consumen les dan los elementos y la confianza necesarios para externar ese otro yo agresivo, fálico, violento, extrovertido.

Con algunas modificaciones los diablos han conservado el antiguo patrón organizativo. Su estructura jerárquica gira alrededor del diablo mayor y otros tres diablos mayores de menor rango que fungen como sus asistentes directos. Desgraciadamente, este concepto antiguo de autoridad se ha venido neutralizando por disposiciones desproporcionadas e ignorantes de una comisión de Cagbrú rójc, lo que ha convertido al diablo mayor y sus colaboradores históricos en entes decorativos que consecuentemente provocan el paulatino deterioro, en especial, de su antigua estructura organizativa, de la cual ellos eran los responsables directos. Las funciones de la comisión de apoyo han convertido la fiesta de los diablitos de Bruncajc en un asunto de interés turístico con mucha afluencia de público nacional y extranjero, lo cual les ha permitido acrecentar la venta de artesanías bruncajc, cobrar cuotas de dinero a los visitantes que quieren documentar con fotografías, grabaciones o videos los diferentes momentos de las fiestas.

Personajes

Como lo apuntamos anteriormente, el orden jerárquico de los diablitos de Bruncajc lo encabeza el diablo mayor jefe, y los tres diablos mayores de menor rango y colaboradores inmediatos del primero. Actualmente, el diablo mayor es Nicanor Maroto Lázaro (Figura 11), quien lo legó de su padre, el legendario

Figura 11. *Diablo mayor y arriero, diablitos de Bruncajc. El diablo mayor es Nicanor Maroto Lázaro, hijo de Espíritu Santo Maroto, quien está llamando a los diablitos. Bruncajc, juego de los diablitos, 1996*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Espíritu Santo Maroto; él tiene el compromiso de velar por la continuidad de la tradición. El diablo mayor jefe y sus homólogos colaboradores son los responsables directos de la buena marcha del juego de los diablitos propiamente dicho, deben controlar la disciplina y el cumplimiento de los viejos códigos establecidos, son los encargados de ejecutar el castigo correspondiente al diablo que rompa las reglas. Al respecto, algunos ancianos recuerdan a Damián Lázaro y Ramiro Rojas, ambos diablos mayores, quienes castigaban con dantazos⁴ al diablo que se embriagara demasiado, desobedeciera, robara o se saliera sin permiso del juego. En otras épocas, les correspondía a los diablos mayores correr con los gastos básicos que demanda cada función, en especial lo concerniente a las comidas, bebidas y disfraz para todos los jugadores, exceptuando las máscaras, ya que cada jugador consigue la suya o la confecciona. Los diablos mayores (cagbrú sore ka) utilizan el caracol de mar (cambute) para hacer llamados y dar órdenes, y generalmente andan con la cara descubierta, con la máscara detrás de la cabeza o en la cintura.

⁴ Consisten en pegar con un chilillo de cuero de danta.

Papel muy importante juegan los piteros y cajeros durante las fiestas, dado que ellos acompañan con sus respectivos toques todos los desplazamientos de los diablitos (cagrú rojc) y el toro (samán) durante todo el transcurrir del juego. En la (Figura 12) se puede leer una propuesta de transcripción del toque realizado.

Figura 12. *Diablitos de Bruncajc y Yimba Cajc*

Diablitos de Boruca (Bruncajc) y Rey Curré (Yimba Cajc)

Toque de flauta y caja

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

Dentro de la distribución jerárquica también se encuentran los arrieros, encargados de arriar (indicar el camino) a los diablos. Generalmente, estos utilizan un mecate, chilillo y un caracol de mar llamado cambute (*Strombus gigas*) para dar las órdenes. Por su parte, los vendedores vestidos de particular, cuaderno

y lápiz en mano, durante los tres días de fiestas venden las partes fálicas del toro. Después de sacrificar al toro, el vendedor, en actitud jocosa y con doble sentido, pregona para el público lo vendido haciendo claras referencias a los problemas sexuales del comprador, en relación con su pareja.

El matador es el personaje que simula matar al toro sacando chispas de una piedra al golpearla duramente con su cuchillo, que a la vez utiliza para cortar el armazón de madera del toro. El doble *alter ego* lo observamos también en las diablas, hombres vestidos de mujer; algunos de estos personajes portan una muñeca en un cochecito y otros accesorios femeninos. Antiguamente, portaban muñecas de balsa o balso (*Ochroma pyramidale*) y aparecían en escena el 31 de diciembre por la mañana. Además, de los personajes tradicionales se conserva aún el diablo portador de un canasto con rabos de animales malolientes con los cuales daban bromas. Asimismo, se dice que en tiempos pasados existía el diablo francés, que vestía de blanco, y el diablo jorón, quien tenía ojos normales durante la mañana y volteados durante la tarde (Acevedo Vargas, 1986b, p. 71). El diablo moto o huérfano era otro antiguo personaje, al cual, por ser huérfano, todos los demás diablos molestaban; como respuesta, el moto se defendía con agilidad y palabrería. Su vestimenta era toda de hojas de plátano (munche, en bruncajc) y utilizaba un diseño de máscara especial que le permitía ver por todos lados.

En versiones recientes se incorporan otros personajes más modernos, entre ellos, los recaudadores de impuestos con valija ejecutiva, un diablo con un cascarón de radiograbadora que dice ser gerente de una radioemisora y el barrendero ya mencionado anteriormente. También se incluyó un perro, pero fue excluido por considerarse un animal traído por los españoles. Valoran la posible presencia del jaguar (*Panthera onca*), animal muy emblemático de los bruncajc. Más recientemente, antes del primer encuentro del toro con los diablos, estos protagonizan un vistoso desfile, cuyo objetivo es satisfacer los intereses consumistas del turismo en la localidad.

En el juego o danza de los diablitos está muy arraigado el universo bruncajc. Por ello es que todos los participantes con funciones específicas tienen muy clara su participación ante la comunidad para preservar los valores intrínsecos de la fiesta. Para ellos es un orgullo representar y ser representados con el objetivo de preservar para la posteridad su cultura ancestral. En este sentido, su participación responde a su resistencia histórica ante los españoles y sus máscaras agresivas les recuerdan los orígenes de su cosmovisión (ellos se originan de los saínos o chanchos de monte); solamente así resisten ante un mundo globalizado y agresivo. Cada uno contribuye a mantener vivas su cultura y tradiciones, así como el fortalecimiento de los lazos comunitarios. Así pues, desde tiempos inmemoriales vienen creando un modelo para defender sus raíces culturales.

Figura 13. Diablito de Bruncajc con su máscara adornada con plumas de ave y cola de ardilla, bigote de crin de caballo. Viste saco de gangoche y en sus hombros y cabeza, un paño. Fiesta de los diablitos, Bruncajc, 2000



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Vestido, máscaras

A través de los tiempos, el uso del vestuario y de las máscaras ha evolucionado en las festividades de los diablitos. Viejos jugadores dan testimonio de que antiguamente se usaron como vestido las hojas verdes de plátano amarradas con bejucos, así como láminas procesadas de la corteza del árbol de mastate (*Brosimum utile*), las cuales pintaban por detrás, en amarillo y negro, una cara de diablo con pinturas naturales: el negro, extraído del polvo del hueso quemado, y el amarillo, de la yuquilla (*Curcuma longa*). También se mencionan las máscaras confeccionadas con cuero de toro negro. En la primera mitad del siglo XX se documenta el uso de hojas de plátano y máscaras rudimentarias de las cuales se destaca una máscara de balsa con una carita adicional a la altura de la barbilla perteneciente al matador. Algunas de las máscaras de los otros diablitos llevaban papeles de colores pegados, otras pintadas o sin pintar (Stone, 1949, p. 29).

Según Ismael González (comunicación personal, 1988), en la década de los sesenta se usó el saco de gangoche de yute (*Corchorus capsularis*), similar al que se puede observar en la (Figura 13). Los personajes de mayor rango se colocaban encima del yute, máscaras rudimentarias de madera de balsa o cedro, pintadas o al natural y ponchos blancos con dibujos tejidos de color púrpura, de confección local. En las últimas dos décadas se revitaliza el uso de hojas verdes de plátano en sustitución del saco de gangoche o se alternan ambas.

El diseño de la máscara es imaginación de quienes la construyen, que por lo general son los mismos diablitos, aunque hay especialistas artesanos, entre los cuales se destaca el taller de Ismael González Lázaro,

quien ha llevado a la máxima expresión la versión clásica de las máscaras tradicionales de Bruncajc. Posterior a su muerte, destacan los talleres de sus exalumnos. Al ponerse la máscara se cubren la cabeza y el cuello con un pañuelo, tela o paño. Los diablos mayores usan por tradición una chaqueta o saco de vestido entero y la máscara hacia atrás, constantemente utilizan el cuerno y el caracol para dar órdenes y llamar la atención. Por su parte, la testa del toro es tallada con madera de cedro, ojos de vidrio y cachera de toro o vaca (*Bos taurus*). La que actualmente tienen es muy antigua, fue confeccionada a principios del siglo XX; por ello, se guarda celosamente como valiosa reliquia en la casa del diablo mayor, el guardián histórico. Muy a menudo las máscaras llevan bigotes y barbas de crin de caballo e inclusive de cabello humano.

Sikua (extranjero). Secuencia del juego

Los visitantes pueden observar el juego, pero no les es permitido participar, exceptuando cuando son atacados por un diablo o el toro. En el pasado, además de agredir al blanco que intentaba involucrarse, había una frase que muy bien representaba el repudio hacia el blanco: “sikua, extranjero, caca de zopilote”.

Por otra parte, la fiesta tiene la siguiente secuencia: del 1.º al 28 de septiembre se hace una lista de todos los que expresen voluntariamente sus deseos de jugar. Durante los meses de octubre, noviembre y parte de diciembre, los diablos mayores se reúnen frecuentemente para hacer las gestiones pertinentes para conseguir el financiamiento del juego; últimamente un comité de apoyo aporta como colaboración parte de las necesidades. El 29 de diciembre los diablos admitidos visitan la casa del diablo mayor con donaciones en especie y dinero. El día 30 de diciembre arman el toro (samán, en bruncajc): a la testa del toro se le hace un armazón de palos al que cubren con sacos de gangoche; la joroba se distingue colocando en la parte superior trasera del armazón un pequeño saco relleno de zacate, trapos o bolsas de plástico, del cual pende el rabo. Antiguamente, se cubría el armazón con corteza de árbol de mastate.

En la noche del 30 de diciembre y como preámbulo del nacimiento de los diablitos de Bruncajc, los diablos mayores y menores se reúnen en el rancho del diablo mayor principal para hacer las recomendaciones finales, advertir y recordar las responsabilidades de cada diablo. En esta última reunión se decide quiénes son los músicos, que, aunque vienen fungiendo como tales desde muchos años atrás, es en este momento que se formaliza cada año su designación. Se escogen dos tipos de grupos musicales: los cajeros y piteros, intérpretes de los toques vernáculos de caja o tambor (kebek, en bruncajc) y flauta (kiví, en bruncajc), estos acompañan durante los tres días la peregrinación de los diablos por el pueblo. En un registro más grave, interpretan los toques durante la muerte del toro, dándole así un contenido trágico a la escena. El otro conjunto lo integran un dúo de guitarra y acordeón para amenizar ocasionalmente el

baile de los diablos dentro de algunas casas que visitan. En épocas pasadas se integraba al grupo Mamerto Ortiz, constructor y ejecutante del violín brörán. El repertorio de estos últimos está conformado de música folclórica costarricense de Guanacaste, rancheras mexicanas y cumbias panameñas. Los diablos y arrieros interrumpen los toques de pito y caja con toques aleatorios de cambute (*Strombus gigas*), cuernos y el efecto mágico de la saloma y de las décimas, ambos cantos muy arraigados entre los bruncajc, bröransö y ngöbere, cuya zona geográfica tiene muchos aspectos culturales comunes con la provincia de Chiriquí, Panamá.

La saloma es un canto recitado, sumamente expresivo, que 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 salomero es admirado por su destreza. Asimismo, la temática de este género vocal es por lo general de trabajo, de amor y las salomas propias de los diablitos (Acevedo Vargas, 1986b, p. 74). Las décimas son composiciones poético-musicales que constan de diez versos octosílabos; las originarias bruncajc las cantan con mucha expresividad y gracia. Generalmente se refieren a alguna experiencia amorosa personal, un relato histórico, una herencia, al trabajo, etc.

Los toques de los diablitos son antiquísimos y constituyen, junto con los toques de los negritos de Bruncajc, la yegüita de Nicoya y algunos ngöbe, cabécar, bribri y maleku, las únicas muestras auténticamente originarias que sobreviven en Costa Rica.

Nacimiento de los diablitos (Cagrúv rójc) bruncajc

El inicio de las fiestas se conoce como el “nacimiento de los diablitos” y sucede a la media noche del 30 de diciembre tomando como punto de partida la colina Bugrá, un sitio de carácter sagrado para los bruncajc. Ellos creen que en este cerro se encuentra durante las fiestas de los diablitos el espíritu del Cuasrán, un antiguo awá (chamán bribri) que ante la conquista española se refugia en los bosques de otro cerro llamado Volcán. La idea de la existencia y rebeldía del Cuasrán puede tener relación con el contenido de las festividades y quizás sea parte de su concepción global. El cerro Volcán es un lugar mágico en el cual, según testimonios de los ancianos, las personas que cortan árboles y cazan, corren el peligro de ser encantadas por Cuasrán. Es el espacio mítico de los Bruncajc y Cuasrán se ha convertido en una deidad de la montaña, su protector.

El nacimiento se anuncia con griterías, bombetas y salomas. Al día siguiente, en la mañana se produce el encuentro con el toro (Figura 14). Desde ese momento se inicia, en tres rondas y en permanente confrontación toro-diablos, el recorrido por el pueblo y visitas a las casas y ranchos, en los cuales se les obsequia

chicha de maíz o de plátano, guaro, comidas y tamales. La tradicional confrontación concluye el 2 de enero a las 3 p. m. con el derribamiento paulatino y feroz de todos los diablos y la huida del toro. Parece inminente la derrota del pueblo Bruncajc (diablos); sin embargo, el espíritu de Cuasrán hace el milagro de revivirlos para ir a la caza del toro y, posteriormente, al caer el sol, protagonizar su trágica muerte (la de los españoles).

Figura 14. El toro (español) es rodeado por los diablitos (bruncajc) en posición de danza. Diablitos de Bruncajc, 2000



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La tumbazón y el suplicio

A las 3 p. m. del 2 de enero, el diablo mayor anuncia con toques de caracol y salomas el inicio de la fase culminante de la función. Reunidos en el centro de Bruncajç, frente al salón comunal (lugar sagrado), el dualismo toro y diablos protagonizan la más salvaje batalla campal. La tradición exige que el toro derribe paulatinamente a todos los diablos (la tumbazón⁵); el último en caer es el diablo mayor. Su momentánea victoria le permite esconderse en la parte alta del pueblo, pero al ocaso de la tarde, con el sonido pastoril del caracol en boca del diablo mayor, los diablos se reincorporan a la lucha (la diablada) e inician la búsqueda desesperada del toro, que, al descubrir su escondite, lo acosan, lo amarran, lo adornan con ramas verdes y lo llevan triunfalmente al centro del pueblo donde se decide su muerte definitiva (Figura 15).

Figura 15. *La muerte del toro (español). Los bruncajç vuelven a un tiempo primario, matan al toro, al invasor. Simbolizan la rebeldía histórica. Diablitos de Bruncajç, 2000*



Fuente: Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El patíbulo es preparado con anticipación al pie de un árbol, a orillas del río Lagarto. En épocas pasadas era alrededor de una gran piedra con connotaciones fálicas que se encuentra aún frente al salón comunal. Los diablos, sin sus máscaras, confundidos entre la muchedumbre pueblerina hacen arena romana y animan con

⁵ Momento exacto en el que el toro tumba en el suelo a todos los diablitos.

gritos al matador y sus ayudantes a descuartizar y quemar al toro. Consumado el acto, el vendedor pregona al pueblo las partes fálicas del toro vendidas en el transcurso de la función. Lo trágico y salvaje da espacio a una reunión de esparcimiento en donde la fantasía erótica incentiva una catarsis colectiva que inconscientemente los regresa a su realidad cotidiana. El acto se prolonga hasta las 10 p. m., y se complementa hasta la 1 o 2 de la madrugada del 3 de enero con un baile social en el salón comunal.

Reflexiones

El anterior resumen descriptivo de esta singular actividad va más allá de la simple cronología de los hechos. En primer lugar, es evidente que en ella se encuentran una serie de manifestaciones artísticas, específicamente, la danza, la música, las artes plásticas y el mito como una de las formas más antiguas de narración (Figura 16). Estas formas de arte en su conjunto nos enlazan con el tiempo y el espacio de lo prehispánico y lo hispánico. Es a través de la acción dancística, el juego ritual, el toque de flauta (kiví, en bruncajc) y tambor o caja (sabay, en bruncajc), el canto (salomas), el mito, las máscaras y otros elementos complementarios, que los personajes logran transformarse, para vivir temporalmente y en forma transitoria un tiempo originario o primario, que, de por sí, es un instrumento educativo que les permite a las nuevas generaciones conocer un poco de nuestra historia y de nuestras raíces.

Actualmente, los bruncajc dramatizan un mito en el cual podemos aprender antiguas formas de ritos, la confrontación con los conquistadores españoles, el arte plástico de las máscaras, una antigua estructura musical, el gesto como expresión teatral y dancística, la permanencia de bebidas propias ligadas a la acción ritual ancestral, la existencia de personajes míticos, símbolos de la resistencia de los pueblos originarios y el fenómeno del mestizaje cultural con lo hispánico.

La magia de la fecundidad la vemos representada en el acto supremo y vital del sacrificio del toro. Las partes fálicas del animal sacrificado, vendidas durante los tres días festivos, son entregadas públicamente a sus compradores para satisfacer sus necesidades sexuales. El sacrificio provee el alimento mágico para fortalecer la virilidad de todo el pueblo, la sustancia sagrada para seguir procreando y, en cierta forma, asegurar la supervivencia de su propia raza.

Figura 16. Es a través de la acción dancística, la máscara, la chicha y otros elementos que los diablitos logran transformarse. *Diablitos de Bruncaj, 2000*



! **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Sin conocer el trasfondo sociocultural de los diablitos, la *vox populi* la denomina como “juego de los diablitos”, “fiesta de los diablitos”, “danza de los diablitos”; cada año que se juega es una “función”. Efectivamente, los diablitos es juego y fiesta a la vez, porque en ella se generan una serie de aspectos ligados con el fenómeno lúdico en común con lo festivo. Se dan manifestaciones artísticas, patrones disciplinarios, una plataforma organizativa, un orden jerárquico; hay tensión, emoción, suspenso, ansiedad, un tiempo y un espacio delimitado, y qué decir de la función mágica y misteriosa de la máscara, uno de los elementos más impactantes por su estética y función mágica. Detrás de este diseño grotesco se esconde el “otro yo”, agresivo y mágico del jugador, como dice Huisinga (1943), citado en Jensen (1966): “el juego es una lucha por algo y una representación de algo” (p. 63). La idea de juego y fiesta se fortalece porque en el transcurso de los acontecimientos se logra un imposible histórico. Metafóricamente, la muerte del toro significa la victoria final sobre el conquistador español, hoy traducida contra la explotación y marginación sociocultural. Como muy bien nos apunta Kerényi (1938-40), citado en Jensen (1966):

ha de añadirse algo divino, en virtud de lo cual, lo normalmente imposible se haga posible. Uno se siente elevado a un plano donde todo es como en el primer día, brillante, único y nuevo, en donde se está con los dioses, y, lo que es más, se vuelve divino uno mismo, en donde se agita un hálito de creación y uno participa en ella. Esta es la esencia de la fiesta, que no excluye en todo, la repetición. Al contrario: tan pronto como ciertos signos de la naturaleza, la tradición y la costumbre nos la recuerdan, estamos en condiciones de tomar parte en un ser y en un crear extraordinarios. El tiempo y el hombre se hacen festivos. (p. 63)

Todos los aspectos hasta ahora señalados también apuntan hacia una forma de teatro popular, quizás la más antigua de Costa Rica. En los diablitos encontramos muy bien integrados los elementos fundamentales del drama: hay un espacio escénico real, actores, público, un director de escena y una historia por desarrollar. Muy claramente se incluyen los otros elementos complementarios, como la música, el canto, la danza, el vestuario, disfraces y utilería múltiple e indispensable según las necesidades globales y particulares de la representación. Los diablitos mayores necesitan chaquetas para distinguirse de los demás, cuernos y caracoles para dar órdenes; los arrieros, chilillos y mecates para imponer disciplina y hacer cumplir las reglas; el vendedor y el pregonero, cuaderno, lápiz y calculadora para calcular en dólares las sumas exorbitantes de la venta de las partes fálicas del toro; la diabla, una muñeca y coche para representar la familia; los diablos cochinos, canastos con rabos malolientes de animales; el pitero, su flauta y el cajero, su tambor; los otros músicos, un violín, un acordeón y una guitarra. Otros personajes más contemporáneos como el barrendero y el recaudador de impuestos utilizan escoba y equipo sofisticado de ejecutivo incluyendo teléfono. En síntesis, es un teatro histórico-mítico de carácter reivindicativo basado en un lenguaje oral repleto de imágenes en movimiento y simbolismos propios de un “tiempo primario”.

Pensar en el teatro de la América indígena es emprender una aventura apasionante en el reconocimiento de expresiones dramáticas nacidas de culturas diversas y enteramente originales de extraordinaria riqueza, algunos de cuyos rituales aún permanecen vivos a pesar de la “injerencia de una civilización devastadora”, al decir de Martí, o se descubren transculturados en experiencias escénicas contemporáneas, si no rescatados con deliberada voluntad de autoafirmación. (Martínez Tabares, 1993, p. 2)

Figura 17. *Máscara bruncajc de madera de cedro, antropomorfa, monocroma, con un águila en bajo relieve cubriendo la frente, confeccionada por Cristian González. Bruncajc, 2004*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La máscara como disfraz

Este análisis concierne a una clase especial de disfraz, un tipo de artefacto vivo, fundamental en la larga historia del ser humano en sus múltiples culturas. Atendemos a los intentos de transformar a un individuo en un personaje en un contexto ritual, y a hacer efigies como una representación simbólica de un personaje o animal de poder místico o espiritual (como se puede interpretar en la Figura 17). La característica esencial de este tipo de máscaras y efigies es que ellas van más allá del nivel personal de expresión, más allá del nivel personal de exaltación y más allá de la simple representación.

Ellas encubren lo particular, para, de manera virtual, invocar y mostrar la memoria colectiva y las bases culturales de la tribu, y al mismo tiempo, dar un rostro al “otro yo”, la situación que existió en *illo tempore*, en tiempos míticos, cuando el divorcio del mundo del hombre y el del animal no había aún ocurrido (Eliade, 1974, p. 94).

Estas formas de arte, al analizarlas, muestran una clase particular de continuidad a través del tiempo, a la vez que proporcionan profundas corrientes de pensamiento y simbolismo, las cuales están a su vez enraizadas en interpretaciones locales de historias que mantienen la identidad tribal y el potencial espiritual de la gente.

Casi toda actividad en la fabricación de máscaras en Costa Rica es, en alguna medida, una mezcla de influencias autóctonas y europeas. Los festivales de los diablitos y negritos de Bruncajc, por ejemplo, son claro reflejo de influencias de la posconquista. El carácter y el simbolismo en este mestizaje

Figura 18. *Máscara bruncajc de madera de balsa, policroma con plumas en la frente y cabeza. Bruncajc, 1994*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

es de particular importancia en el presente análisis. En sí, interesa la práctica de crear figuras efigies (Bruncajc, Brörán), efigies chamánicas mágicas (Gnöbe) y pintura de rostros (Gnöbe), probablemente desde sus raíces más autóctonas. La unión de lo mundano y lo espiritual, el chamán y su aliado animal, lo personal y lo colectivo (Figura 18), es un eslabón conector entre varias tradiciones de elaboración de máscaras, sin importar qué tan diluidas estén por la influencia europea.

La confección de máscaras es, por lo tanto, un medio importante para la preservación de rostros de tradiciones autóctonas y, así, de preservación de un grado del espíritu de los pueblos originarios y de la integridad de la sociedad al reducir un nivel mítico de conciencia. La máscara es una herramienta importante para entrar en el estado mítico de conciencia colectiva, el cual persistiremos en llamar “*participation mystique*” [participación mística], siguiendo a Levy-Bruhl.

Elementos hacia un análisis mítico de la fiesta de los diablitos

La fiesta de los diablitos, que quizá sea mejor definida como ritual, dado su contenido simbólico, tiene un alto grado de estructura métrica que contribuye a su expresión estética y su significado ritual. Los bruncajc tienen un toro (samán) y los bröransö, el dualismo toro o vaca y mula. Las máscaras bruncajc son horribles diablos, mientras que las de Brörán son tradicionalmente monos siniestros pero sonrientes. El festival se inicia en la cima de un monte a medianoche, con una banda de diablos merodeadores y medio borrachos, y termina cerca de un río después de tres días de constantes batallas con el toro. Al principio, el toro gana casi todos los encuentros con los diablos, quienes lo atormentan constantemente con movimientos dancísticos matizados con gritos, toque del tambor y la flauta, salomas y décimas (Figura 19). Al tercer día, el toro es amarrado, ritualmente muerto, destrozado y quemado. Históricamente, los diablitos de Bruncajc se encontraban en los límites de los dos pueblos, en relación con los de Brörán,

para librar una batalla fingida antes de sacrificar al toro. Los diablos se entretienen en conductas y gestos ridículamente heterosexuales. Los diablos hombres se balancean con las diablas o entre ellos mismos. La violencia y la falta de predictibilidad de los diablos, generalmente intoxicados por el alcohol (chicha o guaro comercial), son temidas por la gente. Este equilibrio de elementos y características simbólicas preserva una integridad y un orden básicos en lo que a menudo parece sencillamente caótico.

Figura 19. *Diablitos de Bruncajc en constante enfrentamiento con el toro, 2000*



Fuente: Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Como en otras partes de América Latina, donde existen manifestaciones culturales similares, la noción de pequeños diablos está relacionada con experiencias tempranas durante la conquista y las prohibiciones impuestas por los conquistadores a las prácticas tribales. La ironía de los bruncajc, al llamarse a sí mismos “pequeños diablitos” mientras celebran el lento tormento de un toro que simboliza a los españoles, subraya el enigmático y casi intolerable punto en el cual muchas culturas conquistadas se encuentran a sí mismas. La reacción a esta sentencia de condena moral que los bruncajc sufrieron parece salir de la superficie de un ritual pagano y a menudo vulgar, aunque de una manera irónica y algunas veces enigmática.

De nuevo, los bruncajc se encuentran en la misma posición que otros pueblos originarios del mundo: han aceptado metafísicamente su culpabilidad por un pasado pagano y al mismo tiempo se encuentran perpetuamente en culpa por haber abandonado gradualmente su identidad cultural. Parecen estar condenados por ambos lados, lo que hace a estos festivales mucho más importantes por el solo hecho de continuar con la tradición. Creemos que el festival es una profunda reflexión de ambigüedades en la autoidentidad sociohistórica de los bruncajc. Sobre todo, es un ritual mestizo que trata sobre la conquista y las batallas que los bruncajc tuvieron con los conquistadores. Creemos que este es un medio insuficiente para tratar con la ambigüedad cultural y los valores opuestos, pero ¿qué sucede con las características simbólicas específicas?

La estructura mítica del juego de los diablitos es compleja, pues muchas interpretaciones son posibles; así, el análisis simbólico del juego en las festividades de los diablitos debe prestar atención a las siguientes preguntas: ¿cuál es el significado de los diablos? ¿Quién atormenta al toro? ¿Por qué los órganos sexuales del toro alcanzan en subasta el precio más alto en dólares? ¿Qué significa el hecho de que quien los compra es apreciado y a la vez ridiculizado? ¿Por qué algunos diablos tienen comportamientos homosexuales? ¿Qué significado tiene que los diablos atormenten al toro con portafolios y radios? ¿Qué significa la diabla en minifalda, la efigie del bebé, que en la contemporaneidad es una muñeca plástica en un cochecito? ¿Quién es ridiculizado y qué dice esto de la resistencia bruncajc? ¿El hecho de que el despliegue del machismo continúe en la actualidad puede ser visto como una continuidad de la conquista? ¿Cuán profunda es esta resistencia, cuando la mayoría de los bruncajc actuales profesan, al menos nominalmente, el catolicismo y disfrutan cada vez más de las comodidades que la sociedad costarricense provee?

El carácter vulgar y rebelde del festival requiere una interpretación que no se aleja de lo obvio: el despojo y la venta de los órganos sexuales del toro pueden ser interpretados como un elemento de fertilidad, una jactancia machista, un insulto de carácter sexual, que indica que los bruncajc toman la potencia de sus invasores, de modo que se apropian de los recursos del toro (recientemente) y los vuelven contra este (minifalda, radio, portafolio). El toro es representado ridículamente impotente y sin defensa, excepto por una fuerza que últimamente es insuficiente frente a la asimilación de las herramientas del mundo blanco del toro.

La efigie del diablo bebé, usada por los bröransö y bruncajc en el festival de los diablitos, es un símbolo curioso y enigmático. La figura aparentemente no se asemeja a las efigies de muñecas mágicas chamánicas de los ngöbere, hecho que atenderemos luego; por el contrario, en este caso, es llevada y arrullada amorosamente por la diabla, sostenida en una canasta o empujada en un coche. Posiblemente sugiere que aún los inocentes son condenados a los ojos de los conquistadores,

que aun los infantes bruncajc nacen para resistir y rebelarse. Cualquiera que sea su interpretación, las festividades contemporáneas parecen haber modificado la apariencia de la efigie, removiendo los cachos y reemplazando la muñeca tallada tradicional con una de plástico.

A solicitud de los pueblos Bruncajc y Yimba Cajc, el Ministerio de Cultura y Juventud (2017), en el Decreto Ejecutivo N.º 40766-C, firmado por el entonces presidente de la República Luis Guillermo Solís y la ministra de Cultura y Juventud Sylvie Durán Salvatierra, declara el juego de los diablitos de Bruncajc y Yimba Cajc como Patrimonio Cultural Inmaterial, un título en reconocimiento a estas dos comunidades originarias de Costa Rica por esa lucha mítica y heroica por mantenerse firmes en sus convicciones, creencias y tradiciones. Lamentablemente, faltó el mismo reconocimiento al pueblo Brörán, quienes orgullosamente desde tiempos ancestrales tienen su propia versión de los diablitos.

Figura 20. Lucas Rojas Céspedes, diablo mayor de Yimba Cajc, fundador de los diablitos en Yimba Cajc, con tambor o caja. Yimba Cajc, 1990



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Diablitos de Yimba Cajc

Los diablos de Yimba Cajc fueron introducidos en 1980 por Lucas Rojas Céspedes (Figura 20). Su experiencia como asiduo jugador de los diablitos de Bruncajc desde su juventud, al lado del legendario diablo mayor Espíritu Santo Maroto Rojas, le permitió conocer y vivir en su esencia el juego de los diablitos, que, a pesar de realizarlo en un espacio físico no original, logra arraigarse con relativo éxito, según la tradición oral. Aparte de algunas variantes en su organización y jerarquía, los diablos de Yimba Cajc son similares a los de Bruncajc. Su estructura ha establecido la incorporación del primero y segundo diablo mayor de Bruncajc, que hace trío con el diablo mayor de Yimba Cajc quien funge como diablo principal. En 1992, Santos Rojas Morales (Figura 21) hereda de su padre, don Lucas Rojas Céspedes, el puesto de diablo mayor.

Figura 21. Santos Rojas Morales hereda de su padre Lucas Rojas Morales el puesto de diablo mayor. Sostiene antigua máscara de madera de balsa, policroma con tocado de plumas. Yimba Cajc, 1990



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

en esa posición los brazos, y la confrontación con el toro. Al igual que en los diablitos de Bruncajc, la flauta tradicional de caña de carrizo (*Phragmites australis*) ha sido sustituida por la flauta dulce, y desde el nacimiento de los diablitos hasta la muerte del toro los toques se mezclan con música tonal interpretada por un acordeonista. En las últimas funciones, la participación activa de niños piteros que interpretan durante los desplazamientos el toque tradicional de los diablitos garantiza la revitalización del juego.

Desde 1980, el diablo mayor guarda celosamente en su casa los elementos necesarios para la función: máscaras de madera de balsa, cedro amargo (*Cedrela odorata*) y cedro dulce (*Cedrela tonduzii*), dos cabezas de toro de madera, una grande y otra pequeña para que sea utilizada por un niño, sacos de yute, cuernos de toro, caracoles de mar (cambute), caja y pito. Contrario a los diablitos de Bruncajc,

Generalmente, los diablitos de Yimba Cajc (Figura 22) se juegan un mes más tarde que los de Bruncajc. Después de la muerte del toro y la lectura de los compradores de las partes fállicas del toro, se celebra un baile social con fines benéficos para la comunidad. Uno de los aspectos importantes que los organizadores incorporaron poco tiempo después de iniciarse el primer juego fue la inclusión, por invitación, de un awá (chamán bribri) de Talamanca para que fungiera simbólicamente como médico de los diablitos accidentados e hiciera uso de sus cantos mágicos y medicina tradicional. En una ocasión se pudo observar evidencias fállicas claras en las festividades al colocarse cada diablo, en el lugar correspondiente, un olote y dos naranjas para resaltar pene y testículos respectivamente. Este detalle, conocido como itifalismo, subraya en los diablitos de Yimba Cajc y Bruncajc reminiscencias de un antiguo rito a la fertilidad.

Conservan las dos formas de danza-juego tradicional: de espalda, entrelazando en

no existe un comité de apoyo que reste autoridad al diablo mayor y ponga en peligro el concepto básico de la organización. El diablo mayor sigue siendo el eje central. El nacimiento de los diablitos de Yimba Cajc surge en una colina ubicada en el centro de la población llamada Colina.

Figura 22. Toro y diablitos de Yimba Cajc. Yimba Cajc, 1991



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 23. *Máscara bruncajc, de madera de balsa, polícroma, zoomorfa-antropomorfa, sugiere restos del nahualismo autóctono. Confeccionada por Helmer González. Bruncajc, 2006*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Confección de máscaras bruncajc

El arte tribal es sumamente conservador, las costumbres y las formas artísticas se han desarrollado muy lentamente, como incrementos de pérdida y modesta improvisación, dentro de los límites de utilidad ritual. Al contrario de la cultura occidental donde los cambios en el estilo son interpretados como significativos, en y por sí mismos, y donde los cultos de la fama crecen alrededor de individuos innovadores, el arte tribal es casi siempre anónimo. Un cambio radical no es significativo, especialmente cuando cae fuera de la estructura social-religiosa. Entre las novedades recientes y como resultado de influencias externas, algunos individuos “artistas” han comenzado a firmar su trabajo. La confección de máscaras es, por lo tanto, un medio importante para la preservación de rastros de las tradiciones autóctonas y, así, un medio de preservación del espíritu y de la integridad de la sociedad al reducir un nivel mítico de conciencia.

La fabricación de máscaras de Bruncajc ha pasado por una significativa metamorfosis estilística que se presenta desde 1979. Aunque su función esencial y su carácter estético no ha sido cambiado, no por falta

de creatividad en el sentido de nuestro entendimiento, sino porque las necesidades del ritual se mantienen estables. El arte en este sentido sigue los requerimientos de una estructura de significados. No es el resultado de un impulso primitivo que surge fuera del contexto social e histórico como arte sui géneris.

Las máscaras de Bruncajc son hechas de madera de balsa y algunas veces de cedro (amargo y dulce), práctica mantenida por mucho tiempo. Por lo general, son talladas y pintadas, y algunas veces decoradas con plumas, pelos, telas y otros. El anciano diablo mayor de Yimba Cajc, don Lucas Rivera, recuerda que en tiempos pasados se fabricaron y se utilizaron en las fiestas de los diablitos de Bruncajc máscaras negras de cuero de caballo y de vaca. Las máscaras muestran personajes zoomorfos y de transformación: jaguares, humanos, jaguares-humanos, chanchos, humanos-murciélagos, diablos y humanos-mulas, todos con el acento en los

Figura 24. Máscara bruncajc, de madera de balsa, monocroma, obra de arte del rabrú mayor Ismael González Rivera, uno de los mejores ejemplos de máscara miniatura entre las cejas (el tercer ojo). Bruncajc, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

cachos, los dientes, ojos y lenguas salidas (Figura 23). La constante de la imaginaria en las máscaras de Bruncajc, Yimba Cajc y Brörán tiene relación con su cosmovisión:

Los [brörán] vinieron de Manerú. Originalmente fueron monos. Los [bruncajc] descienden del chanco de monte (zini). Sucedió que los cuebu partieron del río Coen y cruzando la cordillera iban cazando monos. En el otro lado distinguieron presa en un árbol, pero cuando comenzaron a tirar, resultó que se trataba de gente en vez de monos. Estos eran los [bröransö] con los cuales pudieron hablar. Los cuebu continuaron la cacería y hallaron una manada de chanchos de monte a la cual persiguieron hasta el arroyo que hay cerca de [Bruncajc]. Antes de poder tirar algunos de ellos, se dieron cuenta de que estos eran [bruncajc]. Así los cuebu hablaron con ellos en lengua de los [Bruncajc] (Stone, 1961, pp. 139-140)⁶.

Tradicionalmente, las máscaras de Bruncajc se pueden agrupar en varios tipos: unas evocan antiguos miembros ancestrales de la familia, otros antiguos diablos o figuras legendarias. Las de diablitos a veces

tienen más de una cara superpuesta, que son máscaras *alter ego* (otro yo) típicamente horripilantes, de carácter chamánico, máscaras de animales, tales como jaguares, chanchos de monte, etc.

⁶ Según Doris Stone, este mito sugiere un substrato totémico y una interrelación entre las tribus de Talamanca y los otros grupos indígenas del oriente de Costa Rica (Stone, 1961, pp. 139-140).

La imaginería mitad animal sugiere restos del nahualismo autóctono, autotransformación chamánica en los espíritus de los animales sagrados, lo cual es una característica uniforme en la práctica y en la imaginería chamánica de Centroamérica. La idea de espíritus secundarios, tales como el “otro yo” (*alter ego*), es sugerida con mayor intensidad por la presencia de rostros miniatura entre las cejas de algunas máscaras, donde otras culturas colocan el “tercer ojo místico” (Figura 24).

Las máscaras son talladas en alto relieve y con un tamaño un poco más grande que el tamaño original. Están diseñadas para usarse confortablemente, a veces, algunas de las máscaras tienen un pedazo de piel pegado a manera de barba, tal como lo hemos visto en algunas de diablos en Oaxaca, México, aunque es poco común. Una fotografía de Rodrigo Salazar de 1980 muestra máscaras de diablo de balsa, así como muñecas-diablo, de Bruncajc, similares en sus cualidades expresivas (horripilantes y siniestras), aunque más angulares y no tan finamente confeccionadas como las actuales. El diseño de la máscara grande de cedro para el toro permanece en gran medida igual, pero, en algunas ocasiones, los cuernos originales han sido reemplazados por cuernos tallados en madera. La canasta abovedada, cubierta con gangoche, simulando el cuerpo del toro, ha sustituido al mastate pintado más tradicional o a la cubierta de cuero.

Las máscaras actuales

A Ismael González se le debe un verdadero florecimiento en la confección de máscaras bruncajc. A finales de la década de los setenta, muchas de las máscaras de los diablitos de Bruncajc eran de cartón, fabricadas comercialmente para Halloween y se las compraba en la pulpería local; en ese entonces la confección de máscaras tradicionales había caído en serio desuso. Ismael González, habiendo aprendido la talla de máscaras con su padre, lamentaba el triste estado en que esta expresión artística propia de su pueblo se encontraba. Fue así como empezó a tallar y a reeducar a los jóvenes en este arte tradicional, formó un grupo célebre llamado “Rabrú” –en Bruncajc, nombre de un escarabajo que corta madera– (Figura 25). La uniformidad de proporciones, la expresión sutil y la calidad que logra en la elaboración de sus máscaras son simplemente extraordinarias. Su grado de expresividad resume el completo cuadro de emociones del ser humano y de análisis sobre los valores conflictivos del juego.

Figura 25. Rabrú, taller de máscaras bruncajc. Ismael González, rabrú mayor, fundador y sus discípulos. Bruncajc, 1994



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 26. Máscara bruncajc, antropomorfa, de madera de balsa, monocroma, por su fisonomía facial y patrón de cabello posee perfil español. Confeccionada por Gerald Maroto, Bruncajc 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

máscaras exhiben fisonomías faciales y patrones de cabello que se consideran más españoles en su carácter, con características faciales más angulares, las mandíbulas prominentes con barbas (Figura 26).

De acuerdo con el anterior diablo mayor, don Espíritu Santo Maroto Rojas, en su cosmovisión, las personas de Bruncajc eran originalmente chanchos de monte y sus vecinos de Brörán eran monos, asociaciones que se manifiestan también en las máscaras de la zona brörán (Figuras 27 y 28). Las máscaras elaboradas por Ismael González, cuando se pintan, lo hacen con pinturas acrílicas de fuertes colores primarios y negro. La pintura es aplicada de manera opaca, con pequeñas o ninguna intención de modelado. Esta práctica se ha extendido a la comunidad, por lo que usar una máscara sin pintar en el festival es extraño.

Como se podía predecir, un creciente mercado turístico se interesa por sus máscaras en particular y las de sus discípulos. Aunque otros producen máscaras para la venta a turistas, ninguno iguala la calidad expresiva y la diversidad de formas encontradas en el taller de don Ismael González Lázaro, considerado como el rabrú mayor. Aunque los diseños de las máscaras son suyos, sus estudiantes añaden detalles: incluyen serpientes retorciéndose entre los dientes, facciones de jaguar mezcladas con las de humanos, máscaras miniaturas entre las cejas, colmillos y bocas, ojos saltones o inclinados hacia arriba o abajo, todas dentro de un orden de proporciones y convenciones que marcan estas máscaras, no solo originarias de Bruncajc, sino también como parte de una escuela de diseño con una estética particular. Aunque la mayoría de las máscaras de Bruncajc exhiben algunas de las estructuras faciales de sus propios habitantes – boca y mandíbula salientes, narices angulares, cejas recias–, algunas presentan reminiscencias de las máscaras típicas chinas con frentes partidas y bulbosas, mejillas redondeadas, ojos fuertemente sesgados, orejas de cerdo y narices anchas y planas que parecen una estilización del chanco de monte o saíno (*Tayassu pecari*). Otras

Figura 27. Máscara bruncajc, de madera de balsa, policroma. Su iconografía se asocia con su cosmogonía. Confeccionada por Carlos Rojas. Bruncajc 1995

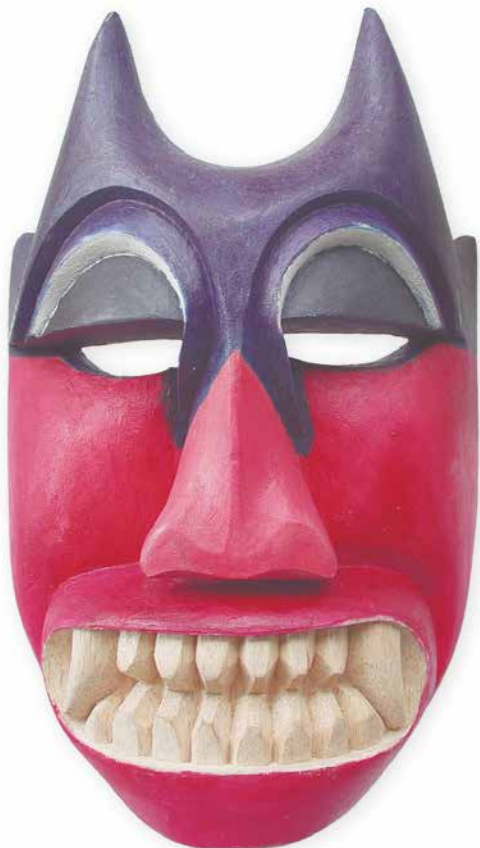


Figura 28. Máscara brörán, de madera de balsa, policroma, elaborada por Blas Rivera. Su iconografía se asocia con su cosmovisión. Brörán, 2004



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

En 1995 el estilo de una máscara muy ornamentada y profundamente tallada parece haber emergido de Yimba Cajc con elementos nunca vistos anteriormente, tales como un águila, copiada de una marca de cerveza nacional (Figura 29). El análisis estético sugiere que este nuevo elemento puede haberse originado fuera de la comunidad, muy posiblemente por la imaginería originada de la ciencia ficción, sea por influencia de la televisión o revistas. Esto es inevitable cuando los jóvenes viven fuera de su comunidad de origen y vuelven para participar en el juego con ideas fuera de su contexto sociocultural.

Figura 29. Rafael González Leiva impone en Yimba Cajc un nuevo estilo de máscara muy ornamentada y tallada. Yimba Cajc, 1996



Figura 30. Máscara bruncajc, de madera de balsa, policroma con elementos agregados: tachuelas y papel metálico en los dientes. Anónima, Bruncajc 1995



! Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El comercio ha estimulado la producción de máscaras de madera de balsa con mayor tratamiento. La máscara de Bruncajc-Yimba Cajc ha evolucionado hasta llegar a la propuesta de una máscara ecológica pintada, muy artística y dirigida al turismo, en la cual la máscara en sí pasa a un segundo plano, se reduce para dar espacio a las plantas y animales propios de su mitología y de su hábitat. Además, especialmente en Bruncajc, se producen columnas de madera (tótems) talladas con rostros de diablitos y animales.

Las máscaras que se usan actualmente en el festival de los diablitos frecuentemente admiten gran innovación, tal como el uso de calcomanías, plumas, tachuelas elaboradas, papel metálico pegado sobre dientes de madera, además de que son profusamente pintadas y otros (Figura 30). Sin embargo, todavía podemos observar la máscara clásica, la tradicional, sin adorno alguno; incluso, sin pintar.

Figura 31. Máscara brörán de madera de cedro, monocroma, antropomorfa, confeccionada por Mamerto Ortiz Ortiz. Brörán, 1991



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Máscaras bröransö

El proceso de aculturación ha puesto en peligro la identidad de los bröransö, hasta el punto de olvidar su lengua y muchas de sus tradiciones y costumbres. Un importante proceso de revitalización es desarrollado por la Asociación Cultural de la localidad, la cual busca el rescate de la herencia cultural de sus antepasados, incluyendo el importante intercambio cultural que han venido desarrollando con los teribes de Panamá.

Como hemos visto, la relación del diablo de Brörán y el de Bruncajé tienen una larga historia arraigada en el mito y en el ritual. Alrededor de 1979, la confección de máscaras en Brörán y Bruncajé disminuyó seriamente. Por esto, hay un resurgimiento, al menos parcial, para nutrir una festividad de los diablitos nueva e independiente en Yimba Cajé, una comunidad bruncajé ubicada en las márgenes del río Térraba. El anciano don Lucas Rojas Céspedes, de Yimba Cajé, relata que los diablitos tradicionalmente se pintaban las piernas con achiote (*Bixa orellana*), colorante natural rojizo y se vestían con ropa de la corteza procesada del árbol de mastate rojo (drok-kavák-kra, en bruncajé) o blanco (kavák-kra, en bruncajé).

Mamerto Ortiz Ortiz, brörán, parece ser uno de los pocos de esa comunidad que conservó un alto nivel de destreza para la talla de madera, especialmente en la construcción de máscaras (Figura 31) y en la elaboración de violines de cedro (violín brörán). Los bruncajé tienen su habilidad en gran estima, al grado de comisionarlo para tallar una nueva máscara de toro para ellos en el año 1980. Las máscaras más representativas de Brörán son las elaboradas por don Blas Rivera, quien talla máscaras de mono que reflejan la leyenda autóctona de los orígenes de la tribu (Figura 32).

Figura 32. Blas Rivera, pionero de la máscara brörán, con su mujer, mostrando sus máscaras de madera de balsa, monocromas. Brörán, 1995



Figura 33. Rosalina Navas, brörán, mostrando dos de sus máscaras de madera de balsa, monocroma. Brörán, 2000



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Aparte de las de Mamerto Ortiz Ortiz, el relieve de las máscaras de Brörán es mucho más bajo y típicamente tienen muchos menos adornos que las de Bruncajc. Por su parte, Rosalina Navas da un aporte muy importante en la elaboración de máscaras brörán, que, aunque rústicas, son expresivas; ella también se distingue en la construcción de tambores (Figura 33).

De acuerdo con la tradición, la máscara de la vaca brörán tiene una lengua que guinda, un poco más pequeña que la del toro bruncajc, de apariencia más rígida. Las máscaras de Brörán empiezan a alcanzar el perfeccionamiento técnico de las de Bruncajc con Volmar Rivera, quien enfatiza en las máscaras zoomorfas propias de los animales de su hábitat (Figura 34), de modo que sustituye las máscaras de los diablitos por las de los animales del bosque, una nueva visión cósmica relacionada con la lucha del pueblo Brörán en contra del proyecto del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) de construir una planta hidroeléctrica en el río Térraba con las consecuencias negativas para el hábitat de su población y de Yimba Cajc.

Figura 34. *Máscara brörán, zoomorfa, policroma, confeccionada por Volmar Rivera. Brörán, 2014*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.
Colaboración de Luis Diego Rosales

Juego de los diablitos brörán

El juego de los diablitos brörán es una historia que se añora y que se quiere revivir. En contraposición con los diablitos de Bruncajc y Yimba Cajc, desde la colonia los bröransö celebran una versión de diablos buenos que juegan dentro del contexto de dos importantes fiestas del calendario litúrgico de la Iglesia católica: la fiesta en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción (8 de noviembre) y la Natividad, incluyendo el Día de Reyes. Es así como el comportamiento se opone diametralmente a los diablos de Bruncajc y Yimba Cajc, aspecto que se nota, incluso, en la composición estética de las máscaras que se usaron y se usan aún hoy. La confrontación la sustituye el juego entre los personajes principales, en el que, además de diablos y una vaca, se incluye la mulita y se sustituye el nombre de toro por “vaca” y yegüita por “mulita” (Figura 35). En las fiestas de la Inmaculada Concepción participan especialmente en la procesión después de celebrarse la misa y brincan (sorón, en brörán) al compás de una caja (tambor) delante de la imagen (muy similar a la yegüita de Nicoya).

Figura 35. *Yegüita brörán de madera de cedro, monocroma, orejas de cuero, en la base un orificio para movilizarse. Brörán, 2000*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Dentro de las celebraciones navideñas, su participación se iniciaba el 23 de diciembre y se prolongaba hasta el 6 de enero, día de los Reyes Magos. Sus brincos y bailes cruzaban o alternaban con las tradicionales posadas y se acompañaban esta vez con caja (tambor), bandoneón, pajarillos (pitos de agua de caña de carrizo), violín brörán ejecutado por Mamerto Ortiz y cantos navideños. Los días 24 y 25 de diciembre los diablitos eran el medio por el cual se practicaba un acto de solidaridad en el cual a las familias de mayores recursos se les encomendaba llevar regalos y alimentos a los más necesitados, los cuales transportaban en grandes jvas (canastas de bejuco) sobre sus espaldas. El toro o vaquita (Figura 36) igualmente se sacrifica frente a la casa de un personaje de Brörán; también, se vende la carne y se reparte después del sacrificio.

Según el testimonio de don Blas Rivera, en el pasado existía un orden jerárquico que era presidido por un capitán, máximo jefe del juego; le seguía un fiscal, que velaba por la disciplina, y un “juez de paz”, para ejecutar castigos y resolver conflictos. Los diablos utilizaban muñequitas de madera de balsa para representar la familia. Existían otros personajes:

el negro jamaquino, el rey y la reina, a quien acariciaban y cuidaban todos los diablos y cuya máscara se pintaba de rojo con coloretos. El negro jamaquino usaba una máscara tiznada (Figura 37).

Como puede notarse, los diablos de Bruncajc y de Brörán coincidían en las fechas del 31 de diciembre al 2 de enero. Según testimonios, en tiempos lejanos esa coincidencia permitió que ambos diablos protagonizaran, en territorio intermedio, una fuerte lucha, recordando, quizás, históricas rencillas entre esos dos pueblos.

Figura 36. *Vaquita brörán muy antigua, de madera de cedro, monocroma, orejas de cuero, con cachera. Brörán, 2000*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Los diablos de Brörán están en proceso de revitalización. El Comité de Cultura de la comunidad en otras épocas encomendó a Mamerto Ortiz Ortiz y Blas Rivera reconstruir y reactivar esta antigua tradición incluyendo las máscaras, la cabeza de madera de la vaca y de la mulita, varias jvas o canastos para que los diablos lleven los regalos en una caja y pitos de agua o pajarillos. Muertos Mamerto Ortiz y Blas Rivera, la tradición de los diablitos de Brörán sigue en pie gracias al entusiasmo de un grupo de jóvenes apoyados incondicionalmente por Rosalina Navas. En el proceso de revitalización, el concepto de diablitos desaparece; actualmente, los bröransö participan en la fiesta con máscaras de animales propios de su hábitat, de modo que la vaca interactúa con todos ellos en una confrontación lúdica dancística y en esta confrontación la mula colabora con los animales para evitar su extinción. Tenemos entonces tres personajes: la mula, los animales y la vaca. Por último, la vaca es llevada al salón comunal de los bröransö, donde simbólicamente es descuartizada; acto seguido, se reparte su carne y en

un ambiente de algarabía, bromas y gritos, en un verdadero escenario de comedia donde se cuentan aspectos de la vida social brörán y se lee un testamento. Por su parte, la mulita brörán jugaba antiguamente el 4 de octubre, día de San Francisco, y bailaba en brincos al compás de una caja o tambor.

Figura 37. Máscaras elaboradas por Rosalina Navas que representan a la reina y el jamaquino, dos personajes de los diablitos de Brörán. Brörán, 2002



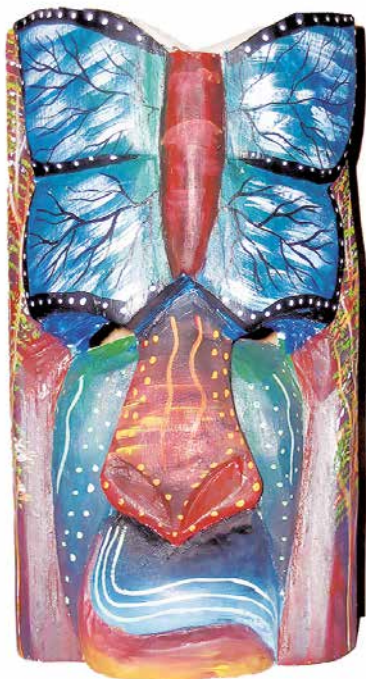
| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Nueva versión de los diablitos: el juego del toro, la mula y los enmascarados

Tal como se mencionó anteriormente, acontecimientos recientes han puesto en peligro el entorno natural y arqueológico de los bröransö, como el proyecto de la Planta Hidroeléctrica del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE) en el río Térraba. En 1999, Volmar Rivera propone a la comunidad brörán una nueva versión de la fiesta de los diablitos, pero esta ya no se llamaría diablitos, sino que el nuevo nombre es el juego del toro y la mula. Ya no hay diablitos y a cambio se dice que hay originarios enmascarados. La máscara tradicional de los diablitos se cambia por máscaras de animales de su hábitat; también cambian la vaca o vaquita por el toro, que simboliza al español. Según Volmar Rivera, el toro simboliza la evangelización de los originarios por los españoles porque el dual toro y mulita les fue sugerido en la colonia por los frailes franciscanos a los bröransö en los nacimientos navideños (portales) de la Iglesia católica, donde la mulita y el toro acompañan al niño Jesús. Esto explica por qué el juego del toro y la yegüita está incluido dentro del calendario festivo religioso de la Natividad de la Iglesia católica. Lo anterior sugiere que los bröranso ven la simbología del toro desde la perspectiva religiosa en el contexto de la evangelización colonial, la cual aceptan. Por lo tanto, la interpretación de estos elementos es muy diferente a la de los bruncajc, que los visualizan desde la perspectiva del español como invasor, conquistador.

El juego del toro y la mula (sogra kongra, en brörán) empieza el 23 de diciembre y concluye el 3 de enero a medianoche. Se inicia con una reunión (ritual, dice Rivera) de reconocimiento a todos los que participan y como tributo a la madre tierra. La reunión se realiza a orillas de la Quebrada Honda (Brunin, en brörán) donde preparan una fogata, bailan, gritan, danzan con acompañamiento de tambores, pajarillos (pitos) de barro, de caña silvestre y madera. El 24 de diciembre se descansa; se continúa el 25 y 26 de diciembre con la visita del toro, la mulita y los enmascarados por las casas de la comunidad, donde bailan, gritan, juegan con el toro y la mulita y a cambio las familias visitadas les ofrecen comidas (tamales, carne seca, arroz, frijoles) y chicha de maíz. El 27 de diciembre de nuevo descansan para continuar el 29 y 30. El 1.º de enero descansan nuevamente para concluir el 2 y 3 de enero. Hasta el final, la mulita es fiel compañera del toro, pero el último día del juego, a las 3 de la tarde, la mulita traiciona al toro, lo amarra y con la ayuda de los enmascarados lo lleva al matadero, a la casa (rancho) de los mayores, donde se mata y, acto seguido, a manera de conclusión se lee un testamento (Volmán Rivera, brörán, comunicación personal, 2014).

Figura 38. *Máscara maleku, zoomorfa-antropomorfa, policroma, de madera de balsa. Anónima. Palenque Tonjibe, Guatuso, 2008*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Máscaras maleku

Las máscaras malekus son muy coloridas, policromas de madera de balsa, cuya única función social es producirlas para el mercado turístico nacional e internacional (Figura 38). Su producción es muy reciente y posiblemente han sido influenciadas por las máscaras de Bruncajc, Yimba Caj y Brörán, aunque se tiene noticias de que en el siglo XIX se fabricaban de madera y jícara para camuflarse en las luchas contra los huleros. El diseño es zoomorfo, antropomorfo y mixto. Actualmente, son utilizadas por el Grupo de Teatro Maleku para recrear sus historias vernáculas.

Negritos de Bruncajc

En el transcurso de la colonia, el negro acompaña constantemente y en todas direcciones al español, y se incorpora rápidamente al proceso de mestizaje étnico cultural de Costa Rica.

Bruncajc fue una población que no estuvo exenta del contacto negro e hispánico. Debemos agregar también el hecho de que, tanto los bruncajc como sus vecinos bröransö, fueron pueblos que sufrieron rápidamente las consecuencias de la conquista por encontrarse dentro de la ruta de los españoles hacia Panamá. No está de más señalar la proximidad de estas dos comunidades con Panamá, un país con predominio étnico y cultural negro. Es evidente que entre la población bruncajc no hay indicios de un fuerte mestizaje con negros, sin embargo, en ese ir y venir de los españoles es lógico que se lograra algún vínculo cultural con los negros esclavos, que se recordará a través de los tiempos con una representación popular.

Al igual que los diablitos de Brörán, la danza de los negritos de Bruncajc se encontraba dentro del contexto de las celebraciones cívico-religiosas que se hacen cada ocho de diciembre en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción, patrona de Bruncajc desde 1751. Durante la colonia, la incorporación de las danzas y música vernácula indígena dentro del calendario festivo religioso católico, así como

Figura 39. *Negrito bruncajc mayor, Porfirio González Morales, con cara tiznada y con peluca. Bruncajc, 1988*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

otras actividades, estaba debidamente establecida en las ordenanzas de la época, en este caso en las ordenanzas de la Cofradía de la Inmaculada Concepción de Cartago, aprobadas en 1594. Al respecto, se menciona:

Y así mismo, los cofrades indios tengan obligación de enramar el lugar por donde ha de andar la dicha procesión (de la Inmaculada) y de festejar y solemnizarla con el baile, músicas y danzas que se acostumbran, lo mismo los morenos. (Campos Jiménez, 1986, p. 21)

Desde hace varias décadas los negritos dejaron de participar en dichas celebraciones, quizás como consecuencia de censuras ejercidas por las autoridades eclesiásticas o por discontinuidad temporal de la tradición. Dichosamente, Porfirio González Morales se encargó de revitalizarla y reincorporarla de acuerdo con la tradición (Figura 39), pero esta vez fuera del contexto de los oficios religiosos en honor a la Virgen de la Inmaculada Concepción. Testimonios de don Porfirio indican que el baile de la yegüita era parte integral de las festividades religiosas (Figura 40). Se

bailaba en honor de la Virgen antes y después de los oficios litúrgicos, donde prevalece la danza durante tres días consecutivos, en los cuales se visitan las casas y ranchos del pueblo donde se baila y los visitantes son atendidos con comidas, bebidas y licores. La danza de los negritos se divorcia paulatinamente de lo religioso para vivir su propio fenómeno cultural. En la actualidad se mantiene el aspecto pagano como complemento aislado de lo religioso. Su participación se inicia en horas de la mañana del ocho de noviembre. Mientras se oficia misa en honor a la Inmaculada Concepción, en la casa del “negro mayor” don Porfirio González Morales, se preparan los pormenores del juego-danza. En completa camaradería, compartiendo un guacal con chicha de maíz, enganchan a un armazón construido de palos una vieja cabeza de yegüita esculpida en madera; para imitar su piel, se forra el armazón con un artístico tejido de palma real (*Roystonea regia*). Sus orejas se adornan con billetes de mil colones.

Figura 40. Portador de la yegüita, negritos de Bruncajc, con su vestido tradicional, armazón de la yegüita forrado de palma real, sombrero tipo gorra también de palma. Bruncajc, 1988



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Los primeros feligreses que salen de la iglesia constituyen la señal para apresurar los preparativos. Cajero, pitero, montador de yegüita y demás negritos embetunan de negro sus caras; antiguamente, se las tiznaban con carbón de cedro y se colocan en sus cabezas extraños sombreros confeccionados con materiales naturales. El juego-danza da inicio al frente de la casa de don Porfirio, quien también funge como pitero. La danza consta de cuatro figuras dancísticas, todas con un toque único de tambor, pero con sus respectivas melodías (Figura 41). Las tres primeras figuras las baila el pitero con la yegüita; la cuarta, llamada “cumbia”, es libre. Durante la ejecución de las cuatro figuras, la danza se enriquece con bufonadas, bromas, hablado chineado y enredado.

Coreográficamente, en las dos primeras figuras, yegüita y pitero se colocan de frente. En la primera, se mueven paralelamente hacia los lados y en la segunda mantienen el movimiento paralelo hacia atrás y hacia adelante con vueltas enteras. La tercera, llamada tremolín, es movida, pues la yegüita persigue al pitero en círculos, siguiendo la dirección de las manecillas del reloj y en contraposición a este. En la cuarta figura, todos los presentes pueden bailar libremente. Cada figura concluye

con salomas, que son cantos tradicionales que requieren de una técnica vocal especial, pues recurren al grito, al falsete, a sonidos guturales y nasales. La temática de la saloma es muy amplia. Como lo señalamos anteriormente, predominan las de los diablitos, de trabajo, de amor y, en este caso, de los negritos; algunas son solamente sonoras. Al término de la cuarta figura, se inicia el peregrinaje por las casas y ranchos del pueblo en donde se les da chicha o licor comercial, comidas (tamales) y bebidas (café o refrescos) después de repetir el baile. En las últimas versiones observadas del juego, se realizaron solamente el 8 de noviembre.

Figura 41. *Secuencia de toques de los negritos de Bruncaj*

Toques "Negritos de Boruca"

No. 1

The musical score consists of five systems, each with two staves. The top staff is for Flauta (Flute) and the bottom staff is for Caja (Drum). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The Flauta part features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the Caja part provides a steady rhythmic accompaniment of eighth notes. A triplet of eighth notes is marked in the second system. The piece concludes with a double bar line in the fifth system.

Toques "Negritos de Boruca"

No. 2

Musical score for No. 2, Toques "Negritos de Boruca". The score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody features eighth notes and quarter notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff shows a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with the instruction *molto cresc. (indefinido)* written below the treble staff.

No. 3

Musical score for No. 3, Toques "Negritos de Boruca". The score consists of three systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The melody features quarter notes and eighth notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3'. The bass clef staff shows a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, with triplets of eighth notes marked with a '3'. The third system concludes the piece with a double bar line.

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.



Capítulo

II

Capítulo II

Los ngöbere de Villa Palacios y Limoncito, San Vito, Coto Brus

El pueblo Ngöbe es uno de los núcleos sociales de mayor dinámica étnico cultural. Su reciente lucha por conquistar el reconocimiento oficial de ciudadano costarricense es uno de los pocos acontecimientos que se conocen en Costa Rica. Su verdadero mundo está en su lengua, mitología, cantos, danzas y demás tradiciones y costumbres plagadas de simbolismos y de magia. Es un pueblo que sobrevive gracias a la fuerza de su propia identidad. El triángulo y otros dibujos con que adornan sus vestidos y pintan sus caras son símbolos sagrados que encierran su propia concepción de universo.

La incorporación inteligente de elementos sociopolíticos y culturales ajenos a su idiosincrasia la convierten en una comunidad de gran capacidad receptiva, de apertura a importantes cambios, que, en vez de lesionar su identidad, la fortalecen. Su actual estructura política es justamente una simbiosis

Figura 42. Julia Bejarano. Villa Palacios, Coto Brus, 1987



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

del modelo tradicional originario con elementos ajenos a su cultura. Un Comité de Desarrollo elegido democráticamente por el pueblo, encabezado por un presidente con características de líder, y un Consejo de Ancianos presidido por un cacique rigen los destinos de su pueblo. Ambas agrupaciones se subdividen en comisiones para luchar por problemas específicos como salud, educación, cultura y bienestar material de la comunidad.

Los ngöbere están unidos por una mitología tradicional animista, muy ligada a los elementos de la naturaleza, de la cual el ser humano es parte integral. Los líderes espirituales y políticos evidencian una constante preocupación por colocar en el plano mítico y religioso el medio natural que les rodea y les da el sustento cotidiano,

Figura 43. *Anciano ngöbe Juancito Arado, líder y predicador del culto Mama Chi. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1987*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

como es el caso de Julia Bejarano (Figura 42), anciana ngöbe de Villa Palacios, Coto Brus, conocida en su comunidad como cantora y curandera.

El pueblo Ngöbe lucha por conservar su identidad heredada de sus antepasados. Unidos y alimentados por sus propias creencias y estructura social, luchan por una educación bilingüe, por estimular las expresiones artísticas como lenguaje estético y un medio digno de subsistencia, por la salud de toda la comunidad, en especial por los niños inválidos, ancianos, por la medicina tradicional, por la construcción de escuelas, por el agua potable, por la edificación de estructuras que contribuyan al desarrollo agrario, por la conservación ecológica y por el futuro humanismo de los jóvenes. Rafael Bejarano es el líder joven de su pueblo y vocero ante las instituciones nacionales. María Adelia Atencio, una profetisa, Juan Bejarano y Juancito Arado (Figura 43) fueron los principales misioneros del mensaje Mama Tatda. Pedro Bejarano, todo un símbolo político y religioso, cacique y predicador del culto Mama Chi, y su hermano Manuel Bejarano, maestro de la cultura, todos

representan un pueblo sin fronteras con sólidas bases culturales, orgullosos de sus ancestros, soñadores, reflexivos, dueños de su propia historia y la de su pueblo, dueños de su universo. La historia antigua allí está, sin descifrar, escrita por sus antepasados en las piedras, la piedra del cacique, las piedras del pueblo.

La balsería (krun) o juego de palos

En 1981, se inició con los ngöbe de Villa Palacios y Limoncito de San Vito de Coto Brus el proceso de investigación sobre el ancestral juego de balsería (krun) o juego de palos, todavía vigente entre los ngöbere de Panamá. A pesar de que muy poco se había practicado, la comunidad estuvo dispuesta a hacernos una demostración práctica con alguna información teórica, para lo cual prepararon trozos de balsos y participaron balseros y músicos interpretando su música en instrumentos tradicionales ngöbe,

incluyendo cantos, exclamaciones y gritos. Como la información suministrada no es completa, me refiero a las investigaciones realizadas por Phil D. Young (1993), quien publica el libro *Etdeballi. Un viaje al corazón del pueblo ngöbe*.

La balsería (krun) es una de las tradiciones más arraigadas y antiguas, todavía considerada como un ritual, fiesta y juego competitivo a la vez, pero desgraciadamente en vías de extinción. Young atribuye tal fenómeno a la religión reformativa y nativista Mama Chi (Young, 1993, pp. 212-224), cuya doctrina prohíbe el krun (balsería) y la “chicharía” (chichadas). Según se cree, entre los ngöbere de Villa Palacios y Limoncito de Coto Brus se ha practicado en muy pocas ocasiones, especialmente cuando un grupo de balseros panameños (quienes mantienen viva la tradición) visitan por invitación algunos de los pueblos ngöbere del lado de Costa Rica.

Según testimonios de los más ancianos y maestros de la cultura ngöbe de Villa Palacios, San Vito de Coto Brus, este juego se practica durante el verano. Johnson (1948, citado en Young, 1993), en sus estudios de la balsería panameña, la relaciona con un “rito agrícola, [e inclusive con] jugar a las esposas y algunas veces las propiedades” a manera de apuesta (p. 68). En su análisis, Young niega las dos versiones anteriores y afirma que “en la época en que se celebra el krun (balsería) podría estar más relacionada con las condiciones del tiempo” (Young, 1993, p. 67).

Los mismos ngöbe de Villa Palacios manifiestan que la balsería consiste básicamente en que una comunidad invita a la otra a jugar la balsería durante cuatro días, y la que invita prepara un campamento donde alojar a los invitados. En el campamento, anfitriones e invitados celebran en la víspera de la confrontación “la vela”, una especie de convivencia o fiesta tradicional en donde se comparte en camaradería el licor, la chicha, comidas, bailes, conversaciones, cantos vernáculos, con el acompañamiento de instrumentos musicales tradicionales (Figura 44), forcejeos y peleas entre los ngöbere.

En el juego usan varas de balsa pintadas con motivos ngöbere de un metro y medio de largo con un amortiguador de hojas secas de plátano en uno de sus extremos. Los bandos conforman dos grupos de cuatro personas con alternabilidad individual de ataque. En la primera fase del juego, el atacante, con la balsa en mano, se desplaza hacia el adversario colocándose a unos dos o tres pasos de distancia, desde donde, en medio de gritos, cantos, toques aleatorios de sus instrumentos musicales y saltos, hace mediciones y amagos de ataque, para luego alejarse a unos diez pasos, devolverse y arremeter sorpresivamente la vara justo debajo de los tobillos del adversario, el cual debe capearse desde su posición desventajosa (casi de espaldas). El atacado pasa a ser atacante, de modo que se repite sucesivamente el ciclo.

Figura 44. *Toques y cantos de balsería. Demostración en Villa Palacios, San Vito de Coto Brus, 1981*

Toques y cantos de balsería Ngöbe

The musical score is arranged in five staves. The top staff, labeled 'Dru mugata', contains a melodic line with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. It features a triplet of eighth notes and a repeat sign. The second staff, 'Voz', is a vocal line with a treble clef and a 7/8 time signature, showing rests. The third staff, 'Caja', is a percussion line with a double bar line and a 7/8 time signature, showing rests. The fourth staff, 'Pito', is a percussion line with a double bar line and a 7/8 time signature, showing rests. The fifth staff, 'Cambute (Caracol de mar)', is a melodic line with a treble clef and a 7/8 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Below this are two systems of accompaniment. The first system includes a vocal line with a treble clef and a 7/8 time signature, a percussion line with a double bar line and a 7/8 time signature featuring triplets of eighth notes, a percussion line with a double bar line and a 7/8 time signature featuring 'x' marks, and a melodic line with a treble clef and a 7/8 time signature featuring a triplet of eighth notes. The second system repeats this structure with a different melodic line for the Dru mugata and Cambute parts.

©Universidad de Costa Rica

2

Toques y cantos de balsería Ngöbe

más rápido

(Grito) Rápido (Grito agudísimo)

Ah ñae - e - o - e - o ja ja ja ja je je je je

The score consists of a vocal line and three instrumental staves. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a whole note rest, followed by a series of eighth notes in 2/4 time, then a quarter note in 6/4 time, and ends with a quarter note in 4/4 time. The lyrics are placed below the notes. The instrumental staves are in bass clef and contain rests and bar lines corresponding to the time signatures.

Siempre gritado (repite de forma indefinida)

cresc.

Ah wa du o uo uo uo uo uo uo ña ve re ña ve ro ña ve re ña ve ro

The score consists of a vocal line and three instrumental staves. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a whole note rest, followed by a series of eighth notes in 8/4 time, then a series of eighth notes in 4/4 time, and ends with a series of eighth notes in 8/4 time. The lyrics are placed below the notes. The instrumental staves are in bass clef and contain rests and bar lines corresponding to the time signatures.

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

Una orquesta integrada por instrumentos tradicionales, cantos, gritería, salomas, y un silbato comercial acompaña las acciones de los protagonistas. Las varas de balsa son colocadas en un andamio de palos y son repartidas por un miembro del grupo. Los desplazamientos y movimientos se hacen danzantes. Al final de la balsería todos son amigos y juntos se van a compartir la chicha. La antigüedad de la balsería se refleja en una crónica de Fernández de Oviedo de 1529, según la cual el autor observa en la plaza de Nicoya, después de la muerte del cacique viejo, una especie de areito muy similar al de la balsería (citado en Acevedo Vargas, 1986b, p. 33).

Hasta aquí se registra la información sobre la balsería que me proporcionaron los originarios de Villa Palacios y Limoncito de Coto Brus, en algunos aspectos atinada pero muy fragmentada, con el desconocimiento total del orden ancestral y aspectos que expliquen la simbología que la caracteriza. Young (1993) describe la siguiente secuencia:

1. Preliminares

Se inicia “con la invitación de un hombre de un caserío y la aceptación por parte de otro. Los Ngöbere dicen que el anfitrión y el huésped deben ser bastante distantes” (Young, 1993, p. 69). Sin duda, la magnitud de juego de palos (balsería) requiere de una excelente organización comunitaria encabezada por el anfitrión principal y el huésped principal. Al respecto, señala Young, “El éxito del evento depende que tanto el anfitrión como el huésped tengan un grupo de participantes y seguidores muy numerosos de quienes la mayoría serán parientes” (Young, 1993, p. 69).

En la siguiente información, Young menciona una palabra clave dentro del espíritu y organización de la balsería: “La invitación hace que el anfitrión y el huésped sean ‘edabáli’ (relación de rivales rituales)” (Young, 1993, p. 69). Recuerdo que esta palabra había sido mencionada por los ngöbe de Villa Palacios y Limoncito durante la demostración de la balsería, pero en ese momento no la entendí bien en su contexto. Según Young (1993),

Los [Ngöbere] traducen la palabra “edabáli” como contrario, oponente, rival y en un sentido más general para referirse a cualquier miembro del equipo contrario durante el krun, esto quiere decir que todos los participantes, anfitriones y huéspedes tienen su edabáli. (p. 69)

Young no menciona la corta ceremonia de dos palos de balsa (krun mototigue gna). En el documental *KRUNG KITA, LA BALSERÍA DE KRIBARIGÁDE* se menciona que, al saber que la invitación ha sido aceptada, el anfitrión y su grupo empiezan los preparativos con el corte ceremonial

de dos palos de balsa que luego son recibidos de la misma forma por la comunidad, de modo que se les demuestra por cuatro veces. Haciendo esto, empieza la corta de los palos de balsa para luego ser guardados en un lugar secreto hasta ser utilizados en el krun (Fundación CIMAS, 2020). Otro dato interesante de carácter ceremonial es la confección de una cuerda con nudos (kiigwa) que señala la calendarización de la balsería (mensaje de nudos). “Más tarde todavía unas cuantas semanas antes del evento el patrocinador (kububu) manda a dos emisarios para informar a los contrarios rituales sobre la fecha y lugar del krun. Estos emisarios llevan las cuerdas anudadas (kiigwa) para contar los días” (Young, 1993, p. 70). Es interesante el hecho de que, según Young, la llegada de los emisarios es publicada por el continuo toque de tambores, cuernos, pitos y caracoles; esto afirma que los instrumentos musicales originarios ngöbe, además de su importancia en el contexto del krun, son una constante en todo el proceso de la balsería. Los emisarios son agasajados con un ofrecimiento de chicha que deben aceptar hasta emborracharse. Al día siguiente, reciben comida para el regreso. El huésped principal entonces repite el proceso mandando dos emisarios al patrocinador, quienes llevan la aceptación de los arreglos. Dicha noticia nunca se manda con los emisarios ajenos. “Cuando se acerca el krun el anfitrión y su grupo preparan grandes cantidades de chicha y comida y el huésped con su grupo se prepara para el viaje a la otra aldea” (Young, 1993, p. 70).

2. El tiempo de espera: ni kede bida

El sentido de solidaridad entre los anfitriones y sus edabalis invitados se demuestra cuando...

Calculando los días necesarios de viaje para llegar al lugar señalado en el día elegidos los huéspedes agasajados van caminando en medio del sonido de caracoles y otros instrumentos cuando falta menos de un día para llegar al lugar designado los invitados se encuentran con los emisarios del anfitrión que llevan mucha chicha y comidas. Ello garantiza que el huésped no tenga sed ni hambre. Cuando está cerca el edabáli el patrocinador mismo sale a su encuentro con más chicha y avisa a su contrario ritual que él y su grupo se detengan donde están (siempre un sitio muy cercano al campo donde tendrá lugar el krun. Esa tarde y esa noche son llamadas ai ne kedebida, tiempo de espera. (Young, 1993, p. 71)

3. El tiempo de vela: nw) de n)ere

A pesar de que Young nunca estuvo presente en ningún krun según su propio testimonio, nos da una excelente narración del juego de palos gracias a informantes originarios ngöbe. Sobre el tiempo de vela, nos informa que

En la madrugada siguiente empieza el primer día del krun. Este se llama nis) de n) ere, tiempo de vela. El patrocinador conduce de la mano a su edabáli al sitio elegido para él en un extremo

de la cancha, extremo opuesto al del anfitrión y su grupo. Otros hombres del grupo del anfitrión habían concretado relaciones de edabáli con miembros del grupo de invitados y .propio campo donde se dan chicha sin cesar y un poco de comida, hasta que, como debería ser el huésped caiga completamente embriagado. Los anfitriones tienen que beber con su edabáli. (Young, 1993, p. 71)

La vela se caracteriza por la embriaguez extrema, a lo que Young cataloga como “bebida ritual”, pues, efectivamente, en esa catarsis colectiva, anfitriones y sus edabalis huéspedes se sumergen en el efecto de la chicha, la danza, el canto ancestral, acompañados con sus instrumentos tradicionales. Protagonizan peleas, forcejeos e insultos. Lo interesante es que a pesar de todo siempre mantienen firmes el concepto de edabali.

4. El tiempo del partido: krun n) ere

El tiempo del partido corresponde al tercer día de la balsería (krun), es el tiempo de jugar.

Todos comienzan los preparativos antes de la madrugada. Pintan sus caras, se visten con ropa mejor, más fina y diseñada. Los hombres se adornan con las chaquiras (collares de cuentas), con penachos y pieles de animales rellenas. Para ese momento muchos invitados habrán ya hallado competidores para la balsería. Cada hombre tiene un nombre especial que emplea en el krun. (Young, 1993, p. 71)

El partido del krun se inicia

con ocho hombres de cada grupo elegidos por su anfitrión y su edebáli en razón de su habilidad y de su valor empiezan el partido. Los ocho corren por el llano, un área nivelada, de mucho césped, mientras con mucha bulla anuncian su presencia y toman posición dando la espalda a sus edabáli. Los anfitriones se ponen en una línea, cuatro de cada lado de la mesa en donde se encuentran las balsas. Dos balsas con sus extremos envueltos en hojas, se toman de la mesa por los dos hombres más cercanos a ésta y a una señal del anfitrión las lanzan a sus oponentes quienes a su vez las lanzan también. Entonces lanzan las balsas los otros pares de rivales hasta que cada uno de los ocho de cada equipo los hayan lanzado. (Young, 1993, p. 72)

Según Young (1993), la secuencia se repite cuatro veces con un descanso para tomar chicha. Luego del descanso se repite otras cuatro veces, “después de eso el lanzamiento queda libre para todos los que quieran participar. El anfitrión principal y su edabáli nunca lanzan palos el uno al otro, aunque pueden participar de los lanzamientos de otros rivales” (p. 72). Además, menciona que “los lanzamientos se prolongan hasta la seis de la tarde cuando el anfitrión principal manda a recoger todos los palos y así el

juego se da oficialmente terminado” (p. 72). La amabilidad y cortesía de los anfitriones para con su edabali o huéspedes no termina aquí: “Al atardecer los invitados con su familia y parientes reciben otra vez chicha y comida de sus edabáli. Entonces regresan a su campamento para dormir y esperar la madrugada” (p. 72).

5. El tiempo de salida: krun holdrin n) ere

El anfitrión principal y sus compañeros conducen a los huéspedes al límite del campamento y les dan una buena cantidad de comida cocinada y no cocinada (carne, arroz, frijoles, bananos verdes, etc) que los sostengan a ellos y a sus parientes en el camino a casa. (Young, 1993, p. 74)

Aquí el sentido de reciprocidad de los huéspedes edabali se hace patente al devolver una parte de la comida al anfitrión para “compartir con los compañeros menos afortunados, es decir, con aquellos que no encontraron edabáli. Se consumen las sobras de la chicha y los huéspedes parten” (Young, 1993, p. 74). Además, se afirma que la balsería o krun es un rito, ya que “varios aspectos del krun simbolizan rasgos y modelos de comportamiento y emoción de la sociedad [Ngöbe]. El rito generalmente enseña a la vez la relación ideal de armonía y las discordias inestables que se encuentran en la vida [ngöbe]” (p. 74)

6. Simbología del krun

Como evento ritual, el krun simboliza de muchas maneras , en forma patente o sutil la omnipresencia de la armonía y la discordia de la vida diaria de los [Ngöbere]... El simbolismo equívoco de armonía y discordia se ve más reflejado en la relación de edabáli. El krun también es ocasión de reconocer al anfitrión principal como el hombre más importante del área. (Young, 1971/2022, p. 211)

En este sentido, sirve como rito de pasaje. Según Arnold van Gennep (2008), son ritos que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, posición social, estado o edad). Por otra parte, sobre la importancia simbólica del número cuatro, Young (1993) apunta lo siguiente:

Los [ngöbere] describen el krun como un evento de cuatro días. Ocho hombres de cada grupo, (anfitriones e invitados) se agrupan en subgrupos, cuatro a la derecha, cuatro a la izquierda... Cada cual lanza un palo cuatro veces, a esto lo sigue un descanso, luego una repetición de los cuatro lanzamientos por cada participante. Idealmente los grupos rivales tendrían krun cuatro veces antes de pedir otros rivales. La cifra cuatro se encuentra también en otras áreas de la vida y pensamiento [ngöbe]. Para ellos la cifra representa lo correcto, lo apropiado un modo perfecto de observancia social... (p. 79).

Enterramiento

Se practica aún el enterramiento tradicional: se hace un hueco; a la mitad de este se excava una fosa en forma horizontal, donde se entierra el difunto para que no toque tierra; este se entierra en ataúd o envuelto en sábanas con algunas de sus pertenencias dentro de su chácara, pues, a pesar de la presencia de otras religiones en la comunidad, aún creen que las van a necesitar en la otra vida. Se habla de hombres y mujeres chamanes que tienen el poder de transformarse en animales (zorro, rata, perro, etc.). Algunos inclusive matan gente cuando se cree que a alguien lo ha matado el espíritu de un chamán. Además, se vigila la tumba por cuatro noches consecutivas. Si al cabo de estas aparece un agujero que traspasa la tumba, quiere decir que el espíritu del chamán quedó atrapado; si es así, el chamán que lo hizo muere.

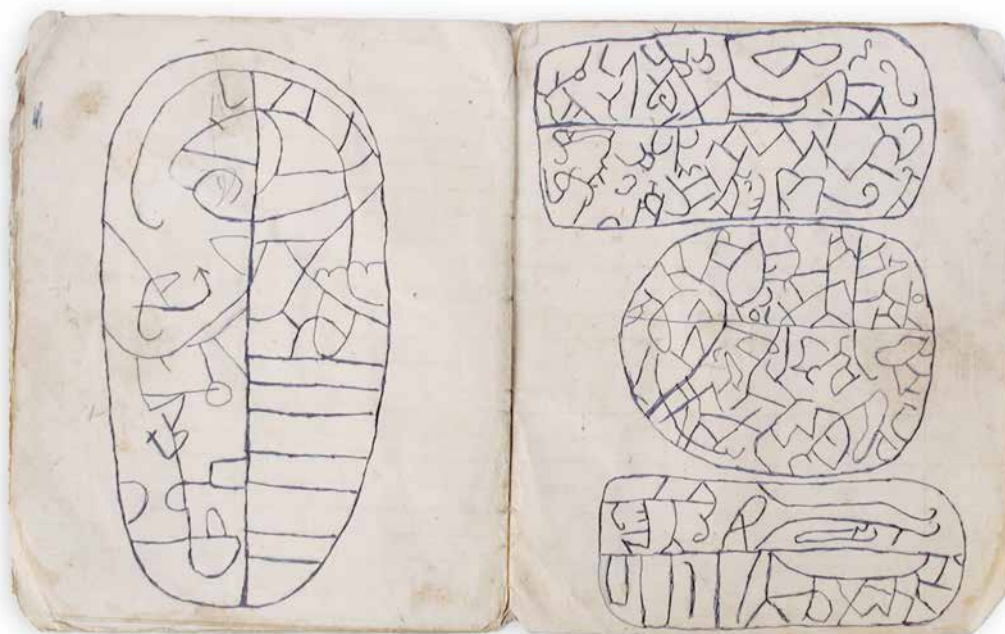
Culto Mama Chi, Limoncito y Villa Palacios, San Vito, Coto Brus

Paralelo a su tradición mítica, los ngöbere viven actualmente una propuesta religiosa rica en elementos propios y externos (de la Iglesia católica), llamada Mama Chi. Originalmente, se le denominaba como Mama-Tadta: Mama (mamá) para identificar a la Virgen María y Tadta (papá) para identificar a Jesucristo. Adelia Atencio (también conocida como Delia Bejarano de Atencio y en ngöbe como Besikö Kruningrobu), su fundadora, fue la primera en recibir el mensaje del ángel. Todo empezó el 22 de septiembre de 1962 –Young (1971/2022) asegura que la fecha es septiembre de 1961 (p. 183)–, cuando María Adelia Atencio, ngöbe, del lado de Panamá, recibe el mensaje de Cristo (Tadta) y de la Virgen (Mama) para salvar a su pueblo y al mundo. El mensaje fue escrito en suelo sagrado con un bastón mágico por el enviado de Dios, que descendió de un objeto volador (este escenario tiene otras versiones, por ejemplo, en la iconografía ngöbe de Limoncito y Villa Palacios, dibujan un helicóptero del cual descienden Mama y Tadtda o en un avión cuyo estruendo era como el de un jet). Del mismo modo, Young menciona que los personajes celestiales (la Virgen y Jesucristo) surgieron de la profundidad del río Fonseca (Young, 1971/2022, p. 183), ¿acaso simbolizando los niveles cósmicos: el supramundo e inframundo ngöbe?

María Adelia Atencio muere en 1965 en circunstancias que ella misma predijo, según sus seguidores. El mensaje religioso del culto Mama Chi se guarda en el libro sagrado de los predicadores (Figura 45), entre ellos: Juan Bejarano, considerado el predicador más regular e importante, le siguen Pedro Bejarano (Figura 46) –también cacique– y Juancito Arauz, los tres poseedores de rústicos cuadernos escolares con dibujos y diagramas que solamente ellos pueden entender, escribir e interpretar y que, se supone, fue lo escrito por el ángel enviado de Dios. Como se puede observar, en el momento de nuestras investigaciones el culto Mama Chi en Limoncito y Villa Palacios de San Vito, Coto Brus, estaba dominado por caciques

y chamanes. Ellos eran entonces los predicadores, de modo que coincidían en este aspecto con el Mama Chi del lado de Panamá, tal como lo señala Young (1971/2022) “Inicialmente, el cuadro del movimiento estaba dominado por los sukias (chamanes). Ellos y otros que asumieron posiciones de liderazgo en el movimiento son llamados predicadores” (p. 189).

Figura 45. Glifos del libro sagrado del culto Mama Chi, cuyo significado solamente es conocido por los predicadores del culto. Muy semejante a los dibujos de los petroglifos. El libro pertenece a Pedro Bejarano, predicador y cacique. San Vito, Coto Brus, 1993



| **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 46. Pedro Bejarano, cacique ngöbe, predicador del culto Mama Chi, acompaña los cantos con tambor (caja) ngöbe. Atrás, la bandera de Mama Chi, fondo negro, y al centro, una cruz en color blanco con dos cruces a los lados y el ave que lleva el mensaje Mama Chi a los pueblos. 1988



! **Fuente:** Ronald De Witt Mills-de Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Para ellos, el pueblo Ngöbe es el centro del universo y la periferia de América Central, según la versión de Pedro Bejarano:

Había un rey, jefe de muchas razas y protector de bosques y montañas. Hay un árbol del rey en el cielo y otro en la tierra. Aunque el de la tierra está vivo y verde, este llora, sufre y tiene dolores por la desaparición de los árboles en la tierra. Si hay cacique –rey– el pueblo está tranquilo, tiene vida, porque el cacique tiene piedra, tiene madera, tiene cusuco, también armadillo [*Dasyurus novemcinctus*], tiene tepezcuintle [*Cuniculus paca*], tiene hormigas. El espíritu del cacique hace que el pueblo viva tranquilo. Los indígenas no quieren problemas con los de antes, cuando nos robaron el oro y las tierras. No queremos guerra, ni enfermedades, solo queremos tierras para

sembrar frijol, arroz y maíz. Queremos nuestras montañas porque es nuestra casa y la casa de todos los bichos. El espíritu del cacique está en el árbol, en la madera, tontos los que cortan los árboles porque se secarán como el árbol muerto. El árbol del rey no muere y tiene caras por todos lados. (Comunicación personal, 1988)

Juancito Arauz lee del libro sagrado el apocalipsis Mama Chi:

Si en el año 2000 el pueblo Ngöbe y el mundo no aceptan el mensaje de Dios y limpian sus pecados, perecerá porque se secarán los ríos, se abrirá la tierra y morirán los árboles, las montañas y todo lo que hay en ella. (Comunicación personal)

Lo escrito en el libro sagrado es un lenguaje mágico que los predicadores interpretan y recitan ante sus feligreses intercambiándolo con una serie de cantos, danzas y bebidas propias del ritual. El culto Mama Chi es la religión oficial de los ngöbere e instrumento de resistencia étnico-cultural. En el discurso de Pedro Bejarano y Juancito Arauz, caciques y chamanes ngöbe de Villa Palacios y Limoncito, encierran elementos importantes del culto Mama Chi. Es un mensaje ya tardío en relación al calendario de Adelia Atencio, pero sigue siendo un mensaje profético y apocalíptico, tal como lo dice Young: “la profecía Mama Chí era apocalíptica en un sentido. Anunciaba una tragedia inminente para los [ngöbere] si, al final de un periodo de cinco años no le habían cumplido con los principios del mensaje dado por Dios” (Young, 1971/2022, p. 186).

Veamos algunas de las prohibiciones de Adelia Atencio por medio del culto Mama Chi:

desvincular a los [ngöbere] de algunas de las relaciones económicas y sociales existentes con la cultura y sociedad latina. Prohibió el registro de nacimientos y defunciones con los corregidores. Los niños debían ser sacados de las escuela y llevarlos a casa. Deshacerse del ganado vacuno y porcino. Prohibida las peleas y asesinatos por las tierras. No debían maltratar a las esposas y golpear a los niños. Prohibir las chihadas, fiestas y balsería o juego de palos. El sábado, el día de la visión original, fue designado como el día de descanso y oración. (Young, 1971/2022, pp. 188-189)

Young (1971/2022) afirma que:

En general, el locus del cambio en el culto Mama Chi está en el nivel de supraindividual. El cambio deseado es inminente, la transformación se considera la voluntad de Dios, el liderazgo es carismático y se aboga fuertemente por la desvinculación social de la sociedad en general (o al menos así fue durante las primeras etapas del movimiento). La secta Mama Chi es un movimiento

transformativo, en términos de Aberle (1966:318-19). Otros rasgos muestran su carácter restaurador e innovador. Aberle señala (1966:319) que esta es una de las combinaciones en los movimientos más transformadores. (p. 186)

Afirma Young (1971/2022) que el culto Mama Chi en Panamá se transforma en un instrumento político: “La orientación del movimiento pasó de ser predominantemente religiosa a ser política, lo que refuerza la hipótesis general de que el movimiento ha evolucionado de restaurador a innovador” (p. 186). De alguna manera, esta evolución que anota Young (1971/2022) del culto Mama Chi en Panamá más adelante influye en los ngöbe de Costa Rica, especialmente en Limoncito y Villa Palacios, San Vito, Coto Brus. Guardando la distancia del tiempo y del espacio, podemos afirmar que, en un largo período que va desde 1978 hasta finales de la década de los noventa, visualizamos durante nuestras investigaciones a Pedro Bejarano, cacique de Limoncito y Villa Palacios aprovecharse como predicador del culto Mama Chi para liderar ante las autoridades locales y nacionales una serie de luchas en beneficio de su comunidad. Una de ellas y la de mayor resonancia fue lograr en 1986 la cedulaación del pueblo Ngöbe y convertirse en ciudadanos costarricenses y, como tales, con todos los beneficios que dicta la Constitución. En sus reuniones, Pedro Bejarano siempre se presentaba con su vestimenta de predicador del culto Mama Chi. Él y los otros predicadores anteriormente citados actuaban de la misma manera, todos poseían el poder religioso y político a la vez, pues mientras luchaban por el progreso de su pueblo no dejaron de predicar, sino que mantuvieron vivo el culto como tal.

Veinticinco años después de que Mama Chi en Panamá prohibiera, entre otras cosas, el uso de cédulas de identidad, los ngöbere de Costa Rica lucharon con dignidad por obtenerlas. Otras prohibiciones tampoco se respetaban en Limoncito y Villa Palacios, como la celebración de las chichadas, la asistencia de los niños a las escuelas. Sí recuerdo a Pedro Bejarano expresarse en contra de las disputas por las propiedades, luchar por el respeto a las mujeres y niños. Por lo demás, observamos un claro interés de comunicación con los “latinos”, estableciendo relaciones comerciales, sociales e incluso políticas. En síntesis, el culto Mama Chi entre los ngöbere de Limoncito y Villa Palacios también evoluciona de restaurador a innovador dentro del contexto de un culto sincrético.

Figura 47. Pedro Bejarano, cacique ngöbe con vestido tradicional, tambor (caja) ngöbe y chácara. Las cruces de la camisa lo identifican como predicador del culto Mama Chi. Junto a él, una efigie con tocado de plumas, vestido tradicional que lo representa en su ausencia. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Efigies chamánicas

Es una práctica curiosa que da luz sobre la estructura del pensamiento ngöbe: una figura efigie chamánica de tamaño natural, vistiendo ropajes decorados del chamán, queda en su lugar cuando el chamán debe ausentarse de su pueblo para atender enfermos de otras comunidades (Figura 47). Los ngöbere creen que su comunidad no puede pasarse sin su presencia real o simbólica. El chamán es, sobre todo, la personificación del alma del pueblo, su contacto con los poderes sobrenaturales que mantienen la vida.

La efigie sirve, así, como la representación del representante, una representación secundaria, de hecho. La efigie, elaborada sobre la base de una horqueta de un árbol, se coloca de pie y apoyada en el poste central de la casa del chamán, lugar que también sirve como sitio de reunión del culto Mama Chi. Ese poste central de madera de la casa del chamán, del cual se apoya la efigie, significa el árbol místico (*axis mundi*, eje central) que conecta a la tierra

con el dominio sobrenatural, tal como vemos en los dibujos chamánicos ngöbere. La relación simbólica del chamán con el árbol místico (que sirve de apoyo para todos los mundos posibles) ilustra el esquema cosmológico y define el papel del chamán. Figuras talladas del rey y de un jaguar-hombre constituyen un símbolo panamericano generalizado de la habilidad chamánica de transformarse en un espíritu animal, algunas veces llamado el otro yo (*alter ego*).

Figura 48. Juancito Arauz, predicador del culto *Mama Chi*, colocando una efigie al frente de su casa. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Reunión secreta nocturna

El chamán manda poner cruces y efigies en todas las entradas de las casas y ranchos para ahuyentar los malos espíritus (enfermedades) que afectan a una persona o familia (Figura 48). Para poder expulsar esos espíritus deben realizarse cuatro reuniones secretas nocturnas con la asistencia estricta de personas de la comunidad, incluyendo jóvenes, ancianos, mujeres y niños; no se permiten blancos. Durante la reunión, se toma cacao (ku) toda la noche y parte de la madrugada. El cacao se disuelve en agua caliente y es considerada como bebida sagrada y purificadora.

Simbolizando el espíritu comunitario, todos toman el cacao (ku) de un mismo guacal. Durante estas reuniones secretas se cuentan historias, se habla de las enfermedades y malos espíritus, de los problemas que aquejan la comunidad, de las cosechas, del trabajo. También hablan de Dios, personificado en Jesucristo. Como parte del ritual, todas las

personas que participan en la reunión nocturna deben purificarse, para lo cual son pringados con un caldo de hojas de una planta (cön) que se machuca para tal fin. Un hombre purifica a los hombres y una mujer a las mujeres.

Antiguamente, no se hablaba de Dios sino del chamán o sukia por considerarse una persona sabia y poderosa, no como un dios, sino por su poder de adivinar, curar y transformarse en espíritu. En las cruces (Figura 49) y efigies (Figura 50) que el chamán manda poner a ambos lados de las entradas de sus moradas, se amarran bejucos (conocidos como tolunco por los ngöbere) largos que se extienden hasta el cuarto del enfermo, debajo de la cama e incluso sobre los techos. El bejuco es el elemento mágico conductor dentro del cual el espíritu del sukia ya se ha transformado (en tigre, viento, colibrí, etc.); viaja

para capturar la enfermedad y a los malos espíritus para transportarlos a las cruces o efigies, donde son rematados por el sukia. Con carácter purificador también se coloca un nido de comején al pie de las cruces y efigies.

Figura 49. Efigie-cruz con cuatro caras que muestra sincretismo con el cristianismo. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2005



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.
Colaboración de Luis Diego Rosales.

Figura 50. Detalle de la efigie: obsérvese que tiene dos caras. Los investigadores han documentado efigies de cuatro caras. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Este bejuco también se utiliza para ponerlo encima de la olla donde se cocina el cacao, y un triángulo por donde se mete la mano para coger el cacao. Si al meter la mano sucede algo, quiere decir que un centenar de espíritus malos se han apoderado de la persona. El viaje espiritual que el sukia hace a través de un bejuco se comprueba cuando una flecha colocada en una cruz Mama Chi se mueve.

Como se cree que esos espíritus son los portadores de los males físicos y espirituales, personifican otros en fetiches de madera o figuras dibujadas en trozos de madera de balsa, cedro (dulce o amargo) o burío (*Heliocarpus appendiculatus*) para contrarrestarlos. Después del saneamiento del enfermo, son guardados en lugares secretos o destruidos; de lo contrario, la enfermedad puede volver.

Manifestaciones estéticas

Las expresiones estéticas de los ngöbere son abundantes. En cuanto a la lengua, el idioma ngäbere, según testimonios de los ancianos, lo aprendieron de los talamanqueños y ngöberes, y el sabanero es mucho más antiguo, por lo cual es conocido solamente por los más ancianos. Además, es la única comunidad originaria de Costa Rica que mantiene, especialmente entre las mujeres, una forma de vestir tradicional que, según la antropóloga Dra. María Eugenia Bozzoli Vargas (1975), es un traje inspirado de un modelo español del siglo XVIII (p. 108). El vestido es básicamente un batón largo de colores fuertes con aplicaciones de colores alrededor de las mangas, ruedo y cuello en forma de triángulo (Figuras 51 y 52). Las aplicaciones son generalmente rayas y triángulos. En ocasiones especiales, líderes religiosos y políticos usan una camisa también con aplicaciones en las mangas y el cuello, una cruz y un pantalón corriente, por lo general de color negro, también con aplicaciones a los lados y en todo su largo (Figura 53). El traje de ceremonias del cacique ngöbe Pedro Bejarano tiene, además, una cruz Mama Chi en las mangas, estampada con tela negra. También utilizaba un sombrero ngöbe con plumas de aves.

Muchos poseen conocimientos heredados de la medicina tradicional, actualmente los llamados curanderos. En otras épocas existía el sukia, con características chamánicas por considerárseles adivinos y usar elementos mágicos como la oración, la piedra mágica, el cacao (*Theobroma cacao*), el canto y figuras de madera y la danza. Se menciona a Juan Contreras como el último sukia. La fama de los curanderos actuales traspasan sus fronteras, pues sus conocimientos de la medicina tradicional son reconocidos.

Los ngöbere aún practican cantos y danzas ancestrales con acompañamiento de instrumentos musicales, especialmente la maraca (tö, en ngöbe). La pintura en mastate, bolsas tejidas con fibras naturales (conocidas como chácaras), sombreros, muñecas, figuras en balsa y joyería y pintura de rostros son expresiones estéticas muy arraigadas.

Figura 51. Antigo vestido tradicional ngöbe elaborado con mastate y dibujos geométricos con tintes naturales. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1995



Figura 52. Vestido de mujer tradicional ngöbe. Villa Palacios, San Vito de Coto Brus, 2002



Figura 53. Vestido tradicional ngöbe que utilizan los líderes religiosos y políticos ngöbere. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2002



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Música y danza

La música de los ngöbere tiene funciones muy definidas de carácter utilitario, material, espiritual y de plenitud final. Es abundante la música vocal y con acompañamiento de maraca (tö, en ngöbere). Hay cantos de trabajo, cantos religiosos (los propios del culto Mama Chi), diferentes formas de salomas, cantos de cuna y de amor. Muchos cantos son alusivos a la naturaleza, a los animales y a las cosas de uso cotidiano, como es el caso de la canción del emigrante ngöbe (Figura 54). Los cantos son descriptivos, según su temática.

Figura 54. *Canción del emigrante ngöbe. Rafael Bejarano, cantor. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1981*

Canción de emigrante Ngöbe

Voz

ma lan tain to gui te ko nen bri to ni ne da ma la
 ne rin to kui te ko ta de ye ye ma mi que ma ca ni
 que ta kui te go no bi ti to ne dri ne drin ye ma
 lan bo to re kui ma lan tain to kui te ko to kui te ko

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

Los cantos del culto Mama Chi son entonados o dirigidos por el mismo predicador. El primero, “la hora oh Dió” (Figura 55), posee una estructura tonal pero interpretada con un fraseo libre, muy ligado al texto, característico de las culturas originarias. El canto concluye con un diálogo muy ritmado entre el predicador y los feligreses similar a las letanías del Santo Rosario de la liturgia católica⁷. En este canto podemos apreciar en la respuesta de los feligreses un fenómeno conocido como cantilación: “Manera de cantar de alturas imprecisas... como un fenómeno cultural bien determinado” (Ramón y Rivera, 1980, p. 10). Ya avanzada la noche, cantan el “canta lele, baila lele” (Figura 56), alabanza a Dios (Tada, en ngöbere) y a la Virgen Santísima (Mama, en ngöbere), también tonal, la cual se canta al unísono con acompañamiento de palmadas. Con este canto se llega a la culminación de la ceremonia sabatina Mama Chi, donde por muy largo tiempo las mujeres la bailan y los hombres aplauden rítmicamente. Cuando Pedro Bejarano predicaba en el culto Mama Chi, acompañaba los cantos con toques de tambor o caja, y a veces utilizaba la flauta toleró cri, flauta grande.

Los cantos autóctonos tienen una estructura trifónica, tetrafónica y pentafónica. El texto, muy ligado a la melodía, es interpretado libremente. La frase musical se desarrolla de arriba hacia abajo (terrazza). El canto está plagado de sonidos que intensifican los fonemas propios de sus lenguas. El canto y eco es utilizado con regularidad sea repitiendo una frase o contestando en estribillo, también es rico en glissandos descendentes y ascendentes, todo esto ejemplificado en el canto de la Figura 57.

7 “El domingo grabamos unos cantos religiosos. Se oyen como las letanías. Se menciona a Dios (Tada) y a María Santísima (Mama-Tada) a nuestro señor Jesucristo y a la Santa Cruz, mezclando el español y el guaimí. El jefe dirigía un coro de mujeres que contestaba alzando un brazo hacia arriba, cada vez que se mencionaba a Dios. Este canto fue precedido de una oración en español, rezada. Mientras doña Laura medía estaturas y perfiles, un guaimí me habló de la religión de Celia Atencio; con pocos informes me dí cuenta que se trataba de un movimiento de revitización y mi interés fue el máximo. Después de este viaje averigüé que este movimiento religioso lo estudió el antropólogo Phillip Young en Panamá, pero no había tenido noticias de esos estudios. El hombre Guaymí me dijo que el canto del jefe era de ‘mamangwe tadagwe’ del Nuevo Mensaje. Me dijo que Mama Chí, 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 diversas señales que convencieron a los fieles. El nombre guaimí del río Bocabalsa es Kröningwödé. 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 dejaba oír. Celia prohibió la balsería, la chicha fuerte, enamorar mujeres, hacer enemigos; pidió que se llamaran todos entre sí ‘hermanos’ (jagwebe jömbrogö); dijo mi informante Francisco que los fieles eran como 2000, que muró 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 ellas les leía; hizo un rancho donde todas cabían. Mencionó mi informante que Robles Torrijos y Villarino ayudarn a Celia. Un indígena de este rito expresó deseos de que les enseñaran los Evangelios. Esta forma religiosa guaimí es de los movimientos de revitalización cultural que han caracterizado a algunos pueblosmarginados. Son formas de adaptación propias ante las culturas extrañas que les imponen los blancos; en este caso me pareció que habían logrado hacer del cristianismo algo significativo para ellos” (Bozzoli Vargas, 1975, pp. 111-112).

Figura 55. Canto del culto Mama Chi, La hora oh dió, Pedro Bejarano, cantor y predicador culto Mama Chi de Limoncito y Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1981

Canto religioso Ngöbe - culto Mamachi

La hora oh dió

Voz

o - ra o - ra oh Dió oh oh Dió La lu la lu met -
 za met - za e cre - cru - tza de mo de Dió
 Cru - tza e de dió de dió La ho - ra ho - ra
 oh Dió oh Dió la lu lu met - za e met - za e oh no
 so - lo se - ro pla - ni u - na so - lo se do pla -
 ni - a la cru - cru to de mo de Dió cru - za re mo de dió.

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas
Transcripción: AHM-UCR.

Figura 56. *Baila Lele, canta Lele. Marcelina Palacios Bejarano, cantora y predicadora del culto Mama Chi de Brusmalí. San Vito, Coto Brus, 1980*

Baila Lele

Canto Ngöbe del culto Mamachi

Voz

Bai - la le - le bai-la le - le can - ta le - le Can-ta le - le

Can - ta le - le Can-ta le - le Can - ta ta - da Can - ta ma - ma

Can - ta ta - da Bai - la le - le Bai-la le - le Can - ta le - le Can-ta le - le

Can - ta ma - ma Can - ta ta - da Can - ta le - le Can-ta le - le Can - ta le - le

Can - ta le - le Bai - la le - le Can - ta le - le Bai - la le - le

Can - ta le - le Bai - la le - le Bai-la le - le Can - ta ma - ma

Ma - ri - a Can - ta ta - da Can - ta Je - su - cris - to

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

Figura 57. *Canción ngöbe. Julia Bejarano, cantora. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1980*

Canción Ngöbe

Voz

ya ma i mag ña yo mi o i ma e ga ña ya ya gua ya na yo mi o yo mi o y yo me ra i

ya ma i ma e ña ya ya gu ay ña ti re na ma ña yo mi o y yo me ra y

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

El jehio es la danza ngöbe: el jehio bugotá (danza del sapo, Figura 58), jehio messelé (danza del cangrejo), jehio jamagorewdo (danza ola de mar), jehio monchi (danza del mono) son danzas colectivas ngöbes que se bailan en las chichadas, en horas de la noche y solamente con acompañamiento de maraca (tö, en ngöbere) y en algunas ocasiones con acompañamiento de tambor (caja) y otros instrumentos tradicionales.

Las danzas se preceden con un canto ejecutado por un cantor al cual le contestan en estribillo. El jehio se baila con el acompañamiento de una hasta cinco maracas. Tanto el hombre como la mujer y los niños participan en la danza, aunque generalmente la inician los hombres. Se baila a la intemperie o bajo techo. En algunas ocasiones, se pone como referencia tres varas al centro de un círculo imaginario; a la par de las varas se colocan los músicos bajo el mando de un jefe cantor que actúa como solista y dirige desde allí a los cantantes. En otras ocasiones, los mismos danzantes tocan las maracas simultáneamente, y la danza la dirige el que va en la punta. Lo más habitual es que el jehio se acompañe con una sola maraca y el que la toca vaya en la punta dirigiendo la danza. En las reuniones festivas (chichadas) las mujeres conforman un grupo completamente aparte y de gran vistosidad por su colorida vestimenta, pero poco a poco se incorporan a la danza.

Figura 58. Secuencia rítmica de danza jehio. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2003

Danza Bugotá (Ngöbe)

Secuencia rítmica

No. 1

No. 2

No. 3

Indefinidamente

Indefinidamente se cambia de ritmo con gritería

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Transcripción: AHM-UCR.

Antiguamente, toda actividad festiva o social era motivo para practicar el arte de la pintura facial, considerándose una gran variedad temática, en la que destaca, por supuesto, el triángulo y otros símbolos de la mitología ngöbe. En otras épocas, los diseños de la pintura facial se fabricaban en sellos de balsa o cedro, los cuales imprimían en sus caras con tintes naturales. Actualmente, en algunas ocasiones, el diseño se hace directamente con materiales naturales y sintéticos.

Las chácaras, collares, pulseras, sombreros, vestidos, muñecos de madera y pinturas en mastate son algunos de los muchos objetos artesanales. Todos los ngöbere, hombres y mujeres, andan con chácaras construidas con nailon, burío o pita (*Aechmea magdalenae*). Estas dos últimas, pintadas con tintes naturales. Las pulseras y collares son importantes complementos de belleza femenina, los cuales en la actualidad se elaboran con semillas y cuentas de plástico de varios colores.

Figura 59. Pedro Bejarano, cacique ngöbe con vestido tradicional, sombrero ngöbe con tocado de plumas de aves y pintura tradicional en el rostro. Limoncito, Coto Brus, 1990



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Pintura de rostros

La pintura de rostros ngöbe es, probablemente, la más pura en su ser autóctono, en relación con las prácticas mestizas de elaboración de máscaras de Bruncajc y Brörán. De acuerdo con el chamán y cacique Pedro Bejarano y su familia, la pintura de rostros se hace informalmente como expresión de felicidad. Según don Pedro Bejarano (Figura 59), en el pasado toda la gente, incluyendo niños, siempre llevaban marcas faciales, pero que la generación reciente siente que esta costumbre está pasada de moda, por lo que se usa solamente en los festivales. A pesar de que las diferentes marcas tienen significados específicos y algunas se conservan para el chamán y para aquellos que se cree que han sido tocados por poderes místicos, se puede decir que en general esta práctica es una actividad espontánea y extemporánea en la vida contemporánea de los ngöbes costarricenses. Las marcas pueden ser en pigmento negro (carbón) o rojo (achiote) mezclados con grasa de chancho (cerdo). A menudo son dibujadas en ambos colores de manera paralela.

Las marcas son ejecutadas con mucha improvisación, muy parecido a la manera en que se hace las pinturas en mastate. Combinaciones de imágenes enriquecen el mensaje, como en la composición de un poema. Lo siguiente constituye la suma total de marcas usadas en la pintura de rostros de acuerdo con las fuentes de información, aunque se debe enfatizar que el tamaño en las configuraciones son infinitas. El arco iris, por ejemplo, puede ser dibujado hacia arriba alrededor de la mandíbula inferior de oreja a oreja, o puede ser simplemente un arco que atraviesa el tabique nasal.

Pinturas en mastate (krá), florecimiento espontáneo

Los ngöbere de Villa Palacios, Coto Brus, Costa Rica, están teniendo actualmente un florecimiento espontáneo en su pintura sobre corteza de árbol de mastate. Mastates pintados, bolsas tejidas o chácaras (krá, en ngöbere), tallas en madera, vestidos (naguas, en la comunidad ngöbe), pintura de rostros, sombreros, collares y pulseras son casi las únicas manifestaciones de artes plásticas tradicionales ngöbere que quedan, dado que se extinguió la cerámica y el tejido de telas por ahí de los años 1930 (Johnson, citado en Young, 1971/2022, p. 79).

Los ngöbere en el pasado utilizaron el mastate para vestido y como cobijas, siempre decorados con patrones, animales, figuras y símbolos (Figuras 60 y 61), tal como existe hoy día en la Amazonía de Colombia. Actualmente los ngöbere están pintando mastates con una variedad similar de imágenes, aunque vistos ahora como objetos de arte. Este desarrollo es, aparentemente, muy reciente y da la oportunidad para estudiar un caso claro en el que un concepto de arte occidental es incorporado a una forma de arte tradicional. Lamentablemente, la producción de pinturas en mastate viene decayendo debido al poco interés del turismo nacional e internacional y de las personas en general.

Figura 60. *Pintura en mastate ngöbe con patrones geométricos en los alrededores, el triángulo, casa cósmica ngöbe. San Vito, Coto Brus, 2000*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 61. Pintura en mastate ngöbe, dibujos zoomorfos y antropomorfos encerrados en triángulos, casa cósmica ngöbe. San Vito, Coto Brus, 2000



▮ **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 62. Pintura ngöbe en mastate color crema (bolo-wata). Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2000



▮ **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Preparación del mastate (kra)

Cada una de las especies del árbol de mastate utilizadas dan un color y texturas diferentes. La calidad del material procesado va desde el color crema y de textura muy suave (bolo-wata, en ngöbere, Figura 62), color café claro (göro, en ngöbere, Figura 63), hasta el café oscuro y áspero al tacto (son-wata, en ngöbere, Figura 64). Después de que los árboles son escogidos, por lo general después de largas travesías en el bosque lluvioso, se hacen cortes verticales en la corteza paralelamente a la fibra. Cortes horizontales adicionales demarcan el largo de la pieza que se intenta remover.

Figura 63. Pintura ngöbe en mastate café claro (göro). Villa Palacios, Coto Brus, 1995



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 64. Pintura ngöbe en mastate café oscuro (son wata). Hermoso diseño de dos hojas rodeadas de triángulos. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1995



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El tamaño de la corteza, que puede ser de hasta un metro en cada dirección, depende del árbol, sus defectos y de la estructura de sus ramas o troncos. Gradualmente, por medio de numerosos y controlados golpes cortos con el lado mocho de un cuchillo o de un trozo de palo liso o dentado, la corteza es aflojada y finalmente levantada intacta. El tejido húmedo es raspado fuera de la fibra, poco a poco, y con gran cuidado para no rasgar el mastate. Después de que las láminas de mastate son removidas, flojas y húmedas, son llevadas a las casas y golpeadas siempre con el lado sin filo del cuchillo (lado mocho), hasta que todo el tejido húmedo y no fibroso es removido, para ser, finalmente, secadas

al sol. El mastate bien preparado es suave, flexible y duradero. Varias piezas pueden ser cosidas para hacer vestidos bellamente decorados con pintura, y otros artículos de vestir.

Preparación de los tintes

Los ngöbere preparan, de hojas y raíces (Figura 65), tintas de color amarillo intenso, marrón y negro, entre otros. Estas son utilizadas como tinte para fibras y para pintar en mastate. Una rica tinta de color negro es extraída de las hojas de una planta llamada bologüe en ngöbere. Las hojas son golpeadas en un pilón hasta que adquieren la consistencia de una pulpa fina, a la que se le añade y se deja asentar. Finalmente, la tinta es exprimida de la pulpa. Un amarillo muy intenso (subrú o subrunder, en ngöbere), asociado a los entierros, es producido al machacarse con una piedra y cocinarse una raíz parecida a la de curry. La misma enredadera (nimí, en ngöbere) que provee fibras para las tradicionales bolsas tejidas llamadas chácaras (krá, en ngöbere) da un tinte marrón oscuro rojizo. Los tintes amarillo y rojizo se pueden concentrar aún más, recocinándolos y evaporándolos.

Figura 65. Mujeres ngöbere recogiendo hojas de la planta llamada bologüe para preparar la tinta negra. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1995



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Elaboración de los cuadros

Tradicionalmente, los cuadros son utilizados para ropa, cobijas y, hasta cierto punto, para escritura. Los mastates dan una superficie bien absorbente para la pintura. La textura de la superficie del mastate combina con los tintes para facilitar el dibujo espontáneo, incluyendo intrincadas líneas caligráficas. Son pintados directamente con los dedos (Figura 66), con el cálamo de la pluma de ave o con la punta de un trapo mojado en el tinte. No usan ningún tipo de pincel. Algunas líneas y áreas son reforzadas más tarde después de que los colores se han absorbido en las fibras, aunque los colores no son mezclados unos con otros.



Figura 66. *Mujer ngöbe pintando mastate con los dedos. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1995*

| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Imaginería

Los ngöbere tienen un extenso juego de imágenes ya convencionalizadas, del que improvisan composiciones en una variedad de técnicas. Vemos una curiosa yuxtaposición sincronizada de imágenes sagradas tradicionales ngöbere e imaginería de género, mezcladas con otras de tipos menos tradicionales. La imaginería va desde dibujos botánicos naturalistas, escenas domésticas y patrones decorativos (Figura 67), hasta composiciones abstractas de intrincadas líneas caligráficas, figuras de pie y fantásticos animales con dos cabezas (Figura 68).

Figura 67. *Mujeres ngöbere pintando sobre mastate. Predominan en la imaginería animales, plantas y personas. El primero a la derecha, un tigre dentro del contexto de un paisaje compuesto por el sol y las montañas. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1996*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 68. *Animal (¿venado?) con dos cabezas, pintura ngöbe sobre mastate. San Vito, Coto Brus, 1993*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Frecuentemente incluyen letras relacionadas con el culto Mama Chi y con marcas también utilizadas en la pintura de rostros. Algunas pinturas parecen ejecutadas de manera muy libre y parecen ser muy abstractas en el sentido de la historia del arte occidental, aunque invariablemente ofrecen un glifo o alguna otra base representacional después de observarlas con atención. Además, a menudo las composiciones están divididas en secciones rectangulares, de forma muy parecida a la manera en que los vestidos ngöbere son elaborados. Otras imágenes pintadas geoméricamente están relacionadas con las artes de curación con claros simbolismos relacionados con serpientes.

Por su espontánea y pictórica naturaleza, las pinturas en mastate parecen facilitar una experimentación particularmente libre e informal que sería difícil de alcanzar en otras de las formas de arte ngöbe tales como la talla de madera y los tejidos. Las imágenes de las pinturas en mastate, por ejemplo, contrastan fuertemente con los diseños usados en las chácaras, que generalmente muestran zigzags, formas rígidamente estilizadas de árboles, y otros patrones simples. Las composiciones y perspectiva son, dentro de los criterios occidentales, curiosas y sin perspectiva, aunque los esquemas de organización son en sí significantes, donde la gravedad jala hacia el centro, en lugar de hacia abajo, donde los elementos están alineados alrededor del perímetro en relación con un centro invisible, muy parecido a la manera de una mandala circular. Mientras que este tipo de arreglo compositivo no es poco común en el arte infantil, aquí el significado está en un contexto adulto, y debemos decir, sumamente sofisticado.

Otras pinturas contienen conceptos y propuestas pictóricas occidentales, tales como el cielo sobre montañas, rancho, etc., que representan el paisaje tradicional de su contexto, aunque en algunas de estas el cielo contiene sol, luna y estrellas, lo que conlleva un sentido de duración temporal. Además, otra pintura claramente se refiere a las fases de la luna, de manera muy parecida a como las encontramos en un almanaque. En otro trabajo, una pequeña rama es dibujada de manera impresionantemente naturalista, pero, como es típico en Ngöbe, tiene un reborde en un patrón de triángulos (casa de dios), lo que pone a la imagen central en un contexto que va mucho más allá del naturalismo convencional; de hecho, parecería que lo que tomamos como científicamente correcto es puramente una de muchas posibles realidades.

Otros trabajos se salen de lo convencional, aunque preservan una mentalidad que integra profundamente lo estético, lo simbólico y lo espiritual (Figura 69). Mientras nosotros podemos considerar una escena doméstica algo mundano, la visión del mundo ngöbe es tal que las manifestaciones espirituales son locales, los misterios de la vida se dan en el hogar, en los animales y en las formas naturales. El pájaro en el árbol, fuera del rancho, puede ser un ancestro; la casa puede ser un templo que sostiene los lados del mundo; un árbol puede proporcionar la medicina

Figura 69. Pintura en mastate ngöbe donde se aprecia lo estético simbólico y lo espiritual. El paisaje está rodeado con triángulos (casa de dios-ju ngäbu). A la derecha, la espiral simboliza a los dioses y su habilidad para construir realidades. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2000



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 70. Pintura ngöbe en mastate de composición geométrica, triángulos equiláteros que simbolizan la casa de dios (ju ngäbu) y la casa del diablo o infierno (käkuidubu). Entre los triángulos, hay cruces que simbolizan el culto Mama Chi, colocándolo como una realidad más de su cosmovisión. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2005



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

para curar una mordedura de serpiente. Para resumir, nada es mundano, todo tiene un lugar integral en una realidad que se extiende en el tiempo, y las cosas del mundo espiritual están directamente aquí, frente a nosotros, en la naturaleza.

Cosmología

Entre los signos más importantes en la tradición imaginera ngöbe, y una de las imágenes más utilizadas en la pintura de mastates, es el simple triángulo equilátero, apuntando hacia arriba, llamado casa de dios (ju ngäbu, en ngöbere), donde habitan todos y su opuesto apuntando hacia abajo, la casa del diablo (käkuidubu, en ngöbere) o inframundo, donde también puede habitar ju-ngäbu. Por ejemplo, si una persona es buena y muere con dios, va a estar con este en el inframundo; de lo contrario, va a estar con käkuidubu.

El triángulo y elaboradas estructuras compuestas por muchos triángulos (Figura 70), se encuentran en todas partes, usados en todo, desde aplicaciones en ropajes, fajas, chácaras y en la pintura de rostros. Su significado está unido a la cosmología ngöbe, que desmiente nuestra mundana definición de decoración.

En el principio todos los seres de la tierra estaban juntos, esforzándose por construir una casa de dos partes: agua y tierra firme, que son simbolizadas por los lados del triángulo. Los impedimentos a los que se enfrentaron- que son recordados en varias otras historias- fueron con los dioses del agua y de la tierra, en la forma éstos de serpientes de mar y de gusanos quienes viven debajo del agua y de la tierra, creando y habitando muchos mundos además del nuestro. (Rafael Bejarano, Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, comunicación personal, 1994)

Todos los seres de la tierra, humanos y animales, pensaron en cerrar los lados del triángulo para formar el encierro o la casa de dios (ju ngäbu, en ngöbere) y la casa del diablo, equivalente al infierno (käkuidubu, en ngöbere), el inframundo (ju choguali, en ngöbere), que se simboliza con un triángulo. La espiral es para recordarnos a los dioses, a las serpientes, gusanos y su habilidad para construir realidades. Los sukias tienen la habilidad de descender a esta realidad para consultar con otros seres que no son humanos sobre cómo curar enfermedades y como ver el futuro. El piso del triángulo representa la realidad presente, aunque es solo una de muchas.

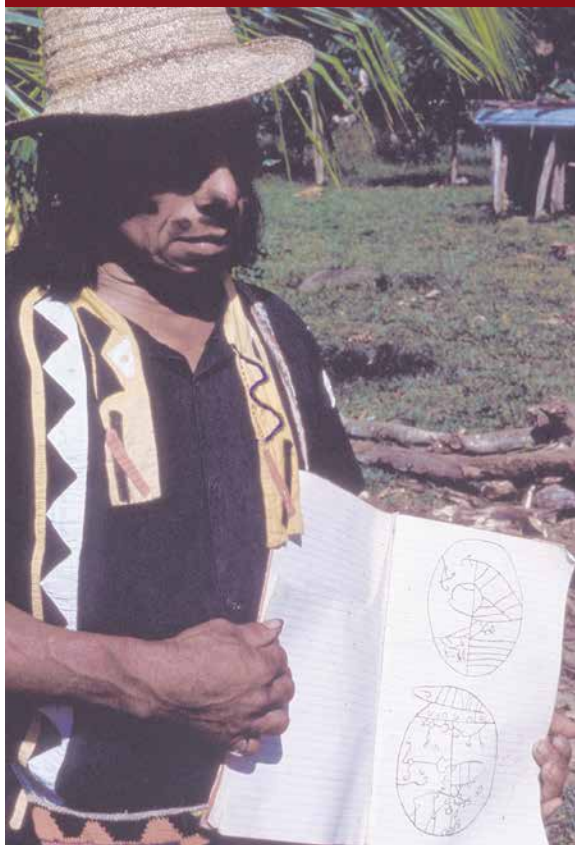
La casa cósmica o casa de dios ngöbe fue construida por cuatro dioses: ku (oso perezoso), el que sostiene todas las partes mientras se termina de construir; mangua es un pájaro que alcanza el mecate (serpiente) para amarrar; los otros dos dioses son tiple (un pájaro) y sisoró (un ave).

Las pinturas contemporáneas ngöbe representan una síntesis pragmática de los valores de la comunidad y de las actitudes occidentales en cuanto al arte y a su exhibición. Ellas representan un acceso a una mentalidad profundamente sincronizada a la tierra y a una forma de vida en la cual las artes plásticas tienen un lugar tan gentilmente arraigado y expresado con tanto júbilo.

Dibujos chamánicos, progenitores de la raza humana

En todas las cosmologías de pueblos originarios, la tribu, vista como la progenitora de la raza humana, vive en el centro del mundo. Un eje vertical mítico pasa a través de este punto central y es conocido como *axis mundi* en las mitologías comparativas (Eliade, 1959, pp. 32-47). Típicamente conecta el mundo bajo, el nivel terreno y los niveles altos del mundo espiritual. Diagramas circulares que incluyen ambos, el mundo espiritual y el físico, son generalmente llamados mandalas. Eliade (1974) y otros han escrito extensamente sobre ellos. Ha sido reportado que estas estructuras míticas han emergido como manifestaciones psicológicas en ciertos individuos a través de sueños y terapia psicológica, aún en casos donde no existía conciencia anterior de tales asuntos. La versión ngöbe de esta idea arquetípica, como ha sido relatada por el chamán don Pedro Bejarano en los dibujos de su

Figura 71. Cacique ngöbe Pedro Bejarano mostrando su cuaderno sagrado del culto Mama Chi. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1987



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

cuaderno sagrado (Figura 71), es especialmente rica en implicaciones y novedosa, como muestra la gráfica y se integra bien a estudios más generales de tales ideas.

El árbol del rey

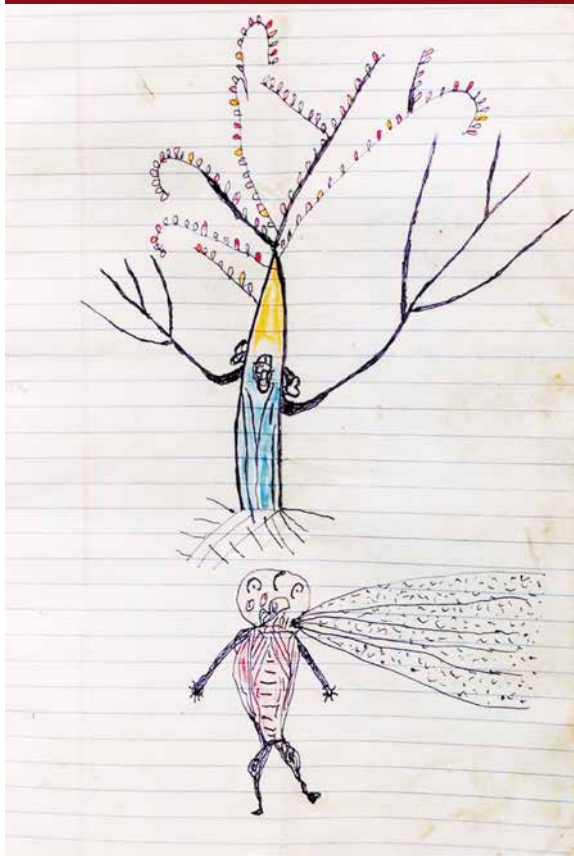
La imagen del árbol del rey del cuaderno sagrado de Pedro Bejarano (Figura 72) es una versión más detallada que la usada en la pintura de rostros, e incluye una figura sin miembros con el esquema vertical del símbolo que representa al cacique. Es frecuentemente mostrado con caras a la izquierda y a la derecha como un Janus, y se dice que significa una conciencia constante y omnisciente. Se menciona que el árbol contiene un espíritu de sangre que “habla de todas las cosas”. Nótese los triángulos diminutos a lo largo de las ramas del árbol y a veces a los lados del tronco. Nótese además las ramas sin triángulos.

Cada triángulo significa una realidad o mundo separados, el gran esquema de lo que es revelado solamente al chamán por medio de su comunicación con el cacique o señor rey del árbol. Las implicaciones dimensionales son, por supuesto, inmensas. Véanse las letras sagradas siendo

cantadas, casi rezadas, desde la boca de la figura del chamán en el primer plano. Tales marcas sagradas son soñadas por el chamán o recibidas por medio de visiones y exhibidas a la gente como mensajes u oráculos misteriosos que van más allá de la comprensión ordinaria. Son considerados como milagros divinos y como prueba de la eficiencia del chamán.

El léxico de los glifos parece no ser tanto un alfabeto sino simplemente símbolos, algunos de los cuales tienen una base pictórica mientras que otros son mucho más abstractos. La imagen del árbol del rey de don Pedro Bejarano es mucho más detallada que la versión usada en la pintura de rostros, e inclusive hay una figura desmembrada dentro del tronco que representa el chamán. Las letras o glifos del chamán, sin

Figura 72. El árbol del rey según versión de Pedro Bejarano, cacique ngöbe. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1987



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

como mucho más viejos que el culto Mama Chi. Podemos confirmar que la nueva imaginería continúa siendo inventada por medio del trance o del sueño chamánico, y la gente continúa creyendo en la inspiración divina por medio de estas formas dibujadas, aunque no son leídas literalmente por la gente común. Grandes hojas de cartón brillantemente coloreadas con numerosos glifos (letras) son colocadas periódicamente en el poste central de la casa del chamán (Figura 73), más o menos como las tablas de Moisés, afirmando la proximidad divina y la eficiencia del chamán.

ser un lenguaje escrito como tal, parecen llevar en sí una amplia extensión de significado relacionado con la música, el mito, la historia, conducta social y curación. Una vez más vemos las artes integradas y al centro de la vida cultural y espiritual.

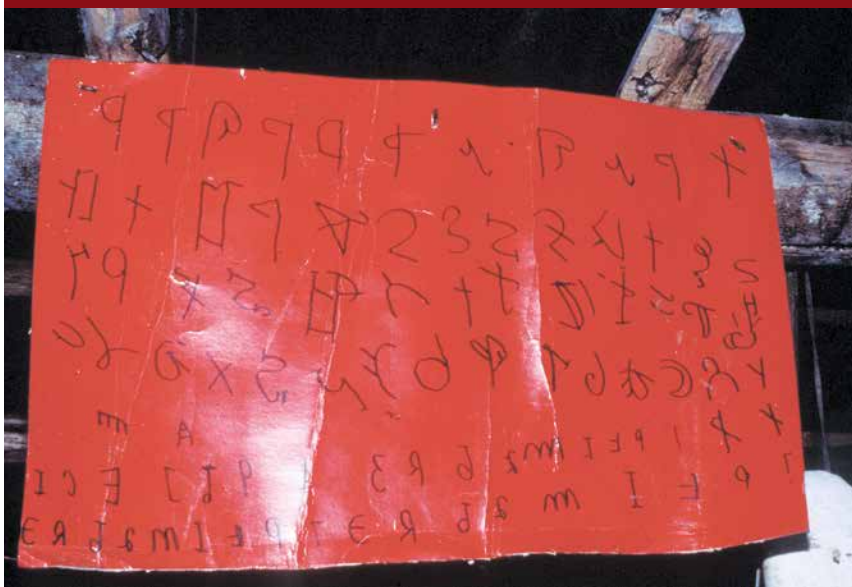
América libre

Aunque pocos dibujos son arte en el sentido occidental de ser el producto creativo de un individuo, los dibujos América libre son considerados copias de imaginería asociada al culto Mama Chi. Ellos han sido modificados y ampliados por otros. Como se detalla arriba, los dibujos originales, dibujados en la tierra con un palo, fueron interpretados como mandamientos sobre el buen comportamiento entre esposos, el tiempo de plantar las cosechas, la repartición de tierras, etc. Young (1971/2022, pp. 212-224) ha escrito bien acerca del levantamiento sociopolítico en Panamá que diera resurgimiento al culto Mama Chi y sus varias prohibiciones sociales y culturales. Vale la pena hacer notar, sin embargo, que el formato general de los dibujos y muchos de los glifos son considerados por nuestros informantes

Aunque establecer relación con imágenes de petroglifos regionales es especulativo, ciertas similitudes gráficas son obvias. Lecturas de petroglifos del área son ofrecidas por individuos de diferentes tribus, aunque aparentemente sin uniformidad y predictibilidad.

En suma, aunque cada dibujo es complicado y específico, comprometer cada configuración a la memoria es, de hecho, una característica esencial de iniciación sacerdotal ngöbe. Puede ser de interés para los estudiantes de arte el que cada uno de muchos dibujos se aprende por pura repetición, trazando los diagramas una y otra vez sobre papel de calcar, literalmente al revés y al derecho. En esto parece haber menos preocupación por la estética que por la fiel reproducción de información, muy parecido a la transmisión oral de leyendas; sin embargo, nosotros hemos documentado dibujos recopilados que parecen contener irregularidades significativas y simples errores, los cuales, muy posiblemente, pudieron ser pasados por el sacerdote al iniciado.

Figura 73. Glifos del libro sagrado del culto Mama Chi. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1987



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.



Capítulo

III

Capítulo III

Médico bribri-cabécar (awá-jawá)

El canto mágico, el bastón de curación (ulú) y otros elementos auxiliares⁸

A pesar de los embates del tiempo y el grado de transculturación de nuestro país, los originarios bribbris (bríbriwak) y cabécares (cabékiwak) mantienen expresiones socioculturales milenarias, entre las cuales se destaca en la persona del awá (médico bribri) y jawá (médico cabécar) la vigencia del canto mágico y otros elementos de curación, así como una interesante y completa jerarquía de cantores y maestros de ceremonias fúnebres que en otros tiempos estaban sujetas a la autoridad de jefes superiores con autoridad regional.

Entre los bribbris y cabécares /kpa/ o /usekolpa/ eran los jefes máximos de una región, oficiaban en las calamidades comunales (guerras, epidemias), no se tocaban, no se les hablaba directamente, sino a través de funcionarios (otro rango) especialmente designados para transmitirle los mensajes. Se les atribuía a los jefes máximos naturaleza divina, cercanía con Sibú. Bajo esta jefatura del /kpa/ y sus ayudantes inmediatos seguían los rangos de los principales cantores (jerarquía de ritos fúnebres), los principales guerreros (jerarquía militar) y principales curanderos (jerarquía médica). En cada uno de estos tres órdenes se distinguían a su vez varios rangos según las tareas que hubiesen que hacer. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 2)

Por razones obvias de carácter histórico y sociocultural, la casta guerrera ha desaparecido, de modo que solo se encuentra en la tradición oral el recuerdo de importantes hechos bélicos descritos en relatos y en cantos que describen antiguas guerras entre los cabécares y bribbris, bribbris y ngöbe, bruncajc y bröransö. Del antiguo esquema se conservan reminiscencias de la jerarquía médica y jerarquía de cantores fúnebres; incluso, queda por investigar más a fondo la posibilidad de que esas dos jerarquías sigan relacionadas con un jefe superior semejante

8 Con el fin de complementar la temática del capítulo III, se recomienda leer las publicaciones de Doris Stone y María Eugenia Bozzoli, así como algunas menciones de William M. Gabb y Henry Pittier. Las obras de Doris Stone (arqueóloga y antropóloga) y Dra. María Eugenia Bozzoli (antropóloga) son producto de un intenso trabajo de campo, de la observación directa de nuestras culturas originarias que ambas realizaron en diferentes épocas. Además de todas sus virtudes humanas, académicas y profesionales, incide o facilita la concreción de sus investigaciones el hecho o la circunstancia de que Doris Stone fue la hija del magnate Samuel Zemurray, entonces presidente de la United Fruit Company. Más ligada a la academia, Dra. María Eugenia Bozzoli destaca como investigadora y catedrática de la Universidad de Costa Rica. Ambas, mujeres extraordinarias, recorrieron lugares insospechados, donde adquirieron de primera mano la información para luego estudiarla, analizarla y procesarla; destacan por eso. Sus publicaciones no son producto del trabajo de escritorio, es vivencia personal, pasión y conocimiento. Ambas dejaron huellas profundas en importantes instituciones como el Museo Nacional (Doris Stone) y la Universidad de Costa Rica (Dra. María Eugenia Bozzoli).

Figura 74. Rafael Ortiz Luna, chamán (jawá) cabécar con tocado de plumas. Paso Marcos, Pacuare, 1991



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (inédita).

al señalado en la cita anterior, ya que, en algunos sitios de Chirripó, administradores de ranchos comunitarios fúnebres dan testimonio de que ellos recogen dinero voluntario entre la comunidad, para llevárselo al cacique-jawá, para que los proteja de los malos espíritus, de las enfermedades y de las catástrofes naturales. Los autores tuvimos la oportunidad de observar *in situ*, en Siliniñak, Alto Pacuare, a un mensajero representante de un poderoso awá de San José Cabécar (Figura 74), que en ciertas épocas del año recorría territorios de pueblos originarios recaudando dinero o especies a cambio de protección física, espiritual y material.

Los orígenes de la casta sacerdotal bribri-cabécar la encontramos directamente en la mitología. En ella se menciona a Shpo (cuye) como primer awá, pero Sibú lo castigó porque no lo pudo curar, entonces llamó a Atól (gusano del capullo), quien supo curarlo, así que lo premió con el capullo. Shpo es el pájaro que llaman el cuye, el cual es el sukia antiguo⁹.

⁹ “La denominación que se utiliza en español para referirse al awá, es la de ‘sukia’. Aunque es posible que sea de origen miskito, la palabra probablemente se relaciona con el vocablo bribri que quiere decir ‘cantar’, o sea jtsök, que al oído del que habla español suena ‘suk’. De este verbo se deriva el nombre del cantor de los funerales, el jtsököl, palabra que se ha escrito como tsukur, tsugur, tsugru, tsuku, de donde fácilmente se puede derivar ‘sukia’. Quizá el extraño a la cultura bribri confundió los cantores y los curanderos en un solo papel, no solo por ser ambos intermediarios del mundo sobrenatural, sino también porque el curandero se basa en el canto para sus curaciones, como cantor cantaba para el alma del fallecido. R. Schuller (1928: 53-54) sobre los bribris, como Conzemius (1932: 140) refiriéndose a los miskitos, al igual que Lines (1945: 20) refiriéndose a los talamanqueños, proponen ‘tsu’ que quiere decir ‘pecho’, o ‘mamar’, como palabra de origen del vocablo ‘sukia’, por la extendida costumbre en el chamanismo indígena, de ‘chupar’ o succionar las causas de las enfermedades con la boca. Pero esta técnica no es utilizada por lo awapa, quienes, por lo contrario, las soplan. Schuller (1928:54) y Lines (1945: 19) definitivamente confunden al al cantor tsúgür (jtsököl) con el awá, sin diferenciar estos dos papeles. Sculler parece desconocer el verbo bribri-cabécar que quiere decir cantar y enumera otros que no corresponden a ese significado” (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 5-6).

Fue el primer sukia. Una vez dios se hizo el que estaba enfermo y llamó al cuyeo para que lo curara y para que viera que era lo que tenía. En la noche se fue cuyeo a cantar, dios oyéndolo, oyó que así no se curaba y se enojó. Al otro día, dios se fue donde el cuyeo y lo agarró y le rajó la boca. La dejó aplastada. Es por eso que el cuyeo tiene el piquito así, porque no supo curar a dios. Llamó dios a / atól/ (gusano que hace un capullo, pero no se convierte en mariposa) y éste se fue en la noche. Atól vió que era que dios se hacía el enfermo. Dios vió que éste sí sabía curar y como premio lo envolvió en ese capullo que tiene por fuera. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 36).

La referencia anterior, además de indicarnos el origen mitológico del médico bribri-cabécar, nos señala la importancia de los animales en el proceso de curación, que, como veremos más adelante, son los portadores y protectores de las enfermedades en el universo animista bribri-cabécar.

El awá-jawá dentro de la estructura social

Bribris y cabécares poseen una estructura social milenaria basada en clanes: “grupos de parentesco que trazan ascendencia común por línea materna” (Bozzoli Vargas, 1982, p. 2). Por mandato de Sibú, cada clan se especializa en una actividad concreta que implica el aprendizaje por tutoría, observación directa y la respectiva licencia para ejercer la profesión (discípulo-maestro-ceremonia de iniciación). Si alguien rompe el esquema, es excluido automáticamente, considerándose ineficiente¹⁰. La tradición chamánica no es hereditaria, pero, por costumbre, el jawá-awá enseña a algunos de sus hijos mediante métodos orales, directos e indirectos, dirigidos a todos los hijos de la familia mediante un proceso de autoselección, pues, al final, el hijo con vocación es el que sigue las enseñanzas de su padre hasta que sea iniciado, “yo silbo y canto para que mis hijos oigan y me pregunten, así aprenden el canto y lo que significa” (Vicente Barquero Rojas, jawá, Paso Marcos, Chirripó, comunicación personal, 1994). Cuando se trata de un aprendiz que no es hijo de un jawá-awá, el proceso sigue siendo muy autoselectivo, pues los alumnos que no tienen las habilidades requeridas abandonan los estudios por su propia iniciativa.

¹⁰ “Los bribris tenían un sentido desarrollado de las especialidades; cada trabajo o tarea, fuera dirigir una ceremonia, envolver un difunto, cazar ciertos animales, etc., lo hacían personas que se habían entrenado para eso, es un procedimiento donde se distinguía bien el papel del maestro, el papel del aprendiz, y el momento de la ‘graduación’. Y este sentido de la especialización personal, y de grupos, se extendía a la asignación de las especialidades a cada grupo de parentesco. Enrique Pittier (1938, Pag, 19) recogió una tradición, de que originalmente solo cuatro clanes había dejado dios para hacer los awápa; entre éstos menciona los tkberiwak y los kosuak. Actualmente conocemos awápa entre éstos y entre los tuborwak o tkwak, twariwak, koLwak, tsinikichawak, uniwak, koLkiwak, tsiruruwak, mLuriwak, duriwak, mediwak, suLiksuwak, sinakwak, tunikichawak, yeLiwak, diwowak, siibawak, bLeriwak, , entre los de habla exclusivamente cabécar están los kbekwak, uLbruwak, kibegrowak. Se dice que no pueden hacer sukias los dojdiwak, dokwak, tsebliwak, yeyewak, suLariwak , mekichawak” (Bozzoli Vargas, 1982, p. 3).

En una comunidad bribri o cabécar se puede encontrar muchos hombres que probaron adquirir la profesión, y que la abandonaron en diferentes etapas del entrenamiento, por dificultades en su práctica o su aprendizaje, de tal manera que la deserción es alta y deja solamente hombres muy seleccionados en este menester, que por la misma razón adquieren fama. Ciertamente, se necesitan aptitudes de intelecto, porque tal como ya lo afirmó Stone (citada en Bozzoli Vargas, 1982), “Ser un buen doctor equivale a combinar el papel de un consejero, un conciliador, sacerdote, y un curador de gente” (p. 5).

Maestros y aprendices andan juntos por varios años (los necesarios, de acuerdo con su coeficiente intelectual), en un constante diálogo de preguntas y respuestas en donde las ceremonias de curación observadas por el discípulo tienen carácter de laboratorio. Cuando el aprendiz adquiere cierto nivel de conocimiento, el maestro le permite progresivamente curar enfermos, primero niños, luego jóvenes y más tarde adultos. Los cantos se aprenden en la noche “cuando se está sukiando”. El aprendiz se sienta de espaldas de su maestro y en ese momento no puede pedir ningún tipo de información, ni que se le aclare ninguna duda, ello lo puede hacer fuera de ese contexto¹¹.

Ceremonia de iniciación

Una vez que el maestro considera que su alumno ya está listo para ejercer la medicina aborígen, se lleva a cabo la ceremonia de iniciación, la cual es presidida por su maestro y otros dos o tres jawapa-awapa invitados y un bicagra que funge como maestro de ceremonias. Actualmente, la ceremonia de iniciación dura tres días y consiste fundamentalmente en una prueba de vigilia, aislamiento, abstinencia y de conocimientos. El iniciado debe permanecer aislado en un rancho construido para la ocasión, despierto durante la noche. La abstinencia consiste en comer ciertos alimentos sin sal. El único que puede tener

11 “Cuánto tardó para hacerse awá ?, es una pregunta a la que todos los curanderos responden poniendo con los gestos y con la voz un gran énfasis en el mucho tiempo empleado : dos años, ocho años, treinta años. Generalmente el momento de la ceremonia de iniciación no indica el final del aprendizaje; éste puede continuar con uno o varios maestros como guías...Ese momento de la ceremonia puede venir de uno a seis años después de empezar la enseñanza formal, en la que el discípulo oye al maestro, tal vez de desde que amanece hasta que anochece. Según la habilidad para memorizar los cantos e historias, así el tiempo.

En Talamanca tardan más tiempo en entrenar a un curandero, pero del lado del Pacífico se considera que se puede entrenar en un año, en ambas regiones cada año subsecuente de práctica se estima como valiosa experiencia. En las pruebas de entrenamiento de un curandero es muy importante la que obliga al novicio a permanecer despierto una noche y un día, pues si luego se durmiera cuando debe cantar la noche entera de una curación, ésta perderá toda eficacia.

Puede haber diferencias entre clanes para entrenar, así como las hay de un maestro a otro. Por ejemplo, se dice que los swëköLwak no cantan en voz alta cuando están aprendiendo, pero una vez que han aprendido, y van a curar, si cantan en voz alta, al estilo de kus, al que dan el nombre de kábtLa” (Bozzoli Vargas, 1982, p. 20).

contacto para llevarle la comida es su maestro. Con el fin de probar su vigilia se le da una flauta de carrizo (talacabe) o un cuerno o un yócsoro (ocarina de caracol de tierra), para que continuamente lo esté tocando. Al tercer día el maestro y los otros jawapa invitados lo someten a una prueba de conocimientos, que, de salir airoso, es graduado inmediatamente; acto seguido, se le entrega algunos elementos auxiliares mágicos para curar, entre ellos, las piedras mágicas (siä), trozos de pieles de animales y el bastón de autoridad (también bastón de cacique)¹².

Elementos auxiliares mágicos de curación

Curar, en la visión del mundo animista, es un proceso por medio del cual las cosas retornan a su lugar debido en el orden natural y sobrenatural, no es simplemente la erradicación de algún microbio. Los chamanes-médicos bribri-cabécar, conocidos como awá y jawá, respectivamente, utilizan herramientas y elementos auxiliares mágicos y míticos en sus curaciones y prácticas de adivinación, que implican un profundo conocimiento de la mitología bribri-cabécar (Figura 75), en relación con la práctica de la medicina tradicional de estos pueblos. Según Bozzoli Vargas y según confirmamos en nuestras investigaciones, entre los elementos utilizados en curaciones están: los seres sobrenaturales, las piedras mágicas (siä), los bancos (uluk), el bastón de curación-examinar (ulú), un largo bastón o báculo de mando (awákal), el humo de tabaco (*Nicotiana tabacum*), los sueños, el collar de curación (setée), el zahinillo, las gallinas (dakaro, *Gallus gallus domesticus*), las historias, el ayuno, la abstinencia y los cantos. A los anteriores agregamos el pollo (scoro) y el schiric.

12 “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 el sol, ayunando durante 8 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 éstas al aprendiz, segundo el bastón, tercero los animales (guacamaya, saíno, perico ligero, danta, mono). Estos se representan mediante motas de algodón. Se le da al novicio una mochila (sku) llena de esas motas. La ceremonia tiene un bicakLa principal, pero como en el caso relatado por la Dra Stone (Stone, 1961: 97-103) hay además mujeres y otros hombres actuando de bikakLas. Los maestros toman el chocolate primero, antes que empiecen los demás y toman un poquito de la copa de cada uno. Siempre es el maestro quien ofrece las bebidas o comidas del novicio; en el intercambio de piedras, se trata de que el aspirante quede con un número igual de piedras de hembra y de piedras macho. También allí se considera que hay piedras más buenas o mejores que otras. Se cambian o se venden. En la ceremonia de entrega, solamente los awápa que fueron maestros del aspirante, le ponen piedras en la mano. Se pueden omitir ciertos actos descritos por Stone, por ejemplo: enjuague de la boca, cantarle al pie, la rodilla y a otra parte del cuerpo (durante el periodo 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)” (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 25-26).

Basándose en lo observado por Ginzburg (Ginzburg, 1977, p. 389), la autora manifiesta que antes de ser declarado awá, el aprendiz tiene que demostrar sus aptitudes curando cuatro enfermos. “En la ceremonia de entrega de las piedras, cura uno, pero después debe curar otros tres” (Bozzoli Vargas, 1982, p. 27).

Figura 75. Jawa cabécar Federico Reyes, con bastón de mando (*awákal*), bastón de curación (*ulú*) y pequeña *chácara* (*siwasku*) con las piedritas mágicas (*siä*) colgando del cuello. Paso Marcos, Pacuare, 1991



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La mayoría de estos elementos los encontramos sintetizados, mediante gráficos, en el bastón de curación, tal y como veremos más adelante (Figura 76). En el proceso de curación, los awá-jawá tienen muy claro que:

La casa de la enfermedad está localizada bajo el lugar en que nace el sol; los señores o dueños de la enfermedad se conocen con el nombre de aragopa y roaragopa. Fueron la primera gente del mundo, pero sibú les dijo que ellos tendrían que ir abajo al lugar de donde viene el sol puesto que la gente que él haría se enfermará si se quedaba. Por esto es que los curanderos toman un bastón y le dicen a la enfermedad: “Usted no tiene derecho de estar aquí pues sibú le dió un lugar en donde estar. Váyase a su lugar”. Si el curandero habla suficiente, la enfermedad se va porque se da cuenta de que sibú puede echarla, cosa que a ella no le gusta. (Stone, citada en Bozzoli Vargas, 1982, p. 104)

Del anterior texto destaco la función chamánica del bastón (*ulú*), un elemento poderoso donde están intrínsecos por medio de gráficos todas las deidades, sitios sagrados y otros símbolos que intervienen en la

curación. Además, implica contar su historia con el canto mágico y, en cierto momento del ritual de curación, el *ulú* se aplica por todo el cuerpo con el fin de que la enfermedad quede atrapada en su interior para luego ser destruido, quemado, enterrado y que la enfermedad no regrese.

Mencionamos primero los seres sobrenaturales llamados *Dwalko* o *Bukuub* y *Kus*, ambos intermediarios entre el awá-jawá y su dios *Sibú*. Este dualismo tiene íntima relación con el concepto de hacer el bien o el mal (medicina buena y medicina mala) y la forma de interpretar los cantos, a los cuales se les atribuye también una función terapéutica. *Dwalko* da una buena medicina y *Kus*, mala

Figura 76. Bastón de curación (ulú) cabécar, confeccionado para los investigadores por el jawá Rafael Ortiz Luna. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

medicina. Los que curan con Dwalko cantan en voz alta y los que curan con Kus silban el canto (jawapa cabécares) o cantan susurrando (awapa bribris). Cuando se tiene que quitar un mal producido por Kus, este debe quitarse con Dwalko.

Según la mitología, Dwalko son los loros: tsío (tucán), kukulé (lapa verde), kíó (perico), pa (loro grande), kuka (*ara macao*), yeyerere (periquito). Esta connotación zoomorfa puede tener relación con el concepto de cantar fuerte, cuando se cura con Dwalko. En este sentido, mientras que Kus está abajo y vive en las lagunas o en las orillas del mar, Dwalko está arriba, se ve como persona y vive en los cerros. Otros seres sobrenaturales son: Bucublu y Olopsa. Dra. María Eugenia Bozzoli Vargas (1982) se refiere sobre este tema:

Ciertos awapa que trabajan con kus, denominados kusuwak, no cantan en voz alta, que se oiga, cuando trabajan con la piedrita hembra. Ellos piensan la oración o invocación, o la susurran muy bajito. Cuando trabajan con las piedras macho, sí cantan en voz alta. (p. 47)

Las piedras mágicas (siä)

Las piedras mágicas llamadas siä, consideradas como hermanas de Sibú, son entregadas en la ceremonia de iniciación dentro de una bolsa pequeña de fibra vegetal llamada siwasku, conocida también como chácara; desde entonces, el médico siempre las lleva colgando al cuello. En los bastones de curación el chamán siempre dibuja con mucha claridad el siwasku colgando de su cuello en dirección del pecho.

Para trabajar (curar) con Kus se utilizan piedras extraídas de los entierros o guacas (Figura 77), mientras que para trabajar con Dwalko, piedras extraídas en quebradas y ríos. Específicamente,

se citan tres ríos: Yorkín, Bananito y Zent. Son sitios considerados sagrados en donde el awá-jawá peregrina para recoger las piedras. Las primeras son rayadas y las segundas son blancas. Cada piedra tiene funciones específicas, entre ellas, para curar una o varias enfermedades, quitar un maleficio, controlar los fenómenos de la naturaleza o causar un daño físico o espiritual.

Figura 77. Piedras mágicas (siä) extraídas de entierros, sobre un banco (uluk) redondo de tres patas confeccionado por Vicente Reyes. Paso Marcos, Pacuare, 2003



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La piedra es el elemento por medio del cual el awá consulta a lo sobrenatural (a Sibú por medio de Dwalko y Kus), para saber si el paciente se va a curar. De acuerdo con la enfermedad del paciente, el jawá-awá se coloca dos piedras sobre la palma de la mano y canta. Cuando quiere saber la respuesta, sopla las piedras: si estas zumban y se levantan, quiere decir que el enfermo se recuperará; si no se mueven del todo, el paciente morirá, y si se levantan de un solo lado sin zumbar, el enfermo sanará temporalmente para entrar en una recaída y morir¹³.

13 Al ser entrevistado un awá del lado del Pacífico sobre las piedras (siä), manifiesta que “Es casi parecido trabajar con Dwalko y con Kus, pero hay que usar la piedra que va con cada uno; con kus hay que usar las piedras que salen de las huacas; hay otra clase de piedra que se recoge en una quebrada allá por Bribri, en ciertas épocas en que hay piedras; los

Cabe mencionar que hay otras piedras que son utilizadas para aspectos que tienen relación con su vida utilitaria material (para saber si van a tener buena caza, buenas cosechas, buen tiempo, etc.) y utilitaria espiritual. Al respecto, en 1667 Fray Francisco de San José escribe:

Otros tienen unas piedras como de jugar a las tablas, de diversos colores, las coloradas adivinan si hay enemigos por donde van a trabajar ó caminar otras como de mármol con unas vetas aplomadas, para saber el buen día de su sombra; otras de laja para cazar o pescar; y el modo como lo hacen es que ponen la piedra sobre la palma de la mano y le hacen su razonamiento, y luego le dan un soplo; si la piedra baila hay feliz acierto; y si no, no van ó no caminan porque sucederá mal; y en esto tienen gran fe, porque dicen que dios le dió a sus mayores de aquellas piedras para gobernarse, y ellos lo imitan y van a sacar la cantería en ayunas, y luego la amuelan; y en este tiempo, no comen sal; de estas piedras quemarían mis dos compañeros dichos dos medias fanegas por lo menos, y nosotros, de las que los escondieron al pie de doscientas. (Fernández de Oviedo, 1851-1855, pp. 369-380)

Los bancos (uluk)

Los bancos o taburetes (uluk, Figura 78), son bajitos, redondos, rectangulares, a veces de formas zoomorfas, construidos de un solo trozo de madera de cedro (amargo o dulce) al cual se le atribuye la magia de transmitir y entender mensajes, por eso su función. De acuerdo con un awá de KachabLë:

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 curador. Ese está en sulakáska porque ahí, dice la historia, donde están los principios de nosotros están los bancos todos; los mejores son los que están allá. Ahí Sibö “nos bebió” nos purificó. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 83)

sukias saben en qué tiempo hay y van a cogerlas de las quebradas; son blancas; son las de DwaLk; las de kus son rayaditas; casi la mayoría de sukias usan a kus para hacer el mal; si se trabaja con las piedras de DwaLk es para curar gente y para examinar.

BucubLu, dueño de los animales y awá, es quien cuida la puerta del Oeste, encierra las enfermedades donde el sol se pone; OLobsa es el cazador que cuida la puerta del Este, de donde deja escapar los males que afectan a los humanos, como quien caza los animales que cuida el señor del sol poniente.

En la ceremonia de entrega de las piedras, un iniciado recibió con explicaciones, una chacharita (bolsita tejida) con cuatro piedrecitas: a) para curar el reumatismo; b) para calenturas y resfriados; c) para otros padecimientos; ch) para purificar mujeres que dan a luz. Las piedrecitas son indispensables, tanto sirven para hacer el bien como para hacer el mal. Por medio de ellas se puede matar a otro, dejarlo impedido, causarle una enfermedad repentina, provocarle accidentes, ser mordido por una culebra, todo lo que es aLinchök, maleficio. El día de la iniciación los presentes ven un montoncito de piedras, el cual incluye las del bien y las del mal. Dice un informante de Salitre” (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 48-49).

Figura 78. Banco (uluk) cabécar, circular de un solo trozo de madera de cedro, cuatro patas. Suliriñak, Pacuare, 1995



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Los uluk tienen tres y cuatro patas moldeadas de la misma madera. Por lo general, en cada rancho hay un uluk de cedro reservado exclusivamente para los médicos originarios (Figura 79) y el lugar donde está ubicado es considerado como lugar sagrado. Además, por ninguna razón, nadie que no sea awá-jawá se sienta en el uluk¹⁴.

¹⁴ En su cosmovisión animista, un awá de KachabLë se refiere a los bancos: “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 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) con un palo, pero allá, donde está su principio, es un hombre y allá es donde indica qué se hace. Apenas empieza uno a aprender, le dan una banquita, y esa misma le sirve todo el tiempo que uno está aprendiendo; hasta que quede bien enseñadito uno debe ocupar el mismo banco. Y también hay otro palo para aprender que se llama dokuLe, gasparillo es una persona también, un hombre allá, aquí un árbol. Estos saben cuáles 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 curador. Ese está en suLakáska porque ahí, dice la historia, donde están los principios de nosotros están los bancos todos; los mejores son los que están allá. Ahí Sibö ‘nos bebió’ (nos purificó). Y eso también, como hacemos aquí tambores, con la

Figura 79. Banco rectangular (uluk) cabécar, construido de un solo trozo de madera de cedro. En la imagen, se encuentra dentro de un rancho reservado para el jawá-awá. Suliriñak, Pacuare, 1995



l **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El collar de curación (setée)

El setée (Figura 80) es un collar compuesto por un conjunto de trocitos de pieles, de ciertos huesos, dientes y colmillos de animales, trocitos o astillas de madera y semillas que en su conjunto son aplicados para alejar los malos espíritus o curar una enfermedad. Los elementos utilizados son considerados fuertes o resistentes a males o enfermedades específicas o neutralizantes de estas. En Paso Marcos, Chirripó, se ha podido observar un matrimonio joven, que llevaba puesto un collar (setée) como tratamiento de un jawá, para que sus hijos no se murieran de corta edad. Con indicaciones del jawá, el setée fue confeccionado por su esposo, era un collar de manila con pedacitos de madera, semillas, pieles y huesos de gallina. Todos los elementos simbolizaban la idea de que nunca mueren y son resistentes.

panza, ¿qué queda?, queda viento que también es vivo, porque sin eso, no podemos hacer nada, porque adentro tiene aire, pero con ese aire trabaja. Adentro del palo hay aire igual al de uno, el mismo siwa que tiene la persona, por eso lo usamos, porque es el que sabe cantar, no es el que el palo va a cantar, si no uno sabe cantar, el suena, el canta, y así mismo uno va a sonar también. Por eso los mayores cuando van aprendiendo, van consiguiendo eso. Cuando un maestro le mando 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. También mete ahí unos de esas avispas grandes, tswi, bukuLa (avispa de armadillo o cusuco, mete ahí plátano dominico, todo va en una sola hoja, en esa forma va a comer, no puede comer otra cosa, de ahí lo va sacando de ese hueco, hasta que termine los quince días, entonces ya después de eso el hombre queda solo aprendiendo” (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 83-84).

Figura 80. Conjunto de collares de curación (setée) cabécar. Paso Marcos, Pacuare, 1989



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Vicente Reyes, cantor fúnebre cabécar de Paso Marcos, Pacuare (Figura 82). Así como nosotros tenemos en nuestras casas un botiquín con medicamentos, los bribris y cabécares tienen como costumbre y recomendación de los awá-jawá guardar en sus ranchos bolsas y manojos con semillas, astillas de madera, pieles, garras de animales, huesos, plumas y otros, para ser utilizados en caso de una curación con setée. Al conjunto de estos elementos naturales de curación se le llama seteejkwö e incluyen también animales vivos, especialmente pollos, gallinas y tortugas de tierra (*Chelonoidis donosobarrosi*).

El seteejkwö tiene el espíritu de áLim o de cualquier otra enfermedad y señala o muestra esos espíritus a los sukias, entonces la enfermedad se va con el espíritu del cuero y deja al paciente. Su función es darle a entender a la enfermedad que los animales la conocen, la enfermedad es parecida a ellos y no debe estar ahí sino en el lugar que Dios le dejó. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 78)

Las pieles son de animales como el zorro, que, según sus creencias, cuando se acercan a sus casas es porque alguien va a morir o enfermar. En consecuencia, portar un trozo de la piel de ese animal significa protegerse contra el mal que ese mismo animal causa. Este tipo de tratamiento es realizado por un jawá de mucho conocimiento. Además, para cada elemento corresponde un canto y su propia historia.

El tratamiento con setée es considerado más eficaz que el bastón de curación (ulú). Puede durar varios meses y debe ser llevado permanentemente (Figura 81), incluso tiempo después de que el enfermo se haya curado. Como el bastón de curación (ulú), al dejarse de utilizar debe enterrarse o, mejor, destruirse.

La ceremonia de curación donde se aplica el setée no excluye la aplicación del bastón de curación y otros elementos, tal como lo afirma

Figura 81. Cabécar con collar de curación (setée). Paso Marcos, Pacuare, 1995



Figura 82. Vicente Reyes, cantor fúnebre cabécar, con un stejkwö' de plumas de aves. Paso Marcos, Pacuare, 1995



l **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Aunque los awá-jawá pueden administrarse ellos mismos los materiales necesarios para el ritual de curación, también cuentan con colaboradores. Conocimos el caso del jawá Raúl Madriz Madriz de Paso Marcos, Pacuare, cuya esposa era toda una especialista en plantas medicinales y por lo tanto la encargada de conseguir las hierbas para la ceremonia de curación según la enfermedad. El leño de los bastones de curación (ulú) se lo consigue generalmente un miembro de la familia del enfermo, igualmente el carbón de madera de cedro para que el awá-jawá dibuje en el uluk según la enfermedad. El banco (uluk) lo aportan los miembros de la familia; de lo contrario, el jawá-awá debe llevarlo. Ya vimos que el stejkwö se encuentran en todos los ranchos listos para que sea utilizado por el chamán. Si el awá-jawá anda con un

alumno, este lo asiste en la ceremonia de curación, igualmente un miembro de la familia del enfermo. En este contexto los cazadores también juegan un papel importante.

Las partes de los animales pueden ser recogidas por el curandero o encargadas a los cazadores quienes las venden o regalan al awá-jawá. La colección se empieza a hacer durante el entrenamiento, pero también se puede completar o hacer después de la iniciación. En las casas de los awapa-jawapa se cuelga el manajo de los postes, de las paredes, de las vías del techo al alcance de la mano, o en cualquier otro lugar donde cuelgan objetos comunes. También se encuentran en las casas de los que consultan a los sukias. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 79)

El jawá Raúl Madriz Madriz de Paso Marcos, Pacuare, menciona algunas plantas y animales que por sus características son utilizadas para hacer setée (ilustradas también en la Figura 83):

- La caña brava (uká, en cabécar; *Gynerium sagittatum*), importante para hacer collares y schiric, viene del mar y se traslada a la orilla de los ríos; la semilla se esparce y no se acaba nunca; donde Sibú descansa deja uká y allí nace.
- Algunos huesillos de pollo (scoro, en cabécar) o gallina (dakaro, en cabécar), según la enfermedad.
- La concha de tortuga de mar (dulu, en cabécar) es muy resistente. Como el pollo (scoro), se le saca el corazón para preparar una sopa para el enfermo.
- Del lagarto (toroc, en cabécar; *Caiman crocodilus*) se utilizan los huesos y la piel. Viene del mar hacia los ríos y lagunas.
- La martilla (kachúk, en cabécar; *Potos flavus*) pasa ágilmente de una rama a la otra con mucha rapidez, su piel se usa para hacer setée.
- El mono colorado (tzar, en cabécar; *Ateles geoffroyi*) es un animal inteligente y rápido para pasar de una rama a otra, por eso se utiliza su piel.
- La piel de la iguana (buá, en cabécar; *Iguana iguana*) es muy importante para el setée; en ciertas partes es dueño de enfermedades y se utilizan los huesos y la piel.
- La cucaracha de montaña (sorfa, en cabécar; *Blatta orientalis*) se mata viva y se guinda con el setée.

Figura 83. Detalle de collares de curación (setée). Paso Marcos, Pacuare, 1995



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El zahinillo (huecö)

El zahinillo (huecö, en cabécar; *Dieffenbachia*) es una planta conocida en nuestro medio como lotería, comida de culebra, dagüilla. A pesar de su acción altamente cáustica vesicante, el zahinillo de hojas verdes con manchas blancas es muy usado como planta ornamental en los jardines tradicionales de Costa Rica. Dentro de la mitología bribri-cabécar esta planta era un hombre conecedor del origen de las enfermedades. Se aplica para soplar las enfermedades que no son graves; para ello, el zahinillo debe soasarse (suavizar las hojas con fuego), como se hace con las hojas de plátano o guineo para envolver los tamales. La acción de soplar se realiza frotando el cuerpo del paciente cuando las hojas del zahinillo están aún calientes¹⁵, esta acción se denomina schirik y se considera fundamental en el proceso de curación de cualquier enfermedad. Se dice que “por eso Sibú nunca lo dejó”.

Bastón de curación (ulú)

El bastón de curación (ulú) está muy bien definido en la cosmovisión bribri-cabécar. En este contexto el jawá-awá inicia la preparación del ulú cantando su historia ancestral. Cuando la enfermedad es grave, el médico aborígen recurre al bastón de curación de balsa (ulú), conocido también como bastón de examinar. En este elemento auxiliar de curación está implícita una gran parte del conocimiento awá-jawá. Es una especie de documento gráfico del pensamiento humanista y mitológico chamánico bribri-cabécar. Cuando el médico es llamado a curar, después de examinar al

15 “El nombre en español del zahinillo obedece al olor que despide al romperle el tallo a las hojas, que recuerda el olor al zahino u olores similares de la carne de monte...Esta planta *Dieffenbachia* puede causar hinchazón en la boca, lengua y garganta, acompañada de pérdida de voz e incapacidad de tragar, las gotas de agua secretadas por la punta de las hojas son venenosas; puede causar la muerte por sofocación. Según Nuñez (1976:92) ‘La aplicación local del latex de esta planta produce una poderosa acción cáustica vesicante. Se ha empleado para cauterizar las bubas, verrugas, etc. Debe tenerse mucha precaución con esta planta debido a su poderosa acción vesicante. Sin embargo, no utilizan los awapa las propiedades descritas en forma directa. Son las hojas indispensables para ‘soplar’, se usan porque ‘era un hombre que conoció el principio de todas las enfermedades’ y porque esas propiedades cáusticas y vesicantes incomodan a los espíritus” (Bozzoli Vargas, 1982, p. 76).

enfermo y comprobar la gravedad de la enfermedad, con actitud ritual prepara un bastón de balsa o de otra especie.

En los cuatro días siguientes, dibuja con carbón de cedro una serie de gráficos que se detallan a continuación (Figura 84). Algunos awá lo dividen en tres partes. En la parte inferior dibujan la casa del fuego, las deidades de la mitología bribri-cabécar (Sibú, dios de arriba; Sulá, dios de abajo) y los seres sobrenaturales intermediarios (Dwalko, Kus, Alopsa y Bucublu). Esta sección simboliza el padre y el hijo.

Figura 84. Conjunto de bastones de curación (ulú) divididos en dos secciones, elaborados para estudio de los investigadores por el jawá Vicente Barquero Reyes. Paso Marcos, Chirripó, 1992



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

En su universo animista, los espíritus de los animales causan enfermedades, por lo que en el espacio del centro dibujan figuras zoomorfas que se identifican con cada una de ellas. Se dibujan símbolos que describen el origen del clan al que pertenece el paciente (cuando lo amerita), otras figuras antropomorfas y dibujos de las plantas que se van a utilizar. El espacio del extremo superior representa el universo, por lo cual se deja sin dibujar, sin embargo, en Chirripó se han observado bastones de curación con dibujos en su extremo superior. Justo en el extremo inferior, el tronco se tizna para simbolizar la tierra. El bastón de curación representa el *axis mundi* del inframundo al cielo bribri-cabécar, como se puede ver en la Figura 85.

Figura 85. Diagrama que establece relación entre el bastón de curación (ulú) en relación con la casa cósmica (u-suré). El extremo superior del ulú imaginariamente continúa en el mundo de los vivos y el supramundo. De la misma manera, el extremo inferior continúa el abismo –Kadiak–, donde, según la cosmogonía bribri-cabécar, habitan también espíritus y deidades



Fuente: elaboración propia a partir de la fotografía de Sibaja (2007).

(cielo, tierra, aire, sangre, hombre, mujer). El mundo de arriba es estéril, peligroso o enemigo, y el de abajo tiene mayor significado como dador de vida y de protección. De allí que si la cabeza se define como la parte vital del cuerpo, como lo más importante para conformar el otro esquema,

Dependiendo de la enfermedad, también se pueden dibujar con carbón de árbol de targuá (*Croton gossypifolius*) o tinte de un bejuco llamado ojo de buey (*Mucuna pruriens*). Cuando un enfermo está sumamente grave (agonizando) los dibujos del bastón de curación se tallan.

Otros médicos dividen el bastón en dos partes (Figura 86). En la parte inferior, se dibuja igualmente la casa del fuego junto con Sibú y Sulá, seres sobrenaturales intermedios, plantas y animales. En la parte superior, dependiendo de la enfermedad, se vuelve a dibujar a Sibú y Sulá, pero cuando se omiten esas deidades, se enfatiza en seres sobrenaturales que se interpretan como animales en forma de hombre que curan la enfermedad. Igualmente, se dibujan plantas, figuras zoomorfas y el fuego (bö). Para algunas enfermedades, las figuras zoomorfas y antropomorfas de la sección superior se dibujan cabeza abajo y plantas con la raíz hacia arriba.

Sobre los cuerpos invertidos, que en nuestro caso los hemos visto en varios bastones de curación (ulú), según Bozzoli Vargas (1982): “La identificación metafórica de la vida humana con la vida vegetal, del cuerpo humano con árboles, aparece clara en los mitos bribris” (p. 166). También sugerimos una estructura dicotómica entre lo que se asocia al mundo de arriba y al de abajo, aunque la vida humana sea la síntesis de ambos

Figura 86. Bastones de curación (ulú) bribri-cabécares divididos en dos secciones. Obsérvese que prácticamente en todos aparece Sibú, el gran chamán dios de los bribris y cabécares, junto con la casa del fuego. Confeccionados para estudio por el jawá Federico Reyes. Paso Marcos, Chirripó, 1991



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

se colocará entonces como las raíces de los árboles y de las abuelas maternas hacia el lado de la tierra (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 152-202).

La doctora Bozzoli Vargas (1982, pp. 202-205) quiso indagar sobre los cuerpos invertidos haciendo referencia a algunos estudiosos como Pané, Dolmatoff y Lowy. Todos ellos relacionan el fenómeno de los cuerpos invertidos en otras culturas con la ingesta de alucinógenos en el ritual de curación. Aquí lo extraordinariamente interesante es que nuestros médicos originarios o chamanes awá (bribri) y jawá (cabécar) nunca han utilizado alucinógenos en el ritual de curación, pues para ellos no es necesaria la ingesta de bebidas y plantas para ver su mundo simbólico al revés, sino que les basta su gran sabiduría,

su profundo conocimiento de su cosmovisión, de su historia a través del canto chamánico. Por lo demás, son grandes conocedores de la medicina natural.

Cada sección del bastón representa un día de curación, el cual debe dibujarse el mismo día que se aplica en el siguiente orden: se marca la primera sección (primer día de trabajo) con dos franjas, una gruesa de color café pintada con tinte natural en el extremo inferior y, a la par, otra pintada con carbón de cedro. Luego, se traza lo mismo en el centro del bastón, con la diferencia de que en ambas franjas se dibujan con carbón rayas inclinadas. En el espacio de ese primer día de trabajo (de curación) se empieza dibujando la casa del fuego, Sibú (con bastón de mando), Sulá, otros seres sobrenaturales, animales y plantas. Por lo general, el proceso de curación es de cuatro días, por lo que se necesitan dos bastones, incluyendo los de tres secciones, puesto que la tercera sección no cuenta, es solo simbólica. Algunos jawá de Alto Pacuare utilizan un solo bastón, cada sección corresponde a dos días de curación.

Una vez que el awá-jawá prepara el bastón de curación (Figura 87), lo aplica apoyándolo suavemente sobre algunas partes del cuerpo del paciente girando en torno a él, incluyendo movimientos giratorios alrededor de la cabeza; luego, empieza a cantar la historia del origen de cada elemento dibujado; concluidos los cantos, el bastón se coloca en el suelo para que el paciente se siente sobre este.

Por su contenido, el bastón de curación, además de tener valor místico, científico y humanista, también tiene valor artístico (Figura 88). En sus expresiones plásticas encontramos una rica simbología expresada en un tipo de dibujo tradicional mágico con sello personal de cada chamán, en donde las formas zoomorfas, antropomorfas y simbología se conjuntan para obtener una obra de arte de gran contenido estético y documental, el cual debe ser objeto de análisis y de estudio por especialistas. Por su estilo, técnica y temática nos remonta a un concepto estético semejante al de las pinturas rupestres (Figura 89).

Otro aspecto importante que destacar es la función del canto chamánico respecto al bastón. Las descripciones y referencias se hacen a través del canto, por lo cual se constituye en un elemento integrador; cada símbolo tiene un origen y una historia que se dice cantando, de ahí la expresión “Siwa, historias que cantan”, “Ye stsöke. Yo suelo cantar”. El canto también tiene una función terapéutica¹⁶.

16 Doris Stone se refiere a los bastones de curación: “Hay 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, mikuyeké, un caimán, culebras, un mono, un ave, y un esqueleto encadenado. Los temas tallados parecen depender de la clase de dolencia. Algunas de las representaciones de éstos son los ayudantes espirituales del jawá 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 la balsa. Hay un canto incluido dentro de la ceremonia” (Stone, 1961, p. 96).

Figura 87. Secuencia de un jawá cabécar dibujando bastón de curación (ulü). Siliniñak, Alto Pacuare, 1995



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 88. Vicente Barquero Rojas, chamán (jawá) cabécar mostrando bastón de curación (ulú). Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

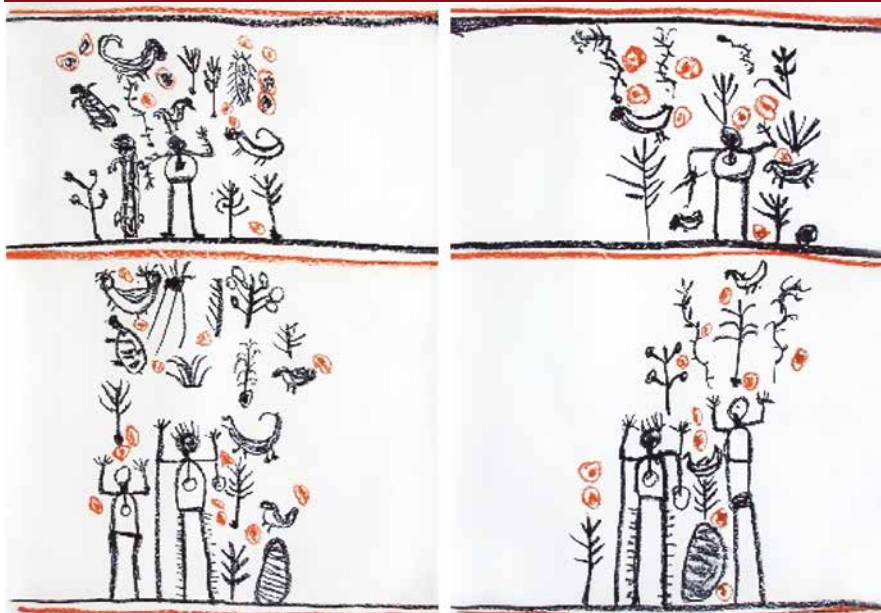
Dentro del contexto ritual del bastón de curación (ulú) debemos agregar la cerca de las plantas.

Cuando se usa la balsa, el tronco se coloca en medio de una cerca de otras plantas, cuyo fin, según uno de los awapa es, recordarle a los espíritus de la enfermedad que ellos deben de estar al otro lado de donde están esas hierbas. Dice que esas plantas saben que Dios dejó esos espíritus más allá, y no deben estar en los seres humanos. (Bozzoli Vargas, 1982, p. 88)

Además de la balsa, se menciona la elaboración de bastones de curación (ulú) con otras especies de árboles:

El kurik es un árbol bajo de la montaña. Es parecido al poró, aunque se corta vuelve a crecer. El cóbola crece en los tacotales, es un árbol fuerte y resistente, se corta y crece de nuevo, se usa para hacer ulú y schirik. El Schoruk es un árbol que se utiliza para hacer ulú para curar la enfermedad del danto (nai, en cabécar), también se recoge la rama para hacer schirik. (Raúl Madriz Madriz, jawá de Paso Marcos, Pacuare, comunicación personal, 2004)

Figura 89. Transcripción al papel de cuatro bastones de curación, dibujos realizados para los investigadores por el jawá cabécar Federico Reyes. En todos se observa la presencia de Sibú y en los dos de abajo, Sibú y Sulá. Paso Marcos, Pacuare, 1991



! Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El bastón de autoridad (awákal)

También es conocido como bastón de curandero, bastón de sukia, bastón de cacique (Figura 90). Aunque es un elemento de autoridad, se lleva en algunas etapas del ritual de curación, especialmente cuando se está consultando a las piedras mágicas (siä, en cabécar). Este bastón es confeccionado con un tipo de madera que tiene propiedades curativas, por lo que algunas veces se raspa para aplicarse como medicina. En todos los bastones de curación (ulú), el awá-jawá dibuja en primer plano a Sibú con su bastón de mando (awákal) y la bolsita (siwasku) que cuelga en el cuello con las piedras mágicas (siä). Es así de importante y significativo el bastón. Procede de Sibú, el dios creador del universo bribri-cabécar.

Su origen data, desde antes del nacimiento del mundo. En aquel tiempo, Sibú poseía un bastón que en cierto sentido era su amonestador. Es interesante hacer notar que los bastones de madera obviamente ceremoniales se han encontrado en escondrijos relacionados con la arqueología del Altiplano del volcán Irazú. Es un rasgo Sudamericano y lo usan todavía los curanderos entre los chocós de Colombia, así como las tribus de la Cuenca del Amazonas. En español, el bastón

Figura 90. *Jawá cabécar con bastón de autoridad (uluk), canta las historias de cada dibujo del bastón de curación (ulú). Suliriñak, Alto Pacuare, 1995*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

de curandero usado hoy día se conoce con el nombre de “palo de cacique”, y popularmente se cree que su roja madera es madera de cacique. En bribri se llama “bizabL karkeli”. Esto traducido literalmente significa: bizabL que es un término aplicado a las canciones del curandero por la noche: kar= para, keLi= bastón. Solamente los curanderos saben donde encontrar esta madera tan firme. (Stone, 1961, pp. 95-96)

Hay una relación mística entre el jawá y el bastón. Se cree que el bastón, además de su poder curativo, sirve para hacer contacto con los espíritus benévolos, que son los que ayudan a curar (Stone, 1961, pp. 95-96). Los bastones de autoridad que actualmente utilizan los awá-jawá bribris y cabécares son completamente lisos sin ningún tipo de figuras zoomorfas, antropomorfas, tallados, grabados o sonajeros incorporados. El bastón de autoridad tiene una función utilitaria material y utilitaria espiritual a la vez; es fiel compañero en su vida social, su caminar y en sus ritos.

Los sueños (kapé)

El concepto de que los espíritus de los animales son los portadores de las enfermedades permite que los sueños relacionados con estos se utilicen como elemento auxiliar para curar los males. Su interpretación ayuda al diagnóstico de la enfermedad, sin embargo, no existe en los pueblos originarios un patrón común en cuanto al simbolismo de los animales con relación a la enfermedad.

En distintas comunidades los mismos animales y temas se pueden interpretar de diferente manera, o de manera idiosincrática entre el awá y cada paciente. En Salitre, soñar con animales y personas son sueños malos, soñar con una casa sola en la que uno está solo es un buen sueño. Es malo soñar

con perro (puede significar mordida de culebra), con caballo (puede significar colisión de carros), con vaca (colisión también), soñar con ganado es gripe; con monos, ardillas, perezosos y tortugas es reumatismo, soñar con una cacería de saíno y venado (*Odocoileus virginianus*) (lo picará culebra), soñar con cerdos, aves u otro ser emplumado significa locura. En Coroma, sueño con camarones es calentura, con alguien que le da un machetazo o cuchilladas significa mordedura de serpiente, soñar con el mundo en llamas quedará huérfano. En general, los sueños son las experiencias del alma que reside en el ojo izquierdo (wimbLu) que sale cuando la persona está dormida. (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 92-93)

El humo (shakalá) del tabaco y otros

En algunas enfermedades, el humo de tabaco lo utiliza el awá-jawá para protegerse y proteger al paciente de los males causados por algunos seres sobrenaturales relacionados con Kus y la idea de lo contaminado (ña). Según la doctora María Eugenia Bozzoli Vargas (1982), estos seres sobrenaturales son Buklu y Bucuru. También se puede utilizar el humo del tuete (*Vernonia patens*) y del hule (*Castilla elastica*). Igualmente, se utiliza una piedra caliente lanzada al agua (p. 89).

El tabaco también tiene la función de purificar, tal como lo afirma Gabb (1978), dentro de un contexto muy tradicional:

El baño en el río de una mujer después del parto un awá médico aparece entonces en la escena; éste hace que se vuelva a bañar por pura fórmula, introduciendo los dedos en una calabaza con agua, que él bebe inmediatamente, enciende después el tabaco de su pipa y sopla sobre ella el humo. (p. 111)

Al respecto, la doctora María Eugenia Bozzoli Vargas (1982) cree que:

En cuanto al tabaco, pareciera que su significado es bloquear o eliminar los sentidos... Cuenta un awá que cuando los bribris peleaban con los teribes, los jefes principales llevaban unos puros, que fumándolos, lograban hacer dormir a los teribes, y así los derrotaban... (pp. 89-90)

El humo producido por las plantas que se utilizan en las ceremonias de curación tienen la función de purificar al enfermo, igualmente el humo que produce las plantas, maderas bejucos y otros que se utilizan en la curación de los ranchos; todos estos elementos tienen espíritu protector. Recordemos que para producir ese humo purificador se recogen y se queman todos los sobros de los materiales que se utilizan en el ritual, sea curación de un enfermo o curación de un rancho.

Figura 91. Iconografía del pollo (scoro) y la gallina (dakaro) en un bastón de curación (ulú). Siliniñak, Alto Pacuare, 1995



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La gallina (dakaro) y el pollo (scoro)

En el ritual de curación igualmente se puede utilizar el pollo (scoro, en cabécar) o gallina (dakaro, en cabécar), aparentemente es lo que tenga a mano el awá-jawá, dado que ambas aves sirven para el mismo propósito y son un elemento auxiliar importante: “es el que sibú siempre anda con él para curar el parásito, Sibú lo pone al suelo” (Raúl Madriz Madriz, comunicación personal, 1995). Según la cosmovisión bribri-cabécar, aparece en todos los niveles (Figura 91).

A estos animales se les atribuye la curación de numerosas enfermedades, incluso, algunos awá-jawá afirman que sirven para curar todos los males. De hecho, algunos de sus “huesillos” son utilizados en la elaboración de los setée (collar de curación). En el ritual de curación, el pollo (scoro) o gallina (dakaro) se despluman vivos y por debajo del ala se les saca el corazón para colocárselo al enfermo en el pecho hasta que deje de moverse. Con la sangre, el awá-jawá frota al enfermo y hace

rayas en la frente, a lo largo de los brazos y pecho; así, la sangre y el corazón se curan. Parte importante del ritual es preparar con el corazón una sopa para dársela a comer al paciente. El color del pollo o la gallina se escoge de acuerdo con la enfermedad: blanco, negro o pintado. “El pollo (scoro) siempre se utiliza para curar la enfermedad del danto pero debe ser de color negro oscuro” (Raúl Madriz Madriz, comunicación personal, 1995).

El schiric

Es la acción de soasar las hojas de las plantas y árboles que se utilizan para curar y pasarlas o frotarlas calientes en el cuerpo del enfermo. Se utiliza en todas las enfermedades: “es algo fundamental para cualquier enfermedad, por eso Sibú nunca lo dejó, viene de donde viene Sibú” (Raúl Martínez

Martínez, jawá cabécar, Alto Pacuare, comunicación personal, 2004). Es fundamental para curar porque cuando se calienta en el fuego y se pasa al paciente, también se acerca al enfermo formando una barrera a la enfermedad. Aparece en todas las curaciones y en todas las etapas o niveles. “Dios trajo al schiric junto con el ulú desde abajo (desde el abismo o gadiar, también: sacätä). El schiric es algo histórico porque los antiguos lo utilizaron para ponérselo alrededor y así evitar el peligro de algunas enfermedades” (Raúl Martínez Martínez, comunicación personal, 2004).

Algunas de las hojas de árboles y plantas mencionadas por los awapa-jawapa para hacer schiric:

- Uká, caña brava.
- Cóbola, árbol fuerte que crece en los tacotales.
- Schoruk, árbol para curar la enfermedad del danto (nai, en cabécar).
- Bué, planta lotería (*Dieffenbachia maculata*).
- Barbá, tabacón (*Anthurium salvinii*). “Por debajo se ve muy limpio porque la enfermedad pasa siempre danzando bursiqué, el lugar se llama kárrue”.
- Jari, planta para curar reumatismo.

(Raúl Martínez Martínez, comunicación personal, 2004).

El canto mágico

Es el más integrador de todos los elementos utilizados por el awá-jawá. Existe la idea de que el canto es mágico porque cura, pero este por sí solo no cura, es simplemente parte importante de toda la acción chamánica, en donde los elementos auxiliares están íntimamente relacionados. Es mágico porque la palabra que se canta la entienden solamente los awá-jawá. El canto chamánico también tiene connotaciones terapéuticas, ya que su estructura interválica y su carácter salmódico contribuyen en el proceso de curación. Dentro de los recursos vocales del sukia, interesa también el canto al estilo kus (cuando se trabaja con Kus), canto susurrado pero perfectamente bien articulado, que por el efecto sonoro que produce es quizá una de las manifestaciones vocales más interesantes de la cultura musical bribri-cabécar, que además de mágico es terapéutico (Acevedo Vargas, 1986b, p. 87).

Ciertos sukias que usan el estilo kus son denominados kusuwak. Los autores pudieron comprobar que algunos sukias que además de susurrar silban crean un efecto muy semejante al de un flautista que simultáneamente toca la melodía y canta el texto. Opuesto de Kus es Dwalko o Bukuub, debido a que con este se canta en voz alta. De acuerdo con la cosmovisión bribri-cabécar, ambos son espíritus o

deidades que a la vez son personificados, de manera que los awá-jawá trabajan con ellos. Para trabajar con Dwalko usan la piedra (siä) macho y con Kus, la piedra hembra. Kus es un mal doctor, da mal remedio, hace el mal. Dwalko es buen doctor, da buen remedio, sin embargo, un sukia puede trabajar con los dos. Un mal causado por Kus solamente se cura con Dwalko. Algunos sukias también opinan que el estilo kus es un recurso para cantar más rápido y cansarse menos.

El número de cantos que conoce un awá-jawá determina el grado de conocimiento, pues ellos mismos afirman “que el que sabe más cantos, es mejor sukia” (awá de Coén, comunicación personal, ca. 1982). Esto quiere decir que en su contenido se encuentra la información necesaria para ser un buen médico y llegar al conocimiento máximo. 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 mágicas (siä), a quienes consideran las hermanas de dios, para saber si pueden curar al paciente.

La otra función es el uso del canto como un recurso de enseñanza; es por su medio que el maestro awá-jawá enseña todos los secretos de su oficio al aprendiz de sukia. Justamente mediante una metodología prácticamente sistematizada usan cuatro formas vocales diferentes para enseñar e igualmente para curar (Acevedo Vargas, 1986b, p. 86).

En la tradición chamánica bribri-cabécar estos cuatro tipos de cantos mágicos son:

1. Siwa-ajkobta (hablando con la punta de los labios), canto de 80 palabras.
2. Siwa kule (gritar, siwa), canto de 52 palabras.
3. Siwa ajkoki (sobre la boca o sobre los labios), canto de 53 palabras; y
4. Kulé, canto de 103 palabras, en ese orden se interpretan en la ceremonia de curación, también en el proceso de enseñanza al aprendiz de sukia.

(Bozzoli Vargas, 1982, pp 38-40).

Si tomamos en cuenta los cantos propios de los ulú (bastones de curación) sorprende y maravilla la abundancia de los cantos mágicos chamánicos que manejan los médicos bribris (awapa) y cabécares (jawapa). Según la enfermedad que detectan después de auscultar al paciente y consultar con las piedras mágicas a Sibú, los awá-jawá confeccionan el bastón de curación (ulú) en el cual, según su cosmovisión animista, dibujan símbolos, deidades, figuras inanimadas, antropomorfas, zoomorfas y plantas. Lo extraordinario es que todos esos gráficos tienen una historia que se canta. Para cada enfermedad se mantienen algunos de los gráficos, como la casa del fuego, Sibú, Sulá, etc., pero otros son diferentes,

de manera que se convierten en una extraordinaria fuente de información para el etnomusicólogo, artista plástico, antropólogo y otros.

La interpretación del canto chamánico requiere de una excelente memoria para retener su línea melódica y recordar el texto. También exigen condiciones vocales especiales que permitan la buena emisión y proyección vocal, porque, de lo contrario, debido a las largas jornadas de trabajo, pronto se quedarían afónicos. Son muy expresivos cuando están entonando el canto, lo matizan con expresiones faciales serenas y movimientos suaves en las manos. Al respecto, el aprendizaje de tal cantidad de cantos representa un verdadero reto para el aprendiz de sukia, que al parecer es una de las razones para que el aprendiz abandone sus estudios chamánicos.

El canto tiene carácter salmódico y el texto va íntimamente ligado a la línea melódica. Son cantos basados en una estructura trifónica, tetrafónica y pentafónica. La línea melódica utiliza movimiento conjunto descendiente escalonado. Poseen sonidos que intensifican los fonemas propios de sus lenguas (sonidos nasales y guturales). Es un canto modal vernáculo, rítmicamente irregular, que se conserva sin elementos de la estructura tonal. Es mágico porque el contenido de la letra solo es del conocimiento de los awapa-jawapa (poseen un código especial). Se distinguen por su cantilación (intervalos imprecisos), según la afinación occidental. Son cantos con glissandos ascendentes y descendentes. Son parte integral dentro de la acción chamánica. Aparentemente, la música vocal de carácter ritual varía de un lugar a otro lo cual la hace mucho más interesante y compleja. Según lo afirma un awá entrevistado por la doctora María Eugenia Bozzoli Vargas, “los cantos son algo diferente por valle del río, así, los awapa de Urén usan cantos algo diferentes a los de Lari, éstos difieren a los de Cóen, y éstos a su vez del Telire” (Bozzoli Vargas, 1982, pp. 66-67).

Cantores y maestros fúnebres de Paso Marcos y de Suliniñak, Chirripó

De la antigua jerarquía de cantores fúnebres, quedan especialistas en ritos fúnebres, cada uno con funciones específicas en el proceso de vela-entierro. El personaje central es el bicagra (Figura 92), maestro de ceremonias, guiador del proceso, quien da las órdenes de las diferentes acciones del ceremonial fúnebre y reparte las bebidas calientes. El jo es el único que puede tocar al muerto. Por instrucciones del bicagra se encargan de asear, vestir y enterrar al muerto, el cual se envuelve primero con sábanas y luego con mastate (corteza de árbol elaborada). En el momento de enterrar al difunto y ante la ausencia de un setébera, entona cantos de muerte (segré) que preparan el camino al más allá (para allanar el camino). La jotamí es una mujer, asistente de jo, a quien le corresponde hervir el agua, con la cual protagoniza un ritual de purificación bañando ella misma al jo después del enterramiento del muerto. La acción se realiza sin que el jo se quite la ropa.

Figura 92. *Vicente Reyes, bicagra, artesano y cantor fúnebre cabécar. Véase que porta en el cuello un collar de curación (seté).* Paso Marcos, Pacuare, 1991



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Después de ser bañado por la jotamí, el jo se purifica de nuevo bañándose en el río y se muda. Por su parte, namaytami es una mujer que asiste al bicagra, a quien le corresponde preparar las bebidas calientes (en este orden: cacao tostado, maíz tostado y café) que solo el bicagra puede repartir.

En adición a lo anterior, yochicho es una mujer que también asiste al bicagra llevando las bebidas que prepara namaytami. El setébera es el músico fúnebre, tocador de sabak (tambor bribri-cabécar de un solo parche en forma de copa), kabeñak (pito pequeño para velorio de carrizo) y blur cue, raspador hecho de caparazón de armadillo negro, que se raspa con una semilla grande llamada copawe.

Existen dos tipos de velorios. En primer lugar, el velorio pomposo ocurre cuando se trata de un difunto importante. Dentro de esta categoría se ubica al awá-jawá, el que ha sido trabajador, el que haya tenido muchas tierras, chanchos, caballos y otros animales. En segundo lugar, el velorio normal es para los niños y la gente común. La ceremonia fúnebre es

igualmente ejecutada por el bicagra, un jo y las asistentes femeninas. Al no haber setébera, no hay música. Le corresponde al jo interpretar los cantos de la muerte (segré).

En la ceremonia pomposa, participan dos o más bicagras, dos jo y cuatro setéberas, las asistentes femeninas y uno o dos aprendices de cada uno de ellos. Los setéberas interpretan en cuatro ocasiones diferentes –al momento de matar el chanco, cuando la carne se sirve en la banca fúnebre, después de que se interpreta el canto de muerte y luego de sepultar al difunto– gritos, como respuesta a toques con sabak, kabeñak y blur cue; ambos toques y gritos son ejecutados por los cuatro setéberas, dos dentro del rancho y otros dos fuera de él (Figura 93). También les corresponde vocalizar los antiguos cantos segré, los cuales son catalogados como oraciones que preparan el camino del muerto al más allá. El kabeñak (pito) y el blur cue (raspador) son dos instrumentos musicales estrictamente fúnebres y el setébera los lleva siempre amarrados al sabak, conformando una interesante trilogía. Si el muerto es un jawá, los setéberas necesariamente deben ser jawapa.

Figura 93. Toques fúnebres del setébera con talacabe (flauta cabécar) y blur cue (raspador de armadillo zopilote, *Cabassous centralis*). Informante: Vicente Reyes, Paso Marcos, Pacuare 1991

Toques fúnebres de Setébera

Talacabe
Flauta

Blur cue
(Raspador
de armadillo
zopilote)

Voz

Sabak
(tambor)

Toques fúnebres de Setébera

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas
Transcripción: AHM-UCR.

En el proceso intervienen por invitación cuatro personajes ocasionales, que coinciden en algunos aspectos con el difunto. Si es un niño el que murió, se invitan a cuatro niños; si es un jawá, se invitan a cuatro jawapa; si era rico y poseía ganado, se invitan a cuatro ricos con ganado; si había muerto asesinado, se invitan a cuatro personas con familiares que hubieran muerto de la misma forma, lo mismo si habían muerto por accidente: “el número es importante pues se supone que sibú puso en el mundo cuatro de cada una de las cosas que existen” (Stone, 1961, p. 63).

En caso de que muera accidentado, el jawá actúa como médico forense, ya que es llamado para examinar el cadáver y determinar aspectos de su muerte. Aunque la vela puede realizarse en el propio rancho del difunto, existen casas funerarias comunitarias administradas por una persona con rango funerario. Son ranchos espaciosos sin paredes con una larga banca funeraria construida de un tronco de árbol de cedro amargo o dulce, con cuatro patas cortas moldeadas del mismo tronco. La banca se coloca de este (donde nace el sol) a oeste (donde muere el sol) y se utiliza exclusivamente para servir las comidas y bebidas de los que estrictamente deben sentarse en ella. En caso de un velorio pomposo, los jo se sientan en sus extremos, los setéberas en el centro, los awapa y otros invitados especiales en medio de los setéberas y los jo. Cuando se va a servir las comidas y bebidas, se sirve primero a los setéberas, luego a los jo y posteriormente a los awapa, invitados especiales y de último a los asistentes en general. Para la ocasión se preparan cuatro chanchos, cuatro gallinas, una vaca o un toro y cojollo de pejibaye (*Bactris gasipaes*). Según la tradición, el cerdo y el ganado deben matarse sin ser pelados. Si el muerto es masculino, el ganado que se mata debe ser hembra; por el contrario, si es femenino, debe ser macho.

El entierro propiamente dicho posee elementos propios y cristianos que evidencian el sincretismo actual. A la tumba le ponen una cruz (Sibú es Jesucristo). Por prohibición de los blancos ya no practican el antiguo enterramiento de dos fases: suspensión y descomposición del cadáver y enterramiento de los huesos. Se sepulta al difunto en un hueco de cuatro a cinco metros de profundidad, lo colocan sobre una cama de palos y encima hacen otra empalizada para que el muerto no toque tierra. Se entierran con algunas pertenencias, por la antigua idea de que en el otro mundo las van a necesitar. Creen que a los nueve días (cronología posfúnebre católica) sale una parte espiritual del difunto. También tienen la creencia de que tienen dos almas que moran en los ojos y que, al morir la persona, una de ellas va abajo con Sulá y otra arriba con Sibú. En ambos sitios no se trabaja y hay una felicidad relativa al comportamiento terrenal.

Figura 94. Arnoldo Ortiz Obando, cabécar, constructor del rancho cultural (wa-laky), informante de los investigadores. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Curación de un rancho cultural (wa-laky) cabécar

Según la cosmovisión bribri-cabécar, la curación de un rancho tiene como objetivo proteger de los malos espíritus (tará, en cabécar) a las personas, al rancho en forma integral y a todos los elementos que se utilizaron en su construcción (madera, bejuco, hojas de caña brava).

Durante la primera semana del mes de agosto del año dos mil nueve, pudimos observar la curación de un rancho cultural cabécar en Suliniñak, Alto Pacuare, a cargo del bicagra Neftalí Brenes. El rancho fue construido por Arnoldo Ortiz Obando (Figura 94) con la ayuda a sueldo de algunos miembros de la comunidad y la colaboración de su familia. La función social del rancho es cultural (wa-laky), un sitio para reuniones, visitas médicas, velorios, bursiqué (chichadas con cantos y baile), curaciones, matrimonios, etc. En otras épocas las construcciones de los ranchos tradicionales habitacionales o comunales eran un asunto de interés colectivo, se construían mediante las juntas o peonadas. Toda la comunidad colaboraba y había

un jefe responsable de la junta al cual le correspondía dar comida, chicha y chichada con cantos y baile. “El nombre cabécar de una junta se traduce literalmente como ‘trabajo con chicha’, lo mismo en Bribri, cuando hay una junta se dice ‘van a tomar chicha’” (Bozzoli Vargas, 1975, p. 20).

El estilo del rancho construido es rectangular, con techo de dos vertientes (Figura 95), seis horcones o pilares (Figura 96), con paredes de palo y dos aberturas (entradas y salidas) una al este y la otra al oeste. Completan la estructura un caballete (otangogri, en cabécar), solera (oskeguí, en cabécar), cadena (okáke, en cabécar), caña brava (ukaku, en cabécar). La construcción duró dos meses y se usaron maderas como el cirrí (*Mauria heterophylla*) para las bases y corteza (okachiki, en cabécar; *Tabebuia ochracea*) para los postes.

Figura 95. Rancho cultural cabécar (wa-laky), rectangular con techo de dos vertientes. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 96. Rancho cultural (wa-laky) cabécar, detalle de su interior. Véase en el horcón central (axis mundo) un dibujo de Kariáki, el señor que por su altura puede sostener el poste central (axis mundo). Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Utilizan dos tipos de chicha, la de maíz (diskota, en cabécar) y la de banano (*Musa paradisiaca*). La fermentación de la chicha de maíz se realiza en un estañón grande de plástico, y sus ingredientes principales son el maíz molido, tapa de dulce, agua pura y levadura. Encima de la tapa plástica del estañón se coloca un chile (scha, en cabécar) maduro como espíritu protector de los malos espíritus, que se considera un gran señor protector, sobre todo porque en el rancho está el setée, las cosas de los difuntos cuyos espíritus andan en las noches. También se coloca un chile envuelto en una hoja al fondo de la leña para que, al prenderse, el humo purifique progresivamente el rancho. Cuando llueve mucho, lo envuelven en una hoja y lo ponen en el fuego para que se vaya quemando poco a poco. El humo sale de la casa y aleja a los tará (malos espíritus, en cabécar), calma o tranquiliza el tiempo.

El ritual de curación se inició a las 2 a. m., en un contexto de armonía espiritual, por eso se realiza con personas que están en ese nivel de conciencia. No pueden estar personas enfermas, mujeres embarazadas ni nada que signifique ña (impuro). El bicagra Neftalí Brenes, con el encargado del rancho Arnoldo Ortiz, seleccionaron a quienes participan en la ceremonia como espectadores-observadores; los elegidos deben ser buenos, puros y de reconocida reputación (Figura 97). En cierto momento, antes de convidarlos a la chicha de maíz y comida, deben aportar algún tipo de trabajo fuera del rancho. Al respecto, Arnoldo Ortiz les llevó cuchillo y pala para que cortaran pastos e hicieran un caño alrededor del rancho para su protección de la lluvia.

Figura 97. Invitados a la curación de rancho cultural (wa-laky) cabécar. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



► **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La ceremonia de curación se inicia con la participación de la jotamí vieja (Figura 98), quien, al ingresar al rancho (acompañada por la jotamí joven), lleva la chicha de banano o más bien, pasta de banano, toma posición y comienza a manipularla machacándola una y otra vez con las manos hasta suavizarla. Una vez suave, el bicagra Neftalí Brenes lanza con su cerbatana porciones de la chicha por todos los rincones del rancho. La chicha de banano es una bebida considerada sagrada, la más sagrada para los cabécares, muy poderosa como protectora de los malos espíritus (tará, en cabécar). Después del lanzamiento de la chicha, la jotamí vieja y la jotamí joven la reparten entre los presentes utilizando como recipiente hojas de platanillo (*Heliconia bihai*). La chicha no debe caer al suelo.

Figura 98. Jotamí vieja y jotamí joven preparando la chicha de banano para curación de rancho cultural (*wa-laky*) cabécar. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Los actores principales de la ceremonia que participan en la curación se sientan de frente en bancas hechas de una sola pieza de cedro amargo; los hombres a un lado y las mujeres al otro lado: jotamí joven y jotamí vieja versus juburuy viejo y juburuy joven. El bicagra se sienta aparte en un tronco de cedro (amargo o dulce).

Figura 99. Neftalí Brenes, *bicagra cabécar*, da instrucciones al jurubuy joven durante la ceremonia de curación de un rancho cultural (*wa-laky*). Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Después de que se lanza al techo la chicha de maíz, el bicagra, ayudado por el joven juburuy, recoge todos los residuos de hojas, plantas, maderas, bejucos, para quemarlos en el fuego cabécar, en medio de los tres troncos. A estos residuos se les agrega matapalo (señabery, en cabécar; *Ficus crocata*), hoja grande (juyakeré, en cabécar), palo hinchador (yirá, en cabécar), barbasco (jarbe, en cabécar; *Lonchocarpus utilis*), un nido especial de pájaro que se recoge en la montaña para darle firmeza al rancho, hojas de platanillo y un panal de avispa. Todo se rejunta y se quema (Figura 99) para curar el rancho de todo tipo de malos espíritus y para que no sea usado por un jawá malo que haga olvidar los trabajos tradicionales.

Mientras se queman los sobros y los otros elementos que se agregan, el bicagra y su ayudante juburuy reparten chicha a los espectadores. Una vez quemado todo, se recoge la ceniza y se tira en un lugar donde no sea alcanzada por los animales, preferiblemente se tira donde hay piñuelas. Esto se debe a que creen que los animales producen muchas enfermedades y si tocan o comen la ceniza sagrada pueden producir enfermedades al rancho y a las personas que han participado en la ceremonia de curación.

Ya amaneciendo, el bicagra empieza a dibujar con carbón obtenido del fuego de la curación dibujos zoomorfos y antropomorfos (Figuras 100-108), protectores del rancho y relacionados con la cosmovisión cabécar:

Figura 100. *Sibú, el patrón de todo el rancho, el dios cabécar, creador del universo, se dibuja con bastón y piedras mágicas (siä, en cabécar). Suliniñak, Alto Pacuare, 2009*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 101. *Al águila real (Aquila chrysaetos), igual que al zopilote rey (Sarcoramphus papa), Sibú lo contrató para sostener con sus grandes garras los palos de arriba. El zopilote rey (oró, en cabécar). Cuando vino Sibú a construir el rancho (casa cósmica), contrataron a "oró" para que sostuviera los maderos de arriba, del último palo, "por eso, junto con el gavilán no se dejan fuera de una ceremonia de curación" (Arnoldo Ortiz, comunicación personal, 2009). Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 102. *Joromosa, espíritu con un pelaje como el mono, sostiene las bases del rancho. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 103. *Neftalí Brenes, bicagra cabécar dibujando a Kariari, señor que por su altura puede sostener el poste central (axis mundo). Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 104. *Itso, personaje peludo. Sibú lo trajo para cuidar la semilla de los antepasados, pero en vez de cuidar los consumía. A Sibú no le gustó y lo castigó junto con su suegro Duarke. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 105. *La tortuga (cué). Se dibuja a la entrada porque es la que sostiene las puertas y las bases del rancho. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 106. *Serpiente (kuebekegre, en cabécar).* Simboliza palos, una superficie lisa, algo vivo, ayuda a sostener la solera del rancho. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 107. *El lagarto (torox, en cabécar).* Simboliza agua y tierra, Sibú lo escogió para que ayudara a sostener. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 108. *Neftalí Brenes, bicagra cabécar, dibujando a Diaburú., personaje que come mucho, gordo y feliz, que comió y bebió de los sobros y no de los demás. Dentro de la mitología es un espíritu un tanto cómico.* Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Además de estos, se encuentran también las serpiente bejuquillo (kebeyora, en cabécar). Sibú también las escogió para sostener; y la oropéndola (*Oriolus oriolus*), que protege las hojas de la caña brava.

Así pues, las construcciones de las viviendas o ranchos bribris-cabécares concluyen con el ritual de curación y una chichada en la cual está implícita la danza y el canto. Con la chichada culmina, pero antes es necesario el rito de la curación rica en simbolismos.

Entre bribris y cabécares la construcción rememora la creación de su propio universo, especialmente en el rancho cónico (u-suré), sin embargo, en el caso de este rancho cultural (wa-laky) de forma rectangular con techo de dos vertientes, los investigadores encontramos en todo el proceso de la construcción, curación y chichada un estricto apego a conceptos de su cosmovisión animista, de acuerdo con la cual cada elemento utilizado de la naturaleza tiene espíritu, por lo que debe tratarse con sumo respeto, según los procedimientos tradicionales. A los dueños de cada elemento utilizado se les pidió permiso. Observamos que el wa-laky tiene dos aberturas (entradas y salidas), una al este y otra al oeste, que simbolizan muy claramente la salida del sol (nacimiento) y su muerte. La mano de obra se realizó con voluntarios bajo la dirección del bicagra Nefalí Brenes. Contrario a lo que se creía, en el ritual de curación cabécar, además de los dibujos en postes y soleras de los protectores del rancho, también se queman todos los sobrantes de los elementos utilizados y otros que se agregan según se describe anteriormente. La suma de todos ellos produce el humo cósmico para proteger el rancho y a las personas.

Otro aspecto importante en el ritual es la participación protagónica de otros personajes: jotamí joven y jotamí vieja, juburuy joven y juburuy viejo, cada uno con funciones específicas. Lo importante aquí es que el dualismo garantiza conservar las tradiciones con la participación de los jóvenes o niños y el ritual también se vuelve didáctico. En relación con el ritual de curación de una casa bribri-cabécar, Alfredo González Chávez y Fernando González (1989) afirman que los “Bribris enfatizan en la quema de los sobrantes de la construcción, en cambio para los Cabécares el énfasis se da en los dibujos sobre los postes y a los cantos que acompañan a dicho rito” (p. 62). Los investigadores observamos que en el rito de curación de la casa cultural wa-laky en Siliniñak, Alto Pacuare, se les dio mucho énfasis a los dos aspectos, incluyendo la utilización del chile picante, tal como se describe en el texto anterior.

Después de la curación, viene la chichada y, en ella, el canto y la danza, el dualismo se denomina cantos de sörbo para los bribris y cantos de bulsi que para los cabécares (Figura 109). Si bien en otras épocas se ejecutaban con acompañamiento del tambor bribri-cabécar (sarak), actualmente es ocasional, pero en algunas partes de Talamanca todavía se utiliza.

Figura 109. *Iniciando la danza bulsique, chichada, curación del rancho de la cultura (wa-laky) cabécar. Siliniñak, Alto Pacuare, 2009*



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Al grito de sörbo o bulsique, los asistentes empiezan a formar un círculo y, en el momento en que se entona el canto, se inicia la danza. Los cantos describen habilidades y características de los animales de su hábitat, el tigre, chanco de monte o saíno, la danta, el gavilán, el zopilote (*Coragyps atratus*), el armadillo, entre otros. Hay un cantor principal, que puede ser un cantor, un sukia (awá-jawá) o un bicagra (maestro de ceremonias), que es acompañado en estribillo por el resto de los danzantes. Las mujeres también participan en el canto.

Son los hombres los primeros en incorporarse a la danza, quienes forman un círculo viendo hacia el interior de este, entrelazando los brazos; y en actitud de apoyo, las manos sobre los hombros. Las mujeres se van incorporando poco tiempo después de iniciado el tercer movimiento, quienes se colocan en medio de los hombres apoyando la parte trasera del cuello en los brazos entrelazados de los hombres. Algunas colocan sus brazos y manos alrededor de la cintura (parte de atrás) de sus compañeros de ambos lados (Figura 110), otras apoyan su mano derecha en el hombro izquierdo de su compañero de la derecha y su mano izquierda (con la palma hacia afuera) fuertemente apoyada en su propia cintura.

Figura 110. Bailando bulsique. Nótese que la mujer empieza a incorporarse. Chichada, curación rancho de la cultura (wa-laky). Siliniñak, Alto Pacuare, 2009



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Es una danza de cuatro movimientos:

1. Balanceo 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 corresponda: cuando el peso del cuerpo va hacia adelante el pie izquierdo se levanta y viceversa.
2. Usando la misma posición del primero, el segundo movimiento se inicia desplazándose lateralmente hacia la derecha con 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.
3. 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.

4. La coordinación de los movimientos debe ser exacta en un ritmo de 4/4 (dos tiempos para el movimiento de ambos pies y dos para el balanceo). Al rato de iniciarse el tercer movimiento de la danza, ésta 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 al pie izquierdo en la misma dirección y así sucesivamente. 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 bruscamente el círculo, este es el momento culminante, un éxtasis cósmico. (Acevedo Vargas, 1986b, p. 97)

El sörbo-bulsique está íntimamente ligado a la cosmovisión bribri-cabécar. Bailar en círculo simboliza la figura geométrica con que se inicia el rancho cósmico (u-suré) bribri-cabécar. Simboliza su propia génesis gracias a Iriria (la niña tierra), quien muere bajo el persistente, rítmico y emotivo movimiento de los pies de los danzantes para que luego surja el universo bribri-cabécar. El simbolismo del contexto anterior que llevan intrínseco la danza y el canto sörbo-bulsique requiere de un estudio interdisciplinario sobre este dualismo, pues por sí solo no significa más que una danza tradicional y un canto monótono y aburrido; es por ello que debemos analizarlo dentro de su contexto sociocultural y científico según los instrumentos que aportan la etnomusicología, musicología, antropología, etc.

Sobre el origen de la danza sörbo, Meléndez Chaverri (1971), haciendo referencia a Stone, apunta:

Doris Stone publica un libro muy importante para el conocimiento de las culturas originarias de Costa Rica con el nombre de *Las tribus talamanqueñas de Costa Rica*. De este libro me remito a un detalle relacionado con el origen del “sörbo” la danza ancestral de los bribris en el contexto de la letra de esta canción: “sibu vino transformado en un zopilote/ vestido como un hombre/ con un collar en su garganta./ El collar reflejaba,/ El vino con el collar /Ejené, ekujé/ El vino a darnos la danza./ El vino del aire/ Ejené, ekujé/ Ejuné, eanje”. Señala Stone (1961) que las expresiones Ejené, ekujé, eanje no tienen significado, pero se usa solo para el sonido y para subrayar el compás de la danza. (p. 140)

Esta información que nos suministra la canción bribri recogida por la Dra. Stone, es en cierto modo complementada por la misma autora más adelante, al decirnos que las danzas corrientes entre los bribris son las del zopilote y el mono. Cada una tiene su propia explicación. La primera se dice que se originó porque el rey de los zopilotes fue donde sibu para aprender a bailar y a cantar. Aprendió y vino a la tierra trayendo puesto un collar y le enseñó al hombre como cantar y bailar. Algunas versiones sostienen que fue el mismo sibu transformado en zopilote que hizo esto y no el rey de estas aves. El llevaba un collar y les enseñó a los seres humanos a bailar en un círculo porque los zopilotes después de comer vuelan en círculo, Cuando él terminó su tarea, se retiró a donde vive el sol. (p. 81)

Los investigadores tuvimos la oportunidad de presenciar y participar en varias chichadas bribris y cabécares, incluyendo el sörbo y el bulsique. Ambas por sí mismas nos transmitieron una experiencia mágica que, para vivirla en su verdadera dimensión, es necesario estar ahí, sumergido en ese otro mundo, el universo de los bribris y cabécares, bajo el techo de la casa cósmica (u-suré), mirando hacia arriba para conectarnos de vez en cuando con Sibú e imaginariamente traspasar la mirada por los anillos o planetas que protegen a los seres humanos del sol. Y es que en ese momento pertenecemos a este nivel, al nivel de los vivos.

Al retumbar la tierra o el suelo con la fuerza de los pies de los danzantes, recordamos a Iriira, la niña tierra, a quien el propio Sibú sacrificó para crear el mundo bribri-cabécar. De pronto recordamos que, según la cosmovisión bribri-cabécar, abajo está el inframundo, donde habita Sulá, el verdadero mundo, donde están las almas; y después del inframundo, le sigue el kediak, el abismo. Por su parte, los cantos del bulsique y del sörbo se hacen cada vez más intensos. El cantor principal en el centro del círculo es respondido en estribillo por los danzantes. A los investigadores nos aceptaron como danzantes y nos incorporamos. La experiencia hasta aquí era culminante e indescriptible, porque además oíamos otros sonidos, el del bosque, el de los animales, conversaciones, gestos sonoros, risas, gemidos, la intromisión aleatoria de un bandoneón, de una guitarra, el sonido ininterrumpido de los grillos y, de pronto, el grito concluyente del

bulsiq. Pero, más que un grito, es una exaltación a Sibú, a su cultura, a su pueblo, a sus hermanos. Pudimos grabar sus danzas y cantos con micrófono abierto; siempre que queremos recordar la dimensión en que vivimos la experiencia escuchamos la grabación. “En mi experiencia etnográfica, he mantenido la convicción de que es necesario registrar y documentar los sonidos polivalentes de las fiestas dejando abierto el micrófono para grabar todos los detalles de ese universo audible de los festivos...” (Chamorro Escalante, 2013, p. 14).

The background features a repeating geometric pattern of triangles. The left side is a solid dark blue field. The right side is a pattern of triangles with dark blue outlines and light blue or white interiors, arranged in a staggered grid.

Capítulo IV

Capítulo IV

Grabado en jícaras

La talla de calabazos, llamados también jícaras (pupá, en maleku), ha sido por siglos una expresión estética tradicional entre los pueblos originarios y campesinos americanos. La gran variedad de especies, formas, tamaños, permiten ser utilizados como objetos domésticos tales como botellas, tazas, tazones, cucharas e instrumentos musicales, entre los que destaca la maraca. A pesar de la proliferación moderna de objetos plásticos, las jícaras decoradas o sin decorar siguen siendo utilizadas.

La venta de jícaras decoradas a los turistas permite a los pueblos originarios una importante fuente de ingreso y, como veremos, en el caso de los malekus, un medio para mantener su lenguaje y transmitirlo a las nuevas generaciones. Así pues, las jícaras decoradas también tienen una función pedagógica.

Ante la ausencia del dibujo sobre papel como forma de arte, el tipo de imaginaria empleada en la talla de las jícaras ofrece al investigador una oportunidad para estudiar variedad de dibujos, estilos de diseños y esquemas gráficos. Dado que la producción de cerámica ha declinado tan precipitadamente entre los pueblos originarios, el estudio de la talla de jícaras ofrece una oportunidad única para el análisis de los aspectos gráficos y estéticos, necesarios para el diseño de imágenes bidimensionales en un objeto de forma tridimensional. Aunque existen diferencias de peso en las características estilísticas y calidad de las jícaras talladas por diferentes grupos, se pueden notar tendencias generales.

Aunque puede resultar chocante para aquellos que esperan que el arte de los pueblos originarios se mantenga sin cambios, la evolución contemporánea en las normas del dibujo del diseño gráfico es constante. Los malekus, bruncajc, bröransö y bribris son algunos grupos cuyas formas artísticas sufren cambios, a veces sutiles, a veces agresivos, debido a la influencia de los medios de comunicación, a la demanda turística y a la sociedad contemporánea, ajenos a su núcleo.

Proceso técnico

En Centroamérica, el árbol de jícaro, en sus dos especies (Figura 111) y *Crescentia alata*, crece en tierras bajas. Producen frutos de diferentes tamaños y tienen una piel exterior suave y una concha dura interior. Cuando la jícara está verde, antes de secarse, es especialmente apropiada para la talla poco profunda. El proceso de tallado es simple en su ejecución, sin embargo, requiere del artesano habilidad y experiencia para su dominio. El proceso es el mismo en todos los grupos, pero varía en el uso de herramientas.

Figura 111. *Árbol de jícaro. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1996*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Usualmente las jícaras se dibujan con una aguja grande, de manera que la fina piel verde del calabazo se ilustra con animales, hojas y, con menor frecuencia, figuras humanas y patrones geométricos. Luego, para renovar las áreas negativas alrededor de los animales y de los elementos del diseño, el mismo artesano usa una filosa cuchilla fabricada de un trozo de segueta. Algunos grupos prefieren tallar líneas concéntricas o puntos alrededor de las figuras, otros se enorgullecen de su habilidad para revelar la blanca superficie interior de la jícara en los espacios negativos y para dar mayor contraste y claridad a la imagen gráfica. Las jícaras secas son muy durables, pero se vuelven quebradizas con el tiempo.

Signos de aculturación en la plástica

Sin duda, la producción de jícaras para el consumo turístico ha influido en su estilo estético. También la fotografía, la televisión y las imágenes impresas han influido, especialmente entre los malekus. Las representaciones gráficas bidimensionales, tales como aparecen en la cerámica de Nicoya y en las jícaras antiguas malekus, son caracterizadas por su estilización de diagramación frontal. En estas es notable la ausencia del uso de la perspectiva para representar planos o formas, como sería poner una pata detrás de la otra, o animales en medio de la acción, o el uso de proporciones naturalistas. Por el contrario, las jícaras malekus actuales frecuentemente muestran animales desde ángulos oblicuos y en acción, incluyen venados vistos de frente, una tortuga con el cuello vuelto, jaguares brincando, pájaros en varias posiciones de vuelo. Mayor evidencia de la influencia externa se observa en las proporciones relativamente realistas y en las características anatómicas de muchos animales raramente vistos en las culturas tradicionales, ya que generalmente se basan en las estilizaciones abstractas bidimensionales. Es así como encontramos pinturas de pavos reales y tigres africanos adornando las paredes de varios hogares en el Palenque Tonjibe. También, hoy día, pintan sus tambores con animales norteamericanos y africanos, donde es notable la utilización de elementos comerciales, como marcadores en lugar de tintes naturales, pues piensan simplemente que son hermosos, evidentemente

tomando las imágenes de materiales impresos para incorporarlas al repertorio de diseños que usan para la talla de jícaras y en los murales pintados en sus casas.

La talla de calabazas en las comunidades originarias

Grabado en jícaras malekus

Los malekus del norte de Costa Rica viven en tres palenques, llamados Sol, Margarita y Tonjibe. El nombre de este último significa literalmente “más allá del sol”. Prefieren que se les llame malekus (que significa el habla de nuestra gente, en español). De acuerdo con Doris Stone (1977, p. 161), la amalgama posconquista de las líneas de sangre voto y corobicí formó a los actuales malekus: los corobicíes eran un grupo de habla chibcha, familia de lenguas sudamericanas, y los votos eran de habla mangué, del norte. Los maleku son ejemplo viviente de la posición geográfica de Costa Rica como puente entre grandes grupos culturales del norte y del sur.

Los malekus vivieron por tradición en palenques, concepto antiguo que designa un rancho grande en el que habitan varias familias. Actualmente, se reduce a un número de casas agrupadas estrechamente, en especial en el palenque Tonjibe. A pesar de que la mayoría de los malekus contemporáneos cuentan con electricidad, televisión, teléfono, internet y cañerías de agua potable, la sensación de que toda la comunidad es una gran familia se mantiene, pues todo lo comparten, todo lo celebran. El acomodo social tan cercano facilita una uniformidad mayor en el aspecto estético y técnico de la producción de las artesanías.

Lamentablemente, quedan pocos malekus. Su población ronda las 1500 personas (Instituto Mixto de Ayuda Social, 2023). Su escasa población no ha sido un obstáculo para aferrarse a sus modos tradicionales de vida, entre ellas, la conservación de su lengua. Un reflejo del compromiso de los malekus de conservar su lengua es el hecho de que, en el tallado de jícaras y elaboración de sus artesanías en general, escriben en ellas el nombre de su imaginaria en ambos idiomas, maleku y español (Figura 112). La costumbre de que los niños tallen las

Figura 112. Artesana maleku con su familia mostrando jícara tallada. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1996



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

jícaras al lado de sus padres sirve para reforzar la continuidad de las tradiciones, el aprendizaje de la lengua maleku y subraya el orgullo de su cultura.

Los malekus actuales son talentosos artistas de arcos y lanzas, flautas, tambores, maracas, bolas tradicionales, ropa de mastate, bolsas o chácaras de burío. Lamentablemente, han perdido la habilidad para producir cerámica con decoraciones, actividad en la que sus ancestros fueron maestros; sin embargo, todavía en el año 1967 se elaboraban utensilios de barro de gran tamaño para uso doméstico y festivo. Se menciona a Carmela Elizondo Elizondo como una excelente alfarera fabricante de grandes tinajas (chiúmachaca, en maleku) para elaborar la chicha de las chichadas y otros utensilios de barro (chiúmarama, en maleku) con decoraciones para cocinar y con decoración de pinturas naturales (Leónidas Elizondo, Palenque Tonjibe, comunicación personal, 2019).



Figura 113. Artesana maleku tallando jícara. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1996

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La talla de jícaras es practicada por hombres, mujeres y niños, y da muestras de creatividad y laboriosidad (Figura 113). De una u otra forma, al observar los palenques, da la impresión de que todos los malekus son artistas. Al no tener el impulso o la necesidad de especializarse, muchos parecen complacerse al practicar simultáneamente varias disciplinas artísticas: la plástica, música, teatro y danza. Poseen su propio grupo de teatro por medio del cual rescatan sus historias, danzas, vestidos y ritos. Bajo la dirección de Leónidas Elizondo y otros directores, el Teatro amateur Maleku ha ganado en años recientes reconocimiento nacional e internacional. La mayoría de sus actores son también artistas plásticos y músicos.

Entre los animales que se representan con mayor frecuencia en las tallas, están el jaguar, la tortuga, los pájaros, el venado y los peces. La tortuga y el jaguar tienen especial importancia por asociarse a la simbología mística de los malekus.

Por otra parte, los Malekus trabajan dos estilos, en el primero, la imaginería está totalmente estilizada, con formas simplificadas y poca textura en la superficie. El espacio

Figura 114. Grabado en jícara maleku.
Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Figura 115. Grabado en jícara maleku.
Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

negativo está a menudo limpio y permite claridad gráfica (Figura 114). Como se mencionó anteriormente, la mayoría de las jícaras lleva tallado el nombre del animal representado, lo que a veces interrumpe la fluidez de los diseños (Figura 115). En general, la imaginería que utiliza este estilo ocupa un 30 % o 40 % de la superficie, por lo cual queda un diseño más abierto y menos recargado, con relación a otros grupos.

La mayoría de las jícaras talladas se diseñan para que quede intacta la piel de la jícara donde se coloque la imagen y para que, en donde la piel se renueve luego del raspado, quede el espacio negativo. El estilo alterno, que puede ser el más antiguo de los dos, es lineal y, como consecuencia, sus imágenes tienen poca claridad gráfica, pero bellas características de superficie y de patrones lineales (Figura 116). Algunas de estas imágenes están compuestas por patrones geométricos, sin ninguna imagen reconocible. La calidad de la línea en ambos estilos tiende a ser un poco brusca comparada a la talla de otros grupos y quizás limitada, por la calidad de sus herramientas.

En estos últimos años, la artesanía tradicional de jícaras talladas malekus ha bajado notablemente al introducirse la elaboración de jícaras pintadas. De manera irresponsable, el Instituto Nacional de Aprendizaje (INA), sin valorar la importancia de las raíces culturales de los malekus y su patrimonio, ha impartido talleres de jícaras pintadas para introducirlas al mercado turístico (como las ilustradas en la Figura 117). Sin duda, es un gravísimo error, producto de la ignorancia y el desconocimiento. No se pueden fomentar ideas que están fuera del contexto sociocultural maleku y en detrimento de su cultura; incluso, los turistas internacionales estarían más interesados en lo auténtico y vernáculo.

Figura 116. Grabado en jícara maleku de composición geométrica. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Grabado en jícara yimba cajc

Los artesanos de Yimba Cajc son bastante prolíficos. Su posición geográfica ubicada a orillas de la antigua Carretera Interamericana en paralelo a la orilla del río Térraba, al suroeste de Costa Rica, le permite establecer comercio de su artesanía con el turismo nacional e internacional. Pertenecen al pueblo originario Bruncajic. Como en la comunidad maleku, la talla de jícaras se aprende desde la infancia; hombres y mujeres, niños y adultos las trabajan para aumentar el ingreso económico familiar. Además, la elaboración de jícaras talladas en Yimba Cajc tiende a enfatizar la representación natural de las aves, mamíferos, insectos, culebras, flores y árboles propios de su hábitat, así como el ser humano interactuando con la naturaleza (Figura 118).

Figura 117. Jícaras pintadas maleku. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1996



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 118. Grabado en jícara Yimba Cajc



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 119. Nello Rey, artesano Yimba Cajc, mostrando dos jícaras talladas



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La familia Ortiz, bien conocida en la zona, produce cantidades de jícaras y máscaras caracterizadas por su alta calidad estética y la variedad de su imaginería, aunque algunas de ellas no parecen ajustarse a las normas estéticas locales. Típicamente las jícaras talladas de Yimba Cajc tienen proporciones un poco truncas y las formas biomórficas confusas. Los diseños tienden a cubrir un 40 % de la superficie. En las botellas y las maracas emplean un patrón de bandas simple, que va de manera longitudinal y que divide la jícara en dos partes. Frecuentemente se graban círculos en los alrededores del fondo y del cuello del calabazo, lo que también simplifica el problema de envolver la imaginería alrededor de los extremos de la forma. Las botellas son provistas de tapones de madera de balsa y de tiras de fibras naturales para ser transportadas (Figura 119). En general, la composición de las imágenes de Yimba Cajc parece ser desarrollada para ser vista en su totalidad desde cualquier posición, como es el caso más frecuente de las jícaras malekus y bruncajc. La calidad de línea es menos definida y no se representan texturas de la calidad de las de Bruncajc.

Grabado en jícaras brörán

El grabado de jícaras brörán se caracteriza por su realismo y a la vez por su estilización, dos elementos estéticos que dominan ampliamente (Figura 120). Como complemento, destaca el amplio espacio negativo que utilizan. Juegan mucho con la composición mixta de su iconografía especialmente con la flora y fauna de su hábitat.

Grabado en jícaras bruncajc

La talla de jícaras en Bruncajc es de las más finas de la región. El tipo de imaginería es similar a la de Yimba Cajc, pero es más detallada e inventiva con relación a las texturas y el fino trabajo (Figura 121). Las composiciones están diseñadas con gracia para que envuelvan la forma sobre el calabazo. Los animales, plantas y pájaros son un poco más estilizados, aunque sustancialmente naturalistas en sus proporciones.

Figura 120. Grabados en jícara brörán



l Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 121. Grabados en jícara bruncajc



l Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Figura 122. Grabado en jícara bribri



l Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La imaginería está compuesta de una manera más densa, cubriendo un 60% o 70% del espacio disponible. Mientras que algunos de los diseños para las jícaras bruncajc están casi libres de patrones decorativos, las orillas de algunos guacales están ricamente adornadas, con banda tras banda de inventivos triángulos, flechas y marcas de rayas que son reminiscencias de sus finos tejidos.

Grabado en jícaras ngöbe

Los ngöbere del área de Coto Brus también tallan jícaras, aunque no tanto como los grupos mencionados anteriormente y con fines domésticos. Frecuentemente se tallan para ser utilizadas como maracas (tö). Las imágenes talladas tienden a ser formas geométricas abstractas con fino detalle ornamental, que cubren el 70% y 80% de la superficie. El espacio negativo es escaso, muy superficial y delicado, por lo cual deja una suave textura, muy diferente al trabajo sobre jícaras de los otros grupos. Si comparamos los dibujos y diseños de las jícaras ngöbe en relación a las pinturas en mastate, estas son mucho más ornamentales que las primeras. Algunos ejemplos de jícaras ngöbe parecen tener reminiscencias de los diseños de las jícaras sudamericanas, lo cual no nos debe sorprender dada la relación ancestral, subrayando en ellas la constante del triángulo (casa de dios).

Figura 123. Grabado en jícara bribri que representa la Casa Cósmica (u-suré)



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 124. Chácaras (kra) ngöbere de fibra natural, patrón geométrico. Triángulo equilátero bordeado con pequeños triangulitos. Autor/a no identificado/a. Villa Palacios, Coto Brus



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Grabado en jícaras bribri, cabécar

La imaginería de las jícaras bribris y cabécares tiende a ser geométrica (Figura 122), lo que corresponde bien a su rico y complejo esquema cosmológico (Figura 123). A diferencia de la talla de jícaras que hemos expuesto, las de los bribris son grabadas utilizando herramientas mecánicas como el compás y la regla. La calidad de línea es muy precisa y las áreas negativas son raspadas con mucho cuidado.

Chácaras, abalorios, bancas, herramientas y armas de caza

Todos los pueblos originarios de Costa Rica elaboran o en algún momento elaboraron bolsas llamadas chácaras, abalorios, bancas, armas de cacería y otros objetos para su uso cotidiano. Los ngöbere son especialmente aptos en la elaboración de chácaras (kra, en ngöbere; Figura 124) de fibra natural extraída de la pita o el burío e incluso las fabricadas con nailon comercial. Las fabrican de varios tamaños y son usadas para transportar alimentos, ropa, niños, objetos personales, hierbas curativas y objetos simbólicos.

La mayoría de las chácaras ngöbere son pintadas con tintes naturales, que se utilizan para las pinturas en mastate. Los patrones son generalmente geométricos y corresponden a imágenes tradicionales (Figura 125), como árboles, animales, montañas e imágenes simbólicas como el triángulo de la casa cósmica. Se elaboran con fibra natural.

La joyería moderna ngöbe es de extraordinaria vistosidad, dado que utilizan semillas del bosque (Figura 126) como lágrimas de San Pedro (*Coix lacryma-jobi*) y coloridas cuentas plásticas comerciales que corresponden a los colores de los vestidos tradicionales de la mujer ngöbe (Figuras 127-130).

Figura 125. *Chácaras (kra) ngöbe. Autor/a no identificado/a. Villa Palacios, Coto Brus*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 126. *Collares ngöbere de semillas. Mariela Moreno Palacios. San Vito, Coto Brus*



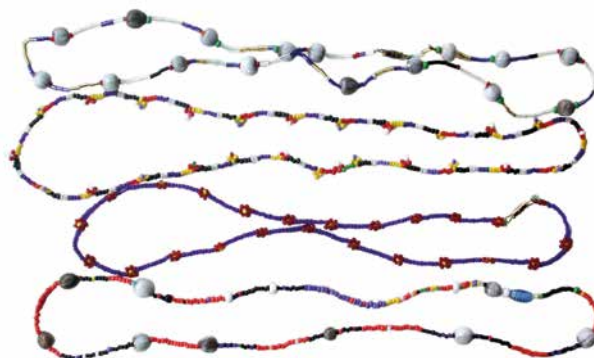
Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 127. *Pulseras de cuentas plásticas de colores ngöbere. Autor/a no identificado/a, Villa Palacios, Coto Brus*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 128. *Collares de cuentas plásticas de colores ngöbere matizados con semillas lágrimas de San Pedro. Dora González Palacios. Villa Palacios, Coto Brus*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 129. Collares ngöbere de cuentas plásticas de colores. Autor/a no identificado/a. Villa Palacios, Coto Brus



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 130. Detalle de pulsera ngöbe de cuentas plásticas de colores. Autor/a no identificado/a. Villa Palacios, Coto Brus



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

pintura natural (Figuras 134 y 135). En toda la imagería relacionada con su cosmovisión, especialmente con el jawá y awá, se hace énfasis en la bolsita (siwasku) que cuelga del cuello el chamán y donde lleva guardadas sus piedras mágicas (siä).

Hábilmente enhebrados, repiten los patrones que existen en otras formas del arte tribal.

Por su parte, los bruncajc también confeccionan bolsas de algodón en telar (Figura 131). El resultado es una bolsa de tejido más cerrado, como de tela. En su imagería, también utilizan patrones relacionados con la tradición y la creatividad nativa utilizando tintes naturales, entre ellos, el color morado sacado del molusco del caracol, llamado múrce (*Plicopurpura pansa*), con el cual tiñen directamente las madejas de algodón. Otros tintes naturales y el uso del barro producen una gama de colores que incluyen el negro, azul, amarillo, verde y blanco (Figura 132).

Los malekus fabrican chácara o bolsas de fibra de burío de varios tamaños, no las pintan y su acabado es rústico (Figura 133). Con el mismo burío, todavía confeccionan unas bolsas grandes llamadas jivas que utilizan para transportar sus principales productos, como yuca (*Manihot esculenta*) y pejibaye.

Los bribris y cabécares confeccionan chácara de burío ligeramente pintadas con

Figura 131. *Tejedora bruncajc con su uso tradicional. Para el tejido utiliza hilos de algodón que ellos mismos elaboran y los tiñen con tintes naturales. Bruncajc, 1999*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 133. *Chácara o bolsa maleku. Autor/a no identificado/a. Palenque Tonjibe, 1994*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 132. *Chácaras o bolsos bruncajc. Autor/a no identificado/a. Bruncajc, 1999*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 134. *Chácara cabécar.*
Autor/a no identificado/a. Alto Lari,
Talamanca, 1980



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 135. *Chácaras bribri*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Con fines de utilitaria material, los bribbris y cabécares todavía fabrican y usan una variedad de arcos, lanzas, flechas, cuchillos y cerbatanas (Figuras 136 y 137), muchos de los cuales son tallados con la fibrosa palmera de pejibaye.

Las formas de las puntas de las flechas y lanzas dependen de la presa (Figura 138). Algunas están diseñadas para aturdir en vez de matar animales, como es el caso de la cerbatana que se utiliza para atrapar pájaros de plumaje muy preciado, para lo cual usan bolitas suaves de barro.

Los malekus, ngöbere, yimba cajc y bruncajc siguen fabricando lanzas, arcos y flechas para uso cotidiano, pero especialmente para el consumo turístico (Figura 139). Al igual que los bribbris y cabécares, el material que usan para su elaboración es la corteza de pejibaye, palmera muy abundante en los territorios habitados por los pueblos originarios cuyo fruto es muy importante en su alimentación, que incluye la elaboración de chicha.

Figura 136. *Vicente Reyes, bicagra y artesano cabécar con arco y flechas. Paso Marcos, Pacuare, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Muy peculiar por su ancestralidad es el uso actual de la honda cabécar (Figura 140) y el llamado puñal (Figura 141), hecho de palmera de pejibaye con su empuñadura en el centro y a ambos lados puntas filosas y pronunciadas.

Los ngöbere, bröranso, bruncajc, bribris y cabécares han elaborado por largo tiempo un tipo de banco (uluk, en cabécar-bribri; Figuras 142 y 143) de madera, pequeño, generalmente de balsa o cedro amargo.

Figura 137. *Vicente Reyes, bicagra y artesano cabécar con cerbatana. Paso Marcos, Pacuare, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 138. *Arcos y flechas bribri-cabécar de palma de pejibaye. Obsérvese la variedad de las puntas para ser utilizadas según la presa. Vicente Reyes. Paso Marcos, Pacuare, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 139. Lanza de pejibaye y adorno de burío maleku. Leónidas Elizondo. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1996



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Figura 140. Honda cabécar. Virgilio Ortiz. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 141. Puñal cabécar de pejibaye doble punta. Vicente Reyes. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 142. Banco (uluk) cabécar zoomorfo en forma de tortuga (cué), madera de balsa. Vicente Reyes. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 143. Antigua banca bruncajc zoomorfa, madera de cedro. Autor/a no identificado/a. Bruncajc, 1995



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 144. Antigua silla brörán, madera de cedro, construida por el artesano y músico brörán Mamerto Ortiz. Brörán, 1995



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Son parte de la colección de los autores bancos labrados de una sola pieza de madera de balsa, con tres o cuatro patas (Figura 144) y la mayoría de las veces con figuras zoomorfas que nos recuerdan algunos modelos de los metates precolombinos de piedra. Los bribbris y cabécares mantienen su uso doméstico para la familia y visitantes y, espiritualmente, reservan en sus ranchos un uluk de madera de cedro para uso exclusivo de los awapa-jawapa cuando los llaman a curar un enfermo.

Aunque el uso de la canasta o java (ku) bribri-cabécar es cotidiano (utilitaria material), su simbología está muy ligada a su cosmovisión. Metafóricamente, los bribbris y cabécares, en lugar de decir úyuwok (vamos a hacer casa), ellos dicen kokuyuwok (vamos a hacer canasta). Según la mitología, Sibú creó al ser humano de las semillas de maíz que estaban dentro de una canasta con hojas. Generalmente, en los ranchos bribri-cabécar siempre hay una canasta con mazorcas de maíz colgando en dirección del fuego de la cocina, sea fogón o la más tradicional de tres troncos largos, para recordar que son hijos del maíz. Lo mismo puede constatarse cuando construyen un rancho cónico, que simboliza su casa cósmica (u-suré).

Los investigadores hemos encontrado en los pueblos originarios de Costa Rica la afición por el tocado, especialmente de plumas de ave (Figura 145). En otras épocas, fue un aspecto estético y simbólico de las culturas originarias muypreciado e íntimamente ligado a la autoridad y el poder de los otrora gobernantes. Era un atuendo de uso cotidiano, festivo y religioso de los caciques, los cuales ostentaban el poder con atuendos especiales que los identificaban como tales, destacándose el tocado de plumas de aves de su hábitat, tal como lo mostraba en sus últimas fotografías el último cacique o rey de Talamanca Antonio Saldaña.

Encontramos un interés individual específico en la elaboración de tocados. En todos los pueblos hay quienes que se regocijan con la elaboración de tocados para satisfacción personal; sin embargo, pudimos documentar el uso del tocado de plumas como simbolismo de autoridad en el cacique ngöbe Pedro Bejarano, último cacique prominente de la zona de San Vito, Coto Brus, que además de poseer poder político también

Figura 145. *Cabécar con tocado de plumas de quetzal (*Pharomachrus mocinno*). Véase que destacan las plumas. Paso Marcos, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas

Figura 146. *Maleku perteneciente al grupo de teatro de la comunidad con vestuario elaborado con mastate y burío, decoración geométrica con pilot y tocado de mastate y plumas. Palenque Sol, Guatuso, 1994*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

tenía poder religioso como predicador del culto Mama Chi. Por su parte, actualmente los malekus elaboran tocados para ser utilizados por el Teatro Maleku (Figura 146) en la recreación de historias, mitos y leyendas vernáculas. El tocado adorna un vestuario confeccionado con mastate y burío.

Como juguete para los niños, los bröransö y los ngöbere elaboraban encantadoras muñecas y muñecos generalmente de madera de balsa (Figuras 147 y 148) y en algunas ocasiones de cedro dulce o amargo. Más recientemente, los ngöbere elaboran encantadoras muñecas masculinas y femeninas de mastate (Figura 149), vestidas con todos los detalles del vestido tradicional ngöbere, incluyendo chácara y collar.

Como expresión estética podemos catalogarlas como arte primitivista que intrínsecamente transmite belleza por su ingenuidad y gracia. Su estilo define perfectamente el género con encanto a pesar de la estilización del cuerpo humano. Sin duda los niños las disfrutaban.

Figura 147. Muñeco ngöbe de madera de balsa policromo, cuello, cintura y pierna adornada con triángulos (casa cósmica). Autor/a no identificado/a. Bruncajc, 1988



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 148. Cuatro muñecos bröransö de madera de balsa. Se identifica muy bien el género: dos masculinos y dos femeninos. Elaborados por el artesano brörán Blas Ribera. Brörán, 1988



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 149. Muñeca y muñeco ngöbe de mastate con vestido tradicional. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 2008



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

The background features a repeating geometric pattern of triangles. The left side of the image is a solid dark blue. The right side is a white background with a pattern of triangles outlined in dark blue. Some of these triangles are filled with a lighter shade of blue. The triangles are arranged in a grid-like fashion, with some pointing up and some pointing down.

Capítulo

V

Capítulo V

Instrumentos musicales en los pueblos originarios de Costa Rica

Hablar de los instrumentos musicales en los pueblos originarios de Costa Rica es, en cierta forma, escudriñar una realidad ignorada. El instrumento musical es parte de un todo estético de profundas raíces etnohistóricas que no debería mencionarse, analizarse o estudiarse aisladamente, fuera de su contexto sociocultural. Cada instrumento musical tiene una función social definida, sea utilitaria material, utilitaria espiritual o de regocijo pleno. Aún hoy día, en casi todas las comunidades originarias esos instrumentos están íntimamente incorporados en la historia y la mitología oral, en festividades, en danzas, en formas vocales e instrumentales y, en muchos casos, como elemento mágico. Los instrumentos trascienden de lo simple y humano al plano sobrenatural y ancestral, especialmente en comunidades fuertemente arraigadas en sus costumbres y creencias milenarias.

El tema en cuestión nos confronta a un problema étnico-musical al tratar de explicar aspectos y detalles, por ejemplo, el cómo y el porqué de los cuatro orificios de digitación de la ocarina precolombina de Guanacaste. La respuesta va más allá del análisis musical, ya que el fenómeno señalado tiene relación con el misticismo originario mexicano, pero ¿por qué referimos a México, si estamos hablando de un fenómeno musical costarricense? Esta nueva pregunta exige un planteamiento etnohistórico de las ocarinas precolombinas de origen mesoamericano respecto a las de origen sudamericano. Así pues, mencionaremos los instrumentos de los pueblos originarios de Costa Rica, en relación con una serie de manifestaciones socioculturales, algunas auténticamente pertenecientes a estos, otras de carácter mestizo. De igual forma, se mencionan como instrumentos originarios algunos que en realidad son mestizos, de origen europeo o afro, adoptados en su momento histórico por los pueblos, como es el caso del violín brörán, el quijongo, la marimba, la zambomba, la quijada de burro y el juque o jucó.

Antecedentes

Instrumentos musicales precolombinos

El encuentro de culturas propiciado por la conquista española fue antecedido miles años antes por otro de culturas precolombinas. Al arribo de los españoles, Costa Rica era habitada por pueblos de origen mesoamericano y otros de tradición sudamericana, todos ubicados en diferentes hábitats y con una estructura sociopolítica y cultural consolidada por su misma interacción. Crónicas de la primera etapa de la colonización

recopiladas por León Fernández (1976) y muestras arqueológicas dan fe de la utilización de una gran cantidad y variedad de instrumentos musicales utilizados con fines bélicos, como simple diversión para el acompañamiento de cantos y danzas en ceremonias rituales o de regocijo personal. En el área de tradición mesoamericana, denominada por los arqueólogos como La Gran Nicoya, hoy provincia de Guanacaste, destacan las crónicas de Fernández de Oviedo, donde describe danzas rituales con acompañamiento de tambores y atabales (Acevedo Vargas, 1986a, pp. 30-34). De igual forma, un importante grabado de Jerónimo Benzoni que data de 1542 recoge imágenes de una danza en Nicoya acompañada con un tambor de lengüeta llamado teponaztli. Algunas ocarinas encontradas en la provincia de Guanacaste poseen la forma y características de este instrumento, incluyendo una figura zoomorfa o antropomorfa en uno de sus extremos (Acevedo Vargas, 1986a, p. 34).

El teponaztli mesoamericano es un tambor de hendidura elaborado de un tronco de madera que se ahueca mediante la acción del vaciado. Para percutir, se le hacen hendiduras que forman dos lengüetas en forma de H, una más larga que la otra, con el objetivo de que produzca dos sonidos diferentes. Sus extremos se cierran para conformar la caja de resonancia. El teponaztli se percute con bolillos como los de la marimba con uno de sus extremos forrado en hule y se toca horizontalmente.

También de tronco hueco con lengüeta, similares al teponaztli, se encontraron bellos ejemplares en la finca Retes ubicada en las faldas del volcán Irazú en el año 1952. A pesar de su deterioro, se evidencia en ellos su alta calidad artesanal y su valor musical. Uno de sus extremos está decorado con figuras zoomorfas y antropomorfas. En el extremo opuesto por donde se excava el tronco se tapaba con una piel. Algunos detalles hacen diferente el tambor de hendidura encontrado en Retes con el tambor de hendidura mesoamericano. Las hendiduras de los tambores de Retes tienen lengüetas en forma de U invertida y se tocaban en forma vertical. Por esta razón, el arqueólogo costarricense Carlos H. Aguilar (1953) cree que el tambor de lengüeta encontrado en Retes es característico de las culturas sudamericanas, en oposición al teponaztli mesoamericano de posición horizontal, con la hendidura en forma de H y encordado en los extremos¹⁷.

17 “El uso de los tambores de hendidura fue frecuente en otras partes de América Precolombina. Fernández de Oviedo (1851. Libro V, Cap. I T.I, P. 130) en su magnífica Historia Natural de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano, describe y dibuja tambores de hendidura por él vistos en las Antillas y en Tierra Firme. Se trata de troncos huecos, vaciados por la parte posterior, pero con una hendidura en forma de H y no de U. Estos tambores tienen que ser colocados contra el suelo para que pudieran sonar. Hace mención Oviedo que en Tierra- Firme se les colocaba una piel en la abertura por donde había sido excavados, en forma semejante como se ha comprobado que se hacía con los tambores de Retes y es muy posible que, en estas circunstancias, para interpretarlos se les colocaba en forma vertical o ligeramente inclinados, como lo hemos sugerido con los instrumentos descritos en las páginas anteriores. En lo que respecta a Mesoamérica, no solamente existen representaciones pictográficas, sino que hay varias decenas de ellos perfectamente conservados” (Aguilar, 1953,

La versión más reciente de tambor de hendidura utilizado por las culturas originarias costarricenses es mencionada por primera vez por William Gabb (1978), quien describe una especie de caja de madera pequeña y cuadrada, con una lengüeta en una cara, separada por una hendidura en forma de U y con un pesado mango en un extremo, instrumento que dicen que se tocaba con un hueso o un pedazo de madera sólida, a la muerte de un cacique (p. 153). En lo que se refiere a la lengüeta y al mango, parece que se trataba de un instrumento que participaba de los elementos básicos de los tambores de Retes (Aguilar, 1953, p. 39). Algunos originarios de Talamanca con quienes hemos conversado acerca de los instrumentos musicales aseguran que hasta hace poco todavía se conservaba algunos de esa forma.

Del paquete de instrumentos musicales de Retes, se conservan en el Museo Nacional tres tambores de madera hueca de parche, en forma de copa, cilíndricos, con figuras zoomorfas “acinturadas más abajo del centro, afectando la forma de una copa, un tipo de tambor aún usado por los indígenas de Talamanca. En la cintura, las dos porciones cónicas están separadas por un anillo de madera” (Aguilar, 1953, p. 40).

La doctora Doris Stone (1961) afirma que “los tambores verticales son los instrumentos preferidos de Talamanca. En las tumbas precolombinas se les encuentra hechos de arcilla y aparecen desde los que tienen tamaño miniatura hasta los que alcanzan tres pies de alto” (p. 151). También se conservan ejemplares de tambores de barro de procedencia mesoamericana, de uno o doble parche, los cuales tienen formas caprichosas, zoomorfas o antropomorfas, o en forma de copa, con hermoso acabado monocromo o policromo.

Un instrumento musical generalmente relacionado con la práctica chamánica es la “sonaja”, hoy día identificada como “maraca” (checa checa, en maleku; tá, en bribri; ta o kup, en bruncajc; tö, en ngöbere). Se han encontrado de barro con formas zoomorfas y antropomorfas, algunas con mangos de hueso de ave. El efecto sonoro de la sonaja se incorpora generalmente en objetos de uso cotidiano, decorativos, de mando o rituales, comúnmente, en los bastones de mando y en las patas de los vasos, por lo que son llamados bastones sonajeros y vasos sonajeros, respectivamente. A este complejo sonoro se le agrega, algunas veces, otros instrumentos musicales como ocarinas y pitos. En el complejo de Retes también se incluye el descubrimiento de bastones contruidos de madera de cocobolo (*Dalbergia retusa*), con sonajeros y figuras zoomorfas y antropomorfas talladas en la parte superior (Aguilar, 1953, pp. 23-24).

p. 39). Samuel Martí (1955) menciona en su libro *Instrumentos musicales precortesianos* que se conocen cuando menos cuarenta y tres teponaztli de los cuales quince han sido estudiados por Castañeda y Mendoza en su formidable obra *Percutores precortesianos*. De estos quince, siete producen una tercera menor, cuatro en quinta, dos una segunda mayor, uno una cuarta y, el último, una tercera mayor. En vista de que algunas culturas anteriores a la Azteca conocieron y practicaron escalas de seis y siete sonidos, resulta interesante cómo tanto los teponaztli aztecas como casi todas las flautas de esa época que existen en el Museo Nacional de Antropología producen los intervalos de la escala pentáfona universal, LA, SOL, MI, RE, DO.

En las manifestaciones dancísticas era muy común la utilización de cascabeles (chinchines) naturales o contruidos en oro. El potencial artístico precolombino de Costa Rica llega a su máxima expresión en la construcción de ocarinas y pitos. Su extensa variedad, su exquisito acabado y características sonoras hacen de este instrumento musical un importante documento etnomusical. Al respecto, Martí (1955), menciona:

Los sacerdotes-compositores aztecas indudablemente conocieron la música y las escalas más desarrolladas, así como los instrumentos perfeccionados de los pueblos cultos que conquistaron. Sin embargo, por razones psicológicas y políticas, conservaron la música basada en su escala tradicional de cinco sonidos que estaba íntimamente ligada a su religión.

Como no existe un tono o medio tono absoluto, así como no existe un metro o un kilogramo absoluto, es lógico pensar que el desarrollo de las escalas y acordes en mesoamérica, siguió el mismo curso que entre otras culturas, aunque tal vez, alcanzando un progreso mayor a juzgar por el empleo de flautas múltiples que producen hasta diecisiete sonidos y acordes de tres y cuatro sonidos.

Resulta candoroso creer que los músicos y alfareros que crearon y tocaron instrumentos tan perfeccionados, basados en un conocimiento profundo de la acústica y de las series de armónicos, hayan conocido solamente la gama de cinco sonidos. No cabe duda que, además de esta escala, conocieron otras de más sonidos, así como un sistema incipiente de armonía, probablemente conocido al organum y discanto europeo del siglo X y la polifonía libre, tradicional de los conjuntos asiáticos. (p. 12)

Como complemento a lo expresado por Martí, es muy oportuno mencionar el extraordinario hallazgo de instrumentos musicales precolombinos encontrados en Costa Rica, en el Sitio Rempujo en Bahía Garza, Guanacaste. Recientemente se encontraron en seis niveles sonajas, pitos, flautas y ocarinas, estas monocromas con incisiones, de cuatro y seis orificios de digitación y huecos para colgar. Esto de acuerdo con lo observado en la exhibición temporal *Música y Ritos en Bahía Garza*, del Museo Nacional en el año 2015. Lo extraordinario del hallazgo es que, según los arqueólogos, las 11 tumbas de Bahía Garza muestran por primera vez en la historia de la arqueología costarricense lo que consideran un cementerio de músicos, los 110 instrumentos musicales encontrados en un mismo lugar hacen suponer que los que fueron ahí enterrados, hace unos 1700 años, fueron personas relacionadas con la música: *luthiers* y músicos o acaso *luthier*-músicos. Los instrumentos musicales fueron colocados como ofrendas fúnebres en tumbas en forma de olla o vasija. Por su tamaño, parece que fueron enterradas varias personas. Entre los objetos encontrados, destacan la ocarina con representaciones de animales, primordialmente aves y mamíferos. Tal como lo señalé anteriormente, el hallazgo evidencia una iconografía precolombina relacionada con el universo cósmico (animista) de las culturas precolombinas

de Costa Rica y de América y la función clave de la música, los músicos, y constructores de instrumentos musicales dentro del esquema sociocultural precolombino.

Las colecciones del Museo Nacional, Museo de Oro y las del Museo de Jade del Instituto Nacional de Seguros (INS) permiten su clasificación en cuatro grupos muy bien definidos: las de tesitura sobreaguda, aguda, media y grave, lo cual evidencia que existía un concepto claro de la subdivisión natural de las voces que equivale a la clasificación individual occidental, lo que conlleva conocimientos musicales y de la física básica para lograr la emisión perfecta de los sonidos. Este aspecto de la música plantea también la posible existencia de un sistema musical del que no tenemos documentos o testimonios que así lo indiquen; sin embargo, no debemos olvidar que los pueblos originarios de Costa Rica provenían de grandes culturas con importantes conocimientos científicos, en las disciplinas artísticas y profundo pensamiento filosófico suficiente para crear paralelamente su propio sistema musical. Partiendo de esta hipótesis, señalaré, primeramente, la curiosa estandarización de las ocarinas de la Gran Nicoya, que, aunque varían en su tamaño, con muy pocas excepciones poseen cuatro orificios de digitación que producen cinco sonidos naturales. Si se manipula la emisión del aire y la digitación de los huecos, se puede lograr medios y cuartos de tono, así como interesantes efectos sonoros.

Las ocarinas de procedencia sudamericana guardan también figuras zoomorfas y antropomorfas, así como de objetos inanimados. El número de orificios de digitación no es uniforme, pues se han encontrado de dos, tres, cuatro, cinco orificios de digitación. Cabe destacar que aún a principios del siglo XX las ocarinas eran utilizadas en algunas danzas de origen colonial, como en el baile de la yegüita de Nicoya. Hoy en día en la provincia de Guanacaste y San José se construyen ocarinas con fines comerciales y turísticos, no así entre los malekus y ngöbere, que las construyen como instrumento musical, destacándose entre los ngöbere la ocarina de cera silvestre o dru mugata en ngöbe.

Forma parte de la extensa variedad de aerófonos precolombinos los silbatos dobles y sencillos. Los primeros producen dos notas simultáneas (generalmente una 2da menor o mayor). Los silbatos dobles se subdividen en dos grupos: los que poseen dos cajas de resonancia totalmente independientes, cada una con su respectiva embocadura, y los silbatos con dos cajas de resonancia independientes en su estructura interior pero unidas por una sola embocadura. Ocarinas y pitos poseen formas zoomorfas y antropomorfas o que imitan algún otro instrumento musical. Su acabado es de un bellísimo monocromo o policromo con o sin incisiones.

Otro instrumento de la familia de los aerófonos ampliamente mencionado por los cronistas españoles, y actualmente utilizado en los pueblos originarios, es el caracol de mar, especialmente el denominado cambute (*Strombus galeatus*), el cual se menciona por los españoles con el nombre de bocina o trompeta.

El dualismo instrumental flauta-tambor es tan antiguo en las culturas originarias de Costa Rica como la existencia misma de su cosmovisión. Este dualismo instrumental es recurrente en la acción chamánica precolombina, tal como lo apreciamos en las figuras de oro Tipo Puerto González Víquez III (Aguilar, 1996, p. 65). Como veremos más adelante, el dualismo flauta-tambor se mantiene vigente en los pueblos originarios actuales de Costa Rica.

Instrumentos musicales vernáculos o mestizos de uso actual, su relación con el rito, el canto y la danza

En las celebraciones de los diablitos de Bruncajé y Yimba Cajé, desde que nacen los diablitos hasta el sacrificio y muerte del toro, los movimientos de búsqueda, confrontación y muerte son acompañados con griterías, salomas¹⁸, décimas¹⁹ y toques vernáculos de tambor y flauta. En ese mismo escenario, diablos mayores y arrieros utilizan el cambute (caracol de mar) para llamar y dar órdenes (Figura 150); también utilizan la trompeta natural longitudinal sin embocadura y el cuerno de vaca, trompeta natural de tubo curvo (Figura 151).

Al tambor y a la flauta los identifican como caja y pito y a sus ejecutantes, como cajero y pitero. La caja o tambor bruncajé es construido de un tronco de cedro (amargo o dulce) vaciado, también de balsa, burío y guarumo (*Cecropia obtusifolia*). Es de doble parche de piel curtida de saíno, preferiblemente de saíno hembra por tener mejor sonido, o de iguana, sujeto a aros de bejuco que se afinan por tensión de los mecates en forma de red. También se construían de piel de palma de coyol (*Acrocomia vinifera*), tensado con cuerdas hechas de la misma piel del parche (Gabb, citado en

Figura 150. El diablo mayor bruncajé, Nicanor Lázaro, llama a los diablitos con el cambute (caracol de mar). Bruncajé, 1996



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

18 “La saloma es un canto bastante arraigado entre los Bruncajé, Bröránsö y Ngöbere, 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 amo, salomas propios de los diablitos y otros” (Acevedo Vargas, 1986b, p. 74).

19 “Las décimas por su parte, son composiciones poético-musicales que constan de diez versos sin un ritmo definido. Generalmente se refieren a una experiencia personal, un relato histórico, un trato, una herencia, etc. Es un canto más bien recitado. Se recurre al falsete para concluir la poesía” (Acevedo Vargas, 1986b, p. 74).

Stone, 1961, p. 151). Por sus características, se identifica como un instrumento musical mestizo si tomamos en cuenta que el concepto de caja es de procedencia hispánica y el mecanismo de tensión es de origen africano, más el aporte autóctono (como se muestra en la Figura 152). Su ejecución se realiza con palillos. Actualmente, los fabrican con la corteza de la palmera de pejibaye y cuero artificial.

Figura 151. Lucas Rojas Céspedes, diablo mayor y fundador de los diablitos de Yimba Cajc, tocando el cuerno. Yimba Cajc, 1993



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 152. Músicos bruncajc. Porfirio González Morales con su hijo, este tocando concertina con acompañamiento de caja. Siempre amenizaban los diablitos de Bruncajc y Yimba Cajc. Son organizadores de los negritos de Bruncajc. Su aporte cultural en la región ha sido muy importante. Bruncajc, 1996



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 153. *Chidra chidra, antigua canción de cuna bruncajc. Bruncajc, 1979*

Chidra chidra

Canción de cuna Bruncajc

Voz

chi - dra chi - dra cra des cri de cra - ya_es cra bus cas ta ñi cas ta ño cas ta ñi

chi gra chi gra cra des cri de cra ya_es cra bus cras ta ñi vi bro_a den ca moa

(hablado)

den ca chi - dra chi - dra vi bro_a den ca chi den ca moa den ca bra des

cri de cra ya_es cra bus cras ta ñi chi - dra chi - dra

chi - dra bra des cri de cra ya_es cra bus cras ta ñi

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

La caja sustituye a otro tambor bruncajc más antiguo llamado kebek, hecho de un solo parche de piel de saíno hembra, sujeto a un aro de bejucos y tensado con mecates en posición de zigzag, lo cual es el único aspecto que lo hace un instrumento mestizo. Es más alargado que la caja, de forma cilíndrica, abierto en su extremo opuesto al parche, con decoraciones zoomorfas y antropomorfas pintadas con tintes naturales.

Figura 154. *Pitero y cajero diablitos de Bruncajç. A la izquierda, arriero con un cambute (caracol de mar) colgando. La flauta comercial sustituye a la otrora flauta tradicional llamada kivi. Bruncajç, 1999*



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Su excelente sonoridad se debe en parte a su estructura interna. El diámetro de la caja de resonancia es mayor en los extremos que en el centro (reloj de arena). Este tambor, que recién ha dejado de construirse, acompañaba cantos (Figura 153) y toques de flauta tradicionales y posiblemente fue utilizado en el juego de los diablitos. Contrario a la caja, se tocaba directamente con la palma de la mano.

El denominado pito, utilizado actualmente por los diablitos de Bruncajç y Yimba Cajç, no es más que una flauta dulce comercial (Figura 154) que ha desplazado a la flauta de carrizo llamada kivi y, posiblemente, a la chirimía, la cual en su momento desplazó a la antigua ocarina o flauta globular.

El kivi es una flauta con aeroducto interno, individual, abierta (Figura 155). De ejecución vertical, de caña de carrizo, con embocadura moldeada de cera silvestre de jicote. Posee cinco orificios de digitación colocados en el extremo opuesto a la embocadura. En Bruncajc, Fermín Rojas, antiguo jugador de los diablitos, fue muy reconocido como constructor de la flauta kivi y del tambor kebek.

El arraigo del dualismo caja-flauta en la cultura bruncajc también lo encontramos en la danza de los negritos de Bruncajc, puesto que aquí también la flauta tradicional kivi es sustituida por la flauta dulce comercial (Figura 156).

En su preocupación por retornar sus valores culturales, los bröransö iniciaron desde la década de los ochenta un proceso de revitalización del juego de los diablitos, también llamado el juego del toro (vaca) y la mulita (yegüita), de modo que lo ubicaron de nuevo dentro del calendario festivo religioso de la Iglesia católica, específicamente en las fiestas navideñas. Es en este contexto que se unen los elementos necesarios para lograr esa revitalización, entre ellos, una caja o tambor de doble parche (Figura 157), similar al de Bruncajc, que acompaña los brincos de los diablitos (actualmente animales de bosque), de la yegüita o mulita.

Un tambor semejante al kebek y un raspador llamado guaracha, fabricado de pejibaye, para acompañar al acordeón o concertina en las cumbias y puntos, así como pitos de caña de carrizo de diferentes tamaños llamados pajarillos, se tocaban con el contacto del agua en las posadas navideñas. Estos pitos son de ejecución vertical, embocadura con lengüeta de la misma caña en que está construida, aeroducto interno, sin orificios de digitación y el extremo inferior abierto. Se introduce en un recipiente con agua y se hacen los gorgoritos, de allí el calificativo de pajarillo. Se incluyen flautas de carrizo con aeroducto interno independiente, abiertas en el extremo inferior, con orificios de digitación, de ejecución vertical y embocadura moldeada con cera silvestre de jicote (*Melipona beecheii*). Estas se utilizaban especialmente para acompañar las antiguas danzas tradicionales del tigre (dobón, en brörán), la culebra (bugúr bu, en brörán) y la langosta (*Cherax quadricarinatus*).

Figura 155. Porfirio González Morales, bruncajc, tocando kivi, antigua flauta bruncajc. Bruncajc, 1991



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

El dualismo musical caja y pito, pitero y cajero, se encuentra también en la danza o juego de origen colonial denominado la yegüita de Nicoya, Guanacaste, realizado con motivo de las festividades en honor a la Virgen de Guadalupe (Señorita Virgen de Guadalupe) que se inician el 1.º de noviembre con la contadera de días y concluye el 12 de diciembre (Figura 158). La danza de la yegüita parodia una vieja leyenda, esencia misma de la celebración. Las acciones se desarrollan en torno a un primer capitán (portador de la yegüita), del niñoero (portador de la muñeca) y del primer cargador (portador de la yegüita, asistente del primer capitán) que interpretan coreográficamente el milagro producido por la Señorita Virgen de Guadalupe, a solicitud de una mujer. Las acciones coreográficas de esos personajes son acompañadas con toques antiguos de tambor (caja) y flauta (pito).

De acuerdo con la cronología de las festividades, pitero, cajero, niñoero y cargador de la yegüita aparecen en escena el 11 de diciembre, cerca de las 11 a. m. Con permiso del mayordomo, visitan las casas de los patrones que visten la muñeca y la yegüita. Al concluir la vestimenta de la yegüita se les obsequia licores, comida y un pañuelo que se coloca en el cuello, fabricado de la misma tela con que se viste la yegüita. Acto seguido bailan en honor al “patrón de vestir la yegüita”. Al concluir el baile, los actores se dirigen al frente de la iglesia colonial para encabezar la procesión en honor a la Virgen de Guadalupe que se dirige hacia la casa de la cofradía. Más tarde encabezan la procesión del encuentro que se da entre la Virgen de Guadalupe y la Virgen de la Inmaculada Concepción. Ese mismo día, piteros, cajeros, cargadores y

Figura 156. *Negritos de Bruncajé. La flauta dulce sustituye a la flauta tradicional bruncajé (kivi). A la izquierda, Porfirio González Morales. Bruncajé, 1988*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 157. *Rosalina Navas, brörán, tocando tambor (caja) brörán. A la derecha, joven con máscara de los diablitos de Brörán. La caja y máscara fueron elaboradas por Rosalina Navas. Brörán, 1999*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 158. *Pitero, cajero, portador de la yegüita y portador de la muñeca, en procesión tocando y danzando frente a la imagen de la virgen de Guadalupe. Fiestas de la Señorita Virgen de Guadalupe, también denominada fiestas de la yegüita. Nicoya, Guanacaste, 1979*



! **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

tensor se enganchaba directamente del parche en posición de zigzag. Al igual que en Bruncajc, lo que en realidad se toca es una flauta dulce comercial, que sustituyó a la ocarina, la flauta de carrizo y la chirimía.

Los malekus conservan un antiguo tambor llamado tali (Figura 159), de forma cilíndrica, alargado, de madera de balsa y en algunas ocasiones de cedro amargo o dulce, de un solo parche de iguana. En su borde superior se le hace un adelgazamiento para adherir el parche con cera silvestre de jicote y amarre de burío (purelhen, en maleku). Antiguamente, también se utilizaba la leche de hule (quirriica, en maleku) para adherir el parche. Su familiaridad con el árbol de hule (*Castilla elástica*) les ha permitido fabricarlos con parches de caucho.

Con el tali se acompañaban los cantos de amor malekus tradicionales llamados curijurijanaporettec y sus danzas napuratengeo y naquiconarájari, de acuerdo con Joaquín Mejía (Figura 160). En otras épocas también se usó como un medio de comunicación para anunciar las peleas, peligros bélicos o los propios de los fenómenos naturales²⁰. Con una mano y el brazo se sostiene y con la palma de la otra mano se percute.

²⁰ “Existían dos tipos de líderes muy respetados. Uno era el cacique guerrero y el otro un profeta vidente. Al vidente lo llamaban ‘toco macuacuanhesuf’, el que ve los dioses. El individuo se sentía que un espíritu deseaba hacerlo su vidente,

Figura 159. *Maleku con tambor (tali) de madera de balsa, parche de iguana, decoración con rotulador. Sigue el patrón del tali original. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

una casa aparte. El cacique guerrero tenía todas las flechas y los arcos. Las flechas tenían como dos varas de largo y estaban hechas de caña brava. Con una punta de pejibaye, que es una especie de palmera con una madera muy dura. Tenía una flecha, la que le indicaba que otras tribus venían a atacar a los Malekus. Entonces el cacique tomaba un tambor y lo sonaba, de manera que el pueblo se daba cuenta que había guerra. Después, el cacique reunía a todos sus guerreros para ir al combate. Si sonaba más lento significaba que los otros estaban lejos todavía, si sonaba más duro ya estaban bastante cerca” (Acosta, 2000, pp. 78-79).

- 21 “En el mundo mitológico de los malekus existe toda una jerarquía de dioses y demonios, Tokú es el dios legítimo, el creador del cielo y la tierra, y el que le da a los dioses secundarios (kajuivas) un poder espiritual. Tokú, decide, quien va al cielo y quien va al infierno, él recibe a los que mueren bien, de muerte natural. Los Kajuivas son dioses que moran 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 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, el peor enemigo de la humanidad, le gusta matar. Ahore hizo posible el diluvio. Coote, en la naciente del río Quequer, es un kajuiva bueno. Tojifa, en la naciente del río Sol y es un kajuiva bueno. Anafín en la naciente del río Cucaracha, es un kajuiva malo; junto con el kajuiva Ahore y Nahríne hicieron el diluvio. Nahríne, en la naciente del río 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.

Su interior tiene forma de reloj de arena, abierto en el extremo inferior.

El acelerado proceso de aculturación de los malekus se evidencia notablemente en la fabricación del tali (tambor). Se ha sustituido la decoración de dibujos de figuras geométricas, zoomorfas y antropomorfas hechos con tintes naturales, por otros ajenos a su idiosincrasia, dibujados con marcadores comerciales y quemados en madera. La forma interna está en proceso de cambio por una forma recta (diámetro de tubo constante) y el labrado externo tradicional, por forma completamente lisa en la mayoría de las veces con figuras pintadas con pintura comercial. En ocasiones las tachuelas sustituyen la cera silvestre de jicote y el amarre de burío.

A pesar de la pérdida de la identidad maleku, estos aún creen en la existencia de un orden jerárquico en dioses mayores y menores encabezado por Tocú, el dios legítimo, el creador del cielo y de la tierra²¹. Dentro de ese orden mitológico encontramos a Javfara o Javára, dios de las tortugas, quien rige

tenía que cumplir con distintos rituales y requisitos, por ejemplo: bañarse con cacao, untarse la manteca del cacao, ser soltero y vivir en

la caza de la tortuga, una de las tradiciones de mayor arraigo en proceso de extinción debido a la prohibición de la caza de este animal.

Con el mismo nombre de la deidad Javfara, se conoce, entre los malekus, un palo zumbador, que es un instrumento musical de función lúdica y ritual (conocido en el Valle Central con el nombre de “ron ron” o “run run”). Dentro del plano espiritual, el zumbido producido por un javfara adquiere el significado a voz de los dioses y espíritus malekus (actualmente: genios, ángeles) a través de los cuales se pueden comunicar con Tocú para consultarle sobre temas diversos, tanto del pasado como del presente y del futuro. Según la tradición, tiene más poder y efecto hacer un zumbido simultáneo de cuatro javfara. La ceremonia debe ejecutarse en lo profundo de la montaña, para garantizar así su aislamiento, concentración y comunicación con lo

Antiguamente había un representante de los kajuivas que era el jefe de los malekus. Para poder ver a un kajuiva debe reverenciarse con cacao, libre de todo mal pensamiento, no comer carne de vaca ni de cerdo. Se puede comer carne de guatusa (*Dasyprocta punctata*), todo tipo de pescado, tepezcuintle. Ni grasa, ni sal, debe ser un hombre sano e íntegro.

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 Nharine, ninguno puede hacer nada sin su consentimiento. El diluvio sucedió porque Ahore se lo pidió y él (Nahrine) estuvo de acuerdo. En el lago Caño Negro se encuentra el kajuiva Torajáme, no tiene nacimiento, es el 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 casan nada durante el viaje es porque así él lo dispuso. Faiñiture, dios de la tierra, máximo líder, se encarga de regular los temblores, terremotos, vientos, lluvias y volcanes. Maika, recibe a los que van al infierno, es decir, a los que mueren mal, por ahogo, acuchillado, cuando se les revienta un absceso o caen de un árbol y mueren, etc.

Además de Maika, hay otros espíritus o kajuivas malos que reciben a los accidentados; con éstos pueden hacer lo que quieran, hasta convertirlos en otros diablos. Estos otros espíritus malos son: Kankanijuma, Ibouraka, Yumaranke. 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” (Marín, citado en Acevedo Vargas, 1986b, pp. 51-52).

Figura 160. Joaquín Mejía, uno de los últimos cantores malekus. Palenque Margarita, Guatuso, 1985

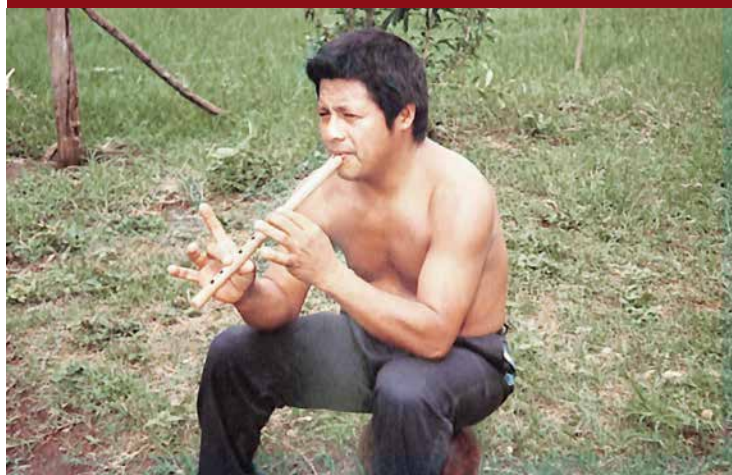


Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

espiritual. Es construido con madera especial que se guarda en secreto por ser considerada sagrada y atribuirle propiedades especiales. Su carácter mágico impide que el hombre blanco tenga acceso a él. A los palos zumbadores se les hace un hueco en donde se amarra una cuerda de burío, en la cual se agarra para ejecutar la acción de frotamiento con el aire, mediante una rotación rápida (el cuerpo interruptor rota sobre su propio eje) y se produce así el ronquido característico.

Los malekus aún conservan dos formas de enterramiento tradicional: cuando la muerte es natural (colonha itate, en maleku) y cuando es accidental (marinhe itate, en maleku). Cuando es natural dicen que “murió bien” (pué tate, en maleku), que va al cielo, y cuando se muere por accidente, “mueren mal”, que va al infierno. Cuando es muerte accidental (picadura de serpiente, le cayó un árbol, etc.), los sepultan con sus pertenencias, fuera de sus casas, en la montaña y en algunos casos recurren al cementerio de Guatuso. Cuando es muerte natural, sepultan al difunto con sus principales pertenencias dentro de la casa, a veces en sus alrededores o en el rancho de sus familiares. Al tercer día de enterrado, se celebra la fiesta del sufrimiento, donde invitados especiales llegan a dar el pésame a los dolientes a la vez que ejecutan una melodía fúnebre con una flauta (pétare, en maleku) de caña de carrizo, construida para la ocasión por uno de sus familiares. La flauta se llama caracucúa (Figura 161) y solo puede ser tocada en una reunión fúnebre. Es de ejecución vertical, embocadura tipo quena, posee cuatro huecos de digitación, tres delante de la embocadura y uno en el lado lateral opuesto cercano a la embocadura. Antes de la fiesta del sufrimiento nadie debe cantar, bailar ni tocar tali (tambor). Los investigadores no tuvimos acceso a la caracucúa. En ambas circunstancias de muerte, las almas de los difuntos tienen un espacio en la cosmovisión maleku; las almas de los que mueren bien van al mundo subterráneo donde viven los dioses y los que mueren mal van donde habita una deidad llamada

Figura 161. *Leónidas Elizondo, maleku, constructor de flautas maleku tocando una flauta (pétare) caracucúa elaborada por él mismo. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 162. *Leónidas Elizondo, maleku, tocando flauta (pétare) arafujo, construida por él mismo. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Oronhcafi, especie de monstruo que devora a los condenados²².

Arafujo es otra flauta con connotaciones mágicas que se utiliza para proteger al difunto de los malos espíritus. Es de caña de carrizo, con los extremos abiertos que funcionan como agujeros de digitación y un solo hueco al centro en el cual se apoyan los labios (Figura 162). Es un interesante modelo de flauta de ejecución horizontal, sin orificios digitales. Otra flauta llamada *nausuneusum* se utiliza para interpretar melodías vernáculas y toques que imitan el canto de las aves.

Antiguamente, se utilizaban junto con el tali (tambor maleku) y la maraca (checa checa, en maleku) para acompañar las principales danzas malekus: *napuratengeo* y *naquiconarájari*.

²² “Las almas de quienes mueren bien (por muerte natural causada por enfermedad o vejez) van al mundo subterráneo a vivir con los dioses. Muere mal quien muere violentamente; de picadura de culebra, accidentes o son asesinados o comidos por el tigre. No los entierran en las casas, sino en un pántano, con todas las cosas que les pertenecieron. Esos muertos, según la religión maleku van a un lugar horrible, el mencionado lago del fuego en el cielo. El lugar de castigo en el cielo tiene cierta semejanza con la tierra: hay vegetación, caminos y casas. Los condenados están ahí en su figura humana o como aves de rapiña, sapos u otros animales inmundos. En forma de aves llevan al cielo, las almas de los recién condenados.

En este lugar vive Oronhcafa (también conocido como Oronhcafi), un monstruo enorme y horrendo, que devora a los condenados que llegan al cielo y luego los vomita o expele con las heces y la orina, desechos. Cuando se les hecha agua caliente, recuperan su forma para que en otro momento vuelvan a sufrir la misma tortura. Además de ser castigados, su comida son animales inmundos (sapos, gusanos, ratones, etc.). Su aspecto normal es feo, van desnudos, y las redes que cargan van deshilachadas” (Acosta, 2000, p. 48).

“Los padres malecus suplican a sus hijos que no los sepulten en el panteón de Guatuso, sino al lado de su casa o dentro de ella, según la tradición malecu. Usan una caja de madera, se viste al difunto con un 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 (chácara) tejida con mecate de burío. 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” (Acevedo Vargas, 1986b, p. 51).

Figura 163. Toque de ocarina (*sori sori*) maleku, dos orificios de digitación, zoomorfa. Leónidas Elizondo, flautista y constructor. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994

Toque de sori sori (ocarina Maleku)

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

La flauta *nausuneusum* está hecha con caña de carrizo de ejecución horizontal con siete huecos de digitación y uno en el lado lateral opuesto más cercano a la embocadura. Esta embocadura es similar a la flauta travesa, con el extremo superior cerrado por el mismo nudo del carrizo y el extremo inferior abierto.

Con fines lúdicos y comerciales se construyen maracas (*checa checa*, en maleku) de jícaras, mango de madera labrada, con piedrecillas o semillas en su interior. La caja de resonancia se sostiene al colocar cera silvestre de jicote en la base de la espiga del mango que es introducido dentro de la jícara; actualmente, la cera es sustituida por goma comercial. La decoración se realiza mediante la técnica de descascaramiento de los espacios libres.

Figura 164. Grupo Teatro Maleku, al centro Leónidas Elizondo, director fundador. Palenque Tonjibe, Guatuso, 2000



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La cerámica en el pueblo maleku es una expresión estética que se revitaliza con fines domésticos y comerciales. Aunque su elaboración actual es simple y ordinaria, la consideramos de suma importancia porque constituye un volver a sus raíces. En el proceso de construir una pieza de barro, la etapa de la elaboración de la arcilla es de vital importancia, consiste fundamentalmente en amasar el barro de olla con arena fina para mayor consistencia. El modelaje de la pieza se hace con las manos y se afina con los mismos dedos o con un trapo húmedo.

Siguiendo este mismo procedimiento, Leónidas Elizondo, maleku del Palenque Tonjibe, construye ocarinas (sori sori, en maleku) de formas zoomorfas y antropomorfas con aeroducto interno y dos orificios de digitación. La embocadura la coloca muy hábilmente en la boca o cola de los animales que moldea, logrando un exquisito sonido. Con ellas, Leónidas interpreta melodías antiguas y toques que imitan el canto de los pájaros (como el ilustrado en la Figura 163). Como director del Grupo de Teatro Maleku, ha incorporado las maracas (checa checa, en maleku), la ocarina (sori sori, en maleku), las flautas (pétare, en maleku), el javfara (palo zumbador, en maleku) y el tali (tambor maleku) en la escenificación de las antiguas historias malekus (Figura 164).

Entre los ngöbere es abundante la música vocal a capela y con acompañamiento de maracas (tö, en ngöbere). Hay cantos profanos, cantos mágicos, salomas, décimas y los propios cantos del culto Mama Chi. El tö (maraca, en ngöbere) es un instrumento vital en la función chamánica, religiosa y profana. Indispensable en el acompañamiento de las danzas (jehio, en ngöbere), entre ellas: jehio bugotá (danza del sapo), jehio mescelé (danza del cangrejo) y jehio jamagorewdo (danza ola de mar). El tö ngöbe se diferencia de las demás por utilizar como mango un chuzo de madera que atraviesa completamente la jícara. En su interior se colocan semillas llamadas lágrimas de San Pedro o piedrecitas. Las jícaras algunas veces se labran con motivos de su propio hábitat. Más escasas son las maracas sostenidas con cera silvestre y amarre de burío. En algunas ocasiones, los ngöbere sustituyen la jícara por una calabaza conocida con el nombre de tula o tuete.

En el universo ngöbe, el cacao es considerado un fruto sagrado, cuyas propiedades espirituales son ampliamente reconocidas y utilizadas en ceremonias chamánicas y reuniones sociales importantes. Del cacao se prepara una bebida tradicional, que igualmente sirve para ahuyentar los espíritus, hermanar los miembros de su comunidad y los de otros pueblos. Dentro de esta dimensión de fruto sagrado es que el chamán ngöbe utiliza como sonaja el fruto seco del cacao para expulsar enfermedades graves y casos difíciles dentro del orden chamánico.

De manera muy peculiar, aprovechan el caparazón de tortuga para construir un interesante instrumento musical llamado gelekuada (gele: tortuga; kuada: caparazón). El sonido del gelekuada se obtiene frotando suavemente con la palma de la mano su extremo inferior –cubierto de antemano con cera silvestre de jicote–, correspondiente al lado de la cabeza del animal. Por su proyección y timbre, es impresionante escucharlo en el hábitat ngöbe, especialmente cuando se tocan simultáneamente dos o más gelekuadas. El gelekuada, junto con el caracol de mar o cambute (*Strombus gigas*), también se utiliza como medio de comunicación y como elemento sonoro aleatorio en las balserías. La interacción cultural de los pueblos originarios de Costa Rica permite que los malekus empiecen a adoptar el gelekuada como instrumento musical, pues, debido a la tradicional caza de la tortuga, la naturaleza les provee de caparazones.

El yusá o arpa de boca es un instrumento musical no originario, de afinación definida, clasificado como idiófono punteado o idiófono de percusión, muy antiguo, adoptado, construido y ejecutado en Costa Rica solamente por los ngöbere. El nombre del yusá ngöbe se deriva del yusap hebreo, no así su origen. Su universalidad permite encontrarlo con gran variedad de nombres y materiales según su procedencia.

El yusá es utilizado por los ngöbere como instrumento musical de regocijo pleno, para enamorar mediante un código sonoro tradicional, y como medio de comunicación. Además de utilizar los yusá de su propia fabricación, utilizan otro denominado arpa de boca austriaca de fabricación extranjera, que consiguen del lado panameño. Ambos tienen el marco en forma de herradura, construido por lo general con alambre de acero; sobre el cual, y justo en el centro de su parte ancha, pegan a presión un clavo o un trozo aplastado del mismo alambre, de modo que se forma una lengüeta con su extremo libre y doblado para puntear.

El yusá ngöbe se ejecuta apoyando su extremo más delgado entre los incisivos inferiores y superiores (Figura 165). La cavidad bucal se utiliza como caja de resonancia. La lengüeta se flexiona con el dedo

Figura 165. *Cacique ngöbe Pedro Bejarano tocando yusá. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

También usan el nombre de croádowna para identificar un silbato comercial para dar órdenes y efectos sonoros aleatorios, el caracol de mar (cambute), níbigruto (cuerno), toleró níbigruto (trompeta) y gelekuadas (caparazones de tortuga), incluyendo a veces el yusá.

Dru mugata es una ocarina construida totalmente de cera silvestre de jicote, de forma globular, con dos o tres orificios de digitación, aeroducto interno, de ejecución vertical. El hermoso y cálido sonido que produce es atribuible al material con que es construido.

Toleró níbigruto es el sustituto exigido por las circunstancias del níbigruto o cuerno. Esta sencilla pero ingeniosa sustitución produce una trompeta sin boquilla de caña de carrizo y con campana de calabaza (*Lagenaria siceraria*); de nuevo, el constructor utiliza cera silvestre de jicote para unir la campana a uno de los extremos de la caña.

índice y se suelta para que recupere su posición original, de forma que se obtiene el sonido al vibrar. Para obtener un buen sonido y excelentes efectos, debe coordinarse el punteo (de fuera hacia adentro), con la glotis, la lengua, las mejillas, dientes y labios, todos ellos modificadores de la cavidad bucal.

Una orquesta integrada por casi todos los instrumentos musicales tradicionales ngöbere acompaña las acciones de los danzantes de las baterías: la caja (tambor), tö (maracas), caparazones de tortuga (gelekuadas) de varios tamaños, caracoles de mar o cambutes, dru mugata (ocarina de cera silvestre), nobigrot (trompeta), dru nóra (silbato doble), toleró chi (flauta pequeña), toleró cri (flauta grande), croádowna (pito sencillo construido del cráneo de pizote; *Nasua narica*), nóra kragogó (antigua flauta construida de hueso de venado cola blanca). El discurso musical del acto principal de las balserías consiste en una melodía interpretada por los instrumentos melódicos (las flautas toleró, la ocarina dru mugata y antiguamente nora kragogó), efectos rítmicos de la caja, silbato doble dru

Figura 166. Cacique ngöbe Pedro Bejarano tocando caja o tambor ngöbe. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 2002



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 167. Cacique ngöbe Pedro Bejarano tocando toleró cri (flauta grande). Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1999



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Dru nöra es un silbato doble de caña de carrizo unido con cera silvestre de jicote y amarre con burío y algunas veces con hilo de nailon, con aeroducto interno, individuales y sin orificios digitales. Su ejecución es vertical, tiene una embocadura moldeada con cera silvestre de jicote y el extremo contrario a esta es cerrado. La diferencia en el tamaño de las cañas de carrizo produce, por lo general, una segunda mayor.

El dualismo caja y flauta se encuentra también entre los ngöbere (Figura 166). La caja o tambor es de doble parche de piel de saíno hembra, con aros de bejuco y tensado de cuerdas en forma de zigzag. Es utilizado en el culto Mama Chi, en las balserías y, en ocasiones, en el acompañamiento de las danzas y cantos profanos.

La flauta ngöbe lleva el nombre de toleró. Se construye una flauta pequeña (toleró chi) y otra más grande (toleró cri, Figura 167; en la Figura 168 se ejemplifica un toque de esta flauta). Exceptuando el tamaño, se conservan las mismas características. Son construidas de caña de carrizo con embocadura moldeada con cera silvestre de jicote. Con aeroducto interno individual y abierta en su extremo inferior. De ejecución vertical y cuatro huecos de digitación colocados en el extremo opuesto a la embocadura; en algunas ocasiones se le agrega uno más en el lateral opuesto.

Lamentablemente, la caña de carrizo empieza a ser sustituida por el tubo plástico PVC (toleró ña) en la construcción del toleró. No hay nada más convincente sobre esta realidad que las palabras del propio cacique ngöbe Pedro Bejarano: “usamos toleró plástico (toleró ña) porque dura mucho, comején no come,

Figura 168. *Toque de toleró cri (flauta grande ngöbe), Pedro Bejarano. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1999*

Toque de toleró chi Ngöbe



©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.**Transcripción:** AHM-UCR.

agua no pudre, se cae y no quiebra, bichos no hacen daño” (Pedro Bejarano, Limoncito, Villa Palacios, Coto Brus, comunicación personal, 2002).

Los bribris y cabécares mantienen antiguas manifestaciones musicales ancestrales y recientes en las cuales se utilizan varios instrumentos musicales y canciones. Entre las más importantes y de mayor arraigo, destaca la propia utilizada por el chamanismo, los cantores y maestros de ceremonia (bicagras) y setéberas. Los awapa (chamanes, awá en singular) utilizan el sabak (tambor bribri-cabécar) para acompañar en ocasiones sus cantos mágicos (cantos awá-jawá); el cantor o el bicagra (maestro de ceremonias) para la curación de ranchos; el setébera, para interpretar cantos fúnebres; los cantores, cantos profanos, cantos que cuentan historias y para acompañar la danza tradicional (sörbo, en bribri; el bulsiqué y el makukié en cabécar). En estos casos los cantos se denominan canciones de tambor: cantos de sörbo, canto de bulsiqué, canto de makukié (Figura 169), canto duletié (Figura 170), este interpretado solamente por los mayores, quienes se acompañan con el sabak. Los otros géneros son: cantos de trabajo, cantos de amor (dulacleiwa, en cabécar), cantos de cuna o dzaba pable (calmador de niño). Aparte del canto sagrado,

Figura 169. Toques de tambor de la danza cabécar muakukié (tambor y baile). Informante Virgilio Ortiz, Suliriñak. Alto Pacuare

Toques de tambor de la danza cabécar Muakukié

Virgilio Ortiz, Suliriñak, Alto Pacuare (tambor y baile)

No. 1 Indefinidamente

No. 2 Indefinidamente

No. 3 Indefinidamente

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

los propios de los chamanes, el jawá-awá tiene la potestad de tocar el sabak y cantar ocasionalmente en todas las actividades enumeradas anteriormente.

El sabak es un tambor en forma de copa, tanto en su interior como en su exterior, de un solo parche de piel de iguana, de saíno o de serpiente, adherido directamente a la madera con gomas naturales y con el extremo opuesto abierto. Como anotamos anteriormente, de esta misma forma fueron utilizados en barro y madera en el período precolombino.

El sabak se construye especialmente de madera de cedro (amargo o dulce); también los hay de balsa y otras maderas de la zona. Tanto entre los bribris como los cabécares, el sabak es vital en las ceremonias fúnebres, chichadas y juntas. En las ceremonias fúnebres se utiliza únicamente cuando muere una

Figura 170. Toques de tambor de duletié (tambor y canto). Informante intérprete Virgilio Ortiz. Suliriñak, Alto Pacuare

Toque de tambor de duletié

Virgilio Ortiz, Suliriñak, Alto Pacuare (tambor y canto)



©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

persona mayor importante, que haya tenido animales y fama de trabajadora. En este caso el sabak es percutido cuatro veces por el setébera (el que toca el tambor en las velas), según el desarrollo del entierro, a saber:

- A. Cuando se va a tostar el cacao, maíz o café para preparar la bebida caliente que se ofrece durante la vela,
- B. Cuando se va a matar el chancho,
- C. Cuando llaman al ánima, y
- D. En el momento que se efectúa el entierro para prepararle el camino al cielo.
- E. Estos toques se ilustran en la Figura 171, a continuación:

Figura 171. Cuatro toques fúnebres que el setébera toca con sabak en una vela. Vicente Reyes. Paso Marcos, Pacuare, 1995

Cuatro toques fúnebres

Que el setébera toca con sabak (tambor bribri-cabécar)

Cuando se va a tostar el cacao, maíz o café para preparar la bebida caliente que se ofrece durante la vela. Indefinidamente

No. 1 

Cuando se va a matar el chancho. Indefinidamente

No. 2 

Cuando llaman el ánima. Indefinidamente

No. 3 

En el momento en que se efectúa el entierro. Indefinidamente

No. 4 

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

Figura 172. Canción de cuna cabécar con acompañamiento de maraca (ta). Siliniñak, Alto Pacuare. 2009

Dzaba Pable
Canción de cuna Cabécar

Se repite indefinidamente

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

Cada momento se identifica con su respectivo esquema rítmico. En la ceremonia fúnebre, además del setébera, intervienen otros personajes que provienen de una antigua jerarquía de cantores fúnebres que estaban bajo la jefatura de kpá o usekolpa (jefes awapa-jawapa, a los que se les atribuía naturaleza divina por estar cerca de dios): el bicagra (maestro de ceremonias y guiador del rito fúnebre, repartidor de las comidas y bebidas calientes), jo (el único que puede tocar el muerto, de manera que, por instrucciones del bicagra, se encarga de vestir al difunto y con cantos prepararle el camino al cielo), jotamí (es una mujer, asistente del jo, que se encarga de hervir el agua para bañar al jo, esto es, purificarlo después de vestir al muerto), namaytami (mujer asistente del bicagra, que se encarga de hacer las bebidas calientes); yachicho (mujer, asistente del bicagra, que se encarga de llevarle las bebidas calientes que preparó namaytami). En el rito, el setébera siempre actúa con el jo. Cada intervención del setébera es antecedida con cantos y gritos del jo.

En las chichadas y juntas se dan expresiones musicales mestizas, en las que se utiliza el sabak como base rítmica para acompañar cumbias y puntos de procedencia panameña que se interpretan con bandoneón (concertina). El cronista Figueroa nos deja un hermoso y detallado dibujo de una danza de

Figura 173. Canción de cuna bribri. Intérprete no identificado/a. Telire, Talamanca, 1982

Canción de cuna bribri

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Voz) and a maraca accompaniment line (Maraca). The vocal line is written in a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The maraca line is written in a single bass clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line.

Voz
 Ai ro la, i ro la ie ni-ña we ka ie ne mi ro ie ne cho ro
 ie no so ko ai la si wa ko ie ni-ña we ka e ne mi ro
 ie ko so ko ie ne cho ro ie ne cho ro ai ro la, i ro la

Maraca

©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

Talamanca con gran cantidad de sabaks y flautas (citado en Acevedo Vargas, 1986b, p. 21). Otra forma de sabak entre los cabécares son los de forma cilíndrica.

La maraca (ta) es construida por los bribris y cabécares de jícara y mango de madera. La jícara se sostiene en la espiga del mango con cera silvestre y amarre de burío. Conserva su función mágica entre los chamanes. Las abuelas y madres la utilizan para acompañar cantos de cuna o calmadores de niños (dzaba pable, en cabécar). Junto con el sabak, son parte del acompañamiento musical de procedencia panameña. Además, la jícara algunas veces se labra y se decora con tintes naturales. En la Figura 172 se ilustra este canto cabécar y, en la figura 173, una canción de cuna bribri.

Otros instrumentos musicales de la zona de Talamanca incluyen el yócsoro, caracol de tierra de varios tamaños que los cabécares transforman en un pito doble (Figura 174), el cual posee un solo



Figura 174. Cabécar no identificado tocando yócsoro. Paso Marcos, Pacuare, 1995

hueco lateral de digitación colocado en su extremo puntiagudo y cerrado; no posee aeroducto interno. El extremo abierto del caracol se convierte en embocadura colocando en su borde cera silvestre de jicote para apoyar el labio inferior.

El yócsoro es un instrumento musical de regocijo pleno. Con el objetivo de alegrarse se interpretan melodías cortas camino al trabajo o después de este (Figura 175), las cuales se alternan con exclamaciones vocales. Actualmente, es utilizado por los cabécares de Chirripó. Tienen especial estima los yócsoro contruidos con caracoles de mar petrificados. El toque de yócsoro concluye con un canto breve y gritería.


La flauta talacabe (Figura 176), antiguamente relacionada con la práctica chamánica, tiene aeroducto interno individual, es abierta, con seis orificios de digitación colocados al centro de la caña, construida de caña de carrizo y en otras épocas se construía de hueso.

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 175. *Toque de yócsoro (canto del chucuyo). Paso Marcos, Pacuare, 1995*

Toque de yócsoro

Canto del chucuyo Cabecar



©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

Figura 176. *Vicente Reyes, bicagra cabécar, tocando la flauta talacabe. Paso Marcos, Pacuare, 1995*

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Es de ejecución vertical y embocadura de pico de pájaro, moldeada con cera silvestre de jicote. Aunque su función actual es de carácter profano, aún se le aprecia por las connotaciones mágicas de otros tiempos; sin embargo, en algunas ocasiones se utiliza en el ritual de graduación de un awá-jawá. Se ilustra un toque con esta en la Figura 177.

Con funciones estrictamente fúnebres, los cabécares construyen el kabeñak, un pito de caña de carrizo de embocadura plana, individual, cerrada en el extremo inferior (por el mismo nudo de la caña) y con un pequeño orificio de digitación en este mismo extremo.

Este orificio y el acercamiento y alejamiento del dedo corazón en dirección de la embocadura sirven para obtener efectos y alterar el sonido.

El otro instrumento musical es el raspador o güiro llamado blur cue, construido con el caparazón del armadillo zopilote, el cual se seca enrollado para darle forma de tubo. Algunas veces quedan semiabiertos y se secan con la cabeza y la cola. Este idiófono se raspa con una semilla de un árbol grande de color café,

Figura 178. *Vicente Reyes, bicagra cabécar, tocando un tipo de yócsoro elaborado con la semilla copawe. Paso Marcos, Pacuare, 1995*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

como idiófono de raspado junto con el tali (Leónidas Elizondo, Palenque Tonjibe, comunicación personal, 2000).

Instrumentos musicales adoptados por los pueblos originarios

La chirimía

Entre los instrumentos musicales adoptados por los pueblos originarios en el período colonial, tuvo especial relevancia en la vida sociocultural costarricense la chirimía, instrumento de viento fabricado con un tubo cilíndrico de caña de carrizo, madera o barro. Es un interesante híbrido hispano-originario, acampanado en el extremo contrario a la embocadura, de diez orificios de digitación (ocho orificios de frente y dos al lado opuesto) y boquilla formada por dos lengüetas triangulares de palma real sujetas con una cuerda de burío en conexión con la caña silvestre o carrizo. Aún a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, se utilizaban en algunas festividades importantes, entre ellas, los festejos de la yegüita de Nicoya en Guanacaste y la pasada de la Virgen de los Ángeles en Cartago.

Desde la colonia ocupó un lugar preferencial en los actos cívicos y religiosos. Encabezaba procesiones, desfiles, enmascaradas, corridas de toros y amenizaba los turnos. Tuvieron relevancia las chirimías de los pueblos originarios de Barva de Heredia, Tobosí y Quircot de Cartago y en los actos oficiales de esta, antigua capital colonial.

Con motivo de la abdicación del rey D. Felipe V en favor de su hijo D. Luis I, entre otras actividades, el 20 de enero de 1727 se organizó un desfile con el estandarte real alrededor de la ciudad de Cartago. En esta ocasión, “precediendo marchaban las cajas, clarines y chirimías” (Fernández, 1907, p. 171). Cuando el gobernador cumplía años, los indios tobosis iban hasta su residencia a rendirle homenaje de simpatía. Tocaban sus chirimías, con las que producían una melodía que se conoció con el nombre de “canción o toque de

chirimía”. Era un sonsonete que repetían muchas veces durante ese día, casi en forma perenne. El gobernador por cuestiones de estado tenía que aceptar esa “serenata”, la cual era un suplicio para él (Alpírez, 1972, p. 8).

Por su forma y color tímbrico, podemos afirmar que la chirimía es antecesora del oboe, aunque a menudo se relaciona con el clarinete. Aún sobrevive en Guatemala, El Salvador, México, Colombia, Ecuador, Perú y en algunos países de Europa. En su álbum N.º 1, Figueroa nos transcribe dos toques de chirimía interpretados por los pueblos de Tobosi, provincia de Cartago en la época colonial (Figueroa, s. f., citado en Flores Zeller, 1978, p. 34). No se tiene documentación sobre las diferentes tesituras de las chirimías que se utilizaron.

La marimba

Mientras que la chirimía desaparece con el transcurrir del tiempo, la marimba surge y resurge desde la época colonial hasta nuestros días. Actualmente, los pueblos originarios apenas conocen el instrumento, pero en el pasado lo adoptaron con entusiasmo de los esclavos africanos traídos por los españoles durante la conquista, contribuyendo con el arraigo y su proceso evolutivo. Es interesante notar que en un inventario colonial de la Iglesia parroquial de Orosi, aparecen dos chirimías junto con una marimba, tres violines, dos guitarras, un violón y un clarín, que según el documento eran, en ese entonces, utilizados por el coro (Flores Zeller, 1978, p. 33).

Desde mediados del siglo XIX, distinguidos visitantes extranjeros nos dejan valiosas observaciones sobre la marimba, su función social, sus orígenes, sus características y su relación con la danza tradicional de Guanacaste. Destacan las crónicas del periodista francés Felix Belly (1858), del arqueólogo norteamericano John Francis Transfort (1881), del ingeniero Henry Pittier (1896), de los españoles José Zegarra y Joaquín Juliá (1906), del científico norteamericano Phillip Calvert (1910) y del conde Maurice de Perigny (1913) (Acevedo Vargas, 1986a, p. 55). En una importante crónica del costarricense José Fabio Garnier (1904), nos informa de la utilización de la marimba de arco (considerado como el modelo más antiguo) en la provincia de Puntarenas, aún a principios del siglo XX²³.

23 “Durante unas fiestas conmemorativas a la independencia, José Fabio Garnier nos describe, de manera muy particular, una marimba de arco interpretada por un marimbero de Bagaces: “En el patio de la casa, bajo un árbol de escaso ramaje, tomó asiento el joven bagaceño. La marimba que llevaba era pequeña, angosta, formada de calabazas huecas cuyas bocas estaban medio cerradas por reglas de madera de diferentes tamaños. De la parte inferior de esas reglas salía un bejuco en forma de semicírculo sobre el cual debía sentarse el marimbero para sostener el instrumento en su debida posición. En cada una de sus manos llevaba dos bolillos de cabeza ancha con las cuales golpea las distintas reglas de la marimba produciendo así sonidos que combinados con gusto se resolvían en los valeses y las mazurcas de más aceptación

Figura 179. *Indios promesanos, fiestas en honor al Santo Cristo de Esquipulas, primer capitán y primera capitana. Santa Cruz, Guanacaste, 1979*



l **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Una de las festividades de origen colonial que sigue utilizando la marimba dentro del rito católico es la que se celebra en el mes de enero en Santa Cruz de Guanacaste en honor al Santo Cristo de Esquipulas. En el desarrollo de las fiestas un grupo muy peculiar llamado “indios promesanos”, que dicen representar a una tribu, bailan y cantan frente a la imagen del Cristo de Esquipulas. El grupo tiene en su orden jerárquico un capitán y una capitana, los cumiches (niños), el viejo y la vieja

de aquellas regiones. El joven bagaceño tocaba con tanta destreza que muy pronto se colocó ante una pareja que empezó a ejecutar el baile suelto que tanto les había llamado la atención a Cornelia y a Eugenio en la noche anterior” (Garnier, 1904, p. 265).

“Bajo un cobertizo rústico y en un entarimado bastante espacioso se reunían personas de ambos sexos que conversaban con animación mientras la orquesta se preparaba para dirigir la danza con los sonidos evocados en sus instrumentos. Al empezar la música, las miradas de los presentes se dirigieron hacia el grupo que en un rincón formaban los cuatro ejecutantes. En medio de éstos, un campesino muy serio, que llevaba el cuello protegido por una toalla, sostenía un viejo violín con el brazo izquierdo extendido hacia adelante, mientras que su derecha arrancaba con el arco unas cuantas armonías de las cuatro cuerdas del instrumento. A un lado, apoyando uno de sus pies en el banco que ocupaban sus compañeros, otro campesino de semblante muy alegre frotaba con rapidez la guaracha: dos pedazos de palmera labrados que, al pasar uno sobre otro, producían un sonido que aumentaba en intensidad cada vez que el violín lanzaba una nota aguda. El tercer ejecutante apoyaba la rodilla izquierda sobre un tambor originario que estaba colocado en el piso de madera. Con dos bolillos cortos hacía redobles continuos que correspondían a las voces bajas del violín. El último músico se mantenía de pie sacudiendo entre sus brazos con violencia la zambumbia: un pedazo de árbol cilíndrico, hueco, arrojado por el mar y lleno de granos de maíz, que, al ser sacudidos, originaban un ruido invariable y fastidioso. En aquella música no podían existir, como es de suponerse, las disonancias y los choques que producen las melodías puesto que los rústicos instrumentos no hacían otra cosa que producir compases iguales sirviendo únicamente para marcar el ritmo a los danzantes. Cuando empezó la música, los espectadores se hicieron hacia los extremos dejando espacio suficiente para los bailarines que se dispusieron en parejas. El baile suelto constituye para el pueblo costarricense con especialidad para los habitantes de la comarca de Puntarenas y de la provincia de Guanacaste- el mejor modo de divertirse” (Garnier, 1904, pp. 263-264).

(hombre vestido de mujer) y los indios. En el pasado participaban originarios que de esa forma pagaban una promesa al “Esquipulitas”. Con la cara cubierta con un velo blanco cosido a un sombrero de paja y acompañados con marimba y violín, rinden tributo a su patrón, interpretan una secuencia de seis danzas y cantos en las procesiones principales, entre ellas, destaca el carácter pagano de la danza de los viejos. Las mujeres y los hombres del grupo utilizan sus propios recursos sonoros para acompañar rítmicamente a la marimba, las primeras percuten con sus anillos a un guacal y los segundos golpean en el suelo un bastón adornado con cintas de colores (Figura 179).

Fuera del contexto religioso, las marimbas son protagonistas en las festividades en honor al Cristo de Esquipulas, dado que en cada esquina de la ciudad podemos disfrutar de la genialidad de los marimberos en la interpretación de música tradicional guanacasteca y de otros géneros foráneos. A este respecto, Werner Korte (comunicación personal, 1992) facilitó a los investigadores un listado con observaciones muy valiosas de las marimbas, ejecutantes y otros detalles que se presentaron en las festividades de enero de 1991.

También la marimba es protagonista en la fiesta en honor a la Virgen de Guadalupe en Nicoya, organizada por la Cofradía de la Señorita Virgen de Guadalupe (la única en el país fiel a la estructura colonial) del 1 de noviembre al 12 de diciembre. Durante las festividades, la marimba se hace ver y escuchar en todos los rincones del centro de Nicoya. Estas dos fiestas coloniales son indicativas de que los “indios” de Nicoya (Matambú, Matanbuguito y Curime), así como los propios de Santa Cruz (Santa Bárbara, Guaitil y San Juan), tuvieron contacto y adoptaron la marimba directamente de los negros africanos, esclavos de los españoles en épocas de la colonia.

Entre las comunidades originarias actuales, los ngöbere son los que han entrado en franca relación con la marimba diatónica. Además de adquirirla e interpretarla, a menudo contratan marimberos del Valle Central o de San Vito, Coto Brus, para amenizar reuniones festivas. El autor, en una visita al territorio ngöbe, antes de subir a Villa Palacios, pudo observar la presencia del marimbero Arnoldo Mora (Gallo), oriundo de Santa Ana, San José, amenizando una actividad festiva con su marimba diatónica. En una entrevista me informó que tenía mucho tiempo de ser invitado por los vecinos de la comunidad. Años después pude constatar que la marimba fue comprada por un ngöbe quien aprendió a tocarla.

El intercambio les hizo adoptar el modelo de marimba diatónica característica del Valle Central y un repertorio no autóctono, especialmente cumbias, vallenatos y del folclor de Guanacaste. Los pueblos originarios de Ciudad Colón (Quitirrisí) y Puriscal (Zapatón) entran en contacto con la marimba desde la época colonial, primero con la marimba diatónica de arco y más recientemente con la marimba diatónica característica del Valle Central, modelo Escazú y Puriscal.

La herencia afro adoptada por los pueblos originarios del Valle Central hizo que este instrumento evolucionara, partiendo de la antigua marimba de arco hasta desembocar en el siguiente panorama actual que se da en el Valle Central, en el Valle del General y el Valle de San Carlos. Fabricantes de Escazú y Puriscal mantienen la tradición efervescente al popularizar un modelo de marimba diatónica, construida en Escazú y Puriscal, caja de resonancia de lata (hierro galvanizado que, en mi opinión, fue copiado de los tubos de los órganos tubulares), teclas de madera de bálsamo o chirraca (*Myroxylon balsamum*) o de otras maderas

Figura 180. Detalle del cajeadado de jícara de bejuco de marimba diatónica. Obsérvese el ombligo de cera silvestre y membrana en la parte inferior. Matambú, Nicoya, Guanacaste, 1979

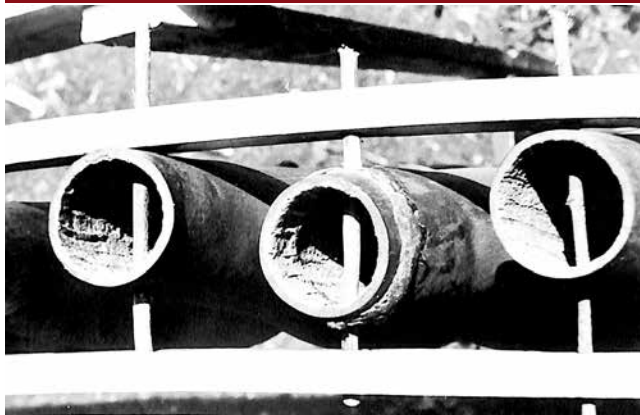


Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986a, p. 69).

como roble coral (*Terminalia amazonia*) y caoba (*Swietenia macrophylla*). De formato pequeño (tres octavas más dos teclas en los agudos), de afinación fija (generalmente en do mayor, sol mayor y fa #), de fácil transportación. Construyen también el mismo formato con cajas de resonancia de caña de carrizo. Recientemente, constructores de Puriscal las fabrican con caja de resonancia de tubo plástico PVC con un taco de madera de cedro en su extremo inferior en sustitución del hierro galvanizado y el carrizo. Es interpretada por un solo marimbero con tres o cuatro baquetas o palillos (mano izquierda para los bajos: uno o dos, para bajar y contracantar; y mano derecha para la melodía: dos para tocar terceras, quintas, sextas y octavas). La calidad de la madera de las teclas, del cajeadado (conjunto de cajas de resonancia) y el ombligo con su membrana (protuberancia que se moldea con cera silvestre alrededor de un hueco perforado en el extremo inferior de la marimba, donde se coloca la membrana vibratoria) son fundamentales en la calidad de la marimba.

Los responsables de este proceso evolutivo, según las características antes descritas, son los marimberos y marimbistas escazuceños Gerardo Monge, Bernardo Badilla y el puriscaleño don

Figura 181. *Detalle cajeadado de jícara de bejuco, marimba diatónica. Obsérvese que el cajeadado se sostiene con un palito en la parte superior. Matambú, Nicoya, Guanacaste, 1979*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986a, p. 69).

Figura 182. *Marimba diatónica de La India con cajeadado de caña de carrizo. A la izquierda, Facundo Alvarado Quirós, también quijonguero. Bagaces, Guanacaste, 1979*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Ramón Monge. En la provincia de Puntarenas también se construye la marimba diatónica con caja de resonancia de lata (hierro galvanizado) de formato más grande que la escazuzeña, para ser tocada por dos o tres marimberos.

En la provincia de Guanacaste las fábricas tradicionales y los constructores caseros construyen marimbas diatónicas y cromáticas de formato grande. Las de doble teclado se empiezan a construir en el siglo XX, en la década de los treinta y cuarenta, copiando modelos de marimbas guatemaltecas. Son elaboradas con caja de resonancia de madera de cedro. Las de un solo teclado son construidas con caja de resonancia de jícara de bejuco (Figuras 180 y 181), carrizo (Figura 182), tubería PVC, y mixtas.

Destacan los constructores Jorge y Marcos Duarte en Santa Cruz de Guanacaste; Demetri Arrieta, en Barranca, Puntarenas, y Miguel Torres, oriundo de Santa Cruz, pero radicado en la capital.

En todo el país, las marimbas antes descritas generan una gran variedad de conjuntos conformados básicamente con una o dos marimbas solas (diatónicas) o con instrumentos de percusión (batería), viento (saxofón y trompeta), cuerda (guitarra) y teclado (acordeón). El conjunto tradicional de la provincia de Guanacaste se llama, por su

posición, escuadra. Está conformado por dos marimbas: una grande (de seis octavas), que se ejecuta con tres o cuatro marimberos y otra más pequeña llamada tenor (cuatro octavas y media), que es tocada por dos o tres marimbistas. Las escuadras se convierten en marimbas orquesta al incorporarles el bajo eléctrico, la batería, el cantante, el saxofón y la trompeta. Este tipo de conjunto ha traspasado los límites regionales para incorporarse al interior de Costa Rica, especialmente en el Valle Central.

La marimba diriá, bajo la dirección del maestro Ulpiano Duarte (1929-2015), es considerada como una de las más importantes marimbas de Costa Rica. En 1974, fue oficialmente elevada al rango de “marimba nacional”, con lo cual se mitifica el anonimato del marimbero y el marimbista que tiene este legendario instrumento americano, aporte de los esclavos negros y adoptado por los pueblos originarios y por las personas mestizas durante la colonia.

El quijongo

Otro importante aporte negro adoptado en el Valle Central y Guanacaste en la época colonial es el quijongo, un instrumento monocorde con forma de arco y caja de resonancia de jícara (ilustrado en las Figuras 183 y 184). Aunque en su primera fase el instrumento se integró a algunas zonas del país, es en la provincia de Guanacaste donde se arraiga como instrumento solista o conformando conjuntos con marimba, guitarra, percusión de quijada de burro o carraca, zambomba, juque o jucó y cucharas. Desgraciadamente, poco a poco, se ha desplazado hasta convertirse en un instrumento de regocijo personal.

Los focos actuales del quijongo en Guanacaste los encontramos en el centro de Bagaces y en las haciendas del Pelón de la Bajura y Asientillo. En estos sitios, vive la familia Alvarado, integrada por el padre Cristóbal Alvarado, sus hijos Facundo y Felipe, así como algunos Guadamuz de

Figura 183. *Quijongo. Obsérvese la tela amortiguadora color blanco. Parte del arco de madera de guácimo ternero (Guazuma ulmifolia) desde el cual se sujeta en sus extremos una cuerda tensa de acero sacada de las llantas de los carros. La cuerda hace conexión con la jícara a través del alambre vibratorio produciendo el sonido al abrir y cerrar la boca de la jícara. Pelón de la Bajura, Bagaces, Guanacaste*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 184. Quijongo, detalle. Jícara con su abertura (boca). Al fondo se observa amarre para unir la cuerda vibratoria con el arco y la cuerda



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

la O y Werner Korte en Santa Cruz de Guanacaste. Aún en la década de los setenta, se tenía noticia de la existencia de los quijongueros Facundo Leal en Matapalo de Santa Cruz y de José Araya Quesada en San Juan de Platanar de San Carlos.

Al igual que la marimba, el quijongo es un fenómeno de mestizaje latinoamericano, con diferencias regionales en su manera de llamarlo y ejecutarlo. En Costa Rica es un monocorde eminentemente melódico, el cual ha evolucionado en cuanto a sus componentes, su técnica de ejecución y construcción. Para tocar este instrumento se requiere de musicalidad y sensibilidad auditiva. Sus elementos sonoros son sencillos y de construcción simple y rudimentaria. Es un arco en cuyos extremos está sujeta una cuerda tensa de metal (extraída de las llantas) que hace conexión con un alambre vibratorio (un poco más arriba de la mitad del arco); este une la cuerda con el arco de madera y sostiene a la vez una jícara con una abertura que reposa sobre el arco. La jícara posee un amortiguador de tela en su parte inferior, alrededor de la

cuerda vibratoria. Esta conexión es la que determina la afinación del instrumento. Al percutir la cuerda con una baqueta de madera o metal (generalmente varillas de sombrilla), comunica las vibraciones a la jícara, en la cual el quijonguero reposa la palma de la mano. Con el movimiento de acercamiento y alejamiento de la palma de la mano sobre la abertura de la jícara se logra controlar los armónicos y así tocar la melodía deseada.

Con la vibración del quijongo se obtiene un extraño y ronco sonido de acompañamiento al rosar suavemente el extremo inferior del quijongo sobre el fondo de cualquier recipiente que sirva de caja de resonancia (guacal, olla, cajón, tarro, etc.). Los ejecutantes hábiles tocan melodía y se acompañan simultáneamente. El acompañamiento simultáneo es logrado por el ejecutante al aprisionar con el dedo pulgar e índice del pie el extremo inferior del quijongo para rosarlo rítmicamente sobre el recipiente seleccionado. Cuando se carece de esta habilidad, un segundo músico se encarga de realizar la misma acción con la mano.

El intérprete del quijongo también es su constructor. Para la fabricación del arco se utiliza madera de achiote o guácimo ternero. La rama se escoge e inmediatamente se descascara y se labra uno de sus lados. En sus extremos se moldean espigas triangulares para amarrar la cuerda de acero que el constructor

obtiene de las llantas viejas. En el proceso de evolución se usaron cuerdas de un bejuco llamado ventanilla y cuerdas de cuero curtido y retorcido de vaca, venado cola blanca y chanco de monte o saíno (Acevedo Vargas, 1986a, p. 64).

El tamaño del quijongo es variable, no menor de un metro y medio para no restringir las posibilidades melódicas (de acuerdo con lo ilustrado en la Figura 185). Es un instrumento con afinación definida de tónica y dominante invertida. La afinación se hace al oído “hasta que esté a punto”, es decir, hasta quedar entre la mitad inferior y superior una cuarta justa (mi-la, por ejemplo). Su amplificación electrónica enriquece sus posibilidades sonoras; Werner Korte ha sido pionero en experimentarlo. El repertorio del quijongo son en su mayoría piezas del repertorio tradicional guanacasteco, algunas de ellas muy antiguas procedentes del romancero español, aún exclusivas de los quijongueros. Apoyado por las Vicerrectorías de Investigación, Acción Social y Docencia de la Universidad de Costa Rica (UCR), el autor coordinó con los quijongueros citados y por varios años talleres de quijongo en Bagaces, Pelón de la Bajura y Asientillo, entre los que se destacan los quijongueros Cristóbal Alvarado Quirós, Felipe Alvarado Quirós y Pedro Alvarado Quirós (Figuras 186-188). En Santa Cruz, dentro del contexto del programa preuniversitario Etapa Básica de Música de la Sede Regional de Liberia, forma parte del plan de estudios, programa también fundado por el autor.

Figura 185. Afinación y armónicos del quijongo

Armónicos quijongo



©Universidad de Costa Rica

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Transcripción: AHM-UCR.

Figura 186. Cristóbal Alvarado, quijonguero guanacasteco, acompañado con guitarra por su hijo, también quijonguero, Pedro Alvarado Quirós, Bagaces, Guanacaste, 1980



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas²⁴

Figura 187. Pedro Alvarado Quirós, quijonguero guanacasteco. Bagaces, Guanacaste, 1980



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 188. Facundo Alvarado Quirós, quijonguero guanacasteco. Pelón de la Bajura, Bagaces, Guanacaste, 1979



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas²⁵.

24 Fotografía incluida por Jorge Luis Acevedo en el LP *Acuarela Musical Guanacasteca*, publicado por la UCR en 1980.

25 *Idem*.

El violín brörán

El potencial artístico de nuestros pueblos originarios se pone de manifiesto con la construcción del violín brörán (Figura 189). Mamerto Ortiz, de origen brörán, es el principal exponente, quien lo construye de una sola pieza de cedro amargo, mediante la técnica de “covao” o “vaciado”. Después de darle a toda la pieza de madera la forma deseada, el artesano desprende del todo la tapa o tabla de armonía, para iniciar el covao o vaciado de la caja de resonancia. Concluida esta, se pega la tapa con goma natural y clavos con la decoración de dos ranuras en forma de ese (S).

También se hacen orificios en el extremo del brazo del clavijero para introducir las clavijas y rematar con la talla de la voluta o caracol. En algunas ocasiones el brazo funciona como diapasón o bastidor; este remata en el extremo superior con una pequeña saliente transversal donde se apoyan las cuerdas y que se conoce con el nombre de cejuela. Posee un cordal que se amarra a una espiga que se coloca en el canto del extremo inferior. Del cordal se extienden las cuatro cuerdas que pasan por el puente hasta el clavijero. Las cuerdas que se utilizan son de metal: la primera, segunda, tercera y cuarta de la guitarra.

Figura 189. Mamerto Ortiz, brörán, pionero en la elaboración del violín brörán. También se destaca en la fabricación de máscaras de los diablitos bröransö. Intérprete de su propio violín, era invitado especial en los diablitos de Yimba Cajc y Bruncaj. Brörán, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

La vara del arco es construida de madera dura y flexible y las cerdas de crin de caballo. Para asegurar la fricción con las cuerdas, las cerdas se pasan por una resina natural que se saca del árbol de copal (*Protium copal*), también se utiliza cera silvestre de jicote. La tensión de las cerdas se obtiene con amarre de mecate en sus extremos. Por otra parte, como hemos señalado, el violín fue también un instrumento adoptado desde el periodo colonial, que actualmente está en plena vigencia entre los bröransö gracias al ingenio de Mamerto Ortiz, quien además de construirlo y ejecutarlo, lo incorpora en las festividades de los diablitos de Brörán, de Bruncaj y Yimba Cajc.

Otros

Para concluir este cuadro de instrumentos musicales adoptados por los pueblos originarios en su momento, citaremos el juque o jucó, la quijada de burro o carraca, el güiro, la guaracha o charrasca y la zambomba o zambumbia. En primer lugar, el

Figura 190. *Juque o jucó. Daniel Pizarro. Santa Cruz, Guanacaste, 1979*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.
Colaboración de Luis Diego Rosales.

Figura 191. *Quijada de burro o carraca (45 cm x 20,5 cm / 6,5 cm). Bagaces, Guanacaste, 1979*



Fuente: Acevedo Vargas, 1986a, p. 68.

juque o jucó (Figura 190) es un tambor de fricción introducido por los españoles durante la colonia. Consiste en una calabaza grande (en el Valle Central se le dice cumba), con el extremo superior abierto sobre el cual se coloca un parche de piel de vaca curtida. En el centro del parche se hace un orificio por donde se introduce la espiga moldeada de una baqueta que es untada con cera silvestre de jicote. Al frotar con la palma de la mano la baqueta, se produce un sonido ronco e intenso.

En otra versión, la baqueta no tiene espiga. Para obtener el sonido onomatopéyico se introduce la baqueta en el hueco con movimientos hacia arriba y hacia abajo. El último en construir y ejecutar este instrumento fue Daniel Pizarro, músico y compositor oriundo de Santa Cruz de Guanacaste, Daniel Bustos y Medardo Guido Acevedo de Bagaces. Fue un instrumento con mucho arraigo en el periodo colonial y poscolonial, y se mantuvo en vigencia en la provincia de Guanacaste hasta la década de los setenta (Acevedo Vargas, 1986a, p. 68).

En segundo lugar, la quijada de burro o carraca (Figura 191), sin duda, es un instrumento que empieza a utilizarse en el mismo momento en que los españoles inician la importación de ganado vacuno y caballar durante la colonia, especialmente en la provincia de Guanacaste con motivo del destace en masa del ganado y la utilización del cebo en la fabricación de candelas. Es en este momento que la quijada de burro o carraca empieza a destacar como un instrumento musical. Aún los quijongueros sobrevivientes de Guanacaste la utilizan como recurso rítmico. Es un idiófono de fricción y de golpe directo a la vez. De la mandíbula inferior seca de un burro (puede ser también de caballo o vaca) se aprovecha sus incisivos para raspar (con un peine,

baqueta de madera o metal) y su flojedad para percudir. Cuando se ejecutan los ritmos se combinan con el percutor de los incisivos (golpeando con el talón de la mano un costado de la mandíbula) y el raspado de estos. Los quijongueros de Bagaces aún lo utilizan para acompañar al quijongo.

En tercer lugar, el güiro es un instrumento americano, base fundamental en el esquema rítmico de la música vernácula y mestiza de nuestro continente. Actualmente, los pueblos originarios lo fabrican de caña de bambú y calabaza, excepto los cabécares de Chirripó, que, como lo hemos anotado, utilizan una variedad de güiro llamado blur cue, fabricado con el caparazón del armadillo zopilote. En los núcleos urbanos y rurales externos a las comunidades originarias, está muy arraigado y es utilizado en todo tipo de conjuntos musicales, sobre todo los de música tropical y folclórica.

En cuarto lugar, la guaracha o charrasca es una variedad de raspadores que fabricaban y utilizaban hasta hace pocos años los bruncajc, yimba cajc y bröransö. Su sonido se obtenía con el frotamiento de dos trozos de palmera de pejibaye, una de ellas el raspador, el cual se frotaba con la segunda que funcionaba como una baqueta.

En quinto lugar, la zambumbia o zambomba es un tipo de sonajero, antiguamente construido con un trozo de rama hueca, bambú o calabaza al cual se le introducía como elemento de fricción, piedritas o semillas. Actualmente, son muy populares en las comparsas. Se construyen de tarros cilíndricos de latón sellados con soldadura, preferiblemente de bronce. En su interior se almacenan piedrecillas o balines de plomo (mostacilla). Se saca sonido al agitarlo con movimientos rítmicos de adelante hacia atrás. En la provincia de Limón se conoce con el nombre de sheki sheki.

Del violín, la zambomba o zambumbia, el tambor y la guaracha, José Fabio Garnier (1904, pp. 263-264) hace referencia a un artículo publicado en *Páginas Ilustradas*, en el cual se informa que, junto con el violín, conformaban una forma de conjunto musical de la época para acompañar danza y música criolla.

Listado de instrumentos musicales de la colección Acevedo-Mills

A continuación, los autores comparten un listado con los instrumentos musicales que preserva la colección Acevedo-Mills. La organización se ha realizado utilizando el sistema Hornbostel-Sachs (Neomúsica, 2023). El AHM-UCR prepara un inventario de la colección, razón por la que se prevé una publicación digital que incluya documentación audiovisual. Adicionalmente, como parte de los procesos realizados por Jorge Luis Acevedo, se agregan las escalas que ilustran posibilidades específicas identificadas por el autor, esto sin la intención de que se interprete como notación mensurada la afinación de estos; de hecho, la afinación puede

variar de un instrumento a otro del mismo tipo. Cabe agregar, además, que estas escalas no contemplan las múltiples posibilidades que tendrían estos instrumentos en el uso de técnicas extendidas; es decir, se apegan a una forma de ilustrar prácticas de acuerdo con el trabajo de campo realizado.

Idiófonos (1)

Bastón indios promesanos (11). Figura 192

Elaborado de madera. Los indios promesanos lo llevan en las procesiones durante las fiestas del Santo Cristo Negro de Esquipulas en Santa Cruz de Guanacaste y es utilizado para acompañar rítmicamente la suite de danzas y canciones en honor al Cristo de Esquipulas.

Todos los pueblos originarios de Costa Rica las construyen con fines lúdicos, chamánicos y musicales. Es común utilizar como caja de resonancia la jícara (labrada, lisa o pintada) y mango de madera

Figura 192. *Bastón y guacal de indios promesanos. Santa Cruz, Guanacaste. 1979. Guacal Indios Promesanos (11). Idem. Figura 192*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

(recto o en diversas formas), en su interior piedrecillas y semillas. Se incluyen las sonajas con mango de hueso precolombinas (zoomorfas o antropomorfas) profanas y ceremoniales de cerámica con pelotitas de barro en su interior y bello acabado policromo y monocromo.

Difieren un poco en la forma de pegar la jícara al mango. En las maracas bruncajc, yimba cajc, brörán, cabécar y bribri, la jícara se pega sobre la base de la espiga con cera silvestre y amarre de burío encerado. La maraca maleku la pegan con cera silvestre sin amarre de burío. La ngöbe difiere de todas al utilizar el mango a manera de chuzo que atraviesa los dos extremos de la jícara, sosteniéndola por presión. Conservan el nombre del instrumento en su lengua los bribris y cabécares (tá), los ngöbere (tö), los malekus (checa checa), los yimba cajc (ta kup). Con fines chamánicos, los ngöbere utilizan aún el fruto del cacao seco como sonaja.

Maracas (112.13). *Sonajas de recipiente. Figuras 193-200*

Figura 193. *Maracas bruncajc, jícaras talladas, mango madera de balsa. Autor/a no identificado/a. 10 cm x 31cm. Bruncajc, 1994*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 194. *Maraca (ta kup) yimba cajc, jícaras talladas, mango de madera de balsa con amarre de burío. Autor/a no identificado/a. 9 cm x 32 cm. Yimba Caj, 1994*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 195. *Maraca brörán, jícara tallada, mango de madera de balsa. Autor/a no identificado/a. 10 cm x 23 cm. Brörán, 1995*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 196. Maracas matambú, jícaras lisas, mango de guácimo ternero con pintura en la base. Autor/a no identificado/a. 8 cm x 22 cm. Matambú, Nicoya, Guanacaste, 1979



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 197. Maracas maleku, jícaras talladas, mango de madera de balsa. Las maracas pertenecieron al Grupo de Teatro Maleku. 8,5 cm x 27 cm. Palenque Tonjibe, 1992



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 198. *Maraca cabécar, jícara lisa, base del mango amarrada a la jícara, mango de madera de cedro. Autor/a no identificado/a. 9,5 cm x 25 cm. Amubre, Talamanca, 1982*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 199. *Maraca bribri, jícara lisa, base del mando amarrada a la jícara, mango de madera de cedro color verde claro. 12 cm x 26 cm. Paso Marcos, Pacuare, 1982*



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986b, p. 98).

Figura 200. Maracas ngöbe con orificios, monocromas, el mango traspasa la jícara, esta sin tallado. Rafael Bejarano, Limoncito, Coto Brus, 1980



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Blur cue (112.22), raspador o güiro bribri-cabécar, construido con el caparazón del armadillo zopilote. Figura 201

Figura 201. Blur cue, kabeñak y copawe. En su orden: (1) blur cue, raspador o güiro bribri-cabécar fúnebre, fabricado con el caparazón del armadillo zopilote. 36 cm x 8,5 cm. (2) Kabeñak, pito sencillo bribri-cabécar fúnebre de caña silvestre de carrizo. 1,5 cm x 10 cm. (3) Copawe, semilla del árbol del mismo nombre con la que se raspa el blur cue. 5 cm x 5 cm. Conforman una trilogía con función fúnebre a los cuales se les agrega el sabak, tambor bribri-cabécar. Paso Marcos, Pacuare, 1992

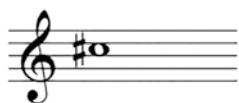


| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Güiro de calabaza (*Lagenaria ciseraria*) (112.23)

Gelekuada. Caparazón de tortuga guaymí (ngöbe). Figura 202

Figura 202. *Gelekuada (caparazón de tortuga) ngöbe. Véase en el extremo izquierdo, abajo, cera silvestre de jicote donde se fricciona con la palma de la mano, para producir el sonido. Manuel Bejarano. 9 cm x 22,5 cm x 16 cm. Villa Palacios, San Vito, Coto Brus, 1980*



l **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Marimba (111.212). *Figura 182*

Raspadores de corteza de pejibaye (112.22). *Figuras 203 y 204*

Yusá (121.21). *Figura 205*

Arpa de boca. Trompa idioglotal. Idiéfono de pulsación. Se puede clasificar también como trompa heteroglotal, en el sentido de que la lengüeta de metal a veces está hecha de un material diferente al marco, de manera que se mantiene siempre unida a él. Es un instrumento adoptado y utilizado únicamente por los ngöbes de Costa Rica. La cavidad bucal del ejecutante funciona como caja de resonancia.

Figura 203. *Guaracha o charrasca. Raspador bruncajc elaborado con la corteza de la palmera de pejibaye. Se raspa con un palito hecho de la misma corteza de pejibaye. 4 cm x 38 cm. Bruncajc, 1994*



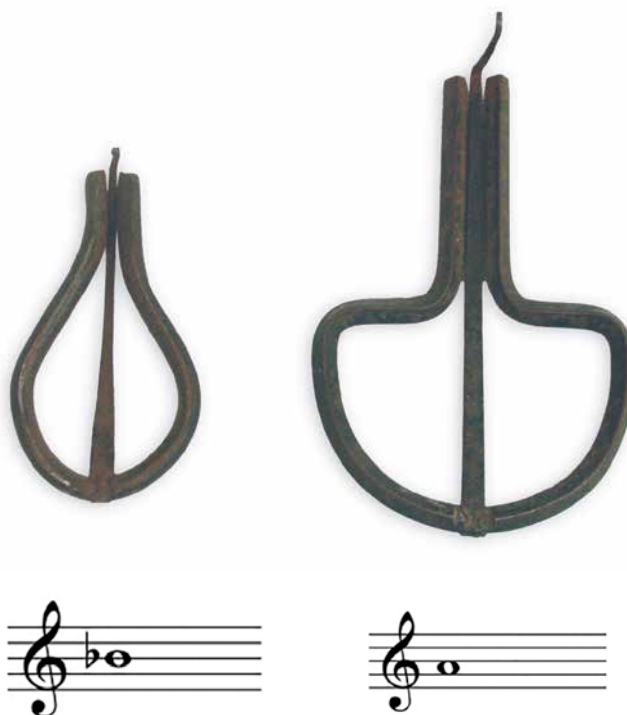
Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 204. *Guaracha o charrasca. Raspador brörán elaborado con la corteza de la palmera de pejibaye. Se raspa con un palito hecho de la misma corteza de pejibaye. 5 cm x 115 cm. Véase que la medida es más grande que la brörán, se apoya en el suelo. Mamerto Ortiz. Brörán, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 205. *Yusá, arpa de boca ngöbe, idiófono punteado o idiófono de percusión, adoptado en Costa Rica únicamente por los ngöbere, se deriva del yusap hebreo. Su forma es de herradura y se construye por lo general con alambre de acero. El yusá pequeño (izquierda) fue fabricado por Manuel Bejarano; el de la derecha perteneció al cacique ngöbe Pedro Bejarano y fue comprado. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Membranófonos (2)

Sabak, tambor bribri y cabécar (211.211.1). Figuras 206 y 207

Tali, tambor maleku (211.211.1). Figuras 208-210

Figura 206. Sabak, tambor bribri-cabécar, de madera de cedro. Un solo parche piel de saíno, forma de copa, se toca con la palma de la mano. 14,5 cm x 72 cm. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 207. Sabak, tambor bribri-cabécar. Madera de balsa, un solo parche de iguana, forma de copa, se toca con la palma de la mano. 13 cm x 53 cm. Mojoncito, Talamanca, 1982



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 208. Tali (tambor) maleku, diseño original, escalonado, decoración con tintes naturales, parche de iguana y amarre de burío. Su interior tiene forma de reloj de arena. Se toca con la palma de la mano. 14 cm x 73 cm. Palenque Margarita, Guatuso, 1980



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986b, p. 75).

Figura 209. Tali (tambor) maleku de madera de balsa, un solo parche de iguana, superficie lisa, decoración zoomorfa con pilot. Se toca con la palma de la mano. 15 cm x 59 cm. Palenque Tonjibe, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 210. Tali (tambor) maleku de madera de balsa, un solo parche de iguana, forma escalonada que lo acerca al original, decoración zoomorfa con pilot, se toca con la palma de la mano. 15 cm x 66 cm. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

*Kebek, antiguo **tambor** bruncajc (211.211.1). De un solo parche*

Caja o tambor bruncajc (211, 212.1). Figura 211

Figura 211. Caja (tambor) bruncajc de dos parches de cuero de saíno, madera de balsa, tensores de mecate, aros de bejuco. Se toca con palillos. 17 cm x 26 cm. Bruncajc, 1980



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986b, p. 76).

Figura 213. Tambor (caja) ngöbe de dos parches de saíno, aros de bejuco, tensores de mecate, se percute con palillos. Pedro Bejarano. 21 cm x 25 cm. Limoncito, Coto Brus, 1979



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986b, p. 63).

Figura 212. Caja (tambor) brörán, aros de bejuco, dos parches cuero de saíno, tensores de mecate, madera de cedro, fabricado por Rosalina Navas, brörán. Se toca con palillos. 25 cm x 33 cm. Brörán, 1999



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Caja o tambor brörán
(211.211.1). Figura 212

Caja o tambor guaymí
(211.211.1). Figura 213

Caja o tambor yegüita de Nicoya
(211.212.1). Figura 214

Figura 214. Caja o tambor utilizado en la yegüita de Nicoya. Nicoya, Guanacaste, 1979



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Caja o tambor matambú de Nicoya (211. 212.1). Figura 215

Juque o jucó (231.11). Figura 190

Figura 215. Caja (tambor) Matambú,. De tronco de árbol hueco de dos parches de cuero de vaca sin aros, tensores de mecate en forma de zigzag. Se toca con palillos. Se utilizó en la fiesta de la Señorita Virgen de Guadalupe. 34 cm x 33 cm. Matambú, Nicoya, Guanacaste, 1979



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas (Acevedo Vargas, 1986a, p. 119).

Cordófonos (3)

Quijongo (311.121.222).

Figuras 183-188

Violín brörán (321.322.71).

Figura 216 y 217

Figura 216. Violín brörán, madera de cedro, cuerdas de guitarra, arco con crin o pelo de caballo. Fabricado por Mamerto Ortiz. Cuerpo: 43 cm; puente: 33 cm. Brörán, 1992



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 217. Detalle de violín brörán, obsérvese el cordal, puente, las clavijas y el colocho. Brörán, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Aerófonos (4)

Cambute o **caracol** de mar (423.111.1). Figura 218

Figura 218. Cambute, caracol de mar utilizado como trompeta. Los ngöbere lo utilizan para comunicarse, llamar y como instrumento musical. Manuel Bejarano. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1980



Chirimía (421.13)
Croádowna, silbato
guaymí (421.13)

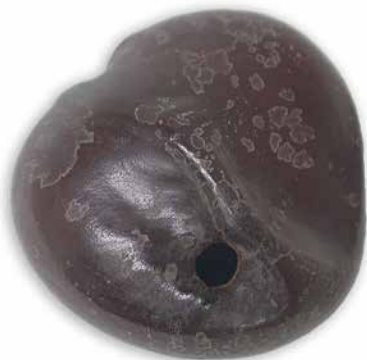
Copawe (421.221.42).
Figura 219

Cuerno de vaca
(423.121.21). Figura 151

Dru mugata, ocarina guay-
mí (421.221.42). Figura 220

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 219. Copawe, ocarina cabécar hecha de la semilla del árbol del mismo nombre. Un orificio de digitación. Véanse la embocadura y el orificio. Virgilio Reyes. 5 cm x 5 cm. Paso Marcos, Alto Pacuare, 1992



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 220. Dru mugata, ocarina ngöbe (flauta globular) de cera silvestre de jicote, 3 orificios de digitación. Pedro Bejarano. 6,5 cm x 11 cm. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993

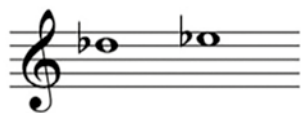


| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Dru nora, silbato doble guaymí (421.221.311). Figura 221

Kabeñak (421.221.311). *Figura 222*

Figura 221. *Dru nora, pito doble ngöbe de caña de carrizo, embocadura de cera silvestre de jicote. Manuel Bejarano. 1 cm x 10,5 cm. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 222. *Kabeñak, pito sencillo fúnebre bribri-cabécar, de caña de carrizo. 2 cm x 10,5 cm. Paso Marcos, Pacuare, 1992*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Pito brörán (pajarito) (421.221.12)

Javfara, **palo** zumbador maleku (412.22). Figura 223

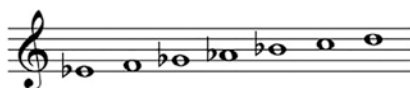
Kiví, antigua flauta Bruncajc (421.221.12). Figura 224

Figura 223. Javfara, palo zumbador maleku de madera de Cristóbal (*Platymiscium pinnatum*). Leónidas Elizondo. 7 cm x 33 cm. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 224. Kiví, antigua flauta bruncajc, actualmente sustituida por los piteros de los diablitos de Bruncajc y Yimba Cajc por la flauta dulce comercial. 6 orificios de digitación, embocadura moldeada con cera silvestre de jicote. 2 cm x 31 cm. Autor/a no identificado/a. Bruncajc, 1994



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Arafujo, flauta maleku (421.121.313). Figura 225

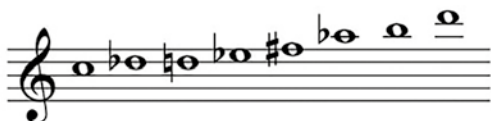
Figura 225. Arafujo, flauta (pétare) maleku de digitación horizontal de caña de carrizo con embocadura al centro (orificio) y extremos abiertos para digitar. Leónidas Elizondo. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Nausuneusun, flauta maleku (421.121.12). Embocadura tipo traversa. Figura 226

Figura 226. Nausuneusun, flauta (pétare) maleku (1). Embocadura tipo traversa, de digitación horizontal de caña de carrizo, 7 orificios de digitación al centro, embocadura en el extremo izquierdo, 1 orificio al extremo derecho y 1 orificio en el lado lateral opuesto en el extremo izquierdo. Leónidas Elizondo, Palenque Tonjibe. Guatuso, 1994



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Caracucúa, **flauta** Maleku fúnebre (421.121.12). Embocadura tipo quena. Figura 227

Figura 227. Caracucúa, flauta (pétare) maleku (2), de ejecución vertical de caña de carrizo, de embocadura tipo quena, 7 orificios de digitación. Leónidas Elizondo. 2,5 cm x 44 cm. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Sori sori, **ocarina** maleku (421.221.42). Figura 228

Figura 228. Ocarina maleku (sori sori) de barro, zoomorfa, color café oscuro, dos orificios de digitación. Leónidas Elizondo. 4,5 cm x 7 cm. Palenque Tonjibe, Guatuso, 1994



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Ocarina precolombina (421.221.42)

Bugró, **pito** brörán (pajaritos) (421.221.11). Figura 229

Figura 229. Pajaritos (pitos) bröransö de caña de carrizo con lengüeta de caña. Mamerto Ortiz. Brörán, 1992



| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

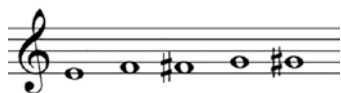
Talacabe, **flauta** bribri-cabécar (421.221.12). Figura 230

Figura 230. Talacabe, flauta bribri-cabécar de caña silvestre de carrizo, 5 orificios de digitación, embocadura pico de pájaro moldeada con cera silvestre de jicote. Ejecución vertical. Virgilio Reyes. 2 cm x 37 cm. Paso Marcos, Pacuare, 1992



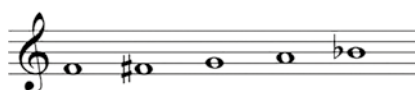
| **Fuente:** Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 231. (1, izquierda) *Toleró cri*, flauta grande ngöbe, 4 orificios de digitación, embocadura moldeada con cera silvestre de jicote. Ejecución vertical. 2 cm x 16 cm. (2, derecha) *Toleró chi*, flauta pequeña ngöbe, 4 orificios de digitación, embocadura moldeada con cera silvestre de jicote. 2,5 cm x 22 cm. Manuel Bejarano. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 232. *Toleró ña*, flauta grande guaymí de plástico PVC, 4 orificios de digitación, embocadura moldeada con cera silvestre de jicote. Ejecución vertical. Construida y ejecutada por el cacique ngöbe Pedro Bejarano. 2,5 cm x 49 cm. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Toleró cri, **flauta** grande guaymí (421.221.12). Figura 231-1

Toleró chi, **flauta** pequeña guaymí (421.221.12). Figura 231-2

Toleró ña, **flauta** PVC guaymí (421.221.12). Figura 232

Figura 233. Níbigruto, trompeta ngöbe. Campana de calabaza, tubo de caña silvestre de carrizo, ambos unidos con cera silvestre de jicote. Manuel Bejarano. 10 cm x 39 cm. Limoncito, San Vito, Coto Brus, 1993

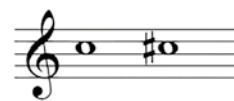


Toleró níbigruto, **trompeta** guaymí (423.1).
Figura 233

Yócsoro, **flauta** globular bribri-cabécar (421.111.22).
Figura 234

Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

Figura 234. (1) Yócsoro, caracol de tierra que los bribris y cabécares transforman en una ocarina con un solo huequito de digitación colocado en el extremo puntiagudo y bordeado con cera silvestre de jicote. El extremo abierto del caracol se convierte en embocadura moldeando el borde con cera silvestre de jicote. (2) Detalle de yócsoro, véase el orificio de digitación bordeado de cera silvestre de jicote. Virgilio Reyes. 3 cm x 6 cm. Paso Marcos, Pacuare, 1992



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.

The background features a repeating geometric pattern of triangles. The pattern consists of dark blue triangles pointing upwards and downwards, with light blue triangles filling the spaces between them. The triangles are arranged in a staggered grid, creating a sense of depth and movement.

Capítulo VI

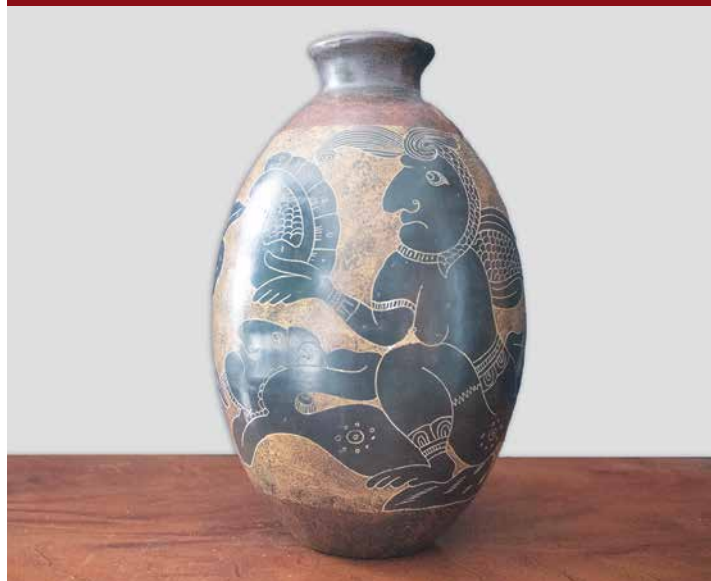
Capítulo VI

Cerámica tradicional guanacasteca de origen chorotega

La colección Acevedo-Mills también incluye cerámica tradicional guanacasteca de origen chorotega, por considerarla una referencia importante para la configuración de la colección en sí. Excelentes estudios de reconocidos científicos²⁶ han demostrado, mediante los tipos cerámicos, la evolución y la historia sociocultural y artística de la cerámica precolombina chorotega de origen mesoamericano de la provincia de Guanacaste, entonces La Gran Nicoya, que abarcaba desde:

El Noroeste de Costa Rica y se vincula con el Occidente de Nicaragua desde la depresión de Managua hasta el Golfo de Nicoya que, al momento del contacto con los europeos en el siglo XVI, marcaba el límite sur de Mesoamérica. (Ferrero, 2000, p. 59)

Figura 235. *Vasija globular policroma. Diseño antropomorfo color café sobre engobe amarillo oscuro, con líneas finas de incisión. En la base y parte superior, franja color vino; el cuello de color café (28 cm x 17 cm). Autor/a no identificado/a. San Vicente, Nicoya, Guanacaste, 2008*



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas. Colaboración de Luis Diego Rosales.

²⁶ “Claude F. Baudez y Michael D. Coe han estudiado científicamente la arqueología de la Gran Nicoya; establecieron una secuencia cronológica de dicha sub-área. Frederick Lange, Arbert Norweb y Wolfgang Haberland posteriormente realizaron excavaciones en el Valle del Sapoá, el istmo de Rivas y la isla de Ometepe, respectivamente. Las investigaciones científicas en las últimas décadas realizadas en Guanacaste han perseguido cubrir el vacío de conocimiento en la etapa de formación cultural de la América Nuclear. La palabra ‘formación’ se emplea aquí con un sentido puramente temporal: el lapso entre 1.500 a.C.-300 d.C. en el cual la agricultura propició la vida sedentaria en aldeas y la integración económica con cierta complejidad y estabilidad. La manufactura de cerámica, de tejidos, la talla de la piedra y la arquitectura especializada para propósitos religiosos son rasgos culturales generalmente asociados con la etapa de formación de las culturas mesoamericanas y de los Andes Centrales” (Ferrero, 2000, p. 59).

Su belleza plasmada en una exuberante iconografía de formas, símbolos y colores propias de la cosmovisión mesoamericana que va desde lo real a lo abstracto se resume en la más importante expresión artística de La Gran Nicoya con funciones muy diversas en la sociedad, destacándose la utilitaria material, la utilitaria espiritual, el intercambio cultural y el comercio.

La cerámica chorotega es muy prolífica en la arqueología de Guanacaste, y es gracias a esta ciencia que se logra definir muy bien su evolución dentro del contexto de una sociedad cambiante. El testimonio arqueológico de la zona de Guanacaste nos evidencia su rico e interesante proceso en el que, para asombro de los arqueólogos y otros estudiosos, la cerámica Chorotega se destaca desde sus inicios.

En el periodo tardío, muy cerca de la llegada de los españoles en el siglo XVI, encontramos gran variedad de formas zoomorfas, antropomorfas y mixtas, policromas y con incisiones. En su culminación la temática es abstracta; asombra la capacidad creativa de los artistas chorotegas para interpretar animales y deidades con abstracción según su mundo animista de raíces muy profundas por tener influencia del panteón mexicano.

Con algunos pequeños cambios, la cerámica chorotega se conserva hoy día gracias a los alfareros tradicionales de Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y las Pozas de Nicoya, Guanacaste. También debemos mencionar el Puerto de San Pablo y Santa Rita de Nandayure y Tempatal de la Cruz, todos pueblos descendientes de los chorotegas, cultura originaria con raíz náhuatl.

Guaitil, San Vicente y las Pozas son poblaciones que se dedican casi totalmente a la alfarería. Al adentrarse a esos pueblos, de por sí pintorescos, se puede apreciar que en todas las casas se visualiza un horno de barro, complemento importantísimo en un taller de cerámica familiar o de grupos organizados, como cooperativas, para elaborar y mercadear la producción cerámica.

Con la conquista y evangelización de la Gran Nicoya por los españoles, se trunca la producción de la cerámica y, por supuesto, su evolución, por lo cual queda solamente la confección de utensilios domésticos para uso cotidiano, como el comal para cocer la tortilla, la nimbura o tinaja grande para el agua o la fermentación del chicheme y la olla para la cocción de alimentos. Los utensilios anteriores se complementaban con cucharas, vasos y guacales de jícara.

Es importante mencionar que los utensilios cerámicos básicos se siguen elaborando y utilizando en la actualidad en muchos hogares guanacastecos, especialmente en los poblados ya citados, los cuales mantenían un mercado incipiente en sus propias comunidades, en Liberia de Guanacaste y en Puntarenas.

El renacimiento de la cerámica ornamental con motivos chorotegas tiene relación con los inicios del auge turístico de Costa Rica a comienzos de la década de los setenta y aún más relación con la publicación del libro *Costa Rica Precolombina* de Luis Ferrero (2000), publicado por la Editorial Costa Rica. Todo coincide. Los alfareros guanacastecos de Guaitil de Santa Cruz y San Vicente de Nicoya fueron los primeros en consultar y copiar del libro toda la imaginería y técnicas del arte cerámico precolombino de la Gran Nicoya. El doctor Ferrero jamás imaginó cuán oportuna fue la publicación de su libro y el impacto que causó en el renacer de la cerámica chorotega. Los autores presenciamos el uso del libro por los alfareros guanacastecos, siempre como un compañero del barro, junto a este o sostenido con las manos teñidas por el curio del artista o escondido entre las piezas en exhibición. A través del libro, se reencontraron de nuevo con sus ancestros, volvieron a un tiempo primario, de modo que resurge el potencial artístico para plasmar poesía pictórica en las vasijas.

Con el renacer de la cerámica termina, paulatinamente, la hegemonía de las mujeres en la elaboración de piezas cerámicas que durante milenios fue exclusiva de ellas. El hombre empieza a ser aceptado también como artista, como alfarero, pero sin dejar de hacer lo que tradicionalmente hacía: seguir acarreado el barro, el curio, la arena de iguana y la leña, siempre en condiciones penosas porque los dueños de estas materias primas empiezan a cobrar por ellas. Además, según la tradición, las mujeres no pueden realizar el acarreo porque el curio y el barro se esconden en su presencia como acto de magia. ¿Acaso una antigua creencia animista?

Así pues, la cronología del renacimiento de la cerámica ornamental de tradición chorotega se inicia en 1975, paralelo al emergente mercado turístico, ello es lo que la impulsa y estimula. Experimenta un extraordinario auge en producción y ventas para el turismo nacional, pero especialmente para el turismo internacional hasta 1990. Durante esa época las agencias de viajes realizaban regularmente visitas guiadas a Guaitil y San Vicente para turistas de diferentes nacionalidades, lo que permitió que la alfarería chorotega trascendiera fronteras y se universalizara tal como lo fue en la época precolombina.

La cerámica chorotega actual tiene como única función la comercialización en el mercado turístico nacional e internacional. Podemos apreciar piezas elaboradas en Guaitil, San Vicente y Las Pozas en todas las tiendas turísticas del país. Este fenómeno sociocultural demuestra su función y su única procedencia, aunque a menudo el mercado es invadido por cerámica procedente de Nicaragua, donde personalmente el autor pudo comprobar la utilización del torno, el cual provocó que se fuera dejando de lado la técnica ancestral; o igualmente el mercado es invadido por copias falsas y mala calidad de ceramistas locales con colores y técnicas que están fuera del contexto de la originalidad de la cerámica de origen chorotega, situación que sin duda afectó el mercado nacional e internacional.

Dichosamente, el problema llamó la atención de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (UCR), donde se genera en el 2017 un movimiento de un grupo de artistas cerámicos que logran certificar la autenticidad de la cerámica chorotega mediante un sello de denominación de origen reconocido por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en Centroamérica. Sin duda se trata de un importante reconocimiento a la cultura ancestral y a los auténticos alfareros guanacastecos, señalando especialmente a los de Guaitil y San Vicente. Anteriormente, en agosto del 2013 por Decreto Ejecutivo (N.º 37823-C) se declara “Patrimonio Cultural Inmaterial de Guanacaste la tradición artesanal de manufactura de objetos cerámicos con motivos chorotegas en las comunidades de Guaitil de Santa Cruz, San Vicente y Las Pozas de Nicoya” (Gaceta N.º 153 del 12 de octubre 2013).

La cerámica de tradición chorotega empieza a trascender como un símbolo nacional que merece ser aprendido y estudiado. Conscientes de ello, los alfareros han convertido cada taller, sea familiar o corporativo, en una escuela que garantice su futuro. Con ese objetivo, surge en la comunidad de San Vicente de Nicoya la idea de rescatar el inmenso patrimonio artístico de tradición chorotega mediante un museo, Ecomuseo de la cerámica chorotega, inaugurado en mayo del 2007 para promover la enseñanza sistemática de la elaboración cerámica según los cánones tradicionales, a cargo de alfareros de la comunidad, pero trabajando con otras instituciones que les permitan desarrollar un proyecto integral, incluyendo el logístico.

Proceso

Actualmente, en la elaboración de objetos cerámicos con temática chorotega, se siguen casi los mismos pasos que en otros tiempos. Se empieza por el acarreo del barro y la arena de iguana (nidos de iguana) para elaborar la arcilla, igualmente el acarreo del curio para pintar la pieza y la leña para hornearla o quemarla. El barro lo extraen seco y en pelotas, lo desmoronan pilándolo para luego depositarlo en una pila con agua hasta que se pudra. Posteriormente, se cuela hasta que quede una especie de atolón, el cual se revuelve con la arena de iguana para darle a la arcilla consistencia y viscosidad. La arcilla-atolón se maja o se machaca sobre un pedazo de cuero con los pies del encargado de su preparación hasta quedar bien aliñada y lista para el modelado de objetos.

El modelado se inicia colocando la base de arcilla de la pieza por modelar sobre un plato cerámico que le permita darle vuelta (igualmente se utiliza una pieza plana de metal con un rol). A partir de la base de la arcilla se inicia la técnica de rollos, que consiste en ir colocando progresivamente sobre la base rollos de arcilla seguido del moldeado manual. Una vez moldeada la pieza, se empareja con un olote (del náhuatl, oloti-olotl, corazón del olote) y se pule con un trapo mojado.

El curio, el engobe, el bruñido y el horneado

El curio es también un barro arcilloso rico en óxidos que se extrae de la tierra, del cual se obtienen los colores blanco, rojo y negro, los cuales se mezclan para obtener el café, crema, naranja y rosado. Su preparación requiere mojarse en un recipiente y dejar reposar por varias horas. Para ser utilizado en el engobe, el curio debe estar en término medio: ni muy aguado ni muy espeso. Por su parte, la superficie de la pieza debe estar, según llaman los alfareros, “de dureza de cuero”, ni muy suave, ni muy seca. Lista para el engobe, se pasa sobre la superficie el color seleccionado, generalmente por dos o tres veces consecutivas con intervalos breves. Una vez seco el engobe, se le da una primera pulida con una piedra sacada de las antiguas tumbas llamada sukia o con un trozo de plástico (antiguamente se utilizaba también trozos de jícara). En este punto se inicia el decorado bicromo con temas propios de la temática precolombina chorotega. Una vez pintadas las piezas se ponen a secar, preferiblemente en un lugar cerrado, para luego darles el bruñido final y, si se quiere, hacer grabados e incisiones, pastillajes o cualquier otro tipo de decoración. Ancestralmente, el bruñido se realiza no solo para darle belleza a la pieza cerámica, sino también para sellar en caso de ser utilizada con fines domésticos y religiosos.

Figura 236. Vasija globular policroma con pastillaje zoomorfo (rana) en el borde superior, en superficie sin engobe, del color del barro con incisiones geométricas. En el centro, diseños geométricos color café sobre engobe amarillo con trazado de líneas finas de incisión. Base color café. 18,5 cm x 16 cm. Gerardo Campos. Guaitil, Santa Cruz, Guanacaste



Fuente: Ronald DeWitt Mills-Pinyas y Jorge Luis Acevedo Vargas.
Colaboración de Luis Diego Rosales.

El horneado o quemado es el siguiente paso, el culminante, quizás el más delicado porque de no saberse aplicar arruinaría parcial o totalmente la pieza. El quemador debe conocer muy bien su oficio, manejar con excelencia las temperaturas adecuadas y, por ende, el control interno del oxígeno para que el objeto cerámico conserve la belleza adquirida en el bruñido final. No es fácil realizar la tarea en un horno bastante artesanal, construido de barro de forma muy semejante a un iglú, utilizando como único combustible la leña.

Es extraordinario observar la sapiencia de los alfareros guanacastecos en el proceso de la elaboración de una obra cerámica. Nos pone en evidencia que la mujer sigue jugando un papel preponderante por su potencial creativo y organizativo. Además, tanto en los talleres familiares como corporativos, aunque todos los alfareros dominan el todo del proceso, se especializan en las partes de este, como: preparar la arcilla, preparar el curio, modelar, engobar y pintar, bruñir, decorar con pastillajes, incisiones, etc.

Algunas reflexiones finales

Acerca de la etnoestética y la historia del arte

La historia del arte, como todas las historias, al surgir y tomar en cuenta perspectivas sociales y filosóficas, necesita estar en permanente revisión. Aun así, vivimos en un mundo en que la historia del arte continúa siendo agresivamente usurpada por intereses económicos. Las formas de arte originario y el arte del tercer mundo, en su mayor parte, son dejados de lado. Cuando se incluyen, se usan para ilustrar temas relacionados con corrientes existentes. La defensa debe darse por artistas, críticos, académicos y curadores que sean lo suficientemente valientes e inquisitivos como para mantener una perspectiva independiente.

Es inquietante observar cómo la historia del arte contemporáneo académica es manejada por las fuerzas del mercado que promueven a pocos artistas entre muchos otros, una constante de nuestro tiempo. En el mercado privan los intereses de los vendedores e inversionistas. Las revistas de arte carecen de originalidad en un grado impresionante; reflejan más lo que se exhibe que lo que se produce. Los anuncios se ven como artículos y los artículos son acerca de lo que se anuncia.

Detrás viene la mayoría de los historiadores del arte académico y curadores de museos, que aceptan pasivamente esta historia preparada y promueven a los mismos artistas y los intereses de las galerías, aulas de clase y, por lo tanto, con las consecuencias predecibles para el resto de los artistas aspirantes. Poco apreciado es el grado de influencia que eventualmente llega hasta países del Tercer mundo, que, en su deseo de entrar al misterioso mundo del arte internacional, con todo el hechizo de la fama y la riqueza, toman el arte de revista como un hecho irrefutable. Este mecanismo tan complejo funciona sin un criterio teórico o estético coherente. Es notable la falta de espíritu de investigación y de análisis filosófico que pueda abrir este sistema de autovalidación cerrado, que pretende ser más de lo que es y que está apoyado por colaboradores inteligentes y bien educados.

Mientras que las obras de unas cuantas docenas de artistas han sido interminablemente investigadas y analizadas, culturas completas y cientos de artistas se ignoran con efectividad. Esto es justamente lo que sucede en los cursos generales de historia del arte, tan desproporcionados en la atención dada a los pocos maestros. Si no se hacen cambios significativos, es difícil asegurar que esta disciplina no ha fallado en la demanda de ser comprensiva, independiente e inquisitiva.

Acerca de las disciplinas y los problemas de clasificación

El problema de la clasificación del material hace que las diferentes disciplinas no encajen del todo en ninguna y, como consecuencia, se mantienen fuera de nuestro ámbito intelectual. Probablemente esto continuará impidiendo el entendimiento intercultural hasta que nuevas herramientas y categorías sean elaboradas. Esta ambigüedad antes mencionada se entiende de forma general por medio de la agrupación propuesta de las manifestaciones artísticas. Sin embargo, al estar los intelectuales más constreñidos que nunca en las disciplinas de una cultura global, nos enfrentamos, cada vez más, con categorías que son irrelevantes. ¿Qué utilidad tiene sacar conclusiones o comparar pinturas guaymíes con el expresionismo abstracto o comparar las máscaras bruncajc con la figuración del expresionismo alemán, si estas son de diferentes manifestaciones culturales? ¿Qué tan bueno es el lenguaje formal si ofusca más de lo que ilustra, o aún peor, crea un conocimiento falso sobre la otra cultura? El hecho es que en el presente carecemos de medios articulados para discutir las artes en términos de modalidades expresivas, en lugar de estilos y períodos de modas.

La estética, como una rama filosófica, desafortunadamente ayuda poco en las manifestaciones artísticas de otras culturas. Cada disciplina académica está limitada por preocupaciones argumentadas con ideas estériles y abstractas, y por una notable falta de atención a la motivación creativa: el evento artístico, que es vital para el entendimiento de las respuestas y estímulos estéticos, pasivo-contemplativos, del espectador. La crítica de arte, como un todo, ofrece poca ayuda, quizás por estar envuelta en las ideologías contemporáneas del mundo artístico occidental. Cuando Occidente se ha preocupado por el arte del Tercer mundo, ha sido más para documentar las apropiaciones culturales de artistas occidentales que en un intento honesto por entender y comprender la manifestación en su contexto social-cultural.

Quizás los mismos artistas son culpables por no haber sido claros en cuanto a sus fuentes, por no haber insistido en que los críticos, los historiadores y los esteticistas honraran de manera más completa el arte y los artistas del Tercer mundo, dueños de manifestaciones creativas distintas. En Occidente, las formas de arte originarias han sido por largo tiempo fuentes de apropiación y explotación. El arte de otras culturas es tratado tan superficialmente que las interconexiones entre las esferas sociales, religiosas y estéticas se pierden. Más chocantes aún son las distorsiones que nuestros historiadores perpetúan: Kandisky es el padre de la abstracción (olvidan las formas gráficas igualmente abstractas que han creado todas las culturas de la Tierra por miles de años). Picasso es un genio por tener la destreza y la astucia de haber importado arte africano y europeo clásico a la gentil sociedad europea de comienzos del siglo XX. Se ha pretendido que los expresionistas alemanes

fueron los inventores de la talla de figuras desproporcionadas y angustiadas; y Joseph Beuys es un chamán autoproclamado. Filas y filas de chamanes y neoprimitivos aparecen sin tener la más mínima idea de lo que realmente significa en términos de conocimiento, disciplina y responsabilidad social.

Creemos que nuestro tiempo no está para darse el lujo de pretender que otras culturas son una cosa que se experimenta y se conoce mejor desde un hotel turístico. Dejando de lado el admirable estudio de Dissanayake (1995), Gablik (1991) y Lippard (1990), nosotros sencillamente no poseemos una teoría sistemática sobre el quehacer artístico. Tenemos pocas ideas del porqué se hace el arte y de lo que se puede decir acerca de las metáforas, de las formas de recoger y tratar materiales, de las maneras de dividir el silencio, de cómo se conecta dentro del contexto social, psicológico y las necesidades espirituales. Las humanidades, quizás más aún que las ciencias sociales, parecen, en este momento de la historia, estar pobremente preparadas para enfrentar la cultura global.

Es en este panorama que los intelectuales y los artistas se sienten sin recursos. Al mismo tiempo, algunas de las nociones de arte y cultura más atesoradas pasan por una revisión radical. Se sabe poco del significado de nuestras vidas y con frecuencia nos apropiamos de cualquier cosa, y ese “lo que sea” que nos robamos deja huellas en otras partes del mundo, incluso en el individuo en sociedad.

Personas guardianas de tradición consultadas

- Leónidas Elizondo, Palenque Tonjibe, Guatuso
- Olger Marín, Palenque Margarita, Guatuso
- Joaquín Mejía, Palenque Margarita, Guatuso
- Ismael González Lázaro, Bruncajc
- Fermín Rojas, Bruncajc
- Nicanor Lázaro, Bruncajc
- Porfirio González Morales, Bruncajc
- Lucas Rojas Céspedes, Yimba Cajc
- Santos Rojas Morales, Yimba Cajc
- Mamerto Ortiz Ortiz. Brörán
- Blas Rivera, Brörán
- Volmar Rivera, Brörán
- Pedro Bejarano, Ngöbe
- Manuel Bejarano, Ngöbe
- Rafael Bejarano, Ngöbe
- Arnoldo Ortiz Obando, Siliniñak, Alto Pacuare
- Jawá Federico Rojas, Paso Marcos, Pacuare
- Jawá Vicente Reyes, Paso Marcos, Pacuare
- Jawá Vicente Barquero Rojas, Paso Marcos, Pacuare
- Jawá Rafael Ortiz Luna, Paso Marcos, Pacuare
- Felipe Alvarado Quirós, Bagaces, Guanacaste
- Facundo Alvarado Quirós, Pelón de la Bajura, Bagaces, Guanacaste
- Pedro Alvarado Quirós, Pelón de la Bajura, Bagaces, Guanacaste
- Medardo Guido Acevedo, Bagaces, Guanacaste
- Teodoro Guadamuz de la O, Santa Cruz, Guanacaste
- Sacramento Villegas, Liberia, Guanacaste
- Gerardo Campos, Guaitil, Santa Cruz, Guanacaste

Vocabulario indígena

Este es un pequeño glosario de términos de las lenguas originarias que se encuentran en el texto. Se recogieron tal como fueron expresados sin seguir la grafía de los expertos lingüistas. Los términos están relacionados con las expresiones artísticas y la cosmovisión.

Bruncajc

- **Budrá:** colina donde nacen los diablitos
- **Cabruj roj cagnív:** nacimiento de los diablitos
- **Caja:** tambor
- **Cambute:** caracol de mar
- **Chicaj:** tocar un instrumento
- **Cuasrán:** antiguo chamán (figura mitológica)
- **Durij:** fiesta
- **Kebek:** tambor (antiguo)
- **Kivi:** flauta de caña de carrizo
- **Kué:** pito
- **Rabruj:** escarabajo que corta madera
- **Saloma:** canto recitado (vocal o con palabras intercaladas)
- **Sikua:** extranjero
- **Toro:** en la fiesta de los diablitos simboliza al español
- **Yimba Cajc:** Rey Curré

Brörán

- **Ara:** Talamanca
- **Bacuara:** tocar
- **Brörán:** térraba
- **Bröransö :** térrabas
- **Bruncajö:** borucas
- **Caja:** tambor
- **Debón orkuó:** mano de tigre
- **Dobón teyo:** danza del tigre
- **Dobón:** tigre
- **Krugró:** pito
- **Mula:** mula
- **Oh:** diablo
- **Onosko:** zopilote
- **Pajarillo:** pito de agua sencillo de caña de carrizo con lengüeta del mismo material
- **Sbo:** Sibú
- **Shorín dobón:** puma
- **Sogra congra:** el toro y la mula
- **Uekso:** casa
- **Yaigo teyo:** danza del mono
- **Zorón:** brincar (bailar)

Guaymí, ngöbe

- **Bolo wata:** mastate color crema, textura suave
- **Bolog:** planta (enredadera) para extraer tinte negro con las hojas
- **Caja:** tambor
- **Croadówa:** pito elaborado con el cráneo de pizote
- **Dru mugata:** ocarina de cera silvestre
- **Dru nöra:** silbato doble
- **Dru wa:** cabeza de zopilote
- **Gelekuada:** caparazón de tortuga (instrumento musical)
- **Göro:** mastate color claro
- **Guaymí:** esa gente
- **Jehio bogotá:** baile del sapo
- **Jehio jamagorewdo:** baile ola de mar
- **Jehio meselé:** baile del cangrejo
- **Jehio monchi:** baile del mono
- **Jehio:** baile (invitación a bailar, vengan a bailar)
- **Ju choguali:** casa del infierno (inframundo)
- **Ju dugaiábata:** casa sagrada
- **Ju kākuidubu:** casa del diablo
- **Ju ngäbu:** casa de dios
- **Ju:** casa
- **Jükue:** pintar
- **Köböni ño:** como soñó, como durmió (saludo ngöbe)
- **Kra:** chácara
- **Kra:** planta para extraer tinte rojizo
- **Krun:** balsería, juego de palos
- **Mama Chi:** culto religioso
- **Mama Tada:** María, madre de Jesucristo
- **Naguas:** bata (vestido)
- **Ngöbere:** lengua
- **Ngöbes:** guaymíes
- **Ngölo:** Dios (ngöbe)
- **Níbigruto:** cuerno (instrumento musical)
- **Nimi:** planta (enredadera) que provee fibras para elaborar chácaras
- **Nöra kragogó:** antigua flauta construida de hueso de venado cola blanca
- **Sabru o subraer:** raíz parecida al curry, al machacarse se produce el color amarillo
- **Son wata:** mastate color café oscuro y áspero
- **Tada:** Jesucristo
- **Tö:** maraca
- **Toleró chi:** flauta pequeña
- **Toleró cri:** flauta grande
- **Toleró níbigruto:** trompeta de caña de carrizo y campana de calabaza
- **Toleró ña:** flauta de PVC
- **Toleró:** flauta
- **Yusá:** arpa de lengüeta

Maleku

- **Arafujo:** flauta fúnebre
- **Checa checa:** maraca
- **Javára:** palo zumbador (instrumento musical)
- **Javfara:** dios de las tortugas
- **Karakukúa:** flauta fúnebre
- **Kurijurijanaporetec:** cantos de amor
- **Nakikonarájafari:** antigua danza
- **Napuratengeo:** antigua danza
- **Nausuneusum:** flauta embocadura tipo travesa
- **Nausuneusun:** flauta embocadura tipo quena
- **Pétare:** flauta
- **Purelgen:** burío
- **Quirriica:** hule
- **Sori sori:** ocarinas
- **Tali:** tambor
- **Tocú:** el dios legítimo

Bribri

- **Aló:** chicha de maíz
- **Awá:** chamán, sukia
- **Awakal:** bastón de sukia
- **Awapa:** chamanes, sukias
- **Bachá:** balso
- **Bazú:** lanza
- **Bë:** diablo
- **Boluca:** boruca

- **Böwö:** fuego
- **Burío:** jtsäkicha
- **Dapé:** festejo
- **Ditsowo:** semilla
- **Dakaro:** gallina
- **Duletié:** danza indígena cabécar
- **Huecö:** zahinillo
- **Ikuo:** maíz
- **Jkakuk:** silbar
- **Kabe:** carrizo
- **Kalotok:** bailar
- **Kalote:** baile, fiesta
- **Kacha:** balsa
- **Kabekir:** cabécar
- **Sbuluak:** canto fúnebre
- **Se:** indígena
- **Setée:** collar de curación
- **Siwasku:** pequeña chácara donde el jawá-awá lleva las piedras mágicas (siä)
- **Sibö:** Dios
- **Sörbo:** danza
- **Stsök:** cantar
- **Stsokol:** canto profano
- **Ta:** maraca
- **Sabak:** tambor
- **Sorbón:** baile
- **Uluk:** cedro
- **U-suré:** casa cósmica
- **Wokuo:** máscara
- **Ye stöke:** yo suelo cantar

Cabécar

- **Bicagra:** maestro de ceremonias
- **Blur cue:** raspador de caparazón de armadillo
- **Bucublu:** ser sobrenatural relacionado con el canto jawá-awá
- **Bulsique:** canciones de baile
- **Copawe:** flauta de semilla del mismo nombre
- **Cué:** tortuga
- **Diaburú:** personaje que come mucho
- **Didze:** fiesta
- **Diskota:** chicha de maíz
- **Ditsö:** gente
- **Duk:** caracol
- **Dulacleiwa cse cese:** canciones de amor
- **Duletié:** canción de baile de tambor
- **Dwalko:** ser sobrenatural relacionado con el canto jawá-awá
- **Dzaba pable:** cantos de cuna (calmador de niño)
- **Iguá:** maíz
- **Itsó:** espíritu peludo relacionado con la curación de ranchos
- **Jawá:** chamán, sukia
- **Jawapa:** chamanes
- **Jo:** ayudante del setébera en una vela, puede tocar al muerto
- **Joromasa:** espíritu con pelaje relacionado con la curación de ranchos
- **Jotamí joven:** asistente de jotamí vieja (su función es aprender haciendo)
- **Jotamí vieja:** ayudante de bicagra en ceremonia de curación de un rancho
- **Jotamí:** asistente del jo en una vela
- **Juburuy joven:** asistente de juburuy viejo (su función es aprender haciendo)
- **Jurubuy viejo:** ayudante de bicagra en ceremonia de curación de un rancho
- **Kabeñak:** pito fúnebre sencillo de carrizo
- **Kape:** sueño
- **Kiriaki:** espíritu de estatura alta relacionado con la curación de ranchos
- **Kus:** ser sobrenatural relacionado con el canto jawá-awá
- **Namaitami:** asistente del bicagra en una vela
- **Olopsa:** ser sobrenatural relacionado con el canto jawá-awá
- **Oró:** zopilote rey
- **Oxcoro:** gallina
- **Quebekegre:** serpiente
- **Sabak:** tambor
- **Schakal:** humo de tabaco
- **Segré:** cantos de muerte
- **Setébera:** el que toca tambor en las velas
- **Sha:** chile
- **Siä:** piedras mágicas
- **Talacabe:** flauta de caña de carrizo
- **Torox:** lagarto

- **Ulú:** bastón de curación (de examinar)
- **Uluk:** bancos
- **Wa-laky:** rancho cultural
- **Yochicho:** asistente del bicagra en una vela
- **Yócsoro:** flauta de caracol de tierra

Glosario de nombres científicos

A

Achiote (*Bixa orellana*)

Águila real (*Aquila chrysaetos*)

Árbol de hule (*Castilla elástica*)

Armadillo o cusuco (*Dasyopus novemcinctus*)

Armadillo zopilote (*Cabassous centralis*)

B

Bálsamo o chirraca (*Myroxylon balsamum*)

Balso (*Ochroma pyramidale*)

Banano (*Musa paradisiaca*)

Barba de viejo (*Tillandsia usneoides*)

Barbasco (*Lonchocarpus utilis*)

Búho (*Asio flammeus*)

Burío (*Heliocarpus appendiculatus*)

C

Cacao (*Theobroma cacao*)

Calabaza o tecomate (*Lagenaria siceraria*)

Cambute (*Strombus gigos*)

Caña brava (*Gynerium sagittatum*)

Caoba (*Swietenia macrophylla*)

Carrizo (*Phragmites australis*)

Cedro amargo (*Cedrela odorata*)

Cedro dulce (*Cedrela tonduzii*)

Cera de jicote (*Melipona beecheii*)

Cirrí (*Mauria heterophylla*)

Codorniz (*Coturnix coturnix*)

Copal (*Protium copal*)

Corteza amarilla (*Tabebuia ochracea*)

Cristóbal (*Platymiscium pinnatum*)

Cucaracha de montaña (*Blatta orientalis*)

G

Gallina/gallo/pollo (*Gallus gallus domesticus*)

Guácimo ternedero (*Guazuma ulmifolia*)

Guarumo (*Cecropia obtusifolia*)

I

Iguana (*Iguana iguana*)

J

Jaguar (*Panthera onca*)

Jícara (*Crescentia cujete*)

L

Lagarto (*Caiman crocodilus*)
Lágrimas de San Pedro (*Coix lacryma-jobi*)
Langosta de agua dulce (*Cherax quadricarinatus*)
Lechuza (*Tyto alba*)

M

Martilla (*Potos flavus*)
Mastate (*Brosimum utile*)
Matapalo (*Ficus crocata*)
Mono colorado (*Ateles geoffroyi*)
Múrice (*Plicopurpura pansa*)

O

Ojo de buey (*Mucuna pruriens*)
Oropéndola (*Oriolus oriolus*)

P

Palma de coyol (*Acrocomia vinífera*)
Palma real (*Roystonea regia*)
Pejibaye (*Bactris gasipaes*)
Pita (*Aechmea magdalenae*)
Pizote (*Nasua narica*)
Platanillo (*Heliconia bibai*)

Q

Quetzal (*Pharomachrus mocinno*)

R

Roble (*Quercus petraea*)
Roble coral (*Terminalia amazonia*)

S

Saíno (*Tayassu pecari*)

T

Tabaco (*Nicotiana tabacum*)
Targuá (*Croton gossypifolius*)
Tepezcuintle (*Cuniculus paca*)
Tortuga terrestre (*Chelonoidis donosobarrosi*)
Tuete (*Vernonia patens*)

V

Vaca (*Bos taurus*)
Venado Cola Blanca (*Odocoileus virginianus*)

Y

Yuca (*Manihot esculenta*)
Yuquilla (*Curcuma longa*)
Yute (*Corchorus capsularis*)

Z

Zopilote negro (*Coragyps atratus*)
Zopilote rey (*Sarcoramphus papa*)

Referencias

- Abel-Vidor, S. (1981). *Precolumbian art of Costa Rica*. Harry N. Abrams.
- Abell, W. (1966). *The Collective Dream in Art; a psycho-historical theory of culture based on relations between the arts, psychology, and the social sciences*. Schocken Books; Harvard University Press.
- Acevedo Vargas, J. L. (1986a). *La Música en Guanacaste*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Acevedo Vargas, J. L. (1986b). *La Música en las Reservas Indígenas de Costa Rica*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Acosta, I. (2000). *Narraciones Malekus*. Junta de Educación Palenque Margarita; Instituto de Estudios de las Tradiciones Sagradas de Abia Yala.
- Aguilar, C. (1953). *Retes, un depósito arqueológico en las faldas del Irazú*. Universidad de Costa Rica.
- Aguilar, C. (1996). *Los usékares de oro*. Fundación Museos Banco Central.
- Alpírez, W. (1972). *Música Indígena costarricense*. Ministerio de Educación Pública.
- Artes Musicales UCR. (2024, 20 de junio). *El legado de Jorge Luis Acevedo Vargas en el Archivo Histórico Musical-UCR* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QuwOhpWIDcs>
- Boas, F. (1955). *Primitive art*. Dover Publications. (Obra original publicada en 1927)
- Bozzoli Vargas, M. E. (1975). *Localidades indígenas costarricenses*. Universidad de Costa Rica.
- Bozzoli Vargas, M. E. (1979). *El nacimiento y la muerte entre los Bribris*. Universidad de Costa Rica.
- Bozzoli Vargas, M. E. (1982). *Especialistas en la medicina aborigen bribri: informe preliminar*. Universidad de Costa Rica.
- Campos Jiménez, C. M. (1986). *Devociones populares. Introducción a su estudio en Costa Rica*. Publicación de la Revista Senderos.
- Chacón Soto, V. (2023, 14 de febrero). Un paseo por el mágico mundo de la música indígena. *Semanario Universidad*. <https://semanariouniversidad.com/cultura/un-paseo-por-el-magico-mundo-de-la-musica-indigena/>

- Chamorro Escalante, J. A. (2013). La nueva etnomusicología: el estudio del entorno sonoro y los sustitutos del lenguaje verbal. En M. L. de la Garza Chávez & C. Aguilar (Coords.), *La música como diálogo intercultural. Actas del Primer Encuentro de Etnomusicología* (pp. 11-31). Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas; Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica; Red Napiniaca.
- Consejo Nacional de Rectores. (2024, 21 de mayo). *Declaratoria 2024: “Universidades Públicas con los Pueblos Originarios”*. <https://www.conare.ac.cr/declaratoria-2024-universidades-publicas-con-los-pueblos-originarios/>
- Constenla Umaña, A., & Maroto, E. S. (1979). *Legendas y tradiciones borucas*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Dissanayake, E. (1995). *Homo Aestheticus*. University of Washington Press.
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and The Profane*. Brace & World.
- Eliade, M. (1974). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy*. Princeton University Press.
- Fernández de Oviedo y Valdés, G. (1851-1855). *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar Océano* (J. Amador de los Ríos, Ed.). Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- Fernández, L. (1907). *Colección de documentos para la historia de Costa Rica. Tomo IX*. Imprenta Viuda de Luis Tasso.
- Fernández, L. (1976). *Asentamientos, hacienda y gobierno*. Editorial Costa Rica.
- Ferrero, L. (1977). *Costa Rica Precolombina*. Editorial Costa Rica.
- Ferrero, L. (2000). *Costa Rica Precolombina*. Editorial Costa Rica.
- Flores Zeller, B. (1978). *La música en Costa Rica*. Editorial Costa Rica.
- Fundación CIMAS. (2020, 12 mayo). *KRUNG KITA, LA BALSERÍA DE KRIBARIGÂDE* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LEilUS7iYk4>
- Gabb, W. (1978). *Talamanca, el espacio y los hombres*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Gablik, S. (1991). *The reenchantment of Art*. Thames and Hudson.
- Garnier, J. F. (1904). Página XII (de un estudio). *Páginas Ilustradas*, 1(17), 263-265.

- van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Alianza eBooks. <http://atlas.umss.edu.bo:8080/jspui/bitstream/123456789/433/1/LD-300-079.pdf>
- González Chávez, A. & González, F. (1989). *La Casa Cósmica y sus Símbolos*. Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Instituto Mixto de Ayuda Social. (2023, 9 noviembre). *Territorio indígena Maleku estrena centro de cultura y capacitación*. <https://www.imas.go.cr/es/comunicado/territorio-indigena-maleku-estrena-centro-de-cultura-y-capacitacion>
- Jensen, A. E. (1966). *Mito y culto entre pueblos primitivos*. Fondo de Cultura Económica.
- Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 26(84), 179-188. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762004000100009&lng=es&tlng=es.
- Lange, F. (1988). *Costa Rican and Archaeology*. University of Colorado.
- Levy-Bruhl, L. (1966). *Primitive Mentality*. Beacon Press. (Obra original publicada en 1923)
- Lippard, L. (1990). *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*. Pantheon Books.
- Martí, S. (1955). *Instrumentos musicales precortesianos* (Prefacio de I. Marquina). Instituto Nacional de Antropología.
- Martínez Tabares, V. (1993, octubre). Presentación [Número especial]. *Conjunto: revista de teatro latinoamericano*, 2-3.
- Meléndez Chaverri, C. (1971). *Papel de los Zopilotes en la Religión de los Indios del Pacífico Sur de Costa Rica*. Academia de Geografía e Historia de Costa Rica.
- Meléndez Chaverri, C. (1974). *Viajeros por Guanacaste*. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Ministerio de Cultura y Juventud. (2013). Decreto Ejecutivo N.º 37823-C. *Diario La Gaceta*, (153).
- Ministerio de Cultura y Juventud. (2017, 14 de diciembre). Decreto Ejecutivo N.º 40766-C. Declara la manifestación cultural denominada Juego o Fiesta de los Diablitos (Cabru rojc en brunca) que se realiza anualmente en los poblados indígenas de Boruca y Rey Curré, como patrimonio cultural inmaterial de dichas comunidades. *Diario Oficial La Gaceta*, (237). https://www.imprentanacional.go.cr/pub/2017/12/14/COMP_14_12_2017.html

- Ministerio Público de Costa Rica. (s. f.). *Mapa de las pueblos indígenas en Costa Rica* [Fotografía]. Poder Judicial. <https://ministeriopublico.poder-judicial.go.cr/index.php/fai>
- Molina Muñoz, P., & Aguilar Bonilla, M. (2015). *La Metáfora de los Sonidos*. Fundación Museos Banco Central de Costa Rica.
- Neomúsica*. (2023, 14 de abril). Clasificación de los instrumentos según Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs. https://neomusica.es/blog/clasificacion-de-los-instrumentos-segun-erich-moritz-von-hornbostel-y-curt-sachs/?srsltid=AfmBOop9ldyDYaEg8KETVYUG_R6o03d2ibU3ndOLaXswYA2uqemTjv53
- Ramón y Rivera, L. F. (1980). *Fenomenología de la Etnomúsica del Area Latinoamericana* Biblioteca INIDEF 3 – CONAC.
- Sibaja, M. (2007). *Usuré* [Fotografía]. Recuperada de <https://huellasculturales11.wordpress.com/trabajos-de-estudiantes-2013/la-anexion-del-partido-de-nicoya-una-huella-imborrable-por-margarita-chaves/>
- Snarkis, M. J. (1982). *La Cerámica Precolombina en Costa Rica*. Instituto Nacional de Seguros.
- Stone, D. (1949). *The Boruca of Costa Rica*. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology.
- Stone, D. (1961). *Las Tribus Talamancañas de Costa Rica*. Museo Nacional de Costa Rica; Editorial Antonio Lehmann.
- Stone, D. (1977). *Pre-Columbian Man in Costa Rica*. Peabody Museum Press.
- Young, P. D. (2022). *NGAWBE: Tradición y cambio entre los guaymí del occidente de Panamá* M. Machuca-Gálvez, Trad.). Gato Gordo Press. (Obra original publicada en 1971) https://digitalrepository.unm.edu/ulls_fsp/189
- Young, P. D. (1993). *Etdeballi. Un viaje al corazón del pueblo ngóbe* (A. L. Jaén, M. Machuca-Gálvez, J. Sarsaneda del Cid, F. Wallace, Trads.). Acción Cultural Ngóbe. https://digitalrepository.unm.edu/ulls_fsp/187/

Resúmenes biográficos de los autores

Jorge Luis Acevedo

Nacido en 1943, es un destacado músico costarricense que ha desempeñado roles cruciales como docente e investigador en la Universidad de Costa Rica. Tras obtener títulos en música en la UCR y realizar estudios en París, regresó a Costa Rica para dedicarse a la docencia y la investigación etnomusical. Ha sido clave en la documentación y preservación de la música de los pueblos originarios de Costa Rica y ha publicado diversas obras y grabaciones en este campo. Además, ha impulsado proyectos culturales y musicales importantes a nivel nacional.

Ronald DeWitt Mills-Pinyas

Nacido en 1952 en Estados Unidos, es un pintor, grabador y muralista. Con estudios en arte y filosofía, ha impartido clases y dirigido proyectos en universidades como Linfield College y la Universidad de Costa Rica. Ha creado murales en varios países y ganado becas Fulbright por sus investigaciones etnoestéticas en Centroamérica. Junto con Jorge Luis Acevedo, fundó CEDIA, una organización dedicada a la investigación y preservación de las artes culturales tribales. Mills-Pinyas continúa activo como pintor y profesor emérito, residiendo entre España y Oregón.

Corrección filológica: *Isaac Marín M.* (Instituto de Investigaciones en Arte)
Diagramación y portada: *Jennifer Rodríguez R.* (Archivo Histórico Musical, Escuela de Artes Musicales) y
Amanda Nájera M. (Instituto de Investigaciones en Arte)
Realización y control de calidad del libro digital: SIEDIN

Edición digital del Sistema Editorial de Difusión de la Investigación.
Fecha de creación: abril, 2025.

