

LA TEMÁTICA DE LOS CANTOS FUNEBRES BRIBRIS¹

Laura Cervantes Gamboa

ABSTRACT

The topics in a collection of 18 Bribri funerary chants are classified and analyzed. Their study reveals that the traditional funerary ritual was the frame for an analogy between the most important liminal situation the individual goes through, passing from the world of the living to that of the dead, and the most important liminal situation the Bribri universe has gone through, that of its creation.

0. Introducción

0.1 Objeto y antecedentes del trabajo

En este trabajo se intentará clasificar y analizar los temas que se presentan en los cantos fúnebres bribris. Hasta la fecha, no se han producido estudios sistemáticos, ni globales ni particulares, acerca de los temas tratados en las diversas manifestaciones de la música indígena costarricense. Los únicos antecedentes más cercanos son algunas muestras dentro de las colecciones generales de textos presentados por Stone (1947, 1961) que se limitan a su traducción y a algunas observaciones explicativas acerca de la misma.

La clasificación temática de los cantos fúnebres bribris ha demostrado ser de gran utilidad no sólo para la comprensión de la función social de la música funeraria, sino también del ritual fúnebre mismo y de diversas concepciones bribris tanto acerca de la muerte como de ciertas normas conductuales que deben regir la vida del individuo. Aunque aún deben realizarse estudios en otros dominios temáticos de la música bribri, el lector puede usar como referencia el trabajo de Cervantes (1991), en donde se presentan los diversos géneros musicales bribris y se introducen algunos comentarios acerca de las temáticas generales que se pueden encontrar.

0.2 Contexto, propósito, y algunas características de la ejecución de los cantos fúnebres bribris.

Los cantos bribris que serán objeto de estudio en este trabajo se ejecutaban en el ritual fúnebre tradicional, del cual sólo sobreviven algunos ritos (para una descripción detallada del ritual ver Cervantes 1990: 26-51). Los bribris practicaron el enterramiento secundario o tratamiento secundario del cadáver. El cadáver no se enterraba inmediatamente después de la muerte, sino que se empaquetaba y se dejaba en la montaña, en un lugar bastante aislado y alejado de los sitios de vivienda y trabajo. Cuando la carne del cadáver se hubiera desintegrado, se hacía un paquete envolviendo los huesos en una pieza de mastate (especie de tela hecha de la corteza de ciertos árboles). Este paquete se resguardaba en un pequeño refugio, el cual se construía especialmente para este propósito en el mismo lugar en donde se había colocado el cadáver. El paquete con los huesos se mantenía ahí hasta que fuera tiempo de realizar una gran fiesta (llamada *sulâr* en bribri) que debía llevarse a cabo antes de depositar los huesos definitivamente en una fosa donde se conservaban los paquetes con los huesos de todos los miembros de un mismo clan (los clanes bribris son matrilineales). El último *sulâr* se realizó en Talamanca en los años cuarenta, época en que también murió el último cantor funerario.

Para determinar el momento en que se realizaría el *sulâr*, no sólo se requería esperar la descomposición de la carne del cadáver, sino que generalmente había que esperar la disponibilidad de varios paquetes de huesos de miembros de un mismo clan, ya que el enterramiento de los huesos solía ser colectivo, esto, por dos razones principales. Como una de ellas, los bribris aducen que los osarios no debían abrirse muy frecuentemente, en cierto modo por respeto a los huesos de los antepasados, pero también debido al riesgo que esto siempre implicaba en cuanto a posibles enfermedades que se podían contraer. Por otro lado, señalan el detalle de que el evento sería más festivo en tanto más paquetes de huesos hubiera que enterrar, lo cual hace directa alusión a la magnitud económica asociada con esta fiesta, pues los dolientes debían hacer grandes preparativos para ofrecer grandes cantidades de comida y bebida. Así, por ejemplo, se hacían siembros especiales, además de los de consumo diario, para contar con suficientes productos para la fiesta; se engordaban animales, y se destinaban grandes maizales y cacaoales para la elaboración de la chicha y el chocolate. El *sulâr* podía durar desde tres días hasta más de un mes, según los diversos reportes, siendo el fin de la fiesta el momento en que las provisiones se agotaban; por lo tanto, entre más familias participaran en la acumulación de víveres más larga podía ser la fiesta. El énfasis en la magnitud y duración de la fiesta se explica además por la creencia bribri en que los espíritus de los animales consumidos durante el ritual funerario ayudan a las almas de los difuntos en su viaje después de la muerte, aparte de que los muertos también participan simbólicamente de estas comidas. En fin, lo anterior explica por qué sólo en los casos de difuntos de importante status social el enterramiento de los huesos podía ser individual, ya que entonces la familia doliente podía sufragar los gastos, o bien, hasta toda la comunidad colaboraba, como podía ser el caso para los jefes y oficiantes religiosos. Vale aclarar que no existía restricción acerca de que las personas con un status social importante debieran tener un *sulâr* exclusivo, sino que las razones para la celebración individual o colectiva del *sulâr* eran las que se han expuesto aquí. En otras palabras, el enterramiento colectivo de los

huesos era lo usual pero no la norma entre los bribris, y aunque los paquetes de huesos de difuntos de status social importante podían ser enterrados individualmente, esto tampoco era prescriptivo.

En fin, desde el momento de la muerte de una persona hasta el entierro definitivo de sus huesos podían pasar varios años. En general, podemos caracterizar este largo proceso funerario en dos grandes fases, la primera de índole más bien provisional y dedicada al tratamiento del cadáver y el esqueleto, y la segunda para el enterramiento definitivo de los huesos. Las participaciones musicales en el proceso ritual funerario se concentraban en la segunda fase (especialmente en la celebración del *sulâr*), ya que en los ritos de la primera fase sólo era opcional la ejecución de un único canto. Esto en sí es muy significativo, ya que está relacionado con el propósito mismo de los cantos en el ritual funerario, lo cual pasaré a explicar a continuación.

Primeramente, se hace necesario explicar el concepto bribri acerca de la constitución del alma. De acuerdo con la versión más elaborada que se reporta, cada persona tiene ocho almas (pueden consultarse otras versiones en Bozzoli 1979: 133 y Guevara 1986: 164-6). Los nombres de estas almas en el habla ritual bribri son los siguientes. *Omala cha weksula cha* y *demala shëksula cha* se encuentran en el ojo derecho, *dika wika cha tlöksula cha* y *sibörago saëksula cha*, en el izquierdo. *Tömala cha röksula cha* está cerca del lado derecho del estómago, *yalaia cha bataksula cha* está en el estómago, *waglira cha nõksula cha* en el esófago, y *chkalia cha nõksula cha* en el corazón. Cuando una persona muere, todas las almas, a excepción de *sibörago saëksula cha* (una de las del ojo izquierdo) y *chkalia cha nõksula cha* (la del corazón), abandonan el cuerpo. Estas dos almas se quedan con el cadáver durante todo el proceso de descomposición, y posteriormente con los huesos, hasta el momento de ejecutar la fiesta *sulâr*. Es por medio de esta fiesta, y en particular con la ejecución de los cantos, que las dos almas mencionadas abandonan este mundo definitivamente y se unen a las otras seis. Específicamente, un informante me ha indicado que es justo con la ejecución del canto que he numerado en este trabajo como #7, cuando

las últimas dos almas abandonan los huesos; lo cual es muy interesante, ya que este canto hace referencia a detalles particulares de la vida del difunto.

Otros cantos también muestran el carácter de despedida que tenía la música funeraria. Por ejemplo, hay un canto que invocan a *Sulā* (el constructor de las almas) para avisarle que las almas van de regreso (no hay relación etimológica entre *Sulā* y *sulār*), y un canto para despedir definitivamente al difunto cuando los huesos son depositados en el osario. Incluso existe un canto con el cual se supone que el mismo difunto, por medio de los cantores funerarios, se despedía de sus familiares.

En general, los informantes siempre explican que la fiesta *sulār* tenía que ser llevada a cabo para despedir a los muertos. Un informante me dijo una vez que era por medio de la celebración del *sulār* que las almas sabían que era el momento de abandonar los huesos. En particular, entonces, puede decirse que el propósito de la ejecución de los cantos fúnebres en el *sulār* era lograr despachar efectivamente a las almas *sibōrago saēksula cha* y *chkalia cha nōksula cha*.

Las almas buenas regresan al mundo subterráneo de *Sulā*, el fabricante de las almas, otras tienen diferentes destinos. Puede encontrarse mayor información acerca del origen, y el viaje y destino de las almas después de la muerte en Cervantes (1990: 52-72).

En cuanto a la ejecución de los cantos, ésta marcaba un momento de profundo respeto y atención en medio del ambiente festivo. La mayoría de los cantos se bailaban con danzas por lo general muy lentas. Había diferentes tipos de danzas (ver Cervantes 1990: 42-4). Los cantos y danzas se realizaban durante día y noche, y sólo se suspendían para comer y descansar.

La cultura bribri destacaba la existencia de un oficio ritual para la ejecución de los cantos fúnebres. El *stsōkōl* (cantor funerario) era una especie de chamán especializado sólo en esta tarea, es decir, como tal, un *stsōkōl* no podía realizar ninguna otra actividad propia de los funerales. Sólo los miembros de ciertos clanes, y únicamente hombres, podían hacerse cantores fúnebres, cuyo oficio tardaba largos años en aprenderse. He recogido la siguiente lista de clanes que pueden dar cantores funerarios:

alōriwak, sībawak, kabēkwak, tynūchkawak, blēriwak, sīnā'ākwak, klējwak, y iōchkawak. Bozzoli (1974:11) también menciona */sulitsuwak), /Kibēgruwak/, y /oLōriwak/ [Sic]*. Los *stsōkōlpa* (-pa es el morfema plural) cantaban al unísono con los *stsōkōl sīni'pa* (asistentes de los cantores) para cuyo oficio no había restricción de pertenencia a clanes particulares. Mayor información acerca de la ejecución de los cantos puede encontrarse en Cervantes (1990:39-45)

Finalmente, para comprender la razón del ambiente festivo de los funerales bribris, es interesante ver la explicación que el mismo jefe Antonio Saldaña diera a Francis Nicholas a principios de siglo (Nicholas 1902:159,160): "...antes de que se lleven los huesos, nosotros bailamos y nos regocijamos, porque ahora están a salvo, y hacemos esto bailando, tomando, y comiendo hasta que todo lo que pertenecía al difunto sea consumido"... "Las danzas que usted vió fueron en despedida y regocijo, porque aquellos que partieron están a salvo".

0.4 Acerca de la estructura formal de los cantos

Señalaré aquí rápidamente algunos rasgos de la estructura formal de los cantos que son necesarios para entender mejor la naturaleza de los mismos y el procedimiento que se siguió en el estudio de sus temáticas.

Quizás las características formales más llamativas sean las relacionadas con la variedad lingüística empleada. Los cantos fúnebres, al igual que los otros cantos sagrados bribris, no utilizan el bribri cotidiano sino el habla ritual religiosa, un código especial que tampoco representa una versión arcaica del habla cotidiana. Esta variedad lingüística ha sido descrita recientemente por Constenla (1990). Sus rasgos formales más característicos los son el hecho de que sea siempre cantada, que posea un tipo de discurso en verso, y que tenga una estructura formal basada en marcos estróficos que se repiten idénticamente cada vez con uno o varios términos diferentes que aparecen siempre en una posición fija. Constenla (Cervantes y Constenla 1986), llama a estos términos "impletores". Para mayor claridad acerca de la estructura en estrofas con impletores, puede examinarse rápidamente la muestra de

textos que se ha incluido como apéndice. Véase Constenla (*idem*) para una descripción de las características fonológicas, morfosintácticas, léxicas y discursivas del habla ritual religiosa bribri.

Por otro lado, en lo que respecta a su estructura musical, los cantos fúnebres son monofónicos (uso de una sola voz o parte musical), hemitónicos (el semitono es la unidad mínima), silábicos ("canto de una sóla nota por cada sílaba", Randel 1986: 819), y estróficos ("repetición de la misma música para todas las estrofas", *idem*: 810). Sobre esto último, aclaro que algunos cantos presentan diferentes patrones estrófico-musicales, pero generalmente sólo dos, y éstos siempre aparecen asociados a conjuntos mayores de estrofas, o bien uno a un conjunto de estrofas y otro al estribillo. Muchos cantos están formados por dísticos, los cuales también se repiten con la misma música.

El ritmo de los cantos tiende a ser lento, pero es importante el testimonio de Nicholas (1902: 148-61), que señaló que algunas danzas funerarias que observó llegaban a ser más rápidas en el transcurso de su ejecución. Aunque hay cantos que parecen recitativos, se encuentran diversos tipos de melodías, siendo las descendentes las más comunes. La melodía siempre se mueve entre intervalos muy pequeños, usualmente de segundas y terceras, y nunca mayores a una cuarta justa. El ámbito melódico generalmente no es mayor a una quinta justa (como una única excepción, tengo un canto con un ámbito de sétima menor). Se encuentran escalas de tres a cinco sonidos, pero no mayores que éstas. Las trifónicas y tetrafónicas son las más comunes.

El hecho de que el habla ritual religiosa bribri sea siempre cantada es de especial interés para entender la naturaleza de los cantos funerarios en lo relativo a su propósito. En primer lugar, la afirmación de que esta habla es cantada significa que estamos en presencia de una variedad lingüística en donde el texto tiene como su única manifestación el canto, es decir, el texto nunca se habla: se canta. Además, es importante aclarar también que la música no existe independientemente del texto. Por otro lado, entre los géneros literarios bribris, el tipo de discurso en verso sólo se encuentra en el habla ritual. Todas estas peculiaridades son

explicables por medio de la teoría bribri del origen del lenguaje (Cervantes 1990: 99-100, Constenla 1990: 15-6).

La lengua bribri fue inventada y enseñada por *Sibò* (dios principal y héroe cultural) a los indios. El lenguaje que existía anteriormente en el universo es precisamente el que se usa actualmente en los cantos sagrados bribris, el cual lo hablaban, y todavía lo hablan, los seres sobrenaturales que habitan otros mundos. Esta es la razón por la que el habla ritual siempre se usa en eventos comunicativos en los que participan seres sobrenaturales, pues el hablante está hablando con ellos, o acerca de ellos, en su propio lenguaje. Estos eventos incluyen: 1- los rituales oficiados por los *awápa* (doctores) y en el pasado los de los *úsékólpa* (sacerdotes) y *stóókólpa* (cantores funerarios), y 2- las narraciones tradicionales, cuando se hace referencia a alguien o algo en los otros mundos (usualmente nombres de seres y los lugares donde viven), o cuando se citan literalmente las palabras de seres sobrenaturales. Así las cosas, la variedad lingüística usada en los cantos fúnebres y otros cantos sagrados es en realidad el lenguaje original y general del universo. En resumen, el habla ritual bribri es una variedad lingüística en la que el texto sólo existe cantado, la música no existe independientemente del texto, y el tipo de discurso sólo existe con ese texto y esa música. Ese es el carácter de la lengua general del universo, el resultado de una combinación única y exclusiva.

0.5 Fuentes y procedimientos de análisis

La fuente principal de este estudio es la tradición oral. Aunque yo he entrevistado a varios bribris acerca de los temas que presentan los cantos fúnebres, la mayoría de la información que se ofrece aquí se ha basado en datos que he recogido principalmente de tres informantes: el señor Francisco García (clan *sébliwak*), el señor Teófilo Buitrago (clan *tkabériwak*), y el señor Rosendo Jackson (clan *suwékólwak*). Ellos tienen alrededor de sesenta y setenta años. Los tres viven en Talamanca. Don Francisco y don Rosendo son de Alto Coén, el primero vive actualmente en Chiroles, el segundo en Mojoncito. Don Teófilo es de Alto Urén y vive

actualmente en Amubre. He recogido cantos fúnebres de los tres.

Don Teófilo es el último *stsó'köl sini'* bribri (asistente o acompañante de los cantores fúnebres). El último *stsó'köl* (cantor funerario), Toribio García, murió en la década de los años cuarenta. Don Teófilo y don Francisco son reconocidos *awápa* (doctores), también poseen ambos los oficios rituales de *bikàkla* (maestro de ceremonias) y *ákáb* (manipulador de cadáveres). Muchos bribris afirman que don Francisco es el mejor *awá* y el último de los más grandes. El fue entrenado como acompañante de cantor (*stsó'köl sini'*) por el último cantor mencionado arriba, su propio padre, pero don Francisco no llegó a realizar el cuarto *sulâr* requerido para graduarse en este oficio. Don Francisco no podía ser cantor funerario porque su clan, que no es el mismo del de su padre (los clanes bribris son matrilineales), no se cuenta dentro de los que pueden dar cantores funerarios.

Don Rosendo Jackson es un gran erudito. Aunque él no estuvo interesado en obtener algún oficio ritual, estudió informalmente con algunos *awápa*. Uno de ellos, Nosario Hernández, también fue asistente de cantor y aprendiz del oficio del cantor. La capacidad analítica de don Rosendo es admirable. El tiene una habilidad excepcional para aislar rubros léxicos de los cantos a un grado mayor que otros informantes, lo cual hizo que su papel fuera fundamental en esta investigación.

Además de la tradición oral, he utilizado como referencia general fuentes en las que se puede encontrar información relativa a las prácticas funerarias bribris; pero como he mencionado anteriormente, no existe información previa sobre los contenidos de los cantos funerarios.

Debido a las características formales del habla ritual religiosa, los informantes no pueden traducir los cantos fúnebres del mismo modo como harían con un texto común. Primero que nada, solamente los informantes entrenados en este tipo de habla pueden ayudar en la traducción de los cantos. Actualmente estos son los *awápa* (doctores) y sus aprendices, o personas que intentaron seguir este oficio y recibieron algún entrenamiento. En segundo lugar, pueden dar ciertos datos algunas personas que han tenido contac-

to o se han interesado de alguna manera en esta habla ritual (por ejemplo, familiares de los *awápa*, o personas mayores que en el pasado se interesaban más por sus tradiciones culturales). Sin embargo, en relación con la variedad lingüística utilizada en los cantos funerarios, incluso los *awápa* son enfáticos al decir que solamente la gente entrenada en este registro puede dar información precisa. En Talamanca, por ejemplo, los *awápa*, siempre me han referido a las únicas dos personas entrenadas en el registro utilizado en los cantos funerarios. Ellos son dos de mis tres informantes. El tercero obtuvo cierto conocimiento tanto del registro de los *awápa* como del de los *stsó'kólpa* (cantores funerarios). No obstante, incluso con estos tres informantes, se dan muchos impedimentos para traducir totalmente los cantos, los cuales tienen que ver con la estructura del habla ritual misma y la información que los informantes todavía pueden elucidar al respecto.

Los informantes pueden dar, en algunos casos, la traducción de ciertos impletores, los cuales generalmente son nombres de seres sobrenaturales o el nombre que las cosas tienen en el habla ritual. La traducción de los marcos estróficos nunca se obtiene fácilmente, y cuando se les consulta al respecto, los informantes generalmente hacen un comentario global acerca del significado de toda la estrofa. Es posible encontrar palabras bribris y cabécares cambiadas de alguna forma en los marcos estróficos (los procesos fonológicos de este fenómeno son explicados por Constenla 1990), y Constenla (*idem*) ha descubierto también palabras de otras lenguas chibchas (boruca, térraba, dorasque y emberá).

Durante mi trabajo de campo, con el fin de obtener descripciones del contenido de cada canto que recogía, básicamente he procedido pidiéndole a los informantes que me explicaran el sentido general del canto. Entonces, ellos me han contado un mito al cual se refiere el canto o han hecho comentarios acerca del canto sobre el que se les cuestiona. En segundo lugar, les he preguntado cuál es la razón por la que ellos creen que esas historias míticas debían tratarse en los funerales, o les he hecho más preguntas acerca de la importancia del propósito del canto. Por lo tanto, aunque la clasificación que propondré aquí es

enteramente mía, ha sido con base en esta exégesis nativa que la he formulado. El trabajo detallado de traducción siempre fue posterior a ésta, y ha venido a confirmar la existencia de términos que no fueron mencionados en primera instancia en los intentos de traducción de los informantes, pero que comprueban el contenido de las descripciones generales que ofrecieron.

0.6 La muestra de cantos

Se han incluido como apéndice textos de dieciocho cantos fúnebres, los cuales constituyen una muestra de más de cuarenta que he logrado recoger. La muestra representa la selección de una de varias versiones de un mismo canto. A excepción de unos cuantos cantos (2,3,16,17, y 18), parece que no había una secuencia fija de ejecución. Sin embargo, el orden de algunos cantos es predecible. Por ejemplo, los cantos 4,5 y 6 se ejecutaban uno después del otro. Estos cantos eran, respectivamente, para los huesos de un niño, de un adulto, y de personas importantes. Un informante me ha explicado que ellos se ejecutaban después de que el *sulâr* había comenzado. El *sulâr* daba inicio con la ejecución de los cantos que he numerado como 2 y 3, por lo que he ordenado todos estos cantos juntos (2,3,4,5,6). El canto 1 se ejecutaba opcionalmente durante la primera fase del ritual funerario.

El canto 16 era el último del *sulâr*, y el canto 17 se cantaba durante la procesión al osario. Del canto 18 hay seguridad de que era el último de todos, pues se ejecutaba al colocar los huesos en el osario, con lo cual se daba por terminado el proceso funerario. Por lo tanto, los cantos 1,2,3,4,5,6; y los cantos 16,17,18 representan, respectivamente, el principio y el final de toda la secuencia. He colocado en el medio aquellos cantos cuyo orden era arbitrario, o bien, se desconoce.

Por otro lado, debo mencionar que los textos que se incluyen en el apéndice, deben ser en su mayoría ejemplos fragmentarios de la totalidad de un canto, pues, como lo explican los informantes, en circunstancias reales los cuales durarían casi una hora o más. Las muestras que ha recogido han sido lo que los informantes han podido recordar, o bien, lo único que desearon cantar en el momento. En otras

ocasiones, cuando un informante me ha cantado el mismo canto por segunda o tercera vez, he obtenido nuevos impletores, con lo que se ha podido reconstruir más de un mismo canto.

Finalmente, debo aclarar que en la transcripción de los textos de los cantos trabajaron Francisco Pereira Mora y Adolfo Constenla Umaña (del segundo es la fijación formal del texto), a quienes agradezco su indispensable colaboración.

1. Los temas

En esta sección del trabajo se hará una descripción del inventario temático de la muestra de cantos, con el fin de aportar primeramente la información básica de la que parte el análisis presentado en la segunda sección.

1.1 Canto 1: canto ejecutado opcionalmente durante la primera fase del proceso funerario

El informante que me dio este canto explicó que el canto era para despedir al difunto. El canto está formado por cuatro dísticos que reciben un impletor al principio, que significa "hombre" o "mujer" de acuerdo con el sexo del difunto. Los cuatro impletores para hombre son *uëskala*, *sësëmolo*, *sibölako*, y *duniãla*. Desafortunadamente, el informante sólo recordó tres impletores para mujer: *koitomi*, *tsokala*, *olkoko*. Luego del impletor sigue la palabra para alma *wikala*. Así, el primer verso de cada discurso siempre significará 'alma de hombre' o 'alma de mujer'. En el segundo dístico, las palabras *bia* y *yu* han sido traducidas, respectivamente, como 'algo' y 'vaya'. Entonces, cada discurso llegaría a significar algo así como "alma de hombre (o alma de mujer), vaya abajo", refiriéndose al mundo subterráneo de *Sulâ*.

1.2 Cantos 2 y 3: cantos para empezar el *sulâr*

Los cantos *sulâr kéli* (canto 2) y *sulâr kékeka* (canto 3), con los cuales daba inicio la ceremonia del *sulâr*, están relacionados con el mito de la creación del mar. De acuerdo con la

mitología bribri, el mar brotó de un árbol que crecía sin parar del vientre de una mujer que había cometido incesto. *Sibô* tuvo que darse a la tarea de conseguir ayuda para derribar el árbol, el cual amenazaba con romper el techo de su propia casa, el punto más alto de la bóveda celeste. Cuando se logró derribar el árbol, salió tanta agua de sus ramas y tronco, que esto fue lo que dio origen al mar. El lector puede encontrar versiones del mito de la creación del mar en Bozzoli (1979:194-200), Guevara (1986: 509-19, 607-8,619-21), y un resumen en Cervantes (1990:78-81); así como diferentes interpretaciones de la misma en Bozzoli (*idem* 144, 201-4), Guevara (*idem* 78-90, 85-6) y Cervantes (*idem* 95-7).

Los informantes me han explicado que los cantos 2 y 3 de la muestra se refieren al árbol del cual brotó el mar. El título del primero, *sulâr kéli*, significa 'árbol del *sulâr*'. La palabra bribri para árbol es *kái*. La forma *kél* presenta la inflexión anafórica del sustantivo, la cual se forma cambiando la vocal a *-e*, usando un tono descendente en esa vocal, y agregando *-i*, con lo cual *kéli* llega a significar 'el árbol particular de', o como en este caso, 'el árbol propio del *sulâr*', el cual es nada menos que el mismo árbol del cual brotó el mar, de acuerdo con las explicaciones de mis informantes. En la segunda sección de este trabajo se ofrecerán algunos comentarios acerca de las asociaciones que pueden encontrarse entre el mito de la creación del mar y el ritual funerario.

En el canto 2, los impletores *ule* y *shg*, son las palabras en habla ritual para 'árbol' y 'bejuco', respectivamente. En este canto, la forma *bëg* en el impletor *bëgalaë*, es la palabra para 'negro'. Entonces, tenemos una descripción del árbol del mar como un árbol negro que tiene bejucos, lo cual fue confirmado por un informante.

1.3 Cantos 4,5 y 6: cantos relativos al estatus del difunto

El canto 4 se ejecutaba cuando el difunto era un niño y el canto 5 para un adulto que no hubiera tenido en vida atributos especiales, ya que si el difunto había tenido un rango social importante o hubiera tenido riquezas (como jefes o oficiantes rituales), entonces debía eje-

cutarse el canto 6. Me han dicho que también había un canto especial para adolescentes, pero aún no he podido recolectarlo. El propósito de estos cantos era, entonces, dar cuenta del estatus social del difunto. Además, se me ha explicado que estos cantos confortaban a las almas. Así, por ejemplo, en relación con el canto 4, un informante ha mencionado que con la expresión del tercer dístico *ler sô kuë i te* se dice al alma de un niño "usted irá bien, nada malo le pasará". El canto 5 se ha traducido hasta el momento como "No tema (*kebôt kë*), sépalo (*ker ike*), el alma llegó al camino (*idë wika iwikala, iwiko neke*)". Finalmente, por razones desconocidas, el canto 6 está formado con expresiones de los cantos 4 y 5.

1.4. Canto 7: canto acerca de la vida del difunto

Como se ha mencionado anteriormente, era con la ejecución de este canto que las dos últimas almas que se habían quedado con los huesos, sabían que ya podían abandonarlos y debían empezar su viaje al mundo de *Sulâ* para reunirse con las otras 6 almas. Algo muy interesante acerca del propósito de este canto es que los impletores se seleccionaban no sólo en relación con el estatus del difunto, sino también en relación con características particulares de su vida. Así, por ejemplo, debían usarse los impletores correspondientes si el difunto era un hombre o una mujer. Si el difunto pertenecía al clan de los *úsëkal*, las palabras *kaba* y *tomí* indicarían, respectivamente, si el difunto era un hombre o una mujer de esa condición. También hay impletores para indicar oficios rituales. Por otro lado, si el difunto gustaba mucho de viajar, se usaba el impletor *káiro s*. *Bölötuiga* se usaba si había tenido animales como chanchos o vacas. Otros impletores indicarían si había sido un buen trabajador, y así sucesivamente. De esta manera se obtenía un canto que describiría la vida del difunto.

1.5 Canto 8: canto para dirigirse al fabricante de las almas

Hasta el momento, he estado usando libremente el nombre *Sulâ* para referirme al fabricante de las almas, pues en realidad existen cuatro *Sulâ*. Sus nombres en el habla ritual

son: *Sorsokō sula*, *Sula tsogo sula*, *Sula lako sula*, y *Satēk sula sula*. Como puede apreciarse, cada uno de estos nombres aparece en el primer verso de cada estrofa del canto. *Sorsokō sula* y *Satēk sula sula* son los que hacen las almas de los hombres, *Sula lako sula* y *Sula tsogo sula* hacen las de las mujeres. Según las explicaciones de un informante, con este canto se le avisa a los *Sulā* que las almas ya van de regreso y se les pide que las reciban.

1.6 Canto 9: canto acerca de las culebras que castigan

El mayor peligro con que se encuentran las almas en su viaje de regreso al mundo de *Sulā*, lo representan unas enormes y monstruosas culebras que castigan las mezquindades y otras malas conductas que las personas hayan cometido en vida. El propósito de este canto es advertir a las almas acerca del encuentro de dichas culebras. El canto es realmente una descripción de las mimas. Siempre hay cuatro culebras por cada cosa que se castigue. Lo que se castiga se indica con un impletor al principio de cada estrofa, al que sigue la palabra para culebra *to*, con lo que entonces se identifica la mala conducta a la que el canto se está refiriendo (por ejemplo, *iamol to*, culebra de la chicha' o "culebra que castiga el haber sido mezquino con chicha"). Por otro lado, cada una de las cuatro estrofas del canto se refiere a una de las cuatro culebras, las cuales son de diferentes colores, negra (*bēk* en la primera estrofa), roja (*yōt* en la segunda estrofa), blanca (*sulat* en la cuarta estrofa) y con puntas (*sōr* en la tercera estrofa). Puede encontrarse mayor información acerca de las culebras, y acerca de las malas conductas que se castiga después de la muerte, en Cervantes (1990: 56-71).

1.7 Canto 10: acerca de la historia de *Sibō* y *Jabēbulu*

Sibō planeó la forma de deshacerse de *Jabēbulu* porque sabía que *Jabēbulu* no iba a querer a los indios y podía, entonces, ser peligroso para ellos. *Sibō* se apareció a la madre de *Jabēbulu* fingiendo ser un niño perdido en el camino. La anciana se compadeció de él y lo trajo a su casa. Ella le dijo a *Jabēbulu* que

había encontrado un niño que al crecer les ayudaría con los trabajos de la siembra y los quehaceres domésticos. Pero *Jabēbulu* sabía que ese niño era *Sibō*, y se lo dijo a su madre. El canto es una dramatización de este diálogo entre *Jabēbulu* y su madre. Los informantes explican que con este acto de *Sibō*, *Jabēbulu* supo que sería eliminado.

Este canto es un buen ejemplo de una forma muy común en que los cantos fúnebres (y otros cantos sagrados) tratan los temas mitológicos, esto es, por medio de estructuras dramáticas en las que se cita directamente la participación de los actores en un diálogo.

1.8 Canto 11: acerca de la historia de *Sibō* y *Sōrbulu*

Sibō también planeó cómo eliminar a *Sōrbulu*. Una vez, *Sōrbulu* estaba dando una fiesta y lo molestaba el ruido que venía de un nido de pájaros carpinteros. *Sōrbulu* mató a los pichones y amarró a la madre al poste de su casa (ésta es la razón, según la mitología bribri, por la que los pájaros carpinteros *Campyphilus guatemalensis* tienen alrededor del cuello un plumaje blanco como especie de collar). La fiesta continuó, pero sorpresivamente el pájaro voló y escapó. *Sōrbulu* supo, entonces, que ése había sido un presagio de muerte de parte de *Sibō*. El canto evoca este evento.

La palabra para presagio de muerte, *wakabawa*, está presente en todas las estrofas del canto. El impletor *kōksala* en la última estrofa significa 'pájaro carpintero'. Todos los demás impletores son sinónimos de 'raza de *Sōrbulu*'.

1.9 Canto 12: acerca de la historia de *Sibō* y *Pulíkuta*

Pulíkuta es una anciana, la dueña de la miseria. *Sibō* sabiendo que también *Pulíkuta* sería peligrosa para los indios, la embarcó diciéndole que si lo ayudaba a sostener la caída del árbol del cual saldría el mar, ella podría tomar los huevos que había en los nidos. Pero cuando el árbol iba a caer, y *Pulíkuta* estaba sosteniendo el tronco dirigiendo la mirada hacia el oeste, *Sibō* hizo un soplo, y entonces *Pulíkuta* quedó atrapada

para siempre viendo en esa dirección. Así está todavía, y cuando trata de mirar de reojo hacia el este, en la dirección en que viven los indios, esa es la razón por la que se dan algunas sequías y entonces escasea la comida. El canto se refiere a un diálogo entre *Pulíkuta* y *Sibò* en el que ella se lamenta de su destino y el engaño de *Sibò*.

En la primera parte del canto *Sibò* le dice a la anciana que hay huevos de polluelos en el árbol. Todos los impletores de la primera parte son sinónimos de "anciana (*kēsuka*, *besuka*, *bēsuka*, *kabēsuka*, *lērike*, *totobe*, *sustre*, *wabia*). En las estrofas, *dōia* es 'ave' y *dōiala* huevos de ave". Luego, en la segunda parte del canto, cuando *Pulíkuta* habla, se usa un nuevo marco estrófico cuyo último verso, *ñino ye te e*, quiere decir '*Sibò* me ha sentenciado'.

1.10 Canto 13: acerca de la historia de *Sibò* y la iguana

Sibò envió a la iguana a averiguar qué era el ruido que venía del lugar de *Dóbulu*. La iguana no pudo averiguarlo y entonces *Sibò* se enojó tanto que le dijo a la iguana que la mataría. Pero la iguana le dijo que la única forma en que podría matarla sería estrellándola contra el tronco de un árbol. *Sibò* hizo esto, pero entonces la iguana se escapó por las ramas del árbol, el cual, según las explicaciones de un informante, es el árbol del mar. *Sibò* ya había planeado que todo esto ocurriera así porque de esta forma quedó instituido que los indios usarían la piel de iguana para hacer sus tambores, lo mismo que la madera de ese árbol (un cedro). Los tambores se usaban para acompañar las danzas funerarias.

Este canto repite constantemente el nombre en habla ritual de la piel de iguana: *nawawe*. En la primera estrofa, el impletor *tesmala* significa cedro, y en la cuarta, *skitētē* se refiere a un instrumento de madera llamado *siākōl*, un idiófono usado solamente para la ceremonia del *sulār*, lo cual, junto con la referencia a la piel de iguana, muestra que este canto tiene una asociación con instrumentos musicales que se usaban en los funerales.

1.11 Canto 14: acerca de la historia de *Sibò* y el armadillo

Sibò también dejó la concha del armadillo para ser usada como instrumento musical, el cual, según los informantes, se usaba sólo en los funerales. Este canto evoca el mito en el que *Sibò* embaucó al armadillo.

El armadillo era realmente una anciana a la que *Sibò* le pidió que cuidara una canastita con las semillas de maíz con las que él iba a crear a los indios, pero la anciana empezó a comerse las semillas. Al notar *Sibò* que había menos semillas en la canasta, le dijo a la anciana que él sabía que ella se las estaba comiendo, pero la anciana lo negó. Esto ocurrió varias veces hasta que *Sibò* la encontró comiéndoselas. Entonces la anciana trató de escapar transformándose en armadillo. Corrió y *Sibò* corrió tras de ella. *Sibò* tiró la canasta para tratar de golpear a la anciana, y ésta cayó en su cabeza, dándole la forma que la cabeza del armadillo tiene desde entonces. La anciana trató de escapar cavando un hueco. *Sibò*, tratando de atraparla, la agujoneó con una estaca que se le quedó clavada. Esta es la cola del armadillo.

El canto cita varios sinónimos del nombre ritual de la anciana (*bēsukala*, *kēsukala*, *sōsire*, *wabia*). Los otros impletores son nombres de mundos (*sabelua*, *doloua*) y el nombre del armadillo (*kolsqe*).

1.12 Canto 15: canto para muertes accidentales

Este canto se ejecutaba cuando la muerte había ocurrido a causa de un piquete de culebra o por accidente sucedidos durante el trabajo, como ser aplastado por un árbol o caer de un precipicio.

1.13 Canto 16: canto para un *ókōb* (manipulador de cadáveres)

Cuando el difunto había tenido el oficio ritual de *ókōb* (manipulador de cadáveres) se ejecutaba este canto especialmente para el paquete de sus huesos.

1.14 Canto 17: despedida del mismo muerto a sus familiares

Con este canto, los difuntos, por medio del cantor fúnebre, se despedían de sus familiares. Un informante me ha dicho, literalmente, que el canto dice algo así como "Yo me voy, ustedes de quedan. ¡Pobre papito, pobre mamita! Yo me voy, yo tengo que irme". El verso *sato tara e kē* se ha traducido como "ustedes se quedan huérfanos" (*tara* 'huérfano').

El canto se ejecutaba cuando al empezar la procesión para ir al osario, los *ókōpa* (manipuladores de cadáveres) tomaban el paquete de huesos y caminaban alrededor de la casa donde se realizaba la ceremonia. El canto se seguía cantando durante la procesión.

1.15 Canto 18: para depositar los huesos en el osario

Este es el último canto, cuya ejecución marcaba el final de todo el proceso funerario. Al final del canto, los huesos se colocaban en el osario. De acuerdo con un informante, el propósito del canto es despedir por última vez al difunto. Explicó que con este canto se les dice a los muertos: "Ustedes ya no son de aquí, vayan al lugar de *Sulā*. ¡Vayan!"

2. Clasificación y análisis

Vemos, entonces, que había un canto que se ejecutaba en la primera fase del ritual funerario, otro durante la procesión al osario, y otro al depositar los huesos en el osario. Los restantes, que son la mayoría, se ejecutaban durante el *sulār*. Las anteriores descripciones temáticas de estos cantos pueden resumirse de la siguiente manera.

Después de los dos cantos introductorios del *sulār* (2, 3), se dan tres cantos relativos al status del difunto (4, 5 y 6), y un canto que especifica las particularidades de su vida (7). Es interesante notar que los temas de los cantos, 4, 5, 6 y 7 ocurrían inmediatamente después de haberse iniciado la ceremonia, pues estos cantos enfatizan la vida del difunto: su rango social y los detalles de su vida; el canto 7 es particularmente importante por el hecho de que al ser ejecutado las últimas dos almas que

habían permanecido con los huesos, los abandonan y empiezan su viaje al mundo de *Sulā*. Luego tenemos el canto 8 con el que invoca a *Sulā* para presentarle al espíritu del difunto. La ubicación de este canto también es interesante, pues una vez que se ha hecho referencia al estatus y vida del difunto, y se han ido las almas, en cierto modo se le avisa a *Sulā* que las almas ya van de regreso.

Por otro lado, los cantos 10, 11, 12, 13 y 14, se refieren a eventos míticos en los que *Sibō* (dios principal y héroe cultural) actúa como embaucador (personaje conocido en inglés como *trickster*). Tres de estos cantos (10, 11, 12) evocan la forma en que *Sibō* se deshizo de seres que eran peligrosos para los indios. Los otros dos (13, 14) recuerdan cómo *Sibō* embaucó al armadillo y la iguana para dejarles a los indios dos instrumentos musicales que se usarían en los funerales, los tambores, y la concha del armadillo. Pueden comentarse ciertas cosas interesantes en relación con los temas de estos dos cantos. Hasta donde yo sé, entre los bribris, la concha del armadillo como instrumento musical, sólo se usó en los funerales. Por otro lado, de los temas mitológicos de los cantos fúnebres sabemos que el origen de los tambores tiene que ver con la historia de la creación del mar, pues la madera del árbol del mar (un cedro) fue la que *Sibō* dejó para hacer los tambores, así como dejó la piel de iguana para hacer los parches de los tambores. La asociación entre la iguana y el árbol del mar puede verse en que *Sibō* planeó que la iguana escapara por las ramas de ese árbol. Otro dato interesante acerca del uso de los tambores entre los bribris es que éstos sólo se usan en dos géneros musicales las canciones *Dulē*, en las que tres hombres se acompañan con tambores, y los funerales. Pero no todos los hombres cantaban *Dulē*, pues estos cantos requieren cierto entrenamiento de la variedad lingüística, una especie de térife. Por lo tanto, la fiesta funeraria *sulār* era la única ocasión en la que cualquier hombre podía tocar tambor (debo aclarar que los esposos de mujeres embarazadas no podían participar en ninguna actividad funeraria).

Continuando con el resumen de los temas de los cantos, vemos que hay cantos para ciertas ocasiones especiales: uno para difuntos que hubieran muerto accidentalmente (15), uno

para ayudar a las almas mezquinas de los ataques de las culebras que se encontrarían en el viaje después de la muerte (9), y uno en caso de que el difunto hubiera sido *ókób* (manipulador de cadáveres) (16). Por último, tenemos los cantos 17 y 18, los cuales pueden considerarse cantos finales ya que se ejecutaban, respectivamente, durante la procesión al osario (17), y al depositar los huesos en el osario (18), siendo el canto 18 el evento que incluso marcaba el final de todo el proceso funerario.

Del examen de esta muestra de cantos, propongo clasificar los cantos fúnebres bribris en dos grupos temáticas generales: uno que tiene que ver directamente con el protocolo de la ceremonia, y otro que incluye cantos que se refieren a eventos mitológicos relacionados de alguna manera con las prácticas funerarias. Debo reconocer que, en su esencia, uno podría notar referencias mitológicas en casi todos los cantos, lo cual es una característica general de las manifestaciones sagradas de la etnomúsica, pero con el objetivo clasificatorio

de encontrar rasgos discriminatorios generales, pienso que los temas de todos los cantos incluidos en estas dos grandes categorías se analizan más fácilmente de esta forma, como intento mostrar en la Tabla 1 y Figura 1.

El diagrama de la Figura 1 explica los números de la columna derecha de la Tabla I. El número 1 es para el primer grupo, "Cantos protocolarios" (1,2,3,4,5,6,7,8,9,15,16,17,18), llamados de esta manera considerando el hecho de que estos cantos se concentran en marcar momentos específicos del protocolo o desarrollo de las ceremonias fúnebres: despedida del difunto durante la primera fase del proceso funerario (1), el comienzo del *sulār* (2,3), su final (16,17,18), el momento de referirse al difunto (4,5,6,7), el momento de invocar al fabricante de las almas (8), y los momentos de hacer referencia a situaciones particulares (4,5,6,9,15,16). El grupo #1 se divide en dos categorías 1.1. "Cantos de ejecución general" (1,2,3,7,8,17,18) y 1.2 "Cantos ejecutados para casos particulares (4,5,6,9,15,16), para hacer

TABLA I

Clasificación de 18 cantos fúnebres bribris

No.	Canto	Grupo	Categorías
1.	Canto ejecutado opcionalmente la primera fase del proceso funerario	1	1.1
2.	Inicio del <i>sulār</i> : canto <i>sulār kéli</i>	1,2	1.1, 2.1
3.	Inicio del <i>sulār</i> : canto <i>sulār kékeka</i>	1,2	1.1, 2.1
4.	Para un niño	1	1.2
5.	Para adultos de menor estatus social	1	1.2
6.	Para adultos de alto estatus social	1	1.2
7.	Acerca de la vida del difunto	1	1.1
8.	Para <i>Sulā</i> : el fabricante de las almas	1	1.1
9.	Acerca de las culebras que castigan después de la muerte (canto para almas mezquinas)	1	1.2
10.	Acerca de la historia de <i>Sibò</i> y <i>Jabébulu</i>	2	2.2.1
11.	Acerca de la historia de <i>Sibò</i> y <i>Sórbulu</i>	2	2.2.1
12.	Acerca de la historia de <i>Sibò</i> y <i>Pulikuta</i>	2	2.2.1, 2.1
13.	Acerca de la historia de <i>Sibò</i> y la iguana	2	2.2.2, 2.1
14.	Acerca de la historia de <i>Sibò</i> y el armadillo	2	2.2.2
15.	Acerca de muertes accidentales	1	1.2
16.	Para un <i>ókób</i> (manipulador de cadáveres)	1	1.2
17.	Despedida del mismo muerto hacia los familiares	1	1.1
18.	Para depositar los huesos en el osario	1	1.1

- 1.1 Cantos de ejecución general
(1,2,3,7,8,17,18)
- 1. Cantos protocolarios
(1,2,3,4,5,6,7,8,9,15,16,17,18)
 - 1.2 Cantos ejecutados para casos particulares
(4,5,6,9,15,16)
 - 2.1 Cantos relacionados con el mito de la creación del mar (2,3,12,13)
- 2. Cantos que se refieren a eventos mitológicos relacionados de alguna manera con las prácticas funerarias (2,3,10,11,12, 13,14)
 - 2.2 Mitos acerca de los engaños de *Sibõ*
(10,11,12,13,14)
 - 2.2.1 Engaños de *Sibõ* para eliminar seres peligrosos
(10,11,12)
 - 2.2.2. Engaños de *Sibõ* para dejarles a los indios instrumentos musicales usados en los funerales (13,14)

Figura 1. Diagrama de las categorías usadas en la Tabla 1

una diferencia, respectivamente, entre aquellos cantos que siempre se debían ejecutar, y otros que eran opcionales y se seleccionaban de acuerdo a situaciones particulares (por ejemplo, el estatus de los difuntos). Por otro lado, el número 2 es para el segundo grupo, "Cantos que se refieren a eventos mitológicos relacionados de alguna manera con las prácticas funerarias" (2,3,10,11,12,13,14), el cual también presenta dos categorías: 2.1 "Cantos relacionados con el mito de la creación del mar" (2,3,12,13), y 2.2 "Mitos acerca de los engaños de *Sibõ*" (10,11,12,13,14). La categoría 2.2. se divide a la vez en dos: 2.2.1 "Engaños de *Sibõ* para eliminar seres peligrosos" (10,11,12), y 2.2.2 "Engaños de *Sibõ* para dejarles a los indios instrumentos musicales usados en los funerales" (13,14).

Como se puede apreciar en la tabla, hay cuatro cantos (2,3,12,13) que traslapan catego-

rías, lo cual ocurre porque estos cantos, además de su categoría principal (el primer número que se les asigna en la columna derecha), son los cantos relacionados también con el mito de la creación del mar. De estos cuatro cantos, 2 y 3 pertenecen tanto al grupo temático #1 como al # 2. Estos son los únicos casos en los que dicha situación ocurre, es decir, los únicos cantos que las dos categorías mayores (los grupos temáticos) de la taxonomía no discriminan perfectamente. Pero esto es más bien un resultado muy importante de la clasificación propuesta, ya que nos indica que son éstos los únicos cantos protocolarios relacionados con el mito de la creación del mar, lo cual es muy significativo, pues éstos son precisamente los cantos que dan inicio al *sulâr*. Trataré de explicar la relevancia de esto a continuación.

Hay varios hechos que relacionan al mito de la creación del mar con las prácticas funerarias.

Por ejemplo, el cuerpo de la mujer de la que crece el árbol del mar fue preparado de la manera en que los bribris acostumbraban hacer tradicionalmente con los cadáveres, y en general, las diferentes versiones del mito siempre incluyen descripciones que permiten confirmar que se estaban llevando a cabo actividades relacionadas con ritos funerarios. Por otro lado, la historia de la creación del mar es la única en la que *Sibõ* participa en un funeral, y un dato muy importante es que muchas versiones presentan al mismo *Sibõ* trabajando como un *bikakla* (maestro de ceremonias). El *bikakla* un oficiante ritual que se encarga de la organización y ejecución de casi cualquier clase de ceremonias públicas. Los actos de *Sibõ* son siempre mencionados por los bribris como modelos de hacer las cosas, o como explicaciones de porqué las cosas son como son. Por lo tanto, podemos apreciar que una forma en la que el mito de la creación del mar está relacionado con el ritual fúnebre, es que en este mito *Sibõ* instituyó la forma en que los bribris debían realizar los funerales.

Para analizar otro aspecto que relaciona al mito de la creación del mar con las ceremonias fúnebres, y que constituye, en mi opinión, el resultado más interesante de este estudio, tomaré en consideración el lugar de este mito en la mitología bribri acerca de la creación del mundo. Pienso que con esta aproximación puede demostrarse que el análisis temático de los cantos fúnebres nos enseña que en el ritual funerario bribri se da una analogía entre la realidad del universo (el macrocosmos) y la realidad social del individuo (el microcosmos) en la que el árbol del mar funciona como "símbolo clave" (siguiendo a Orther 1979, que se refiere así a los símbolos que, entre otras cosas, demuestran su importancia apareciendo reiteradamente en diferentes contextos).

De acuerdo con la mitología bribri, ya existía un universo antes de que el mundo de los indios fuera creado, pero este universo no reunía las condiciones necesarias para la vida humana: sólo seres extraños y peligrosos existían en aquellos tiempos, no había luz, y toda la superficie estaba cubierta de piedra. Pero *Sibõ* quería crear a los indios y se dio a la tarea de prepararles un lugar apropiado, con lo que en realidad él estaba construyendo su propia casa, la cual sería entonces el mundo de los

indios (se puede encontrar un análisis de los mitos de la creación del mundo y la casa de *Sibõ* en Guevara 1986. González et. al. 1989. también introduce información al respecto).

De la historia de la creación del mar se sabe que ese mundo, o en otras palabras, la casa de *Sibõ*, estaba en proceso de ser creado: el árbol del mar iba a romper el techo de la casa de *Sibõ* (el cielo), el mar fue creado, la tierra fue dejada para los indios, el mar para los blancos. Sabemos que el mundo todavía no estaba terminado porque *Sibõ* juega un papel activo en este mito, y siempre se explica que cuando hubo luz, después de que se creó la tierra, *Sibõ* dejó este mundo donde los humanos viven ahora (el noveno sobre ocho mundos subterráneos) y se fue a vivir a la punta de su casa (el mundo es una casa cónica), el punto más alto del cielo. La creación de la tierra, cuyo mito termina con la creación de la luz es, entonces, la última cosa antes de que el mundo de los indios quedara totalmente terminado. Así las cosas, pienso que podemos ver la creación de la tierra como un "mito de incorporación" (aplicando la propuesta de Van Gennep 1960, utilizada más bien para clasificar los ritos de pasaje), en el sentido de que este mito marca el paso del universo de un estado previo a su actual configuración para dar cabida al mundo de los bribris, mientras que podemos ver el mito de la creación del mar como un "mito de transición" perteneciente al período luminal en que el mundo indígena estaba en proceso de ser creado.

Sabemos que cuatro de los siete cantos del grupo temático # 2 ("Cantos que se refieren a eventos mitológicos relacionados de alguna manera con las prácticas funerarias") tienen que ver con el árbol del mar. He afirmado que podemos ver este árbol como un símbolo clave en la analogía entre el macrocosmos universal y el microcosmos individual. Hice esta afirmación porque el árbol del mar parece ser el símbolo seleccionado de todos los otros presentes en la creación del mar para evocar este mito. Al respecto, ya hemos visto que el mito de la creación del mar es citado, por medio de constantes referencias al árbol del mar, en los dos cantos introductorios del *sulâr* (cantos 2 y 3), y en los que tratan acerca de las aventuras de *Pulîkuta* (la dueña de la miseria) y la iguana (cantos 12 y 13). Por otro lado, otros cantos también hacen referencia a esta situación liminal o

transitoria del universo. El canto 14, acerca de la forma en que la concha del armadillo fue dejada por *Sibò* para usarse como instrumento musical en los funerales, menciona que la anciana que más tarde se convirtió en armadillo, estaba a cargo de las semillas de maíz de las cuales *Sibò* iba a crear a los indios. Los cantos 10 y 11, acerca de *Jabébulu* y *Sórbulu*, y el canto 12, sobre *Pulikuta*, tratan de las aventuras de *Sibò* para eliminar a estos seres de su creación, el mundo de los bribris. *Sibò* logró eliminarlos por medio de embaucamientos y engaños, del mismo modo en que eliminó al armadillo y la iguana. El rol de *Sibò* como embaucador en estos cantos es también muy sugestivo, pues como Turner (1969:125) lo ha señalado, los embaucadores usualmente aparecen asociados a situaciones liminales.

3. Conclusiones

En resumen, tres tipos de temas parecen ser relevantes para los bribris en relación con sus celebraciones mortuorias, a saber:

- 1- Temas míticos que tienen que ver con la situación liminal principal: la creación del mundo, y el origen en ella de algunas actividades y elementos importantes del ritual fúnebre.
- 2- Temas relacionados con características de la vida del muerto: su estatus, sus aventuras y, funciones en la vida, incluso de causa de su muerte, si ésta fue accidental, etc.
- 3- Temas relacionados con el proceso que las almas de los muertos sufren: el viaje al mundo de *Sulà*, los peligros a los cuales están expuestos en ese viaje, la despedida de las mismas almas hacia los vivos, etc.

En conclusión, el estudio de la temática de los cantos fúnebres bribris nos enseñan que en el ritual fúnebre se da una analogía entre la situación liminal más importante que sufre el individuo, ésta es, el paso de la sociedad de los vivos al mundo de los muertos, y la situación liminal más importante que ha sufrido el universo bribri, la cual es, su creación misma. Los temas del primer tipo señalados más arriba constituyen el modelo universal de la situación, los del segundo y tercer tipo, su contraparte en la esfera del individuo.

Nota

1. Quisiera dedicar este trabajo a Francisco Pereira Mora, bribri, fallecido en febrero de 1991, sin cuya ayuda este estudio no habría sido posible. Las excepcionales habilidades de Francisco tanto para la transcripción de textos bribris como en la recolección y explicación de material etnográfico, harán que su ausencia deje un gran vacío en el desarrollo de la cultura bribri. Su grata memoria quedará para siempre en el corazón de quienes tuvimos la dicha de conocerlo.

Bibliografía

- Bozzoli, María Eugenia. 1979. *El Nacimiento y la Muerte entre los Bribris*. San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- . 1984. "La posición social de los especialistas en la medicina aborigen de Talamanca". *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad de Costa Rica). Edición especial No. 1.: 9-21.
- Cervantes Gamboa, Laura y Adolfo Constenla Umaña. 1986. "Los cantos fúnebres bribris, análisis musical y filológico". Estudio inédito. Departamento de Antropología, Universidad de Costa Rica.
- Cervantes Gamboa, Laura 1990. "Sulàr - playing for the dead. A study of Bribri Funerary Chants as speech acts". Tesis de maestría. Universidad Estatal de Nueva York, Albany.
- . 1991. "Los géneros musicales bribris: aspectos sociolingüísticos de su ejecución". Aparecerá en *Káñina*. Vol. XV. No. 1 y 2.
- Constenla Umaña, Adolfo. 1990 "The Language of the Bribri Ritual Songs". *Latin American Indian Literatures Journal* 6(1): 14-35.
- Guevara, Marcos. 1986. "Mythologie des Indiens Talamanca". Tesis doctoral. Universidad París X-Nanterre.
- González, Alfredo et al. 1989. "La Vivienda Indígena en la Vertiente Atlántica". Tesis de Licenciatura, Departamento de Antropología, Universidad de Costa Rica.

- Ortner, Sherry B. 1979. On Key Symbols. En: *Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach*. Ed. por William A. Lessa y Evon Z. Sogt. 4a ed. Nueva York, Filadelfia, San Francisco y Londres. Harper & Row Publishers.
- Randel, Don Michael. ed. 1986. *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Stone, Doris. 1947. "Two songs and a legend in boruca". *International Journal of American Linguistics*, 12:249-50.
- . 1961. *Las Tribus Talamancañas*. San José: Librería Lehman.
- Turner, Víctor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cambridge: Peabody Museum.
- Van Gennep, Arnold. 1960. *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press.

Apéndice

1. Canto ejecutado opcionalmente durante la primera fase del proceso funerario

Para hombres

Yëskala wikala
bia yu a de.

Sësëmolo wikala
bia yu a de.

Erë sibölako wikala
bia yu a de.

Ei duniāla wikala
bia yu a de.

Para mujeres

Koiti wiki
bia yu a de.

Eitsolaka wikala
bia yu a de.

Olkoko wikala
bia yu a de.

2. Inicio del *sulār*: canto *sulār kēli*

Öala
er ya ta ëbë.

Öala
bö sula ëbë.

Öala
ee she bakoi

Öala
ee ule bakoi.

Öala.
Ba ëbë sa ëbë.
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.

Këkëala öa ke ke

Këkëala öa.

Öa.

3. Inicio del *sulār*: canto *sulār këkëka*

Ea bëglaë
ë ianoe
ea sheblaë
ë ianoe.

Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa.
Öa.

Ea itlaë
ë ianoe,
ea sabëralaë
ë ianoe.

Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa.
Öa.

4. Para un niño

Kë dëdëdë balabalë

5. Para adultos de menor estatus social

Keböt kë a ëe

Kë rërërë baladalë
shaloe shaloe, ö.

O bibe ler sökue ite
kireë kireë, ö.

Er sölö ler sökue iia
kireë kireë, ö.

Idë wika iwikala
iwikong keie ë kö, aë.

Keböt kë a ëe
ker ike a ë kö, aë.

Idë wika iwikala ë
iwikong keie ë kö, aë.

6. Para adultos de alto estatus social

Irë wika iwikala
iwikang keieëkö, ö.

Kë rërërë balabalëë
balëë balë jo, a.

Keböt kë aëe
kër ikë aëko, aë.

Idë wika iwikala
iwikang keieëkö, ö.

Kër ike ae
keböt kë aekö, ae.

7. Acerca de la vida del difunto

Ea yëskala
wëomje,
ea alötuiga
wëomje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl m̄ ale aböli
iweköl m̄ ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea sékaliba
wëomje,
ea balátuiga
wëomje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl m̄ ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea yëria
wëomje,
ea ulätuiga
wëomje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl m̄ ale aböli
iweköl m̄ ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea bölötuika
wëomje,
ea káröa
wëomje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl m̄ ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea kalaka
wëǝmje,
ea sëtuiğa
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea tsërökuö
wëǝmje,
ea balátuiga
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea yëskala
wëǝmje,
ea jélgaba
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea tsabélgaba
wëǝmje,
ea spabagaba
wëǝmje,
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea tákuika
wëǝmje,
ea tulítuiga
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea égaliba
wëǝmje,
ea kalaka
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea sélkaba
wëǝmje,
ea kachábagaba
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

Ea istomj
wëǝmje.
ea áltomj
wëǝmje.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iweköl mj ale aböli
ea.
Këkëala öa ke ke
këkëala öa, öa.

8. Para *Sulà*, el fabricante de las almas

Sorsökö sula
stiwake wakriga rmoğa
sawä kë
Këeala keaka kë
aö k'ö k'ö.

Sula tsogq sula
 stiwake wakriga rmowa
 sawä kē
 kēeala keaka kē
 aō k'ō k'ō.

Sula lako sula
 stiwake wakriga rmowa
 sawä kē
 kēeala keaka kē
 aō k'ō k'ō.

Satēk sula sula
 stiwake wakriga rmowa
 sawä kē
 kēeala keaka kē
 aō k'ō k'ō.

9. Acerca de las culebras que castigan después de la muerte

Kölö to be ramj su
 bēk kamōle busukrēa
 wirar tabaō
 wirar saō
 kaō kakē
 kaō tabēga
 kaō.

Kölö to be ramj su
 sōr kamōle busukrēa
 wirar tabaō
 wirar saō
 kaō kakē
 kaō kabēga
 kaō.

Kölö to be ramj su
 yök kamōle busukrēa
 wirar tabaō
 wirar saō
 kaō kakē
 kaō tabēga
 kaō.

Kölö to be ramj su
 sula kamōle busukrēa
 wirar tabaō
 wirar saō
 kaō kakē
 kaō tabēga
 kaō.

10. Acerca de la historia de *Sibō* y *Jabébulu*

Parte I. La madre de *Jabébulu* le habla a *Jabébulu*

Kēr ikē a ē
 ala ike a ē
 dö.

Babalisharala
 ikuṅa ikuṅa
 doie i
 dö.

Tetarala
 ikuṅa ikuṅa
 doie i
 dö.

Böböbarala
ikuna ikuna
 doie i
 dö.

Kër ikë a ë
 ala ike a ë
 dö.

Parte II. *Jabëbulu* le responde a su madre

Kër ikë a ë
 u a ë
 dö

Iyabalisharala
ikuna ikuna
 doie i
 dö.

I chtetarala
ikuna ikuna
 doie i
 dö

I yö böbarala
ikuna ikuna
 doie i
 dö.

▲ Sibö
 le sukue Sibö
 le u ë
 dö.

Kakiakua Sibö
 kakiakua
 le u ë
 dö.

We ña
 yabolo
 ya e
 tekir wa
 ya wa
 ia wa i
 re.

Kër ikë a ë
 u a ë
 dö.

Ö ö.

11. Acerca de la historia de *Sibö* y *Sórbulu*

Ea Sórbulu
 wákabawai,
ea kqibölö
 wákabawa,
 bösúla ikabë
 wákabawa rmaia
 nawqwée,
 áeëké
 kea öa, öa e.

Ea kábölö
 wákabawai,
ea káëra
 wákabawa,
 bösúla ikabë

Ea kóksala
 wákabawai,
ea kqibölö
 wákabawa,
 bösúla ikabë
 wákabawa rmaia
 nawqwée,
 áeëké
 kea öa, öa e.

wákabawá rmaia
 nāwōwēe,
 áeékē
 kēa öa, öa e.

12. Acerca de la historia de *Sibö* y *Pulkkuta*

Eë kēsuka
 eë besuka
 a döia döia
 döiala i su
 döiala e, aö.

Eë bēksuka
 eë kabēsuka
 a döia döia
 döiala i su
 döiala e, aö.

Eë lērike
 eë totobe
 a döia döia
 duiala y su
 duila e, aö.

Eë susire
 ei wabia
 a döia döia
 duiala i su
 duiala e, aö.

Eë chkēsuka
 eë besuka
 ñino ye ta e, aö.

Eë yabēksuka
 eë chkabēsuka
 ñino ye ta e, aö.

Eë lērike
 eë totobe
 ñino ye ta e, aö.

Eë susire
 eë wabia
 ñino ye ta e, aö.

Eë okala
 eë ker sibö
 ñino ye ta e, aö.

13. Acerca de la historia de *Sibö* y la iguana

Öala,
 nāwawe nāwawe
 nāwawe nāwawe
 aö k'ö k'ö k'ö

Nāwawe nāwawe
 nāwawe nāwaweao
 aö k'ö k'ö k'ö

Nāwawe nāwawe
 ea tesmala
 wēomje,
 aö k'ö k'ö k'ö.
 Nāwawe nāwawe
 nāwawe nāwawe,
 ea skitetē
 wēomje,
 nāwawe nāwawe
 aö k'ö k'ö k'ö.

14. Acerca de la historia de *Sibö* y el armadillo

Erë bëksukala
yuë bikö'.

Erë kësukala
yuë bikö'.

Erë sösire
yuë bikö'.

Erë wabia
yuë bikö'.

Erë sabelua
yuë, bikö'.

Erë doloua
yuë bikö'.

Eri kolsqe
këkëala
öa ë,
këkëala
öa ë.

15. Acerca de muertes accidentales

Ea iëibölö
éë isq.
Ea sölobölö
éë isq.
Ökaibölö
éë isq.
Bösöla bösöla
yösöla,
bösöla yösöla
ëbatsör sawa,
a kabëla ráiar wqwë.
Aëkë kë a öa, öa.

Ea sabëlbölö
éë isq.
Ea këibölö
éë isq.
Bösöla bösöla
yösöla,
bösöla yösöla
ëbatsör sawa,
a kabëla ráiar wqwë.
Aëkë kë a öa, öa.

Ea terbölö
éë isq.
Ea térabölö
éë isq.
Bösöla bösöla
yösöla,
bösöla yösöla
ëbatsör sawa,
a kabëla ráiar wqwë.
Aëkë kë a öa, öa.

Ea späibölö
era isq.
Ea bëgabölo
era isq.
Ba ëbë sa ëbë
ala,
iwekör míale aböli
éa,
Këkëala öa keke
këkëala öa, öa.

Ea sulaibölö
éë isq.
Ea bëgabölö
éë isq.
Bösöla bösöla
yösöla,
bösöla yösöla
ëbatsör sawa,
a kabëla ráiar wqwë.
Aëkë kë a öa, öa

Ea díibölö
éë isq.
Ea döibölö
éë isq.
Bösöla bösöla
yösöla,
bösöla yösöla
ëbatsör sawa,
a kabëla ráiar wqwë.
Aëkë kë a öa, öa.

Ea dibölö
 ére iso.
 Ea rpëibölö
 ére iso.
 Bösöla bösöla
 yösöla,
 bösöla yösöla
 ëbatsör sawa,
 a kabëla ráiar wowë.
 Aëké kë a öa, öa.

16. Para un *ököb* (manipulador de cadáveres)

It tu tökala
 aleba tökala
 kuabëra
 kërë kërëe
 kërë kërëe.

Sa tu tökala
 aleba tökala
 kuabëra
 kërë kërëe
 kërë kërëe.

At tu tökala
 aleba tökala
 kuabëra
 kërë kërëe
 kërë kërëe.

Sapa tu tökala
 aleba tökala
 kuabëra
 kërë kërëe
 kërë kërëe.

Sibik tu tökala
 aleba tökala
 kuabëra
 kërë kërëe
 kërë kërëe.

17. Despedida del mismo muerto hacia sus familiares

Öala
 er cha ta ëbë.

Satö tara e kë,
 öa.
 Kër ike aö ke,
 öa.

Kër ike aö ke,
 öa ke.
 Satö dara e kë,
 öa ke.
 Ea sekaliwa ke,
 öa ke.
 Kër ike aö ke,
 öa ke.

kër ike aö ke,
 öa ke.
 Satö tara e kë,
 öa kë.
 Yisëkaliba ö ke,
 öa ke.
 Satö tara e ke,
 öa ke.
 Kër ike aö ke,
 öa ke.

18. Para depositar los huesos en el osario

Erë ordoko
erë werdolo

këkë a.
E jabel
mawa
ke.