

Adolfo Constenla Umaña

Poesía tradicional indígena costarricense



Serie antológica

Adolfo Constenla Umaña

Poesía
tradicional
indígena
costarricense



**EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA**

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

Primera edición: 1996

Diagramación electrónica y artes finales: El autor

Diseño de cubierta: Juan Carlos Fallas Zamora

Motivo de portada: Danza indígena, ilustración reconstruida
por Fernando Zeledón, del *Album de Figueroa*

Coordinador de producción: Jorge Cuadra Ramírez

Jefe de la Editorial: Gilbert Carazo Gutiérrez

Dirección Editorial y Difusión de la Investigación (DIEDIN): Mario Murillo Rodríguez

© Editorial de la Universidad de Costa Rica
Ciudad Universitaria, "Rodrigo Facio"
Fax. 207-5257 Apdo. 75-2060, San José, Costa Rica, 1996

801.951

C758p

Constenla Umaña, Adolfo.

Poesía tradicional indígena costarricense / Adolfo Constenla
Umaña. -- 1. ed. -- San José, C.R. : Editorial de la Universidad
de Costa Rica, 1996.

279 p. ; 22 cm. -- (Serie antológica)

ISBN 9977-67-303-9

1. POESIA INDIGENA - HISTORIA Y CRITICA. 2. POE-
SIA COSTARRICENSE - HISTORIA Y CRITICA. 3. INDIOS
EN LA LITERATURA. I. Título. II. Serie.

CC/SIBDI-458

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

A Alonso

Reconocimientos

Para la realización de este trabajo resultó fundamental el apoyo de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. Fue su ilustrada secretaria permanente, la licenciada doña María Nelly Román Jara, quien en 1989 le propuso a mi colega Enrique Margery Peña, en aquel momento director del Departamento de Lingüística de la Universidad de Costa Rica, la realización de proyectos que pusieran al alcance del público una muestra del arte verbal de los pueblos indígenas costarricenses. Doña María Nelly además gestionó y consiguió fondos que fueron invertidos en el pago de informantes indígenas y la adquisición de equipo necesario para el desarrollo de los proyectos, que se decidió que serían tres: uno sobre los textos que se producen cantados o recitados, con frecuencia en variedades lingüísticas especiales, uno sobre la música que acompaña a los textos que se cantan y uno sobre los textos, sobre todo míticos y legendarios, que se narran en las lenguas vernáculas de las distintas etnias.

Los proyectos se inscribieron en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica, donde en todo momento han recibido el apoyo del doctor Mario Segnini Boza, de la Dirección de Gestión de la Investigación.

En la elaboración del que estuvo mi cargo, el primero de ellos, me resultaron muy útiles las observaciones sobre la división de los textos cantados en frases musicales que me hizo mi esposa, Laura Cervantes Gamboa, y las conversaciones con Enrique Margery sobre aspectos de la forma literaria de los mismos.

Finalmente, en la digitación y revisión de la obra conté con la colaboración de la señora Gabriela Rodríguez y la señorita Maricruz Alvarez, secretaria y asistente del Departamento de Lingüística, respectivamente.

Mi profundo agradecimiento a todas las personas mencionadas.

ABREVIATURAS EMPLEADAS EN LAS TRADUCCIONES LITERALES

1	primera persona
2	segunda persona
3	tercera persona
ACER	direccional que indica acercamiento
AG	caso agentivo
ALARG	clasificador de objetos alargados
ALEJ	direccional que indica alejamiento
ANT	anterioridad
ANTI	antipasiva
AUM	aumentativo
CE	cierre de estrofa
CONM	conmiserativo
CONS	consonantizador
COP	cópula
CT	cierre de texto
DEPL	deplorativo
DES	partícula desiderativa
DESTOP	forma pronominal destopicalizada
DIM	diminutivo
DIR	direccional
ENF	enfaticados
ENLACE	partícula que indica diversos tipos de relación entre oraciones contiguas
ERG	ergativo
EXCL	exclusivo
F	futuro mediato
FI	futuro inmediato
FORM	sufijo que se añade a los verbos en guatuso cuando van acompañados por ciertos auxiliares
GEN	genitivo
HA	partícula guatusa que se coloca al final de las oraciones iniciadas por otra equivalente a la expresión castellana 'he aquí'
HAB	habitual
IE	indicador de estilo: elemento cuya aparición caracteriza cierto tipo de texto
IIM	introducción de impletores

IMP	imperfectivo
IMPER	imperativo
IMPRO	improspectivo: tiempo que abarca cualquier momento anterior a la última puesta del sol
IN	incremento
INCERT	incertidumbre
INCL	inclusivo
INF	infinitivo
INT	intensificador
INTERR	interrogativo
ITER	iterativo
LIG	ligativo
LIM	limitativo
NEG	negación
OPT	optativo
P	perfectivo
PART	participio
PL	pluralizador
POS	forma poseída de los sustantivos
POT	potencial
PRED	enclítico térraba que se coloca ya con el atributo ya con el sujeto de oraciones copulativas y de algunas intransitivas (particularmente las construidas con verbos de movimiento)
PRES	presente
PRET	pretérito
PRO	prospectivo: tiempo perfectivo que abarca cualquier momento posterior a la última puesta de sol
PUN	aspecto puntual
R	modo real
REC	reciente
RED	reduplicación ; en la forma verbal guatusa expresa reiteración o continuidad de la acción
REFL	reflexivo
REM	remoto
SG	singular
TAMBIEN	sufijo que significa lo que este adverbio castellano
TOP	forma de los pronombres que se emplea cuando funcionan como tópicos
YA	sufijo que significa lo que este adverbio castellano

Instrucciones sobre el uso de las abreviaturas

Se representan entre paréntesis los alomorfos **0** condicionados gramaticalmente.

Se colocan números suscritos cuando una misma palabra castellana sirve para traducir diferentes sinónimos de una lengua indígena.

Se coloca un guión (-) en los lindes de prefijos y sufijos.

El = indica que el elemento siguiente es enclítico.

El + indica que la palabra incluye el significado de los elementos enlazados por su medio, pero que esto no se ve necesariamente reflejado por su composición morfológica (por ejemplo, en térraba el pronombre *shi* se traduciría *nosotros+ inclusivo*, pero se trata de un elemento monomorfémico).

Se colocan signos de interrogación (¿?) cuando se desconoce el valor semántico o la función del elemento en cuestión.

Con dos de las siglas se puede integrar la representación de un morfema que combine los dos significados, por ejemplo PRET (pretérito) y PERF (perfectivo) integran la abreviatura PRETPERF. Estas abreviaturas compuestas no se dan en la lista.

**ESTUDIO INTRODUCTORIO
SOBRE LAS
LITERATURAS TRADICIONALES
DE LOS PUEBLOS CHIBCHAS**

0. Estudio introductorio sobre las literaturas tradicionales de los pueblos chibchas

0.1. Sobre la noción de literaturas tradicionales chibchas

La expresión *lenguas chibchas* se ha utilizado para designar agrupaciones lingüísticas de diverso tamaño y solidez desemejante por lo que respecta al grado en que se han comprobado las relaciones que en ellas se proponen. En mis diversos estudios sobre la materia (Constenla Umaña 1981, 1985a, 1985b, 1988, 1989a, 1992a) he propuesto la existencia de una agrupación, denominada en el último de ellos *estirpe chibchense*, que abarca las siguientes lenguas lo suficientemente documentadas como para hacer posible la comprobación de su parentesco por medio del método comparativo (al lado de los nombres, entre paréntesis, se indican los países en que se hablan actualmente; en el caso de las extintas, los de aquellos donde se hablaron) : paya (Honduras), rama (Nicaragua), guatuso, bribri, cabécar, boruca (Costa Rica), térraba-teribe, movere, bocotá (Costa Rica y Panamá), dorasque, chánguena (Panamá), cuna (Panamá y Colombia), muisca, duit, tunebo, cágaba, bintucua, guamaca, atanques, chimila y bar (Colombia). Cabe mencionar que hay algunas otras lenguas extintas, como el huetar de Costa Rica, el catío-nutabe y el tairona de Colombia, de las que han sobrevivido sólo unos pocos vocablos y que, de acuerdo con las indicaciones que dan tan reducidos materiales, deberían añadirse a la lista. En este estudio, con el término *chibcha* se restringe a los pueblos que hablan o hablaron dichas lenguas.

La expresión artística de estos pueblos por medio del lenguaje se dio en la época precolombina y se sigue dando en la actualidad fundamentalmente de manera oral, de modo que el término *literatura* se emplea en este caso como equivalente al de *arte verbal*, preferido por muchos folcloristas (Bascom 1955) y por los sociolingüistas en general. Esta equivalencia no resulta de gran ayuda por lo que respecta a identificar las modalidades del discurso que se han considerado pertinentes, pues no parece tarea fácil definir qué es "*expresión artística por medio del lenguaje*". En este caso consideraré que se trata de modalidades del discurso que reúnen las características de (a) gozar de un aprecio especial como medios de entretenimiento, de transmisión de la concepción del mundo de la sociedad y de sus valores más elevados o de realización de objetivos determinados por dichos valores, (b) poseer requisitos formales y contenidos o, al menos, tipos de contenidos fijados por la tradición y (c) manifestar con

particular intensidad la orientación hacia el mensaje como tal, es decir, lo que Jakobson (1975: 358) ha denominado la función poética del lenguaje. Las causas del aprecio especial pueden concurrir o darse separadamente según el caso. Los requisitos formales y de contenido, lo mismo que la especial elaboración de la forma del mensaje obedecen precisamente a la importancia de las funciones sociales. Las características que he impuesto dejan fuera de consideración los textos religiosos cristianos traducidos por misioneros (todos ellos no indígenas) en diversas épocas y los utilitarios de otro tipo que se hayan producido en los últimos tiempos. Este tipo de textos y aun otros de carácter puramente lingüístico como gramáticas y diccionarios con frecuencia se incluyen en los estudios sobre literaturas indígenas (por ejemplo en León Portilla 1985 y Gossen 1985), pero soy de la opinión de que se situarían mejor en un estudio sobre la trayectoria del uso del alfabeto latino para escribir las lenguas en cuestión.

Respecto de la ejecución o desempeño, que se ha propuesto como elemento constitutivo del arte verbal (Bauman 1984: 11), opino que en efecto es una característica más, en tanto se incluyan en el público ante el cual se asume "una responsabilidad ... de despliegue de competencia comunicativa" (Bauman *ibídem*) todo tipo de oyentes y destinatarios (entre ellos entes sobrenaturales). Así pues, los chamanes bribris ejecutan sus cantos curativos por la noche, en voz baja, en una variedad lingüística ininteligible para la mayor parte de los miembros de la comunidad y, generalmente, mientras las demás personas que hay en la casa (entre ellos el paciente) duermen. Pero, desde el punto de vista de su cultura, están interactuando con diversos seres de otros mundos.

0.2. Objeto de este trabajo

Pocos estudios se han producido hasta el momento sobre las literaturas tradicionales de los pueblos chibchas, el grupo lingüístico más representativo del Area Intermedia, y ninguno de ellos ha intentado abarcarlas en su conjunto. Los trabajos de Bolaños Ugalde (1979 y 1980) sobre las literaturas indígenas costarricenses, el de Arango Ferrer (1965) sobre las de Colombia y el de Arellano (1987) sobre las de América Central son, quizá, los antecedentes más abarcadores que es posible encontrar. El conocimiento que se pudiera llegar a obtener de un enfoque general de ellas, sin embargo, sería una contribución más que aunar a las de la arqueología, la etnografía, la antropología física y la lingüística para aclarar el pasado de esta compleja región cultural de la América Indígena. Este trabajo tiene como propósito dar un paso inicial en la dirección de dicha meta. El punto de vista que se seguirá es historiográfico y descriptivo. En él se intentará hacer un inventario de las fuentes existentes, obtener algunas conclusiones

generales sobre la temática, los géneros y los recursos formales y así establecer un marco de referencia para estudios posteriores. Para esto se ha intentado reunir la mayor cantidad de información posible, sin embargo, no pretendo haber logrado exhaustividad y no dudo que, sobre todo en el caso de las lenguas colombianas, se me hayan escapado trabajos importantes, en no publicados o de difusión muy restringida.

1. En torno a los materiales disponibles para el estudio de las literaturas chibchas

Los materiales en cuestión pueden ser de los siguientes tipos: a) referencias diversas a los textos en obras en las que éstos no son el objetivo fundamental, b) versiones libres de textos indígenas en alguna lengua europea, c) textos recogidos en las lenguas indígenas, ch) estudios específicos sobre los textos desde distintos puntos de vista (histórico, etnográfico, lingüístico y , ocasionalmente, propiamente literario). El orden de su aparición permite establecer dos períodos en la documentación de las literaturas chibchas. El primero, caracterizado por haber producido exclusivamente materiales de los tipos (a) y (b), que abarca desde el siglo XVI hasta aproximadamente 1880 y el segundo que abarca las dos últimas décadas del siglo XIX y lo que va del siglo XX.

1.1. Período de observación incidental

He optado por denominar período de observación incidental al que va del siglo XVI al siglo XIX por haber obedecido la inclusión de datos sobre las literaturas chibchas a intereses que no eran los textos en sí (lo cual para mí abarca también todos los aspectos de su circunstancia que ayuden a entenderlos), sino el informar sobre los pueblos en general por razones diversas de otro tipo, como administrativas o de estudio de la historia y de las costumbres de los territorios habitados por aquellos. El hecho de que en este período no se recogiera prácticamente ningún texto literario tradicional de las lenguas indígenas sino solamente algunas versiones libres muy abreviadas , aunque algunos de los observadores las hablaran y escribieran, indica que no existió comprensión de sus valores estéticos y sociales. Ciertamente en los antiguos dominios chibchas (quizá en toda el Area Intermedia) no hubo, en relación con el arte verbal de los naturales, una tradición humanística como la que se dio en Mesoamérica, en particular, en el Valle de México, que estimulara la formación de corpus en las lenguas vernáculas con la participación, incluso, de los mismos indígenas. Definitivamente, antes del siglo XX en el área que nos ocupa, no encontramos personalidades comparables, por lo menos en algún grado, a Bernardino de Sahagún o Francisco Ximénez.

La información sobre las literaturas chibchas en este período, debido a su carácter incidental, es, por lo general, menuda y está sumamente dispersa (aparte de que no toda se ha publicado). De hecho, hasta el momento no ha habido intentos de reunir exhaustivamente la relativa a ninguna de las literaturas que nos ocupan, lo cual hace que, por ahora, no se pueda pensar seriamente en ofrecer un inventario de ella. Los estudiosos, hasta el presente, casi sólo han prestado atención a la temática mitológica que, además de su atractivo por lo que revela sobre la concepción del mundo, es el tipo de dato de los que aquí nos son pertinentes que recibe, en algunas fuentes, un tratamiento algo más concentrado, facilitándose así su localización, como ocurre con los mitos guaimíes (moveres) y cunas recogidos por Adrián de Ufeldre, llamado también Adrián de Santo Tomás (siglo XVII; incluidos en Krickeberg 1971: 146-7 y Torres de Araúz 1980: 145 y 149), y los muiscas que ocupan el comienzo del capítulo tercero de la *Historia general del Nuevo Reino de Granada* de Lucas Fernández de Piedrahíta.

No obstante, hay mucho que ganar reuniendo que las fuentes de este período nos aporten, aunque esta tarea se haga con la conciencia de que habrá algunos casos, tal pareciera ser el de la literatura que desarrollaron pueblos como el huetar de Costa Rica, en que pudiéramos no obtener nada. Un caso en el que se ha conservado información importante, como se verá en 1.3.16, es, en cambio, el de la literatura de los muiscas y duits del altiplano cundiboyacense de Colombia.

1.2. Período de documentación antropológica y lingüística

Al aproximarse el presente siglo se inicia la labor de recolección de textos de las literaturas tradicionales chibchas y aumenta el acopio de versiones libres y la calidad de éstas. Este progreso, que no se ha dado en todos los casos, se debe obviamente a la presencia de lingüistas y de antropólogos entre los observadores, rasgo que no se había dado con anterioridad. El interés, sin embargo, es en la mayor parte de los casos, no lo literario en sí, sino la documentación de las lenguas o de otros aspectos de las culturas, en particular los sistemas de creencias, razón por la cual la mayor parte de los textos recogidos son narrativos. Aunque en cierto número de casos se hacen comentarios de los textos, éstos, con unas pocas excepciones, se centran en la interpretación del contenido y rara vez toma en cuenta la forma. Considero que, en general (el caso de la literatura cuna es, en mucho, una excepción), la etapa en cuestión no se ha superado todavía y que no se ha alcanzado la siguiente que sería la del pleno desarrollo de los estudios literarios como tales. Tengo por indicio signifi-

cativo de esto que, ni en los países de cuyo acervo cultural ellas forman parte ni en ningún otro, existan todavía cursos universitarios dedicados a las literaturas chibchas.

1.3. Estado actual del conocimiento sobre las literaturas chibchas

En los siguientes apartes se informa sobre el tipo de datos que hasta el momento se han reunido que parezcan pertinentes para el estudio las literaturas aquí tomadas en cuenta. Es necesario aclarar que hasta el momento no se ha podido encontrar ninguna referencia, ni siquiera a contenidos míticos, en el caso de los siguientes pueblos: huetares, chánguenas, catíos-nutabes y atanques .

1.3.1. Paya

Los datos mitológicos muy generales y las referencias a cantos rituales recogidos por Conzemius (1927) y Massajoli (1970) eran hasta hace poco las únicas fuentes de que se disponía para este grupo. Sin embargo, con la publicación en 1989 de una colección de veinticinco versiones castellanas de mitos y leyendas (Flores Mejía 1989) la situación, por lo que respecta al conocimiento del contenido narrativo de la literatura paya, ha mejorado muy notablemente.

1.3.2. Rama

Los primeros datos sobre la mitología rama se encuentran en Conzemius (1929), fuente que además informa sobre la existencia de textos no narrativos como cantos de curación. Posteriormente, Loveland (1975, 1976, 1982) ha publicado en inglés y analizado una serie de mitos que le fueron transmitidos por sus informantes en el criollo de base inglesa que es actualmente la lengua materna de la mayor parte de los rama y que constituyen versiones de textos que existieron anteriormente en lengua rama (que se encuentra en estado moribundo, pues de 649 miembros de la etnia se han encontrado sólo 36 que puedan considerarse hablantes, cf. Craig 1988a). Craig (1988b) incluye cuatro textos en rama con traducción literal y libre, pero sólo dos de ellos, de carácter narrativo, parecen presentar características que los hagan pertinentes para nuestro estudio (los otros son descripciones de los procedimientos seguidos en el procesamiento de la pita y la caza del manatí). Otro texto rama narrativo de tema mitológico acompañado por una traducción libre ha sido publicado por su informante Rigby (1987).

1.3.3. Guatusos

La información sobre aspectos de interés para este trabajo en el caso de los guatusos parece comenzar en el siglo XIX con las crónicas de Sapper (1899) y de Thiel (publicadas en 1927) y se continúa en el primer cuarto del siglo XX con las de Céspedes Marín (1923, 1924), obras en las que se encuentran referencias al uso de cantos en fiestas y la existencia de textos narrativos y se da información sobre presuntas creencias que por lo general está equivocada. Céspedes, además, algunas narraciones basadas en temas existentes entre los guatusos, pero totalmente adulteradas. Aunque producto de observaciones realizadas bastante tiempo después, la información recogida por Porras Ledezma (1959) presenta características muy semejantes a las precedentes. Del último año del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX provienen los primeros textos recogidos en la lengua: una línea de una canción (recogida por Sapper 1899: 353), un fragmento de canción (recogida por Tristán hacia 1914 e incluida por Lehmann, 1920: 394) y algo que pareciera ser la introducción de una narración sobre la reaparición de la humanidad después del diluvio (Lehmann 1920:415).

En época más reciente, quien esto escribe ha publicado un artículo en que describe dos modalidades del discurso literario tradicional guatuso (narraciones y canciones personales) y otro sobre mitología que abarca una buena parte de la temática de los textos narrativos de la literatura en cuestión (Constenla Umaña 1982a y 1983b). Además, ha escrito, sólo o en colaboración, otros artículos en que se incluyen textos guatusos o versiones castellanas de los mismos y que, en algunos casos están dedicados al análisis de aspectos lingüísticos o históricos de los mismos (Constenla Umaña 1976, 1983a, 1986b, 1991, 1992b; Betancourt de Sánchez y Constenla Umaña 1981). La contribución más importante al tema se encuentra en el libro *La transformación de la tierra* (Castro C., Blanco R. y Constenla Umaña 1993) en que se incluyen once mitos con versión literal y libre, y un detallado estudio introductorio sobre la literatura guatusa. Los textos publicados en la lengua en los estudios mencionados son veintitrés: veintidós de carácter narrativo y una plegaria.

1.3.4. Bribris

En este caso tenemos algunas informaciones del período de observación incidental sobre algunos tipos de discurso y sobre algún aspecto de la mitología como las de fray Manuel de Urcullu (siglo XVIII, incluido en Fernández Guardia 1918: 17-27) y William Gabb (1875).

En el período actual, ha habido varias contribuciones, de las que me limitaré a mencionar las más importantes. La recolección de textos tiene un primer antecedente en el canto fúnebre (sin traducción) recogido por

Thiel a fines del siglo XIX y publicado por Gagini(1917:14-5), pero fue Pittier quien dio la primera contribución importante al publicar en 1898 cuatro textos narrativos con versión literal interlineal y versión libre. El mismo autor publicó posteriormente versiones inglesas de otros textos (1903b), lo mismo que el texto de un canto (1938).

Hacia la misma época en dos obras (Nicholas 1902 y Segarra y Julia 1907) se transcribe un mismo canto fúnebre (sin traducción), sin que esté claro quién lo recogió originalmente.

Otras contribuciones del primer cuarto del siglo XX son las de Lehmann (1920), el texto de un mito con su traducción literal y Gagini (1922), dos mitos en versión libre.

Posteriormente, Stone (1949a, 1961, 1962), además de una copiosa información etnográfica que incluye observaciones sobre el contexto de varias modalidades del discurso, incluye 5 textos narrativos míticos y 14 canciones de distintos tipos con sus traducciones y además las versiones libres de 13 mitos más. A pesar de que las traducciones de las canciones son, por lo menos en algunos casos poco claras y discutibles, por la variedad de tipos representados, este corpus sigue siendo único.

A Wilson se deben versiones libres de tres textos bribris (Wilson 1974, Wilson en Constenla Umaña y Maroto Rojas 1986: 178).

El mayor aporte para el conocimiento de la temática de los textos narrativos míticos bribris ha sido el de Bozzoli de Wille, quien publicó, entre 1977 y 1982, 6 mitos en bribri y 100 versiones libres del mismo tipo de texto (Bozzoli de Wille 1977, 1978 y 1982a). A esta autora se deben también dos libros y una serie de artículos en que ha analizado los contenidos de dichos textos y los aportados por autores precedentes desde diversos puntos de vista antropológicos (1976, 1979, 1980, 1982b, 1982c, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988, 1989). En 1983, fundó la revista *Tradición Oral Indígena Costarricense*, en la cual han aparecido muchas otras versiones libres de textos bribris recogidas por ella y por otros investigadores. De particular importancia en esta colección es el número 3 del volumen 1 (1983) en el que Francisco Pereira Mora, informante indígena del Departamento de Lingüística de la Universidad de Costa Rica, presenta los textos bribris y las traducciones de cinco mitos muy bien narrados, los mejor transcritos de los hasta entonces publicados.

Dickeman (1983) estudia, desde la perspectiva del análisis del discurso, el tópico en la narración tradicional bribri.

Con base en parte de los materiales mencionados, Adela M. Rojas Marín (1984) produjo un importante estudio, el primero de carácter propiamente folclorístico y literario, en que se lleva a cabo un análisis de los niveles funcional, actancial, espacial y temporal de los textos tomados en cuenta.

Por su parte, con base en sus propios datos y los anteriormente recogidos, cuyo contenido analiza desde una perspectiva estructuralista con atención al contexto social, Guevara (1986) ha realizado una síntesis del conocimiento acumulado sobre la mitología bribri y cabécar. Su trabajo

incluye un mito en bribri (transcrito por Pereira Mora), acompañado por traducciones literal y libre, y las versiones francesas de otros 86 textos del mismo tipo.

Jiménez Díaz (1988), empleando la mayor parte de los materiales mencionados hasta el momento, plantea una taxonomía del mundo mitológico bribri obtenida por medio de análisis componencial.

Siempre dentro de la esfera del contenido, pero en este caso con una orientación estrictamente literaria, Margery Peña (1989a) ha producido un estudio sobre la relación entre temas y motifemas en ciertas narraciones bribris y cabécares.

De orientación también puramente literaria es el artículo de Constenla Umaña (1989) sobre las vinculaciones mesoamericanas de uno de los mitos bribris más populares, el de los dioses de las tormentas. En este trabajo se da el texto bribri con traducción literal y libre y se hacen consideraciones sobre la forma de la narración tradicional bribri.

A Jara Murillo (1993) se debe un libro en el que se incluyen siete textos en bribri, con traducción literal y libre, y notas explicativas. Además incluye una introducción sobre la narrativa bribri hecha desde el punto de vista de la etnografía del habla.

Finalmente, las maestras bribris de Corles, Juanita Sánchez y Gloria Mayorga, publicaron (1993) las versiones castellanas de ocho mitos. Este año de 1994 ha visto aparecer una nueva edición de su libro con mayor número de textos (doce) tanto en bribri como en castellano.

Los cantos bribris han recibido menor atención, no obstante, en los últimos diez años, han comenzado a producirse trabajos dedicados especialmente a ellos.

Acevedo Vargas (1983, 1986) contribuye con informaciones sobre los tipos de cantos y los contextos sociales en que se dan. En el primero de estos trabajos aporta el texto de un canto con su transcripción musical, pero sin traducción.

Cervantes Gamboa y Constenla Umaña (1986) realizan un análisis musicológico y filológico de 20 cantos fúnebres bribris. En un artículo posterior (Constenla Umaña 1990a), el segundo de estos autores ha ampliado algunas de sus conclusiones sobre la forma de dichos cantos, mostrando que son válidas para los cantos curativos, de los cuales incluye como muestra un texto con traducción literal y libre. Por su parte Cervantes Gamboa (1990, 1991 a, 1991b, 1992) profundiza el análisis del contexto social y el contenido del corpus antes mencionado.

1.3.5. Cabécares

El hecho de que cabécares y bribris, a pesar de su diferencia lingüística (que de todos modos, cf. Constenla 1985b: 173, es la menor que se ha encontrado entre dos lenguas chibchas) funcionen como una unidad

cultural ha llevado a que se los trate conjuntamente en la mayor parte de los casos. Por esta razón hay que señalar que las fuentes citadas para el período de observación incidental son las mismas en ambos casos y que las obras citadas de Lehmann, Stone, Bozzoli de Wille, Guevara, Margery Peña y Acevedo Vargas tratan sobre ambos grupos. No obstante, el material cabécar aportado es menor que el bribri, como se verá a continuación.

Lehmann publicó dos fragmentos de un mismo canto curativo cabécar con glosas de los términos que empleados en ellos. Stone da el mayor corpus de mitos cabécares reunido hasta el momento: 14 textos con sus traducciones y 29 solamente en versión castellana. Además presenta dos cantos con sus traducciones. Guevara incluye las versiones libres de 2 mitos y de 18 cantos que destinados a favorecer la caza de las dantas y la curación de la dolencia llamada por los indígenas "enfermedad de la danta".

Por otra parte, hay algunos trabajos que tienen que ver exclusivamente con los cabécares. Jones (1974) da una clasificación de los cantos cabécares acompañada por observaciones sobre su contexto y el tipo de lenguaje empleado en ellos. Salazar Salvatierra (1980a) incluye también algunas observaciones sobre el contexto social de los cantos cabécares y recoge (1980b) versiones castellanas de mitos.

Finalmente, las mejores transcripciones disponibles hasta el momento se encuentran en Margery Peña (1986a, 1986b, 1991c), que ha publicado ocho mitos y dos canciones de cuna con traducción libre y literal, y Varas y Fernández (1989a, 1989b), a quienes se deben los textos de otros cuatro mitos con traducción libre al castellano. Margery Peña, en el segundo de los artículos mencionados incluye además una taxonomía muy completa de los espantos cabécares obtenida por medio de análisis componencial.

1.3.6. Borucas

El primer autor en brindar información sobre la literatura oral boruca es Pittier quien en un artículo de 1903b incluye versiones castellanas de dos textos y en su libro de 1941 publica un texto boruca con traducciones literal y libre, y hace referencia a algunas creencias.

Doris Stone, en un artículo de 1947, publica los textos borucas de dos canciones y un texto narrativo con traducciones literal y libre, y en su descripción etnográfica de 1949b, además de hacer referencia breve a varias creencias, incluye versiones libres en inglés de cuatro textos narrativos más.

En Bozzoli de Wille (1975) se presentan versiones castellanas de dos textos narrativos y se hace mención de textos del mismo tipo sobre otros cuatro temas.

Constenla Umaña y Maroto Rojas (1979) incluyen una colección de 20 textos narrativos borucas con traducción literal y libre, y algunos otros textos del mismo tipo recogidos en versión castellana. El primero de dichos coautores (Constenla Umaña 1986a) aporta posteriormente cuatro textos más con versión literal y libre.

Rojas Chaves (1988) realiza un detallado análisis desde el punto de vista de la etnografía del habla de una festividad boruca, la fiesta de los diablitos, en que se dan intercambios verbales con algún carácter de dramatización. Estos anteriormente se llevaban a cabo en lengua boruca y algunos (ibídem 130) tenían cierta fijeza, pero actualmente predomina casi por completo la improvisación en castellano.

Abarca González (1988) analiza, en los textos narrativos recogidos por Constenla, la función de los indicadores de tiempo y aspecto.

Con base en los mismos textos, Alvarado Chaves (1989) ha producido el primer estudio de carácter literario, un análisis actancial greimasiano.

1.3.7. Tiribíes (térrabas-teribes)

Del período de observación incidental, prácticamente no parecen haber observaciones sobre los tiribíes que resulten pertinentes para este estudio.

En el caso de los hablantes del dialecto teribe (unas 1500 personas en Panamá), toda la información es reciente. Algunos datos sobre la existencia y contexto de tipos de discurso se encuentran en las obras de Reverte (1967) y Torres de Araúz (1964, 1980) y el acopio de textos de la literatura tradicional parece comenzar a producirse en 1972 con la publicación de un estudio de Delgado sobre el "baile del tigre" (que incluye la transcripción de dos cantos y la traducción de uno), seguido por las colecciones de narraciones de González (1977), González, Pitterson y Pitterson (1978) y Gamarra (1979). Los artículos de Koontz (1978) y de Koontz y Anderson (1978) hechos desde el punto de vista del análisis del discurso sobre un textos narrativos tradicionales parecen ser, fuera del de Delgado, los únicos estudios sobre la literatura teribe que han llegado a producirse hasta el momento.

Por lo que respecta al dialecto térraba del tiribí, hablado en Costa Rica, Pittier y Gagini (1892: 79) afirmaron: "el idioma de Brurán no tiene literatura: los térrabas no cantan, y las leyendas del pasado tampoco se transmiten".

Esta opinión se repite en un estudio posterior de Pittier (1903a), pero, de acuerdo con mis observaciones, aún hoy quedan muestras, si bien muy modestas, de la literatura de este dialecto que está a punto de extinguirse (he conocido sólo a dos hablantes fluidos y a cuatro semifluidos). De uno de los hablantes fluidos he recogido cinco canciones y cuatro textos narrativos (uno de ellos sobre la existencia y veneración de un ídolo de

piedra en tiempos pasados; los otros sobre temas tomados de la tradiciones orales boruca e hispánica). De los hablantes semifluidos he recogido tres canciones.

1.3.8. Moveres

En el período de observación incidental, las mejores fuentes parecen ser las obras de Adrián de Santo Tomás (siglo XVII) y Juan Franco (siglo XVIII). El primero de ellos incluso aportó versiones breves de algunos mitos (véase Krickeberg 1971: 146-7).

La obra de Pinart (1887) inicia el siguiente periodo. Otros estudios que incluyen, en distinto grado, observaciones etnográficas sobre contenidos míticos o sobre el contexto social del arte verbal movere son los siguientes: Garay (1982[1930]), Alphonse (1956, 1972, 1978), Mérida (1963), Cachafeiro y Zentner (1964), Young (1976,1978), Torres de Araúz (1980) y Acevedo Vargas (1986).

Por lo que respecta a textos de la literatura movere, su recolección parece haberse iniciado en época más bien reciente, pues no he encontrado ninguna muestra anterior a 1979, cuando aparecen, con sus traducciones libres, tres relatos humorísticos junto con narraciones de experiencias personales en una pequeña antología de Arosemena (1979).

Ese mismo año Velásquez y Brandt publican un estudio en que dan gran cantidad de información sobre el contenido general, la forma musical y las circunstancias sociales de los cantos moveres. Velásquez y Brandt dan además comentarios sobre el contenido de nueve de los cantos que recogieron y que incluyen en un cassette que acompaña a la obra.

Al año siguiente, Binder (1980) publica, en una antología de literatura oral indígena panameña, otras cinco narraciones tradicionales con sus traducciones libres (que luego fueron publicadas nuevamente por Arosemena s.f.).

En otra obra publicada en 1980, Arosemena (1980a y 1980b) presenta estudios de tres de los textos publicados el año anterior, hechos desde el punto de vista del análisis del discurso.

En 1982b, Constenla Umaña incluyó las versiones libres de seis mitos.

El aporte principal que se ha hecho hasta el momento es el de Séptimo y Joly (1986) , quienes publicaron una antología de 11 mitos con sus traducciones libres.

Posteriormente, han aparecido las versiones guaimíes (notablemente mal transcritas) con las correspondientes traducciones de seis mitos (Atencio y González 1993).

1.3.9. Bocotaes

Las fuentes etnográficas parecen ser menos abundantes en el caso de los bocotaes que en el de los moveres, con los cuales mantienen una relación

particularmente estrecha, coexistiendo en muchos casos en las mismas localidades y ligándose con ellos por alianzas matrimoniales. Se encuentra, en diverso grado, información pertinente para este estudio en las siguientes obras: González y Herrera (1964), Torres de Araúz (1980), A. García (1978) , B. García (1978) y T. García (1978), de las cuales las tres últimas tienen el especial interés de haber sido redactadas en la lengua.

Se ha señalado (M. Gunn 1978: 24) la existencia de una división de los bocotaes en dos grupos culturales: uno que coexiste con los moveres sobre todo en Chiriquí y otro que tiene asentamientos separados en Bocas del Toro y Veraguas.

La recolección de textos se inicia (como en el caso del movere) avanzada la década de los setentas, entre los bocotaes de Veraguas, con una colección de narraciones sobre experiencias personales con animales selváticos hecha por Blanco G. y otros (1977). Posteriormente, Cibala B. y Carpintero C. (1979) publican cuatro narraciones mitológicas y Binder (1980) dos cuentos tradicionales sobre animales (estos con versiones libre y literal). En 1978 M. Gunn y R. Gunn publican estudios de este tipo de textos desde el punto de vista del análisis del discurso.

La obra de Velásquez y Brandt (1979), ya mencionada al tratar los moveres, incluye grabaciones de 6 cantos recogidos en Bocas del Toro, acompañada por información sobre sus circunstancias sociales, contenido general y forma musical.

La literatura narrativa del bocotá de Chiriquí, que había permanecido desconocida, ha sido objeto en los dos últimos años de un intenso estudio por parte de Margery Peña (1989a, 1989b, 1989c, 1989ch, 1990a, 1990b, 1990c, 1991a, 1991b, 1991c, 1992, 1993b, 1994), quien ha publicado un total de 30 mitos y cuentos con traducción libre y literal, y escrito extensamente sobre la temática de los mismos. Los textos de Margery, por otra parte, resultan especialmente valiosos por el hecho de ser los mejor transcritos de que disponemos hasta el momento.

1.3.10. Dorasques

En el período de observación incidental existe una buena fuente de datos de interés etnográfico sobre los dorasques: una crónica escrita por el fraile dominico Antonio de la Rocha (s. XVII).

Los veintiséis "Cuentos dorasques" recogidos hacia mediados de la década de los cuarentas en castellano por Miranda de Cabal (1974) a su informante Samudio de Ortega (una semihablante, cf. Constenla Umaña 1985a: 82) han constituido la única fuente que tenemos para el conocimiento de por lo menos un aspecto de esta literatura: el contenido de algunos de sus textos narrativos.

Una estudiante de la Universidad de Panamá, María del Carmen Gómez (de origen dorasque), ha revelado, sin embargo, la existencia en la actualidad de semihablantes de la lengua. Ella y el Dr. Tomás Arias (de la misma universidad) recogieron una canción de cuna, que tuve también oportunidad de escuchar en una visita reciente a Chiriquí (en que me acompañó a casa de su informante) y que transcribo a continuación junto con una traducción tentativa (/karaka'mók/ 'ideófono del sonido de la hamaca al mecerse'):

'dzi'mé	Se mece,
'dzi'mé	se mece,
kok'y'1	viene,
kokTi	viene,
'karaka'mok	'karaka'mók,
'karaka'mók	'karaka'mók,
a'nru, to'o,	niña, mamita,
kabi'ga	duérmete,
'kopa'tfi	(quédate) quietecita.

Este afortunado descubrimiento nos ha dado la oportunidad de tener aunque sea una única muestra del arte verbal dorasque. Aunque no creo que se pueda ser muy optimista, cabe la posibilidad de que todavía se rescate al menos alguna otra canción.

1.3.11. Cunas

La literatura cuna es, sin lugar a dudas la mejor estudiada, no sólo en el caso de las chibchas en particular, sino del Area Intermedia en general.

Fuentes etnográficas particularmente importantes para el período de observación incidental son los manuscritos de Adrián de Santo Tomás (siglo XVII, véase Torres de Araúz, 1980: 145-52) y J. Walburger (siglo XVIII, véase Torres de Araúz ibídem), y los libros de Wafer (1934[1699]) y Roberts (1965 [1827]). En el período actual, citaré a Pinart (1887), Reclús (1958), Alba (1928), Gassó (1946), Garay (1982 [1930]), Nordenskjöld (1932, 1938), Wassén (1949), Alba (1928), Torres de Iannelo (1957, 1958), Torres de Araúz (1972, 1974, 1980), Gómez (1969), Herrera y Cardale de Schrimpf (1974), Prestán (1975), Moore (1983) y Chapin (1983).

Por lo que respecta a la recolección de muestras de esta literatura, antes del inmenso esfuerzo iniciado en la década de 1920 y prolongado hasta la de 1950 por los investigadores suecos del Museo Etnográfico de Gotem-

burgo, no parece que se hubiera recogido nada. Fueron precisamente éstos -Nordenskjöld, Wassén y Holmer- quienes produjeron la documentación que ha permitido que el estudio de la literatura cuna alcanzara su mayor grado de desarrollo. Las publicaciones se inician con el estudio de Nordenskjöld de 1928 en que se incluyen los textos de dos cantos chamánicos Nache-ina y Acualel con traducción literal interlineal y sus representaciones pictográficas, además de las versiones libres de tres textos narrativos, datos sobre religión y magia, y un estudio sobre la pictografía cuna. El mismo autor ofrece en 1930 una segunda parte de su trabajo con las versiones libres de cuatro textos mitológicos y ocho representaciones pictográficas con comentarios sobre las mismas y listas del vocabulario cuna referente a los entes representados. Un aporte independiente contemporáneo lo da Garay (1982 [1930]), quien transcribió la letra y la música de seis cantos cunas. Durante la década de 1930, Wassén publica tres artículos (1934, 1937, 1938) en que incluye textos cunas. De ellos he consultado el segundo, que incluye siete mitos y cuentos con traducción interlineal y libre. La labor se intensifica cuando este autor comienza a contar con la colaboración de Holmer. En 1947 ambos hacen una primera edición de un largo texto chamánico (incompleto) para el tratamiento de los partos difíciles, el Mu-Igala, con traducción libre y notas lingüísticas. En 1951, Holmer publica una crestomatía cuna, en que incluye la descripción de toda una serie de tipos de discurso, una gramática de la lengua con observaciones sobre diferentes registros, estilos y dialectos, y 46 textos literarios que incluyen varios tipos de canciones (de cuna, de fiesta, chamánicas y otras), de textos narrativos (mitos y cuentos) e, incluso, alguna muestra de oratoria. Además comprende algunos textos descriptivos de gran interés etnográfico y adivinanzas. Todos los textos se dan en cuna, con traducción libre y notas explicativas, configurándose así una de las mejores antologías disponibles en materia de arte verbal indígena americano. En 1952, Wassén presenta las versiones libres de 17 textos narrativos y, el mismo año, Holmer (1952a) publica un extenso poema épico sobre las aventuras de tres muchachos, el Inatoipippiler, con traducción libre y comentarios, incluyendo algunos sobre la forma del texto. En 1953, ambos autores publican una segunda edición del Mu-Igala, esta vez con el texto completo acompañado de su representación pictográfica y un estudio sobre la pictografía cuna que completa el hecho anteriormente por Nordenskjöld. Finalmente, en 1958, publican el Nia-Ikala (texto chamánico para el tratamiento de la locura) con su representación pictográfica y comentarios. En suma, el trabajo de este grupo de investigadores dio a conocer unos 75 textos literarios que abarcan algo más de 200 páginas. Además, Holmer contribuyó con una gramática muy completa (1947) y un excelente diccionario cuna-inglés (1952b).

Otras colecciones de gran importancia son las de Chapin (1970: 35 narraciones; las traducciones han sido publicadas nuevamente en 1989) y la de Howe y otros (1978: dos cantos, una amonestación matrimonial, un informe de un viaje de aprendizaje de medicina, un cuento del tipo llamado "cuentos de ají").

Dados estos antecedentes, no es de extrañar que la literatura cuna sea la primera entre las chibchas que ha sido objeto de estudios al mismo tiempo generales, extensos y profundos.

En 1970, Kramer, basándose en los materiales comentados y en otros conservados en el Museo de Gotemburgo, pudiera producir un cuidadoso estudio propiamente literario que abarca aspectos de la forma, el contenido, los géneros e, incluso, el papel cultural y social de los textos literarios cunas. El trabajo de Kramer, de acuerdo con Sherzer y Sherzer (1972:183) "expone claramente la intrincada riqueza del arte verbal cuna". En él se llevan a cabo comparaciones con la literatura occidental que, de acuerdo con los autores citados (ibídem : 198) señalan que "una `sociedad preburguesa', al parecer declinante, tiene una literatura por lo menos tan rica como una sociedad burguesa".

Esta labor ha sido continuada y expandida por Sherzer (Sherzer y Sherzer 1972, Sherzer y Wicks 1982, Sherzer 1974, 1977, 1979, 1981, 1982a, 1982b, 1983, 1988, 1990). En su libro de 1983, aunando los resultados obtenidos hasta el momento a sus propias observaciones (producto de un prolongado trabajo sobre el terreno) y dentro del marco de la etnografía del habla, trata el tema dentro de un análisis global de las modalidades del discurso en la sociedad. Los contenidos, los propósitos y las circunstancias sociales de los textos literarios cunas (lo mismo que los de toda una amplísima gama de modalidades del discurso) y las variedades lingüísticas asociadas con ellos se precisan en un grado hasta el momento no superado, por lo menos en materia de literaturas indígenas americanas. Otros estudios producidos en la década de 1970 y 1980 son los de Forster (1977, 1978) sobre la segmentación del discurso narrativo, López y Joly sobre las canciones de cuna (1981), Severi sobre el canto chamánico para el tratamiento de la locura (1983) y Prestán (1984), quien propone una clasificación de los géneros literarios conocidos en la lengua como *ikarmar* 'caminos o tratados'.

1.3.12. Chimilas

La información etnográfica pertinente para este estudio que se tiene sobre los chimilas, prácticamente limitada a las obras de Bolinder (1924) y Reichel Dolmatoff (1946), es casi nula. Pareciera seguir siendo cierta la afirmación de Park (1946: 866) según la cual "poco se encontrará sobre

la vida social y la religión". Esto hacen pensar, al menos, el informe de Osorio G. (1979) y el reciente estado de la cuestión de Uribe Tobón (1987).

El único aspecto de la literatura que hasta el momento se ha documentado es el contenido de textos narrativos mitológicos. Este conocimiento se debe a Reichel Domatoff (1945) quien publicó versiones libres de 21 textos, con algunos comentarios sobre sus correspondencias con los de otros indígenas de Sudamérica.

1.3.13. Cágabas

Los cágabas o coguis constituyen el grupo chibcha colombiano sobre el que se dispone mayor cantidad de información.

Las principales fuentes etnográficas son de la Rosa (1945 [1730]), Reclus (1881), de Brettes (1903), Preuss (1919-1927), Chaves (1949) y Reichel Dolmatoff (1950, 1951, 1975, 1977, 1978, 1987, 1990). Las obras de los tres últimos autores son especialmente importantes desde el punto de vista del estudio de los contenidos mitológicos. La información pertinente para el estudio de otros aspectos de la literatura es particularmente rica en Reichel Dolmatoff (sobre todo 1950, 1951). De hecho, se trata de una de las más abundantes que se puedan encontrar en materia de lenguas chibchas, ya que el autor describe con lujo de detalles una cantidad notable de acontecimientos comunicativos (excepto por la ausencia de textos en la lengua, que nos priva del conocimiento de la forma del mensaje, se encuentra implícita en la obra una etnografía del habla) entre los que se cuentan muchos pertenecientes al arte verbal.

Por lo que respecta a textos, la primera y más rica colección, que hace que la literatura cágaba sea junto con la cuna la mejor documentada entre las chibchas, es la de Preuss, integrada por 144 textos (mitos sobre todo, pero también descripciones de rituales, fórmulas empleadas en distintos rituales, cantos) con traducción literal interlineal y traducción libre al alemán. Teniendo en cuenta la época en que se llevó a cabo la recolección (1915) y el tiempo que se tardó en efectuarla (tres meses, según Reichel Dolmatoff 1950: 10), la impresión que produce este esfuerzo, que creo ha de contarse entre los mayores de la historia del trabajo lingüístico sobre el terreno, es realmente sobrecogedora. Esta riqueza ha permanecido, sin embargo desaprovechada, pues hasta el momento no se han producido estudios que la aprovechen en otro aspecto que no sea el de los contenidos míticos.

En su obra de 1951 (pp. 9-77), Reichel Dolmatoff, con sus 50 versiones libres de textos míticos, da otro aporte de grandísima importancia, si bien de menores dimensiones y limitado al conocimiento del contenido.

La siguiente contribución al acopio de materiales de esta literatura ha sido la de Fischer, que además de 16 textos recogidos por ella misma presenta las traducciones al castellano de 29 de los de Preuss (Fischer y Preuss 1989).

En materia de estudios estilísticos, se puede citar un artículo de Stendal (1978) en que se analiza la función de ciertos verbos auxiliares, de difícil traducción, que juegan un papel fundamental en la ilación del discurso en la lengua. Las conclusiones de Stendal, aunque obtenidas de textos descriptivos de tareas cotidianas (cómo construir una casa) o de narraciones de experiencias personales, parecen pertinentes para eventuales análisis literarios.

1.3.14. Bítucuas

Sobre este grupo se cuenta con una información mucho menos abundante que la disponible en el caso de los cágabas. Contienen, en distinto grado, información etnográfica pertinente las siguientes obras: Bolinder (1925), Vinalesa (1944, 1952), Chaves y de Francisco (1977) y Reichel Dolmatoff (1991). Otras dos obras que parecen ser importantes pero que no he podido consultar son las de Tayler (1973) y Sánchez (1977).

No he observado ninguna muestra de literatura bítucua a excepción del texto que incluye Reichel Dolmatoff (1991:129-135), que presenta la particularidad de que no se da traducción libre sólo se da traducción literal. Desconozco, por no haber podido consultarlas, si cuatro narraciones publicadas por el Instituto Lingüístico de Verano -Izquierdo S. (1979) e Izquierdo S. y Tracy (1979)- son de carácter tradicional. Tracy y Levinsohn (1976,1978), por otra parte, han publicado dos estudios desde el punto de vista del análisis del discurso que versan sobre un texto de carácter no perteneciente a la literatura tradicional (una exposición sobre perros de cacería); no obstante, pareciera considerar las conclusiones del primero como válidas para otros tipos de discurso.

1.3.15. Huihuas (guamacas, sancaes, malayos)

De las tres etnias de la Sierra Nevada de Santa Marta que mantienen su lengua, la menos estudiada es la huihua. Los estudios de Reclus (1881), Whiton y Parra (1963), D. Hoppe (1973) y R. Hoppe (1981, que no he podido consultar) son los únicos de carácter etnográfico dedicados especialmente a ellos de los que estoy enterado.

Por lo que respecta a muestras de la literatura huihua, conozco una sola: un texto narrativo publicado por Hoppe y Hoppe (1974).

1.3.16. Baríes

En el caso de los baríes, se pueden mencionar como fuentes de información etnográfica pertinente para este estudio las obras de Castillo (1981,

que no he podido consultar) y Jaramillo Gómez (1987, que da información sobre concepciones mitológicas). Aparentemente, todavía no se han publicado muestras de la literatura oral de este pueblo.

11.3.17. Tunebos

Algunas fuentes de información etnográfica sobre los tunebos (que, excepto las dos primeras y la de Márquez, no he podido consultar) son las siguientes: Fabo (1911), Rochereau (1961), Chávez Mendoza (1964), Márquez (1979), Pradilla (1980, 1983), y Pradilla y Salazar (1978).

Por lo que respecta a textos, una canción incluida por Fabo (1911: 38) con un breve comentario sobre su contenido parece haber sido el primero en recogerse. Casi cincuenta años después, Rochereau (1959: 119-24) publicó otras 9 parcialmente traducidas.

En época más reciente, las muestras recogidas han sido de los textos de carácter narrativo. Márquez (1979) incluye las versiones libres de veintiocho textos: diez cantos rituales y dieciocho narraciones. Solo de una de las narraciones se da el texto en tunebo y su traducción literal. Otras contribuciones han sido las de B. Cobas a, P. Headland y S. Levinsohn (1976) y E. Headland (1980). Estos últimos textos y otros relativos a experiencias personales ha sido objeto de estudio desde el punto de vista del análisis del discurso: P. Headland y S. Levinsohn (1976), E. Headland (1976) y E. Headland (1980).

1.3.18. Muiscas y duits

Las literaturas de los pueblos del altiplano cundiboyacacense -muiscas (cuyo gobernante era el zipa de Bogotá) y duit (cuyo gobernante era el zaque de Tunja)- se extinguieron junto con las respectivas lenguas en el siglo XVIII, al parecer, sin que quedara un sólo texto de ninguna de las dos. En consecuencia, los únicos datos que han quedado son los de los cronistas coloniales -como Juan de Castellanos, Pedro Simón y Lucas Fernández de Piedrahíta- y en ellos han tenido que basarse los pocos estudios, como los de Arango Ferrer (1965) y González de Pérez (1980), en que se presta atención particular a dichas literaturas.

Los cronistas informan de diferencias entre ambas, por ejemplo en materia de algunos aspectos de las concepciones míticas (como el caso de la creación, según se aprecia en las dos versiones reunidas por Krickeberg 1971: 151-153). En la mayor parte de los casos, sin embargo, no particularizan y pareciera claro que, para muchos efectos, los hablantes de una y otra lengua compartían una misma cultura, en vista de lo cual, me ha parecido razonable tratarlas aquí en conjunto.

A continuación, con la intención de ejemplificar la información que en algunos casos se puede obtener de las antiguas crónicas (véase 1.1), haré referencia a la obra antes citada de Fernández de Piedrahíta, que además de datos sobre temática mítica, nos da otros como los que se comentan seguidamente.

Incluye un relato detallado del complicado proceso de guerras y alianzas que a partir del siglo XII o XIII había llevado a la preponderancia del zipa y el zaque, en particular del primero, sobre demás jefes de su región. Dicho relato indica sin lugar a dudas la existencia de una literatura narrativa de base histórica de cuya riqueza es testimonio la minuciosidad con que se narran los hechos acaecidos durante los últimos tres zipazgos. Para que el lector se forme una idea, copio a continuación el siguiente resumen hecho por Friede (1966: 20-1) en que se mencionan sólo los más sobresalientes

En las citadas crónicas se menciona a... Saguanmachica quien apoyado por su vasallo de Pasca sujetó a Fusagasugá y a Tibacuy. Luego guerreó contra Guatavita, el cual estaba confederado con Michúa, cacique de Hunza (Tunja), y repelió el ataque del Zipa. Mientras tanto, el cacique independiente de Ubaque atacó a Pasca y a Usme, pero tuvo que huir y sus predios de Chipaque y Une fueron invadidos. Aconteció en seguida una seria invasión en el territorio chibcha de parte de los panches y guatavitas, que sin embargo fueron rechazados.

Una guerra estalló entre el Zipa Saguanmachica y Michúa, Zaque de Tunja, que en la gran batalla de Chocontá perdieron la vida. El sobrino de Saguanmachica, Nemequene, sucedió en el trono de Bogotá y Quemuenchatocha ascendió a Zaque de Tunja. Fue Nemequene el gran creador del zipazgo que encontraron los españoles. Tuvo que enfrentarse una vez más con los panches, a quienes derrotó. Su sobrino Tisquesusa, cacique de Chía, doblegaba las rebeliones de Fusagasugá y de Tibacuy. Posteriormente Nemequene atacó a Zipaquirá, Nemocón y a Guatavita, incorporándolos a su imperio. En este último territorio instaló a su hermano como Uzaque (cacique). También anexó a Ubaque y luego a Susa, Ubaté y Simijaca, que quedaron bajo el mandato del cacique de Guatavita.

Nuevamente estalló la guerra entre el Zipa y el Zaque, este último apoyado por iraca de Sugamuxi. En la batalla librada en Turmequé, Nemequene fue malherido, muriendo pronto. Su ejército se dio a la fuga, siendo perseguido hasta Chocontá.

A Nemequene le sucedió su sobrino Tisquesusa, mencionado anteriormente. Su "general" Saquensaxipa o Sagipa invadió Machetá, Tiribitá y Tenza, territorios del Zaque de Tunja, siendo rechazados. Cuando se preparaba una nueva contienda contra el Zaque de Tunja vino la invasión española.

En el caso anterior, sólo se nos da acceso al contenido, pero no ocurre lo mismo con algunos tipos de cantos empleados en situaciones ceremoniales, que incluyen alguna información sobre el contexto social, el contenido e, incluso, la forma.

(a) Himnos empleados en la ceremonia del sacrificio de los *mojas* o adolescentes especialmente criados para este efecto (Fernández de Piedrahíta 1942 [c. 1680] : 40):

... y los llevaban... para venderlos en subidísimos precios a los hombres más poderosos, los cuales, en habiendo al moja a las manos, lo depositaban en algún santuario hasta que llegase a los quince o dieciséis años, en cuya edad lo sacaban a sacrificar, abriéndolo vivo y sacándole el corazón y las entrañas, mientras le cantaban sus músicos ciertos himnos que tenían compuestos para aquella bárbara función.

(b) Cantos de súplica de triunfo en la guerra dirigidos a los dioses (Fernández de Piedrahíta *ibídem* 41):

Para las guerras... daban cuenta primero al sumo sacerdote Sogamoso, y después de oída su respuesta el cacique o general del ejército sacaba su gente de armas al campo, donde la tenía veinte días arreo, cantando sin cesar las causas que lo movían a ellas y suplicando a Bochica y al Sol no permitiesen que fuesen vencidos, pues tenían la razón de su parte...

(c) Cantos de lamentación por la derrota en la guerra dirigidos a los dioses (Fernández de Piedrahíta *ibídem*):

.... pero si acaso salía el suceso contrario a su petición ... las reliquias del ejército desbaratado se congregaban otros veinte días arreo en el mismo campo a llorar su perdición y ruina, lamentando de día y de noche su desgracia con tonos y cantos muy tristes, en que decían al Sol que la malicia de sus pecados había sido tan grande, que ocasionó su desdicha con haber tenido en su favor la razón y la justicia, y llevando allí todas las armas con que habían peleado, lloraban amargamente su pérdida, y con aquel su tono lastimoso decían: ¿ cómo permitiste, Bochica, que estas invencibles lanzas fuesen atropelladas de nuestros enemigos?, y de aquella suerte repetían lo mismo con las macanas y con todos los demás géneros de armas que habían llevado a la guerra, mezclando con las voces un género de baile que no causaba menos tristeza que su llanto.

(ch) Cantos seculares festivos (Fernández de Piedrahíta *ibídem*: 39):

... convidaban a los parientes y amigos para banquetearlos algunos días... danzaban y bailaban al compás de sus caracoles y fotutos; cantaban juntamente algunos versos o canciones que hacen en su idioma y tienen cierta medida y consonancia, a manera de villancicos y endechas de los españoles. En este género de versos refieren los sucesos presentes y pasados y en ellos vituperan o engrandecen el honor o deshonor de las personas a quienes los componen...

(d) Textos rogativos empleados en las procesiones realizadas en épocas de siembra o de cosecha (Fernández de Piedrahíta *ibídem*):

Iban los sacerdotes con coronas de oro en forma de mitra, a quienes seguía una prolongada cuadrilla de hombres pintados, sin disfraz ni joya alguna sobre sí, y éstos llorando y pidiendo al Bochica y al Sol mantuviesen el estado de su rey o cacique y le otorgasen la súplica y ruego a que había dispuesto aquella procesión, para lo cual llevaban puestas máscaras con lágrimas retratadas tan a lo vivo que eran de ver. Y era lo más gracioso de todo, que luego inmediatamente entraba otra caterva dando unas grandes risotadas y saltando de alegría, y diciendo los otros que ya el Sol les había concedido lo que los delanteros le iban pidiendo con lágrimas...

Como es posible apreciar a partir de los ejemplos dados, la crónica de Fernández de Piedrahíta nos informa sobre algunas de las modalidades y contenidos de las literaturas en las lenguas muisca y duit, y, lo que es aún más interesante, nos revela incluso algún detalle de los recursos formales que empleaba: la descripción de los cantos de lamentación por la derrota hace obvio que el paralelismo era uno de ellos y respecto de los cantos festivos se señala que presentaban rima consonante y medida.

Cabe suponer que se podría obtener un panorama mucho más completo sometiendo ésta y otras fuentes a un análisis exhaustivo.

2. Vistazo de la temática mítica de las literaturas chibchas

Las sociedades chibchas, excepto en los casos en que el proceso de aculturación se ha impuesto, son del tipo en que, según las palabras de Eliade (1976: 23), se observa con toda claridad que el mito es el "fundamento de la vida social y la cultura". Como señala el mismo autor (*ibídem*), en tales sociedades, el mito es la verdad absoluta porque narra "una revelación transhumana que tuvo lugar "al amanecer del Gran Tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos..." y por tenerse por real y sagrado "el mito pasa a ser ejemplar y, en consecuencia, repetible, porque sirve como modelo y, por lo mismo, como justificación de todas las acciones humanas". Por otra parte, como se habrá desprendido del repaso que se hizo en el capítulo precedente de los materiales literarios chibchas recogidos

hasta el momento, la mayor parte de los textos son de carácter narrativo, dominio en que la temática mítica predomina. En consecuencia, resulta fundamental, para conocer en algo el contenido de las literaturas que nos ocupan, echar un vistazo a las concepciones que conforman su principal fuente de temas.

Parte sustancial de todas las mitologías es la cosmogonía, esto es el acto o el proceso por el cual el universo se origina y adquiere sus características actuales. En el caso de los pueblos chibchas, como se verá a continuación, esto es especialmente notorio, ya que lo cosmogónico tiene un carácter absolutamente predominante, englobando casi toda la mitología.

Cabe anotar que las concepciones tratadas, en los lineamientos generales, están ampliamente difundidas en toda América, razón por la cual parece prematuro tratar de establecer con qué áreas o subáreas podrían mostrarse lazos más fuertes.

2.1. Creación del universo

La idea de la creación del universo a partir de un ser original único parece haberse encontrado con seguridad en un solo pueblo chibcha: el cágaba. En las fuentes coloniales se habla al tratar otros pueblos de dioses creadores, pero como en el caso de los muiscas, que comento en el aparte siguiente, no parece que se puedan considerar estrictamente como tales (hay que tomar en cuenta que los autores de aquella época, sacerdotes católicos en su mayoría, todo lo interpretaban por asimilación a sus creencias cristianas). De acuerdo con Reichel Dolmatoff (1951:9), la divinidad suprema de la cultura, Haba (La Madre), en la forma de las aguas, era lo único que existía y aquello de lo que todo fue luego originándose. Los cágabas aparentemente serían también los únicos pueblos chibchas con una concepción teogónica bien desarrollada, ya que en los demás casos, aunque a veces se señalen relaciones de parentesco entre los seres sobrenaturales, no se ha recogido nada semejante a los textos obtenidos por Reichel Dolmatoff (ibídem: 12-77), que nos ofrecen un panorama comparable por la sistematicidad y complejidad al de la conocida obra de Hesíodo.

La ausencia de concepciones estrictamente creacionistas era, de todos modos, lo propio de buena parte de Sudamérica (Alexander 1964b: 311).

2.2. Las transformaciones del universo. Punto de partida.

En cambio, todos los pueblos chibchas parecen haber concebido que el estado actual del universo es el resultado de un proceso de transformación que afectó a una realidad en alguna forma preexistente, pero muy distinta de la actual.

El punto de partida de este proceso varía bastante por lo que respecta al grado de carencia de forma del mundo que es sometido al proceso de transformación. En el caso de los muisca (Krickeberg 1971: 151-2), originalmente parecen haber coexistido la divinidad fundamental, Chiminigagua, que encerraba dentro de sí la luz y un mundo sumido en las tinieblas. El proceso de transformación se inició cuando Chiminigagua creó unas grandes aves negras a las que ordenó "que fuesen por todo el mundo echando aliento o aire por los picos. Este aire era todo lúcido y resplandeciente, de modo que cuando las aves terminaron su tarea quedó todo el mundo claro e iluminado como está ahora". En el caso de los bribris, he obtenido personalmente la versión que pareciera ser la que se remonta a un estado de cosas más primitivo. De acuerdo con ella, los primeros acontecimientos de los que se tienen noticia se dieron cuando ya existían los cuatro primeros inframundos, que se hallaban poblados por ciertos seres, entre los cuales se contaba el personaje llamado Sibókámó, el primer dios al que se hace referencia, quien, partiendo del cuarto inframundo, donde residía comenzó a viajar hacia arriba creando nuevos mundos con piedras que traía de los ya existentes (en los que no existía otro material). Entre los baríes (Jaramillo Gómez 1987: 70) Sabaseba "viene desde el poniente y llega a la tierra" que se encontraba "oscura, sin estructura, sin forma determinada, caótica" y con su trabajo le da su configuración actual. En el caso de los guatusos, la distancia con respecto a una concepción creacionista es todavía mayor, pues los primeros hechos se sitúan en un mundo muy semejante al actual con ríos, montes, plantas, animales y personas. De hecho, mi principal informante me ha señalado que a su parecer el mundo es eterno igual que los dioses, opinión que me ha sido confirmada posteriormente por otras personas bien imbuidas en las tradiciones del grupo.

2.3. Las transformaciones del universo. El principal transformador.

El agente al que en última instancia se debe que el universo y la sociedad hayan llegado a adquirir las características actuales es un dios (el principal del panteón), con frecuencia de una segunda generación, caracterizado por su actitud bondadosa hacia la humanidad (o, quizás mejor, hacia el grupo indígena al cual pertenezcan los mitos) que, en varios casos surge precisamente por obra suya.

Este dios presenta características de héroe cultural y por medio del ejemplo o de la predicación (como en el caso del Bochica muisca) enseña los patrones apropiados de conducta a los hombres.

En varios casos, una de sus tareas transformadoras es la eliminación de criaturas preexistentes en este mundo con el fin de que no puedan hacer

daño a la humanidad que va a crear. En esta tarea el transformador se caracteriza, en muchos casos, por deshacerse de estos seres enemigos o, simplemente, obstaculizadores más por medio de la astucia que de la fuerza, esto es, se presenta como embaucador (trickster), como sucede claramente en el caso de *Sibó* el dios de los bribris y los cabécares.

En algunos casos se concibe incluso que la conformación de este mundo en su forma vigente consistió en la construcción de la casa del dios. Al parecer, el primero en señalar la existencia de esta concepción ha sido Guevara Berger en su estudio sobre los bribris y cabécares (1986: 70). Posteriormente, un informante movere que se refería en una narración al dios *Ngöbô* : como "el hacedor de la casa", al preguntarle al respecto, me indicó que la misma idea se daba entre ellos. Por otra parte, los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 11) hacen la misma identificación, sólo que dentro de su característica proliferación de dioses, en lugar de uno encontramos "treinta y seis Padres y Dueños del mundo" que "encontraron un árbol grande y en el cielo sobre el mar, sobre el agua, hicieron una casa grande... ". Los cunas de la época colonial también coincidían según parece poder desprenderse de las palabras de Adrián de Santo Tomás (citadas por Torres de Araúz 1980:145) de acuerdo con las cuales el hijo del "Dios Supremo" fue destinado por su padre a gobernar la tierra y para hacerlo, éste edificó "unas vigas muy grandes y gruesas sobre dos cerros muy altos que estaban en los fines del mundo y encima de muchas barras." En otro extremo del ámbito chibcha, entre los payas, reaparece también el tema de la erección de la casa (Flores Mejía 1989: 6).

Las labores del transformador, para los pueblos chibchas en general, parecen haber establecido la forma definitiva del universo, de modo que en esto su concepción difiere mucho de la de ciertos grupos mesoamericanos, como los aztecas, que creían que el universo estaba sometido cíclicamente a la destrucción.

2.4. Los cataclismos: principales medios de transformación

Para la mayor parte de los pueblos, entre los principales medios por los cuales se llevan a cabo transformaciones del mundo se encuentran los cataclismos. De los que se suelen enumerar en los tratados de mitología Sudamericana (por ejemplo Greimal 1967: 210-1), el tipo que se da con más frecuencia es el diluvio o gran inundación, que se informa en el caso de los guatusos (Constenla Umaña 1976,1993), cabécares (Guevara 1986: 85), bribris (Bozzoli de Wille 1978: 78), bocotaes (Margery Peña 1989b), cunas (Nordenskjöld 1928: 6), bintucuas (Vinales 1952: 64) y muiscas (Krickeberg 1971: 154). El gran incendio o gran fuego se ha observado entre los movieres (Velásquez y **Brandt** 1979: 29), bocotaes (Margery Peña

1989b), los chimilas (Reichel Dolmatoff 1945: 7) y los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 26-7); la larga noche, entre los moveres (Constenla Umaña 1982b: 104) y los guatusos (Constenla Umaña 1976:4), combinado con el del diluvio en el caso de estos últimos. Pareciera que a los tres tipos mencionados habría que añadir otro que se podría denominar "la gran hambruna", pues guatusos (de acuerdo con mis observaciones), dorasques (Miranda de Cabal 1974: 36-7) y chimilas (Reichel Dolmatoff 1945: 10) narran, de manera muy semejante los dos últimos, que se produjo una sequía muy prolongada que hizo morir a buena parte de la gente; en el caso de los guatusos se señala claramente que se trató de un castigo divino.

2.5. Los antecedentes de los animales en el período anterior a la transformación

Los pueblos chibchas en general presentan un marcado antropomorfismo por lo que atañe a su concepción del tipo de seres que habitaban el universo antes del inicio de la época actual, que frecuentemente coincide con la aparición de la humanidad. Así, por ejemplo, bribris y cabécares consideran que los seres que dieron origen a las especies tanto animales como vegetales eran antropomorfos antes de que *Sibó* los hiciera adquirir su forma actual en beneficio de la humanidad que iba a surgir. Este punto de vista se da de manera muy semejante por lo menos entre bocotaes, cunas (Nordenskjöld 1930 : 39), chimilas y cágabas, y en narraciones de estos grupos se encuentra insistentemente la expresión "tal animal o tal planta era gente antiguamente" (cf. Binder 1980 : 5,11; Reichel Dolmatoff 1945: 14,16; Reichel Dolmatoff 1951: 60). Esta condición humana original probablemente explique la creencia de que ciertos animales pudieran tomar forma humana, como en el mito del origen del clan bribri *dútswak*, en que un hombre se casa con una perica que, cuando él estaba ausente adoptaba forma de mujer y le preparaba la comida y limpiaba la casa; lleno de curiosidad al encontrar así las cosas la acechó un día y la capturó antes de que pudiera recobrar su forma animal. Varios pueblos chibchas que, por lo menos actualmente, no tienen la creencia en que los animales tuvieran originalmente figura antropomorfa o entre los que esta creencia no se ha observado, consideran, sin embargo que en algún momento del pasado se dio la circunstancia de que los animales pudieran adoptar la figura humana y tener amoríos con humanos o de que existieran seres sobrenaturales capaces de manifestarse zoomórfica como antropomórficamente; tal es el caso de los ramas (Loveland 1982: 134-5), guatusos (Constenla Umaña 1991) , borucas (Constenla Umaña 1986a: 81), moveres (Constenla Umaña 1982b: 104), bocotaes (Margery Peña 1990c), dorasques (Miranda de Cabal 1974: 17-9) y huihuas (o malayos; Hoppe y Hoppe 1974: 371-2).

Para los guatusos, entre los cuales estas narraciones constituyen un subgénero reconocido ("narraciones sobre matrimonios, con animales"), los hechos de esta naturaleza eran parte de la imperfección de la realidad en la época anterior al cataclismo con el que los dioses transformaron la tierra.

2.6. El árbol de la vida

Bribris, cabécares (Stone 1962: 56-7), cunas (Torres de Araúz 1980: 145) y chimilas (Reichel Dolmatoff 1945 : 9-10, 21-4) presentan el conocido tema del árbol de la vida que entre los primeros tres grupos da origen al mar, en tanto en el último da origen al cultivo del maíz (Guevara Berger 1986: 85-6, hace un interesante análisis de distintas versiones, tanto de pueblos chibchas como de otros, del mito en cuestión). Recientemente he encontrado el tema entre los guatusos. En este caso, hay dos mitos de árboles gigantescos nacidos del cadáver de una mujer uno y de la cabeza de un hombre el otro que, al ser derribados, dan origen al río Zapote de Upala y a dos de sus afluentes. En todos los casos se trata de pasos importantes en el proceso de transformación de la realidad previa en el mundo conocido por los indígenas.

2.7. El viaje al cielo o al mundo de los muertos y la obtención de ciertas especies vegetales comestibles

De los guatusos, dorasques (Miranda de Cabal 1974: 31), cunas (Torres de Araúz 1980: 149), y tunebos (se han obtenido versiones de mitos en que un pariente fallecido -hijo, hermano o cónyuge- lleva a una persona viva al mundo de los muertos. Esto se hace en algunos casos sin el consentimiento del jefe de dicho mundo, del cual el muerto procura ocultar a su acompañante vivo. En algunos casos, también, el vivo es tentado sexualmente por moradores de aquel sitio. Posteriormente el viajero revela, en algunos casos mucho tiempo después, lo observado en el viaje, lo cual sirve a los vivos de fuente de conocimiento sobre la vida en el Más Allá.

En el caso de los cunas y los guatusos el mundo de los muertos (de los que tuvieron un fallecimiento ocasionado por causas que no fueran la enfermedad o la picadura de culebra, para los segundos) está en el cielo y el muerto baja en forma de ave de rapiña a buscar a su pariente vivo (para los dorasques el camino que lleva hacia allá está en un lugar "muy alto" y allá el viajero conoce a los "hombres del rayo"). Para los guatusos, por medio de este viaje pasan a existir en la tierra tres plantas importantes (el aguacate, el cacao pataste y el pejibaye) que originalmente sólo se daban en el cielo.

Los distintos motivos mencionados se encuentran, entre los cágabas, repartidos en dos mitos: el de la diosa *Bunkuéiji* (Reichel Dolmatoff 1951: 57) quien junto con su esposo sube al cielo y se roba "semillas de muchas frutas" y en el del chamán *Nahuna* (ibídem: 67) que va al mundo de los muertos en pos de su esposa, observa la forma en que estos existen allá y, al regresar se roba unas semillas plantas hasta entonces desconocidas en la tierra.

Parece manifestación de esta misma temática el mito paya del *Setuska* que logra llegar a una tierra antes jamás visitada de donde trae a este mundo las semillas de maíz (Flores Mejía 1989: 36-8).

2.8. La obtención del fuego

Se han observado mitos muy semejantes de tres pueblos: guatusos (Constenla Umaña 1976), cunas (Wassén 1937:28-9) y chimilas (Reichel Dolmatoff 1945) sobre la obtención del fuego, acontecimiento que forma parte también del proceso de mejoramiento de las condiciones en relación con etapas previas. En los tres casos el fuego es poseído por un individuo o un grupo que no quiere compartirlo con los demás y que se pasan al lado del fuego cocinando, calentándose y cuidándolo. Los otros logran obtenerlo por medio de un animal que se roba una brasita. Para los guatusos es una diosa la dueña del fuego y otro dios, que desea que los humanos tengan fuego, envía el sapo a cometer el robo; para los chimilas, otro grupo de indígenas posee el fuego y un "brujo" chimila se convierte en sapo para ir a apoderarse de él. Entre los cunas, el dueño es el jaguar y la gente envía una iguana que, además de robarle la brasa, lo priva del fuego dejándoselo apagado. Los mitos cuna y chimila comparten un motivo ausente en el guatuso: en ellos, el dueño del fuego y quienes desean robárselo viven en orillas opuestas de un gran río.

Un cuarto pueblo, los bocotaes (Margery Peña 1989b), ha incorporado el motivo del sapo que guarda el fuego en el mito que trata del Gran Incendio. En este caso, cuando se apaga la conflagración destruía la tierra, se corre el peligro de que no quede nada de fuego, pero el sapo traga unas brasas para que así la gente pueda tenerlo para cocinar.

2.9. Supervivencia de grupos humanos previos

Los bribris y cabécares (Guevara 1986: 123-4) conciben la existencia de distintos grupos de seres, semejantes a los humanos y anteriores o contemporáneos a los primeros indígenas, que fueron desplazados, en beneficio de estos últimos, pero que subsisten de algún modo como fuerzas hostiles. Una creencia muy semejante se da entre los moveres (Constenla Umaña

1982b: 103-4), entre los cuales se piensa que seres humanos de una raza derrotada se refugiaron en el interior de los cerros, desde donde hostilizan a los indígenas, en particular, realizando secuestros. Los borucas presentan también el tema, pero adaptado a las circunstancias creadas por la conquista española, de modo que en su caso se trata de indígenas que no queriendo someterse se habrían refugiado en montañas y otros sitios adquiriendo poderes sobrenaturales que a veces se manifiestan también en acciones como secuestros de indígenas sometidos, ya no por hostilidad. sino por deseo de llevarlos a vivir consigo.

Fuera del área del sudeste de Costa Rica y oeste de Panamá sólo he encontrado algún eco de esta temática entre los cunas y los cágabas, si bien en estos casos se trata más bien de personajes benévolos que se refugiaron huyendo de seres nocivos o tras haber sobrevivido a los ataques de ellos. Entre los cunas se habla (Herrera y Cardale de Schrimpf 1974) de un lugar llamado *Kalu Cuquili* en el que se refugiaron y todavía viven una serie de héroes que combatían contra los ponis (espíritus hostiles que causan enfermedades). Entre los cágabas se hace referencia al personaje *Mama Ugi*, el Padre del Algodón (Reichel Dolmatoff 1951: 77), que se refugió dentro de un cerro "como uno entra a una casa", después de haber estado a punto de ser aniquilado por su enemigo *Mama Ulabangui*.

2.10. Origen y características del Sol

2.10.1. El Sol, antiguo habitante peligroso de la tierra

Los guatusos presentan un mito en que se caracteriza al Sol como antiguo habitante de la tierra, de aspecto semejante a la gente blanca, que despedía mucho calor y brillo y que, debido a su afición a la sangre humana, tuvo que ser enviado al cielo por los dioses. Diversos aspectos de este mito tienen reflejo entre otros pueblos. Los cunas, por ejemplo, caracterizaban al Sol como "gran bebedor de sangre humana" (Holmer y Wassén 1958:29). Los cágabas lo conciben como semejante a los blancos y devorador de gente, en otro tiempo vivía en la tierra, pero le gustaba quemarlo todo con su luz (ocasionó el Gran Incendio) y tuvo que ser enviado al cielo por *Sintána*, el principal hijo de *Haba*. Entre los bribris y cabécares se trata de un ser antropomorfo que habitaba en la tierra y que Sibó, el transformador, mató para convertir en astro (Guevara 1986: 140). Para cumplir con su función, debe beber chocolate (los humanos son chocolate para muchos de los seres sobrenaturales talamancaes), hecho con el cual se puede vincular la creencia de que al dominio del Sol vayan las almas de los asesinos (ibídem).

2.10.2. El Sol y la Luna, hermanos

La concepción del Sol y la Luna como hermanos estaba muy difundida, habiéndose documentado para bribris, cabécares, moveres, bocotaes, chimilas, cágabas y bintucuas.

En el caso de bribris, cabécares (Guevara 1986: 140) se trata de un varón y una mujer que cometen incesto. A causa de esto, la mujer (la Luna), pierde calor y brillo (que antes tenía tanto como su hermano).

Para los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 29) se trata de dos niños, varón y hembra, a los cuales *Sintána*, el hijo de *Haba* que cumple las principales funciones de transformador, convierte en Sol y Luna. La niña, a pesar de su edad, había tenido muchos amantes. Uno de ellos, por odio, cuando fue elevada al cielo, le echó ceniza en la cara, de ahí sus manchas.

El caso de los bintucuas (Vinalesa 1952: 65) son los hijos de una mujer muy pobre, *Atij' uíriva*. Ambos eran muy hermosos y resplandecientes y su madre no quería que otras personas los vieran, por lo que los mantenía ocultos. Su resplandor atrajo sin embargo a la gente que intentó apoderarse de ellos, que se vieron obligados a huir al cielo. A la Luna le lanzaron ceniza para cegarla e impedir así que huyera, pero sólo lograron mancharle el rostro.

Los moveres de la época colonial (Krickeberg 1971: 146) tenían un mito en que los hermanos eran varón y hembra, ambos hijos de *Noncomala*, el dios principal, quien, al llegar ellos a la adolescencia, se los arrebató a la madre para ponerlos en el cielo como Sol y Luna. Actualmente, tanto los moveres como los bocotaes (Margery Peña 1989b) presentan un mito en que se trata de dos varones cuya madre dejaba abandonados en la casa, sucios y andrajosos, para ir a fiestas. En dichas fiestas ella se encontraba con dos muchachos muy hermosos, vestidos de oro y de plata respectivamente, a los que intentaba, en vano, seducir. Como siempre alguien la reprendía por ello diciéndole que era vergonzoso lo que deseaba hacer, investigó el asunto dándose cuenta de que eran sus hijos. Estos en castigo de la mala conducta de su madre la castigaron lanzándola a un abismo y luego se elevaron al cielo como cuidadores de la tierra, el uno durante el día, el otro por la noche. El hermano Sol fue el que puso más empeño en castigar a la madre y se lo caracteriza como agresivo y menos benévolo.

Los mitos tratados en este aparte y los tratados en el anterior constituyen versiones alternativas del origen del sol. Esto seguramente se relaciona con el hecho de que en varios casos se señala la creencia en la existencia de más de un sol, como en el caso de los chimilas (Reichel Domatoff 1945: 5) quienes claramente señalan: "Sol y Luna son hermanos. El hermano Luna es mucho más viejo que la hermana Sol, que ya es la tercera hermana y que

hace poco nació. Los dos soles que hubo antes ya no sirvieron cuando eran viejos y se murieron..." (véanse también Guevara Berger 1986: 140 para los bribis y cabécares; Reichel Dolmatoff 1951: 27 para los cágabas).

2.10.3. El hijo del Sol, rey

Los muiscas (Krickeberg 1971: 157) tenían un mito de acuerdo con el cual el Sol, por medio de sus rayos, había embarazado a una virgen la cual parió una esmeralda, que al colocarse entre sus pechos se convirtió en un niño que llegó a ser con el tiempo un gobernante sumamente poderoso y despótico. Los dorasques (Miranda de Cabal 1974: 19-20) atribuían el nacimiento del personaje mítico llamado en castellano "Rey Montezuma" (conocido también por los moveres, cf. Séptimo y Joly 1986: 79) a circunstancias muy semejantes: una virgen había ido a la orilla de un río y visto venir en una canoa a un hombre blanco que la había mirado fijamente. Al aparecer luego embarazada e interrogársela al respecto, se defendió contando lo sucedido poniendo por testigo al Sol "que los había visto". El niño que nació de ella tenía en la palma de la mano signos que predecían que llegaría a ser un gran jefe. Con el tiempo, en efecto, llegó a ser el más poderoso de los que se tenía memoria. Los cunas también tuvieron la creencia de que el Sol había dado al pueblo "un hijo para cacique" (Holmer y Wassén 1958: 29).

La agresividad y el rigor que los muiscas le atribuían al hijo del Sol son rasgos con los que, como se habrá visto, se caracteriza al padre también en muchos de los mitos comentados; un texto cágaba (Reichel Dolmatoff 1951: 30) señala: "El sol es malo. Es un padre que antes no era bueno con sus vasallos".

2.11. El jaguar

El jaguar es una figura que juega un papel sumamente importante en varias de las literaturas comentadas. En algunos casos, se da incluso un ciclo especializado de la narrativa tradicional sobre él. Así sucede entre los guatusos, que reconocen un conjunto de "narraciones sobre felinos" (*tafá lha mausírrajáca*) que se refieren sobre todo a la capacidad que tenían estos, antes del cataclismo, de adoptar forma humana, pero no con fines de seducción como en el caso de otros animales, sino para tener la oportunidad de tomar desprevenidas a las personas para, tras recuperar su verdadera forma, devorarlas. Una narración dorasque (Miranda de Cabal 1974:26-7) y una paya (Flores Mejía 1989:55-6) presentan también esta modalidad del tema del jaguar. La manifestación más común, es sin embargo, la que presenta a este animal como vinculado con los chamanes, en especial con los de más alto rango, como sucede con los ramas (Loveland 1982: 129),

bribris, cabécares (Guevara 1986: 138-9), borucas (Constenla Umaña y Maroto Rojas 1986: 35) y chimilas (Reichel Dolmatoff 1945: 12). Entre los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 38-48), se da un ciclo narrativo sobre tres chamanes muy buenos de un pueblo antiguo llamado la Gente del Tigre, *Kashindúkua*, *Noána-sé* y *Námaku*, que adoptaban la forma de tigres y devoraban a la gente, en especial a las mujeres. El mismo carácter ambiguo presentan los jaguares míticos talamanqueños *llamados Bókngma* (Guevara ibídem) que dieron origen a los sacerdotes (usécares) y que eliminaron a seres nocivos que poblaban el camino entre la vertiente atlántica y la pacífica de la Cordillera de Talamanca, pero que, por otra parte, adoptaban la forma humana para seducir a mujeres con el fin de devorarlas.

Además de jaguares con la capacidad de tomar forma humana o de hombres con la de adoptar forma de jaguar, las literaturas chibchas nos presentan formas mixtas de jaguar con otros animales como el *waksuk* o "jaguar de manada" rama (Loveland 1982: 129-30), que es una mezcla de tigre y pecarí, y el *di'nQmIL* o "jaguar de agua" talamanqueño (conocido también entre los sumos y misquitos de Nicaragua y Honduras hablantes de lenguas misumalpas) que se describe con un pelaje semejante al de la nutria y patas palmípedas como esta.

2.12. Ogros

En varias literaturas orales chibchas existen ciclos relativos a aventuras ocurridas con ogros del tipo del Curupira (Reichel Dolmatoff 1971: 86) o la Ceiuci (Alexander 1964b: 303) amazónicos. Se trata de seres antropomorfos velludos y aficionados a la carne humana que en algunos casos presentan particularidades como tener los atributos de su sexo exagerados (penes o tetas excepcionalmente largos) o la capacidad de volver los pies hacia atrás y dejar un rastro que engaña por lo que respecta a la dirección. De este tipo de seres son los denominados *yohó* por los ramas (Conzemius 1929: 326), *muérra* por los guatusos, *ayang* por los teribes (Torres de Araúz 1980: 289), *ushidó* (Miranda de Cabal 1974:23-4) por los dorasques, *túlu* por los bocotaes (Margery Peña 1989ch) y *nia* por los cunas (Holmer 1951:123-7). Los *itsQ'* de los bribris y *mikö* de los cabécares pertenecen a esta categoría también, pero ofrecen la particularidad de poder transformarse en jóvenes atractivas para seducir a hombres a los cuales chupan la sangre y la carne cuando se duermen a su lado por la noche (véase, por ejemplo, Margery Peña 1986b: 52-3).

2.13. Guerras

En casi todos los casos en que disponemos de colecciones de narraciones se dan textos referentes a guerras en que la etnia alguna vez participó. Así

sucede con los guatusos, los borucas (Constenla Umaña y Maroto Rojas 1986: 74-81, 179-80), los bribris (Bozzoli de Wille 1978: 78-81), los teribes (Torres de Araúz 1980: 291), los dorasques (Miranda de Cabal 1974: 38-9, 43-4), los moveres (Séptimo y Joly 1986: 44-72, 92-106), los bocotaes (Margery Peña 1990c), los chimilas (Reichel Dolmatoff 1945: 6) y los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951:72), y, de acuerdo con lo señalado en 1.3.15, lo mismo parece haber sucedido en el caso de los muiscas y duits.

2.14. El embaucador

En varios pueblos se han observado textos que tratan de las aventuras de un embaucador (trickster) que siempre es un roedor: una guatusa (para cunas y bocotaes, cf. Wassén 1937:24-6, Holmer 1951: 118-9, Margery Peña 1990a), un conejo (para los cágabas Preuss 1925: 487-94) y un tepezcuinte (paca) o un conejo (para borucas y térrabas en cuyas lenguas se usa el mismo término para designar el tepezcuinte y el conejo europeo, de acuerdo con mis propias observaciones; en el caso de los primeros véase Constenla Umaña 1986a: 82-7). Una característica importante de estos textos es su carácter puramente humorístico y falta de trascendencia religiosa. Pudiera suceder que se tratara de un resultado de la influencia de la tradición oral hispanoamericana que, en Centroamérica y la parte norte de Sudamérica, presenta al conejo como embaucador, pero el tema necesita mucho estudio antes de que nos sea posible llegar a conclusiones bien fundamentadas, pues todavía no está claro cómo le llegó a dicha tradición (muchos creen que se trata de un rasgo de origen africano, difundido por los esclavos negros) y el conejo como embaucador era una figura existente, al parecer, en la América Precolombina (Alexander 1964a: 297).

2.15. Otros aspectos mitológicos tratados por los textos literarios chibchas: estratos del universo y viaje del alma a ultratumba

Una concepción ampliamente difundida entre los pueblos chibchas es la de la composición del universo por diversos niveles. La expresión mínima de esto es la creencia en la existencia de tres: el mundo, un inframundo y un supramundo, como sucede, por ejemplo en el caso de los guatusos. Pudiera suceder, sin embargo que fuera más frecuente una concepción más compleja con varios inframundos y supramundos, como se da en el caso de bribris y cabécares (Cervantes Gamboa 1990: 61-3), moveres (Velásquez y Brandt 1979: 17), cunas (Nordenskjöld 1928: 9), baríes (Jaramillo Gómez 1987: 71) y cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 87).

También se ha documentado en numerosos casos la idea de que el alma sigue un camino para llegar a su destino final y, en la mayor parte de ellos, se comparten ciertos motivos, como el de la pequeñez de la figura antropomórfica que se supone tiene el alma, el de que parte del viaje se haga por agua o que haya que atravesar cuerpos de agua como lagos o ríos, el que para viajar por el agua o cruzar los lagos o ríos se reciba la ayuda de un perro o se utilicen hilos de telaraña, y el de que el alma sea sometida en el camino a exámenes de su conducta en la vida y a castigos por sus pecados. La coincidencia en la mayor parte de estos detalles se da en el caso de los payas (Conzemius 1927), Ramas (Conzemius 1929: 323), los bribris (Cervantes Gamboa 1990:65-7), los cunas (Nordenskjöld 1930:5 -14), los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 160-3) y los muiscas (Arango Ferrer 1965: 50).

3. Géneros

Por lo general, se reconoce (véase, por ejemplo, Kayser 1970: 435-8) que la clasificación en géneros es tarea plagada de dificultades. No obstante, es un hecho que en las distintas sociedades existen tipologías de hechos comunicativos que abarcan los que se han considerado como pertinentes para este estudio. Tiene que haber, pues, rasgos en que se basa su reconocimiento y, todo pareciera indicarlo, dichos rasgos no están circunscritos a un solo componente de los hechos comunicativos. En vista de ello, para cada grupo en particular la mejor guía será su propia clasificación; dada ésta deberemos tratar de explicitar los criterios implícitos en ella. Una verdadera aproximación científica al problema de los géneros, entonces, procedería de la comparación entre los datos de este tipo procedentes de las más variadas culturas. A continuación, trataré de obtener generalizaciones sobre los datos, escasos y fragmentarios en la mayor parte de los casos, que existen hasta el momento en materia de literaturas chibchas.

3.1. Principales rasgos que intervienen en las divisiones en géneros observadas en las literaturas chibchas

Los componentes de la comunicación (dentro del marco de Hymes 1972) que parecen tener mayor importancia en las divisiones en géneros que se presentan en las literaturas chibchas son los siguientes: la variedad lingüística empleada, el canal, la situación y la forma del mensaje. El último componente se tratará en el capítulo siguiente; en esta sección se hará referencia a los otros tres.

3.1.1. Variedades lingüísticas

Un rasgo muy general y llamativo en el caso de las literaturas chibchas es la existencia de repertorios de variedades lingüísticas. Estos repertorios suelen incluir dialectos y registros no especializados de la lengua de uso corriente y cotidiano, y una o más variedades de uso limitado a ciertos géneros. En los casos en que hay información precisa, estas últimas variedades parecen ser de tres tipos:

1. Registros no simplificados de la lengua de comunicación corriente especializados para algunos tipos de discurso ritual. Estos registros tienen básicamente la misma estructura que los de uso corriente y cotidiano, de los cuales se diferencian por particularidades que pueden abarcar uno o varios niveles lingüísticos: fonológico, morfofonológico, morfosintáctico, semántico o léxico. Pueden ser o no ser inteligibles para los legos, pero quienes los comprenden pueden traducir los textos emitidos en ellos de la misma manera que traducen los producidos en el habla cotidiana. De este tipo son las tres principales hablas rituales reconocidas por Sherzer (1983) entre los cunas.

2. Lenguas de comunidades vecinas, con alteraciones diversas que abarcan, por lo menos, efectos de la interferencia de la lengua propia. Su inteligibilidad depende del grado de bilingüismo de los individuos. Este es el caso del uso del tiribí por los bribris en los textos de la música de las chichadas (fiestas en que se celebra tomando chicha y bailando el cumplimiento de alguna labor colectiva) o del bocotá por los moveres en algunos cantos (Torres de Araúz 1980: 295).

3. Variedades gramaticalmente simplificadas y con marcada hibridación léxica. Su estructura no se semeja más a la del habla cotidiana de la comunidad que a la de las lenguas de comunidades vecinas y desde este punto de vista no es particularmente identificable. Sólo los especialistas o individuos de gran erudición conocen el contenido de los textos que se emiten en estos sabires rituales y aun ellos tienen poca capacidad de identificación de rubros individuales, razón por la cual cuando se les pide traducciones lo que dan son explicaciones generales sobre lo tratado en cada una de las divisiones formales del texto (estrofas). El habla ritual empleada en los textos chamánicos de bribris y cabécares (Constenla Umaña 1990a) constituye un ejemplo. De acuerdo con la descripción de Reichel Dolmatoff (1951: 157-8), el *téijua* o habla ritual cágaba pareciera otro, pues se dan en él características como la hibridación, el hecho de que su única manifestación sea un repertorio de cantos y la dificultad para la identificación de elementos individuales. Pudiera suceder que de la misma naturaleza fuera también el habla empleada en los *secretos* cunas. Sherzer (1983: 117) afirma que en realidad no se trata de una variedad lingüística pues, en su opinión, se trata de combinaciones de palabras de varias lenguas sin contenido referencial. No obstante, es obvio que no se da una

carencia absoluta de referencialidad, por lo menos del texto en conjunto, ya que nos cita casos como el del "secreto de las tijeras" que usa el que haya tenido relaciones sexuales con la peluquera de las adolescentes en época del rito de pubertad de éstas para "evitar que unas tijeras gigantes lo corten en el más allá" y no ofrece prueba de que los rubros léxicos incluidos en este u otros *secretos* no se relacionen en algún sentido con tema evocado.

Fuera de los casos mencionados, se dan hablas rituales ininteligibles para el no iniciado entre los guatusos (de acuerdo con mis propias observaciones), los tunebos (Rochereau 1959: 119) y los cágabas (Botero Verswyvel 1987: 40).

3.1.2. Canal

Las modalidades (hablada, recitativa, gritada, cantada, etc.) del canal oral tienen un papel importante en las distinciones de géneros reconocidas en varias literaturas chibchas. La distinción fundamental parece ser la de modalidad hablada frente a las demás y en muchos casos hay una relación clara entre la variedad lingüística, el canal y la forma del mensaje empleados. Así pues, entre los cunas el registro de la lengua más diferenciado con respecto al habla cotidiana, el *habla de los kantules* (Sherzer 1983: 144) es el que se emplea en el texto de mayor fijeza que se repite "de manera idéntica, incluyendo cada fonema y morfema, cada vez que se interpreta" y que nunca se profiere hablado, sino únicamente gritado o cantado. En el caso de los bribbris, el habla ritual siempre se canta y se usa sólo en textos organizados en versos y estrofas (Constenla Umaña 1990a). La concomitancia entre canal y variedad es tan fuerte que cuando se está hablando y se tiene que mencionar algo que no tiene nombre en bribri, sino sólo en el habla ritual (como los diversos inframundos y supramundos), la forma en cuestión (por corta que sea) se dice cantada.

Además del canal oral, en algunas sociedades chibchas se ha observado el escrito en la forma de pictografías. Esta representación estaba limitada al discurso chamánico empleado en ceremonias de curación o ritos de transición e incluía únicamente los conceptos más importantes del texto o los textos relacionados. En el caso de los cunas, que es el único que ha sido realmente objeto de estudio, Nordenskjöld (1928: 19), hace la siguiente descripción:

Si estudiamos la pictografía de la lámina 3, por ejemplo, y la leemos de derecha a izquierda desde arriba, encontramos escrito allí 1- río, 2-'Dios', 3- 'casa', luego los nombres de tres piedras mágicas (4-6) seguidos por los de cinco medicinas (7-11) y así sucesivamente. Cuando un indio canta a partir de este escrito, sus palabras serán algo como: "En el lugar donde los ríos fluyen, allí para vuestro beneficio Dios ha establecido una casa", y luego procederá a enumerar las piedras mágicas y las medicinas, etc.

Los otros pueblos entre los que se ha observado este tipo de pictografía son los bribris y los cabécares (véase la descripción de Guevara 1986: 49-52), pero todavía no existe un análisis y una enunciación de sus principios, como los producidos primero por Nordenskjöld (ibídem) y posteriormente por Holmer y Wassén (1953: 17-21) para el caso de los cunas (mis observaciones me hacen pensar que deben ser muy parecidos). El material en que se hacen los pictogramas entre los cunas es el papel y, excepcionalmente, tablillas. Entre los bribris y cabécares se usan troncos de balsa descortezados y, anteriormente, se observó, aparentemente, también el empleo de mastate (Gabb 1875: 500).

3.1.3. Situación

La situación, incluyendo con este término tanto el escenario constituido por las circunstancias materiales (tiempo, lugar) como el tipo de escena definido culturalmente, es un factor de importancia para el escogimiento de las variedades, el canal y la forma del mensaje.

Las sociedades chibchas en su mayor parte eran del tipo que Steward y Faron (1959) denominan "cacicazgos" y presentaban una cultura básica semejante, probablemente por factores ecológicos, a las culturas agrícolas de las selvas tropicales de las cuales, sin embargo, se diferenciaban, para citar algunos rasgos de mayor importancia, por haber llegado a desarrollar cierto grado de estratificación social en clases, pequeños estados, especialistas religiosos de tiempo completo y, bajo la influencia de las civilizaciones de irrigación mesoamericana y andina, una técnica avanzada en la manufactura de bienes artísticos como textiles, cerámica y piezas de orfebrería.

La coincidencia en el tipo cultural incluía la existencia de semejanzas en materia de las actividades sociales y los hechos del habla característicos de las mismas. Por ejemplo, era un rasgo muy generalizado el empleo de cantos en hablas especializadas alejadas de la lengua cotidiana como parte de los procesos de curación individual o colectiva y los ritos de transición por parte de chamanes y sacerdotes. De igual manera, en prácticamente todos los casos, la narración de acontecimientos míticos y los consejos o amonestaciones en la lengua cotidiana o en registros bastante próximos a ella constituían el medio principal de instrucción en el sistema de creencias y valores de la comunidad, y para esta tarea se consideraba especialmente apropiados a los especialistas religiosos o a los caciques.

3.2. Inventario de los géneros más difundidos en las literaturas de los pueblos chibchas

En los siguientes apartes se tratará de establecer una taxonomía de géneros fundamentada en los criterios antes expuestos y en las coinciden-

cias observadas en las taxonomías nativas en la medida en que existe algún grado de conocimiento de ellas.

3.2.1. Géneros hablados y en lengua cotidiana: pláticas instructivas y otros

Por lo general, la información sobre la concepción del mundo del grupo se daba a los individuos comunes en la forma de narraciones (mitos), descripciones (cómo es el universo, cómo está dividido y qué clase de seres habitan las distintas partes, qué formas de conducta son malas y cuál es su castigo) en registros de la lengua cotidiana y empleando la modalidad hablada del canal oral.

E. Headland (1976: 74) señala que entre los tunebos la narración y la conversación constituyen un mismo nivel. La terminología indígena señala en diversos casos la identificación entre narración y conversación: *mausírrajaca* en guatuso sirve para designar tanto las narraciones tradicionales como la conversación en general; *ká apakök* es 'conversar, dialogar, narrar' en bribri; /gúaji/, en cágaba, 'decir, conversar, narrar'.

Margery Peña (1986a: 178) ha captado bien la naturaleza de los textos aludidos cuando afirma al referirse a uno de ellos:

El texto que a continuación presentamos dista de ser un "relato" en el sentido ortodoxo que podría dársele a este término. Se trata de una forma de tradición oral que combina elementos narrativos con digresiones éticas...

Bolaños Ugalde (1979: 12) había reconocido también esta coexistencia entre el relato y la descripción en el material mítico de los pueblos chibchas costarricenses, señalando que al lado de los *mitos narrativos* se encuentran *mitos explicativos* que carecen "de elementos narrativos y sólo justifican la función de ciertos personajes míticos o la presencia de cosas o situaciones en la realidad."

Lo habitual es que, aunque todos los individuos puedan hacer pláticas sobre temas de la tradición, haya sólo algunos considerados como propiamente capacitados para hacerlo: los especialistas como los jefes y los chamanes (en los sitios en que todavía los hay). Al respecto señala Bozzoli de Wille (1979: 29) en el caso de los bribbris y cabécares: "Las historias pueden ser relatadas por los que no son sukias, pero estos últimos siempre se disculpan o explican que un sukia las puede relatar mejor". Esto último se relaciona, muy seguramente, con el carácter fundamentalmente instructivo de las narraciones y descripciones de que nos ocupamos (ibídem):

Las historias son para instruir. Tienen sentido recreativo en cuanto que a los /awápa/ les gusta contarlas y se alegran cuando ven interés en el

que escucha ; a la gente también le gusta oírlas. Sin embargo, el entretenimiento es más el subproducto que la razón para contarlas.

Su valor educativo hace que a las pláticas en cuestión se las considere como actividades importantes. Por ejemplo, entre los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 153) son una de las pocas actividades que pueden efectuarse en la casa ceremonial:

Fuera de "contar cuentos", es decir, de relatar mitos, genealogías o cantos, únicamente se deben efectuar actividades ceremoniales en una casa ceremonial.

Mis informantes guatusos y moves señalan que en el pasado, sus jefes tenían como función muy importante reunir periódicamente a la gente para amonestarla sobre la buena conducta con base en los ejemplos establecidos por la tradición. Entre los cunas esta función didáctica sigue siendo desempeñada por los jefes político-religiosos denominados *sáhilas* (Prestán 1984: 136) y, tanto o más, por sus voceros en la casa ceremonial. Los *sáhilas* pueden ocasionalmente hacer sus alocuciones en la lengua cotidiana (Sherzer 1983: 98), pero generalmente cantan en habla ritual y es su vocero (ibídem 38) el que comunica a los concurrentes, en cuna corriente, el significado de estos mensajes que tienen que ver con la interpretación de hechos presentes a la luz del conocimiento tradicional sobre los orígenes.

Un reflejo interesante del carácter conversacional de las narraciones y descripciones a las que venimos haciendo referencia es que se informa de casos en que, de hecho, se llevan a cabo mediante preguntas, respuestas y ratificaciones intercambiadas por dos personas. Pereira Mora (1983) describió este hecho del siguiente modo:

Cómodamente sentado en la hamaca-lugar predilecto de los chamanes y de las personas de importancia en general- el narrador da inicio al cuento secundado por otro quien funge como "interrogador". Este último no tiene que ser un chamán, aunque con frecuencia lo es también.

Esto coincide con lo descrito por Sherzer (1983: 182) en relación con la narración de cuentos (humorísticos) entre los cunas

Típicamente, el narrador cuenta el cuento a otra persona, que responde con enunciados breves o comentarios mientras el público escucha...

Por lo que respecta a la forma, las pláticas a que he hecho referencia se diferencian en mayor o menor grado de las conversaciones sobre otros temas por su elaboración. Los hablantes más instruidos y experimentados en esta práctica, por medio -sobre todo- del paralelismo, pueden producir textos con una estructuración muy manifiesta en versos. Lo general es un continuo entre lo que, desde el punto de vista habitual en los estudios literarios occidentales se consideraría prosa y lo que se consideraría verso. Por otra parte, además de lo relativo al canal, a la variedad lingüística y la situación, hay diferencias formales con respecto a otros géneros. Una de las más interesantes desde el punto de vista positivo, observada eso sí hasta el momento en unos pocos casos, es el empleo de los ideófonos, tanto más abundante cuanto más elaborado el texto. Esta característica también es un indicador de la pertenencia de las pláticas a la conversación, pues los ideófonos aparecen en diversas manifestaciones de ésta, en tanto parecen estar ausentes de los demás géneros.

Las pláticas instructivas parecen ser el género hablado y en lengua corriente más difundido entre todos los pueblos chibchas y en el que tiende a darse la mayor elaboración de dicha lengua. No obstante, se informa de otros. La oratoria (a veces con uso de un registro especial) en reuniones colectivas para resolver problemas y tomar decisiones se menciona como importante entre los cunas (Sherzer 1983: 99-101), los tunebos (E. Headland 1976: 74) y los cágabas (Reichel Dolmatoff 1950: 73-4).

3.2.2. Géneros cantados para entretenimiento cotidiano: el canto secular individual

El término secular se emplea como opuesto del término religioso en el sentido de 'sin relación directa con la instrucción sobre los seres sobrenaturales o la interacción con ellos'.

La mayor expresión del sentimiento individual se da en las que denominaré *canciones personales* empleadas por los individuos en la vida cotidiana y que tratan de sus experiencias propias (refiriéndose a aventuras amorosas, a incidentes o circunstancias del trabajo, a incidentes ocurridos con visitantes, a la actitud propia ante la vida, etc.). Los he observado entre los guatusos (Constenla Umaña 1982a: 25), los borucas, los térrabas y los bribris (caso en que parecieran estar restringidos a las mujeres y sus posibilidades temáticas ser menores), y Holmer informa de su existencia entre los cunas (1951:171). En el caso de los guatusos, el carácter personal del género, conocido como *poréteca*, es especialmente reconocido: estas canciones son invención particular de cada individuo que es el único que tiene derecho a cantarlas a menos que medie su autorización expresa.

Existen otros cantos en la lengua cotidiana, que denominaré *canciones tradicionales populares*, de naturaleza individual por lo que respecta a la ejecución, pero cuyo texto no se refiere a experiencias particulares, pertenece a la tradición y se trasmite de una generación a la siguiente. El tipo más común es la canción de cuna que he observado entre los guatusos, los borucas, los bribris y los térrabas, y cuya existencia se informa también entre los cunas (Holmer 1951: 176-85). La tradicionalidad se aprecia en el hecho de que en el caso de los últimos cuatro pueblos hay incluso motivos compartidos: he observado canciones de cuna borucas, térrabas y bribris que, como la tercera de las recogidas por Holmer (ibídem 179), consuela al bebé diciéndole que el padre o la madre han tenido que ausentarse para hacer algún trabajo que lo beneficiará o para traerle algo. Además de las canciones de cuna, mencionaré las de lamentación por la pérdida de un ser querido cuya existencia se ha señalado entre bribris (Acevedo Vargas 1986: 93) y cunas (Sherzer 1983: 178, quien señala que la intérprete siempre improvisa sobre una pauta altamente estereotipada en la que incorpora los detalles particulares del moribundo o difunto).

3.2.3. Géneros cantados y bailados en festejos : el canto secular colectivo

En varios pueblos chibchas se dan canciones empleadas exclusivamente en festejos colectivos de carácter secular en las que generalmente un individuo canta la mayor parte del texto y los demás corean un estribillo. Este tipo de canto se ha observado entre los bribris y los cabécares (Acevedo Vargas 1986: 93-97), los moveres (Torres de Araúz 1980: 251), los teribes (ibídem: 284), los cunas (Prestán 1984: 139) y los tunebos (E. Headland 1976: 64, Rivet 1924: 91) y suele presentar los siguientes rasgos característicos: (a) la variedad lingüística empleada no es la lengua corriente de la comunidad, sino una especializada que puede ser la de un pueblo vecino (el teribe en el caso de bribris y cabécares, el bocotá en el caso de los moveres) o un habla ritual no identificada hasta el momento (el caso de los tunebos), y (b) el contenido del texto suele referirse a determinado animal cuyos movimientos pueden incluso imitarse y cuyo nombre sirve para denominar el baile (entre los teribes, Torres de Araúz (1980:284) menciona seis: baile del gallinazo, baile del camarón, baile del armadillo, baile del mono carita blanca, baile de la serpiente y baile del tigre).

3.2.4. Géneros cantados o recitativos en hablas rituales para tratar sobre lo sobrenatural o interactuar con ello: cantos religiosos y mágicos

Esta división mayor incluye textos que se caracterizan por el uso de variedades especializadas para la interacción con lo sobrenatural que

transmisión tradicional y a usar alguna modalidad del canal oral que no sea la hablada.

Tomando en cuenta las situaciones en las que se emplean y su finalidad, estos textos se pueden subdividir en tipos como los que se mencionarán en los párrafos siguientes:

(a) Cantos de prevención y curación de enfermedades. Son parte muy importante de la medicina de la mayor parte de los pueblos chibchas que las consideran (o consideraban) como provocadas por seres sobrenaturales hostiles. Por lo general estos cantos se consideran como la parte principal del tratamiento, más importante que el empleo de los remedios herbolarios que se usan simultáneamente en muchos casos. Se han observado este tipo de cantos entre los ramas (Conzemius 1929: 322-3), los guatusos, los bribris y los cabécares (Bozzoli de Wille 1982c), los moveres y los bocotaes (Velásquez y Brandt 1979: 16), los cunas (Sherzer 1983: 112-3), los tunebos (Ortiz Gómez y Pradilla Rueda 1987: 90) y los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 159).

(b) Cantos de los ritos de transición. De estos el tipo más difundido lo constituyen los cantos fúnebres que en muchos casos se bailan y se han observado entre los teribes (Torres de Araúz 1980: 284), los bribris y los cabécares (Cervantes Gamboa 1990), los moveres y los bocotaes (Velásquez y Brandt 1979: 17), los cunas (Sherzer 1983: 116) y los cágabas (Reichel Dolmatoff 1951: 243).

(c) Cantos mágicos. El tipo que se ha observado más es el destinado a controlar fuerzas naturales, animales y objetos, que se ha observado entre los guatusos (contra los jaguares), los cunas (para manipular animales y objetos peligrosos como culebras, escorpiones y arpones puestos al fuego, para tener suerte en la caza o el amor, etc.; véase Sherzer 1983: 116-8), bribris y cabécares (los usados por los usécares -sacerdotes- tanto para alejar la lluvia como para atraerla e incluso provocar inundaciones) y los tunebos (para provocar la lluvia; Rochereau 1959: 123). Entre estos, probablemente deberían contarse los de hechicería que tienen los guatusos y bribris para hacer morir a otras personas.

(ch) Cantos rogativos a los dioses. Entre varios pueblos chibchas se ha observado la existencia de cantos en que se solicita a los dioses protección o ayuda. Los guatusos tienen un tipo en que se pide energía espiritual para rechazar a los malos espíritus; de los moveres se ha recogido un "canto de súplica a los espíritus" para que alejen "tormentas, ciclones, truenos" (Velásquez y Brandt 1979: 56); los tunebos tienen rogativas para que los alimentos estén en buen estado (Rochereau 1959: 121), el mama cágaba canta invocando a *Haba* (la Madre, diosa fundamental de su religión) y pidiéndole que proteja al niño , cuando éste ya ha aprendido a gatear (Reichel Dolmatoff 1951: 183), los muiscas, finalmente, hacían súplicas en las que pedían el triunfo en la guerra y buenas cosechas (véase 1.3.16.).

(d) Cantos de erudición. En general, el conocimiento sobre el universo y el origen de los diversos tipos de seres que lo pueblan era un factor fundamental de prestigio y poder entre los pueblos chibchas. En el caso de los bribris, he recogido cantos cuya finalidad exclusiva era enunciar dicho conocimiento. De acuerdo con mis informantes, en ocasiones de reunión colectiva, los especialistas solían someter a sus colegas a pruebas en este sentido. Lo habitual era que se interpelara con expresiones como "señor, seguramente sabrás como se originó el uso del bastón de caña blanca" a lo que se esperaba que el otro respondiera con el canto adecuado. Por supuesto, estas ejecuciones también daban a los oyentes la oportunidad de adquirir tan preciados conocimientos. Estas exhibiciones de saber son parte fundamental de la cultura cágaba; según Reichel Dolmatoff (1950: 73)

... el sistema de status se basa solamente en la competencia del individuo referente a su repertorio de textos cantados, o por lo menos hablados de un modo ceremonial. Ya que el status se ve así implicado, el afán del individuo es de lucir con sus conocimientos y de recitar las canciones y tradiciones en la casa ceremonial.

El mismo autor (1951) describe este tipo de escena del siguiente modo:

Por la noche, cuando los hombres se reúnen en la casa ceremonial, siempre dice uno: "Vamos a hablar de los antiguos". En seguida se forma un grupo alrededor de él y uno empieza a cantar. "Tú no sabes" se le interrumpe entonces: "te voy a enseñar; oiga bien"... Gesticulando con los palitos de los poporos los hombres se vanaglorian: "Yo sé más que tú. Tú no sabes nada". El Mاما, acostado en la sombra de su hamaca, observa y oye. A veces canta y recita también o corrige a alguien: "La madre del Pelicano fue Eibildyúe y no Sályue. Así es. Así dijeron los Antiguos. Mucho te falta aprender.

Reichel Dolmatoff no aclara si los cantos empleados en estas ocasiones o , por lo menos, algunos de ellos sirven exclusivamente para el propósito de exhibir el conocimiento o si son los mismos que se usan como partes de los distintos ritos. Esto último es lo que sucede entre los cunas (Sherzer 1983: 118-20), que practican los cantos rituales que conocen de modo que los demás puedan escucharlos, entre otras cosas para obtener prestigio:

De las casas de sus muchos parientes, escogía la de una hija que vivía cerca de la casa de reunión. Así, mientras hablaban, los hombres podían escuchar la voz grave de Campos practicando "el camino del bastón de

bambú" durante horas. ¿Quién podría haber negado que él ciertamente conocía el canto, que merecía plenamente el crédito y el respeto asociados con el mismo?

La expresión más formalizada de la manifestación de conocimiento ideológico entre los cunas era, sin embargo, el canto de los jefes o sáhilas en la casa ceremonial. Estos especialistas, escogidos precisamente por la excelencia de su saber, enunciaban (como se señaló en 4.2.1.) sus interpretaciones de los acontecimientos recientes y sus conocimientos sobre el universo en habla ritual y en forma cantada, todo lo cual era luego comunicado en la lengua cotidiana a los presentes por sus voceros. Prestán (1984: 136) afirma que este tipo de canto se conoce como *Pap ikar* 'tratado de Dios' y que por su contenido es considerado "el núcleo de todos los demás *ikarmar* " (cantos en hablas rituales).

3.2.5. Carácter épico, lírico o dramático de los géneros comentados

Los géneros aludidos en los apartes anteriores muestran cierta relación, si bien no unívoca con la división fundamental en la tradición occidental entre épica, lírica y dramática (Kayser 1970: 435 y siguientes). La mejor correspondencia se da en el caso de los tipos que se producen en la lengua cotidiana de la comunidad: el canto secular individual, cuyo contenido habitualmente es de naturaleza claramente lírica (expresión del sentimiento), y las pláticas instructivas (en la medida que su elaboración permita considerarlas como expresiones de orden literario), típicamente épicas si definimos esta condición a partir de una actitud "objetiva", vertida hacia el mundo externo y fundamentada en la función lingüística de exposición (ibídem: 441-2, 460).

Los tipos de canto ceremonial (tanto secular como religioso) resultan más complejos desde este punto de vista, ya que en muestras de una misma clase (por ejemplo, los propios de ritos de transición) he podido observar tanto textos de carácter épico como lírico. Entre los cantos fúnebres bribris, para citar sendos ejemplos (Cervantes Gamboa 1990), hay uno en que se narran las actividades realizadas por el difunto en su vida, en tanto que otro expresa el sentimiento nostálgico de éste cuando abandona definitivamente a sus familiares y su casa (al ser sus huesos conducidos al cementerio del clan).

Es incluso interesante anotar que, en el caso de este pueblo, los cantos rituales referentes a mitos, en lugar de tener forma narrativa, la tienen claramente dramática, pues se centran en uno o varios episodios del mito y adoptan la forma de diálogos (el texto está integrado exclusivamente por los parlamentos de los personajes) entre los personajes que participaron en ellos.

Por ejemplo, un canto de curación referente al mito del origen de los seres sobrenaturales que causan el reumatismo (el VI canto talamanqueño incluido en este volumen), puede analizarse como un pequeño drama en tres escenas: 1. el dios *Sibökamo* incita a una hermana o prima hermana suya a tener relaciones incestuosas y ella trata de rechazarlo, 2. los ocho niños nacidos defectuosos del incesto interrogan a su madre sobre su padre, pues consideran que los bienes de éste les corresponden; ella les responde que no tuvieron padre (*Sibökamo*, avergonzado por su acción no quiere que ellos sepan su origen), que los encontró abandonados en distintos lugares; los niños, a su vez, le dicen que eso no es cierto, que ellos saben que nacieron de relaciones incestuosas, 3. *Sibökamo*, al ver que los niños están enterados, aparece y les dice qué cosas podrán tener y cuándo (su alimento serán las personas que los hechiceros les señalen).

La existencia de literatura dramática no quiere decir que haya existido propiamente teatro, ya que, por lo menos en el caso de los bribis, los textos nunca se actuaban. El canto que se acaba de citar, como todos los de curación, lo ejecutaba el chamán hallándose generalmente solo. En el caso del ritual fúnebre, un especialista ejecutaba todos los cantos coreado por dos acompañantes en la presencia un público numeroso. Ciertamente, en esta última circunstancia, los cantos dramáticos bribis llegaron a estar en posibilidades de convertirse en teatro del modo en que cantos corales (los ditirambos) llegaron a dar origen a la tragedia entre los griegos, pero esto último no parece haber llegado a producirse. En el caso de los muiscas, de acuerdo con lo señalado por Fernández de Piedrahíta (véase 1.16.3., (d)), el paso del texto ritual simplemente cantado a formas con actuación ya se había producido.

4. Recursos formales

Hasta el momento, es poco lo que se ha escrito sobre los recursos formales empleados en las literaturas de los pueblos chibchas en géneros que no sean la narración en lengua corriente. El único caso en que existen publicaciones en que se den tratamientos generales es el de los cunas (Kramer 1970, Sherzer 1983). Con base en lo señalado por estos autores y mis propias observaciones de las literaturas chibchas, en particular las costarricenses, señalaré aquellos rasgos que me parecen más destacados.

Por lo que respecta a la narración en lengua corriente, ha habido una serie de escritos hechos desde el punto de vista del análisis del discurso sobre aspectos como la introducción y mantenimiento de los tópicos (Dickeman 1983) la distribución de la información (E. de Headland 1976) la prominencia y la cohesión (Headland y Levinsohn 1976) los participantes (Tracy y Levinsohn 1976, F. C. de Arosemena 1980), los enlaces (R. Gunn 1978,

Koontz y Anderson 1978), la inclusión del diálogo (M. Gunn 1978, Koontz 1978), la función discursiva de algunos elementos del aparato morfo-sintáctico de ciertas lenguas (Stendal 1978, Constenla Umaña 1986b, Abarca González 1988) o varios de estos temas conjuntamente (Forster 1978, M.A. Arosemena 1980b). Dejo para futuros estudios la compleja tarea de tratar de alcanzar generalizaciones sobre estos aspectos.

4.1. El paralelismo

El recurso omnipresente en las literaturas chibchas, en todos los géneros, es el paralelismo, en el sentido más habitual del término, como lo enuncia Lázaro Carreter (1962):

Disposición del discurso de tal modo que se repitan en dos o más versos (o miembros) sucesivos, o en dos estrofas seguidas, un mismo pensamiento o pensamientos antitéticos. La forma más elemental es aquella en que se reproducen las mismas palabras con una leve variación... O bien, mantenimiento de una misma estructura en dos o más frases seguidas...

La repetición simple en muchos casos alterna con el paralelismo y la considero como un caso extremo del mismo.

Kramer (1970: 31-51) hace un extenso análisis del paralelismo en la literatura cuna, E. Headland (que lo denomina "paráfrasis", 1976: 50) lo considera como uno de los recursos principales para destacar la información "más importante" en la narración tuneba y yo he señalado su presencia en la literatura guatusa (1982a, 1993) y la bribri (1989, 1990a). De hecho, el examen rápido de textos de cualquier índole en las lenguas de las que se han recogido muestras revela por doquier su presencia, como se muestra a continuación en los siguientes ejemplos de algunas de ellas (aun en el caso de la literatura muisca, de la cual no tenemos textos, es obvio que se daba de acuerdo con lo informado por Piedrahíta, véase 1.3.16. c)

(a) Fragmento de una narración tradicional rama (Rigby 1987: 81; la presentación en líneas es mía)

Naingkarka naing nuunik saín antaikmalu,
kasking antaikmalu,
kiikna kumaa taikmalu.
Antaikmatsu ankamiii.

Y después, un día, se emborracharon,
todos se emborracharon,
hombres y mujeres se emborracharon.
Se emborracharon y se durmieron.

(b) Fragmento de narración guatusa (Castro C., Blanco R. y Constenla Umaña 1993: 92)

Tacá níni ilhá maráma tafá aca,
chí chí ilhá maráma purú cha có purú cha có tafá riyé.
Cué palá maráma,
tacá níni tafá inh' iac.
Cué jacá maráma,
tacá níni tafá inh' iac.
Chiú calí co chiú calí co ilhá maráma tafá riyé.
Purú cha có purú cha có ilhá maráma tafá riyé ninh.

Y les llegó el tigre,
a todos, a todos, de las cenizas, de las cenizas, se les levantó el tigre.
Las fogatas que había,
se convirtieron en tigres.
Los trozos de leña que había,
se convirtieron en tigres.
De dentro de las ollas, de dentro de las ollas, se les levantó el tigre.
De las cenizas, de las cenizas se les levantó el tigre así.

(c) Fragmento de narración bribri (Constenla Umaña 1989):

Ie' r icha,	Él, pues,
ie' r icha kòchi <u>amé</u> ,	entrega, pues, cerdos,
ie' r icha vaca <u>muéwa amé</u> ,	ata y entrega, pues, vacas,
ie' r icha sawi'jkuò <u>amé amé</u> ,	entrega y entrega, pues, telas,
ie' r icha chò kalôwé,	coge, pues, chompipes,
ie' tònottso,	paga su precio,
e' tã ñe'e se'è wò kè tsiríneja.	y, entonces, ya no lo acosan más.

(d) Fragmento de narración bocotá (Margery Peña 1989c: 165; la división en líneas es mía, lo mismo que la traducción libre que he basado en la literal del autor)

Giti jogéble nã yé nã sribáde,
yé wáde sribáde
nã sege ñáñ ye gudéle
yé miantáñ wáde wáde joyáble sribáde.
Chubé joyáble dodáde joyáble nũ wágaba sege,
Chubé doiá joyáble dodáde joyáble nãnsére jái
badadá jái
yé wáde jái

wéñ jái
 yé julíta joyáble bá nánsére wágaba sege
 Chubé doiá wágaba sege.

Entonces fueron una vez más a trabajar en otras cosas,
 a trabajar en los seres vivos
 fueron a trabajar esta vez en los seres del monte, como los felinos,
 en los seres vivos de todas clases.
 Chubé hizo que aparecieran, aparecieron gratos a la vista.
 El enemigo de Chubé hizo que aparecieran, aparecieron los feos;
 estas aves,
 estos seres vivos ,
 estos peces,
 todos estos aparecieron con fea figura a su vista,
 a la vista del enemigo de Chubé.

(e) Fragmento de un canto de curación tunebo (Rochereau 1959: 122; la traducción, como lo señala el mismo autor, es apenas una aproximación)

Echu bar saujake	Esté bien curado.
Buru bar saujake	Vamos, esté curado del todo.
Ba katoba bar saujake	Tu... esté curado del todo.
Kake bar saujake	Que tu boca esté curada
Kuanti bar saujake	La mañana (o mañana) esté curada.

(f) Fragmento de un texto narrativo cágaba (Preuss 1921: 459; he traducido al castellano la versión libre de Preuss en alemán y dividido el texto en líneas)

Šibalanēumáñhava
 alēki é|zuakála
 naulhí kultšálula hava
 nasuñ ižgáya guaté|
 nayká| narlalá salinga kágaba lúlatši hava,
 salinga zitaýká| nálatši hava na narlalá.
 Kulšbáñgultši havá,
 ninulatši havá,
 kaktulatši havá,
 hika hika salinga lúlatši havá narlalá.
 Šibalama zuve|a kuīza gukatši havá narlalá.
 Nulañkukultši hava narlalá
 due| harllatši havá narlalá.

La Madre Señora del Canto,
ésta, al principio,
la madre de toda nuestra semilla,
nos parió,
y es la madre de todas las clases de hombres,
la madre de todas las razas es.
Es la madre del trueno,
la madre de los ríos,
la madre de los árboles,
la madre de todos las clases de cosas.
Es la madre del canto y la danza.
Es la madre del mundo,
es la madre del viejo hermano piedra.

La omnipresencia del paralelismo quizás no sea un rasgo propio de las literaturas que nos ocupan, sino de las literaturas en general. Al fin de cuentas se ha considerado (Hopkins, citado por Jakobson 1975: 378) que este fenómeno podría estar detrás de todo artificio formal del lenguaje poético, incluyendo la rima, la aliteración, el ritmo y la medida. No obstante, se ha señalado (Sherzer 1983: 192), en el caso de los cunas, la existencia de

una marcada tendencia hacia la repetición y aprecio por ella que abarca todos los niveles del discurso, incluyendo hechos y acontecimientos de habla completos...

Este rasgo representa una actitud estética característica que, en principio, pareciera común a los pueblos chibchas, por lo menos en lo que respecta a sus literaturas.

4.2. Rima

El paralelismo (en la acepción habitual del término), es un fenómeno de carácter eminentemente sintáctico y léxico (repetición de los mismos marcos sintácticos o sucesión de marcos sintácticos semejantes y repetición parcial de los elementos léxicos) , pero tiene sin duda consecuencias fonológicas: si la misma palabra (o el mismo morfema) se repite al final de un verso, se producirá también una repetición fonológica. No obstante, a mi parecer la rima (consonante o asonante) aparece propiamente cuando la repetición fonológica al final del verso se busca por sí misma, no es consecuencia de la repetición morfosintáctica y léxica. La rima entendida de este modo se presenta en los géneros cantados de los pueblos chibchas

de Costa Rica (y, de acuerdo con Fernández de Piedrahíta también era usada por los muisecas, véase 1.3.16), como se puede apreciar en el siguiente fragmento de canción de cuna boruca:

Ba° be quí decrá	Tu madre se fue
Chígrá Táñ í,	por la Fila de Maíz,
Rúrúc Táñ í,	por la Fila de Cacao,
ni ba° yebéjt qui decrá	y tu padre se fue
Cás Táñ í,	por la Fila de Barranco
yá" íscra bútcra xaní.	a tirar con su arco y su flecha.

4.3. Empleo de elementos indicadores del tipo de discurso

Tanto entre los cunas como entre los pueblos chibchas de Costa Rica se observa el empleo de sufijos y partículas que además de caracterizar la variedad lingüística y el tipo de discurso empleados, pueden servir para indicar lindes de las entidades como versos y estrofas y para producir rima.

En algunos casos se trata de elementos existentes en la lengua cotidiana cuya frecuencia aumenta muy notablemente en los registros o hablas especiales usados en la poesía. Tal es el caso del diminutivo entre los guatusos y bribris. En el caso de los primeros, en las canciones personales se acostumbra a ponerlo en secuencia con buena parte de los sustantivos que aparezcan. Entre los segundos, el diminutivo tiene también carácter reverencial en la lengua corriente y, en los cantos en habla ritual religiosa, se presenta con muchísima frecuencia, probablemente como indicador de su solemnidad. Entre los cunas, un ejemplo (Sherzer 1983: 40) es el sufijo -ye, que en la lengua corriente unido a verbos indica un "sentimiento de tipo optativo" y unido a sustantivos expresa 'vocativo'. Este elemento tiene gran frecuencia en la lengua empleada en los rituales de magia y de curación "quizás por hincapié en la actitud optativa de los cantos mágicos... pero también como indicador poético de los versos".

En otros casos se trata de elementos que existen sólo en determinado tipo de discurso. En el caso de los cunas señala Sheerzer (ibídem): "Hay también prefijos y sufijos que, junto con palabras y frases, sirven de indicadores de las variedades lingüísticas y, dentro de ellas, de los estilos, si bien algunos de ellos tienen significados referenciales explícitos también." En el caso del habla ritual religiosa bribri y cabécar estos elementos son muy abundantes y juegan un papel de gran importancia en la estructuración de los textos (véase Constenla Umaña 1990a). Las entidades comentadas en este párrafo se dan con características muy semejantes en la literatura azteca, en la que los especialistas las han llamado "expresiones no léxicas" (León Portilla 1985: 12). Para ejemplificar se emplea, a

continuación, un fragmento de canto bribri del ritual funerario (los indicadores de tipo de discurso se han marcado con cursiva; *-ála* ‘diminutivo’, *dö* ‘indicador de final de estrofa’):

Ba-bali sharala
i-kun̩a i-kun̩a
doie i dö.

Quien aliviará tu hambre
ha sido encontrado, ha sido encontrado,
recién nacido.

Te tarala
i-kun̩a i-kun̩a
doie i dö.

Quien cuidará tu casa
ha sido encontrado, ha sido encontrado,
recién nacido.

Bö-bö barala
i-kun̩a i-kun̩a
doie i dö.

Quien buscará tu leña
ha sido encontrado, ha sido encontrado,
recién nacido.

4.4. Estructuración en versos y estrofas

De acuerdo con Cohen (1974: 53)

Todo verso es "versus", o sea, retorno. Por oposición a la prosa ("prorsus") que avanza linealmente, el verso vuelve siempre sobre sí mismo.

Si se tomara esta caracterización, pero sin restringir el retorno a lo fonológico, ya solo el recurso que he señalado como omnipresente, el paralelismo, permitiría reconocer una estructuración en versos en muestras de todos los géneros de las literaturas chibchas que he propuesto en el capítulo anterior.

En el tipo de discurso que denominé pláticas instructivas, el grado en que se podría reconocer una estructuración en versos, en los casos que he observado más detenidamente, varía incluso dentro de una misma literatura y un mismo narrador-descriptor. Los narradores más avezados, como es de esperarse, producen textos con un mayor grado de elaboración en este y otros sentidos, pero aun ellos son desiguales a este respecto. En consecuencia, hay textos en que el paralelismo predomina sobre su ausencia y hay otros en que sucede lo contrario. No obstante, actualmente, a diferencia de lo que sostuve previamente (Constenla Umaña 1990c: 83), pienso que en las pláticas instructivas lo que se emplea, en los casos de mayor elaboración paralelística, es una prosa rítmica comparable a la de la oratoria tradicional hispánica, por ejemplo, la usada por los sacerdotes católicos en sus sermones.

En el caso de los textos cantados, la estructuración en versos es la regla y es obvia, además, la presencia de unidades mayores como estrofas, definidas por medio de recursos como la rima y elementos de los que he denominado indicadores del tipo de discurso, a los que, a la hora de la ejecución se añan factores como las pausas, la melodía y el ritmo (incluso, en algunos casos un instrumento musical puede servir exclusivamente para este propósito; por ejemplo, los cantores de funerales bribris empleaban las maracas exclusivamente para marcar el final de series estróficas o de cantos). Ejemplos de indicadores de tipo de discurso se encuentran en los textos incluidos en 4.2. y 4.3. Una tarea que hay que llevar a cabo es el reconocimiento de tipos de estrofas y de posibles unidades mayores integradas por ellas, que de acuerdo con mis observaciones parecen ser muy variados.

En muchos textos cantados o recitados de las literaturas indígenas costarricenses, en especial -pero no exclusivamente- en los de carácter ritual, el paralelismo tiene una participación muy importante en la organización estrófica. Muy comunmente, se da una sóla estrofa que se repite una y otra vez con el reemplazo de unos pocos elementos (por lo general, uno o dos tan sólo) en determinada posición como variación única. En un artículo referido a cantos rituales bribris (Constenla Umaña 1990a), he llamado *marco* estrófico a la parte invariable e *impletor* a la variable. Este tipo de estructuración en marcos e impletores se da también en los cantos rituales cunas, según se desprende de la descripción hecha por Sherzer (1983: 130-1).

4.5. Sinonimia y difrasismo

La abundancia de sinónimos es un rasgo que se ha observado en las hablas rituales de los cunas y en la de los bribris y cabécares (de acuerdo con Sherzer 1983: 27, esto sucede también en el caso de los cunas en la lengua cotidiana). Gabb (1875), por ejemplo, estimaba que el dios principal bribri, Sibó, tenía 20 diferentes nombres en el habla ritual en su época. En muchos casos los sinónimos no tienen relación léxica (como en *.Itxikc* y *otobe* 'anciana'), pero, en otros, son compuestos o derivados que comparten uno de los dos elementos que los integran (como en *btk-suka* y *kabt-suka*, ambos 'anciana' también). Los sinónimos de este tipo se dan con frecuencia solamente en parejas. Por ejemplo, los nombres *ɨrɨ-ua* y *ufe-ua* 'tierra' no se usan nunca separadamente, sino que siempre se enuncian juntos para referirse a este mundo. El gran río que, de acuerdo con los bribris, fluye sobre el firmamento (el techo de la casa de Sibó) generalmente se denomina por medio de dos pares de nombres relacionados, resultantes de la combinación de dos raíces y dos sufijos: ***kva-tala***

ro-tala, kwa-tali ro-tali. Este recurso estilístico es bien conocido en las literaturas mesoamericanas y se ha denominado difrasismo (Garibay 1963: 35). De acuerdo con León Portilla (1986: 77):

... consiste en unir dos palabras que... se complementan, sea porque son sinónimas o porque evocan una tercera idea, generalmente una metáfora.

El segundo tipo de difrasismo se da también en el habla ritual bribri, como en *ska, Te bi`Tc*, literalmente 'vulva pene', que se usa en el sentido de 'tener relaciones sexuales'.

El difrasismo pareciera darse también en las hablas rituales cunas. Un ejemplo parece ser el nombre de un chile blanco del tipo llamado *sanklva* (en la lengua corriente *kaa sankwa sippuktva* (literalmente 'chile sankwa blanco') que en el habla de los rituales de curación y de magia es *sankvali nele ivaka sipu nele* (literalmente, al parecer, 'sankwa chamán blanco blanco chamán' en el que el primer 'blanco', *vaka*, es el término usado para referirse a los no indígenas y el segundo, *sipu*, es una variante del término con que se designa el color blanco).

La explotación del difrasismo como recurso literario puede apreciarse en el siguiente trozo de un canto de curación bribri:

la paglō la yulēla	Ocho Niños, Niños Defectuosos,
saēala	consolaos,
saē awi	consolaos con eso.
tēsabarala kusabarala	Con la caja, el tambor,
saēala	consolaos,
saē awi	consolaos con eso.
ektaia kutaja	Con el cascabel, la maraca,
saēala	consolaos,
saē awi	consolaos con eso.
ekweia kabikweia	Con la flor de Ganna Edulis, de platanilla,
saēala	consolaos,
saē awi	consolaos con eso,
etkoloia kukoloia	con la hoja de cecropia, de guarumo.

4.6. Ideófonos

En las literaturas de los pueblos chibchas de Costa Rica, aparentemente sólo en los textos que emplean la modalidad hablada del canal oral, se ha observado el empleo de los ideófonos como recurso literario. Los grupos en que este uso parece revestir mayor importancia son el bribri (Constenla Umaña 1990c) y el cabécar. En sus literaturas, los ideófonos dan una

contribución de especial importancia a la vividez de las descripciones y una de las características que permiten medir el grado de elaboración de un texto del tipo indicado es la frecuencia de su aparición, como sucede, por ejemplo en muchas literaturas nativas africanas. Como señala Noss en su estudio sobre la descripción en la narración gbaya:

El ideófono es una palabra descriptiva que, a diferencia del verbo (que meramente enuncia acción) y del adjetivo (que sólo describe un elemento) crea emoción. Crea **un** cuadro; es sensual, permitiendo al que escucha identificar sensaciones, sonidos, colores, texturas, expresiones, movimientos o silencios por medio de sus propios sentidos. El ideófono es poético; es, en el sentido más puro, imagería.

La vivacidad que da el ideófono a la narración se puede apreciar en el siguiente pasaje de una narración bribri:

asir tkáa ie'pa wá púj,	hacen que se venga un derrumbe púj,
uuu asir yenáná.	úúú se desliza el derrumbe.

Nótese la adecuación del vocalismo oscuro (u) de ambos ideófonos con el fenómeno del derrumbe en general y la del tono de cada uno de ellos con sus fases: un solo tono descendente en el primero (que representa el momento en que se desprende la tierra) y un tono alto prolongado en el segundo (que describe el deslizamiento continuo de la tierra).

4.7. Predominio o exclusividad del estilo directo

La distinción entre estilo directo y estilo indirecto parece ser rara en las lenguas chibchas. En el caso de las lenguas chibchas costarricenses, sólo la he observado en el boruca. Pero, aun en este caso, la cita directa predomina sobre la indirecta. Sherzer (1983: 202-3) caracteriza la situación en cuna del siguiente modo:

El discurso de todo tipo está lleno de incrustaciones de habla que ha tenido lugar previamente... La gran mayoría de las citas son directas: los hablantes todo el tiempo emiten palabras que no son suyas. Y las citas directas con frecuencia se incrustan en citas directas... Así pues—. llega a ser muy difícil ... descodificar exactamente quién está hablando.

Sherzer (ibídem 203-4) señala que aunque la cita dentro de la cita se da en el habla corriente, cuanto más formal es el discurso, tanto más factible es que se presente el fenómeno.

En mi opinión, lo descrito en el caso de los cunas se da de manera muy semejante en otros grupos como guatusos y bribris. La presencia de textos de tipo dramático en los cantos rituales de los últimos (véase 3.2.5.) constituye el predominio total del caso extremo del estilo directo: la cita sin introductores.

5. Conclusión

He tratado aquí de obtener algunas generalizaciones en torno a las literaturas chibchas en materia de temática, géneros y recursos formales.

Algunos de estos rasgos, notablemente el de la existencia de hablas rituales muy diferenciadas, establecen una vinculación más fuerte con las áreas culturales situadas en Sudamérica (como la Peruana y la Amazónica, en que el fenómeno es bien conocido, véase, por ejemplo, Pottier 1983: 109-10) que con Mesoamérica, área en la que este fenómeno pareciera haber sido poco frecuente, si bien no desconocido (como en el caso del "lenguaje de Zuyua" entre los mayas, Ligorred Perramón 1990: 32). Otra característica de carácter más bien Sudamericano pareciera ser la ausencia general de concepciones creacionistas.

En otros casos, encontramos, sin embargo, rasgos que también se dan en Mesoamérica, como buena parte de aquellos a los que he hecho referencia al tratar sobre los recursos formales (paralelismo, difrasismo, empleo de elementos no léxicos) y la importancia de la oposición entre la modalidad hablada y la cantada del canal oral (sobre todos estos aspectos se puede obtener una buena idea en León Portilla 1985). Desafortunadamente, no es posible determinar si estos hechos establecen alguna vinculación en especial, pues no parece haber estudios que nos permitan saber si eran o no generales también en Sudamérica.

TEXTOS GUATUSOS

6.0. Géneros del arte verbal guatuso

En un estudio previo (Constenla Umaña 1993), presenté una clasificación básica de los géneros y subgéneros del habla guatusa reconocidos por mis informantes, con especial referencia a los que podríamos considerar como casos de arte verbal, que se expone someramente a continuación. Es importante advertir que los elementos léxicos que sirven para designar los tipos de hechos de comunicación aludidos son, en la mayor parte de los casos, sustantivaciones de formas verbales que contienen el sufijo-ca 'infinitivo' (cualquier forma verbal que se construya con este sufijo puede emplearse, sin más, como sintagma nominal).

De acuerdo con la misma, la división fundamental se establece a partir de lo que en la terminología de la etnografía del habla se denomina canal (Hymes 1972: 62-3), esto es, el medio de transmisión por el cual se lleva a cabo la comunicación, por ejemplo, el oral, el escrito, el telegráfico, el silbo, el tamboreo. Un mismo canal puede tener varias modalidades. Las modalidades del canal oral tienen un papel importante en las distinciones de géneros reconocidas entre los pueblos chibchas en general (véase 3.1.2.). En el caso particular de los guatusos, las dos modalidades mayores reconocidas constituyen el criterio fundamental a partir del cual se reconocen dos grandes clases de hechos de comunicación lingüística: *maráma* (*lhatqui* 'hablar') 'las cosas que se dicen habladas' y *mauláca maráma* (*ulá* 'recitar de manera marcadamente rítmica, cantar') 'lo que se dice cantando o en estilo recitativo'.

Ambas clases presentan, a su vez, divisiones, que denominaré géneros.

Así pues, la clase de 'las cosas que se dicen habladas', *lhafca maráma*, abarca, por ejemplo, las *mausírrajáca* (*ma-* 'impersonal', *usírrajá* 'platicar, conversar') 'pláticas o conversaciones', los *mayupéca maráma* (*ma-* 'impersonal', *yupé* 'decir obscenidades') 'duelos verbales', las *Tócu ajá majaíca maráma* (literalmente 'se dicen para el Dios') 'plegarias', las *irtcújepujtca maráma* 'peleas verbales' (literalmente: 'el pasarse peleando verbalmente': *i-* '3º absoluto', *-rt-* 'reflejo, recíproco', *cúje* 'pelear verbalmente') y los *Ihijtjó c' ipsiúca maráma* 'clamores hacia el rostro de la luna' (fórmula fija de protesta que debían gritar los niños cuando se producía un eclipse lunar).

De la clase de 'las cosas que se dicen cantadas o en estilo recitativo', *mauláca maráma*, se han observado las siguientes subclases: *porá*

maráma 'fórmulas mágicas (incluidas las curativas y de hechicería)', *majuáqui urújecá maráma* 'fórmulas de robustecimiento espiritual' (literalmente, 'calentamientos del rostro', rezos que tienen como propósito obtener de los Dioses una energía espiritual que se identifica como 'calor' y por medio de la cual la persona se vuelve inaccesible para los malos espíritus), *chá risúsufá majuéca*, canto que se hacía como parte del ritual de purificación de quienes terminaban el período de luto por la muerte de un familiar cercano y que, por esta razón dejaban de usar un mastate a manera de mantilla sobre la cabeza (literalmente 'lo que se hace al de cabeza cubierta'), *ninhca iríquinháfaráífayéca*, canto que se hacía durante la ceremonia de matrimonio (*ninhca* 'uno como este', no se ha logrado identificar el significado del tema de la forma verbal *iríquinháfaráífayéca*) y *porétecá maráma* 'canciones' (*poréte* 'cantar'), destinadas a la expresión de sentimientos personales y al esparcimiento.

El factor principal en la subclasificación tratada en este nivel parece ser el componente denominado por Hymes 'propósitos', es decir las finalidades de los hechos comunicativos. Así, por ejemplo, entre los géneros 'hablados', las pláticas se caracterizan por su carácter informativo (narrativo o descriptivo); los duelos verbales, por la manifestación de una relación bromista que caracteriza a amigos que no tienen parentesco cercano; las plegarias, por la petición de favores a los dioses o a los bienaventurados; las peleas verbales, por el afán de agredir por medio del lenguaje.

Otros componentes, contribuyen también en el caso de algunos géneros. Así, por ejemplo, una submodalidad de la modalidad hablada del canal oral, la submodalidad *masiúca* '(lo que) se grita en son de reclamo o protesta' (*siú* 'gritar en son de reclamo o protesta') caracteriza siempre las peleas verbales y los 'clamores hacia el rostro de la luna' en tanto que las plegarias pueden decirse gritadas (así ocurre en momentos de gran angustia como cuando suceden tornados o terremotos) o habladas (lo cual es lo normal). Una variedad lingüística especial, el habla ritual, caracteriza las fórmulas de robustecimiento espiritual, los cantos de seres sobrenaturales citados en los mitos y parte de los cantos mágicos, frente a las canciones de esparcimiento y de cuna, que se cantan siempre en lo que, debido a algunas peculiaridades, puede considerarse un registro del habla cotidiana. El habla ritual guatusa no ha sido suficientemente investigada como para decidir de cuál de los tipos hasta ahora encontrados entre los pueblos chibchas es (véase XX) y esta tarea parece especialmente difícil, por haber desaparecido los especialistas religiosos de la cultura. El grado en que se diferencia del habla cotidiana de la comunidad varía según el texto, pero, en la mayor parte de los casos, pareciera obedecer más que nada a particularidades léxicas.

En la mayor parte de los géneros mencionados, se presenta una única especie cuya designación es homónima de la del género correspondiente.

No obstante, hay tres géneros en que se ha observado la existencia de más de una especie.

El primero es el de las `pláticas', *mausírrajáca*, en el que se da una dicotomía básica entre las narraciones y descripciones transmitidas por la tradición, denominadas particularmente *marácunúca* (*ma-* `impersonal', *-rá-* `reflejo, recíproco', *cunú* `escuchar') `las cosas que se han escuchado' y las demás. Ambos subgéneros tienen numerosas especies que, en el caso del segundo, prácticamente son de número ilimitado (existe una por cada tema posible de conversación en la comunidad). En este caso, como se puede observar, el criterio de subdivisión parece ser, el contenido del mensaje (hechos o usos de épocas pasadas en que se daban circunstancias distintos de los actuales frente a hechos o usos de la época actual). No obstante, puede interpretarse que prevalece igualmente el propósito, que como se verá más adelante, es fundamentalmente didáctico: la información sobre el pasado es uno de los tipos de sabiduría más valorados en la cultura guatusa y el acceso a ella sólo se puede adquirir por medio de la plática (aparte de que no todos la poseen en igual grado), en tanto que la información sobre el presente se puede, en general, adquirir por observación propia.

De las *porá maráma* `fórmulas mágicas' o, en la terminología que usan los informantes al hablar en castellano, `secretos', se han observado las siguientes especies principales, cada una relacionada con un propósito determinado: *arára chá capíyecá*, nombre común que se puede aplicar a varias fórmulas de curación o prevención de diversos trastornos de la salud (literalmente `el fortalecer la cabeza de la criatura'), *lhaláqui porá* `fórmula de la culebra' (fórmula empleada para tratar de curar la mordedura de serpiente venenosa), *tafáporá* `fórmula del felino' (fórmula empleada en otros tiempos para hacer morir mágicamente a los felinos peligrosos como el jaguar, el puma o el ocelote), *tafá pítecá porá* `fórmula de la salida del felino' (empleada para evitar que un felino que lo acecha a uno pueda atacarlo), *macuápecá* ('deseo de matar'), nombre que se da a las fórmulas de hechicería, y *maputú querrérrecá* `limpieza de las entrañas', fórmula empleada para librarse del malestar que puede ocasionar el ser objeto de la hechicería, aun cuando esta no obtenga su finalidad de hacerlo morir a uno. Hay una especie más, *tall pura* `fórmula del tambor' (*tall* `tambor'), canto que habría sido cantado con acompañamiento de tambor por un pavón el día en que los dioses volvieron a crear la humanidad después del diluvio y que se incluye en las narraciones de este acontecimiento. Este canto difiere mucho de los otros, pues su contenido es un lamento por la humanidad desaparecida y una queja respecto de la diosa que fue la principal responsable de que el cataclismo se diera.

Las fórmulas de prevención o curación de trastornos de la salud, *arára chá capfyecá maráma*, presentan varias subespecies como *purpurrí óra porá* 'fórmula del colibricito', que se recita como parte de un ritual que se hace a los bebés para que se desarrollen llenos de vitalidad; *poso pórá* 'fórmula del cólico', para curar a los bebés de este mal; *arapchá tunhqui córa capfyecá* 'fortalecimiento de la rabadilla de la niña', fórmula que se recita cuando se presenta la primera menstruación con el fin de que en lo sucesivo este fenómeno no ocasione grandes incomodidades a la mujer; *arapcha óra myátecá* 'el aburrimiento del niño', fórmula que se recita hacia el final del embarazo y durante el parto al niño que está en el vientre para convencerlo de que ya está aburrido de encontrarse allí, de modo que . salga a su debido tiempo y su nacimiento no se atrase, etc.

Las fórmulas de hechicería presentan dos subespecies: *pilhú mafáyecá* 'ardor causado al ombligo', texto que se recita sobre alimentos o bebidas que se van a ofrecer a una persona con el propósito de que muera de inflamación del vientre, y *tuá Iha mafrecá maráma* (literalmente: 'juegos sobre el tabaco') o *maírrinhánhe cocá pirríquecá maráma* (literalmente: '[fórmulas] transformadoras de almas réprobas') nombres que se aplican a diversos textos destinados a hacer morir mal (por muerte violenta). Estos a su vez, se subdividen, según los dos tipos de muerte violenta que se reconocen, por mordedura de serpiente y por cualquier otra causa, en *Ihaláco macocápirríquesufá maráma olhaláco majuécamaráma* '[fórmulas] convertidoras de almas en serpientes' y *macháro tené macocápirríquesufá maráma* '[fórmulas] convertidoras de almas en macharos' (se denominan *macháro maráma* los condenados que van al lugar de castigo del cielo, que son los que sufren cualquier muerte violenta que no sea la provocada por la mordedura de culebra). Por las características de la persona a quien se dirige la hechicería, se han observado subtipos entre las *Ihaláco macocápirríquesufá maráma*, como *arapcha cuápecá* 'deseo de matar a un niño', *lhúji tenénhe cuápecá* 'deseo de matar a una adolescente', *curinhcurinhma cuápecá* 'deseo de matar a un pariente de alguien que ha muerto mal', etc.

De las *porétecá maráma*, 'canciones', las especies principales observadas son dos: *malécu porétecá maráma* 'canciones de las personas' (que pueden llamarse también simplemente *poréteca maráma* y que están destinados al esparcimiento, sea individual o en fiestas) y *arapchá órajá maporétecá maráma* 'canciones para los bebés' (canciones de cuna). Las 'canciones de las personas' se presentan, a su vez, dos subespecies, diferenciadas por el contenido del mensaje: las canciones sobre amantes, *turrúcu lh' írrecá maráma* (literalmente 'juegos sobre amantes') y las canciones sobre la cosecha de los frutos con que se elaboran los principales tipos de chicha (plátano, maíz, pejibaye) *lhúli lh' írrecá* (literalmente

`juegos sobre el plátano'). Las segundas (aparentemente, el único tipo de canción de trabajo y cosecha que se da) son mucho menos frecuentes que las primeras. Existen además unas canciones que se citan en los textos narrativos como cantadas por sus personajes (por ejemplo, en una versión de la narración sobre el viaje al lugar de castigo que queda en el cielo, se cita una breve canción que cantaban los diablos de aquel sitio en sus fiestas, *macháro maráma porétecá*); aparentemente, cada una de ellas es una especie por aparte.

Habiendo hecho la anterior inspección de tipos de hechos del habla propios de la cultura guatusa, paso a señalar, volviendo a tomar en cuenta los criterios externos señalados en 0.1., cuáles son los géneros o subgéneros que considero literarios, esto es, manifestaciones de arte verbal.

Por los tres primeros criterios aludidos, pueden considerarse de inmediato literarios los cantos ejecutados en rituales especiales como la ceremonia de matrimonio o la de interrupción del luto, las fórmulas mágicas, las fórmulas de robustecimiento espiritual y las pláticas tradicionales (*marácunúca*). Estas, que podrían considerarse como las formas mayores de arte verbal de la cultura, reúnen los contenidos que constituían los conocimientos más apreciados en la sociedad tradicional guatusa, el mayor grado de tradicionalidad y una marcada elaboración de la forma del mensaje. Entre los guatusos, tradicionalmente, la persona que poseyera en alto grado el dominio de estos géneros era considerada sabia y poderosa espiritualmente (ó *taiclhacá orróqui uráje* `el que sabe muchas cosas').

Los otros tipos de textos que pueden considerarse también claramente literarios son las canciones (*porétecá*). Estas tenían mucho menos prestigio que las anteriores (su dominio no se consideraba sabiduría), pero reúnen las condiciones de tradicionalidad (aunque en la mayor parte de los casos no como textos individuales, sino como género), concentración en la forma del mensaje y tenían una función fundamental como medios de entretenimiento y socialización.

En tanto se conciben los juegos verbales como parte del dominio del arte oral (Kirshenblatt-Gimblett y Sherzer 1976: 1), los duelos verbales (*mayupéca*), podrían considerarse como una manifestación literaria más. En ellos se dan las características de tradicionalidad (genérica), elaboración de la forma del mensaje (de hecho, sólo en las fórmulas mágicas y de robustecimiento espiritual se da un uso equiparable de la metáfora) y cumplían la función social de manifestar solidaridad entre hombres amigos y sin parentesco cercano. No obstante, se trataba de un género en la zona limítrofe entre lo correcto y lo incorrecto desde el punto de vista moral.

Los textos incluidos en esta antología pertenecen a la clase de `las cosas que se dicen cantando o recitadas' (*mauláca maráma*). La transcripción y traducción es, en todos los casos, del autor de este libro, quien

efectuó también la recolección de los textos, con la excepción del VIII, que proviene del casete de Rodrigo Salazar Salvatierra (s.f.). Después de cada texto guatuso se da el nombre del intérprete en la lengua; después de la correspondiente traducción, el nombre en castellano.

6.1. Transcripción

La transcripción se ha hecho empleando el alfabeto práctico que ha sido adoptado por la Asesoría de Educación Indígena del Ministerio de Educación.

Dicho alfabeto está integrado por las siguientes letras (al lado, entre paréntesis, se colocan los símbolos del Alfabeto Fonético Internacional con que se transcriben los fonemas representados por ellas): a (/a/), á (/a:/), c (representación de /k/ ante /a/, /o/ y /u/), ch (/tʃ/), e (/e/), é (/e:/), f (/f/), i (/i/), í (/i:/), j (/x/), l (/l/), lh (/ɬ/), m (/m/), n (/n/), nh (/ɲ/), o (/o/), ó (/o:/), p (/p/), qu (representación de /k/ ante /i/ y /e/), r (/r/), rr (/r/), s (/s/), t (/t/), u (/u/), ú (/u:/).

Las vocales con tilde representan vocales más largas que aquellas que no llevan dicho diacrítico.

La *f* guatusa es bilabial, no labiodental. En posición intervocálica, si la vocal precedente no pertenece a un prefijo, lo mismo que precedida por *rr*, *n*, *m* o *nh* puede pronunciarse como la *b* ([β]) intervocálica del castellano. Así pues, *tafa* ‘felino’, puede pronunciarse *tafa* o *taba*.

La *nh* representa el sonido velar [ŋ] que en castellano, en Costa Rica, le damos a la *n* final, como en la palabra *pan*. La *n*, en cambio, representa el sonido que pronunciamos en español cuando se escribe esta letra ante vocal, como en *panes*. Esta diferencia en guatuso es imprescindible representarla, porque el cambio de un sonido por el otro afecta el significado, como se observa en: *ton* ‘yo’ frente a *tonh* ‘tamarindo’.

La *rr* se pronuncia en guatuso como en el castellano típico del Guanacaste o de países como Nicaragua y Panamá, es decir, vibrante. No tiene la pronunciación característica del habla del Valle Central de Costa Rica.

El sonido representado por *lh* no existe en castellano. Para pronunciarlo, la lengua debe ocupar la misma posición que para pronunciar la *l*, pero el aire debe salir rozando con más fuerza y no debe haber vibración de las cuerdas vocales. Es, en la terminología lingüística, una lateral fricativa sorda.

La pronunciación de las demás letras es idéntica o muy semejante a la que tienen en castellano.

Para más detalles en torno a este tema, véanse Constenla Umaña 1983 y 1991b.

I

Atáca acsufá ajá majuaquí urújec.

Níniqué ní macoloc purú tócu fá ní,
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní párrapárra tócu fá,
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní charalh tocó tócu fá, 5
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní chiú cunhca ní,
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní curinhcurinhma ní, 10
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní poísajápoísajá ní,
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Níniqué ní yarímoquí tócu fá ní,
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué.

Póto Siúru

motu+proprio ser-PART (3) para IINCL-(ANTI)-cara-emitir+calor-INF
1. Esto=LIG=DEPL este querosín (3)-tronco AUM este, 2.2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 3. Esto=LIG=DEPL este iguana AUM, 4. 2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 5. Esto=LIG=DEPL este quioro AUM, 6. 2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 7. Esto=LIG=DEPL este olla (3)-cocer-INF AUM este, 8. 2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 9. Esto=LIG=DEPL este doliente, AUM este, 10. 2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 11. Esto=LIG=DEPL este doliente, AUM este, 12.2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R** 13. Esto=LIG=DEPL este cocodrilo+padre AUM este, 14.2-hacia 1 EXCL-cara (3)-1 EXCLERG-hacer+emitir+calor=RED arder subir= **R**

Ardor de rostro para Los Que Existen por Propia Voluntad

Es, ¡ay!, un gran tronco de querosín;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Es, ¡ay!, una enorme iguana;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Es, ¡ay!, un un gran quioro; 5
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Es, ¡ay!, una olla que se cuece;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Es, ¡ay!, el doliente de uno que ha muerto mal;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente. 10

Es, ¡ay!, el que hace luto por uno que ha muerto mal;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Es, ¡ay!, un gran cocodrilo padre;
hacia ti emito el ardor de mi rostro, emito el ardor continuamente.

Eustaquio Castro

Comentario al texto I

Este tipo de fórmula se recita siempre que se tema que se le puedan aparecer a uno o a un niño de la familia (menor de doce años) los espíritus malos.

Todos los objetos, animales y personas con que el hablante compara su rostro en este texto rico en metáforas simbolizan la inaccesibilidad que se desea tener con respecto a los malos espíritus: un tronco de querosín (tipo de árbol muy resinoso) que arde o una olla que se cuece entre las llamas, objetos a los que nadie podría aproximarse por el calor que despiden; un cocodrilo que infunde miedo y al que tampoco se aproximaría nadie; una iguana o un quioro (*Ramphastos swainsonii*) que suelen estar en las ramas más altas de los árboles adonde no se puede llegar; las personas que hacen abstinencias destinadas a aliviar en algo los sufrimientos de aquellos parientes muy cercanos que han muerto por mordedura de serpiente, las cuales deben permanecer aisladas.

Níniqué ní (n í)
milhá najuaquí rraurúruquinéurúruquiné cánho taqué

II

Puáni rritaíqui:
palto panharácapanharáca milhá póli lhutu rritonhfaliye punh.

Puáni rritaíqui:
palto panharácapanharáca milhá iyú lherronhca ocá rritonhfaliye punh.

Puáni rritáiqui: 5
palto panharácapanharáca milhá iyú piná lhútu rritonhfalíye punh,
ótató Lhára aláfití mijuáqui tonh-arinh.

Puáni rritáiqui:
Palto ninhá Lhára carú ajá amí milhóqui marára quiné punh,

tiá lucúlucú óra úje punhé,
tató quepé Lhára aláfitito mijuaquí tonh-arínhe punh.

10

Póto Siúru

serpiente (3)- ANTI- morder-INF 1-INCL-(ANTI)-matar- DES-INF

1. bah=pues (3)-3ERG-sentir 2. pronto=F una+y+otra+vez 2-hacia poró (3)-flor (3)-3ERG-ACER-observar-FORM haber+estado 3. bah=pues (3)-3ERG-sentir 4. pronto=F una+y+otra+vez 2-hacia IE tiburón (3)-diente (3)-3ERG-ACER-observar-FORM haber+estado 5. bah=pues (3)-3ERG-sentir 6. pronto=F una+y+otra+vez 2-hacia IE tiquisque (3)-flor (3)-3ERG-ACER-observar-FORM haber+estado 7. cuando=F Jára hijo=ERG 2-rostro (3)-ACER-ocultar 8. bah=pues (3)-3ERG-sentir 9. pronto=F así Jára (3)-flecha (3)-para nuevamente 2-pie (3)-heder-FORM haber+estado 10. como sapo DIM (3)-oler-FORM haber+estado 11. y=F luego Jára hijo=ERG 2-rostro (3)-ACER-ocultar

Deseo de matar a uno que ha sido mordido por serpiente

Bah, pues, que lo sienta:
pronto, varias veces, hacia ti, a observar la flor del poró habrá venido.

Bah, pues, que lo sienta:
pronto, varias veces, hacia ti a observar los dientes del tiburón, habrá venido.

Bah, pues, que lo sienta:
pronto, varias veces, hacia ti, a observar la flor de tiquisque, habrá venido,
y el hijo de Jára llegará a ocultar tu rostro.

5

Bah, pues, que lo sienta:
Pronto, así, para la flecha de Jára, nuevamente, tu pie habrá olido,
como un sapito le habría olido,
y el hijo de Jára vendrá a ocultar tu rostro.

10

Eustaquio Castro

Comentario del texto II

Este texto ejemplifica uno de los subtipos de las fórmulas de hechicería destinadas a hacer morir por mordedura de serpiente, las *Ihaláco macocápirríquesufá maráma*. La persona a la que se dirige la hechicería es un *pía*, palabra con que se designa a quien ha sobrevivido a la mordedura de una serpiente venenosa.

Como en el texto I, los tropos son abundantes. En la primera y la tercera estrofas la herida causada por la mordedura de la serpiente se identifica metafóricamente con la flor roja del poró (*Erythrina* sp.) y con la morada del tiquisque (*Xanthosoma violaceum*). En la segunda, la huella de los dientes del reptil se compara hiperbólicamente con la que deja la mordedura del tiburón. *Jára* (o *Lhára*) es el jefe de los diablos que se encargan del sitio de castigo adonde van los que mueren por mordedura de serpiente. 'La flecha de *Jára*' es una metáfora convencional para referirse a la serpiente. Finalmente, se establece un símil entre el olor del pie de la persona a la que se dirige la hechicería con el olor de los sapos, comida habitual de las serpientes. La expresión 'ocultar el rostro' se emplea convencionalmente para la idea de 'hacer morir mal'.

La composición presenta cuatro estrofas. En todas ellas el verso inicial es la expresión *puáni rritaíqui* 'bah, pues, que lo sienta', que se desvía del habla ordinaria en no incluir la secuencia *atá* (partícula desiderativa más indicador de futuro inmediato) que corrientemente precedería a la forma verbal *rritaíqui*. En las dos primeras estrofas, un único verso complementa al primero. En la tercera, son dos y, en la cuarta, tres. Es característico de las fórmulas de hechicería *maírrinhánhe cocá pirríquecá maráma* presentar el verbo auxiliar *punh* al final de la mayor parte de sus versos. En este caso, todos los versos no iniciales, con excepción del tercero de la tercera estrofa lo presentan.

III

Macháro tené macocápirríquec.

Nhaónhaó, nhaónhaó, nhaónhaó,
paquetíjǐ paquetíjǐ paquetíjǐ.

Puáni rritaíqui:
lhétopé lhaláqui quicó marráuchí,
tató ána milhá maírrinhánhe ní tócu fá rriújiyé punh,
tató yúricó maírrinhánhe maráma cuá mimlanhé taqué punh.

Puáni rritaíqui:
 lhétopé lhaláqui quicó marráuchí,
 tató yúricó ána miyú nulhteífa marámatí turú imarára quiné punh,
 tató ninhá maírrinhánhe cuá mijuaquí tari. 10

Puáni rritaíqui:
 lhéto tiá miyú natéfocte inhá,
 tató ána ána ána ána ána ána milhá aúrunanhquetí córa purú maráma
 lactenh,
 tató iquicó miyú focte.

Nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaóto 15
 michálha maírrinhánhe maráma, macháro maráma, milhá riané punh.
 Ánató nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó
 milhá nulhteífa maráma irífacárayé punh
 ótató icarú quicó michá riarr.

Ánató tirttirr tirttirr tirttirrfa 20
 milhá sarróqui tonh
 ánato tirttirr tirttirr tirttirrfa
 milhá sarróqui tonh púra,
 tató machá pelhoc tenéfa maírrinhánhe cuá mitéminí,
 tató cutútúfa tí lhórijáco maírrinhánhe cuá mimlanhé taqué punh. 25

Ánató lhícapalháqui cuiclha,
 lhícapalháqui cuiclha milherronhca lhiquíco michucúne taqué punh.
 Ánató ijfti cuiclha micó aúrunanhque maráma fúriyé punh,
 tató lhíqui calácóra lhíqui calácóra inhá aúrunanhquetí mi uchi,
 ótató miyú fóri. 30
 Anató lhíca palháqui cuiclha,
 chi chi chí chi chi chito afójorá sírru afójorá sírru inhá maírrinhánhetí
 miuchíye punh.

Lhéto tiá miyú natéfocte inhá,
 tato nacuá yúricó mimlanhé taqué punh
 milherronhca lhiquíco michucúne taqué punh, 35
 milhíca lhacáco michucúne taqué punh,
 milherronhca lhacáco michucúnechucúne tafíqui tonh.

Ánató nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó milhá irríúji
 ótató milhá ní rriúji ólha matelélenhé punh,
 tatO mifáfacánhe marámati miuráje, 40

milhá iquí:
 "Mári icocá psulísuliye tafíqui tonhé rricúanh."

Ánató nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó
 milhá Ucúriquí tuclha tí tócu fá píténhé punh,
 tató ána ána ána ána ána ánató yarímoquí tócu fá tito mi pacilha
 micatánhe punh. 45

Iná nocó icuquí rripchuméca,
 mimlúlulúlunhéto,
 miquí:
 "Mári nacó maírrinhánhe fúriyé tóye rricuanh,
 tató iná nocó miári misá maráma acá, 50
 misú ó Tócu có iláye punh,
 márrapé apújafáyu jué mimlanhé taqué punh.

Ánató nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó
 milhá mirríululé tafíqui tonh lacá ólha matelélenhé punhé,
 tató ána ána ána ána ána ánató milhá riarárayéca irríqui tafíqui tonh. 55

Puáni rritaíqui:
 nocó maírrinhánhelhá mitué
 ána ánató malhútu parrparré tené irrfa jué
 mátorrápe ichálha córa jorate,
 márrapé chí iputú calico carú chá ticté, 60
 márrapé chí ilhá córa purú maráma ichálha itémin.

Póto Siúru

macháro como 1INCL-(ANT)-alma pasar-INF

1. ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor
 2. cuatro+conjuntos cuatro+conjuntos cuatro+conjuntos 3. bah=pues (3)-
 3ERG-sentir 4. NEG=F=NEG serpiente (3)-mano=(3)-en 2- 1EXCLERG-
 dejar 5. y=F todo 2-hacia malo=NOM este AUM (3)-3ERG-enviar-FORM
 haber+estado 6. y=F arriba malo=NOM PL (3)-por 2-(ANTI)-comer-
 FORM subir=FORM haber+estado 7. bah=pues (3)-3ERG-sentir 8.
 NEG=F-NEG serpiente (3)-mano=(3)-en 2-1EXCLERG-dejar 9. y=F
 arriba todo 2-con nulhteífa PL-ERG selva 3-oler-FORM haber+estado 10.
 y=F así malo=NOM (3)-por 2-cara (3)-perderse 11. bah=pues (3)-3ERG-
 sentir 12. NEG=F como 2-con 1 EXCL-ALEJ-poder IE,13. y=F todo todo
 todo todo todo 2-sobre aúrunanhque-ERG árbol (3)-tronco PL (3)-
 hacer+caer 14. y=F 3-mano=(3)-en 2-con (3)-poder 15. ideófono+del+

temblor ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor 16.2-cabeza=(3)-sobre malo=NOM PL macháro PL 2-sobre (3)-REFL-amontonar-FORM haber+estado 17. todo=F ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor 18. 2-sobre nulhteífa PL 3-REFL-reunir-FORM haber+estado 19. cuando=F 3-flecha (3)-mano=(3)-en 2-cabeza (3)-REFL-poner 20. todo=F ideófono+del+viento ideófono+del+viento ideófono+del+viento=ENF 21. 2-sobre eso (3)-venir 22. todo=F ideófono+del+viento ideófono+del+viento ideófono+del+viento=ENF 23. 2-sobre eso (3)-venir viento 24. y=F 1INCL-cabeza (3)-inclinarse como=ENF malo (3)-por 2-ALEJ-caer 25. y=F a+pique=ENF agua rojiza=(3)-en malo (3)-por 2-(ANTI)-comer-FORM subir-FORM haber+estado 26. todo=F pochote+de+pelota (3)-rama=(3)-sobre 27. pochote+de+pelota (3)-rama=(3)-sobre 2-tiburón (3)-carne=(3)-en 2-hipar-FORM subir-FORM haber+estado 28. todo=F ceiba (3)-rama=(3)-sobre 2-en aúrunanhque PL (3)-ANTI-atrmentar-FORM haber+estado 29. y=F sabaleta (3)-costilla sabaleta (3)-costilla (3)-como aúrunanhque-ERG 2-dejar 30. cuando=F 2-con (3)-ANTI-tener+bajo+su+poder 31. todo=F pochote+de+pelota (3)-rama=(3)-sobre 32. todo todo todo todo todo todo=F caña (3)-bagazo caña (3)-bagazo (3)-como malo=NOM=ERG 2-dejar-FORM haber+estado 33. NEG=F como 2-con 1 EXCL-ALEJ-poder IE 34. y=F 1 EXCL-por arriba 2-(ANTI)-comer-FORM subir-FORM haber+estado 35. 2-tiburón (3)-carne=(3)-en 2-hipar-FORM subir-FORM haber+estado 36.2-sábalo+real (3)-pedazo=(3)-en 2-hipar-FORM subir-FORM haber+estado 37. 2-tiburón (3)-pedazo=(3)-en 2-hipar-RED-FORM quedar venir 38. todo=F ideófono+del+ temblor ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor 2-hacia 3-3ERG-enviar 39. cuando=F 2-hacia esto (3)-3ERG-enviarque=(3)-sobre 1INCL-pisar-FORM haber+estado 40. y=F 2-pariente PL=ERG 2-conocer 41. 2-sobre decir 42. he+aquí 3-alma (3)-ANTI-pasar-RED-FORM quedar venir=R HA 43. todo=F ideófono+del+temblor ideófono+del+ temblor ideófono+del+temblor 44. 2-hacia Río+Frío (3)-cola=(3)-sobre agua AUM (3)-salir haber+estado 45. y=F todo todo todo todo todo todo=F cocodrilo+padre AUM=ERG=F 2-cintura=(3)-sobre 2-agarrar-FORM haber+estado 46. cómo más+allá 3-mano (3)-2ERG-soltar-INF 47. 2-ANTI-lamentar+a+gritos-RED=F, 48. 2-decir 49. he+aquí 1EXCL-en malo=NOM (3)-ANTI-atrmentar-FORM ir-R HA 50. y=F cómo más+allá 2-en+pro+de 2-padre PL (3)-ser-INF, 51. 2-madre que Dios=(3)-en 3-sentarse-FORM haber+estado 52. INTERR=INCERT=NEG junto=ENF=(3)-con en+efecto 2-(ANTI)-comer-FORM subir-FORM haber+estado 53. todo=F ideófono+del+ temblor ideófono+del+temblor ideófono+del+temblor 54.2-sobre 2-3ERG-intentar-RED-FORM quedar venir tierra que=(3)-sobre 1 INCL-pisar-FORM haber+estado 55. y=F todo todo todo todo todo todo=F 2-sobre (3)-REFL-acompañar-INF 2-3ERG-

decir quedar venir 56. bah=pues (3)-3ERG-sentir 57. más+allá
 malo=NOM=(3)-sobre 2-ir 58. todo todo=F 1INCL-corazón (3)-desbaratar-RED como 3-2ERG-hacer 59. INTERR=F=INCERT =NEG 3-cabeza=(3)-sobre palo (3)-quebrarse 60. INTERR=F=INCERT=NEG todo 3-interior (3)-oquedad=(3)-en flecha (3)-extremo (3)-clavarse 61. INTERR=F=INCERT= NEG todo 3-sobre árbol (3)-tronco PL 3-cabeza=(3)-sobre 3-ALEJ-caer

Transformador de almas en macháros

Temblores, temblores, temblores,
 de cuatro en cuatro, de cuatro en cuatro, de cuatro en cuatro.

Bah, pues, que lo sienta:
 como no te entrego a la serpiente,
 que El envíe íntegro hacia ti uno grande, 5
 y allá arriba por obra de los diablos pases comiendo.

Bah, pues, que lo sienta:
 como no te entrego a la serpiente,
 que desde allá arriba los nujteífas hagan que toda la selva hieda
 contigo, 10
 y así por culpa del diablo pierdas tu rostro.

Bah, pues, que lo sienta
 si no logro lo anterior,
 que un aúrunanhque haga caer todos todos todos todos todos los
 árboles sobre ti,
 y que él sí logre tenerte en su mano.

Temblará, temblará, temblará 15
 y sobre tu cabeza los diablos, los macháros, se cernirán sobre ti.
 Cuando tiemble, tiemble, tiemble, en su totalidad
 se agruparán sobre ti los nujteífas,
 cuando tu cabeza caiga en poder de su flecha.

Derribándolo todo tirtirr tirtirr tirtirr 20
 vendrá sobre ti,
 derribándolo todo tirtirr tirtirr tirtirr
 vendrá sobre ti el viento,
 e irás a caer de cabeza por culpa del diablo

y, tras hundirte en las aguas turbias aquí, allá, por obra del diablo,
pasarás comiendo. 25

Por completo sobre la rama del pochote de pelota,
sobre la rama del pochote de pelota por la carne de tiburón comida
pasarás hipando,
en la rama del ceibo, los aúrunanhques te estarán atormentando todo,
y como costilla de sabalete, como costilla de sabalete te dejará un
aúrunanhque,
cuando disponga de ti. 30

Por completo en la rama del pochote de pelota,
todo todo todo todo como bagazo de caña, como bagazo de caña te
dejará el diablo.

Si no logro todo lo anterior,
que por obra mía allá arriba pases comiendo
que te pases hipando a causa de la carne de tiburón, 35
que te pases hipando por tu porción de sábaló real,
que vengas a quedar hipando a causa de tu porción de tiburón.

Enviaré todo el temblor, el temblor, el temblor contra ti,
cuando lance contra ti aquello sobre lo que pisamos,
y te conocerán tus parientes, 40
dirán de ti:
"He aquí que su alma ha venido a quedar transformada."

Temblará, temblará, temblará todo
y en el curso inferior del Río Frío vendrá sobre ti una llena grande
y por completo, por completo, por completo, por completo un cocodrilo
padre te agarrará por la cintura. 45

¿Cómo podrías escapártele?
gritarás y gritarás,
dirás:
"He aquí que el diablo me lleva atormentándome",
y ¿cómo podrían ayudarte tus padres, 50
tu madre que está donde su dios
o quién sabe si, en efecto, no te pasas comiendo en su compañía.

Todo temblará, temblará, temblará,
se vendrá contra ti intentando matarte la tierra sobre la que pisamos,
y todos tus semejantes vendrán a decir de ti que ya te llegó el final. 55

Bah, pues, que lo sienta.
 Vete allá, adonde el réprobo,
 y desbarátale por completo el corazón,
 quién sabe si no le romperá la cabeza una maza,
 quién sabe si no se le clavará por completo en el vientre la punta
 de una flecha, 60
 quién sabe si no caerán sobre su cabeza todos los árboles.

Eustaquio Castro

Comentario al texto III

Se ejemplifica en este caso el tipo de hechicería destinado a hacer morir por medio de muerte violenta que no sea ocasionada por la mordedura de serpiente. Quienes experimentan el tipo de muerte en cuestión van al lugar de castigo del cielo y se denominan *macháro maráma* (véase Constenla Umaña 1993: 28-9, 34-6). La expresión 'perder el rostro' es una forma convencional de referirse a la idea de morir mal o sea, por muerte violenta.

El accidente que se sugiere más a lo largo de todo el texto es la caída de un árbol, pero se mencionan a lo largo del texto la muerte por inmersión o ataque de cocodrilos y, al final, el asesinato por medio de flecha o de maza. En cuanto a la muerte por caída del árbol (a veces aludido metafóricamente como flecha) provocada por un temblor, se describe la escena del cadáver pudriéndose en la selva y sobre él revoloteando en la forma de buitres los diablos celestiales (de los cuales se mencionan dos clases en el texto: *aúrunanhques* y *nujteífas*). La muerte por inmersión sería ocasionada por un viento huracanado que lanzaría la persona al río. La muerte por ataque de cocodrilo ocurriría en ocasión de grandes lluvias que causarían una llena del Río Frío. Todos estos fenómenos: temblores, vientos huracanados y llenas de los ríos al mismo tiempo sirven como avisos, por parte de los Dioses, de que una persona ha muerto mal. Cuando ocurren fenómenos de este tipo y una persona no regresa a la aldea, se piensa que ha sufrido dicho tipo de muerte.

Partes del texto se dedican a describir la existencia mísera del réprobo en manos de los diablos, después de su muerte. Comerá inmundicias en gran cantidad (tanto el tiburón como el sábalo real son considerados inmundos por los guatusos), estará sometido diariamente a ser devorado por los diablos y quedar, momentáneamente, reducido a una pulpa informe o a huesos. Las bombacáceas que se mencionan: la ceiba (*Ceiba pentandra*) y pochote de pelota (*Ceiba aesculifolia*) son consideradas por los guatusos como sitios en que las almas de los réprobos gustan de posarse y pasar el tiempo).

El texto presenta pocos tropos: el uso metafórico de flecha para referirse al árbol que los diablos dejarán caer sobre la persona, y los símiles 'como bagazo de caña' y 'como costilla de sabaleta', que describen el estado en que dejarán los diablos al condenado al castigarlo. En cambio, resulta interesante que jueguen un papel importante en él los ideófonos, cuyo uso más bien es característico de las pláticas narrativas o descriptivas (*mausírrajáca maráma*). Se emplean dos en el texto: *nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó* 'ideófono del temblor de tierra' y *tirrtirr* 'ideófono del entrechocar de cosas que caen unas contra otras'.

En cuanto a estrofas, la primera integrada por dos versos es de tipo único. A esta suceden tres estrofas de cuatro versos iniciadas por la expresión *puáni rritáiqui* 'bah, pues, que lo sienta', como las del texto II, y seguidas por una prótasis negativa acompañada por dos apódosis. La séptima estrofa es modificación de este tipo, pues no se presenta la expresión *puáni rritáiqui*, pero se dan tres apódosis tras la prótasis.

Con excepción de la última, las restantes estrofas se caracterizan por un verso inicial en que se presenta una forma reduplicada. En cuatro casos se trata del ideófono *nhaónhaó nhaónhaó nhaónhaó* en uno del ideófono *tirrtirr* y, en otro, de la frase *lhícapalháqui cuiclha lhícapalháqui cuiclha* 'en la rama del pochote de pelota, en la rama del pochote de pelota'. Fuera de una de ellas, antes del elemento producido por medio de reduplicación, se presenta el cuantificador *ána* 'todo(s)', que en varios casos se repite anafóricamente al inicio de los versos siguientes.

El auxiliar *punh*, como terminación característica, se da en una tercera parte de los versos. En dos casos se presenta la terminación *inhá*, que se da poco en las hechicerías, pero que sí se presenta regularmente en otros textos rituales, como el siguiente, titulado 'limpieza de entrañas'.

IV

Maputú querrérrec.

Níniqué ní Aóre Chacó Lásufá Ni,
atáca milh' iquí:
"At'íputú calico lí rrafurulhfululhye tafíqui tonh inhá,
lhé tiá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Nharine Chacónhe ní,
atáca milh' iquí:
"At'íputú calico ¹¹ rrafurulhfululhye tafíqui tonh inhá,
lhé tiá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Chaníya Chacó Lásufá ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí racorróricorrórinhé tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	10
Níniqué ní Nhastaráre Chacó Lásufá ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí racorróricorróriyé tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	15
Níniqué ní Ucúriquí Chacónhe ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	20
Níniqué ní Piúri Chacó Lásufa, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí racorróricorróriyé tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	
Níniqué ní Tórolhámi Chacó Lásufa ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí racorróricorróriyé tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	25
Níniqué Onáfiquí Chacó Lásufa níni, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí racorróricorróriyé tafíqui tonh inhá, lhé tia iyú mitéfocte inhá."	30
Níniqué ní Currre Chacó Lásufa ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	35
Níniqué ní Côte Chacó Lásufa ní, atáca milh' iquí: "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá, lhétia iyú mitéfocte inhá."	40
Níniqué ní Nhastaráre Chacó Lásufa ní, atáca milh' iquí:	

"At'íputú calíco álhu palá inhánheni lí rracorróricorróriyé tafíqui tonh inhá,

lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Ólajuálu Chacó Lásufa ní, 45
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Tójjifá Chacó Lásufa ní, 50
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Chaníya Chacó Lásufa ní, 55
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rracorróricorróriyé tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Nhastaráre Chacó Lásufa, 60
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Tórojámi iChacó Lásufa ní, 65
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Úri Chacó Lásufa, 70
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Úrirraráre Chacó Lásufa níni, 75
atáca milh' iquí:

At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhétíá iyú mitéfocte inhá.

Níniqué ní Murúne Chacó Lásufa ní, 75
atáca milh' iquí:

"At'íputú calíco lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
lhé tiá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Ólajuálu Ichacó Lásufa ní,
 atáca milh' iquí:
 "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhé tiá iyú mitéfocte inhá." 80

Níniqué ní Aíai Chacó Lásufa ní,
 atáca milh' iquí:
 At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhétiá iyú mitéfocte inhá.

Níniqué ní Curírre Chacó Lásufa ní, 85
 atáca milh' iquí:
 "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhétiá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Côte Cuquí Chacó Lásufa ní, 90
 atáca milh' iquí:
 "At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhétiá iyú mitéfocte inhá."

Níniqué ní Aóre Cuquí Chacó Lásufa ní, 95
 atáca milh' iquí:
 At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhétiá iyú mitéfocte inhá.
 At'íputú calico lí racorróricorróriyé tafíqui tonh inhá,
 lhétiá iyú mitéfocte inhá.

Níniqué ní Aóre Chacó Lásufa ní, 100
 atáca milh' iquí:
 At'íputú calico lí rrafurulhfurulhye tafíqui tonh inhá,
 lhé tiá iyú mitéfocte inhá.

Póto Siúru

IINCL-interior (3)-raspar-INF

1. esto=COP=DEPL esta Río+Muerte (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART
 esto 2. motu+proprio 2-sobre 3-decir 3. DES 3-interior (3)-oquedad sangre
 (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 4. NEG como
 3-con 2-ALEJ-poder IE 5. esto=COP=DEPL este Río+Venado (3)-
 Cabecera=(3)-en=NOM esto 6. motu+proprio 2-sobre 3-decir 7. DES 3-
 interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM

quedar venir IE 8. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 9. esto=COP=DEPL
 este Río+Patate (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 10.
 motu+proprio 2-sobre 3-decir 11. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-
 1EXCLERG-hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 12.
 NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 13. esto=COP=DEPL este
 Río+Purgatorio (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 14. motu+proprio
 2-sobre 3-decir 15. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-
 hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 16. NEG como 3-
 con 2-ALEJ-poder IE 17. esto=COP= DEPL este Río+Frío (3)-
 Cabecera=NOM esto 18. motu+proprio 2-sobre 3-decir 19. DES 3-interior
 (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar
 venir IE 20. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 21. esto=COP=DEPL esta
 Río+Buenavista (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART 22. motu+proprio
 2-sobre 3-decir 23. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-
 hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 24. NEG como 3-
 con 2-ALEJ-poder IE 25. esto=COP=DEPL este Río+Caño+Negro (3)-
 Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 26. motu+proprio 2-sobre 3-decir
 27. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-
 hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 28. NEG como 3-
 con 2-ALEJ-poder IE 29. esto=COP=DEPL esta Río+Cucaracha (3)-
 Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto=COP 30. motu+proprio 2-sobre 3-
 decir 31. DES. 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-
 hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 32. NEG como 3-
 con 2-ALEJ-poder IE 33. esto=COP=DEPL esta Quebrada+ Curirre (3)-
 Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 34. motu+proprio 2-sobre 3-decir
 35. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-
 FORM quedar venir IE 36. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 37.
 esto=COP=DEPL esta Río+Cote (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART
 esto 38. motu+proprio 2-sobre 3-decir 39. DES 3-interior (3)-oquedad
 sangre (3)-1EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 40.
 NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 41. esto=COP=DEPL este
 Río+Purgatorio (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 42.
 motu+proprio 2-sobre 3-decir 43. DES 3-interior (3)-oquedad
 achote+montaño (3)-pedazo (3)-corno=NOM sangre (3)- 1 EXCLERG-
 hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 44. NEG como 3-
 con 2-ALEJ-poder IE 45. esto=COP=DEPL esta Quebrada+Olajualu (3)-
 Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 46. motu+proprio 2-sobre 3-decir
 47. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-
 FORM quedar venir IE 48. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 49.
 esto=COP=DEPL este Río+Tonjibe (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART
 esto 50. motu+proprio 2-sobre 3-decir 51. DES 3-interior (3)-oquedad
 sangre (3)-1 EXCLERG-desmenu zar- RED-FORM quedar venir IE 52.

NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 53. esto=COP=DEPL este Río+Pataste (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 54. motu+proprio 2-sobre 3-decir 55. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar venir IE 56. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 57. esto=COP=DEPL este Río+Purgatorio (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 58. motu+proprio 2-sobre 3-decir 59. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 60. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 61. esto=COP=DEPL este Río+Caño+Negro 3-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 62. motu+proprio 2-sobre 3-decir 63. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 64. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 65. esto=COP=DEPL este Quebrada+Úri (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART 66. motu+proprio 2-sobre 3-decir 67. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 68. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 69. esto=COP=DEPL este Quebrada+Boca+Tapada (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto=COP 70. motu+proprio 2-sobre 3-decir 71. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 72. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 73. esto=COP=DEPL este Río+Zapote (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 74. motu+proprio 2-sobre 3-decir 75. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 76. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 77. esto=COP=DEPL esta Quebrada+Olajualu 3-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 78. motu+ proprio 2-sobre 3-decir 79. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 80. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 81. esto=COP=DEPL este Río+Sabogal (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 82. motu+proprio 2-sobre 3-decir 83. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 84. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 85. esto=COP=DEPL esta Quebrada+Curirre (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 86. motu+proprio 2-sobre 3-decir 87. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 88. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 89. esto=COP=DEPL esta Cote (3)-Brazo (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 90. motu+proprio 2-sobre 3-decir 91. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3) 1EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 92. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 93. esto=COP=DEPL esta Río+Muerte (3)-Brazo (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 94. motu+proprio 2-sobre 3-decir 95. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-IEXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 96. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 97. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1 EXCLERG-hacer+subir+agitándose-RED-FORM quedar

venir IE 98. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE 99. esto=COP=DEPL esta Río+Muerte (3)-Cabecera=(3)-en Sentarse-PART esto 100. motu+proprio 2-sobre 3-decir 101. DES 3-interior (3)-oquedad sangre (3)-1EXCLERG-desmenuzar-RED-FORM quedar venir IE 102. NEG como 3-con 2-ALEJ-poder IE

Limpieza de entrañas

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Aóre
por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El de la Cabecera del Nharíne

5

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Chaníya

10

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Nhastararé

15

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El de la Cabecera del Ucúrinh

20

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Piúri

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Tórolhámi 25

por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay! que La que se Sienta en la Cabecera del Onáfinh
por su propia iniciativa dice de ti: 30
"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Curírre
por su propia iniciativa dice de ti: 35
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Cote
por su propia iniciativa dice de ti: 40
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Nhastaráre
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero agitar la sangre de sus entrañas, semejante ahora a la pasta de
achiote montañoero,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Ólajuálu 45
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Tonjibe 50
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Chaníya 55
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Nhastaráre
por su propia iniciativa dice de ti: 60
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Tórojámi
por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Úri 65
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del úirráre 70
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Murúne 75
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Ólajuálu 80
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que El que se Sienta en la Cabecera del Aíái
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Curírre 85
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera de la Quebrada
Afluente del Cote 90
por su propia iniciativa dice de ti:
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera de de la Quebrada
Afluente del Aóre
por su propia iniciativa dice de ti:

"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él. 95
Quiero agitar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Sucede, ¡ay!, que La que se Sienta en la Cabecera del Aóre
por su propia iniciativa dice de ti: 100
"Quiero licuar la sangre de sus entrañas,
así no prevalecerás contra él."

Eustaquio Castro

Comentario al texto IV

Si bien las fórmulas de hechicería que intentan provocar mala muerte no logran esta finalidad cuando la persona está en estado de gracia según la religión tradicional guatusa (Constenla Umaña 1993: 30), sí pueden ocasionar que la persona se vea afectada por un malestar físico que se describe como la sensación de que la sangre se encuentra cuajada en las entrañas. El texto IV se usa como parte de un ritual que trata de acabar con dicho malestar. En él se pone en boca de buena parte de los Dioses el propósito de restablecer la salud de la persona, intentando persuadirlos de adoptar esta actitud favorable. Se empieza por la Diosa de la Cabecera del Aóre (río llamado 'La Muerte' en castellano) quien, por su actitud general adversa hacia los humanos (ibídem: 27), se piensa que se complace en que las personas sufran los malestares en cuestión y por lo tanto es la más difícil de convencer.

Todas las estrofas, con una única excepción, están constituidas por cuatro versos, que constituyen el siguiente marco estrófico:

Níniqué ni (ní(ni)),
atáca milh' iquí:
"At'íputú calíco lí tafíqui tonh inhá,
lhétiá iyú mitéfocte inhá."

En el primer verso, el impletor es la expresión más común empleada para mencionar a un Dios sin decir su nombre (Constenla Umaña 1993:25); en el tercero, una de las siguientes formas verbales: *rrafurulhfululhye* 'desmenuzo o licuo una y otra vez', *rracorróricorróriyé* 'hiervo o hago que se agite como hirviendo una y otra vez'.

La terminación *inhá*, por medio de la cual riman el tercero y el cuarto versos es un caracterizador propio sobre todo de esta clase de fórmula, si

bien, como se observó en el texto III, aparece en otros rituales. Característica de este texto parece ser la presencia en todos los casos antes de *inhá* de la secuencia de verbos auxiliares *tafíqui tonh* 'venir a quedar', la cual, al igual que otras que aparecen en fórmulas rituales no parece tener valor semántico (los guatusos al traducir las estrofas no parecen tomarla en cuenta). La mayor parte de las estrofas presentan rima entre la primera y la segunda estrofas gracias al elemento *ní*, que se presenta característicamente en la 'limpieza de entrañas' y en las fórmulas de robustecimiento espiritual ('ardores de rostro').

La única estrofa que se aparta de lo señalado es la penúltima. En lugar de cuatro versos, ésta presenta seis. Simplemente, se repiten los versos tres y cuatro, empleando como impletor *rrafurulhfurulhye* la primera vez y *rracorróricorróriyé* la segunda.

V

Taéferré pora

Taéferré tócu fá sajár ra miaquí tuécalhá,
arára chá putú coné marrápípiye toícalhá.
Tójaquírra Tójaquírra sajár ra miaquí tuécalhá,
tijírricó marráu jí tuécalhá.
Tójaquírra sajár ra mianh,
arára chá putú coné marrápípiye tóquilhá.

5

Níniqué ní urisifá óra tócu fá,
ilhaláqui lherrélherréjayú iputú rriquerrérrenhé tóquilhá,
júri lherré lherréja yú iputú rriquerrérrenhé tóquilhá,

Níniqué cará murilhca óra tócu fa
inharráqui lhútuyú,
ipaéloquí cháyu iputú rriquerrérrenhé tóquilha,
ninhálha iarára putú call coné marrápípiyecá tóquilhá.

10

Nharinhcurrúrru tócu fá sajár ra mianh,
Tójaquírra sajár ra marrápípiyecá tóquilhá,
arára putú call coné marrápípiye tóquilhá,
arára chá putú coné marrápípiye tóquilhá,

15

Níniqué ní urisifá óra tócu fá,
ilhaláqui lherrélherréja yú iputú rriquerrérrequerrérrenhé tóquilha,

ninhá ilhá arára putú call coné marrápípiye tóquilha, 20
ninhá ilhá óra arára chá putú coné.

Níni conhconanhá óra tócufo,
ilhaláqui lherrélherréja yú
ilhúri lhamíyu iputú rriquerrérrequerrérrenhé tóquilha,
ninhá ilhá arára putú call coné marrápípiye tóqui lhá, 25
arára chá putú coné marrápípiye tóquilha.

Níniqué urísifá óra tócufo,
urísifá óra tócufo ilhaláqui lherrélherréjayú,
ilhúri lherrélherréjayú iputú rriquerrérrequerrérrenhé tóquilha,
ninhá ilhá arára putú calí coné marrápípiye tóquilha, 30
arára chá putú coné marrápípiye tóquilha.

Conhconanhá óra tócufo,
ilhúri lhamíyu,
ilhaláqui lherrélherréjayú iputú rriquerrérrequerrérrenhé unhé tóquilha,
ninhá ilhá arára chá putú coné marrápípiye tóquilha, 35
arára putú call coné marrápípiye tóquilha.

Tójaquírra sajárra miaquí tuécalhá
Nharinhcurrúrru tócufo sajárra marrápípiye tóquilha,
tójaquí tójaquírra sajárra marrácuáqui tuécalhá,
arára putú call coné marrápípiye tóquijá 40
arára chá putú coné marrápípiye tóquilha.

Nharinhcurrúrru tócufo sajárra mianh,
Tójaquírra sajárra marrápípiyecá tóquilha,
arára putú call coné marrápípiye tóquilha,
arára chá putú cone marrápípiye tóquilha. 45

Aránaf.

Jaquca (3)-secreto

1. Jaquca AUM CONM-INCERT 2-estar IE 2. criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de 2-1 EXCLERG-sacar-RED IE 3. Arco+Iris=INCERT Arco+Iris=INCERT CONM=INCERT 2-estar IE 4. de-vuelta 2-1EX-CLERG-enviar IE 5. Arco+Iris=INCERT CONM=INCERT 2-estar 6. criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 7. esto= COP=DEPL este zopilote DIM AUM 8. 3-serpiente putrefacto=(3)-con 3-interior (3)-3ERG-limpiar=R IE 9. venado putrefacto=(3)-con 3-

interior (3)-3ERG-limpiar=R IE 10. esto=COP=DEPL tortuga DIM AUM
 11. 3-gamalote (3)-flor=(3)-con 12. 3-churristate (3)-mata=(3)-con 3-
 interior (3)-3ERG-limpiar=R IE 13. así=(3)-sobre 3-criatura (3)-interior
 (3)-oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 14. Zumbido AUM
 desdichado= INCERT 2-estar 15. Arco+Iris=INCERT CONM=INCERT
 2- 1 EXCLERG-sacar-RED IE 16. criatura (3)-interior (3)-oquedad (3)-de
 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 17. criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de 2-
 1 EXCLERG-sacar-RED IE 18. esto=COP=DEPL este zopilote DIMAUM
 19. 3-serpiente putrefacta=(3)-con 3-interior (3)-3ERG-limpiar-RED IE
 20. así 3-sobre criatura (3)-interior (3)-oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-
 sacar-RED IE 21. así 3-sobre DIM criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de
 22. esto=COP jaguar DIM AUM 23. 3-serpiente putrefacta=(3)-con 24.
 venado (3)-carne=(3)-con 3-interior (3)-3ERG-limpiar-RED IE 25. así 3-
 sobre criatura (3)-interior (3)-oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED
 IE 26. criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de 2-1 EXCLERG-sacar-RED IE
 27. esto=COP= DEPL zopilote DIM AUM 28. zopilote DIM AUM 3-
 serpiente putrefacta=(3)-con 29. 3-venado putrefacto=(3)-con 3-interior
 (3)-3ERG-limpiar-RED andar--R IE 30. así 3-sobre criatura (3)-interior
 (3)-oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 31. criatura (3)-cabeza
 (3)-interior (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 32. jaguarDIM AUM 33.
 3-venado (3)-carne=(3)-con 34. 3-serpiente putrefacta=(3)-con 3-interior
 (3)-3ERG-limpiar-RED andar IE 35. así 3-sobre criatura (3)-cabeza (3)-
 interior (3)-de 2- 1 EXCLERG-sacar-RED IE 36. criatura (3)-interior (3)-
 oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 37. Arco+Iris=INCERT
 CONM=INCERT 2-estar IE 38. Zumbido AUM CONM=INCERT 2-
 1 EXCLERG- sacar- RED IE 39. Arco+Iris Arco+Iris=INCERT
 CONM=INCERT 2-1EXCLERG-conocer IE 40. criatura (3)-interior (3)-
 oquedad (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 41. criatura (3)-cabeza (3)-
 interior (3)-de 2-1EXCLERG-sacar-RED IE 42. Zumbido AUM
 CONM=INCERT 2-estar, 43. Arco+Iris=INCERT CONM=INCERT 2-
 1EXCLERG-sacar-RED IE 44. criatura (3)-interior (3)-oquedad (3)-de 2-
 1EXCLERG-sacar-RED IE 45. criatura (3)-cabeza (3)-interior (3)-de 2-
 1EXCLERG-sacar-RED IE

Secreto de la Jaqueca

Como estuvieres, grande y desdichada Jaqueca,
 del interior de la cabeza de la criatura te saco.
 Como estuvieres, Arco Iris, desdichado Arco Iris,
 de vuelta te envío.
 Como estuvieres, Arco Iris, desdichado Arco Iris,
 del interior de la cabeza de la criatura te saco.

Sucede, ¡ay!, que el gran zopilotito,
con su serpiente putrefacta se purga,
con su venado putrefacto se purga.

Sucede, ¡ay!, que la gran tortuguita 10
con su flor de gamalote,
con su mata de churrystate se purga,
Así, por este medio, del interior de Su criatura te saco.

Si estuvieres, grande y desdichado Zumbido,
desdichado Arco Iris, te saco, 15
de la oquedad del interior de la criatura te saco,
del interior de la cabeza de la criatura te saco.

Sucede, ¡ay!, que el gran zopilotito,
con su serpiente putrefacta se purga una y otra vez,
así, por este medio, de la oquedad del interior de la criatura te saco, 20
así, por este medio, del interior de la cabeza.

Sucede, ¡ay!, que el gran tigrecito,
con su serpiente putrefacta
con su carne de venado se purga una y otra vez,
así, por este medio, de la oquedad del interior de la criatura te saco, 25
del interior de la cabeza de la criatura te saco.

Sucede, ¡ay!, que el gran zopilotito,
el gran zopilotito con su serpiente putrefacta,
con su venado putrefacto está purgándose una y otra vez,
así, por este medio, de la oquedad del interior de la criatura te saco, 30
así, por este medio, del interior de la cabeza te saco.

El gran tigrecito,
con su carne de venado,
con su serpiente putrefacta está purgándose una y otra vez,
así, por este medio, del interior de la cabeza de la criatura te saco. 35
de la oquedad del interior de la criatura te saco.

Si estuvieres, desdichado Arco Iris, te saco,
grande y desdichado Zumbido, te saco
si te conociere, Arco Iris, desdichado Arco Iris,
de la oquedad del interior de la criatura te saco, 40
del interior de la cabeza de la criatura te saco.

Si estuvieres, grande y desdichado Zumbido,
desdichado Arco Iris, te saco,
de la oquedad del interior de la criatura te saco,
del interior de la cabeza de la criatura te saco.

45

Joaquina Velas

Comentario del texto V

El texto V ejemplifica las fórmulas a las que se puede aplicar el nombre genérico de *arára chá capíyecá* 'fortalecimiento de la cabeza de la criatura', destinadas a la curación o prevención de trastornos de la salud. En este caso se trata de la jaqueca, concebida, al igual que otros malestares como el cólico, como una entidad espiritual de pequeño tamaño que se introduce en la persona y a la que hay que extraer de ella para que vuelva a la normalidad. No obstante referirse específicamente a la jaqueca, esta fórmula se puede usar siempre que se padezca cualquier dolor de cabeza, en prevención de que pueda transformarse en ella. Se prepara un brebaje macerando en agua cuatro cogollos de gamalotón y cuatro chiles de la variedad tradicionalmente cultivada por los guatusos. Se recita la fórmula y se sopla tres veces sobre esta bebida. Esto se repite dos veces más.

La entidad Jaqueca es designada en el texto por medio de los términos de habla ritual *Taéferré* (que según un informante es palabra que designa también al chile empleado en la bebida que se acaba de describir), *Tójaquí* (-*Tojanh*) (que significa 'arco iris' y en consecuencia alude a las manchas de color que se ven al inicio de la migraña) y *Nharinhcurrúrru* (que denota 'zumbido' y se refiere al que perciben algunas personas cuando padecen la jaqueca). Otros términos rituales empleados son *urísifá* 'zopilote' (en habla ordinaria úrru), *carámurilhca*, tipo de tortuga de agua dulce llamado corrientemente *ulíma*, *conhconánha* 'tigre o jaguar' (en habla ordinaria *malhinh*), *lhamí* 'carne de animal considerado inmundo' (sin palabra equivalente en el habla corriente).

La composición está integrada por dos tipos de estrofas: las iniciadas por una mención de la Jaqueca y las iniciadas por la mención de un tipo de animal y de sus recursos para 'limpiarse las entrañas'.

Las del primer tipo dan inicio al texto, sucediéndose tres de ellas (cada una integrada por dos versos). Estas presentan un marco básico de dos versos. El verso inicial está constituido por la secuencia: *sajárra miaquí* (IE), en la cual *miaquí* se manifiesta como *mianh* cuando queda ante pausa (esto por reglas morfofonológicas normales de la lengua) y al inicio se inserta como impletor uno de los términos rituales con que se designa la Jaqueca (acompañado o no por el aumentativo *tócufá*). El verso final está constituido por una de las dos siguientes secuencias: *arára chá*

putú coné marrápípiye IE o tijirricó marráují IE. En uno u otro verso, IE puede ser cualquiera de los indicadores de final de verso característicos de las fórmulas curativas: *tóquilhá, tuécalhá o toícalhá* (o sus variantes con *j* en vez de *lh*). Este marco básico se amplía en la estrofa seis (que se repite como número doce) por medio de la inserción de (a) *sajárra marrápípiye IE*, en el que el impletor es de nuevo una mención de la Jaqueca y que se puede considerar un verso de transición (por combinar la mención de la Jaqueca propia del verso inicial con la mención de la extracción propia del verso final) y *arára putú call coné marrápípfye IE*, que es simplemente una variante paralelística del verso final. Una nueva ampliación se produce en la penúltima estrofa (la undécima) por medio del añadido de *Tójaquí Tójaquírra sajárra marrácuáqui IE*. El hecho de que la ampliación máxima de un tipo de estrofa previamente empleado se produzca en la antepenúltima estrofa se ha observado en otros textos rituales como, por ejemplo, el IV.

El segundo tipo (del cual son ejemplos las estrofas cuatro, cinco, siete, ocho, nueve y diez) presenta como componentes obligatorios dos versos, cuyo marco es el siguiente:

Níniqué óra tócu fá,
i yu iputú rri(querrérre)querrérrenhé IE.

Como impletor en el primer verso se usa el nombre ritual de algún animal. En el segundo, una expresión nominal que designe el tipo de comida que el animal en cuestión utilice para 'limpiar sus entrañas'. Esta secuencia de versos puede tener un primer tipo de ampliación, como en la estrofa número tres por medio de la repetición del segundo verso con un impletor diferente. Cuando se hace esto, en el segundo verso se omiten las palabras *iputú rri(querrérre) querrérrenhé IE*. Un segundo tipo de ampliación se da por medio del añadido de un verso integrado por la secuencia *ninhá ilhá (i)arára putú call coné marrápípiye IE* que, sin las tres primeras palabras, se presenta también como posible verso del primer tipo de estrofa. Finalmente se puede añadir todavía, como verso final, la variante paralelística *ninhá ilhá (óra) arára chá putú coné marrápípiye IE*. Cuando se hace esto, en el verso final pueden omitirse las primeras o las últimas palabras, de modo que se producen secuencias como *arára chá putú coné marrápípiye IE* y *inhá ilhá (óra) arára chá putú coné*.

La combinación del diminutivo *óra* y el aumentativo *tócu fá*, que no se da en el habla normal, es característica de los textos de prevención o curación de trastornos de la salud.

La misma rima en *á* prevalece en toda la composición y es posible que pueda considerarse que también riman con los versos terminados en *á los* terminados en *-anh*, pues, para efectos acentuales, una vocal larga y una

breve trabada por consonante resultan equivalentes en la lengua (Constenla Umaña 1983a: 5).

VI

Porétec.

Tí óra lhólaháfaqué maró
cúlha lhijí ó
tóralhá narripquí chumé.

Napí: "Palto lóca, carrí óra lhoclha, palto manhát iyu narrecú ó
rreúú ó
rrécu óra yu naunhé rricúe."

5

Lhijí óra tóralhá nanhá miquítué chumé;
naquí: "Jiáme níca icóri óra anhé rricúe,
óta nícatuíta icóri ó
córi óra punhé rricúe.

10

Ota tí óra jóla lhaqué ni lhúli ó
lhúli óra lhoclha ijuéjué rricúe.

Chimpac

cantar-INF

1. río DIM (3)-orilla=(3)-sobre=ENF=DEPL madero 2. borde=(3)-sobre luna DIM 3. (3)-brillo=(3)-sobre 1 EXCL-2ERG-decir pobre=R 4. 1 EXCL-decir ya=F mañana jabillo DIM (3)-pie=(3)-sobre ya=F 2-para=F 3-con 1EXCL-amiga DIM 5. amiga DIM 6. amiga DIM=(3)-con **1EXCL-andar=R IE** 7. luna DIM (3)-brillo=(3)-sobre 1EXCL-a 2-dar+lástima pobre=R 8. 1EXCL-decir todavía=no grande 3-teta DIM (3)-ser=R IE 9. cuando actualmente 3-teta DIM 10. teta DIM (3)-estar=R IE 11. cuando río DIM (3)-orilla=(3)-sobre=DEPL este plátano DIM 12. plátano **DIM (3)-pie=(3)-sobre 3-llorar-RED IE**

Canción

En la orilla del rito, al borde
de la sombra del madero, a la luz
de la lunita, me lo dijiste, pobre.

Me dijiste: "Mañana al pie del jabillito, para ti con mi amiguita,
con mi amiguita,
con mi amiguita estaré." 5

A la luz de la lunita, he sentido lástima por ti, pobre;
pensé: "Aún no estaban muy crecidos sus pechitos,
como ahora
lo están," 10

cuando a la orilla del río, al pie de la matita de plátano,
al pie de la matita de plátano, gemía."

Concepción Velas

Comentario al texto VI

Los textos VI, VII, VIII y IX ejemplifican el tipo principal y más abundante de canciones no rituales, los *turrúcu lh' frrecá maráma* 'juegos sobre amantes', subespecie de las *malécu porétecá maráma* 'canciones de las personas'. Estos textos carecen de nombres particulares (títulos).

Rasgo común a este tipo de composiciones es el hecho de que la mayor parte de sus versos terminen en el indicador estilo *rricúanh-rricúe*, el diminutivo *óra-ó*, los conmisericordiosos *chumá*, *sajá* o las secuencias de estos últimos con el indicador de modo real *chumé* y *sajé*. El diminutivo, además de aparecer al final de los versos, se usa con la mayor parte de los elementos nominales o nominalizados.

Por lo que respecta al contenido, se trata de evocaciones de episodios ocurridos con amantes, por lo general en la juventud. En este caso, el autor recuerda a una amante que, en vista de que iba a ausentarse por cierto tiempo, le dijo que le iba a traer a una amiga que podría reemplazarla. Evoca lo jovencita que estaba en aquel tiempo y sus gemidos cuando hacían el amor en la orilla del río.

Las estrofas, a cuyo reconocimiento suelen contribuir las pausas que hacen los cantantes entre ellas, son cuatro. Las dos primeras y la última son de dos versos cada una y presentan el diminutivo al final del primer verso. Los segundos versos de la segunda y cuarta estrofa terminan en *rricúe* y, el de la primera, en *chumé*. La tercera estrofa incluye cuatro versos, el segundo y el cuarto terminados en *rricúe*, el primero en *chumé* y el tercero en el diminutivo.

En las *malécu porétecá maráma* 'canciones de las personas', a veces se presentan adaptaciones muy particulares de palabras castellanas; tal es

el caso de *maró*, con que se designa en este texto el árbol llamado 'madero' en el castellano local.

VII

Porétec.

Tí óra lhóllháque ni Onáfiquí óra iputúlhaqué tí 6	
Onáfiquí ó tuínariqué ni lhúli 6.	
Onáfiquí 6 tuínarique ní lhúli ó.	
Lhúli ó anácacháru ajéyu mifiláca óra ni lhúlió.	5
Parrparrí óra chumá, brindario óra chumá.	
Nanhá tiyú miquítue chumé,	
epéme sojé micoréto icúru anhé rricúan	
qué ni lhúli 6,	10
óyu sojé anácacháru ajéyu mifiláca óra ní lhúli ó.	
Yúricó yúricó:	
"¿wá chu sei maráma?",	
ijocóto mifilhi rricúan.	
Yúricó yúricó:	15
"¿wá chu sei maráma?",	
ijocóto mifilhí rricúan.	
Parrparrí óra chumá, brindario óra chumá.	
Epéme sojé micoréto icúru anhé rricúan	20
qué ni lhúli ó,	
óyu sojé anácacháru ajéyu mifiláca óra ní lhúli 6.	
Yúricó yúricó:	
"¿wá chu sei maráma?",	
ijocóto mifilhí rricúan.	25

Chímpac

cantar-INF

1. río DIM (3)-orilla=(3)-sobre=DEPL este Río+Cucaracha DIM 2. 3-
superficie=(3)-sobre=DEPL río DIM 3. Río+Cucaracha DIM (3)-
al+otro+lado+de=DEPL este plátano DIM 4. Río+Cucaracha DIM (3)-
al+otro+lado+de=DEPL este plátano DIM 5. plátano DIM uno=LIM

garabato=(3)-con 2-ANTI-apear-INF DIM este plátano DIM 6. Alborozada DIM CONM 7. brindis DIM CONM 8. 1 EXCL-a IE 2-dar+lástima pobre=R 9. NEG=NEG hoy 2-de=1E 3-fruto (3)-ser=R IE 10. DEPL este plátano DIM, 11. que=(3)-con hoy uno=LIM garabato=(3)-con 2-ANTI-apear-INF DIM este plátano DIM 12 hacia+arriba hacia+arriba 13. wá chu sei PL 14. 3-cara=(3)-en=IE 2-ojo IE 15. hacia+arriba hacia+arriba 16. wá chu sei PL 17. 3-cara=(3)-en=IE 2-ojo IE 18. Alborozada DIM CONM 19. brindis DIM CONM 20. NEG=NEG hoy 2-de=1E 3-fruto (3)-ser=R IE 21. DEPL este plátano DIM 22. que=(3)-con hoy uno=LIM garabato=(3)-con 2-ANTI-apear-INF DIM este plátano DIM 23. hacia+arriba hacia+arriba 24. wá chu sei PL 25. 3-cara=(3)-en=IE 2-ojo IE

Canción

¡Ay!, por la orilla del riito, el Cucarachita,
 por el cauce, ¡ay!, del ruto.
 Al otro lado del Cucarachita, ¡ay!, estaba el platanalcito.
 Al otro lado del Cucarachita, ¡ay!, estaba el platanalcito.
 Un platanito, con el garabato, apeaste uno solo, en el platanalcito. 5

Alborozadita, pobre,
 le hiciste un brindis, pobre.

Me diste lástima, pobre,
 no te hubo frutos hoy
 ¡ay!, en el platanalcito, 10
 por ello hoy, con el garabato, apeaste un solo platanito.

Dijo: ¿wa chu sei?
 Hacia arriba, hacia arriba,
 se quedaron fijos tus ojos en su cara.

Dijo: ¿wa chu sei? 15
 Hacia arriba, hacia arriba,
 se quedaron fijos tus ojos en su cara.

Alborozadita, pobre,
 le hiciste un brindis, pobre.

No te hubo frutos hoy, 20
 ¡ay!, en el platanalcito,
 por ello hoy, con el garabato, apeaste un solo platanito.

Dijo: ¿wa chu se¿?
Hacia arriba, hacia arriba,
se quedaron fijos tus ojos en su cara. 25

Concepción Velas

Comentario del texto VII

Las canciones *turrúcu lh' írrecá maráma* son reconocidas por los guatusos como propiedad exclusiva del autor, de modo que lo habitual es que cada quien cante sus propias canciones. En los casos en que se canta una canción ajena esto solo se hace habiendo sido autorizado por el que la compuso. En este caso, la canción fue recogida a Concepción Velas, pero su autor fue Rogelio Alvarez, su suegro.

La actitud con que se enfocan los incidentes aludidos en las canciones guatusas es con frecuencia humorística, como sucede en este texto en que el autor habla de una amante suya que fue acompañada por una amiga a un platanal a orillas del río *Onáfinh* (llamado "La Cucaracha" en castellano) y no encontró prácticamente frutos que apear. Allí, sin embargo, estaba un estadounidense de gran estatura que le resultó atractivo a la mujer, la cual, con alborozo, brindó por él y le ofreció de la bebida que traía (esto es expresado por la palabra *brindi* 'brindis'). El estadounidense, que no entendía castellano le preguntó en inglés "What do you say?" (*wáchuseí*). La mujer, como era de esperarse, tampoco le entendió y se quedó viéndole la cara sin saber qué hacer.

La estructura estrófica de este canto es mucho más complicada que la de los otros del mismo tipo. La primera estrofa de tres versos y la segunda de dos presentan en todos los casos el diminutivo como terminación. La tercera presenta dos versos terminados por *chumá*. La cuarta presenta cuatro versos terminados el primero por *chumé*, el segundo por *rricúanh* y los dos últimos por el diminutivo. La quinta estrofa está integrada por tres versos, el primero y el segundo terminados por las palabras *yúricó* y *maráma*, que no son cierres convencionales, y el tercero por *rricúanh*. El resto de la composición está integrado por repeticiones totales o parciales de algunas de las estrofas descritas: la sexta y la novena estrofa son repeticiones de la quinta. La séptima lo es de la tercera. Finalmente, la octava reproduce los versos de la cuarta, excepto el primero.

La cuarta y la quinta estrofas (y las repeticiones de esta última) incluyen sendas partículas que reaparecen en este tipo de cantos insertadas en el interior de algunos versos como elementos caracterizadores: *tíyu* y *tó*.

VIII

Porétec.

Ú óra putúco miochá óra sajá sajá óra
irrífauchí chumé rricúe.

Tí óra putúco miochá óra
irrfauchí chumé rricúe.

Milhá naírrecú óra
arraquí chumé rricúe.

5

Ninta enéque óra ní úrecú óra tiff
tué saje rricúe.

Epe naí óra ní írrecú 6...
épe córr' iconé iptáiquiyé rricúe.

10

Póra miptíca óra ní aíqui óra
ána miconé miochá óratí icanhé ajátenhé rricúe.

Cuyínhi Lhafára

cantar-INF

1. casa DIM (3)-interior=(3)-en 2-maído DIM CONM CONM DIM 2. 3-
2ERG-dejar CONM=R IE 3. río DIM 3-superficie=(3)-en 2-marido DIM
4. 3-2ERG-dejar CONM=R IE 5. 2-sobre 1EXCL-amigo DIM 6. 3-
1EXCLERG-decir CONM=R IE 7. esto=COP=FI otro DIM este amigo
DIM (3)-por 8. (3)-ir CONM=R IE 9. NEG aquel DIM esta (3)-amigo
DIM 10. NEG avergonzada 3-de3-ANTI-sentir=R IE 11. tú=DIM 2-
ANTI-sembrar-INF DIM este maíz DIM 12. todo 2-de 2-marido DIM=ERG
3-comer-FORM terminar=R

Canción

En la casita, a tu desdichado maridito,
lo dejaste, pobre.

En el riito, a tu maridito,
lo dejaste, pobre.

Sobre ti, a mi amiguito
le hablé, pobre:

"Ahora en pos de otro amiguito
se va, desdichada.

Por aquel, su amiguito
no se siente avergonzada."

¡El maíz que habías sembrado
todo había terminado de comérsetelo tu maridito!

Félix Ramón Mejía
Recogida por Rodrigo Salazar Salvatierra (s.f.)

Comentario del texto VIII

Está integrado por seis estrofas de dos versos en las que el primero termina en *óra* y el segundo en *rricúe*.

Como en el anterior, la situación aludida se trata de manera humorística. Una mujer dejaba abandonado a su esposo para irse a sus aventuras amorosas. Primero había sido su amante el autor de la composición, pero luego había pasado a serlo otro hombre, hecho que el autor le comentó a un amigo quejándose de lo que él consideraba la falta de vergüenza de ella. Mientras estos líos ocurrían, su esposo, hombre poco trabajador por cierto, aprovechó sus ausencias para comerse todo el maíz que ella tenía sembrado.

IX

Porétec.

Ú óra conétoqué naí óra ipsuíye chumé,
naíó pó mipsuíye chumé rricúanh.

Curíjurí tiní nafánhe unhé,
curíjurí tiní natióñhe unhé.

Nocóchá ó jué naí óra córi óra punhé,
ótuítafá jué naí órayú naírre unhé.

Lhalá purú carráco curijurí tarínhe unhé rricúanh,
épeme curíjurí ilúripé chumé rricúanh,
naquí namá apúfa ú ó putúco iyú naunhé.

Ú óra coné toqué naí óra ipsuíye chumé,
naío pó mipsuíye chumé rricúanh.

Nocóchá jué naí óra córi óra punhé
ótuíta jué naí órayú naírre unhé.

Toquérraf.

cantar-INF

1. casa DIM (3)-desde=IE=DEPL aquella DIM 3-ANTI-hacer+un+rodeo CONM=R 2. por+allí tú 2-ANTI-hacer+un+rodeo CONM=R IE 3. mujer (3)-por 1 EXCL-caminar-FORM andar=R 4. mujer (3)-por 1 EXCL-entrar-FORM andar~R 5. pequeña DIM en+efecto aquella DIM (3)-teta DIM (3)-estar=R 6. para+el+tiempo=ENF en+efecto aquella DIM=(3)-con 1EXCL-jugar-FORM andar=R. 7. guayabo (3)-tronco (3)-donde mujer 3-perder-FORM andar=R IE 8. NEG=NEG mujer 3-regresar-OPT CONM=R IE 9. 1EXCL-decir DES=POT juntos casa DIM (3)-interior=(3)-en 3-con 1EXCL-andar=R 10. casa DIM (3)-desde=IE=DEPL aquella DIM 3-ANTI-hacer+un+rodeo CONM=R 11. por+allí tú 2-ANTI-hacer+un+rodeo CONM=R IE 12. pequeña en+efecto aquella DIM (3)-teta DIM (3)-estar--R 13. para+el+tiempo en+efecto aquella DIM=(3)-con 1EXCL jugar-FORM andar=R.

Canción

¡Detrás de la casita, ¡ ay!, pasó haciendo un rodeo, la pobre.
Por allí pasaste, pobre.

En pos de una mujer andaba,
en pos de una mujer entraba.

Pequeñitas, en efecto, estaban sus tetitas,
para el tiempo, en efecto, en que estaba jugando con ella.

Por el tronco del guayabo se demoraba la mujer,
la mujer no deseaba llegar, pobre.
Yo quería que estuviéramos juntos en el interior de la casita.

¡Detrás de la casita, ¡ ay!, pasó haciendo un rodeo, la pobre.
Por allí pasaste, pobre.

Pequeñitas, en efecto, estaban sus tetitas,
para el tiempo, en efecto, en que estaba jugando con ella.

Joaquín Mejía

Comentario del texto IX

Este texto está integrado por seis estrofas de las cuales la quinta y la sexta son repeticiones de la primera y la tercera respectivamente. La cuarta estrofa está integrada por tres versos, las demás, por dos. Se presenta una rima en é en el primer verso de la primera y la quinta estrofas, en el último de la cuarta y en los dos versos de las estrofas segunda, tercera y sexta. Esta rima se obtiene tanto por medio de *chumé*, terminación convencional de este tipo de composiciones, como de otras palabras. Los demás versos -el segundo de la primera y la quinta estrofas, y el primero y segundo de la cuarta- terminan en el consonantizador *rricúanh*.

El asunto tratado es un encuentro con una amante que no llegó a producirse por el temor de ella de que la vieran entrar en una casa donde se habían citado.

X

Arapchá Grajá maporétec.

Chúchu óra miquíoquío,
chúchu óra miquíoquío.

Aríque naí óra caóqui quírra,
chúchu maráma quíoquío,
chúchu maráma miquérruquérú.

5

Chúchu maráma quíoquío,
aríque naí óra caóqui quírra,
a íque naí óra cafáta cúru.

Picpic picpic picpic
picpic picpic.

10

Chúchu maráma miquérruquérru,
aríque naí óra cafáta jiqui,
aríque naí óra caóqui quírra.

Chúchu maráma quíoquío,
chúchu maráma quíoquío.

15

Aríque naí óra cafáta jiqui,
aríque naí óra cafáta cúru.

Aránaf.

niño DIM=(3)para 1INCL-cantar-INF

1. Guatuza DIM 2-quíoquío 2. guatuza DIM 2-quíoquío 3. ay=DEPL aquel DIM bejuco+hombre+grande (3)-raíz 4. guatuza PL quíoquío, 5. guatuza PL 2-quérruquérru. 6. guatuza PL quíoquío, 7. ay=DEPL aquel DIM bejuco+hombre+grande (3)-raíz 8. ay=DEPL aquel DIM zapote (3)-fruto 9. picpic picpic picpic 10. picpíc picpic 11. guatuza PL 2-quérruquérru, 12. ay=DEPL aquel DIM zapote (3)-pulpa 13. ay=DEPL aquel DIM bejuco+hombre+grande (3)-raíz 14. guatuza PL quíoquío, 15. guatuza PL quíoquío. 16. ay=DEPL aquel DIM zapote (3)-pulpa 17. ay=DEPL aquel DIM zapote (3)-fruto

Canción de cuna

Guatucita, tu quío quío,
guatucita, tu quío quío.

¡Ay!, su taloncito.
De las guatuzas el quío quío,
guatuzas, vuestro querru querru.

Guatucita, tu quío quío,
¡ay!, su taloncito,
¡ay!, su frutito de zapote.

Picpic picpic picpic
picpic picpic.

Guatuzas, vuestro querru querru,
¡ay!, su taloncito,
¡ay!, su pulpita de zapote.

De las guatuzas el quío quío,
de las guatuzas el quío quío.

¡Ay!, su pulpita de zapote,
¡ay!, su frutito de zapote.

Joaquina Velas

Comentario del texto X

Los textos X, XI, XII, XIII y XIV son ejemplo del género *arapchá óra já maporétecá maráma* 'canciones para los niñitos' (canciones de cuna).

La estructura estrófica de todos los textos en cuestión es muy libre y simple (no se dan, por ejemplo, elementos indicadores de estilo ni consonantizadores), y en casi todos los casos obvia por tratarse de composiciones muy breves. Por esta razón, sólo se comenta, a modo de ejemplo, la del texto X, que es el más extenso. En él, cada estrofa empieza con un verso cuya entonación es ascendente y termina con uno cuya entonación es descendente. Entre estos versos, en las estrofas 2, 3 y 5 hay otro con cualquiera de las dos entonaciones (es ascendente en la segunda y la tercera y descendente en la quinta). Los versos están constituidos por combinaciones de muy pocos elementos. Ocho lo están por combinaciones de *chúchu* 'guatuzas' con el diminutivo *óra* o el pluralizador *maráma* y las onomatopeyas *quíoquío* y *quérruquérru* en secuencia o no con el prefijo de segunda persona *mi-*. Siete son combinaciones de *aríque*, *naí óra* (a y aquel diminutivo) con *caóqui quírra*, *cafáta jiqui* o *cafáta cúru*.

Desde el punto de vista del contenido, la característica común de las canciones de cuna guatusas es tratar sobre animalitos con los que, por lo general, por una u otra causa se compara al niño. La mención directa del propósito de que el niño se duerma es excepcional (sólo se presenta en el texto XIV).

En el texto X, se compara al niño que agita sus piernecitas y hace ruidos con una pequeña guatuzas (*Dasyprocta punctata*). *Quíoquío* y *quérruquérru* son onomatopeyas de las voces que profieren las guatucitas y la repetición de *picpic* imita el golpeteo en el suelo de sus patas traseras. Además, se juega en él con las expresiones metafóricas con que se designan en la lengua el talón (*caóqui quírra*, literalmente 'raíz de bejuco de hombre') y la pantorrilla (*cafáta jiqui*, literalmente 'pulpa de zapote'), introduciendo una acorde para designar el tobillo: *cafáta cúru* 'semilla de zapote' en lugar de la palabra usual *carácúru*.

XI

Arapchá órajá maporétec.

Tucúrrunhquéfa óra
imaranhco maranhco rripiónhe.

Tucúrrunhquéfa óra
imaranhco maranhco rripiónhe.

Tuclhurr, tuclhurr.

5

Purúlha purúlha ichá rricorróye,
purúlha purúlha ichá rricorróye.

Toclhorrr, toclhorrr,
coronh.

Aránaf.

XI. niño DIM=(3)-para IINCL-cantar-INF

1. cusuco DIM 2. madriguera=(3)-en madriguera=(3)-en 3-3ERG-meter=R
3. cusuco DIM 4. madriguera=(3)-en madriguera=(3)-en 3-3ERG-meter=R
5. tuclhurr tuclhurr 6. tronco=(3)-sobre tronco=(3)-sobre 3-cabeza 3-3ERG-golpear=R 7. tronco=(3)-sobre tronco=(3)-sobre 3-cabeza 3-3ERG-golpear=R. 8. toclhorrr toclhorrr 9. coronh

Canción de cuna

El cusuquito,
en su cueva, en su cueva lo meten.

El cusuquito,
en su cueva, en su cueva lo meten.

Tucjurr, tucjurr.
En el tronco, en el tronco se golpea la cabeza,
en el tronco, en el tronco se golpea la cabeza.

Tocjorr, tocjorr,
coronh.

Joaquina Velas

Comentario del texto XI

En el texto XI se compara al niño que se mete en la hamaca con un armadillito que es metido en su cueva. *Tucúrrunhquéfa* 'armadillo' no pertenece al habla corriente (en ésta se dice *lenh-ffa*). El texto también alude a un pájaro carpintero que golpea con su pico la madera. Esta segunda imagen podría tener que ver con el movimiento brusco de la cabeza hacia atrás que a veces realizan los *bebés*. *Tuclhurr* y *toclhorr* son formas sin significado. *Coronh*, en cambio, es el ideófono del golpe dado en la madera por el pico del carpintero.

XII

Arapchá órajá maporétec.

Fócará quí,
fócará quí: "Palto namlanhé chúji".
Fócará quí: "Palto namlanhé chúji".

Ojóqui quírracó jarájará,
fócará fócará.

5

Fócará quí: "Palto namlanhé chúji".
Ojóqui quírracó jarájará.

Futunh futunh futunh futunh futunh,
ojóqui quírracó jarájará,
futunh futunh.

Aránaf.

XII. niño DIM=(3) para IINCL-cantar-INF

1. martín+peña (3)-decir 2. martín+peña (3)-decir ya=F 1 EXCL-ANTI-comer-FORM dormir 3. martín+peña (3)-decir ya=F 1 EXCL-ANTI-comer-FORM dormir 4. mangle (3)-raíz=(3)-en jarájará 5. martín+peña martín+peña 6. martín+peña (3)-decir ya=F 1 EXCL-ANTI-comer-FORM dormir 7. mangle (3)-raíz=(3)-en jarájará 8. futunh futunh futunh futunh futunh 9. mangle (3)-raíz=(3)-en jarájará 10. futunh futunh

Canción de cuna

El martín peña dice,
el martín peña dice: "Ya voy a comer antes de acostarme".
El martín peña dice: "Ya voy a comer antes de acostarme".

En las raíces del mangle: jará jará,
el martín peña, el martín peña.

El martín peña dice: "Ya voy a comer antes de acostarme".
En las raíces del mangle: jará jará.

Futunh futunh futunh futunh futunh,
en las raíces del mangle: jará jará,
futunh futunh.

Joaquina Velas

Comentario del texto XII

El texto XII nos describe un martín peña (*Tigrisoma mexicanum*) que hacia el final del día raspa con sus patas en las raíces de los mangles (*jarájará* es ideófono de el ruido que hace) buscando comida antes de marcharse a dormir y emite su voz (*futunh futunh* sería el ideófono de esta voz, sin embargo, otro informante consideró que era más bien el de la gallinácea silvestre llamada poponé).

XIII

Arapchá órajá maporétec.

Tonhco rrifolóje,
tonhco rrifolóje,
urunhco rrifolóje.

Cósoréja uráqui óratí folóje,
tonhco rrifolóje,
urúnafacti ifolóje.

5

Cósoréja aláfi óratí folóje,
tonhco rrifolóje,
urunhco rrifolóje,
cósoréja aláfi óratí folóje.

10

Aránaf

XIII. niño DIM (3) para 1INCL-cantar-INF

1. tamarindo=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 2. tamarindo=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 3. cedro=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 4. tejón (3)-hijo DIM=ERG (3)-horadar=R 5. tamarindo=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 6. toluco=ERG 3-horadar--R 7. tejón (3)-hijo DIM=ERG (3)-horadar=R 8. tamarindo=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R, 9. cedro=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R, 10. tejón (3)-hijo DIM=ERG 3-horadar--R

Canción de cuna

Horada en el tamarindo,
horada en el tamarindo,
horada en el cedro.

El hijito del tejón horada,
horada en el tamarindo,
el toluco horada.

El hijito del tejón horada,
horada en el tamarindo,
horada en el cedro,
el hijito del tejón horada.

Joaquina Velas

XIV

Arapchá ora já maporétec.

Urúnafáqui óratí folóje,
urúnafáqui óratí folóje,
tonhco rrifolóje,

urunhco rrifolóje,
urunhco rrifolóje.
Urúnafáqui óratí folóje,
órachumá óra, michúji.

Siquírisiquíri

XIV. niño DIM (3) para 1INCL-cantar-INF

1. toluuco DIM=ERG 3-horadar=R 2. toluuco DIM=ERG 3-horadar=R
3. tamarindo=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 4. cedro=(3)-en (3)-3ERG-
horadar=R 5. cedro=(3)-en (3)-3ERG-horadar=R 6. toluuco DIM=ERG
(3)-horadar=R 7. nene DIM 2-dormir

Canción de cuna

El toluquito horada,
el toluquito horada,
horada en el tamarindo,
horada en el cedro,
horada en el cedro.

El toluquito horada,
nenito, duérmete.

Amelia Velas

Comentario de los textos XIII y XIV

Los textos XIII y XIV son versiones de una misma canción. En este caso la imagen es de un pequeño toluuco (Eira barbara) que con sus garras escarba en los árboles mencionados en busca de la miel de las abejas silvestres. La palabra *cósoréja* no pertenece al habla corriente (su equivalente en ésta es *urúnafáqui--urúnafanh*).

**TEXTOS
TALAMANQUEÑOS**

7.0. Géneros del arte verbal talamanqueño

Bribris y cabécares, a pesar de hablar distintos idiomas, constituyen desde varios puntos de vista, como la organización clánica, el sistema de creencias, la cultura material y las reglas de uso del lenguaje, una misma cultura. Aunque la percepción de esta unidad está implícita en autores previos, ha sido Bozzoli de Wille (1979:73-86) la primera en discutirla de manera extensa y en determinar que se debía a la poca profundidad temporal de su separación y no a una relación reciente de conquista de los segundos por parte de los primeros.

En el oeste de Talamanca, donde se recogieron la mayor parte de los cantos incluidos, desde el punto de vista de la etnografía del habla, bribris y cabécares constituyen una comunidad lállica (sugiero usar esta expresión, cuyo adjetivo derivo del griego jónico XaXtá 'habla', para traducir el inglés *speech community*) por cuanto comparten reglas para la interacción por medio del habla y la interpretación de la misma y reglas para la interpretación de, por lo menos, una variedad lingüística (véase Hymes 1972: 54). En la región mencionada los matrimonios entre unos y otros son abundantes y el bilingüismo es frecuente, si bien desde el siglo pasado se ha informado que es más común que los cabécares aprendan bribri que lo contrario (Bozzoli de Wille 1979: 75-6). Además, los especialistas religiosos de los bribris y los cabécares comparten, de acuerdo con mis observaciones, la misma habla ritual religiosa y para la amenización de las fiestas unos y otros usan cantos en una variedad chapurreada del teribe, lengua de un pueblo vecino.

No se ha planteado hasta el momento una clasificación general de los hechos del habla que se dan en la cultura talamanqueña. Desde el punto de vista de la relación con la música, podría establecerse, como básica, una división entre los que usen la modalidad hablada del canal oral y los que usen la cantada. Esta división es obviamente válida desde un punto de vista externo (ético, en el sentido pikeano del término), pero habría que comprobar si sucede lo mismo desde el punto de vista interno de la cultura talamanqueña misma (es decir, desde una perspectiva emática).

Casi la totalidad de los textos talamanqueños que podríamos considerar como muestras de arte verbal emplean la modalidad cantada del canal oral. El único género de arte verbal que se ha observado que emplee la modalidad hablada es la narración de mitos con propósitos didácticos, actividad que en bribri se denomina *siwa apàkòk* y que se considera simplemente

como un tipo de conversación (bribri *káapàkòk* 'conversar'). La información que dan las fuentes bibliográficas y la obtenida entre los bribris por quien esto escribe, tanto por medio de entrevistas como de observación participativa, pareciera indicar que no se hayan dado tradicionalmente del todo otros géneros de arte verbal hablado. La única excepción podría ser el duelo verbal (en caso de que se incluyera dentro de lo abarcado por el arte verbal), pues según uno de los informantes de Enrique Margery (comunicación personal) este juego lingüístico se habría dado entre los cabécares. Por supuesto, que el hablar de arte verbal implica un punto de vista necesariamente externo, pues, tal concepto no se da en la cultura tradicional talamanqueña, así como no hay informes de que se haya dado en ninguna otra cultura chibchense.

Cervantes Gamboa (1991a) ha propuesto una clasificación de los géneros musicales bribris que, por el carácter vocal de la música bribri antes señalado, es al mismo tiempo una clasificación de los géneros cantados del arte verbal bribri, de hecho, la única que se ha propuesto con criterios explícitos y bien definidos. Todos los datos disponibles hacen pensar que la clasificación en cuestión sería válida también para los géneros cabécares.

De acuerdo con ella, hay una división fundamental entre los géneros cantados en el habla ritual religiosa y los cantados en otras variedades lingüísticas. La autora usa la terminología géneros *siwa'* ⁴ (literalmente 'en saber') y géneros *ajkò ki* ('sobre la boca'), respectivamente, empleando las expresiones bribris con que se alude a esta división. La primera de las dos expresiones tiene que ver con el hecho de que los cantos en habla ritual religiosa constituyen lo que los bribris consideran *siwa'* 'saber' (la historia sagrada que abarca tanto el conocimiento de los orígenes y fundamentos de todo cuanto hay en este mundo como de datos sobre otros mundos), algo adquirido tras largos años de instrucción en especialidades restringidas a los miembros de determinados clanes. En cambio, la segunda se refiere a la condición pública y de dominio general de los otros tipos de canto.

Los géneros cantados en habla ritual religiosa o géneros *siwa'* a son divididos en tres subgéneros, según la especialidad a que pertenecen: (a) cantos de los usécares (llamados en bribri *úsékòlpa kule*), máximos dignatarios religiosos que atendían los problemas colectivos como epidemias, desastres naturales y guerras; (b) cantos de los suquias (llamados en bribri *awápa kule*), especialistas en problemas y necesidades individuales, particularmente la enfermedad, pero también otros como la obtención de suerte en la cacería o el lograr perjudicar a enemigos por medio de la hechicería, y (c) cantos de los isogros, personajes principales de los rituales funerarios (llamados en bribri *sts ökòlpa stse*).

Cervantes divide los géneros *ajkö ki* básicamente en dos clases mayores: cantos de mujeres (*alákölpa stse*) y cantos de hombres (*wépa stse*).

La primera clase a su vez presenta tres subclases: "cantos para cuidar al bebé", esto es, cantos de cuna (en bribri *alála ajóknóie* 'para cuidar niños' o *alála apábale* 'apaciguamiento de niños'), "cantos originales de diversos temas", y cantos de trabajo (*kanèstse* o más exactamente *alákölpa kanèstse*). Para la segunda subclase la autora no da un término bribri; de acuerdo con uno de mis informantes se denominan *ajkýóne*. La tercera subclase se divide a su vez, de acuerdo con el tipo de labor con la que tienen que ver los cantos, en "cantos de molienda" (*wà wök e' stse*), "cantos del campo de labranza" (*té stse*) y "cantos para ir a buscar comida" (*qii stse*). En todos estos géneros, de acuerdo con la autora, la variedad lingüística empleada es la lengua vernácula de la comunidad. De los cantos de los hombres, reconoce también tres subclases: cantos de trabajo (en bribri: *wépa kanè stse*), "cantados al unísono por varios hombres mientras se realizan trabajos pesados"; cantos *dul é*, para entretenimiento durante las fiestas, y cantos que acompañan el baile llamado sorbón (*búl*). Los de la primera subclase se cantarían en la lengua vernácula de la comunidad; los de la segunda y tercera, en la variedad del téribe a la que se hizo referencia previamente.

La afirmación de que los cantos de trabajo de hombres y mujeres se producen únicamente en la lengua vernácula de la comunidad no ha resultado totalmente cierta: recientemente he recogido cantos de trabajo que están en una variedad que resulta ininteligible para los hablantes del bribri y que, a primera vista, pareciera emplear las mismas estructuras y el mismo vocabulario que el habla ritual religiosa. En el mismo tipo de habla, por otra parte, he observado que se producen cantos *ajkýóne*.

7.1. Transcripción de los textos

Para transcribir los textos se han utilizado los alfabetos prácticos bribri y cabécar que han recibido aprobación del Ministerio de Educación.

Dichos alfabetos, en conjunto, emplean los siguientes símbolos: a, á, b, ch, d, e, é, e_, i, j, k, l, m, n, ñ, ñ, o, á, Q, p, r, rr, s, sh, t, tk, ts, u, u_, w, y,

Hay que tener en cuenta que, por razones de compatibilidad con los usos de la lengua dominante (el castellano), este alfabeto emplea letras distintas para sonidos que son manifestaciones de los mismos fonemas tanto en bribri como en cabécar, como es el caso de *b* y *m*; *d*, *r*, *rr* y *n*, y *y* y *ñ*.

A continuación se dan indicaciones sobre los sonidos representados.

(a) Vocales orales

Las dos lenguas tienen siete vocales orales (esto es, pronunciadas con salida del aire sólo por la boca, como sucede generalmente con las vocales del castellano): a, e, ě, i, o, ō, u.

La vocal *a* se pronuncia como en castellano en las sílabas finales. En las no finales su pronunciación tiende a ser muy breve y relajada, como la que tiene en la palabra inglesa *about* ‘acerca de’ ([ə]).

La *u* y la *i* se pronuncian de igual modo que en castellano.

La vocal *e* suena como la del castellano en la palabra *ver* (pronunciada con *r* vibrante) o la inglesa en la palabra *bed* ‘cama’ (en la terminología lingüística es una vocal anterior, media, abierta). La *ě*, en cambio, no tiene equivalente en castellano; se trata de un sonido intermedio entre *i* y *e*, como el que tiene la *i* en la palabra inglesa *sick* ‘enfermo’ (vocal anterior, alta, abierta). De modo semejante, la *o* se pronuncia como la castellana de *bordar* (vocal posterior, media, abierta), en tanto que la *ō* no tiene equivalente en castellano; se trata de un sonido intermedio entre *u* y *o*, del tipo del que tiene la *oo* en la palabra inglesa *look* ‘¡mira!’ (vocal posterior, alta, abierta).

(b) Vocales nasales

Además de las siete vocales orales, las dos lenguas tienen cinco nasales (esto es, pronunciadas con salida de parte del aire por las fosas nasales): *ḡ, ȝ, ĩ, ȡ, ṽ*. Estas vocales son semejantes, por ejemplo, a las que se dan en portugués cuando se escribe *am, em, im, om, um* (sin embargo, hay diferencias, pues *ḡ* se pronuncia central, no anterior y *ȝ* es abierta, no cerrada).

Existe en ambas lenguas actualmente una tendencia a la sustitución de *ḡ* por *ȡ* que no se da por igual en todas las localidades.

(c) Tonos

El bribri utiliza la altura y dirección melódica de la voz para distinguir no sólo entre oraciones, como se hace en castellano, sino para distinguir unas palabras de otras. Las unidades que establecen este tipo de distinciones se llaman tonos.

Todos los dialectos coinciden en los siguientes valores por lo que respecta a los tonos: las vocales sobre las que no se escribe ninguna tilde (excepto las seguidas por apóstrofo) tienen tono bajo, las vocales sobre las que se coloca una tilde como la del castellano (´) tienen tono descendente.

En el este de Talamanca, el acento grave (`) representa un tono alto y el acento circunflejo (^) un tono ascendente largo. Las vocales que van seguidas por apóstrofo (cuyo valor se explica luego), presentan también el

tono ascendente largo, que, en este caso, no se escribe por medio del circunflejo sino que se deja sin marcar.

En el oeste de Talamanca y en localidades del Pacífico Sur como Salitre, el acento grave y el circunflejo se pronuncian, indistintamente como tono alto o ascendente largo (es decir, estos dos tonos son variantes de un mismo fonema tonal). En cambio, las vocales situadas ante el apóstrofo se pronuncian con un tono ascendente corto y que alcanza menor altura.

El cabécar también es lengua tonal, pero establece una única distinción: tono bajo, representado por la ausencia de tilde, y tono alto, representado por el acento agudo (').

ch) Consonantes *b* y *d*

Estas consonantes se pronuncian fuertes (oclusivas) como las correspondientes del castellano en posición inicial absoluta o precedidas, respectivamente, por *m* o *n* (como en *ambos* y *andar*). En cabécar, sin embargo, *b* se pronuncia espirante cuando se encuentra precedida por sonido vibrante.

(d) Consonante *l*

No se pronuncia como en castellano, sino de una manera intermedia entre la *l* y la *r* de este idioma (es una vibrante lateral que, además, puede presentar retroflexión). En el bribri del oeste de Talamanca y en cabécar a veces se realiza como lateral retrofleja sin vibración.

(e) Consonantes *n* y *fi*

Algunos hablantes de ambas lenguas presentan un fonema nasal velar en oposición tanto a la oclusiva velar oral /k/ como al alófono [n] de /d/. Este fonema se representa por medio de la letra ñ . Las enes finales, como en bribri *in* 'hígado' deben pronunciarse como las de la lengua inglesa (son alveolares), no como las del castellano de Costa Rica, en que tienen el sonido que en cabécar y en bribri se representa por medio de ñ .

(f) Consonante *sh*

La consonante *sh* se pronuncia como en inglés ([f]).

(g) Consonante *tk*

Tk representa un sonido coarticulado, esto es, en el que se traslapan dos articulaciones que existen independientemente. En cabécar y entre los bribris del cantón de Buenos Aires se comienza pronunciando una *t* y, sin

haber terminado de pronunciarla, se articula una *k*. En las hablas bribris de Talamanca esta pronunciación se da, pero es muy frecuente que, en lugar de *k*, se produzca un sonido articulado en el paladar duro (representado en el Alfabeto Fonético Internacional por medio de la letra [c]). La mayor parte de las personas maduras mantienen la diferencia entre este sonido y la *ch* que también existe en la lengua, pero muchos jóvenes, particularmente en el oeste del Valle de Talamanca, lo igualan con ella, de modo que en lugar de *tk* pronuncian *tch* (en lugar de pronunciar *tki'* 'pulga', pronuncian *tchi'*).

(h) Consonante *ts*

La consonante *ts* se pronuncia como la *tc* de etcétera o como la *z* del alemán en *Zeit* 'tiempo' (es una africada alveolar sorda).

(i) Consonante *y*

La consonante *y* no se pronuncia como la *y* en castellano, sino como la *j* del inglés (como en la palabra *joke* 'broma, chiste', por ejemplo). Se trata, pues, de una africada prepalatal sonora.

(j) Consonante ` (saltillo)

La consonante ` , llamada saltillo ([ʔ] en el Alfabeto Fonético Internacional), no tiene equivalente en castellano. Se pronuncia deteniendo el aire en la glotis con las cuerdas vocales. Cuando se carraspea se produce este sonido. Los hablantes del inglés la usan antes de la vocal representada por *o* en la expresión *oh oh*, con la que expresan sorpresa o consternación. La mayor parte de los bribris pronuncian esta consonante sólo cuando queda al final de una oración. En bribri el saltillo es un fonema, en cambio, en cabécar carece de valor distintivo (aparece de manera automática en ciertos entornos).

(k) Consonante *j*

Esta fricativa sorda es, según el entorno, laríngea ([h]) o velar ([x]).

Las letras restantes, representan sonidos idénticos o muy semejantes a los que representan en castellano.

7.3. Textos incluidos

Los primeros seis textos representan los géneros cantados en habla ritual religiosa o géneros *sawa' a*. Cinco de ellos son cantos de isogros; el restante es un canto de suquia.

Los textos del VII al XIII ejemplifican las modalidades mejor documentadas hasta el momento de los géneros cantados en otras variedades lingüísticas, es decir, los géneros *ajko ka*. El VII y el VIII son cantos de hombres, de los empleados en la amenización de fiestas. Los restantes son cantos de mujeres: cuatro de cuna y uno de tema erótico.

Nueve cantos fueron recogidos a informantes bribris en el oeste de Talamanca por Laura Cervantes Gamboa y el autor de esta obra. Otros dos cantos bribris se han tomado del casete *Música indígena costarricense* de Rodrigo Salazar S. Finalmente, dos cantos fueron obtenidos por Enrique Margery Peña de una informante cabécar.

Entre los talamanqueños, al menos algunos de los textos rituales religiosos tienen un título o nombre particular con que se los conoce. En los casos en que no se ha obtenido dicho nombre, se coloca como título (entre comillas) el verso inicial. Los textos no religiosos no tienen nombres particulares; en su caso se usa el nombre del tipo de composición (entre comillas también) como título.

I

"Sorsókó Sula"

Sorsókó Sula,
sti wak e wak ri gar mo wa,
sawa kë.
Këeala keala kë,
aó k'ó k'ó.

5

Sula Tsogo Sula,
sti wak e wak ri gar mo wa,
sawa kë.
Këeala keala kë,
aó k'ó k'ó.

10

Sula Lako Sula,
sti wak e wak ri gar mo wa,
sawA kë.

Këeala keala kë,
aö k'ö k'ö. 15

Satëk Sula Sule,
sti wak e wak ri gar mō wa,
sawa kë.
Këeala keala kë,
aö k'ö k'ö. 20

Intérprete: Francisco García
Recogido por Laura Cervantes Gamboa

Sorsökö Sula'

1. Sorsökö Sula 2. creación condición ese condición llegar ¿? tú IN 3. ver IN 4. këeala keala kë 5. aö k'ö k'ö 6. Sula Tsogo Sula 7. creación condición ese condición llegar ¿? tú IN 8. ver IN 9. këeala keala kë 10. aö 'ö 'ö. 11. Sula Lako Sula 12. creación condición ese condición llegar ¿? tú IN 13. ver IN 14. këeala keala kë 15. aö 'ö 'ö 16. Satëk Sula Sule 17. creación condición ese condición llegar ¿? tú IN 18. ver IN 19. këeala keala kë 20. aö k'ö k'ö.

Invocación a los espíritus creadores de las almas

Sorsökö Sula,
la condición de tu creación, la condición del que ha llegado a ti,
examínala.
Këeala keala kë,
aö k'ö k'ö. 5

Sula Tsogo Sula,
la condición de tu creación, la condición del que ha llegado a ti,
examínala.
Këeala keala kë,
aö 'ö 'ö. 10

Sula Lako Sula,
la condición de tu creación, la condición del que ha llegado a ti,
examínala.
Këeala keala kë,
aö 'ö 'ö. 15

Satëk Sula Sule,
la condición de tu creación, la condición del que ha llegado a ti,
exámícala.
Këeala keala kë,
aó k'ó k'ó.

20

Comentario al texto I

La fuente más importante sobre el ritual funerario bribri son los estudios de Cervantes Gamboa (1990, 1991 a, 1991 b, 1992). Esta autora (1991 b: 91-2) divide los cantos que ejecutaban los isogros en dos tipos: (1) cantos protocolarios, aquellos que tienen que ver de manera directa con el desarrollo de la ceremonia, y (2) cantos que se refieren a acontecimientos mitológicos relacionados de alguna manera con las prácticas funerarias. Conviene, en relación con esto, aclarar que los talamanqueños practicaban el enterramiento secundario, de modo que primero dejaban que el cadáver se descompusiera en una plataforma en el bosque y meses después recogían los huesos y los envolvían en mastate formando con ellos un paquete que se conservaba en una chocita hasta el momento de ser llevados a la casa en que se celebraba, generalmente para todos los difuntos de un clan que hubieran muerto hacia la misma fecha, la fiesta funeraria llamada (en el bribri del oeste de Talamanca) *s-ulár*, que estaba destinada a despedir las almas que permanecían con los huesos y ayudarlas a alcanzar un destino feliz en el mundo de los espíritus llamados Sula', sus creadores. Cuando la fiesta, que duraba varios días, terminaba, los paquetes se llevaban a su destino definitivo: el osario del clan.

El texto I es uno de los cantos protocolarios usados en la fiesta *s-ulár*. Cervantes Gamboa (ibídem: 86-7) aclara que algunos de los cantos usados en ella presentaban un orden estricto y otros no. El texto I se debía ejecutar con posterioridad a los cantos que marcaban el inicio de la ceremonia, a los que hacían referencia a la edad y condición social de los difuntos y a los que trataban de las particularidades de la vida de cada uno de ellos. A este respecto dice la autora en cuestión (ibídem 90):

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 Sula que las almas ya van de regreso.

El texto está integrado por cuatro estrofas, cada una de ellas dirigidas a uno de los espíritus creadores, dos de los cuales son femeninos (*Sula TsQgQSula* y *Sula Lago Sula*) y dos masculinos (*Sorsökö Sula* y *Sték Sula*)

Sula). Según el intérprete del canto, el suquia don Francisco García (quien durante su juventud estudió para *sini'*, o sea, ayudante de isogro) el primer *Sula'* invocado, *Sorsökö Sula*, sería el creador de las almas de las personas que alcanzan mayor edad o mayor distinción social; el segundo, *Sula Tsogo Sula*, el de las almas de personas que no llegan a edad muy avanzada o no destacan socialmente; el tercero *Sula Lagö Sula*, el de las de quienes mueren durante la infancia o la adolescencia, y, el cuarto, *Sték Sula Sula*, de las de quienes mueren al nacer. De acuerdo con otra interpretación, los espíritus masculinos serían los creadores de las almas de los varones y, los femeninos, de las de las hembras.

Por lo que respecta a la forma, el marco estrófico empleado es el siguiente:

sti wak e wak ri gar mo wa,
 sawá ke,
 Keeala keala ke,
 ab k'o k'o.

Los impletores son los nombres de los espíritus, cada uno de los cuales constituye por sí solo el primer verso de la correspondiente estrofa. En todas las estrofas el primer verso rima con el segundo y el tercero con el cuarto. La secuencia *aö k'ö k'ö o aö 'ö 'ö* se ha observado en otros casos como indicador de final de estrofa o de canto. En la misma, *k'* representa una uvular sorda glotalizada, sonido inexistente en bribri y en cabécar. ` , la oclusión glotal que se presenta en lugar de *k'* en la segunda y tercera estrofas, se da como fonema en bribri, pero no se presenta a inicio de sílaba.

II

Dolo'tke

Kerikëa:
 a wata tala e.

Kerikëa:
 sa webikö e.

Kerikëa:
 ba wata dala e.

Kerikëa:
 sa webikö e.

Kerikëa:
ba wata dala e. 10

Kerikëa:
ei kasuka.

Kerikëa:
ei etkala.

Kerikëa: 15
ei yabala.

Kerikëa:
ba wata dala e.

Kerikëa.

Intérprete: Rosendo Jackson
Recogido por Laura Cervantes G.

dolo'tke

1. sabed 2. vosotros quedar huérfano IN 3. sabed 4. nosotros ir IN 5. sabed
6. vosotros quedar huérfano IN 7. sabed 8. nosotros ir IN 9. sabed 10.
vosotros quedar huérfano IN 11. sabed 12. IIM sin+familia 13. sabed 14.
IIM solos 15. sabed 16. IIM sin+compañía 17. sabed 18. vosotros quedar
huérfano IN 19. sabed

Despedida de los difuntos

Sabedlo:
quedáis huérfanos.

Sabedlo:
nos vamos.

Sabedlo: 5
quedáis huérfanos.

Sabedlo:
nos vamos.

Sabedlo:
quedáis huérfanos.

10

Sabedlo:
sin familia.

Sabedlo:
solos.

Sabedlo:
sin compañía.

15

Sabedlo:
quedáis huérfanos.

Sabedlo.

Comentario al texto II

Este texto, que al igual que el I es del tipo denominado por Cervantes Gamboa *protocolario*, pero no pertenecía a la ceremonia *s-ulár*, sino al momento inicial de la procesión que se hacía hasta el osario del clan: se cantaba desfilando alrededor de la casa y su contenido como se puede apreciar de la traducción es la despedida de los muertos. De acuerdo con esta versión las palabras de despedida son de los muertos. En otra, son más bien los vivos los que se despiden de ellos.

Por lo que respecta a la forma, se da una serie de nueve dísticos cuyo marco común es el siguiente:

Kerikea:

Una aparición aislada de la expresión *kerikéa* 'sabedlo', sirve además de cierre de la composición.

Los impletores son cinco expresiones. Una de las ellas, *(s)a wata dala*, se repite en los dísticos primero, tercero, quinto y noveno; otra, *sa webikö*, se repite en el segundo y el cuarto. Las otras tres se presentan una sola vez cada una.

En los primeros cinco dísticos y en el último, a las expresiones que fundamentalmente constituyen los impletores se añade el incremento *e*. Los impletores de los dísticos seis, siete y ocho terminan en *a*. Todas las sílabas finales de morfema en el habla ritual, lo mismo en bribri y en

cabécar son del tipo que he denominado (Constenla Umaña 1982c) fuertes (más largas y prominentes), frente a las no finales de morfema que son débiles. La rima en el habla ritual consiste en la coincidencia entre versos en la vocal de la última sílaba. En consecuencia, se da el siguiente esquema de rima: ab, ab, ab, ab, ab, aa, aa, aa, ab, a.

III

Sórbulu wáyök

<u>Ea</u> Sorbulu, wakabaw <u>a</u> i; <u>ea</u> Koibölö, wakabaw <u>a</u> i. Bö Sula i-kabë, wakabawar m <u>a-ia</u> , nawowëe. Aeëkë, këa öa, öa e.	5
<u>Ea</u> Koibölö, wakabaw <u>a</u> ; <u>ea</u> Kaëra, wakabaw <u>a</u> . Bö Sula i-kabë, wakabawar m <u>a-ia</u> , nawowëe. Aeëkë, këa öa, öa e.	10 15
<u>Ea</u> koksala wakabaw <u>a</u> ; <u>ea</u> Koibölö, wakabaw <u>a</u> . Bö Sula i-kabë, wakabawar m <u>a-ia</u> , nawowëe. Aeëkë, këa öa, öa e.	20 25

Intérprete: Francisco García
Recogido por Laura Cervantes Gamboa

Sórbulu mal+agüero

1. IIM Sórbulu 2. mal+agüero IN 3. IIM K_oibölö 4. mal+agüero 5. tú Sula' él-sueño 6. mal+agüero-COP tú-para 7. tamboreo 8. aeëkë 9. këa öa, öa e 10. IIM K_oibölö 11. mal+agüero 12. IIM K_aëra 13. mal+agüero 14. tú Sula' él-sueño 15. mal+agüero-COP tú-para 16. tamboreo 17. aeëkë 18. këa öa öa e 19. IIM pájaro+carpintero 20. mal+agüero 21. IIM K_oibölö 22. mal+agüero 23. tú Sula' él-sueño 24. mal+agüero-COP tú-para 25. tamboreo 26. aeëkë 27. këa öa öa e

El presagio contra Sórbulu

Raza de Sórbulu,
un presagio funesto;
raza de K_oibölö,
un presagio funesto.

Se cumplió el sueño de tu Sula',
el presagio funesto fue para ti,
el tamboreo.

5

Aeëkë,
këa öa, öa e.

Raza de K_oibölö,
un presagio funesto;
raza de K_aëra,
un presagio funesto.

10

Se cumplió el sueño de tu Sula',
el presagio funesto fue para ti,
el tamboreo.

15

Aeëkë,
këa öa, öa e.

El pájaro carpintero,
un presagio funesto;
raza de K_oibölö,
un presagio funesto.

20

Se cumplió el sueño de tu Sula',
el presagio funesto fue para ti,
el tamboreo.

25

Aeëkë,
këa öa, öa e.

Comentario al texto III

Los textos III, IV y V ejemplifican los cantos de isogros referidos a acontecimientos míticos. Cervantes subdivide estos cantos en dos clases: la primera incluye los que tratan sobre el mito del árbol que dio origen al mar; la segunda, sobre los engaños por medio de los cuales el dios *Sibo*, con distintas finalidades favorables a la humanidad, transformó a distintos seres que poblaban el mundo o se deshizo de ellos.

El texto III se refiere al inicio de las acciones de *Sibb* contra *Sórbulu*, el más poderoso, quizás, de sus enemigos, que había tratado de destruirlo cuando todavía estaba en el vientre de su madre. *Sibb* hizo que una hembra de pájaro carpintero anidara en el poste central de la casa de *Sórbulu*. El ruido que hacía el animal al horadar la madera molestó a *Sórbulu*, que realizaba una fiesta con los *suyos*. *Sórbulu* mató los pichones y ató por el cuello a la hembra. La fiesta continuó, pero, súbitamente, el ave escapó. Esto le indicó a *Sórbulu* que estaba próximo su fin y el de su gente.

El marco estrófico de la composición es:

Ea _____ ,
wakabawā (i);
ea Koibölö,
wakabawā (i).
Bö Sula i-kabë,
wakabawar mā-ia,
nawowëe.
Aeëkë,
këa öa, öa e.

Los impletores son tres sinónimos del nombre del enemigo de *Sibb*: *Sórbulu*, *KQibölö* y *KQéra*, y el término para 'pájaro carpintero': *kQksala*. El incremento situado al final del segundo verso i es de presencia facultativa; en la ejecución transcrita se presenta en la primera estrofa solamente. En vista de que en el habla ritual las vocales representadas por las letras *é* y *e* resultan intercambiables en el habla ritual talamanqueña (véase Constenla Umaña 1990a), y que, incluso, cuando un segmento se prolonga a lo largo de su duración se puede pasar de una cualidad a la otra (esto es lo que representa la secuencia *eé* en *nawQwée*), se puede considerar que riman los versos dos y cuatro, por una parte, y cinco, siete, ocho y nueve, por otra. En dos de las estrofas el segundo y el cuarto versos riman con el sexto, pero en la primera estrofa esto no sucede debido al añadido del indicador de estilo i. En la primera estrofa, por otra parte, riman los versos uno y tres: *J* y *u* son intercambiables (*-bölö* y *-bulu* son pronunciaciones de un mismo morfema, el que en bribri tiene la forma *bulu'*, que significa 'jefe, cacique, rey').

IV

Sibõ e' a cha Jabébulu ù a alàmät

(1)

Kër ikëa ë,
ala, ikea ë dö.

Ba-bali sharala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

5

Te tarala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

Bö-bö barala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

10

Kër ikëa ë,
ala, ikea ë dö.

(2)

Kër ikëa ë,
u a ë d ö.

15

I ya-bali sharala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

I ch-te tarala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

20

I yö-bö barala
i-kuna i-kuna
doie i dö.

A Sibö 25
le sukue Sibö
le u ë dö.

Kakiakua Sibö
kakiakua
le u ë d ö. 30

¿We ña yabolo?
Ya e tekir wa,
ya wa,
i wa i re.

Kër ikë a ë 35
u a ë d ö .

Ö ö.

Intérprete: Rosendo Jackson
Recogido por Laura Cervantes G. y Adolfo Constenla U.

Sibó ¿? pues Jabébulu casa en fingirse+niño-IMPRO

1. IN sabe IN 2. hijo sabe IN CE 3. tú-hambre aliviador-DIM 4. él-ser+hallado-PRO él ser+hallado-PRO 5. recién+nacido IN CE 6. Casa cuidador-DIM 7. él-ser+hallado-PRO él-ser+hallado-PRO 8. recién+nacido IN CE 9. tú-leña seguidor-DIM 10. él-ser+hallado-PRO él-ser+hallado-PRO 11. recién+nacido IN CE 12. IN sabe IN 13. hijo sabe IN CE 14. IN sabe IN 15. madre IN IN CE 16. no yo-hambre aliviador-DIM 17. él-ser+hallado-PRO él-ser+hallado-PRO 18. recién+nacido IN CE 19. no yo-casa cuidador-DIM 20. él ser+ hallado-PRO él-ser+hallado-PRO 21. recién+nacido IN CE 22. no yo-leña seguidor-DIM 23. él-ser+hallado-PRO él-ser+hallado-PRO 24. recién+nacido IN CE 25. ¿? Sibó 26. quizás fingir Sibó 27. quizás madre IN CE 28. hacer+mal+agüero Sibó 29. hacer+mal+ agüero 30. quizás madre IN CE 31. dónde yo-piedras+adivinatorias 32. yo IN averiguar IN 33. yo IN 34. qué contenido ello CE 35. IN sabe IN 36. madre IN IN CE 37. CT CT

Sibó se hace pasar por bebé en la casa de Jabébulu

(1)

Sabe,
hijo, sábelo.

Quien aliviará tu hambre ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	5
Quien cuidará tu casa ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	
Quien conseguirá tu leña ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	10
Sabe , hijo, sábelo.	
(2)	
Sábelo, madre.	15
No es quien aliviará mi hambre el que ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	
No es quien cuidará mi casa el que ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	20
No es quien conseguirá mi leña el que ha sido hallado, ha sido hallado recién nacido.	
Quizás sea Sibó, Sibó quizás que aparenta, quizás madre.	25
Sibó nos hace mal agüero, nos hace mal agüero, quizás madre.	30
¿Dónde están mis piedras adivinatorias? Yo averigüaré, y⁰, qué es.	

ó.

Comentario del texto IV

Este canto, lo mismo que los dos siguientes, ejemplifica el único tipo de texto de la literatura tradicional de los talamanqueños (y de los indígenas costarricenses en general) de forma dramática, por tratarse claramente de monólogos o diálogos. La ejecución, sin embargo, no era teatral, pues los parlamentos de los distintos personajes eran cantados por el mismo coro formado por los isogros y sus ayudantes o son cantados por el mismo suquia, según el caso.

El contenido se refiere al inicio de las actividades de *Sibó* destinadas a eliminar a *Jabébulu*, personaje de los que poblaban el sitio que él quería convertir en morada de los talamanqueños y del que sabía intentaría comerse las semillas de maíz con las que iba a darles origen. Como mal agüero con el que avisó a *Jabébulu* su destino, *Sibó* se hizo hallar por la madre de *Jabébulu* en forma de bebé. Ella se alegró pensando que aquel niño iba a ser el servidor de su hijo, pero éste desconfió y se dispuso a averiguar la verdad por medio de sus piedras adivinatorias. El niño desapareció.

En materia de organización estrófica, el texto es más complejo que los precedentes. En primer lugar, hay dos series estróficas: una correspondiente al parlamento de la madre y otra correspondiente al de *Jabébulu*. Ambas series están iniciadas y terminadas por dísticos, entre los cuales se insertan en la primera serie tres estrofas de tres versos y en la segunda seis. Una línea independiente integrada por el indicador de final de estrofa o de composición *ó* marca el final del conjunto.

Los dísticos tienen el siguiente marco estrófico, semejante al empleado en el texto 11 del cual difiere por el uso del incremento pospuesto *é* y el cierre estrófico *dó*

Ker ikéa é

é do.

Los impletores son, en los dísticos de la primera serie estrófica, *ala*, *ikéa* 'hijo, sábelo' (está contenido en la expresión sinónima *kerikéa*, de la cual difiere por el incremento antepuesto *ker* que reaparece en otros casos, como en el de *Kersibó*, sinónimo de *Sibó*) y, en la segunda, *u* 'madre'.

En ambas series, hay tres estrofas de tres versos con el marco:

i-kuna i-kuna
doie i dó.

Los impletores, en la primera serie estrófica, son tres nombres de agente precedidos, facultativamente, por el pronombre de segunda persona, *ba-balisharala* 'quien aliviará tu hambre', *te tarala* 'quien cuidará la casa', *bó-bó barala* 'quien conseguirá tu leña'. En la segunda sondas negaciones de las mismas expresiones con sustitución, además, del pronombre de segunda por el de primera: *iya-balisharala*, *i ch-te tarala*, *i yó-bó barala* (como se notará de inmediato, los pronombres presentan variantes alomórficas).

Dos de las tres estrofas restantes de la segunda serie tienen el marco:

Sibó

le uédó.

Los impletores del primer verso son en un caso *g*, elemento inidentificado hasta el momento, y en el otro *kakiakka* 'hacer mal agüero'. Los del segundo verso *le sykue* 'quizás fingir' (relacionado con el bribri sil 'semejante') y, de nuevo, *kakiakIlg*, respectivamente.

La estrofa todavía no descrita es de tipo único, está integrada por versos (dos de cinco sílabas y uno de seis) en que se repite un mismo esquema en el que las sílabas dos y cinco tienen un grado especial de prominencia acentual.

El esquema de la rima en las dos series estróficas es el siguiente:

ab cde cde cde ab
ab cde cde cde ffb fgb hij ab.

La correspondencia entre forma y contenido en esta composición es notable. En la segunda serie estrófica, la inquietud de Jabébulu va en ascenso desde las tres estrofas en que niega las ilusiones planteadas por su madre, pasando por las dos en que plantea la posibilidad de la intervención de Sibó, para culminar en una estrofa de tipo único (irregular hasta en la rima) en que enuncia su determinación de averiguar qué es el significado de la aparición del bebé.

V

Dulúbuke

(1)

Eë kēsuka,
eë besuka,
a dōia dōia,
dōiala i-su,
dōiala e, aö.

5

Eë bēksuka,
eë kabēsuka,
a dōia dōia,
dōiala i su,
dōiala e, aö.

10

Eë lērike,
eë totobe,
a dōia dōia,
duiala i su,
duiala e, aö.

15

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

20

(2)

Eë ch-kēsuka,
eë besuka,
ñino ye ta e, aö.

Eë ya-bēksuka,
eë ch-kabēsuka,
ñino ye ta e, aö.

25

Eë lērike,
eë totobe,
ñino ye ta e, aö.

Eó susire,
eó wabia,
ñino ye ta e, aó. 30

Eó Okala,
eó Kersibó,
ñinó ye ta e, aó. 35

Intérprete: Rosendo Jackson
Recogido por Laura Cervantes G. y Adolfo Constenla U.

árbol+del+mar-corta

1. IIM anciana, 2. IIM anciana, 3. ¿? ave ave 4. ave-DIM ella-verse 5. ave-DIM IN 6. IIM anciana₃ 7. IIM anciana, 8. ¿? ave ave 9. ave-DIM ella-verse 10. ave-DIM IN CE 11. IIM anciana_s 12. IIM anciana, 13. ¿? ave ave 14. ave-DIM ella-verse 15. ave-DIM IN CE 16. IIM anciana₇ 17. IIM anciana,, 18. ¿? ave ave 19. ave-DIM ella-verse 20. ave-DIM IN CE 21. IIM yo-anciana, 22. IIM anciana₇ 23. acabar yo con IN CE 24. JIM yo-anciana, 25. JIM yo-anciana, 26. acabar yo con IN CE 27. IIM anciana_s 28. JIM anciana, 29. acabar yo con IN CE 30. IIM anciana, 31. IIM anciana, 32. acabar yo con IN CE 33. IIM Okala 34. IIM IN Sibó 35. acabar yo con IN CE

La corta del árbol del mar

(1)

Anciana,
viejecita,
hay aves, aves,
se ven avecillas,
avecillas. 5

Provecta,
senescente,
hay aves, aves,
se ven avecillas,
avecillas. 10

Longeva,
vetusta,
hay aves, aves,

se ven avecillas,
avecillas. 15

Señora entrada en años,
señora de avanzada edad,
hay aves, aves,
se ven avecillas,
avecillas. 20

(2)

Connmigo, anciana,
viejecita,
ha acabado connmigo.

Connmigo, provecta,
connmigo, senescente,
ha acabado connmigo. 25

Connmigo longeva,
vetusta,
ha acabado connmigo.

Connmigo entrada en años,
de avanzada edad,
ha acabado connmigo. 30

Okala,
Kersibö,
ha acabado connmigo. 35

Comentario del texto V

El contenido de este canto es el truco por medio del cual *Sibó* inutilizó a *Puiíkuta*, señora de la miseria. El se disponía a darle al lugar que pensaba poblar con los talamanqueños las características que lo hicieran habitable para ellos, como el recubrir la piedra con una capa de tierra fértil en la que pudieran crecer las plantas. La mirada de esta anciana hubiera hecho que hubiera sequía y la vegetación se marchitara. En consecuencia, cuando el árbol que dio origen a los mares estaba a punto de ser derribado, le dijo que sostuviera el tronco para que la caída no destruyera los huevos y pichones

que había en los nidos, que ella podría coger para comer. *Pulíkuta* le hizo caso y cuando se hallaba sosteniendo el árbol con la mirada hacia el oeste, Sibó, por medio de un soplo hizo que el árbol cayera sobre ella dejándola inmovilizada para siempre. Ocasionalmente, sin embargo, con gran esfuerzo logra ver hacia el este de soslayo; cuando esto ocurre hay sequía y escasean los alimentos.

En cuanto a forma, se trata como en el texto anterior de dos series estróficas correspondientes a sendos parlamentos de *Sibó* y *Pulíkuta*. La primera serie abarca cuatro estrofas y la segunda cinco.

Las estrofas de la primera serie tienen el siguiente marco estrófico de cinco versos:

Eé
eë
a döia döia,
döiala j-su,
döiala e, aá.

El marco empleado en la segunda serie es de tres versos:

Eë
eë
ñino ye ta e, aá.

Los impletores de las estrofas de la primera serie son los siguientes elementos sinónimos: *kés*«ka, *beslEka*, *béks1lka*, *kabésuka*, *lérike*, *totobe*, *susire* y *wabia* 'anciana'. En las primeras cuatro estrofas de la segunda serie se presentan los mismos facultativamente acompañados por el pronombre de primera persona. La quinta estrofa, que no tiene correspondiente en la primera serie, introduce dos nuevos impletores: los sinónimos *Qkala* y *Ker Sibó* 'Sibó'.

La rima sigue el siguiente esquema:

aaabc aaabc eeabc eaabc (primera serie)
aac aac eec eac acc (segunda serie).

Como en otros casos, la estrofa climática (la quinta de la segunda serie, en que *Pulíkuta* señala a *Sibó* como responsable de su desdicha) es la que más difiere de las otras: en ella riman el segundo y el tercer verso, en vez del primero y el segundo; además es la única en toda la composición en que la rima en *ó* se repite.

VI

“A sɔ, a sɔ”

(1)

A sɔ, a sɔ,
skale bileala
ye tɑ, ye tɑ, ye tɑ.

Shiale kapaleala
ye tɑ, ye tɑ, ye tɑ.

5

Kēle kululeɑlɑ
ye tɑ, ye tɑ, ye tɑ.

(2)

A kě, a kě,
shiale kapaleala
mĩmoso ye tɑ.

10

(3)

¿We sa ka e?
¿We sa yě e?
Je wo ka ra
er sa io.

Kěwörbiwö, yawörbiwö,
er sa io.

15

E wɑ kotɑmi kouyala.
er sa io.

Mamɑ seresere mamɑ rkwarkwa
er sa io.

20

(4)

¿We ba ka e?
¿We ba yě ela?
Mimoso.

Kasu sibösula,
a kuna. 25

Etka yabala,
a kuna.

Netaba neleala,
a kuna.

Kowö maneu kowö diwöla cha,
a kuna. 30

Tetaba teleala,
a kuna.

(5)

Skale bileala
sa kuno. 35

Shiale kapaleala
sa kuno.

Kële kululela,
sa kuno.

Skaita bëita,
sa kuno. 40

Di paglö,
sa kuno.

(6)

La paglö, la yulëla,
saçala,
saç awi. 45

Tësabarala, kusabarala,
saçala,
saç awi.

ektaia kutaia , 50
saḡala,
saḡ awi.

Ekweia kabikweia,
saḡala,
saḡ awi, 55
etkkoloia kukoloia.

Kagamo wikama
ba-chakerala.

Kakama wikamala
ka be kiarala. 60

Kutami kuuyala
er ba io.

Kewörbiwö, yawörbiwö,
jer ba io.

Kakama wikamala, 65
dima shkuama,
ba-chakerala;

kewörbiwö, yawörbiwö,
er ba io.

Intérprete: Rosendo Jackson
 Recogido por Adolfo Constenla Umaña

Oh hermana oh hermana

1. oh hermana oh hermana 2. vagina, pene,-DIM 3. yo con yo con yo con
 4. vagina, pene,-DIM 5. yo con yo con yo con 6. incesto, incesto,-DIM 7.
 yo con yo con yo con 8. oh hermano oh hermano 9. vagina, pene, DIM
 10. no+ser yo con 11. dónde nosotros padre, IN 12. dónde nosotros padre,
 IN 13. ese IN ¿? tener 14. eso-COP nosotros para 15. provisión comida 16.
 eso-COP nosotros para 17. ese IN chicha, chicha, 18. eso-COP nosotros
 para 19. chocolate, chocolate, 20. eso-COP nosotros para 21. dónde
 vosotros padre, IN 22. dónde vosotros padre, IN 23. no+ser 24. sin+familia
 huérfano 25. vosotros ser+hallado-PRO 26. solo sin+compañía 27. vosotros

ser+hallado-PRO 28. sendero camino 29. vosotros ser+hallado-PRO 30. lugar bosque lugar selva pues 31. vosotros ser+hallado-PRO 32. casa vivienda 33. vosotros ser+hallado-PRO 34. vagina, pene, 35. nosotros ser+hallado-PRO 36. vagina₁ pene, 37. nosotros ser+hallado-PRO 38. incesto, incesto₂ 39. nosotros ser+hallado-PRO 40. vagina, pene, 41. nosotros ser+hallado-PRO 42. agua ocho 43. nosotros ser+hallado-PRO 44. Niño Ocho niño defectuoso 45. consolaos-DIM 46. consolaos aquello 47. tambor-DIM caja-DIM 48. consolaos-DIM 49. consolaos aquello 50. maraca sonajero 51. consolaos-DIM 52. consolaos aquello 53. flor+de+platanilla, flor+de+platanilla₂ 54. consolaos-DIM 55. consolaos aquello 56. hoja+de+guarumo, hoja+de+guarumo₂ 57. hechicero chamán+malo 58. vosotros-invocar-IMP-DIM 59. hechicero chamán+malo 60. deber vosotros llamar-DIM 61. chicha, chicha₂ 62. eso-COP vosotros para 63. provisión comida 64. eso-COP vosotros para 65. hechicero chamán+malo 66. brujo encantador 67. vosotros-invocar-IMP-DIM 68. comida provisión 69. eso-COP vosotros para

"Oh hermana, oh hermana"

(1)

¡ Oh hermana, oh hermana,
fuelga
conmigo, conmigo, conmigo!

¡ Copula
conmigo, conmigo, conmigo!

5

¡ Fornica, comete incesto,
conmigo, conmigo, conmigo!

(2)

¡ Oh hermano, oh hermano,
copular
no debes conmigo!

10

(3)

¿Dónde está nuestro progenitor?
¿Dónde está nuestro padre?

Las cosas que nuestro padre tenga,
son para nosotros.

Sus provisiones, su comida,
son para nosotros. 15

Su bebida, su chicha,
es para nosotros.

Su cacao, su chocolate,
es para nosotros. 20

(4)

¿Dónde está vuestro progenitor?
¿Dónde está vuestro padrecito?
No lo hay.

Sin familia, huérfanos,
os encontraron. 25

Solos, sin compañía,
os encontraron.

En un sendero, en un camino,
os encontraron.

En el bosque, en la selva, pues,
os encontraron. 30

En una casa, en una vivienda,
os encontraron.

(5)

Del folgar,
nacimos. 35

Del copular,
nacimos.

De la fornicación, del incesto,
nacimos.

De la vagina y el pene, 40
nacimos.

De ocho eyaculaciones,
nacimos.

(6)

Ocho Niños, niños defectuosos, 45
consolaos,
consolaos con aquello.

Con el tambor, la caja,
consolaos,
consolaos con aquello.

Con el sonajero, la maraca, 50
consolaos,
consolaos con aquello.

Con la flor de la platanilla, de la Ganna edulis,
consolaos, 55
consolaos con aquello,
con la hoja del guarumo, de la Cecropia.

El hechicero, el chamán malo,
os invocará.

El hechicero, el chamán malo, 60
debe llamaros

y la bebida, la chicha,
será para vosotros,

las provisiones, la comida,
serán para vosotros.

El hechicero, el chamán malo, 65
el brujo, el encantador,
os invocará

y las provisiones, la comida,
serán para vosotros.

Comentario del texto VI

Este texto es, como se señaló previamente, el único canto de suquia talamanqueño que se incluye en la antología.

De acuerdo con las concepciones tradicionales, talamanqueñas, las enfermedades son seres sobrenaturales habitantes de otros mundos que atacan a los humanos, a los cuales consideran como sus alimentos. El tratamiento por parte del suquia consiste fundamentalmente en lograr que el ser o seres que ocasionan la enfermedad dejen a su víctima. Parte de él es la evocación del origen de la enfermedad. El texto VI pertenece al tratamiento de la enfermedad, atribuida siempre a la hechicería, llamada en bribri *álíib* y en cabécar *jálibá*, término que los talamanqueños traducen por medió de la palabra castellana reumatismo. Esta dolencia surgió debido al incesto cometido por el dios *Sibókgmo* con una hermana o prima paralela suya (la terminología de parentesco talamanqueña, de tipo iroqués, iguala las dos relaciones). Como resultado nacieron ocho niños deformes. *Sibókgmo*, avergonzado de su acción, no acudió a conocerlos. Cuando crecieron, los Ocho Niños, comenzaron a preguntarle a su madre quién era su padre y a exigirle que les entregara las pertenencias de él, en especial alimentos. Ella les aseguró que no tenían padre, que los había encontrado en distintos lugares, pero ellos le respondieron que sabían que eran fruto del incesto. *Sibókgmo*, viéndose descubierto, se les presentó y les explicó que deberían contentarse con algunos juguetes que les entregó, excepto cuando un suquia hechicero los lanzara contra una persona. Entonces tendrían buena comida.

En cuanto a forma, este canto presenta una estructura mucho más complicada que los precedentes. Sedan seis parlamentos: dos de *Sibókamo*, dos de su hermana y dos de los niños. Los cinco primeros constituyen sendas series estróficas. El sexto abarca dos.

Las primeras estrofas de los parlamentos uno, tres y cuatro tienen uno o dos versos más que las restantes de las respectivas series. Dicho verso o versos adicionales se emplean para presentar el tema de la serie, sobre el cual se plantea una proposición en el verso ó los versos restantes de la misma estrofa.

Por ejemplo, en la primera serie las estrofas no iniciales son dísticos con el marco estrófico:

-le -le-ala
ye ta, ye ta, ye ta.

La primera estrofa presenta el mismo marco, pero precedido por un verso en que se menciona (por medio de una **expresión vocativa**) la relación

de parentesco que *Sibókamo* propone irrespetar en los otros versos (constituidos por el marco más los impletores).

De hecho, esto se cumple también potencialmente en la segunda serie estrófica. Esta, aunque integrada por una sola estrofa, podría desarrollarse (en otra ejecución de la composición) en tres paralelas a las de la primera serie de la que es antítesis, como ocurre por ejemplo en el caso de la quinta serie, que está integrada por cinco dísticos paralelos a cinco de la cuarta. De darse dicha expansión, se esperaría lo siguiente:

A kë, a kë,
skale bileala
mimoso ye ta.

Shiale kapaleala
mimoso ye ta.

Kële kululeala
mimoso ye ta.

Los otros casos de estrofas con más versos que las restantes de la misma serie se dan en el sexto parlamento, que como se señaló antes contiene dos series, y son, respectivamente, la última estrofa de la primera de ellas y la penúltima de la segunda. Aquí se trata como en otras de las composiciones vistas de una ruptura del patrón con el fin de destacar pasajes especialmente importantes. En el primer caso es la culminación de la insistencia de *Sibókamo* en que normalmente los Ocho Niños deben conformarse con sus juguetes; en el segundo, el énfasis en que solo el suquia en función de hechicero puede entregarles las personas para que las usen como comida.

VII

Dulé

Káé, kaë,
ekiia, ekidö.

Kaë, kaë,
paeë dome.

Kaë, kaë,
tae ë dome.

Kaë, kaë,
biñso dio ië.

Kaë, kaë,
ëmso je dio ië je.

10

Kaë, kaë,
parkë je larkë je.

Kaë, kaë,
walëe dio ië je.

Kaë, kaë,
paeë tlabaka.

15

Kaë, kaë,
taeë tlabaka.

Kaë, kaë,
tërba eë shiruli je.

20

Kaë, kaë,
bribri je shiruli je.

Kaë, kaë,
shunia e plala je.

Kaë, kaë,
doboñso je jiti je.

25

Kaë, kaë, ,
dlu ibi e grö ibi e.

Kaë, kaë,
dlu ibi jeë siö ibi je.

30

Kaë, kaë,
Kishkua eë kishki je.

Kaë, kaë,
Kishkua je tanenowa je.

Kaë, kaë,
doboñsoe ë iti e.

35

Kaë, kaë.

Intérprete: Rosendo Jackson
Recogido por Adolfo Constenla Umaña

Dulè

1. kaë kaë 2. ekiia, ekidö. 3. kaë kaë 4. tú IN hombre 5. kaë kaë 6. yo IN hombre 7. kaë kaë 8. plátano sustancia líquido beber-IMP 9. kaë kaë 10. maíz sustancia IN líquido beber-IMP IN 11. kaë kaë 12. trabajar IN sembrar IN 13. kaë kaë 14. mujer IN líquido beber-IMP IN 15. kaë kaë 16. tú IN viejo-PL 17. kaë kaë 18. yo IN viejo-PL 19. kaë kaë 20. teribe IN tocar+tambor IN 21. kaë kaë 22. bribri IN tocar+tambor IN 23. kaë kaë 24. lluvia IN una IN 25. kaë kaë 26. jaguar IN salir IN 27. kaë kaë 28. mar ¿? IN multicolor ¿? IN 29. kaë kaë 30. mar ¿? IN azul ¿? IN 31. kaë kaë 32. pájaro+gusanero IN trinar IN 33. kaë kaë 34. pájaro+gusanero IN revolotear IN 35. kaë kaë 36. jaguar IN salir IN 37. kaë kaë

Dulè

Kaë, kaë,
ekiia, ekidö.

Kaë, kaë,
eres hombre.

Kaë, kaë,
soy hombre.

5

Kaë, kaë,
bebemos chicha de plátano.

Kaë, kaë,
bebemos chicha de maíz.

10

Kaë, kaë,
trabajamos, sembramos.

Kaë, kaë,
bebemos la chicha hecha por las mujeres.

Kaë, kaë, 15
eres un señor.

Kaë, kaë,
soy un señor.

Kaë, kaë, 20
el teribe toca el tambor.

Kaë, kaë,
el bribri toca el tambor.

Kaë, kaë,
llueve.

Kaë, kaë, 25
el tigre va a salir.

Kaë, kaë,
el mar se ve multicolor.

Kaë, kaë, 30
el mar ya se ve azul.

Kaë, kaë,
el pájaro gusanero trina.

Kaë, kaë,
el pájaro gusanero revolotea.

Kaë, kaë, 35
el tigre va a salir.

Kaë, kaë.

Comentario del texto VII

Este es el primer texto perteneciente a los géneros que podríamos llamar
seculares: aquellos que no están destinados a la comunicación con los

espíritus religiosa o géneros *ajk* ó *ki*. Se trata de un *dulë*, tipo de canto que se interpreta durante las fiestas sin que se baile a su son, de acuerdo con la información que he recogido al respecto. Cervantes Gamboa (1992a: 262) hace la siguiente descripción:

Un hombre canta y se acompaña con un tambor. Dos hombres más, uno a cada lado del primero, responden lo mismo al unísono y también se acompañan con tambores.

La variedad usada en este tipo de canto, como se señaló previamente, es una forma chapurreada de téribe, lo cual apunta al origen del género que, según reconocen los talamanqueños mismos es, al igual que el género bailable denominado en castellano sorbón, un rasgo cultural tomado de los téribes, en otros tiempos sus principales enemigos. De acuerdo con una tradición que recogí en Mojoncito (oeste de Talamanca), un gran guerrero téribe, llamado *Sok*, al ser capturado, les habría ofrecido a los talamanqueños enseñarles el *dulé* y el sorbón, entre otras cosas, a cambio de que le perdonaran la vida. Ellos aceptaron el trato, pero, después de que obtuvieron los conocimientos deseados, no cumplieron y lo mataron. El téribe empleado en esta composición es particularmente correcto; las desviaciones son prácticamente solo de pronunciación.

Una primera parte de la composición nos retrata una situación social interesante: una chichada (fiesta en que se consumen bebidas fermentadas) de las que se realizan con motivo de las actividades colectivas llamadas en castellano *juntas*, en que parientes y amigos ayudan a una persona, que les retribuye con comida y chicha. En la fiesta, dos hombres, probablemente un téribe y un bribri, conversan amistosamente sobre sus labores, la chicha y la música, e intercambian cortesías. La segunda parte, describe la naturaleza en los momentos en que se lleva a cabo la conversación: está lloviendo, pero amanece y sale el sol, cuyos rayos hacen ver multicolor el mar, que luego pasa a verse azul; el pájaro gusanero gorjea y revolotea, indicando con ello que el jaguar está a punto de salir.

Por lo que respecta a la forma, se da una serie de veinte dísticos, en los que el marco es la expresión carente de significado *kgë kgë*. En la primera estrofa, los impletores son los términos sin significado *ekiia ekidö* (que reaparecen en el otro ejemplo de *dulë* que conozco, de modo que podrían ser caracterizadores del género); en las restantes, formas téribes. Fuera de la primera y la última, las estrofas están organizadas en parejas, relacionadas, generalmente, tanto por la rima como por el paralelismo que se da entre sus impletores; por ejemplo, los dísticos ocho y nueve presentan rima en *a*

en los segundos versos que están constituidos por cláusulas ecuacionales con *tlabaka* 'señor' como atributo y un pronombre personal sujeto en secuencia con el sufijo copulativo -e.

VIII

Bùl ikale

Ējēje ēie jē ēējē,
ējēje ta ulirba ibē,
ēie ējē ēi ēie jē.

Ējēje ta ulirba ibē jō,
kuli jō,
ēie ējē ēi ēie jē.

5

Ējēje ta suela iwē,
bērkē,
ējē ēi ēie jē.

Ējēje ta suela kakē,
bērkē,
ieje ēie jē.

10

Ējēje ta shkōga dio iē,
bērkē,
e ēie ējē ēi ēie jē.

15

Ējēje ta kishkō ibē,
bērkē,
ējē ēi ēie jē.

Intérprete: Rosendo Jackson
Recogido por Adolfo Constenla Umaña

Sorbón

1. ējēje ēie jē ēējē 2. ējēje yo liso ibē 3. ēie ējē ēi ēie jē 4. ējēje yo liso ibē jō 5. pescuezo jō 6. ēie ējē ēi ēie jē 7. ējēje yo vivir iwē 8. bailar-IMP 9. ējē

ëi ëie jë 10. ëjëje yo vivir alto 11. bailar-IMP 12. iejë ëie jë 13. ëjëje yo yuca
 líquido beber-IMP 14. bailar-IMP 15. e ëie ëjë ëi ëie jë 16. ëjëje yo encima
 ibë 17. bailar-IMP 18. ëjë ëi ëie jë

Sorbón

Ëjëje ëie jë ëjë,
ëjëje lo tengo liso ibë,
ëie ëjë ëi ëie jë.

Ëjëje lo tengo liso ibë jö,
 el cuello jö,
ëie ëjë ëi ëie jë.

5

Ëjëje vivo iwë
 bailando,
ëjë ëi ëie jë.

Ëjëje vivo en lo alto
 bailando,
iejë ëie jë.

10

Ëjëje bebo chicha de yuca
 y bailo,
 e ëie ëjë ëi ëie jë.

15

Ëjëje estoy arriba
 bailando,
ëjë ëi ëie jë.

Comentario del texto VIII

este texto ejemplifica el otro género tomado de los téribes: el sorbón (bribri búl). Este baile presenta varias modalidades cada una de las cuales se denomina según algún animal al que alude el texto del canto. Entre los téribes informa de por lo menos seis: el del gallinazo (o zopilote), el del camarón, el del armadillo, el del mono cariblanco, el de la serpiente y el del tigre (Torres de Arauz, 1980: 284). Entre los talamanqueños, según Acevedo

(1986:94), existe sorbón "del tigre, del chanco de monte, de la danta, del gavilán, del zopilote, del armadillo, etc." En el caso de dos de las modalidades, la del zopilote y la del mono, la relación con los respectivos animales, de acuerdo con Stone (1962: 70) , se basa en que de ellos las aprendieron los humanos. Sobre el sorbón del zopilote, dice lo siguiente:

... se dice que se habría originado gracias a la ida del señor de los zopilotes adonde Sibú a aprender a cantar y bailar. Aprendió y vino a la tierra trayendo un collar y le enseñó al hombre cómo cantar y bailar... Algunas versiones sostienen que fue Sibú mismo en forma de zopilote el que lo hizo y no el señor de los zopilotes. Traía puesto un collar y le enseñó a los humanos a bailar en círculo porque los zopilotes después de comer vuelan en círculo.

Por lo que respecta a la forma de bailar, el sorbón del zopilote, como se ve, pertenece al estilo denominado *ball shkít* (sorbón circular). En relación con esto Cervantes (1992a: 262) apunta:

El búl shkít es un baile en ronda. El búl tarbë se baila en fila, con los participantes uno al lado del otro. Hombres y mujeres bailan juntos.

La estrofas de los sorbones observados se construyen por medio de marcos integrados por formas consistentes en combinaciones de las consonantes *j* (principalmente) y *b o w* (en menor grado) y cualquier sonido vocálico anterior (mayoritariamente) o el posterior á, como las siguientes nueve empleadas en el texto que se incluye: *ëjëje ë ie jë ëë ëi ibë iwë jö*. Los impletores son expresiones en un téribes más chapurreado que el empleado en el texto VII: además de desviaciones de pronunciación, incluye lexemas no téribes como *kakë* (del bribri *kajke* `alto') y *shköga* (del cabécar *shkö* `yuca').

Los marcos empleados son dos. El de la primera estrofa es:

Ë jë je ë ie jë ëë jë,
ë jë je _____ ibë,
ë ie ë jë ëi ë ie jë.

El de las restantes es:

Ë jë je _____ (ibë (jö)),
_____ (jö),
(e) (ë) (ie) (ë) jë (ëi) ë ie jë.

IX

Kipö ksë

A m <u>ina</u> m <u>ineju</u> m <u>amawö</u> t <u>sa</u> le.	
Je m <u>ineju</u> t <u>ëla</u> s <u>ua</u> j <u>i</u> s <u>ua</u> le.	
M <u>ina</u> m <u>ineju</u> m <u>amawö</u> t <u>sa</u> .	
M <u>ina</u> m <u>ineju</u>	
j <u>era</u> s <u>han</u> a k <u>ë</u> j <u>ia</u> .	5
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> a.	
K <u>ë</u> j <u>i</u> b <u>ikëtsö</u> s <u>e</u> k <u>u</u> .	
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> ala k <u>ipö</u> n <u>aka</u> .	
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> ala.	
J <u>ila</u> b <u>ikëtsö</u> s <u>e</u> k <u>u</u> .	10
Je m <u>ineju</u> y <u>ëria</u> s <u>u</u> le.	
Je m <u>ineju</u> k <u>a</u> k <u>tö</u> j <u>am</u> i j <u>i</u> w <u>a</u> le.	
M <u>a</u> m <u>ina</u> m <u>ineju</u> le n <u>i</u> .	
M <u>ina</u> m <u>ineju</u> le	
t <u>ëla</u> s <u>ua</u> l <u>a</u> .	15
J <u>ila</u> b <u>ikëtsö</u> s <u>e</u> k <u>u</u> le.	
S <u>han</u> o i w <u>a</u> k <u>u</u> .	
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> a le.	
S <u>ewa</u> b <u>ikëtsö</u> j <u>ila</u> b <u>ua</u> le.	
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> ala.	20
Je r <u>aju</u> le.	
Je m <u>ia</u> y <u>ëria</u> s <u>u</u> le,	
j <u>u</u> s <u>ua</u> le,	
j <u>era</u> s <u>e</u> a <u>tana</u> s <u>hana</u> la s <u>hana</u> la.	
Je b <u>ikëtsö</u> s <u>e</u> k <u>u</u> .	25
P <u>öw</u> ala, p <u>öw</u> ala.	
J <u>iwa</u> le m <u>i</u>	
t <u>ëla</u> s <u>ua</u> le n <u>i</u> .	
T <u>ëla</u> s <u>ua</u>	
y <u>ëria</u> s <u>u</u> le d <u>ë</u> .	30
Je m <u>ineju</u> .	
Je m <u>ineju</u> .	
J <u>i</u> b <u>ikëtsö</u> k <u>ë</u> s <u>e</u> t <u>ë</u> le.	
K <u>añi</u> r <u>wa</u> .	
K <u>añi</u> r <u>wa</u> le.	35
J <u>era</u> t <u>ë</u> m <u>ineju</u> k <u>añi</u> r m <u>ula</u> .	
Je m <u>ineju</u> t <u>ëla</u> s <u>ua</u> .	

Kañir mula.
 Yëria i sua le ne.
 Jera bikëtsá se atana shanála ku.
 Pöwala, pöwa.
 Jera mina mineju mamawö tsa.
 Ratse, rats_.

40

Intérprete: Catalina Obando
 Recogido por Julio Morales y Enrique Margery
 Transcripción y traducción: Enrique Margery

IX hamaca canto

1.ah madre irse-PRO-DIR verdura traer CONS 2. ella irse-PRO-DIR milpa-DIM ver eso ver CONS 3. madre irse-PRO-DIR verdura traer 4 madre irse-PRO-DIR 5. entonces chiquito no llorar 6. dormir-DIM dormir-DIM dormir 7. no esto pensar nosotros+INCL no deber 8. dormir-DIM dormir-DIM hamaca dentro+de 9. dormir-DIM dormir-DIM 10. cosa pensar nosotros+INCL no deber 11. ella irse-PRO-DIR cazador como CONS 12. ella irse-PRO-DIR monte dentro aquel esto hacer CONS 13. ir madre irse-PRO-DIR CONS nuevamente 14. madre irse-PRO-DIR CONS 15. milpa-DIM ver-DIM 16. cosa pensar nosotros+INCL no deber CONS 17. chiquito esto hacer no deber 18. dormir-DIM dormir CONS 19. nosotros+INCL-PL pensar cosa bonita CONS 20. dormir-DIM dormir-DIM 21. ella venir-DIR cons 22. ella ir-PRO cazador como CONS 23. ¿? verCONS 24. entonces nosotros+INCL quedar chiquito-DIM chiquito-DIM 25. eso pensar nosotros+INCL no deber 26. dormir-DIM dormir-DIM 27. por allá CONS aquella 28. milpa-DIM ver CONS nuevamente 29. milpa-DIM ver 30. cazador como CONS regresar 31. ella irse-PRO-DIR 32. ella irse-PRO-DIR 33. esto pensar no nosotros+INCL ERG CONS 34. amanecer-IMP 35. amanecer-IMP CONS 36. entonces ¿? irse-PRO-DIR amanecer claro-DIM 37. ella irse-PRO-DIR milpa-DIM ver 38. amanecer claro-DIM 39. entonces pensar nosotros+INCL quedarse chiquito-DIM no deber 40. cazador esto ver CONS nuevamente 41. dormir-DIM dormir 42. entonces madre irse-PRO-DIR verdura traer 43. venir-IMP venir-IMP

Canto de cuna

¡Ah, la mamá se fue a traer verdura!
 Ella se fue a ver la milpa, fue a verla.
 La mamá se fue a traer verdura.

La mamá se fue y el chiquito, entonces, no debe llorar. Duérmete, duérmete, duerme. No debemos preocuparnos. Duérmete, duérmete en la hamaca. Duérmete, duérmete.	5
No debemos preocuparnos. Ella se fue como se va el cazador. Ella se fue al monte a trabajar. Se fue, la mamá se fue otra vez. La mamá se fue a ver la milpa.	10
No debemos preocuparnos. El chiquito no debe hacerlo. Duérmete, duerme. Pensemos cosas bonitas. Duérmete, duérmete.	15
Ella viene. Ella se fue como se fue el cazador.	20
Entonces nosotros nos quedamos aquí, chiquito, chiquito. No nos preocupemos. Duérmete, duérmete. Por allá ella está viendo otra vez aquella milpita. La está viendo y, como el cazador, ella va a regresar.	25
Ella se fue. Ella se fue. No pensemos en eso Amanece. Amanece.	30
Entonces... amanece claro. Ella se fue a ver la milpa. Amanece el día claro. Y el cazador lo está viendo Entonces, chiquito, no debemos pensar que nos quedaremos mucho rato más.	35
Duérmete, duerme. La mamá se fue a traer verdura. Ella viene, ella viene.	40

X

Kipö ksë

Töklö <u>arke</u> .	
bēne <u>shkene</u> bua le.	
Je <u>mar</u> tēla <u>sua</u>	
ji <u>soa</u> le.	
Je <u>mar</u>	5
kuöwö <u>su</u> sela le.	
Pē <u>ma</u> tēla <u>su</u> le nī.	
Mārmī tēla <u>suwa</u> le.	
Kañir buala le.	
Töklö <u>jarke</u> la.	10
Je <u>mar</u> <u>kañir</u> buala.	
Jera se <u>mar</u> bö wö le.	
Je <u>mar</u> <u>me</u> riö <u>jua</u> le.	
Jera shana,	
je bēbē bēbē <u>atana</u> le.	15
Jera je bēbēla pōwala pōwa.	
Se tē i <u>juatana</u> le nī.	
Je <u>mar</u> tēla <u>su</u> ,	
tēla <u>su</u> wíklö su le.	
Kē se <u>ku</u>	20
jile bikētsö se <u>ku</u> .	
Jila bikētsö se <u>kula</u> .	
Jera shanala <u>ku</u> .	
Je <u>mineju</u>	
yēria <u>su</u> ,	25
Julamasa <u>su</u> le.	
Je <u>mineju</u> <u>kami</u> le nī,	
jale ratse.	
Yēria <u>su</u> <u>raju</u> le.	
Ra tēla <u>sua</u> ji <u>sua</u> le.	30
je <u>minejulu</u> le <u>ne</u> ,	
jera se <u>atana</u> le.	
je <u>mīna</u> <u>mineju</u> <u>mamawö</u> tsa.	
Kē <u>jie</u> <u>tso</u> se <u>ku</u> .	
Kē <u>jie</u> tsala.	35

Intérprete: Catalina Obando
 Recogido por Julio Morales y Enrique Margery
 Transcripción y traducción: Enrique Margery

hamaca canto

1. gallo cantar-HAB 2. todos despertar-IMP bien CONS 3. ellos irse-PL milpa-DIM ver 4. esto ver CONS 5. ellos irse-PL 6. maíz -RED ver ¿? CONS 7. gente ir milpa -DIM ver CONS nuevamente 8. irse-PL ¿? milpa-DIM ver CONS 9. amanecer bonito-DIM CONS 10. gallo cantar-HAB CONS 11. ellos irse-PL amanecer bonito-DIM 12. entonces gente irse-PL tamal moler CONS 13. ellos irse-PL calabazo líquido dejar CONS 14. entonces chiquito 15. este niño niño quedarse CONS 16. entonces este niño-DIM dormir-DIM dormir 17. gente ERG él dejar-PRO CONS nuevamente 18. ellos irse-PL milpa-DIM ver 19. milpa-DIM ver ¿? ver CONS 20. no nosotros+INCL no deber 21. cosa pensar nosotros+INCL no deber 22. cosa pensar nosotros+INCL no deber-DIM 23. entonces chiquito-DIM no deber 24. ellos irse-PRO-DIR 25. cazador como 26. Julam ása como CONS 27. ellos irse-PRO-DIR lejos CONS nuevamente 28. todos venir 29. cazador como venir-DIR CONS 30. venir milpa-DIM ver esto ver CONS 31. ellos irse-PRO-PL CONS nuevamente 32. entonces nosotros+INCL quedar CONS 33. esta madre irse-PRO-DIR verdura traer 34. no llorar estar nosotros+INCL no deber 35. no llorar traer-DIM

Canto de cuna

El gallo canta
y todos despiertan sintiéndose bien.
Ellos se fueron a ver la milpa,
a verla.
Ellos se fueron 5
a ver el maíz.
La gente se fue otra vez a ver la milpa.
Se fueron a ver la milpa.
Amanece bonito.
El gallo canta 10
Ellos se fueron y ya amanece bonito.
La gente se fue a moler tamales.
Ellos se fueron a dejar el jugo de los calabazos.
Entonces el chiquito,
este niño, este niño se quedó. 15
Y entonces este niño duerme, duerme.
La gente lo dejó otra vez.
Ellos se van a ver la milpa,
a ver la milpa .
Nosotros no debemos 20

no debemos preocuparnos.
 No debemos preocuparnos.
 El chiquito no debe preocuparse.
 Ellos se fueron
 como se fue el cazador, 25
 como se fue Julamása.
 Ellos se fueron lejos otra vez,
 pero todos vendrán.
 Volverán como vendrá el cazador.
 Vendrán de ver la milpa, de verla. 30
 Ellos se fueron otra vez
 y entonces nosotros nos quedamos.
 La mamá se fue a traer verduras.
 No debemos estar llorando.
 No llores, ella la traerá. 35

Comentario de los textos IX y X por Enrique Margery Peña

Los cantos de cuna, como se señaló en la introducción de este capítulo, son el primer tipo de la clase de los cantos de mujeres planteada por Cervantes (1992a). En cabécar son conocidos como *kiö kəsë* 'canto(s) de hamaca', nombre que hemos recogido a informantes de Chirripó, y *yabalá páblëwa* 'apaciguador(es) de niño(s)', término sobre el que informan autores como Stone (1961), Jones (1974) y Acevedo (1986). En bribris se emplean las expresiones *alála ajöknoie* 'para cuidar al bebé' o *alála apábale* 'apaciguador(es) de bebé(s)'.

La primera muestra de este tipo de canto de la que tenemos conocimiento se encuentra en Stone (1961) quien en su obra sobre las tribus talamanqueñas proporciona, entre los que denomina "cantos profanos", versiones bilingües de dos cantos de cuna bribris y uno cabécar.

Con posterioridad ala muestra de Stone, Karl Jones (1974:429), en un artículo sobre la cultura musical de los cabécares de Chirripó, anota:

Cuando las abuelas cuidan a los nietos, o las madres calman a los niños entonan unas canciones tan bellas que uno nunca olvida sus voces dulces. Cantan tan suavemente que casi ni se oyen y cuesta grabarlas. Las madres jóvenes no conocen estas canciones, ya que son enseñadas por las abuelitas cuando las madres son más viejas. Estas melodías se llaman dzaba pable y tienen el sentido de "calmador de niño".

Tras especificar que se trata de canciones que tienen una escala de cinco a ocho tonos (ibídem :430), Karl Jones incluye como apéndice la trans-

cripción musical de una canción de cuna pentatónica, aunque sin acompañarla del correspondiente texto en lengua cabécar ni de una versión en español de su letra.

Con posterioridad a estos dos autores, Acevedo (1983:21 y 24) proporciona las notaciones musicales para piano de dos canciones de cuna bribris, aunque sin ofrecer ni los textos originales ni sus traducciones.

Este mismo autor (1986:93), en una obra sobre la música indígena de Costa Rica, anota con respecto a las canciones de cuna bribris: "Su interpretación se hace susurrada ... aunque basada en escalas primitivas, está hecha con gran sensibilidad y emotividad."

Más adelante (ibid.:100), precisando que las manifestaciones musicales de los cabécares son semejantes a las de los bribris, define la expresión *dzaba pable* como "...canto de cuna con una línea melódica sencilla bien definida y de una belleza poco común".

Las últimas publicaciones en que se tratan los cantos de cuna talamancaños son los artículos de Cervantes (1991 a) y Margery (1992) en que se analizan los textos aquí incluidos desde los puntos de vista, respectivamente, etnomusicológico y filológico. De esta última publicación nuestra, se toman las observaciones que siguen.

Nuestra incompetencia en el campo de la musicología nos lleva a esbozar comentarios muy generales y, de hecho, en gran medida impresionistas, en lo que respecta al plano propiamente musical de los dos cantos aquí presentados, que fueron recogidos a instancias nuestras por el señor Julio Morales a la señora Catalina Obando, ambos originarios de la zona de Chirripó.

En esta perspectiva cabe afirmar que se trata en ambos casos de cantos monofónicos, articulados por melodías uniformemente descendentes, y en los que el uso normal de la voz, determinado por ausencias de falsetes y nasalización, le da a la interpretación un carácter íntimo y a la vez plenamente funcional con su propósito, cual es el de acallar el llanto de un niño o simplemente adormecerlo.

En el plano formal son cuatro los recursos expresivos cuya funcionalidad en estos textos puede estimarse como relevante. Estos recursos son: a) el empleo de consonantizadores y el alargamiento vocálico de elementos léxicos; b) el uso de diminutivos; c) las sustracciones, y ch) las reiteraciones.

En estos cantos es claramente perceptible el alargamiento, con notable descenso, que precede a la pausa que marca el final del verso. Tal alargamiento, que como elemento formal está de hecho subordinado a la cadencia melódica que impone el texto, se logra mediante dos recursos, a saber: el uso de elementos consonantizadores sin contenido léxico -los cuales son *leeee* y en una ocasión *laaaa* (X, 10)- y el alargamiento de vocales en términos propiamente léxicos.

Así, el consonantizador *leeee* aparece diecisiete veces en el canto IX (vv. 1, 2, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 27, 28, 30, 33 y 35) y otras diecisiete en el 10 (vv. 2, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 15, 17, 19, 26, 27, 29, 30, 31 y 32).

La posición del consonantizador es por lo general en la posición inmediatamente anterior a la pausa, tal como se aprecia en versos tales como los siguientes:

je mineju tëla sua ji sua leeee (IX, 2)

mina mineju leeee (IX, 14)

jera se mar bó wó leeee (X, 12)

No obstante, se dan casos en que el consonantizador no ocupa esta posición, percibiéndose entonces el descenso en la vocal de la forma léxica, siempre monosilábica, que sigue al consonantizador y precede a la pausa. Ejemplos:

se té i juataná leeee ni (X, 17)

je minejulu leeee ne (X, 31)

En ausencia del consonantizador, el alargamiento se da en el núcleo silábico de algún elemento léxico. Cuando este alargamiento antecede a la pausa, se percibe la ya mencionada descendencia. Con el propósito de ilustrar este recurso, tanto en este como en los siguientes ejemplos, las transcripciones reproducen el alargamiento de la vocal que se percibe en estas condiciones. Así:

mina minejuuuu (IX, 4)

jila bikëtsö se kuuuu (IX, 10)

töklö arkeeee (X, 1)

je mar kãñir bualaaaa (X, 11)

Cuando el alargamiento en un elemento léxico no se da en posición final, el descenso, tal como en el caso anterior, se percibe en el núcleo vocálico que precede a la pausa. Ejemplos:

kë ji bikëtsö seeee ku (IX, 7)

tëla suuuuala (IX, 15)

kë seeee kg (X, 20)

De igual manera, se aprecia con frecuencia en un mismo verso la concurrencia del consonantizador y el alargamiento vocálico en uno o más elementos léxicos que, como regla general, lo preceden. Ejemplos:

aaaa mina mineju mamawö tsa leeee (IX, 1)

pöööwala pöwa leeee (IX, 18)

je bēēēēbē bēēēēbē aaaatana leeee (X, 15)

kañirwaaaa leeee (X, 35)

La ya señalada funcionalidad musical se ve apoyada en el plano léxico por el reiterado uso del sufijo diminutivo "-la".

Es importante acotar que este sufijo se da en elementos nominales y verbales. Así, en el caso de los primeros se perciben con este sufijo tres sustantivos y dos adjetivos. Los sustantivos corresponden a los términos *té* 'milpa' (= *tela*), que aparece en once ocasiones (IX: 2, 15, 28, 29, 37; X: 3,7,8,18,19 y 30); *shana* 'chiquito' (= *shanala*), que se da en cuatro ocasiones (IX: 24 (bis), 40; X: 23), y *bēbē* 'bebé' (= *bēbēla*), en una oportunidad (X: 16). A su vez, los adjetivos son: *ma* 'claro' (= *mula*), (IX: 36,38), y *bua* 'bonito' (= *buala*), (X: 9,11). En lo que respecta a los verbos, la forma con diminutivo más reiterada es *pöwa* 'dormir' (= *pöwala*), que aparece en catorce ocasiones (IX: 6, (bis), 8 (bis), 9 (bis), 18,20 (bis), 26 (bis), 41 y 42; X: 16). Con sólo una sufijación de diminutivo se dan los verbos *sua* 'ver' (= *suala*), (IX: 16); *ku* 'no deber' (= *kula*), (X: 22), y *tsa* 'traer' (= *tsala*), (X: 35).

Junto con el uso de diminutivos, un rasgo que caracteriza la funcionalidad de estas composiciones es la presencia reiterada de sustracciones, en especial de aféresis y, en menor cantidad, de apócope que presentan los textos.

En lo que respecta a las aféresis cabe señalar que se trata de un recurso que elide en estos cantos de manera sistemática las sílabas débiles de los términos iniciales de cada verso. En este punto debe acotarse que entendemos en cabécar por "sílabas débiles" aquellas con neutralización tonal que se dan después de pausa y antes de una sílaba cuyo núcleo tiene tono alto o bajo.

Los textos contienen dos formas resultantes de aféresis, pero cuya reiteración le da al empleo de este recurso una condición significativa. Se trata de los términos *pöwa* 'dormir', cuya forma regular es *kapö* o *kapöwa* -del cual debe señalarse que la forma con aféresis se extiende sin excepción a todas las posiciones- y *je* 'él', 'ella', cuya forma regular es *ijé*, término este último que tras la sustracción resulta homófono con el demostrativo presente también en estos textos.

En lo que respecta al apócope, que concurre en este caso de manera conjunta con un proceso de aféresis, éste se da en el segundo canto de manera reiterada en el término *je`ellos'*, cuya forma regular es *ijéwá*. En este caso, la aféresis de la vocal inicial y la sustracción por apócope del sufijo pluralizador "-wá" dan como resultante una forma homófona tanto del pronombre de tercera persona singular como del ya señalado demostrativo.

No obstante, es necesario precisar que en cinco de los ocho casos en que la forma *je* aparece con el significado de `ellos' (vv. 3,5,11,13 y 18), la ambigüedad se resuelve por la presencia del sufijo *-r* en la forma verbal *mar`ir'*, el cual denota la pluralidad del sujeto. A su vez, de los tres casos restantes uno de ellos (v. 32) está constituido por la frase *je minejulu*, en la cual *-ju* más la posible asimilación por armonía vocálica en este caso de la vocal temática en *u*, constituye una terminación empleada potestativamente en cabécar para referir la pluralidad del sujeto en oraciones intransitivas flexionadas en pasado (Margery, 1989 d: xcix). De este modo la ambigüedad de la forma *je* queda reducida a los versos 24 y 27, donde el pronombre va seguido por la forma *mineju* en la que el sufijo *ja* es un marcador direccional.

Los hechos recién mostrados adquieren una dimensión relevante en tanto corresponden a procesos de sustracción que han sido reiteradamente asociados con rasgos tanto del habla infantil como de la denominada "habla infantilizada". Así, en relación con las sustracciones, Alarcos Llorach (1976: 25-26) hace notar que en los niños "aun a partir del tercer año (...) las palabras multisilábicas o más complicadas son frecuentemente adaptadas a un esquema más sencillo y frecuente en la lengua". En este sentido, en relación con el proceso de elisión de las sílabas débiles que se presenta en estos cantos es pertinente la observación de Fergusson (1964: 121) en el sentido de que uno de los hechos fonológicos característicos del habla infantil consiste en la pérdida de sílabas átonas, tal como ocurre, según este autor, en inglés y en español. Por su parte, y de manera congruente con esta última posición, Francescato (1970 / 1971: 90) precisa en lo pertinente con los procesos que caracterizan el habla infantil que "... las palabras modelo que contienen tres o más sílabas, se abrevian por lo regular con la caída de la sílaba inicial".

Sobre la base de los hechos y de las opiniones que aquí se han expuesto bien puede afirmarse que estos cantos de cuna constituyen una muestra cabal de "habla infantilizada", lo cual, por lo demás, concuerda plenamente con la situación y con el propósito en los que ellos se originan.

En términos generales cabe afirmar que la manifiesta funcionalidad de los cantos de cuna, a la par de reflejarse en una cadencia rítmica y en el empleo de los recursos ya vistos, impone una textura basada en la reiteración de elementos léxicos.

De este modo, en ambos cantos se percibe una estructura configurada por la reiteración de una serie relativamente escasa de enunciados que se disponen en torno a un tema central coincidente con la motivación que los origina.

Así, en esta perspectiva, el texto del primer canto se conforma en su casi totalidad por la repetición de siete enunciados, con las complementaciones y variaciones que se señalan mediante corchetes:

1. mĩna (je) mĩnejũ 'la mamá (ella) se fue' (vv. 4, 13, 14, 31 y 32); ...[mamawö tsa] 'a traer verdura' (vv. 1,3,43); ...[tëla sua] 'a ver la milpa' (vv. 2, 15, 28, 29 y 37); ... [ka ktö jamĩ ji wa] 'al monte a trabajar' (v. 12); ...[yëria su] 'como el cazador' (vv. 11 y 22).

2. pöwala pöwala (pöwa) 'duérmete, duérmete (duerme)' (vv. 6, 9, 18, 20, 26 y 42); ...[kipö naka] 'en la hamaca' (vv. 8 y 41).

3. (kë) ji jila bikëtsö se ku 'no nos preocupemos' (vv. 7, 10, 16, 25, 33, 40); [(bikëtsö) jila bua] 'pensemos cosas bonitas' (v. 19).

4. se atana shanala 'nos quedamos, chiquito' (vv. 24 y 40).

5. (jera) shana shano 'entonces el chiquito' [kë jia] 'no debe llorar'; (v. 5) ...[i wa ku] 'no debe preocuparse' (v. 17).

6. kañirwa 'amanece' (vv. 34 y 35); ...[mula] 'claro' (v. 38).

7. je raju ratse 'ella viene' (vv. 21 y 44); ...[yëria su] 'como el cazador' (v. 30).

En lo que respecta al segundo canto, éste se conforma en su casi totalidad por ocho enunciados reiterados, todos ellos relativamente similares a los recién señalados, debiendo sí considerarse en sus contenidos el cambio de la referencialidad de la madre como figura ausente en el primer canto, a 'la gente' o 'ellos' que opera en éste con tal función.

Aquí cabe hacer notar que el verso 33 del segundo canto introduce, aunque no reiterado, el enunciado *je mina mineju mamawö tsa* 'la mamá se fue a traer verdura' que rompe la referencialidad de 'ellos' o 'la gente' como figuras ausentes. En este sentido, el texto de Stone y los dos cantos de cuna aquí presentados nos llevan a considerar la posibilidad de que este enunciado sea una especie de leit motif en los cantos cabécares de este género.

Los enunciados correspondientes al segundo canto -incluido el recién señalado-, con los complementos y variaciones indicados mediante corchetes, son los siguientes:

1. töklö (j)arke ‘el gallo canta’ (vv. 1 y 10).
2. kañir buala ‘amanece bonito’ (vv. 9 y 11).
3. je pē mar marmi minejulu ‘ellos se fueron’~‘la gente se fue’ (vv. 5, 11, 24 y 31); ...[tēla sua~su] ‘a ver la milpa’ (vv. 3, 4, 7, 8, 18 y 19); ...[kuöwö su] ‘a ver el maíz’ (v. 6); ...[bö wö] ‘a moler tamales’ (v. 12); ...[me riö ju] ‘a dejar el líquido de las calabazas’ (v. 13); ...[kam] ‘lejos’ (v. 27); ...[yëria su] ‘como el cazador’ (v. 25); ...[julamasa su] ‘como Julamasa’ (v. 26).
4. kē~jile~jila bikëtsö se ku ‘no nos preocupemos’ (vv. 20, 21 y 22).
5. jera~je shanala~bëbë~bëbëla ‘(Entonces) el chiquito’ (v. 14); ...[atan] ‘se quedó’; ...[pöwala pöwa] ‘duerme, duerme’ (vv. 14); ...[bikëtsö ku] ‘no debe preocuparse’ (v. 23).
6. kē jie (tso) ‘No llores’ (vv. 34 y 35).
7. je jale ratse ‘todos ellos vendrán’ (v. 28); ...[tēla sua] ‘de ver la milpa’ (v. 30); ...[yëria su] ‘como el cazador’ (v. 29).
8. minā mineju mamawö tsa ‘la mamá se fue a traer verdura’ (v. 33).

En el marco de una interpretación monofónica con uniforme descenso melódico, los sucesivos paralelismos así como las constantes asociaciones conlocativas que originan las reiteraciones, conducen a crear un efecto de monotonía acorde con la motivación que origina los cantos, cual es la de acallar el llanto de un niño o simplemente adormecerlo.

En síntesis, estimamos que el conjunto de estas propiedades unido a la innegable belleza de sus melodías hacen que estos cantos sean una válida muestra de este género en la tradición oral de los cabécares.

XI

Alála apábale

ö bëbë bëbela,
à tàyëla yela,

tàyě, kè iuk,
 tàyéla, kè iuk,
 tàyě, ǝ̀i iéitse be' tō?

5

Mulùna,
 be' pówa i-yòki,
 be' pówa i-yòki.

Sa-yéwö mía
 māmala tsúkla,
 be' pówa i-yòki.

10

Kè iuk, kè iuk,
 kè iúkla iúkla,
 kè iúkla iúkla.

Be' pówa i-yòki,
 ba-yéwö mía
 māmala tsúkla.

15

Kè iuk, kè iuk,
 kè iúkla iúkla,
 kè iúkla iúkla.

20

Intérprete: Anastasia Segura
 Recogido por Laura Cervantes G. y Adolfo Constenla U.

niño-DIM apaciguador

1. oh nena-DIM nen 2. oh señora señora-DIM 3. señora no llorar-INF 4. señora-DIM no llorar-INF 5. señora qué llorar-IMP tú ERG 6. borona-ǝ? 7. tú dormir-IMPER-PUN ello-de 8. tú dormir-IMPER-PUN ello-de 9. nosotros-papi ir-PRO 10. flor-DIM traer-INF-DIM 11. tú dormir-IMPER-PUN ello-de 12. no llorar-INF no llorar-INF 13. no llorar-INF-DIM llorar-INF-DIM 14. no llorar-INF-DIM llorar-INF-DIM 15. no llorar-INF no llorar-INF 16. no llorar-INF-DIM llorar-INF-DIM 17. no llorar-INF-DIM llorar-INF-DIM 18. tú dormi flor-DIM traer-INF-DIM

Canción de cuna

¡Oh nena nenita,
oh señorita, señora!,

señora, no llores.
señorita, no llores.
Señora, ¿qué es lo que lloras?

5

Boronita,
en lugar de ello, duérmete,
en lugar de ello, duérmete.

Nuestro papito se fue
a traer flores.
En lugar de ello, duérmete,

10

nada de llanto, nada de llanto,
nada de llantito llantito,
nada de llantito llantito,

nada de llanto, nada de llanto,
nada de llantito llantito,
nada de llantito llantito,

15

en lugar de ello, duérmete.
Tu papito se fue
a traer flores.

20

XII

Alála apàbale

Bèbè tsîrë
ba-kapówala,
kè m-iúkla,
ba-kapówatke.

Màmala
míatke s-yòki,

5

s-mìwöla
 mía s-yòkì.
 Kèla m-iúk,
 kè m-iúk, 10
 S-mìwöla dótkemle,
 kèla m-iúk.

Kè m-iúkla,
 mâma buála
 i-dòm i-wa s-ia. 15
 Kè m-iúkla,
 ba-kapówala,
 ba-kapówatke i-yòkì.

Recogido por Rodrigo Salazar Salvatierra (s.f.)

niño-DIM apaciguamiento

1. nene pequeño-INT 2. tú-dormir-IMPER-PUN-DIM 3. no tú-llorar-INF-DIM 4. tú-dormir-IMPER-PUN-YA 5. mamá-DIM 6. ir-PRO-YA tú-de 7. nosotros-mami-DIM 8. ir-PRO nosotros-de 9. no-DIM tú-llorar-INF 10. no tú-llorar-INF 11. nosotros-mami-DIM llegar-POT-YA-ITER 12. no-DIM tú-llorar-INF 13. no tú-llorar-INF-DIM 14. flor bella 15. ella-llegar-IMP-POT ella-AG nosotros-para 16. no tú-llorar-INF-DIM 17. tú-dormir-IMPER-PUN-DIM 18. tú-dormir-IMPER-PUN-YA ella-de

Canción de cuna

Nene pequeño,
 duérmete,
 no llores,
 duérmete ya.

Mamita 5
 ya se te fue,
 nuestra mamita
 se nos fue.

No llores,
 no llores. 10
 Nuestra mamita ya regresa,
 no llores.

No llores.
 Bellas flores
 nos traerá ella.
 No llores.
 Duérmete,
 duérmete ya.

15

Comentario de los textos XI y XII

Las características de abundancia de uso del diminutivo, la presencia de sustracciones y las reiteraciones, señaladas en el comentario de los cantos de cuna cabécares, se dan también en estas composiciones bribris. En el texto XI, por ejemplo, el diminutivo se emplea quince veces, se usa la forma *powa*, aféresis de *kapówa* y el texto está integrado más que nada por la repetición de unos cuantos enunciados.

Temáticamente, se da también coincidencia. Se consuela al niño diciéndole que no debe llorar porque el padre o la madre se han ido a buscar algo para él (en estas dos composiciones se trata de flores). Este, según se ha indicado en el estudio introductorio (3.2.2.), es el tipo de contenido que tratan los cantos de cuna de talamanqueños y borucas.

Desde el punto de vista formal, interesa señalar que el canto marca claramente divisiones estróficas por medio de la variación del volumen de la voz. El primer verso de cada estrofa se canta con un volumen alto. Según el número de versos de la estrofa, el siguiente o los dos siguientes se cantan con un volumen intermedio. Los restantes versos se cantan con un volumen muy bajo (en algunos casos cuesta escuchar las palabras finales). Si hay dos versos tan solo, se pasa del volumen alto del primero al bajo en el segundo. En el texto XI, las estrofas así delimitadas son siete: un dístico seguido por seis trísticos. En el texto XII se trata de tres estrofas de cuatro versos seguidas por una de seis. De los dos textos, el XI es el que presenta una organización más sistemática de la semejanza fonética de las terminaciones de los versos. Si consideramos que en él existe la intención de producir rima, el esquema, en el que quedan sueltos solo los versos 5 y 6, sería aa bbc dee fge bgg efg bgg. En el texto XII, en cambio, no se advierte una organización semejante.

XIII

Ajkòyónē

À iròla, iròla,
 ye' mǐñā be' ta.

Wé be' chòrö,
e' ye' chòrö.

Dayè jkō sò jkō 5
wé be' sérke,
e' ye' mírö.

Ye' mīñā be' tā,
iròñā, sìwa kö.

Be' sérke dayè jkō, 10
ye' mīñā be' tā.

Recogido por Rodrigo Salazar Salvatierra (s.f.)

XIII. canto+improvisado

1. oh gavilán+norteño-DIM gavilán+norteño-DIM 2. yo ir-PRO-TAMBIEN tú con 3. donde tú perder-IMP-DIR 4. allí yo perder-IMP-DIR 5. mar borde sabana borde 6. donde tú vivir-IMP-HAB 7. allí yo ir-PRO-DIR 8. yo ir-PRO-TAMBIEN tú con 9. gavilán+ norteño ¿? extranjero ¿? 10. tú vivir-IMP-HAB mar borde 11. yo ir-PRO-TAMBIEN tú con

Canción de mujeres

¡Oh gaviñancito norteño, gaviñancito norteño!,
yo también voy contigo.

Adonde llegues,
llegaré.

A la orilla del mar, al borde de la sabana, 5
adonde vivas,
hasta ahí llegaré.

Yo también voy contigo,
gavilán norteño, extranjero.

Vives a la orilla del mar, 10
yo también voy contigo.

Comentario del texto XIII

El texto XIII es del tipo de canto femenino denominado *qjköyöne*. En este caso una mujer bribri, enamorada de un blanco que está de paso por su lugar, le canta comparándolo con el gavián nortño y se ofrece a seguirlo a la costa, donde él vive. La variedad lingüística usada es el habla cotidiana de la comunidad, sin embargo en el verso nueve se presentan dos morfemas que no se han logrado identificar a pesar de haberse consultado al respecto a dos informantes: *-ña* y *k<5*.

La composición está integrada por cuatro estrofas de dos versos (las 1, 2, 4 y 5) y una de tres (la 3). Esta división se hace patente en el canto, en que el primer verso de cada estrofa termina con un ascenso de entonación, en tanto que el restante o los restantes terminan con entonación descendente. En materia de rima, se da un esquema ab cc cdc bc cb en el que quedan sueltos los versos uno y seis.

TEXTOS BORUCAS

8.0. Algunos antecedentes históricos de la situación de la lengua boruca en la actualidad

Según he argumentado previamente (Constenla Umaña 1983c: 30), la lengua boruca debe de haber sido la que se hablaba en la mayor parte del Pacífico Sur de Costa Rica. Quepo, Boruca y Coto eran los cacicazgos de dicha región en el siglo XVI (Ibarra Rojas 1990: 41).

Los habitantes de los de Quepo y Coto debieron de hablar el mismo idioma que los borucas, pues en el siglo XVIII los últimos de ellos fueron trasladados a Boruca donde se fundieron totalmente con la población originaria del lugar, sin que hoy se pueda distinguir quiénes descienden de ellos. Esto, en cambio, no ocurrió con los hablantes de otro idioma, el térraba, que habían empezado a ser llevados al mismo territorio con anterioridad, desde los últimos años del siglo XVII.

Por otra parte, Juan Vázquez de Coronado, en su carta de relación del cuatro de mayo de 1563 sobre sus actividades en los cacicazgos en cuestión (Vázquez de Coronado 1964: 38), al informar de los pueblos sobre los que ha obtenido noticias durante su estadía en ellos emplea la forma *texbi* para referirse a los antepasados de los actuales téribes y térrabas. *Texbi* (palabra pronunciada en el castellano de aquel momento *Ptefbi*/), corresponde únicamente al vocablo boruca /flfb 2/. Los demás pueblos vecinos de los téribes y térrabas los denominan con nombres que presentan en lugar de la x (/S/) de *texbi* una vibrante (por ejemplo, en bribri el nombre es [Ixtob]). Lo que había en la protolengua era una /*d/ y es un cambio muy característico del boruca el haberla convertido en /f/ cuando la precedía vocal anterior (véase Constenla Umaña 1981: 318) .

Los borucas cayeron bajo dominio hispánico tempranamente, durante la gobernación de fray Juan de Echauz, en la que se dio el paso decisivo en este sentido (Fernández 1975: 96):

En este año de 1629 y a consecuencia de las quejas dadas al Gobernador de que los indios borucas asaltaban a los conductores de mulas que por allí pasaban de camino para Panamá y hacían otros daños, el Gobernador encargó a su teniente, el capitán Celidón de Morales, que pacificase y redujese a los indios. Morales, acompañado de algunos españoles e indios amigos fue a Boruca, redujo a los indios y los pobló en dos pueblos que llamó San Diego de Acuña y San Juan de Calahorra, les constituyó iglesia, casas de cabildo, les nombró alcaldes y regidores y les regaló algunas reses de ganado vacuno.

Este hecho ha incidido en que, como señalé en un estudio previo, su cultura tradicional tal y como la describió Stone (1949b) esté integrada por una compleja mezcla de elementos indígenas e hispánicos.

Por lo que respecta a la lengua, esta se encuentra en un estado obsolescente, próxima a la extinción (Rojas Chaves 1992: 37):

En la actualidad, hay únicamente diez hablantes fluidos de la lengua boruca, todos mayores de 50 años. Seis de ellos tienen más de 75 años. Hay además unas cincuenta personas que -aunque no hablan fluidamente la lengua- la entienden e incluso son capaces de expresarse, muy defectuosamente, eso sí, en ella sobre algunos temas.

8.1. Breves observaciones sobre el arte verbal boruca y los textos incluidos

En materia de arte verbal en lengua boruca, entre los hablantes fluidos, se ha mantenido mucho conocimiento del género narrativo-descriptivo hablado, lo cual ha permitido la recolección de muestras importantes de él (véase 1.3.6.). Curiosamente no ocurre lo mismo con otros géneros. Habiendo recogido mucha información sobre la lengua desde 1972, sólo he logrado obtener las cinco canciones que incluyo aquí (en realidad se trata de siete textos, pues dos de ellas las he grabado dos veces, pero solo presento las versiones más completas). El único canto (dejando de lado las salomas) que incluye Jorge Luis Acevedo en el disco suyo (s.f.) en que da muestras de la música boruca es una versión breve del texto I. Carmen Rojas Chaves, quien durante los últimos años ha viajado una vez al mes a boruca y ha recogido, entre otras cosas, gran cantidad de material narrativo, únicamente ha logrado obtener una canción, una versión del texto IV.

Los cantos mencionados en el párrafo anterior son, con una excepción, canciones de cuna en las que se consuela al bebé, como en los de la cultura talamanqueña, diciéndole que sus padres han ido a buscar cosas para él. La excepción es el canto V, de tema amoroso. La intérprete, doña Paulina Leiva de Maroto, indicó que se trataba de lo que en otro tiempo había oído que le cantaba un hombre llamado Modesto Rojas a la mujer que cortejaba, Manuela Maroto. El único canto que al parecer tiene otra temática es uno de los dos que publicó Stone (1947), que sería una evocación del pueblo de Boruca.

Por lo que respecta a la forma, lo único que me siento en capacidad de señalar por el momento es que se da rima, al parecer por coincidencia en la última vocal con tono alto, como en el texto II, al final de la mayoría de cuyos versos se presentan sílabas con las vocales *i* y *a* con tono alto. La distribución de la rima no sigue, sin embargo, ninguna pauta regular.

Finalmente, haré algunas observaciones de diverso tipo sobre los cantos.

En el texto I, las secuencias eufónicas *Rúrúg iñ Rúrúg inRúrúg iñ Rúrú* y *Chigrá i ñ Chigrá i ñ Chigrá i n Chigrá* están integradas por repeticiones, acompañadas por el indicador de estilo *iñ*, de los topónimos *Rúrúc* 'El Cacao' y *Chigrá* 'El Maíz' que no tienen nada que ver con los nombres comunes *cáu* 'cacao' y *cup* 'maíz'. La secuencia eufónica *ígui yér ígui yér* y su variante *í · ígui yér* están integradas por elementos carentes de significado.

En los textos III y IV se usan secuencias eufónicas en que se usa el sonido *l*, lo cual es interesante porque no hay un fonema /*l*/ en la lengua boruca. La del texto HI está basada, como dice la misma canción, en el nombre de la niña: Lulú, al cual se añade en unos casos la sílaba sin significado *-la*.

Al inicio del texto V se alude a la costumbre que tenían las mujeres de esta región de fumar pipa: el hombre le pide a Manuelita la suya como recuerdo y muestra de aprecio, lo mismo que luego le pide el anillo. El verso 18 es un error. Obviamente en él se debía decir lo mismo que en el siguiente 'dame tu sortija' (no 'dame tu dedo').

Como título se ha empleado el primer verso de cada canción, en vista de que no se han obtenido ni siquiera nombres genéricos de los dos tipos representados por la muestra.

8.2. El alfabeto práctico empleado

El alfabeto práctico empleado es el propuesto por Constenla Umaña y Maroto Rojas (1979). Está integrado por las siguientes letras y combinaciones de letras: a, b, c, ch, d, e, g, gu, i, j, l, m, n, ñ, ñ, o, p, qu, r, s, sh, t, u, x, y, '. La mayor parte de ellas se pronuncian aproximadamente como en castellano, de modo que me parece preciso hacer observaciones particulares únicamente sobre las siguientes: ñ, p, r, sh, x, y, '.

La ñ representa el sonido nasal velar que tiene la *n* final en el castellano de Costa Rica o la *ng* en inglés. Cuando se escribe **n**, sin importar la posición, se trata siempre de un sonido alveolar (como el que representa dicha letra en *no*, por ejemplo).

Aunque se escribe *p* en los casos en que se produce el sonido representado por esta letra en castellano, hay que señalar que en boruca la diferencia entre *p* y *b* no establece distinciones entre palabras. *Lap* es simplemente una variante de la *b* que se usa a final de enunciado o cuando sigue una consonante sorda (como *c/qu*, *ch*, *s*, *sh*, *t*, *x*).

La *r* tiene siempre el sonido que representa en la palabra *para* en castellano, nunca el que tiene en esta lengua en *raza*.

La *sh* tiene el mismo sonido que en inglés.

La uvecilla elevada, *ˈ*, representa un sonido que no se usa en castellano: el saltillo u oclusión glotal (en el Alfabeto Fonético Internacional /ʔ/), producido por medio del cierre de la glotis, como cuando se carraspea. En

inglés, cuando se exclama *oh oh* para manifestar sorpresa, se usa este sonido antes de la vocal representada por la *o* .

La *x* suena *ts* , no *ks* como en castellano.

La *y* es más fuerte que en castellano, se pronuncia como la *j* del inglés.

La tilde, ´, representa tono alto; su ausencia, tono bajo.

I

Rúrúg iñ

Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrú,	
ígúi yér, ígui yér,	
ígúi yér, ígui yér.	
Ba ^ˈ be qui ^ˈ decrá Chígrá Táñ í,	
Rúrú Táñ í,	5
ní ba ^ˈ yebéjt qui ^ˈ decrá	
Cás Táñ í,	
yá ^ˈ íscra bútcra xaní.	
Ni bá qui borá,	
ni bá qui borá,	10
dí ban boí ^ˈ sha,	
dí ban boí ^ˈ sha,	
ba ^ˈ yebéjt qui ^ˈ chá dabagrá	
siní ^ˈ e ^ˈ dé,	
cramshúc e ^ˈ dé,	15
sutruíc e ^ˈ dé,	
chá ban ya ^ˈ dé ^ˈ ua qui tú ^ˈ ra.	
Dí ban boí,	
ba ^ˈ be qui ^ˈ decrá	
cramshóñcra e ^ˈ dé	20
i cheñcuá ta,	
bú criñí	
subá ^ˈ criñí.	
Í ^ˈ ígui yér,	
í ^ˈ ígui yér,	25
Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrúg iñ,	
Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrú,	
Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá .	

I Cacao IE

1. Cacao IE Cacao IE Cacao IE Caca- 2. ígui yér ígui yér 3. ígui yér ígui yér 4. Tú madre TOP ir-PRETPERF Maíz Fila por 5. Cacao Fila por 6. y tú padre TOP ir-PRETPERF 7. Barranco Fila por 8. REFL arco flecha tirar-INF 9. y tú TOP llorar-PRES 10. y tú TOP llorar-PRES 11. no tú-DESTOP llorar-PRESNEG 12. no tú-DESTOP llorar-PRESNEG 13. tú padre TOP ahora llegar-PRES 14. pecarí con 15. saíno con 16. venado con 17. ahora tú-DESTOP comida TOP comer-PRES 18. no tú-DESTOP llorar-INF 19. tú madre TOP ir-PRETPERF 20. mochila con 21. su espalda con 22. aguacate recoger-INF 23. pejibaye recoger-INF 24. í' ígui yér 25. í' ígui yér 26. Cacao IE Cacao IE Cacao IE 27. Cacao IE Cacao IE Caca- 28. Maíz IE Maíz IE Maíz IE Maíz IE Maíz

Fila de Cacao

Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrú,
ígui yér, ígui yér,
ígui yér, ígui yér.

Tu madre se fue por la Fila de El Maíz,
por la Fila del Cacao,
y tu padre se fue
por la Fila de Barranco,
a tirar con su arco y su flecha.

5

Y tú lloras,
y tú lloras,
no llores,
no llores,

10

tu padre viene pronto
con un chanco de monte,
con un saíno,
con un venado,
pronto comerás carne.

15

No llores,
tu madre se fue
con la mochila
en la espalda,
a juntar aguacates,
a juntar pejibayes.

20

Í' ígui yér,
í' ígui yér,

25

Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrúg iñ,
Rúrúg iñ, Rúrúg iñ, Rúrú,
Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá iñ, Chígrá.

II

Ba' be quií degra

Ba' be quií degra,	
ba' be quií decr'íñ,	
Yímba í, Yímba í,	
Yímba Cáig í,	
muá yurí,	5
muá xencá yurí.	
Rúrúc, Rúrúg iñ,	
Rúrúc,	
Yímba Cáj,	
Yímba Cáj.	10
Decr'íñ,	
decr'íñ	
muá yurí,	
cráñsrút yurí,	
cráñsrút criñí.	15
Có'có', có'có',	
bá qui do'á borá,	
có'có'yará,	
có'có'yará,	
Ba' be quií yé' decrá	20
có'có' déñ ca.	

II tú madre TOP ir-PRES

1. tú madre TOP ir-PRES 2. tú madre TOP ir-PRETPERF=ella-DESTOP
 3. Currés por Currés por 4. Currés Quebrada por 5. plátano coger-INF 6.
 plátano seco coger-INF 7. Cacao Cacao IE 8. Cacao 9. Currés Quebrada 10.
 Currés Quebrada 11. ir-PRETPERF=ella-DESTOP 12. ir-PRETPERF=ella-
 DESTOP 13. plátano coger-INF 14. árbol-flor coger-INF 15. árbol-flor
 recoger-INF 16. zacate+de+sabana zacate+de+sabana 17. tú TOP estar
 llorar-PRES 18. flor+de+zacate+de+sabana 19. flor+de+zacate+de+sabana
 20. tú madre TOP dónde ir-PRETPERF 21. zacate+de+sabana huella sobre

Tu madre se va

Tu madre se va,
 tu madre se fue

III *lúlulúlulúla*

1. lúlulúlulúla 2. lúlulúlulúla 3. lúlulúlululúla 4. tú madre TOP ir-PRETPERF
5. tú padre TOP ir-PRETPERF 6. lúlulúlulúla 7. niña aquella TOP REFL
llamarse-PRES 8. niña TOP REFL llamarse-PRES así 9. lúlulúlulú 10.
lúlulúlulú 11. lúlulúlululú 12. lúlulúlulú 13. lúlululú 14. lúlulúlulú 15.
lúlulúlululú 16. lúlululú 17. lúlululululú

Lúlulúlulúla

Lúlulúlulúla,
lúlulúlulúla,
lúlulúlululúla.

Tu madre se fue,
tu padre se fue.

5

Lúlulúlulúla,
esta niña se llama,
esta niña se llama así,
lúlulúlululú,
lúlulúlululú,
lúlulúlulululú,
lúlulúlululú.

10

Lulúlululú,
lúlulúlululú,
lúlulúlulululú,
lulúlululú,
lulúlululululú.

15

IV

Ba cabá

Ba cabá,
ba cabá,
huá'huá' xít,
ba cabá,
ba cabá.

5

Dí bañ borá,
dí bañ borá,
dí bañ borá,

Ír iigui yer,
 ír iigui yer.
 ¿Í úgue i úgue i úgue bañ borá?,
 ¿Í úgue bañ borá?

V tú dormir-IMPER

1. tú dormir-IMPER 2. tú dormir-IMPER 3. niña niña DIM 4. tú dormir-IMPER 5. tú dormir-IMPER 6. no tú-DESTOP llorar-PRES 7. no tú-DESTOP llorar-PRES 8. no tú-DESTOP llorar-PRES 9. porque tú madre TOP ir-PRETPERF 10. tú madre TOP ir-PRETPERF 11. monte por 12. tú padre TOP ir-PRETPERF 13. REFL arco disparar-INF 14. no tú-DESTOP llorar-INF 15. no tú-DESTOP llorar-INF 16. tú madre TOP ir-PRETPERF 17. y tú abuela estar chicha+de+maíz+nacido hacer+INF 17. chicha hacer-INF 18. lálalálála 19. lálalála lálalála 20. lálalálála 21. lálalála lálalála 22. no tú-DESTOP llorar-PRES 23. no tú-DESTOP llorar-PRES 24. un+poco tú-TOP llorar-PRES 25. un+poco tú-TOP llorar-PRES 26. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 27. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 28. comer-OPT-PRES tú-DESTOP 29. comer-OPT-PRES tú-DESTOP 30. tú madre TOP ir-PRETPERF pejibaye por 31. tú madre TOP ir-PRETPERF aguacate por 32. tú madre TOP ir-PRETPERF aguacate coger-INF 33. y tú padre TOP ir-PRETPERF danta matar 34. corzo matar 35. mono+colorado matar 36. pizote matar 37. no tú-DESTOP llorar-PRES 38. no tú-DESTOP llorar-PRES 39. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 40. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 41. lálalálála 42. lálalála lálalála 43. lálalálála 44. lálalála lálalála 45. í lálála 46. í lálála 47. no tú-DESTOP llorar-PRES 48. no tú-DESTOP llorar-PRES 49. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 50. qué por tú-DESTOP llorar-PRES 51. ír iigui yer 52. ír iigui yer 53. qué por qué por qué por qué por tú-DESTOP llorar-PRES 54. qué por tú-DESTOP llorar-PRES

Duerme

Duerme,
 duerme;
 niño, niñoito.
 Duerme,
 duerme.
 No llores,
 no llores,
 no llores,
 porque tu madre se fue,

i' iigui yer
¿por qué por qué por qué lloras?
¿por qué lloras?

V

Manuelíta

Manuelíta, Manuelíta, ba dua súgrá qui dó'á at cá. Manuelíta, Manuelíta, ba dua súgrá qui dó'á at cá. Át qui ba beyáñra, pero ba dua súgrá qui dó'á at cá. Yéñá at cá, át qui i bricchára.	5
Át qui ba beyáñra, at cuisíj sha's tá, ni' bá qui ad beyańí'sha bañ, at cá yuágá. Manuelíta, Manuelíta, at cá yuágá. ad beyáñra bañ o ad beyańí'sha bañ. Át qui ba beyáñra hasta at cuisíj ta. Át qui ba beyáñra hasta at cuisíj ta. Manuelíta, Manuelíta, ba cú'scua qui dó'á at cá, ba cú'scua é'hua qui dó'á at cá, dó'á at cá, át qui i beyáñra at cúscua yéd iñ.	10 15 20

V Manuelita

1. Manuelita Manuelita 2. tú tabaco fumador TOP dar-IMPER yo a 3. Manuelita Manuelita 4. tú tabaco fumador TOP dar-IMPER yo a 5. yo TOP tú querer-PRES 6. pero tú tabaco fumador TOP dar-IMPER yo a 7. mostrar-IMPER yo a 8. yo TOP ella tocar-OPT-PRES 9. yo TOP tú querer-PRES yo corazón raíz en 10. y tú TOP yo querer-PRESNEG tú=DESTOP 11. yo a decir-IMPER 12. Manuelita, Manuelita, 13. yo a decir-IMPER 14. yo querer-PRES tú-DESTOP o yo querer-PRESNEG tú-destop 15. yo TOP tú

querer-PRES hasta yo corazón en 16. yo TOP tú querer-PRES hasta yo corazón en 17. Manuelita Manuelita 18. tú dedo TOP dar-IMPER yo a 19. tú dedo prenda TOP dar-IMPER yo a 20. dar-IMPER yo a 21. yo TOP ello querer-PRES yo dedo para IE

Manuelita

Manuelita, Manuelita, dame tu pipa.	
Manuelita, Manuelita, dame tu pipa.	
Yo te quiero,	5
pero dame tu pipa.	
Muéstramela,	
yo quiero tocarla.	
Yo te quiero desde la raíz de mi corazón,	
y si tú no me quieres,	10
dímelo.	
Manuelita, Manuelita,	
dime	
si me quieres o no me quieres.	
Yo te quiero de corazón.	15
Yo te quiero de corazón.	
Manuelita, Manuelita,	
dame tu dedo,	
dame tu sortija,	
dámela,	20
la quiero para mi dedo.	

TEXTOS TERRABAS

9.0. Situación actual obsolescente de la lengua térraba y antecedentes de la misma

Una de las etnias indígenas de la provincia panameña de Bocas del Toro a la llegada de los españoles era la integrada por los que en la época de la conquista y la colonia fueron llamados tervis, texbis, téxabas y térrabas, y cuyos descendientes en la misma área geográfica posteriormente se han conocido como tiribíes, teribes o téribes. Todos los términos mencionados son variantes de una misma raíz que ha servido a los demás indígenas del área para designarla; así pues, el vocablo bribri es /Mcáb/ (pronunciado [P,c4b]), en cantos de bribris y cabécares aparece la forma [tuba] (que pareciera proceder de la lengua de los segundos, cf. bribri /étób/, cabécar /étabá/ `uno') y la palabra boruca es /fifbi2/. Los téribes se denominan a sí mismos /n&o/.

A fines del siglo XVII, los misioneros franciscanos que trabajaban en aquella área decidieron trasladar a los miembros de la etnia en cuestión que se hubieran convertido al cristianismo al sur de la Cordillera de Talamanca, a territorio boruca, en lo que actualmente conocemos como Valle de Térraba (Fernández Guardia 1975: 190):

Convencidos los misioneros de que para consolidar su obra era indispensable apartar las tribus sometidas de las que se mostraban irreductibles, emprendieron estas tarea, trasladando una parte de los térrabas y téxabas al otro lado de la cordillera, en las vertientes del Pacífico. Este fue el origen del pueblo de San Francisco de Térraba.

La fundación de San Francisco de Térraba tuvo lugar en 1695.

En este nuevo ambiente, los térrabas, para los que se conservó esta antigua variante del nombre, se vieron sometidos con mayor intensidad al proceso de asimilación creciente a la cultura hispánica que hoy ha llegado a sus etapas finales. Así pues, el idioma de este grupo se encuentra actualmente al borde de la extinción. A pesar de haber trabajado algo sobre la lengua desde 1974 y haber visitado muchas veces la Reserva Boruca-Térraba, no he conocido sino a dos hablantes fluidos: don Ricardo Gómez S. y doña María Casiola Ortiz. Mario Portilla, en su excelente estudio de la situación actual de la lengua térraba (1986), menciona a tres individuos semifluidos y a siete infrafluidos (estos últimos definidos como aquellos

cuyo conocimiento se limitaba "a algunas palabras sueltas o frases hechas, casi siempre deformadas").

En materia de arte verbal, lo anterior se refleja, según he indicado antes (1.3.7.), en el hecho de que los térrabas carezcan de un conjunto de narraciones míticas o legendarias de temática originada dentro de una tradición propia (lo cual sí se da en los otros pueblos indígenas costarricenses tratados en este libro): las escasas narraciones obtenidas (en térraba o en castellano) son o reminiscencias personales o temas legendarios tomados de los borucas o temas de cuento folklórico adquiridos por el contacto con la cultura hispánica.

En cuanto a las canciones, se han conservado únicamente muestras de dos clases: las de cuna y las del tipo que he llamado personales (3.2.2.). A diferencia de lo que ocurre en el caso de los textos narrativos hablados, ambas clases de cantos sí parecen provenir de una tradición propia. Según el informante Ricardo Gómez Salazar, las canciones personales eran, como en el caso de los guatusos, propiedad privada de sus creadores. Normalmente, cada quien inventaba sus propias canciones que solo él cantaba. Cualquier ocasión era buena para ejercitar la creatividad. Don Ricardo dio ejemplos como los siguientes: "Si uno va a salir puede cantar: *Ta tóe, ta tóe t'ón, párqü zh ëm t'ón...* " (‘me voy, me voy, ya no trabajo...’); "cuando está enamorado y anda contento, dirá: *Ta mercára guare...* " (‘me quiso la mujer...’). La conservación de estas manifestaciones de arte verbal de la propia tradición seguramente se explica por el hecho de su poca densidad ideológica, que no las enfrenta a los puntos de vista de la cultura dominante y, consecuentemente, no da mayores motivos para que se procure suprimirlas.

9.1. Transcripción de los textos

Para transcribir los textos se ha empleado el alfabeto práctico diseñado por este autor (Constenla Umaña 1986).

Este alfabeto emplea las siguientes letras y combinaciones de letras: a, á, b, c, c', ch, d, e, é, e, f, g, gu, hu, i, i, j, l, m, n, ñ, ñ, o, 6, o, p, qu, qu', r, r;, s, sh, t, t', u, u, y, z, zh, ' .

Hay que tener en cuenta que, por razones de compatibilidad con los usos de la lengua dominante (el castellano), este alfabeto usa letras distintas para sonidos que son manifestaciones de los mismos fonemas, como es el caso *dec y qu; c' y qu'* .

A continuación se dan indicaciones sobre los sonidos representados.

(a) Vocales orales

La vocal *e* suena como la del castellano en la palabra *ver* (pronunciada con *r* vibrante) o la inglesa en la palabra *bed* ‘cama’ (en la terminología

lingüística es una vocal anterior, media, abierta). La *ë*, en cambio, no tiene equivalente en castellano; se trata de un sonido intermedio entre *i* y *e*, como el que tiene la *i* en la palabra inglesa *sick* 'enfermo' (vocal anterior, alta, abierta). De modo semejante, *ao* se pronuncia como la castellana de *bordar* (vocal posterior, media, abierta), en tanto que la *ó* no tiene equivalente en castellano; se trata de un sonido intermedio entre *u* y *o*, del tipo del que tiene la *oo* en la palabra inglesa *look* '¡mira!' (vocal posterior, alta, abierta).

(b) Vocales nasales

Además de las siete vocales orales, la lengua presenta cinco nasales (esto es, pronunciadas con salida de parte del aire por las fosas nasales): *á*, *e*, *i*, *o*, *u*. Estas vocales son semejantes, por ejemplo, a las que se dan en portugués cuando se escribe *am*, *em*, *im*, *om*, *um* (sin embargo, hay diferencias, pues *a* se pronuncia central, no anterior y *e* es abierta, no cerrada).

c) Consonantes oclusivas sordas: simples y aspiradas

El térraba tiene las consonantes oclusivas sordas simples que se dan en castellano: *p*, *t* y *c* (sonido de *k* ante *a*, *o*, *u*) o *qu* (sonido de *k* ante *y* y *e*). Además tiene otras que se diferencian de las anteriores por incluir una breve aspiración: *t'* y *c'* (ante *a*, *o*, *u*) o *qu'* (ante *i* y *e*).

(ch) Consonantes fricativas sordas *f*, *sh* y *j*

La f del térraba no es labiodental como la del castellano, sino bilabial. *Sh* se pronuncia como en inglés.

La *j* es una aspiración como la que representa la *h* en inglés.

(d) Consonantes fricativas sonoras *z* y *zh*

La *z* tiene el mismo valor que en inglés o francés, es semejante a la *s*, pero la vibración de las cuerdas vocales produce un efecto de zumbido.

La *zh* se pronuncia como la *j* en francés o portugués o como la *ll* y la *y* intervocálicas en el español de Argentina.

(e) La consonante *b*

B se pronuncia como en castellano en la mayor parte de las posiciones, pero a final de sílaba se suele pronunciar con los labios redondeados, lo

cual hace que algunas personas la confundan con la u final de un diptongo ([w]).

(ch) Consonante ɾ

Se pronuncia de una manera intermedia entre la l y lar castellanas (es una vibrante lateral).

(d) Consonante r

Esta consonante ante vocal y a final de sílaba representa el mismo sonido de la r intervocálica castellana (es una vibrante simple). Precedida por una consonante como *p, t, t', c, c', f, b* en un grupo inicial de sílaba representa generalmente el sonido que en otras posiciones se escribe con ɾ. En los grupos iniciales de sílaba aludidos, hay neutralización entre ɾ y r, y el archifonema resultante se puede pronunciar de una u otra manera, si bien lo más común es la realización ɾ.

(e) Consonantes *n* y *ɲ*

ɲ es una nasal velar, como la *ng* del inglés o la *n* final de la palabra *pan* cuando se pronuncia aislada en el castellano de Costa Rica. La *n* térraba se pronuncia en cualquier posición como en la palabra castellana *nada*.

(f) *Y* y *hu*

Los fonemas vocálicos $\text{y} / \text{u} /$ cuando aparecen inacentuados en contacto con otra vocal forman diptongo con ella y se pronuncian como semiconsonantes (lo mismo que ocurre en castellano). Estas variantes, cuando aparecen a principio de sílaba se escriben respectivamente con la letra *y* y la combinación de letras *hu*.

(g) Pronunciación de las vocales iniciales y finales de palabra

En térraba se acostumbra a pronunciar antes de las vocales iniciales de palabra y las finales acentuadas un sonido que se produce deteniendo la salida del aire con las cuerdas vocales por medio de un movimiento de ellas que se hace también al carraspear (una oclusión glotal o saltillo).

Las letras que no se han tratado en los párrafos previos representan sonidos idénticos o muy semejantes a los que representan en castellano.

9.2. Los textos incluidos

Se han incluido ocho canciones: seis de tipo personal y dos de cuna, que constituyen el corpus que he logrado obtener de tres informantes: Ricardo Gómez Salazar, Sotero Carrera Ortiz y Damiana Rivera. El idioma de las canciones de don Ricardo y de la única obtenida de don Sotero (clasificado por Portilla, 1986: 108, como "hablante semifluido") no presenta mayores particularidades. En cambio, una de las canciones de doña Damiana (poseedora de menor conocimiento de la lengua que don Sotero) presenta varias construcciones agramaticales.

Las únicas otras canciones térrabas que se han recogido, hasta donde tengo noticia, son las incluidas en uno de los discos de Jorge Luis Acevedo. Si bien las he transcrito, no las he incluido por no haber terminado su análisis, pues presentan dificultades especiales que comento a continuación. Su creador, don Mamerto Ortiz, conoce cierta cantidad de vocabulario y frases tanto en térraba como en bribri, pero no habla fluidamente ninguno de los dos idiomas. Según sus propias explicaciones, como deseaba producir canciones en lengua indígena, no en castellano, decidió hacerlas recurriendo a una mezcla de las dos lenguas mencionadas y, cuando sus conocimientos no le permitían expresar algo, simple y sencillamente a su inventiva. En consecuencia, si bien he obtenido su versión en castellano de lo que deseaba expresar, resulta particularmente difícil dar algo que se aproxime a una traducción literal elemento por elemento, pues además de los vocablos inventados, debido a deficiencias de pronunciación, no en todos los casos resulta fácil identificar los términos térrabas y bribris.

Por lo que respecta a títulos, en cada caso se ha utilizado como tal el primer verso de la composición.

9.2.1. Temática

Lo obvio del contenido de los cantos incluidos hace innecesario un comentario particular de cada uno de ellos.

En el caso de los cantos personales, se tratan los siguientes temas: el cantante (a) regresa a su casa porque lo ha despedido su patrón aduciendo falta de dinero para pagarle más sueldos (canto I), (b) se dispone a ir a pescar o cazar porque tiene hambre (canto II), (c) se propone emborracharse al día siguiente aunque sabe que seguro esto le costará verse en líos con las autoridades y tener que pagar una multa (canto III), (ch) se siente feliz porque una mujer a la que ama lo ha abrazado y besado, tiene que regresar

a su lugar, pero volverá tan pronto pueda (canto IV), (d) se propone lucirse ante las mujeres por su energía y habilidad al trabajar (canto V). El canto VI resulta especialmente interesante porque tras plantear una preocupación aparentemente sería por el destino que lo aguarda, el autor destruye esta ilusión haciendo ver que sea donde fuere que vaya a estar, lo importante es que habrá de estar con el estómago lleno.

Por lo que respecta a las canciones de cuna, una de ellas resulta afín a las de los talamanqueños y borucas, pues se pide al niño que se duerma y se le explica que su madre ha tenido que irse a trabajar para ganar dinero. La otra, en cambio recuerda a las guatusas por tratar de un animal con el que de alguna manera se compara al niño. En este caso se trata de un tepezcuinte que va y viene sin cesar buscando comida.

9.2.2. Características formales

Los dos rasgos que destacan en la estructuración de la letra de estos cantos son el paralelismo y, sobre todo, la rima que, con más claridad que en ninguna de las otras literaturas tratadas en este libro, se presenta en las canciones térrabas. Hay que tener en cuenta que pareciera que para efectos de rima en térraba sólo cuenta la última vocal acentuada (no importan ni las consonantes ni las vocales que sigan) y que las vocales nasales riman con las correspondientes orales.

Cada canción tiene su propio esquema de rima, pero en la mayor parte de ellas se puede señalar la tendencia a producir un cambio o una ruptura de la rima en lo que podríamos llamar momento climático. El mejor ejemplo de este ajuste de la rima con el significado se da en el canto VI, que emplea una rima en -é mientras se va estableciendo la actitud de preocupación por el destino. En el momento en que se plantea la ruptura de esta actitud, la rima cambia a í. Tras el momento climático, puede volverse a la rima empleada previamente: en el canto I, todos los versos presentan rima en ó, menos el penúltimo, en que se enuncia la razón que da el patrón para el despido. Cabe anotar que estas canciones son más bien cortas: sólo hay tres que superen los diez versos y la más larga tiene diecisiete.

Por lo que respecta a la posibilidad de encontrar divisiones en estrofas, el único caso en que estas con seguridad se dan es el de la octava composición, organizada en cuatro estrofas de cuatro versos la primera y la última y de tres la segunda y la tercera. Los finales de las estrofas están marcados por la presencia de elementos sin significado: la partícula eufónica *yajé* y el indicador de estilo *é*. Otras composiciones que podrían estar divididas son la HI y la VI, que presentan cambios de rima muy acordes con la estructura sintáctica y el significado. En el canto III, por

ejemplo, tras una primera parte en que predominan versos muy cortos y rimas en *á* y *é*, se da una segunda en que los versos son más largos y la rima es en *ó* (con una excepción). En la primera parte se presentan los momentos “agradables” de la borrachera a la que se refiere: ir a la cantina, comprar el aguardiente y beberlo; en la segunda, se trata lo claramente desagradable: estar borracho, caerse en la calle, ser detenido y multado.

Los esquemas de rima de las ocho composiciones son los siguientes:

- I: aaaaaaaba
- II: aabccbbb
- III: abcababaddddded
- IV: aabbccbbdd
- V: aabbaacdd
- VI: aaaaaabbb
- VII: aabaaacddaaaaadbb
- VIII: aaaa aaa aaa baaa

I

Éri ga ta tóe

Éri ga ta tóe,
 ta it'íara óba t'óñ.
 Ta tó bor u shcó,
 porque ta pág jur'éra óba zhém t'óñ.
 Éri ga ta tó bor áñua t'ó,
 bor u shcó.
 Ta páquë zhém t'óñ.
 “Ta dubúr zhéme” - réa óba qu'íñ.
 Ta tóe.

5

Ricardo Gómez Salazar

I hoy ENLACE yo ir+IMP=PRED

1. hoy ENLACE yo ir+IMP=PRED 2. yo despedir-PERF-3 gente ya 3. yo ir+IMP DESTOP-1SG casa en 4. porque yo trabajo conseguir-PERF-3 gente NEG ya 5. hoy ENLACE yo ir+IMP DESTOP-1SG hijo con 6. DESTOP-1SG casa en 7. yo trabajar -IMP NEG ya 8. yo dinero NEG =PRED decir-IMP-3 gente por 9. yo ir+IMP=PRED

Hoy me voy

Hoy me voy,
me despidió la gente ya.
Me voy a mi casa,
porque no me da trabajo la gente.
Hoy me voy con mi hijo,
a mi casa.
No trabajo ya,
“No tengo dinero” -dice la gente.
Me voy.

5

II

Ta to dóni mǎ shác

Ta to dóni mǎ shác,
c'ös shác,
porque shiñ zhě guě zhēm t'ón.
Ta tó gu'orqué shtó juréc,
dobón juréc,
guér lo ibiñ t'ó,
biñsíhua t'ó,
porque tá friró t'ón.

5

Ricardo Gómez Salazar

// yo ir+IMP más+tarde pez coger-IMP

1. yo ir+IMP más+tarde pez coger-IMP 2. camarón coger-IMP 3. porque nosotros+INCL qué comer-IMP NEG ya 4. yo ir+IMP cazar-IMP saíno buscar-IMP 5. tigre buscar-IMP 6. comer-IMP-1SG para plátano con 7. guineo con 8. porque yo tener+hambre ya

Iré más tarde a coger pescado

Iré más tarde a coger pescado,
a coger camarón,
porque no tenemos qué comer ya.
Iré a cazar, a buscar saíno,
a buscar tigre,

5

para comer con plátano,
con banano,
porque tengo hambre ya.

III

Ibóna gá

Ibóna gá	
ta tó dio diñdín yé,	
taé	
cantína gá	
iroquér	5
botélla c'rará,	
yér	
fírcö gá.	
Ta ngróe t'ón,	
ta bēgē cállē gó,	10
ení ga tá söréa óba yó	
cárcel ,	
ta fríra óba yó.	
Ibóna c'urmá ga,	
ta cóñmúlta yéa óba,	15
tá sonmó ga,	
tá dubúr zhémē.	
Dóni ibóna ga	
ta ba t'uréc zhě gó.	

Ricardo Gómez Salazar

III mañana ENLACE

1. mañana ENLACE 2. yo ir+IMP líquido azul beber-IMP 3. yo=PRED 4. *cantina* ENLACE 5. pedir-IMP-1SG 6. *botella* ALARG-una 7. beber-IMP-1SG 8. toda ENLACE 9. yo borracho=PRED ya 10. yo caer-IMP *cálle* en 11. así ENLACE yo llevar-IMP-3 gente AG 12. *cárcel* 13. yo atar-PERF-3 gente AG 14. mañana pasado +mañana ENLACE 15. yo a *multa* poner-IMP-3 gente 16. yo pobre ENLACE 17. yo dinero NEG=PRED 18. más+tarde mañana 19. yo DESTOP-3 pagar-IMP qué con

Mañana

Mañana
beberé aguardiente,
yo,
en la cantina,
compraré
una botella,
la beberé
toda.
Estaré borracho ya,
me caeré en la calle,
entonces me llevará la gente
a la cárcel,
me habrá amarrado la gente.
Y mañana o pasado mañana
me pondrá una multa la gente,
estaré pobre,
no tendré dinero.
Más tarde mañana
¿con qué pagaré?

IV

Éri ga ta pofrúrob tirá

Éri ga ta pofrúrob tirá,
éri ga ta r̥qshírob tirá.
Éri ga ta guofré t'óñ,
éri ga fa merquér t'óñ.
Éri ga fa ír zhonhuóíe,
éri ga fa ír zhonhuóíe.
Éri ga ta tó,
sáñq bor u shcó.
Ibóña c'urmá t'a sán bobíc,
bob pofrúc, bobíc, bob r̥qshíc.

Ricardo Gómez Salazar

IV hoy ENLACE yo abrazar-PERF-2SG un+poco

1. hoy ENLACE yo abrazar-PERF-2SG un+poco 2. hoy ENLACE yo besar-PERF-2SG un+poco 3. hoy ENLACE yo alegre ya 4. hoy ENLACE tú querer-IMP-1SG ya 5. hoy ENLACE tú ver-IMP-1SG cuándo-INCERT 6. hoy ENLACE tú ver-IMP-1SG cuándo-INCERT 7. hoy ENLACE yo ir+IMP 8. volver-IMP DESTOP-1SG casa en 9. mañana pasado+mañana yo volver-IMP DESTOP-2SG ver-IMP 10. DESTOP-2SG abrazar-IMP DESTOP-2SG ver-IMP DESTOP-2SG besar-IMP

Hoy me abrazaste un poquito

Hoy me abrazaste un poquito,

hoy me besaste un poquito.

Hoy estoy feliz ya,

hoy te quiero ya.

Hoy quién sabe cuándo te veré,

5

hoy quién sabe cuándo te veré.

Hoy me voy,

vuelvo a mi casa.

Mañana o pasado mañana regresaré a verte

a abrazarte, a verte, a besarte.

10

V

Ta to páarquē dobén dí

Ta to páarquē dobén dí,

ta to shória shíc.

Ta to páarquē o crórba dubúc,

ta to dróñ dubúc

guar'ébga boríg ro.

5

Dobén c'óbso páarquē c'óbso dí.

Ta shón óba t'réco gá

óba dobén c'óbso páarquē c'óbso gá

¿ta shón c'rau dí dére?

¿ta shón páarquē c'óbso dére?

10

-r'ër ení.

Ricardo Gómez Salazar

V yo ir+IMP trabajar-IMP hombre como

1. yo ir+IMP trabajar-IMP hombre como 2. yo ir+IMP sudar sacar-IMP 3. yo ir+IMP trabajar-IMP hacha mango volar 4. yo ir+IMP machete volar 5. mujer-PL DESTOP-1SG ver-IMP para 6. hombre bueno trabajar-IMP bueno como 7. yo estar gente en+medio+de ENLACE 8. gente hombre bueno trabajar-IMP bueno ENLACE 9. yo estar flojo como INTERR 10. yo estar trabajar-IMP bueno INTERR 11. decir-IMP-1SG así

Voy a trabajar como hombre

Voy a trabajar como hombre,
voy a sudar.

Voy a trabajar volando cabo de hacha,
voy a volar machete

para que me vean las mujeres.

5

El hombre bueno como que trabaja bien.

Estoy en medio de la gente,

el hombre bueno trabaja bien.

¿Estaré trabajando como un flojo

o estaré trabajando bien?

10

-es lo que digo.

VI

¿Éri dé?

¿Éri dé?

¿Dóni dé?

¿Ibóna dé?

¿Ta shón c'oné?

¿Ta shón amá c'rob gó drub gó dé?

5

Zhém coshóré.

Ta shón amá drúñ qu'ín,

ác qu'ín,

bóguo tíñtiñ.

Sotero Carrera Ortiz

VI hoy INTERR

1. hoy INTERR 2. más+tarde INTERR 3. mañana INTERR 4. yo estar dónde 5. yo estar ajeno cerro en cima en INTERR 6. no creer 7. yo estar ajeno mar sobre 8. piedra sobre 9. estómago lleno

¿Hoy?

¿Hoy?

¿Más tarde?

¿Mañana?

¿Dónde estaré?

¿Estaré en extranjero cerro o cima?

5

No lo creo.

Estaré sobre extranjero mar

o roca...

con el estómago lleno.

VII

Bor áñua péhua fáto bób

Bor áñua péhua fáto bób,

áñua péhua péhua títiráhua t'ó.

Bor áñua péhua péhua

fáto méñua párquë t'ó

óba t'ó,

5

dubur t'ó.

Tém.

Fá to péhua mímihuá,

fá to péhua, fá to péhua mímihuá,

títiráhua tó.

10

Fáto mé párquë tó,

áñua t'ó,

fáto méñua párquë t'ó,

fáto méñua párquë t'ó,

mímihuá,

15

fá to péhua péhua,

fá to péhua.

Damiana Rivera

Bor c'urí tém,
 bor c'urí jém,
 bor c'urí biñsíhua hué drúñ t'o é.

10

Bor c'urí, bor c'urí,
 bor c'urí tém,
 bor c'urí jém,
 biñsíhua hué drúñ t'o é.

Damiana Rivera

VIII DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo

1. DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo 2. DESTOP-1SG tepezcuinte ir+hacia+allá+subiendo 3. DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo 4. yajé yajé yajé. 5. DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo 6. DESTOP-1SG tepezcuinte ir+hacia+allá+subiendo 7. yajé yajé yajé 8. DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo 9. DESTOP-1SG tepezcuinte ir+hacia+allá+subiendo 10. DESTOP-1SG tepezcuinte guineo comer-IMP sal con IE 11. DESTOP-1SG tepezcuinte DESTOP-1SG tepezcuinte 12. DESTOP-1SG tepezcuinte venir+hacia+acá+subiendo 13. DESTOP-1SG tepezcuinte ir+hacia+allá+subiendo 14. guineo comer-IMP sal con IE

Mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo

Mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo,
 mi tepezcuinte va hacia allá subiendo,
 mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo,
 yajé yajé yajé.

Mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo,
 mi tepezcuinte va hacia allá subiendo,
 yajé yajé yajé.

5

Mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo,
 mi tepezcuinte va hacia allá subiendo,
 mi tepezcuinte come guineo con sal.

10

Mi tepezcuinte, mi tepezcuinte,
 mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo,
 mi tepezcuinte va hacia allá subiendo,
 a comer guineo con sal.

**TEXTOS
DE LA CULTURA
GUAIMI-BOCOTA**

10.0. Breves observaciones sobre la cultura guaimí-bocotá chiricana y su arte verbal

Los moves o guaimíes y los bocotaes, a pesar de hablar idiomas muy diferentes (hay apenas un 36, 2% de coincidencia en el vocabulario básico, cf. Constenla Umaña 1992a) constituyen desde varios puntos de vista, como la organización social, el sistema de creencias, la cultura material y las reglas de uso del lenguaje, una misma cultura. Por ejemplo, Velásquez y Brandt (1979: 33), señalan en el ámbito de la música:

El repertorio vocal e instrumental de los guaymí y el del subgrupo bokotá responde a una misma tradición musical.

Esto es particularmente cierto en Chiriquí (Panamá), de donde provienen, por inmigración reciente los miembros de los dos grupos que se encuentran en la provincia de Puntarenas (Costa Rica), donde fueron recogidos los textos que se tratarán en este capítulo. Al respecto ha señalado Margery (1994: 31):

... esta asimilación cultural ha configurado lo que el lingüista checo J. Neustupný ...llama una "Sprechbund", es decir un "área de habla", en la que en este caso dos lenguas comparten un conjunto de reglas de habla y con ellas, de valores, formas de interacción y, por sobre todo, de elementos de la tradición histórica y cultural.

Como los bribris y cabécares del oeste de Talamanca, moves y bocotaes constituyen una comunidad lálica (cf. 7.0.), pues, además de los rasgos apuntados por Margery, existe una variedad lingüística compartida, ya que los bocotaes de Chiriquí, conocidos también como guaimíes sabaneros, además de su propia lengua suelen hablar fluidamente el movere. En lo sucesivo, para referirme a la cultura común de los moves y bocotaes de Chiriquí emplearé la expresión *cultura guaimí-bocotá chiricana*.

La obra que da mayor información sobre el arte verbal de los moves y bocotaes de Panamá es la de Velásquez y Brandt (1979); Torres de Araúz (1980) aporta, por su parte, algunos datos. En el caso de Costa Rica, hay observaciones en Acevedo (1986).

Ninguno de los trabajos mencionados, sin embargo, intenta explícitamente algún tipo de sistematización clasificatoria de los tipos de arte

verbal, sino que se limitan a caracterizaciones más bien vagas (y no siempre respaldadas con ejemplos), como las que se copian a continuación:

Los guaymí poseen cantos que corresponden alas diferentes actividades de su vida y muchos de ellos en relación con la mitología e historia de su pueblo... Hay cantos exclusivamente para hombres y otros referidos exclusivamente a las mujeres. Las mujeres, por ejemplo, poseen un repertorio de cantos secretos que usan en los rituales del ciclo vital: nacimiento iniciación y muerte. Disponen igualmente de un repertorio de cuentos cantados, basados en su mitología. Además, acostumbran a dar consejos a los niños a través de los cantos. (Velásquez y Brandt 1979: 49)

Por influencia del culto mamanchí se ha originado una serie de cantos religiosos, (algunos conservan la estructura modal propia del canto indígena pero otros son completamente tonales), sin duda melodías de la religión católica debidamente adaptadas.

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

Estos mismos cantos se interpretan en los bailes tradicionales: el *jehio* y el *bugutá*

... son menos abundantes los cantos de amor, de cuna y de trabajo. (Acevedo 1986: 64)

No existe, en consecuencia, ninguna clasificación, ni general ni parcial, de los tipos de arte verbal de la cultura guaimí-bocotá chiricana.

A continuación, esbozaré una, de carácter muy tentativo, en vista de las limitaciones de mi conocimiento de la cultura en cuestión.

Como en los demás casos, la división entre los textos en cuya ejecución se usa la modalidad hablada del canal oral y aquellos en que se usa la cantada, es fundamental y, como en la mayor parte de ellos, el único tipo de arte verbal que se ha informado que emplee la modalidad hablada está integrado por las narraciones tradicionales, conocidas como *kugwe kira* palabra(s) antigua(s)'.

Por lo que respecta a los textos que emplean la modalidad cantada, los autores mencionados, en particular Velásquez y Brandt, y Acevedo, hacen referencia a distintas ocasiones y finalidades que implican su ejecución. Por otra parte, existen un disco y dos casetes en que se han dado a conocer muestras del canto de moves y bocotaes: Velásquez y Brandt (1979, casete con 25 cantos recogidos en Panamá), Acevedo (sin fecha, aparecido a

mediados de la década de 1980, disco que incluye 15 diferentes cantos guaimíes) y Salazar Salvatierra (sin fecha, aparecido a comienzos de la década de 1990, casete que incluye tres cantos guaimíes). A partir de estos materiales y de algunos datos recogidos personalmente a los señores Francisco Rodríguez Atencio (bocotá), Manuel Bejarano Sánchez y Rafael Bejarano Palacios (moves).

A partir de todos estos elementos, considero que los criterios por los cuales se establecen divisiones entre los cantos guaimíes obedecen a los participantes y sus propósitos colectivos. Los informantes establecen una oposición básica entre (1) los cantos propios del oficio de los suquias (religión tradicional), (2) los cantos de la religión de Mama Chi (en relación con éstos, véase el comentario del texto XI), (3) los cantos bailables que se ejecutan en las fiestas y (4) los cantos para entretenimiento en la casa.

Los cantos de los suquias, a su vez, según mi interpretación de las informaciones que brindan Velásquez y Brandt, presentan por lo menos tres subtipos de acuerdo con el tipo de escena para la que resulten apropiados: (a) cantos de curación, (b) cantos para conducir las almas de los muertos, (c) cantos sobre el origen y destino del mundo. Respecto de este último subtipo se pueden citar las palabras de Velásquez y Brandt (1979: 17):

El sukia, como hemos dicho, se dedica a caminar de casa en casa (ubicadas frecuentemente a gran distancia unas de otras) para contar historias, cantar sobre la formación del mundo o sobre la finalización del mismo, efectuar sahumeros que ahuyentan a los malos espíritus, hablar acerca del futuro o realizar curaciones. En cada casa guaymí se le brinda albergue y alimentación y escucha con entera devoción.

Probablemente debido al predominio de la religión de Mama Chi, entre los guaimíes de Chiriquí establecidos en Costa Rica no se han recogido cantos de suquia. En cambio, diez de los obtenidos por Velásquez y Brandt en Panamá son ejemplos de los subtipos (a) y (c). Del subtipo (b) hasta el momento nadie parece haber recogido muestras.

Los cantos bailables que se ejecutan en las fiestas constituyen el grueso de la muestra de música guaimí que se ha publicado. Son de esta índole 28: 15 de los de Velásquez y Brandt, 11 de los de Acevedo y 2 de los de Salazar. Constituyen un tipo de especialidad reconocida por la comunidad y los individuos que la ejercen se denominan "cantantes" (*gwieña*, en bocotá). En lo relativo a su temática es acertada la descripción de Acevedo, previamente citada, que señala que se refieren a animales u objetos de la cotidianidad de los guaimíes. Este mismo autor señala en lo relativo a su ejecución (Acevedo 1986: 64):

...hay un cantor solista que en lugar de bailar, toca y canta simultáneamente con acompañamiento de tambor o maraca. Los danzantes repiten la última frase o palabra que canta el solista.

Por lo que respecta al baile, apunta (ibídem):

...quedan dos danzas tradicionales: El jehio y el bugutá. Ambas se bailan en las chichadas, al caer el Sol y en las noches con el acompañamiento de tambor, flautas, maracas y gelekuada...

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

De acuerdo con sus explicaciones ambos bailes se llevan a cabo formando una fila de personas que colocan sus manos sobre los antebrazos del compañero de adelante. Esta fila en ambos casos gira alrededor de las varas mencionadas constituyendo la principal diferencia en que en el primer tipo de baile se avanza hacia atrás y, en el segundo, hacia adelante.

En lugar de *jehio*, este baile es denominado por mis informantes *jeguio*. En el disco de Acevedo, hay una muestra que tiene la siguiente letra, constituida por la repetición de los mismos elementos sin significado:

Jégui jé jégui ó
jégui jégui o
jégui jégui o
jéguijéguió
jéguijegui6

Pareciera que el nombre del baile se haya sacado de la secuencia formada por los elementos *jegui* y *o*. Acevedo apunta que este baile es llamado también "de sapo".

Por otra parte, el informante Francisco Rodríguez A. afirmó que hay dos variedades de baile en ronda en las que se gira en la dirección de las manecillas del reloj: el "baile de pájaros" y el "baile de sapo". La segunda diferiría de la primera en que a cada dos pasos se dan dos talonazos, con un pie una vez y con el otro a la siguiente. Igualmente, según él, hay dos tipos de baile en los que el movimiento se realiza en línea recta. En uno, conocido como "baile de cangrejo", el movimiento se efectúa de izquierda a derecha y viceversa; en el otro, el "baile de ola", avanzando y retrocediendo.

En el disco de Acevedo se presentan dos composiciones que son las únicas que se han recogido que ejemplifiquen el canto de entretenimiento

en la casa que, al parecer, está dirigido sobre todo a los niños. Una de estas canciones se refiere al vuelo de una bella mariposa; la otra, a la conversación de un viajero con su huésped.

No consta la existencia de los otros tipos de canciones mencionados por Acevedo: de cuna, de amor y de trabajo, pues no se han recogido muestras de ellos. Esto es especialmente notable en el caso de los cantos de cuna, que se han documentado en las restantes culturas indígenas de Costa Rica y que en el caso de una de ellas, la boruca, son casi las únicas muestras de canto propio que han sobrevivido.

Buena parte de los cantos bailables y los dos de entretenimiento doméstico observados captan, de manera particularmente sugestiva y concisa, estados de ánimo o impresiones momentáneas provocados por paisajes o por encuentros entre personas, rasgo que recuerda ciertos tipos de poesía china y japonesa

Las variedades lingüísticas empleadas por moves y bocotaes en sus cantos constituyen otro aspecto interesante de su literatura.

De acuerdo con Velásquez y Brandt (1979: 17)

Algunos informantes guaymí dicen que el idioma de sus sukias es el murí -que es el mismo lenguaje que hablan los bokotá- pero los bokotá afirman que el lenguaje secreto de los sukias es el buglé.

Otras versiones aseguran.... que el lenguaje secreto de los sukias de ambos grupos es el mismo que conocían los Moing.

En realidad, no se trata de tres versiones diferentes, pues los términos *murí*, *buglé* y *moing* son equivalentes. *Buglé* es 'bocotá' en bocotá (*buglere* es el idioma bocotá) y *murí* es lo mismo en movere (el idioma bocotá es *muríre* para los moves). *Moing*, término usado por informantes de Velásquez y Brandt (ibidem: 14-5) para designar a un pueblo mítico de gran sabiduría y poder, que oprimía a los moves y que fue eliminado por un héroe cultural denominado *Mirónomo Krónomo*, parece ser una variante de la palabra muoi con la que Pinart (1897) designó a un grupo que había habitado el Valle de Miranda y cuya variedad del bocotá era hablada entonces tan solo por tres individuos.

Otra fuente que hace referencia al empleo del bocotá como lengua ritual es Torres de Araúz (1980: 295):

...entre los Guaymíes o Movere se conserva la práctica de canciones ceremoniales en la lengua Bokotá, aunque adulterada.

De acuerdo con mis observaciones de las grabaciones de cantos publicadas y con las aseveraciones de mis informantes, en efecto, se emplea una variedad chapurreada de bocotá, difícil de entender para los hablantes de

la lengua sin preparación específica como suquias o cantantes, debido a la existencia de raíces totalmente distintas o a importantes alteraciones fonológicas en muchos rubros léxicos y a la modificación simplificadora de la estructura gramatical (por ejemplo, omisiones de posposiciones). La otra variedad empleada es el movere común y corriente.

Tanto el bocotá chapurreado como el movere se utilizan en los cantos de suquia. En los cantos bailables de las fiestas se utiliza exclusivamente el bocotá chapurreado. Por su parte, el movere es la única lengua usada en los cantos de entretenimiento doméstico (Francisco Rodríguez A. niega decididamente que exista este tipo de canto en ninguna variedad de bocotá, al menos entre los bocotaes de Chiriquí).

Para concluir, interesa señalar que al movere se le han atribuido por lo menos tres dialectos: el de Chiriquí y el del interior de Bocas del Toro y el de la costa de Bocas del Toro (Arosemena 1979: i). En el caso del bocotá, las variedades dialectales son dos (Gunn 1980: 17, Margery Peña 1994: 9). Gunn denominó *sureña* a la variedad de Chiriquí y *norteña* a la de Bocas del Toro y Veraguas.

10.1. Transcripción de los textos



en la publicación Alfabeto Práctico Ilustrado Guaimí (Constenla Umaña y Bejarano Palacios 1989) que, fuera de alguna pequeña modificación, se basa en el que se ha empleado en Panamá desde la década de 1970. Dicho alfabeto está integrado por las siguientes letras y combinaciones de letras: , an, a, n, b, ch, d, e, en, g, i, in, j, k, l, m, n, ñ, ng, o, on, ó, r, s, t, u, un, ü, ün, w, y.

A continuación se dan indicaciones sobre los sonidos representados.

(a) Vocales ü, o, o, ü

A (/o/) representa una vocal intermedia entre *a* y *o*, como la de la palabra inglesa *fought*.

O (/o/) es semejante a la de la palabra castellana *habló*, pero algo más cerrada.

(/Y/) se pronuncia con la lengua en la posición que tiene al pronunciar la *o* castellana, pero con los labios estirados no redondeados. De igual modo, ü ([w]) es una vocal que se diferencia de la *u* por pronunciarse con los labios estirados.

(b) Vocales nasales

Además de las ocho vocales orales, se dan siete nasales (pronunciadas con salida del aire por la nariz): an, an, en, in, on, un, ün.

(c) Acentos

En movere hay dos tipos de vocales acentuadas: largas y breves. Las largas, marcadas por medio del acento agudo ('), son más frecuentes; las breves, más escasas se indican por medio de acento circunflejo (^). En los textos cantados, se presentan inacentuadas algunas vocales que llevarían acento al hablar.

(ch) Consonante g

Debe pronunciarse siempre como en castellano ante la vocal a, por esta razón *ge* y *gi* representan lo que en castellano se escribe *gue* , *gui* .

(d) Consonante ng (/n /)

Representa el mismo sonido que en inglés, esto es, el que en Costa Rica (y otros países) se da a la n al pronunciar aisladamente una palabra como *pan* .

(e) Consonante y (/c /)

La consonante y no se pronuncia como la y en castellano, sino como la *j* del inglés (como en la palabra *joke* 'broma, chiste', por ejemplo). Se trata, pues, de una africada prepalatal sonora.

Las letras y combinaciones de letras restantes, representan sonidos idénticos o muy semejantes a los que representan en castellano.

Para transcribir el bocotá chapurreado se emplean los grafemas a, a, b, ch, d, e, é, e, g, i, i, j, k, l, m, n, ñ, ñ, o, o, r, s, t, u, u_, w, y, que se han tomado del alfabeto propuesto para la lengua (en su variedad corriente) por Margery Peña (1989: 179), que incluye otros que aquí no han resultado necesarios.

representa un sonido intermedio entre la i y la e castellanas (una vocal anterior alta floja, /i, /).

Las vocales subrayadas representan vocales nasales, como las combinaciones de vocal másn en movere. Estas vocales no presentan como parte final de su realización, en las canciones transcritas, ningún fono consonántico nasal, como ocurre en bocotá corriente (ibídem).

La g y y tienen el mismo valor que en movere.

Ñ representa lo que la combinación ng en movere (/n /).

La tilde (') se coloca en las sílabas percibidas como más prominentes.

10.2. Los textos incluidos

Los textos incluidos se han tomado del disco de Jorge Luis Acevedo al que se ha hecho mención anteriormente. Se trata de doce de los cantos incluidos en él (de dos no se pudo hacer una traducción literal plenamente satisfactoria; otro, integrado por elementos sin significado se copió antes). Originalmente se pensó integrar una muestra en especial para esta publicación, pero los tres informantes con los que trabajé (dos de los cuales fueron grabados en el disco en cuestión) no aportaron nuevos cantos. En vista de esto, me pareció preferible el presentar las versiones recogidas en la valiosa muestra de Acevedo, que tienen la ventaja de estar disponibles para quien quiera adquirirlas.

I

Máma

Máma, máma ógi, máma kígé, máma kigé, máma kigé tululúru, máma tululúru. Ká.	5
Máma, máma jógi, máma jógi, máma kigé, máma kigé tululúru, máma tululúru. Ká.	10
Máma kigé tululú, máma ú ñáña, máma kígé ú ñáña, máma kigé, máma kigé tululúru, máma tululúru. Ká.	15 20

Máma, birolínwa mamáña, máma jógi, máma jógi, máma kígé, máma kígé tululúru, máma kígé tululú, máma jú ñáña, máma kígé tululúru.	25 30
--	--------------------------------------

Intérprete: Manuel Sánchez Bejarano
 Recogido por Jorge Luis Acevedo

I mamá

1. mamá 2. mamá ir-IMP 3. mamá correr-IMP 4. mamá correr-IMP 5. mamá correr-IMP agú 6. mamá agú 7. boca 8. mamá 9. mamá ir-IMP 10. mamá ir-IMP 11. mamá correr-IMP 12. mamá correr-IMP agú 13. mamá agú 14. boca 15. mamá correr-IMP agú 16. mamá casa arriba 17. mamá correr-IMP casa arriba 18. mamá correr-IMP 19. mamá correr-IMP agú 20. mamá 21. boca 22. mamá 23. alzar mamá-POS 24. mamá ir-IMP 25. mamá ir-IMP 26. mamá correr-IMP 27. mamá correr-IMP agú 28. mamá correr-IMP agú 29. mamá casa arriba 30. mamá correr-IMP agú

La mamá

La mamá, la mamá iba, la mamá corría, la mamá corría, ¡agú!, la mamá corría, ¡agú!, la mamá. ¡A la boca!	5
--	---

La mamá, la mamá iba, la mamá iba la mamá corría, ¡agú!, la mamá corría, ¡agú!, la mamá. ¡A la boca!	10
--	----

¡Agú!, la mamá corría, la mamá hacia la casa, arriba, la mamá corría hacia la casa, arriba, la mamá corría, ¡agú!, la mamá corría, ¡agú!, la mamá.	15 20
¡A la boca!	
La mamá, a alzarlo, su mamá, la mamá iba, la mamá iba, la mamá corría, ¡agú!, la mamá corría, ¡agú!, la mamá corría, la mamá hacia la casa, arriba, ¡agú!, la mamá corría.	25 30

Comentario del texto I

Cuando le pedí a don Manuel Sánchez Bejarano que cantara, la primera composición que quiso interpretar fue esta, de tipo bailable, que, de acuerdo con sus palabras, tiene como propósito exaltar a las madres. En la muestra del disco de Acevedo, se repite tres veces: dos cantada por don Manuel y una por don Manuel y don Pedro Bejarano.

Se describe a una madre que está ocupada fuera de la casa, hacia abajo; desde allí oye los balbuceos de su bebé y acude corriendo a alzarlo. De acuerdo con el intérprete se trata de un baile de tipo jegüio.

El texto está integrado por cuatro estrofas compuestas por distintas combinaciones de ocho palabras y un sufijo: tres de siete versos más una de nueve. El final de las tres primeras está marcado por la palabra *ká* 'boca', empleada como invitación a beber chicha. La primera y la segunda estrofas son casi idénticas; difieren solo en el hecho de que en el tercer verso de la segunda se usa la forma verbal *jógi* 'ir' en lugar de *kíge* 'correr'. Los cuatro versos finales de la tercera estrofa son idénticos a los de las precedentes, pero los tres primeros difieren e introducen la expresión *u ñgñg* '(hacia la) casa arriba' que hasta el momento no había aparecido. La cuarta estrofa incluye los versos 1, 2, 3, 4, 5 de la segunda, pero intercala entre el uno y el dos uno nuevo (con material léxico que solo se presenta en él) y después del cinco repite los dos primeros versos de la tercera estrofa para terminar repitiendo el cinco. El verso que se intercala entre el uno y el dos menciona el motivo de la carrera de la madre: alzar a su bebé.

II

Óñwé

Ó ñwé, kori ñwá kobá. Kobá sigíre, kobá sigiré, sigiré kobá, kobá bó- bósali, gídi.	5
Ó ñwé, kunu ñwá kobá. Kobá sigíre, sigiré kobá, kobá bó- bósali, gídi, jé.	10 15
Ó ñwé, kori ñwá kobá, kobá bó- bósali, gídi, é gídi, é.	20
Ó ñwé, kunu ñwá kobá, kobá bó- bósali, jé gídi.	25

Intérprete: Manuel Sánchez Bejarano
Recogido por Jorge Luis Acevedo

II ahora traer-IMP

1. ahora traer-IMP 2. tapa traer-P-IMP espina 3. espina doler-IMP 4.
espina doler-IMP 5. doler-IMP espina 6. espina manta- 7. mantarraya 8.

después 9. ahora traer-IMP 10. balso traer-P-IMP espina 11. espina doler-IMP 12. doler-IMP espina 13. espina manta- 14. matarraya 15. después 16. eso 17. ahora traer-IMP 18. tapa traerse-IMP espina 19. espina manta- 20. mantarraya 21. después 22. eso después 23. eso 24. ahora traer-IMP 25. balso traer-P-IMP espina 26. espina manta- 27. espina de mantarraya 28. eso después.

Ahora tráela

Ahora tráela, trae la tapa, la espina. La espina duele, la espina duele, duele la espina, la espina de manta- de matarraya, después.	5
Ahora tráela, trae el balso, la espina.	10
La espina duele, duele la espina, la espina de manta- de mantarraya, después de eso .	15
Ahora tráela, trae la tapa, la espina; la espina de manta- de mantarraya, después, después de eso, de eso.	20
Ahora tráela, trae el balso, la espina de mantarraya, después, después de eso .	25

Comentario al texto II

Entre las fiestas llamadas en Costa Rica *chichadas* y en Panamá *chicherías*, se da una (Torres de Araúz 1980: 252) en la que

se realiza en ella un ritual de sangramiento del lóbulo de las orejas - exclusivamente para los hombres- presidido por **un** anciano, y que culmina con un baño ritual en el río, seguido de bailes y gran consumo de la chicha de maíz...

De acuerdo con Velásquez y Brandt (1979: 21)

Los guaymí temen a los rayos, pues los consideran castigo de los dioses; por esta razón realizan rituales especiales para mantenerlos alejados. La festividad llamada *guara kuate* es una ceremonia importante que se realiza en honor de un rayo que ha caído. Todos los participantes tienen que ser perforados en un lóbulo de la oreja, atravesándoles el agujón de la cola de la raya (pez marino, orden selacios).

De acuerdo con el informante Francisco Rodríguez A., el texto II pertenece a esta celebración y "se refiere a la espina de pejeperro" (mantarraya) con la que "se perforaba las orejas de los jóvenes para que se les abriera la inteligencia." La palabra *tapa*, de acuerdo con don Francisco, se emplea en el castellano local para designar la espina en cuestión. En cuanto a la mención del balso, según él, se debería a la condición liviana de la espina.

La composición presenta cuatro estrofas que comparten los siguientes versos:

Ó ñwg,
 ñwá kobá,
kobá bó-
bósali,
gídi,
é gídi.

El espacio en blanco del segundo verso se llena en las estrofas impares con *kori* 'tapa' y, en las pares, con *kunu* 'balso'.

A los elementos comunes se añaden, en la primera estrofa, los siguientes tres versos después del segundo:

Kobá sigíre,
kobá sigiré,
sigiré kobá.

En la segunda estrofa, en la misma posición se añaden sólo dos versos:

Kobá sigíre,
sigiré kobá.

Por otra parte, al final se añade el monosílabo *jé* ‘eso’.

Ni la tercera ni la cuarta estrofa insertan nada entre el segundo y el tercer verso compartidos. Al final, la tercera estrofa añade los versos:

é gídi,
é.

En la cuarta estrofa, la única particularidad consiste en el añadido de *jé* ‘eso’ antes de *gídi* en el último verso.

‘Eso’ en bocotá de Veraguas es *é*. En el texto aparecen para expresar lo mismo las formas ya citadas *jé ~ é* que, al parecer, no se dan ni en el bocotá de Chiriquí ni en el de Veraguas.

III

Irólia

Irólia,
irólia
jú tiabá ruláge,
jú ta ñáña,
ñáña jú kweríre, 5
irólia,
zézé.

Irólia,
jú tiabá ruláge,
jú ta ñáña, 10
ñáña jú kweríre,
irólia,
zézé,
zézé.

Irólia, 15
zézé.

jú tiabá ruláge,
 jú ta ñáña,
 ñáña kó kweríre,
 irólia,
 zézé. 20

Irólia,
 jú tiabá ruláge,
 jú ta ñáña,
 ñáña kó kweríre,
 irólia,
 zézé. 25

Intérprete: Manuel Sánchez Bejarano
 Recogido por Jorge Luis Acevedo

III zopilote

1. zopilote 2. zopilote 3. casa da+vuelta lejos 4. casa a arriba 5. arriba casa grande 6. zopilote 7. zézé 8. zopilote 9. casa da+vuelta lejos 10. casa a arriba 11. arriba casa grande 12. zopilote 13. zézé 14. zézé 15. zopilote 16. zézé 17. casa da+vuelta lejos 18. casa a arriba 19. arriba lugar grande 20. zopilote 21. zézé 22. zopilote 23. casa da+vuelta lejos 24. casa a arriba 25. arriba lugar grande 26. zopilote 27. zézé

El zopilote

El zopilote,
 el zopilote
 daba vuelta a la casa alejándose,
 a la casa, arriba,
 arriba, a la casa grande,
 el zopilote,
 zézé. 5

El zopilote
 daba vuelta a la casa alejándose,
 a la casa, arriba,
 arriba, a la casa grande,
 el zopilote,
 zézé,
 zézé. 10

El zopilote, 15
zézé,
 daba vuelta a la casa alejándose,
 a la casa, arriba,
 arriba, por el gran espacio,
 el zopilote, 20
zézé.

El zopilote
 daba vuelta a la casa alejándose,
 a la casa, arriba,
 arriba, por el gran espacio, 25
 el zopilote,
zézé.

Comentario al texto III

Esta es una composición del tipo de “baile de pájaros” en la que se describe el vuelo del zopilote por la “gran casa” (el mundo): se aleja haciendo un círculo y produciendo un ruido al cortar el aire con sus alas.

El marco de este texto es el siguiente:

Irólia,
 (____)
 jú tiabá ruláge,
 jú ta ñáña,
 ñáña ____ kweríre,
 irólia,
 zéze
 (____).

La línea facultativa que sigue al primer verso se llena en la primera estrofa con una repetición de la palabra *irólia* ‘zopilote’, en la segunda y la cuarta, no se llena y, en la tercera, se llena con el ideófono *zéze* (que presenta la particularidad de que [z] aparezca en posición prevocálica; en tanto que en bocotá corriente [z] es un alófono poco frecuente de /s/ que aparece solo ante consonantes sonoras, de acuerdo con una comunicación personal de Enrique Margery).

El impletor que se inserta en el verso *ñáña ____ kweríre* es *ju* ‘casa’ en las dos primeras estrofas y *kó* ‘lugar’ (del movere *ká*) en la tercera y la cuarta.

La línea facultativa al final de la composición se llena únicamente en la segunda estrofa con una repetición del ideófono *zéze* .

IV

Cha mói jógi

Cha mói jógi,
jó gwie gá.

Cha mói jógi,
jó gwie gá.

Gíro tége,
gíro bolé tége.

5

Gíro bolé ó,
gíro bolé ó ó.

Intérprete: Manuel Sánchez Bejarano
Recogido por Jorge Luis Acevedo

IV yo mismo ir-IMP

1. yo mismo ir-IMP 2. ir bailar-IMP IE 3. yo mismo ir-IMP 4. ir bailar-IMP
IE 5. palabra echar-IMP 6. palabra acompañar-IMP echar-IMP 7. palabra
acompañar-IMP cuidado+no 8. palabra acompañar-IMP cuidado+no.

Yo voy

Yo voy,
bailemos.

Yo voy,
bailemos.

Lanza las palabras,
lanza acompañado las palabras.

5

Cuidado no acompañas las palabras,
cuidado no acompañas las palabras.

V

Kibága ala me

Kibága alá me.
Mói gíre mói gwié ga,
mói gwié ga kó gíre.
Gwá chí.

Gíru gwié ká ga,
mói gwié ga kó gíre,
gwié ga gwié ga.
Chí ka chí.

5

Intérprete: Felipe Santos Salinas
Recogido por Jorge Luis Acevedo

V mezquino ¿? no

1. mezquino ¿? no 2. mismo cuerda+como mismo bailar-IMP IE 3. mismo bailar-IMP IE mano cuerda+como 4. en+casa agua 5. palabra bailar-IMP IE 6. mismo bailar-IMP IE mano en+palo 7. bailar-IMP IE bailar-IMP 8. agua boca agua

¡Nada de mezquindades!

¡Nada de mezquindades!
en ronda, bailemos,
bailemos, las manos en ronda.
¡En la casa hay chicha!

Bailemos la canción,
bailemos, las manos en ronda,
¡a bailar, a bailar!
¡A la boca la bebida!

5

Comentario a los textos IV y V

Estas composiciones, también del tipo de “baile de pájaros”, incitan a participar en el canto y la danza.

La primera de ellas está integrada por cuatro dísticos. El segundo es repetición del primero. Ambos versos de la tercera estrofa terminan en una misma palabra. Esto sucede también en la cuarta.

La segunda composición presenta dos estrofas de cuatro versos, cuyos respectivos finales están marcados, como se verá en otros casos, por invitaciones a beber chicha (bebida que se alude en este tipo de textos por medio de la palabra *chi`agua*).

VI

Kemoléga ká

Kemoléga ká,
kemoléga gíre gwié,
gwié ga gwié ga nóno.

Kemoléga gwié
gwié ga gwié ga nóno, 5
kwiálc gwié.
Gwá chí.

Chí ulúlige chága,
kemoléga gwié ga gwié ga nóno,
gwié ga nó. 10
Chí ka chí.

Intérprete: Felipe Santos Salinas
Recogido por Jorge Luis Acevedo

VI pelícano

1. pelícano IE 2. pelícano cuerda-como bailar-IMP 3. bailar-IMP IE bailar-IMP IE AG-AG 4. pelícano bailar-IMP 5. bailar-IMP IE bailar-IMP IE AG-AG 6. persona-como bailar-IMP 7. casa-en agua 8. agua arremolínarse-IMP caminar 9. bailar-IMP IE 10. bailar IE AG-AG 10. bailar-IMP IE AG 11. agua boca agua

Los pelícanos

Los pelícanos,
los pelícanos en ronda bailaban,
bailaban, bailaban ellos.

Los pelícanos bailaban,
bailaban, bailaban ellos,
como las personas en las casas.
En la casa hay chicha.

Sobre el agua que avanzaba arremolinándose,
bailaban,
bailaban ellos.
¡A la boca la bebida!

VII

Bitiléga kwiále kwiáña

Bitiléga kwiále kwiáña,
bitiléga kwiále kwiáña,
kwiále gwié,
gwié ga gwié ga nóno.
Gwá chí.

5

Chí julúlige ká ga,
bitiléga kwiáña kwiále,
kwiále gwié gwié ga,
gwiéga nóno .
Chí.

10

Chí jrérige kwiále júbe,
sáledéña.

Intérprete: Felipe Santos Salinas
Recogido por Jorge Luis Acevedo

VII garza persona-como persona-a+la+manera+de

1. garza persona-como persona-a+la+manera+de 2. garza persona-como persona-a+la+manera+de 3. persona-como bailar-IMP 4. bailar-IMP IE bailar-IMP IE AG-AG 5. casa-en agua 6. agua arremolinar-se-IMP IE IE 7. garza persona-a+la+manera+de persona-como 8. persona-como bailar-IMP bailar-IMP IE 9. bailar-IMP AG-AG 10. agua 11. agua oscura persona-como nadar-IMP 12. molusco

*Ná biró biré,
ná biró biré,
ñáña.* 5

*Ná biró biré,
ná biró biré,
jú ñáña.*

**Ná biró biré,
jú ñáña.** 10

*Ná biró biré,
ná biró biré,
ná biró biré,
jú ñáña.*

*Ná biró biré,
ná biró biré,
ná biró biré,
ñáña,
jú ñáña.* 15

Ná biró biré. 20

Intérpretes: Manuel Sánchez B. y Pedro Bejarano
Recogido por Jorge Luis Acevedo

VIII maraca poner-IMP vamos poner-IMP

1. maraca poner-IMP vamos poner-IMP 2. casa arriba 3. maraca vamos poner-IMP 4. maraca vamos poner-IMP 5. arriba 6. maraca vamos poner-IMP 7. maraca vamos poner-IMP 8. casa arriba 9. maraca vamos poner-IMP 10. casa arriba 11. maraca vamos poner-IMP 12. maraca vamos poner-IMP 13. maraca vamos poner-IMP 14. casa arriba 15. maraca vamos poner-IMP 16. maraca vamos poner-IMP 17. maraca vamos poner-IMP 18. arriba 19. casa arriba 20. maraca vamos poner-IMP

A guardar las maracas, guardémoslas

A guardar las maracas, guardémoslas,
en lo alto, en la casa.

*Guardemos las maracas,
guardemos las maracas,
en lo alto.* 5

*Guardemos las maracas,
guardemos las maracas,
en lo alto, en la casa.*

**Guardemos las maracas,
en lo alto, en la casa.** 10

*Guardemos las maracas,
guardemos las maracas,
guardemos las maracas,
en lo alto, en la casa.*

Guardemos las maracas, 15
guardemos las maracas,
guardemos las maracas,
en lo alto,
en lo alto, en la casa.

Guardemos las maracas. 20

Comentario al texto VIII

Este texto se refiere a la acción de guardar las maracas en el altillo o tabanco de la casa, una vez pasada la fiesta.

Este canto está integrado por variaciones de un dístico muy simple cuyo segundo verso incluye dos palabras, una de las cuales es facultativa:

Na biro bire, (ju) ñaña.	Guardemos las maracas, en lo alto (en la casa).
-----------------------------	--

El canto fue ejecutado conjuntamente por Manuel Sánchez y Pedro Bejarano. Se observa en la grabación que uno de los dos cantantes en todos los casos dice la estrofa completa, en tanto que el otro puede hacer lo mismo o decir una o dos veces sólo el mismo verso. Las voces en la mayor parte de los casos no se traslapan sino que se suceden barajándose, pero en algunos se superponen por completo. En la transcripción he representado la voz de Manuel Sánchez con letra corriente, la de Pedro Bejarano con cursiva y la sincronización de las dos voces con negrita. El primer verso de

la primera estrofa difiere en algo del primero de las demás, esto podría deberse a un error del intérprete, pero no tengo la seguridad de que así sea.

El disco de Acevedo incluye otros casos de ejecución conjunta. Entre ellos, me parece de especial interés para quienes deseen estudiar este aspecto de la música guaimí el caso del texto I “la mamá”, que aparece primero por un solo cantante y posteriormente por dos.

IX

Chirélái

Chirélái,
chire tótre;
bidagúgu.

Kéru,
keru tíge,
keru tíge;
keru glóge.

5

Chirélái,
á chiré,
chire tótre,
bidagúgu.

10

Kéru,
keru tíge,
keru tége,
keru jái.

15

Irólái,
chiré,
chire tótre,
bidagúgu.

Kéru,
keru tíge,
kéru,
keru tótre.

20

Intérpretes: Manuel Sánchez B. y Pedro Bejarano
Recogido por Jorge Luis Acevedo

IX carricito

1. carricito 2. siringa hacer-IMP 3. trozo-siete 4. palabra 5. palabra juntar-IMP 6. palabra juntar-IMP 7. palabra separar-IMP 8. carricito 9. ¿? siringa 10. siringa hacer-IMP 11. trozo-siete 12. palabra 13. palabra juntar-IMP 14. palabra echar-IMP 15. palabra esta 16. carricillo 17. siringa 18. siringa hacer-IMP 19. trozo-siete 20. palabra 21. palabra juntar-IMP 22. palabra 23. palabra hacer-IMP

De carrizo

De carrizo,
hacer la siringa,
con siete trozos.

Las palabras,
unir las palabras, 5
unir las palabras,
separar las palabras.

De carrizo,
la siringa,
hacer la siringa, 10
con siete trozos.

Las palabras,
unir las palabras,
lanzar las palabras, 15
estas palabras.

De carricillo,
la siringa,
hacer la siringa
con siete trozos.

Las palabras, 20
unir las palabras,
Las palabras,
elaborar las palabras.

Comentario al texto IX

En esta composición se hace una comparación entre la elaboración de una siringa uniendo trozos de carrizo (planta de la que se mencionan dos

variedades, una en la primera y tercera estrofas y otra en la quinta) y la elaboración del texto de la canción uniendo palabras. En la canción, sin embargo, las palabras que en un momento se unen, en otro se separan para que haya variación en la letra. Resulta bien interesante esta reflexión explícita sobre la labor artística.

En el canto nuevamente se barajan las voces de Manuel Sánchez y Pedro Bejarano, pero en este caso se transcribió sólo lo dicho por el primero, pues la voz del segundo no se logró distinguir bien en todos los casos.

La composición incluye seis estrofas una inicial de tres versos y cinco de cuatro. Las estrofas impares se refieren a la fabricación de la siringa y comparten el siguiente marco:

_____lái
(_____)
chire tótre;
bidagúgu.

El impletor obligatorio del primer verso es *chire-* en la primera y la tercera estrofas, e *iro-* en la quinta. Ambas raíces unidas a *-lái* forman términos referidos a tipos de carrizo usados por moves y bocotaes para elaborar la siringa. El elemento facultativo que integra el segundo verso en la tercera y la quinta estrofas es, la palabra *chire* 'siringa' que en la primera de ellas va precedida por el elemento no identificado *a* .

Las estrofas pares se refieren a la elaboración de las letras de las canciones y su marco es:

Kéru,
keru tíge,
keru (_____)
keru _____

Los impletores son los siguientes: *tige* 'juntar' y *gloge* 'separar' (segunda estrofa), *tege* 'echar' y *jai* 'esta' (cuarta estrofa), Ø y *totre* 'hacer' (sexta estrofa).

X

Mánlan táin tä kwitégä

Mánlan táin tä kwitégä,
néndrin tä nigénda.

Mánlan néndrin tä kwitégä,
tä káde yé.

Yé mánlan ní gwe,
mánlan ní gwe tä kwitégä,
ká biti tä néndrin néndrin yé.

5

Mánlan bä twáre kwitégä,
múta biti tä néndrin yé.

Mánlan tä dá bängrábe,
ní né gwe tä yé.

10

Intérprete: Rafael Bejarano Palacios
Recogido por Jorge Luis Acevedo

X mariposa roja estar volar-IMP

1. mariposa roja estar volar-IMP 2. oeste estar ir-IMP 3. mariposa roja estar volar-IMP 4. estar este IE 5. IE mariposa nosotros GEN 6. mariposa nosotros GEN estar volar-IMP 7. lugar sobre estar oeste oeste IE 8. mariposa figura bella volar-IMP 9. nube sobre estar oeste IE 10. mariposa estar olor agradable 11. persona esta GEN estar IE

La mariposa roja está volando

La mariposa roja está volando,
va hacia el poniente.
La amariposa roja está volando,
está al oriente.

Nuestra mariposa,
nuestra mariposa está volando,
está sobre la tierra, al poniente, al poniente.

La mariposa de bella figura vuela,
está sobre las nubes, al poniente.

Es agradable el olor de la mariposa,
como el de esta persona.

Comentario al texto X

Esta canción de entretenimiento doméstico que nos describe el vuelo libre de la mariposa de un lado a otro del horizonte termina comparando su agradable olor a flores con el del niño para el cual se canta.

Presenta cuatro estrofas, caracterizadas porque su último verso presenta el indicador de estilo, observado (con acento) tan solo en este tipo de composiciones *yé* . La primera estrofa es de cuatro versos, la segunda de tres y las dos últimas de dos.

XI

Yé yé tí mendé nügáni néte yé

Yé yé tí mendé nügáni néte yé,
yé tí mendé nügáni néte yé.

Yé má tä ye má tä néte yé, ja märägá,
yé má tä néte ye, ja märägá.

Yé néte tí nügáni yé,
yé néte tí nügáni yé.

5

Yé néte ja gätái ní gwe yé,
yé néte ja gätái ní gwe yé.

Yé néte yé néte, ja märägá .
blitái tä bängrábe ja gráge ní gwe yé.

10

Yé néte, ja märägá ,
blitái tä bängrábe ja gráge ní gwe yé.

Intérprete: Rafael Bejarano Palacios
Recogido por Jorge Luis Acevedo

XI IE IE yo lejos llegar-ANT aquí IE

1. IE IE yo lejos llegar-ANT aquí IE 2. IE yo lejos llegar-ANT aquí IE 3. IE tú estar IE tú estar aquí IE REFL amigo 4. IE tú estar aquí IE REFL amigo 5. IE aquí yo llegar-ANT IE , 6. IE aquí yo llegar-ANT IE 7. IE aquí REFL platicar-POTREM nosotros AG IE 8. IE aquí REFL platicar-POTREM

nosotros AG IE 9. IE aquí IE aquí REFL amigo 10. hablar-POTREM estar
agradablemente REFL a nosotros AG IE 11. IE aquí REFL amigo 12.
hablar-POTREM estar agradablemente REFL a nosotros AG IE

De lejos he llegado hasta aquí

De lejos he llegado hasta aquí,
de lejos he llegado hasta aquí.

Tú estás, tú estás aquí, amigo,
tú estás aquí, amigo.

He llegado aquí, 5
he llegado aquí.

Aquí platicaremos nosotros,
aquí platicaremos nosotros.

Aquí, aquí, amigo,
hablando la pasaremos agradablemente el uno con el otro. 10

Aquí, amigo,
hablando la pasaremos bien el uno con el otro.

Comentario del texto XI

Esta canción sobre el tema del placer de la conversación con los amigos, está compuesta por seis dísticos. Cada verso contiene una o más veces el indicador de estilo *yé*, que se coloca al inicio o al final de las oraciones, sean bimembres o unimembres, con exclusión de la expresión vocativa que aparece al final de algunos versos *ja mārāgǎ* y a la que, apesar de usarse cuatro veces en el texto, no se añade *yé* en ningún caso. La repetición de *yé* o *ja mārāgǎ* al final de los versos produce un marcado efecto de rima organizada de la siguiente manera: aa bb aa aa ba ba.

XII

Óra óra ménsa ménsa ménsa e

Óra óra ménsa ménsa ménsa e.
Óra óra ménsa ménsa ménsa je.

Nún bíge oráre ménsa bädä,
Nún bíge oráre ménsa bädä,

iglésia né bädä néte óra má gwe, Mámá Tat.
iglésia né bädä néte óra má gwe, Mámá.

Intérpretes: Pedro Bejarano y asistentes a un culto de
Mama Chi
Recogido por Jorge Luis Acevedo

XII oración oración mesa mesa mesa para

1. oración oración mesa mesa mesa para 2. oración oración mesa mesa mesa para 3. nosotros+EXCL ir-IMP rezar-IMP mesa en 4. nosotros+EXCL ir-IMP rezar-IMP mesa en 5. iglésia esta en aquí oración tú GEN Mama Tata 6. iglésia esta en aquí oración tú GEN Mama.

Oración oración para la mesa, la mesa, la mesa

Oración oración para la mesa, la mesa, la mesa.
Oración oración para la mesa, la mesa, la mesa.

Nosotros oraremos en la mesa,
Nosotros oraremos en la mesa,

en esta iglesia, aquí, tu oración, Mama, Tata,
en esta iglesia, aquí, tu oración, Mama.

XIII

Ye má gi, Mám

Ye má gi, Mám.
Ye má gi, Tát.

Ye kádri, Mám.
Ye kádri, Tát.

Ye kádri, Mám.
Ye kádri, Tát.

Kä mutwégä, Mám.
Kä mutwégä, Tát.

Kä tibién 'tä, Mám.
Kä tibién 'tä, Tát.

10

Ye kíia, Mám.
Ye kíia, Tát.

Ye díiän, Mám.
Ye díiän, Tát.

Ye káme, Mám.
Ye káme, Tát.

15

Kä kúgwe, Mám.
Kä kúgwe, Tát.

Ye nibíra, Mám.
Ye nibíra, Tát.

20

Ye roénda, Mám.
Ye roénda, Tát.

Mä gwe níni, Mám.
Mä gwe níni, Tát.

Ye má nü, Mám.
Ye má nü, Tát.

25

Krünin ká te, Mám.
Krünin ká te, Tát.

Mama Chí gändi, Mám.
Mama Chí gändi, Tát.

30

Mama Chí ie, Mám.
Mama Chí ie, Tát.

Ja túri, Mám.
Ja túri, Tát.

Nun kiá bätä, Mám. Nun kiá bätä, Tát.	35
Ye angwáne, Mám. Ye angwáne, Tát.	
Ye létra, Mám. Ye létra, Tát.	40
Priméra, Mám. Priméra, Tát.	
Segúnda, Mám. Segúnda, Tát.	
Ye miríte, Mám. Ye miríte, Tát.	45
Ja mwái grä, Mám. Ja mwái grä, Tát.	
Sábadó te, Mám. Sábadó te, Tát.	50
Ye sábado, Mám. Ye sábado, Tát.	
Ye yé te, Mám. Ye yé te, Tát.	
Ye mă rügái, Mám. Ye mă rügái, Tát.	55
Kä níme, Mám. Kä níme, Tát.	
Nun kúgwe näin, Mám. Nun kúgwe näin, Tát.	60
Mă gwe níni, Mám. Mă gwe níni, Tát.	
Mama Chí ie, Mám. Mama Chí ie, Tát.	

Mama Chí gwe, Mám. Mama Chí gwe, Tát.	65
Ye níni, Mám. Ye níni, Tát.	
Ye yé bätä, Mám. Ye yé bätä, Tát.	70
Ye gádi, Mám. Ye gádi, Tát.	
Ye négri, Mám. Ye ségri, Tát.	
Ye nügáni, Mám. Ye kádri, Tát.	75
Ye gári, Mám. Ye gári, Tát.	
Ye sábado, Mám. Ye sábado, Tát.	80
Ye yé te, Mám. Ye yé te, Tát.	
Ja mwáini, Mám. Ja mwáini, Tát.	
Ye bóbre, Mám. Ye bóbre, Tát.	85
Ye kiátre grä, Mám. Ye kiátre grä, Tát.	
Kia miríte, Mám. Kia miríte, Tát.	90
Kia bráre, Mám. Kia bráre, Tát.	

Ye bóbre, Mám.
Ye bóbre, Tát.

Ye má gän, Mám.
Ye má gän, Tát.

95

Ye tóimige, Mám.
Ye tóimige, Tát.

Ja kúbri, Mám.
Ja kúbri, Tát.

100

Jän brúgwä, Mám.
Jän brúgwä, Tát.

Ye bátä, Mám.
Ye bátä, Tát.

Nun bóbre, Mám.
Nun bóbre, Tát.

105

Ye má gän, Mám.
Ye má gän, Tát.

Ye táin mä in, Mám.
Ye táin mä in, Tát.

110

Ye kéna, Mám.
Ye kéna, Tát.

Ye dégä, Mám.
Ye dégä, Tát.

Ye má gwe, Mám.
Ye má gwe, Tát.

115

Ye ñútra, Mám.
Ye ñútra, Tát.

Ngwen brére, Mám.
Ngwen brére, Tát.

120

Karígä, Mám.
Karígä, Tát.

Nun kiá grä, Mám.
Nun kiá grä, Tát.

Ye yé biti, Mám. 125
Ye yé biti, Tát.

Nun kiá nibi, Mám.
Nun kiá nibi, Tát.

Digégä, Mám. 130
Digégä, Tát.

Ulíre, Mám.
Ulíre, Tát.

Kä tibién 'tä, Mám.
Kä tibién 'tä, Tát.

Ti mărăgä, Mám. 135
Ti mărăgä, Tát.

Ye ánjelo, Mám.
Ye ánjelo, Tát.

Ti mărăgä, Mám. 140
Ti mărăgä, Tát.

Ye gwáchiman, Mám.
Ye gwáchiman, Tát.

Ye yé gwe, Mám.
Ye yé gwe, Tát.

Nun ngugwái giti, Mám. 145
Nun ngugwái giti, Tát.

Mä níni, Mám.
Mä níni, Tát.

Mama Chí ie, Mám.
Mama Chí ie, Tát. 150

Krünün ká te, Mám.
Krünün ká te, Tát.

Mama Chí ie, Mám.
Mama Chí ie, Tát.

Ye níni, Mám. 155
Ye níni, Tát.

Ye gári, Mám.
Ye gári, Tát.

Ye négri, Mám.
Ye négri, Tát. 160

Ye ségri, Mám.
Ye nédrin, Mám.

Ye gwáiribe, Mám.
Ye gwáiribe, Tát.

Intérpretes: Pedro Bejarano y asistentes a un culto de
Mama Chi
Recogido por Jorge Luis Acevedo

XIII IE tú venir-PERFREC Mama

1. IE tú venir-PERFREC Mama 2. IE tú venir-PERFREC Tata 3. IE este Mama 4. IE este Tata 5. IE este Mama 6. IE este Tata 7. lugar transformar-IMP Mama 8. lugar transformar-IMP Tata 9. lugar abajo en Mama 10. lugar abajo en Tata 11. IE pequeño Mama 12. IE pequeño Tata 13. IE desobediente Mama 14. IE desobediente Tata 15. IE malo Mama 16. IE malo Tata 17. lugar abrasar-IMP Mama 18. lugar abrasar-IMP Tata 19. IE estar-YA Mama 20. IE estar-YA Tata 21. IE oír-IMP Mama 22. IE oír-IMP Tata 23. tú AG decir-PERFREC Mama 24. tú AG decir-PERFREC Tata 25. IE tú llegar-PERFREC Mama 26. IE tú llegar-PERFREC Tata 27. Río+Balso lugar en Mama 28. Río+Balso lugar en Tata 29. Mama pequeña donde Mama 30. Mama pequeña donde Tata 31. Mama pequeña a Mama 32. Mama pequeña a Tata 33. REFL ver-PERFREC Mama 34. REFL ver-

PERFREC Tata 35. nosotros+EXCL pequeño junto+a Mama 36. nosotros+EXCL pequeño junto+a Tata 37. IE entonces Mama 38. IE entonces Tata 39. IE escrito Mama 40. IE escrito Tata 41. primera Mama 42. primera Tata 43. segunda Mama 44. segunda Tata 45. IE dejar-PERFREC Mama 46. IE dejar-PERFREC Tata 47. REFL implorar-POTREM para Mama 48. REFL implorar-POTREM para Tata 49. sábado en Mama 50. sábado en Tata 51. IE sábado Mama 52. IE sábado Tata 53. IE ese en Mama 54. IE ese en Tata 55. tú llegar-POTREM Mama 56. tú llegar-POTREM Tata 57. lugar cerca Mama 58. lugar cerca Tata 59. nosotros+EXCL palabra oír-IMP Mama 60. nosotros+EXCL palabra oír-IMP Tata 61. tú AG decir-PERFREC Mama 62. tú AG decir-PERFREC Tata 63. Mama pequeña a Mama 64. Mama pequeña a Tata 65. Mama pequeña AG Mama 66. Mama pequeña AG Tata 67. IE decir-PERFREC Mama 68. IE decir-PERFREC Tata 69. IE eso acerca+de Mama 70. IE eso acerca+de Mama 71. IE saber-POTREC Mama 72. IE saber-POTREC Tata 73. IE este-de+lado Mama 74. IE aquel-de+lado Tata 75. IE llegar-ANT Mama 76. IE este Tata 77. IE saber-PERFREC Mama 78. IE saber-PERFREC Tata 79. IE sábado Mama 80. IE sábado Tata 81. IE ese en Mama 82. IE ese en Tata 83. REFL implorar-POTREM Mama 84. REFL implorar-POTREM Tata 85. IE pobre Mama 86. IE pobre Tata 87. IE pequeño-PL para Mama 88. IE pequeño-PL para Tata 89. pequeño dejar-PERFREC Mama 90. pequeño dejar-PERFREC Tata 91. pequeño hombre Mama 92. pequeño hombre Tata 93. IE pobre Mama 94. IE pobre Tata 95. IE tú de Mama 96. IE tú de Tata 97. IE pensamiento-poner Mama 98. IE pensamiento-poner Tata 99. REFL cubrir-IMP Mama 100. REFL cubrir-IMP Tata 101. tapesco corazón Mama 102. tapesco cora-zón Mama 103. eso junto+a Mama 104. eso junto+a Tata 105. nosotros+EXCL pobre Mama 106. nosotros+EXCL pobre Tata 107. IE tú de Mama 108. IE tú de Tata 109. IE ver-POTREM tú a Mama 110. IE ver-POTREM tú a Tata 111. IE al+principio Mama 112. al+principio Tata 113. IE temprano Mama 114. IE temprano Tata 115. IE tú AG Mama 116. IE tú AG Tata 117. IE luz Mama 118. IE luz Tata 119. blanca muy Mama 120. blanca muy Tata 121. levantar- PERFREC Mama 122. levantar-PERFREC Tata 123. nosotros+EXCL pequeño para Mama 124. nosotros+EXCL pequeño para Tata 125. IE eso con Mama 126. IE eso con Tata 127. nosotros+EXCL pequeño vivir-IMP Mama 128. nosotros+EXCL pequeño vivir-IMP Tata 129. caminar-IMP Mama 130. caminar-IMP Tata 131. desdichados Mama 132. desdichados Tata 133. lugar abajo en Mama 134. lugar abajo en Tata 135. yo hermano Mama 136. yo hermano Tata 137. IE ángel Mama 138. IE ángel Tata 139. yo hermano Mama 140. yo hermano Tata 141. IE guardián Mama 142. IE guardián Tata 143. IE ese AG Mama 144. IE ese AG Tata

145. nosotros+EXCL cuidar-IMP ¿? Mama 146. nosotros+EXCL cuidar-IMP ¿? Tata 147. tú decir-PERFREC Mama 148. tú decir-PERFREC Tata 149. Mama pequeña a Mama 150. Mama pequeña a Tata 151. Krüin lugar en Mama 152. Krüin lugar en Tata 153. Mama pequeña a Mama 154. Mama pequeña a Tata 155. IE decir-PERFREC Mama 156. IE decir-PERFREC Tata 157. IE saber-PERFREC Mama 158. IE saber-PERFREC Tata 159. IE este-de+lado Mama 160. IE este-de+lado Tata 161. IE aquel de+lado Mama 162. IE oeste Tata 163. IE unido Mama 164. IE unido Tata

Viniste, Mama

Viniste, Mama.

Viniste, Tata.

Por el este, Mama.

Por el este, Tata.

Por el este, Mama.

5

Por el este, Tata.

A transformar el mundo, Mama.

A transformar el mundo, Tata.

Al mundo de abajo, Mama.

Al mundo de abajo, Tata.

10

A nosotros pequeños, Mama.

A nosotros pequeños, Tata.

A nosotros desobedientes, Mama.

A nosotros desobedientes, Tata.

A nosotros malos, Mama.

15

A nosotros malos, Tata.

A abrazar el mundo, Mama.

A abrazar el mundo, Tata.

Ya estás, Mama.

Ya estás, Tata.

20

Escuchando, Mama.

Escuchando, Tata.

Tú lo dijiste, Mama. Tú lo dijiste, Tata.	
Tú llegaste, Mama. Tú llegaste, Tata.	25
A Río Balso, Mama. A Río Balso, Tata.	
A donde la Pequeña Mama, Mama. A donde la Pequeña Mama, Tata.	30
Para la Pequeña Mama, Mama. Para la Pequeña Mama, Tata.	
Os visteis, Mama. Os visteis, Tata.	
Cerca de nosotros, pequeños, Mama. Cerca de nosotros, pequeños, Tata.	35
Entonces, Mama. Entonces, Tata.	
Las Escrituras, Mama. Las Escrituras, Tata.	40
La primera, Mama. La primera, Tata.	
La segunda, Mama. La segunda, Tata.	
Las dejaste, Mama. Las dejaste, Tata.	45
Para que imploremos, Mama. Para que imploremos, Tata.	
En el día sábado, Mama. En el día sábado, Tata.	50
El sábado, Mama. El sábado, Tata.	

Ese día, Mama. Ese día, Tata.	
Tú llegarás, Mama. Tú llegarás, Tata.	55
Cerca, Mama. Cerca, Tata.	
A oír nuestras palabras, Mama. A oír nuestras palabras, Tata.	60
Tú lo dijiste, Mama. Tú lo dijiste, Tata.	
A la Pequeña Mama, Mama. A la Pequeña Mama, Tata.	
La Pequeña Mama, Mama. La Pequeña Mama, Mama.	65
Dijo, Mama. Dijo, Tata.	
Acerca de ello, Mama. Acerca de ello, Tata.	70
Que se conocería, Mama. Que se conocería, Tata.	
De este lado, Mama. De aquel lado, Tata.	
Llegaste, Mama. Al este, Tata.	75
Se conoció, Mama. Se conoció, Tata.	
El sábado, Mama. El sábado, Tata.	80
Ese día, Mama. Ese día, Tata.	

Imploraremos, Mama. Imploraremos, Tata.	
Humildemente, Mama. Humildemente, Tata.	85
Por nosotros, pequeños, Mama. Por nosotros, pequeños, Tata.	
A nosotros, pequeños, nos dejaste, Mama. A nosotros, pequeños, nos dejaste, Tata.	90
Es pequeño el hombre, Mama. Es pequeño el hombre, Tata.	
Humildemente, Mama. Humildemente, Tata.	
En ti, Mama. En ti, Tata.	95
Ponemos el pensamiento, Mama. Ponemos el pensamiento, Tata.	
Para abrigarnos, Mama. Para abrigarnos, Tata.	100
En el corazón del tapesco, Mama. En el corazón del tapesco, Tata.	
Junto a ello, Mama. Junto a ello, Mama.	
Nosotros, pobres, Mama. Nosotros, pobres, Tata.	105
Que somos tuyos, Mama. Que somos tuyos, Tata.	
Lo ves tú, Mama. Lo ves tú, Tata.	110
Al principio, Mama. Al principio, Tata.	

Temprano, Mama. Temprano, Tata.	
Tú, Mama. Tú, Tata.	115
La luz, Mama. La luz, Tata.	
Muy blanca, Mama. Muy blanca, Tata.	120
Elevaste, Mama. Elevaste, Tata.	
Para nosotros, pequeños, Mama. Para nosotros, pequeños, Tata.	
Con ella, Mama. Con ella, Tata.	125
Nosotros, pequeños, vivimos, Mama. Nosotros, pequeños, vivimos, Mama.	
Caminamos, Mama. Caminamos, Tata.	130
Nosotros, desdichados, Mama. Nosotros, desdichados, Tata.	
En el mundo de abajo, Mama. En el mundo de abajo, Tata.	
Mis hermanos, Mama. Mis hermanos, Tata.	135
Los ángeles, Mama. Los ángeles, Tata.	
Mis hermanos, Mama. Mis hermanos, Tata.	140
Nuestros guardianes, Mama. Nuestros guardianes, Tata.	

Ellos, Mama. Ellos, Tata.	
Nos cuidan, Mama. Nos cuidan, Tata.	145
Tú se lo dijiste, Mama. Tú se lo dijiste, Tata.	
A la Pequeña Mama, Mama. A la Pequeña Mama, Tata.	150
En Río Balso, Mama. En Río Balso, Tata.	
A la Pequeña Mama, Mama. A la Pequeña Mama, Tata.	
Lo dijiste, Mama. Lo dijiste, Tata.	155
Y lo supimos, Mama. Y lo supimos, Tata.	
De este lado, Mama. De este lado, Tata.	160
De aquel lado, Mama. Al oeste, Tata.	
Todos al mismo tiempo, Mama. Todos al mismo tiempo, Tata.	

6.2.8. Textos XII y XIII: Canto introductorio y letanía de una ceremonia de la religión de Mama Chi

La religión de Mama Chi o la Pequeña Madre, es un movimiento religioso de inspiración cristiana, surgido al parecer en la década de 1960 y que predomina entre los guaimíes de Chiriquí que inmigraron a Costa Rica. La expresión Pequeña Madre se refiere a la fundadora del movimiento, la guaimí Celia Atencio quien (Bozzoli de Wille 1975: 111):

vivió por el río Bocabalsa en Panamá; recibió el mensaje de Cristo y la Virgen, quienes le hicieron una visita marcada por diversas señales que convencieron a los fieles... Celia ... predicó mucho... prohibió la balsería, la chicha fuerte, enamorar mujeres, hacer enemigos; pidió que se llamaran todos entre sí "hermanos"... murió, según ella misma lo predijo, en 1965...

Otra caracterización del movimiento la hizo con las siguientes palabras la antropóloga panameña Reina Torres de Araúz (1980: 266):

Entre los Guaymies, se vive en los últimos quince años, un período de fervor religioso nativista, basado en un culto de tipo sincrético que incorpora muchos elementos cristianos. Se trata del culto de Mama Chi, originado en una "aparición" sucedida a una india de nombre cristiano, Delia Bejarano. Se le había "aparecido la Virgen María y según distintas versiones, Jesucristo y San José, dándole instrucciones acerca de la conservación de la cultura y la conveniencia de alejar a los Guaymies de las influencias externas... Gestiones de defensa cultural, tales como la retirada de los niños Guaymies de las escuelas; rechazo de elementos industriales foráneos; eliminación de la tradicional Balsería, probablemente por su función aglutinadora que en un momento crítico resultaba inconveniente, fueron las órdenes inmediatas del nuevo evangelio. Más difíciles de cumplir, por no decir desatadas por completo, fueron las que prohibían la prestación de servicios en las compañías fruterías y el retiro a las labores agrícolas y pecuarias de sus regiones históricas, como el abandono de radio de transistores y otros aparatos de tecnología foránea.

Acevedo (1986: 60) describe en detalle el escenario en que se llevó a cabo la ceremonia de la religión de Mama Chi cuyos cantos grabó: en el centro de la habitación más amplia de su casa, Pedro Bejarano, predicador de este culto -ataviado con un pantalón negro y una camisa azul con aplicaciones de cintas y figuras geométricas de varios colores, y con el rostro decorado con líneas de color negro-, colocó una cruz de madera y una imagen de madera con corona de plumas; suspendidos por medio de cuerdas, dos pliegos de cartulina mostraban "signos religiosos". En este entorno, por lo menos cada quince días, el día sábado por la noche, se celebraban las sesiones, integradas por una prédica seguida por el canto y luego por un diálogo del predicador y los feligreses. En la grabación de Acevedo se da un canto corto introductorio, seguido por una letanía. En ambos, las palabras de Bejarano son repetidas por los demás participantes (en la transcripción sólo se han incluido las intervenciones del primero). Cuando la letanía concluye, se da entre el oficiante y la congregación un breve intercambio de preguntas y respuestas como las que siguen:

Bejarano: ¿Ñán kúin Máman Tatá grá? `¿No es bueno para Mama y Tata?
 Fieles: Kúin Máman grá Tatá grá. `Es bueno para Mama y Tata.'
 Bejarano: ¿Kúge Máman Tatá gwe abra ñán nibí bánggrábe? `¿No es bella
 la palabra de Mama y Tata?
 Fieles: Kúin, bánggrábe. `Es buena, es bella'.

Por lo que atañe a los signos religiosos mencionados por Acevedo, posiblemente se tratara de palabras escritas en un alfabeto especial, derivado del latino (por medio de la modificación de la forma de las letras) por los seguidores del culto de Mama Chi para escribir el movere y el bocotá.

Tanto el canto introductorio como la letanía están integrados por enunciados que la congregación repite después del oficiante.

En el caso del canto introductorio las oraciones son tres. La segunda y la tercera están en movere común y corriente, pero la primera emplea la forma *óra* con el significado de oración, lo cual no es usual, si bien sí lo es el verbo *oráre* 'orar' tomado del castellano. Otro castellanismo *ménša* 'mesa' se emplea metafóricamente para hacer alusión al mundo. Esta imagen, lo mismo que el uso en la letanía del término *tapesco* con idéntico referente se debe a la concepción dentro de esta religión de que el mundo es una superficie plana apoyada sobre patas.

La letanía esboza toda una serie de aspectos de la religión de Mama Chi. Se refiere a la venida de Mama (la Virgen María) y Tata (Cristo) a transformar el "mundo de abajo" y su revelación a la Pequeña Mama a la que dejaron las Escrituras para que supieran las personas cómo implorar el día sábado, cuando la Mama y el Tata se aproximan para escuchar a los fieles. Lo revelado a la Pequeña Mama se difundió entre los guaimíes en todas direcciones: al norte, al sur y al oeste. Se manifiesta además humildad, reconociendo lo pobres, pequeños y defectuosos que somos los humanos, y agradeciendo a Mama y a Tata sus cuidados que abarcan, entre otras cosas, el hacer salir todos los días el sol para que las personas puedan vivir y mantener a los ángeles como sus protectores y guardianes.

Formalmente cabe señalar que está compuesta por parejas de enunciados con frecuencia iniciados por el indicador de estilo *ye* (inacentuado) y que concluyen normalmente con sendas expresiones vocativas: el primero con la palabra *Mama* apocopada en *Mam* y el segundo con *Tata* apocopado en *Tat*. No obstante, en un caso aparece *Mam* al final de los dos enunciados. Generalmente también, la parte no vocativa de los enunciados es idéntica, sin embargo, se dan tres casos en que esto no sucede.

BIBLIOGRAFIA

Abreviaturas

ALCA	Artículos en Lingüística y Campos Afines (ILV-Colombia)
CIA	Congreso Internacional de Americanistas
CIDCA	Centro de Investigaciones y Documentación de la Costa Atlántica (Nicaragua)
ELCh	Estudios de Lingüística Chibcha (Universidad de Costa Rica)
HyC	Hombre y Cultura (Panamá)
IJAL	International Journal of American Linguistics
ILV	Instituto Lingüístico de Verano
INAC	Instituto Nacional de Cultura, Panamá
JSA	Journal de la Société des Américanistes de Paris
MGC	Ministerio de Gobierno, República de Colombia
RCA	Revista Colombiana de Antropología
RFL	Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica
SIL	Summer Institute of Linguistics
s.f.	sin fecha
h.	hacia

Abarca González, Rocío. 1988. "Uso y frecuencia de los sufijos del núcleo predicativo en las narraciones tradicionales borucas." *ELCh* 7: 75-120.

Acevedo Vargas, Jorge Luis. 1983. *Breve reseña de la música en Talamanca*. Vicerrectoría de Acción Social, Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

_____. 1986 *La música en las reservas indígenas de Costa Rica*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

_____. s.f. *Antología de música indígena costarricense. Malekú-guatuzo*. Asociación Indígena de Costa Rica Pablo Presbere.

_____. s.f. *Música indígena costarricense. Boruca- Chirripó. Breve antología de música indígena de Boruca y Chirripó*. Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación.

_____. s.f. *Ye' stsòke. Yo suelo cantar. Breve antología de música indígena de Talamanca*. Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Acción Social.

_____. s.f. *Antología de música indígena costarricense. Guaymí-térraba*. Asociación Indígena de Costa Rica Pablo Presbere.

Alarcos Llorach, Emilio. 1976. "La adquisición del lenguaje por el niño". En: *Tratado del lenguaje 3: La adquisición del lenguaje por el niño. Desórdenes, funciones secundarias y representaciones gráficas del lenguaje*, 9-42, Emilio Alarcos Llorach y otros. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Alba C., Manuel María. 1928. *Hombres y Dioses Cunas. La Creación del Mundo Cuna*. Imprenta Nacional, Ciudad de Panamá.

Alexander, Hartley Burr. 1964a. *The Mythology of All Races. Vol. X: North American*. Cooper Square Publishers, Nueva York.

_____. 1964b *The Mythology of All Races. Vol. XI: Latin American*. Cooper Square Publishers, Nueva York.

Alphonse, Ephraim. 1956. *Guaymí Grammar and Dictionary with Some Ethnological Notes*. Smithsonian Institution, Bureau of American Ethnology, Bulletin 162; Washington D.C.

_____. 1972. "La Saga de los Indios Guaymíes". *HyC* 2 (3): 111-7.

_____. 1978. "Costumbres, Folklore y Leyendas Guaymíes." *Actas del V Simposium Nacional de Antropología, Arqueología y Etnohistoria de Panamá*. Instituto Nacional de Cultura, Ciudad de Panamá.

Alvarado Chaves, Magda Lorena. 1989. "Los actantes en la narración tradicional boruca." *RFL* 15 (2): 103-118.

Arango Ferrer, Javier. 1965. *Historia Extensa de Colombia, Vol. XIX, Raíz y desarrollo de la literatura colombiana*. Ediciones Lerner, Bogotá.

Arellano, Jorge Eduardo. 1987. "Los hijos del maíz y de la yuca". *Cuadernos Hispanoamericanos* 449: 65-80.

Arosemena, Frances C. de. 1980. "Los participantes en un texto narrativo guaymí." En: *Lenguas de Panamá, Tomo VIII: Estudios sobre el discurso en guaymí*, 61-82, INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Arosemena, Melquíades A. 1979 (compilador). *Kuke ni brai krikwe (Los pescadores)* . INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

_____. 1980a. "La lingüística de texto aplicada a un texto narrativo guaymí." En: *Lenguas de Panamá, Tomo VIII: Estudios sobre el discurso en guaymí* , 1-34, INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

_____. 1980b. "Observaciones analíticas de un texto narrativo guaymí." En: *Lenguas de Panamá, Tomo VIII: Estudios sobre el discurso en guaymí*, 35-60, INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

_____. s.f. (compilador) *Kukwe kira ketarike ngäbere* (Cinco cuentos guaymíes). Panacopias, Ciudad de Panamá.

Atencio, Rugia y Gerardo González. 1993. *La serpiente de mar... y otras historias Guaymíes*. Asociación Nacional de Educadores y Grupo Danés NEPENTHES. Costa Rica.

Bauman, Richard. 1984. *Verbal Art as Performance* . Waveland Press, Inc.; Prospect Heights, Illinois.

Bascom, William R. 1955. "Verbal Art." *Journal of American Folklore* 68: 245- 52.

Betancourt de Sánchez, Helia y Adolfo Constenla Umaña. 1981. "La expedición al territorio de los guatusos: una crónica colonial hispana y su contraparte en la tradición oral indígena." *RFL* 7 (1, 2): 19-34.

Binder, Reinaldo. 1980. *Primer Seminario Taller de Lingüística Aplicada: Literatura Oral Indígena* . INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Blanco G., Humberto y otros. 1977. *Geru trage lle nga ske giti (Cuentos sobre los animales de la selva)* . INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Bolaños Ugalde, Luis. 1979. "Raíces de la literatura costarricense: el teatro y la narrativa." *Káñina* (Universidad de Costa Rica) 3 (2): 7-18.

_____. 1980. "Raíces de la literatura costarricense: el teatro y la narrativa." *Káñina* (Universidad de Costa Rica) 4 (1): 3-18.

Bolinder, Gustaf. 1924. "Die letzten Chimila-Indianer." *Ymer* 44: 220-8.

_____. 1925. *Die Indianer der tropischen Schneegebirge. Forschung in dem nördlichsten Südamerika* . Stuttgart.

Botero Verswyvel, Silvia. 1987. "Indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta." En: *Introducción a la Colombia Amerindia* , 39-49. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Bozzoli de Wille, María Eugenia. 1975. *Localidades indígenas costarricenses*. Editorial Universitaria Centroamericana, San José.

_____. 1976. "La esposa del Bribri es hermana de Dios." *América Indígena* 36 (1):

_____. 1977. "Narraciones bribbris". *Vínculos* (Revista de Antropología del Museo Nacional de Costa Rica) 2 (2): 165-99.

_____. 1978. "Narraciones bribbris." *Vínculos* (Revista de Antropología del Museo Nacional de Costa Rica) 3 (1,2): 67-104.

_____. 1979. *El nacimiento y la muerte entre los bribbris*. Editorial Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

_____. 1980. "La conceptualización y técnica del soplo en la medicina aborígen bribri." En: *La Antropología Americanista en la Actualidad, Homenaje a Rafael Girard*, 165-94. Editores Mexicanos Unidos, México, D.F.

_____. 1982a. "Narraciones talamanqueñas." *Vínculos* (Revista de Antropología del Museo Nacional de Costa Rica) 8 (1,2): 1-12.

_____. 1982b. "Symbolic Aspects of Bribri Roles on the Occasions of Birth and Death." En: *Sex Roles and Social Change in Native Lower Central America*, 142-65, compilado por Christine A. Loveland y Franklin O. Loveland. University of Illinois Press: Urbana.

_____. 1982c. *Especialistas en la medicina aborígen bribri. Informe Preliminar*. Departamento de Antropología de la Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.

_____. 1983. "De Donde el Sol Nace a Donde el Sol se Pone: Mitología Talamanqueña del Clima y de las Enfermedades." *América Indígena* 43 (1): 125-45.

_____. 1984. "La posición social de los especialistas en la medicina aborígen de Talamanca." En: *Revista de Ciencias Sociales* (Universidad de Costa Rica). Edición especial N° 1: 9-21.

_____. 1985. "La conceptualización del cuerpo humano en el chamanismo talamanqueño." 45 *CIA*, Bogotá, julio de 1985.

_____. 1986. "Visiones de la naturaleza: la forma en que dos culturas costarricenses han tratado la selva. Tercer Congreso de la Sociedad Internacional de Psicología Comparativa. San José, Costa Rica, julio de 1986.

_____. 1988. "The Ideology of Reciprocity as Reflected in Man-Animal Relationships among the Bribri Indians and National Costa Rican Ideologies on Natural Resources." 12th. International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, Zagreb, Yugoslavia, 24 a 31 de julio de 1988.

_____. 1989. "Símbolos del intercambio recíproco en la visión del mundo de los Bribri." En: *Las religiones amerindias 500 años después*, 41-52, compilado por Juan Botasso. 46 *CIA* (Amsterdam 1988). Abya-Yala. Quito.

Brettes, Joseph de. 1903. "Les indiens Arhouaque-Kaggabas." *Bull. de la Soc. d' Anthropologie* (Paris) 4 (3) : 318-57.

Cachafeiro, Nuvia y Aracelly Zentner. 1964. "El Mundo Mágico Religioso del Indio Guaymí." Tesis de Licenciatura, Universidad de Panamá.

Castellanos, Juan de. 1886. *Historia del Nuevo reino de Granada*. Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid.

Castillo, Dionisio. 1981. *Los Barí: su mundo social y religioso*. Ediciones Naturaleza y Gracia, Salamanca.

Castro C., Eustaquio, Antonio Blanco R. y Adolfo Constenla Umaña. 1993. *LACA MAJIFJICA / La transformación de la tierra*. Editorial de la 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, State University of New York at Albany.

_____. 1991a. "Observaciones etnomusicológicas acerca de tres cantos de cuna cabécares." *ELCh* 10: 143-63.

_____. 1991b. "Los géneros musicales bribbris: aspectos sociolingüísticos de su ejecución." *Káñina* 15 (1- 2): 243- 54 .

_____. 1991c. "La temática de los cantos fúnebres bribbris." *RFL* 17 (1-2): 81-104.

_____. 1992. "La función social de la música en el ritual fúnebre bribri." *Káñina* 16 (1): 245- 65.

Cervantes Gamboa, Laura y Adolfo Constenla Umaña. 1986. "Los cantos fúnebres bribbris: análisis musical y filológico". Estudio inédito. Departamento de Antropología, Universidad de Costa Rica.

Céspedes Marín, Amando. 1923. *Crónicas de la visita oficial y diocesana al Guatuso*. Imprenta Lehmann, San José.

_____. 1924. "Apuntes sobre las tradiciones que aún conservan los indios guatusos." *Revista de Costa Rica* 5: 134-5.

Cibala C., Romelio y Máximo Carpintero B. 1979. *Kwian juma unsuialin boidu mine (Lo que les sucedió a los antepasados)*. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Cobaría, Buswara; Paul Headland y Stephen Levinsohn. 1976. "Utacaya. Texto en tunebo". En: Levinsohn, Stephen (comp.) *Estudios Chibchas I*: 109-136. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

Cohen, Jean. 1974. *Estructura del lenguaje poético*. Editorial Gredos, Madrid.

Binder, Reinaldo. 1980. *Primer Seminario Taller de Lingüística Aplicada: Literatura Oral Indígena*. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Constenla Umaña, Adolfo. 1976. "Cuatro textos de la literatura oral guatusa." Suplemento *Forja* 21: 4-5. *Periódico Universidad* (Universidad de Costa Rica).

_____. 1981. "Comparative Chibchan Phonology". Tesis doctoral, Universidad de Pensilvania.

_____. 1982a. "Algunos aspectos de la etnografía del habla de los indios guatusos." *ELCh* 1: 5-31. 1982

_____. 1982b. "Seis narraciones tradicionales guaimíes (moves)". *RFL* 8 (1, 2): 103-7.

_____. 1982c. "La nasalización en relación con el tono y la intensidad en bribri." *RFL* 8 (1-2): 109-12.

_____. 1983a. "Descripción del sistema fonemático del guatuso". *RFL* 9 (1): 3-20.

_____. 1983b. "Anotaciones sobre la religión tradicional guatusa." *América Indígena* 43 (1): 97-123

_____. 1983c. "Desarrollo del estudio diacrónico de las lenguas chibchas". *ELCh* 2: 15-66.

_____. 1985a. "Las lenguas dorasque y chánguena y sus relaciones genealógicas". *RFL* 11 (2): 81-92.

_____. 1985b. "Clasificación lexicoestadística de las lenguas de la familia chibcha". *ELCh* 4: 155-97.

_____. 1986a. "Textos bilingües de cuatro narraciones tradicionales borucas". *RFL* 12 (1): 79-102.

_____. 1986b. "La función de una alternativa gramatical guatusa en el discurso narrativo tradicional". *Memorias del Primer Simposio Científico sobre Pueblos Indígenas de Costa Rica*, 119-127, compilado por Ramiro Barrantes, María E. Bozzoli de Wille y Carmen P. Gudiño.

_____. 1986c. *Abecedario ilustrado térraba*. Ministerio de Educación Pública. San José, Costa Rica.

_____. 1988. "La familia lingüística chibcha". Ponencia presentada en el Tercer Seminario-Taller para el Estudio Preliminar del Atlas Etnolingüístico Colombiano, 10 a 12 de febrero de 1988. Yerbabuena, Colombia.

_____. 1989a. "Subagrupación de las lenguas chibchas: algunos nuevos indicios comparativos y lexicoestadísticos". *ELCh* 8.

_____. 1989b. "Afinidades mesoamericanas del mito talamanqueño de los dioses de las tormentas". *RFL* 15 (2): 75-102.

_____. 1990a. "The language of Bribri Ritual Songs." *Latin American Indian Literatures Journal* 6 (1): 14-35.

_____. 1990b. "Introducción al estudio de las literaturas tradicionales chibchas". *RFL* 16 (1): 55-96.

_____. 1991. "Tres textos guatusos del ciclo de las uniones con los animales." *ELCh* 10: 101-120.

_____. 1992a. "Sobre los estudios diacrónicos de las lenguas chibchas y su contribución al conocimiento del pasado de sus hablantes." Ponencia presentada en el simposio Chibchas en América, VI Congreso de Antropología en Colombia, Universidad de los Andes, Bogotá, 22 a 25 de julio.

_____. 1992b. "Hagiografía y antihagiografía en la tradición oral guatusa". *RFL* 18 (1).

_____. 1993. "Estudio introductorio". En: *LACA MAJIFIJICA / La transformación de la tierra*, 3-64, narrada por Eustaquio Castro C. y Antonio Blanco R., introducción, transcripción y traducción de Adolfo Constenla Umaña. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Constenla Umaña, Adolfo y Rafael Bejarano Palacios. 1989. *Alfabeto práctico ilustrado guaimí*. Ministerio de Educación Pública. San José, Costa Rica.

Constenla Umaña, Adolfo y Espíritu S. Maroto Rojas. 1979. *Leyendas y tradiciones borucas*. Editorial Universidad de Costa Rica. San José. (Segunda edición: 1986).

Conzemius, Eduard. 1927. "Los indios Payas de Honduras". *JSA* 19: 245-302.

_____. 1929. "Die Rama-Indianer von Nicaragua". *Zeitschrift für Ethnologie* 59 : 291-362.

Craig, Colette G. 1988a. "A Rama language for the Rama people." *ELCh* 7: 39-63.

_____. 1988b. "A Grammar of Rama". Inédito. University of Oregon.

Chapin, Macpherson. 1970. *Pab igala: Historias de la Tradición Kuna*. Universidad de Panamá (segunda edición, que no incluye los textos en cuna, 1989, Abya-Yala, Quito).

_____. 1983. "Curing among the San Blas Kuna of Panama." Tesis doctoral, University of Arizona.

Chaves, Milciades .1949. "Mitología Kággaba." *Boletín de Arqueología* (Bogotá) 2 (5, 6).

Chaves, A. y De Francisco, L. 1977. *Los Ijka. Reseña etnográfica*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá.

Chaves Mendoza, Alvaro. 1964. *Reseña etnográfica de los cobarías*. Casa Colonial; Pamplona, Colombia.

Delgado, Francisco. 1972. "El baile del tigre, entre los indios Teribe." *Hombre y Cultura* (Panamá) 2 (3): 103-9.

Dickeman Datz, Margaret. 1983. "El Tópico en Bribri: Sintaxis y Discurso." *América Indígena* 43 (1): 171-86.

Eliade, Mircea. 1976. *Myths, dreams and mysteries*. Collins Clear-Type Press, Londres y Glasgow.

Fabo, Pedro. 1911. *Idiomas y etnografía de la Región Oriental de Colombia*. Benet Impresor, Barcelona.

Fergusson, Charles. 1964. "Baby talk in six languages." *American Anthropologist* 66 (2): 113-133.

Fernández, León. 1975 [1889]. *Historia de Costa Rica durante la dominación española* (1502-1821). Editorial Costa Rica.

Fernández de Piedrahíta, Lucas. 1942[c. 1680]. *Historia General del Nuevo Reino de Granada*. Editorial ABC, Bogotá.

Fernández Guardia, Ricardo. 1975. *El Descubrimiento y la Conquista. Reseña Histórica de Talamanca*. Editorial Costa Rica. San José.

Fischer, Manuela y Konrad Th. Preuss. 1989. *Mitos Kogi*. Abya-Yala. Quito.

Flores Mejía, Lázaro. 1989. *Mitos, leyendas y ritos de los Pech*. Producciones Audiovisuales Educativas de Honduras, Tegucigalpa.

Forster, Keith. 1977. "The narrative folklore discourse in border Cuna." En: *Discourse grammar: studies in indigenous languages of Colombia, Panama and Ecuador II*, 1-23, compilado por R.E. Longacre y F. Woods. SIL y University of Texas at Arlington, Dallas.

_____. 1978. "La clasificación y estructura de un discurso ilustrado por discursos narrativos folklóricos en la lengua kuna de Paya." En: *Lenguas de Panamá, IV: Estudios sobre el discurso*, 119-70, compilado por S.H. Levinsohn. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Francescato, Giuseppe. 1971. *El lenguaje infantil. Estructuración y aprendizaje*. Ediciones Península. Barcelona.

Franco, Juan. 1978. *Breves noticias o apuntes de los usos y costumbres de los habitantes del Istmo de Panamá y sus producciones* . Instituto Nacional de Cultura, Ciudad de Panamá.

Friede, Juan. 1966. *Invasión del país de los chibchas* . Ediciones Tercer Mundo, Bogotá.

Gabb, William. 1875. "On the Indian Tribes and Languages of Costa Rica." *Proceedings of the American Philosophical Society* 14: 483-602.

Gagini Chavarría, Carlos. 1917. *Los aborígenes de Costa Rica* . Imprenta Trejos, San José.

_____. 1922. "Cuentos bribris." *Revista de Costa Rica* 3 (1): 166-7.

Gamarra M., Felipe. 1979. *Tlapga dena lleyë sharyono batok dö e lanyo (Todo lo que les sucedió a los antepasados)* . INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Garay, Narciso. 1982. *Tradiciones y cantares de Panamá* . Ciudad de Panamá: Impresora Panamá, S.A.

García, Alejandro. 1978. *El hombre cura con la hierba*. ILV-INAC, Ciudad de Panamá.

García, Baldomero. 1978. *Comparando el pasado con el presente* . ILV-INAC, Ciudad de Panamá.

García, Tito. 1978. *Nuestras costumbres e historia* . ILV-INAC, Ciudad de Panamá.

Garibay, Angel M. 1963. *Panorama literario de los pueblos nahuas* . Editorial Porrúa, México D.F.

Gassó, Leonardo. 1946. "Catequización de los Indios de la Costa de San Blas." *Revista Lotería* (Panamá) 62: 5-8.

Gómez, Antonio. 1969. "El cosmos, religión y creencias de los indios Cuna." *Boletín de Antropología* (Universidad de Antioquia) 11: 55-98.

González, Manuel. 1977. *Tlabga dena trôcuo (Cuentos de nuestros ancianos)* . INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

González de Pérez, María Stella. 1980. *Trayectoria de los estudios sobre la lengua chibcha o muisca* . Instituto Caro y Cuervo, Bogotá.

González, Raúl y Francisco Herrera. 1964. "Informe sobre una investigación etnográfica entre los indios Bogotá de Bocas del Toro." *HyC* 1(3): 56-81.

González V., Patricio; Donildo Pitterson G. y Virgilio Pitterson J. 1978. *Bi tlapga sdëkwo e lanyo (Cuento de las tradiciones de nuestros antepasados)*. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Gossen, Gary H. 1985. "Tzotzil Literature". En: *Handbook of Middle American Indians. Supplement 3: Literatures*, 64-106, compilado por Munro S. Edmonson. University of Texas Press, Austin.

Greimal, Pierre. 1967. *Mitología de las estepas, de los bosques y de las islas*. Vitoria, España.

Guevara, Marcos. 1986. "Mythologie des Indiens Talamanca (Costa Rica)". Tesis doctoral, Universidad de París X Nanterre.

Gunn, Mary R. 1978. "Distribución de los márgenes de citas en el discurso bokotá." En: *Lenguas de Panamá, V: La estructura del diálogo en el discurso narrativo*, 1-27, compilado por S.H. Levinsohn. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Gunn, Robert D. 1978. "Algunos aspectos de enlace en el discurso narrativo en bokotá". En: *Lenguas de Panamá, IV: Estudios sobre el discurso*, 1-26, compilado por S.H. Levinsohn. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

_____. 1980. *Lenguas de Panamá, VII. Clasificación de los idiomas indígenas de Panamá con un vocabulario comparativo de los mismos*. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Headland, Edna. 1976. "Distribución de información en tunebo." En: *Estudios Chibchas I*, 41-75, compilado por Stephen Levinsohn. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

_____. 1980. "Forma, posición y uso de fórmulas citativas en tunebo." *ALCA* 10: 39-85. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

Headland, Paul y S. H. Levinsohn. 1976. "Prominencia y cohesión dentro del discurso en tunebo." En: *Estudios Chibchas I*, 1-40, compilado por Stephen Levinsohn. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

Herrera, Leonor y Marianne Cardale de Schrimpf. 1974. "Mitología Cuna: Los Kalu según Don Alfonso Díaz Granados." *RCA* 17: 201-47.

Holmer, Nils M. 1947. "Critical and Comparative Grammar of the Cuna Language". *Etnologiska Studier* 14, Gotemburgo.

_____. 1951. "Cuna Crestomathy". *Etnologiska Studier* 18, Gotemburgo.

_____. 1952a. "Inatoipippiler or Adventures of three Cuna boys according to Manibigdinapi". *Etnologiska Studier* 20, Gotemburgo.

_____. 1952b. "Ethnolinguistic Cuna Dictionary". *Etnologiska Studier* 19, Gotemburgo.

Holmer, Nils y Henry Wassén. 1947. *Mu-Igala or the Way of the Muu*. Etnografiska Museet, Gotemburgo.

_____. 1953. "The complete Mu-Igala in picture writing". *Etnologiska Studier* 21, Gotemburgo.

_____. 1958. "Nia-Ikala. Canto mágico para curar la locura". *Etnologiska Studier* 23, Gotemburgo.

Hoppe, Dorothy. 1973. "Malayo." *Aspectos de la cultura material de grupos étnicos de Colombia I*: 307-16. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

Hoppe, Robert. 1981. "The Malayo: protectors of the universe. A Study in myth, ritual and symbolism." SIL; Arlington, Texas.

Hoppe, Robert y Dorothy Hoppe. 1974. "Texto malayo". En: *Folclor Indígena de Colombia* 1: 357-82. ILV-MGC. Editorial Townsend. Lomalinda, Colombia.

Howe, James y otros. 1978. *Cantos y Oraciones del Congreso Cuna*. Editorial Universitaria, Ciudad de Panamá.

Hymes, Dell H. 1972. "Models of Interaction of Language and Social Life." In: *Directions in Sociolinguistics*, 35-71, compilado por John Gumperz y Dell Hymes. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

_____. 1977. "Discovering oral performance and measured verse in American Indian narrative." *New Literary History* 8: 431-57.

Ibarra Rojas, Eugenia. 1990. *Las sociedades cacicales de Costa Rica (siglo XVI)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Izquierdo Solís, Abraham. 1979. *Introducción a las letras arhuacas (ikän) que son distintas a las del español, con el cuento Vakuma vima neki gu' nanänninza nillana (-No quiero comer carne de mapurito- dijo)*. ILV-MGC. Editorial Townsend. Lomalinda, Colombia.

Izquierdo Solís, Abraham y Hubert P. Tracy. 1979. *Ikꞥ zä ga'kānamꞥ máikanꞥ kuentu ni* (Tres cuentos en lengua arhuaca) . ILV-MGC. Editorial Townsend. Lomalinda, Colombia.

Jakobson, Román. 1975. "Lingüística y poética." En: *Ensayos de lingüística general* . Editorial Seix Barral, S.A., Barcelona.

Jara, Carla V. 1993. *Ittè. Historias bribris*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Jaramillo Gómez, Orlando. 1987. "Bari." En: *Introducción a la Colombia Amerindia* , 63-73. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Jiménez Díaz, Floria. 1988. "Descripción componencial del mundo mitológico bribri." Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica.

Jones, Pedro Karl. 1974. "Una breve descripción de la cultura musical Chirripó." *América Indígena* 34 (2): 427-38.

Kayser, Wolfgang. 1970. *Interpretación y análisis de la obra literaria* . Editorial Gredos, S.A.; Madrid.

Koontz, Carol. 1978. "Características del diálogo en el discurso narrativo teribe." En: *Lenguas de Panamá, V : La estructura del diálogo en el discurso narrativo* , 29-61, compilado por S.H. Levinsohn. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Koontz, Carol y Joanne Anderson. 1978. "Los enlaces en el discurso teribe." En: *Lenguas de Panamá, IV : Estudios sobre el discurso* , 69-117, compilado por S.H. Levinsohn. INAC-ILV, Ciudad de Panamá.

Kramer, Fritz. 1970. *Literature among the Cuna Indians* . Enografiska Museum, Gotemburgo.

Krickeberg, Walter. 1971. *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas* . Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

Lázaro Carreter, Fernando. 1962. *Diccionario de términos filológicos* . Gredos, S.A. , Madrid.

Lehmann, Walter. 1920. *Zentral-Amerika*. Primera Parte. *Die Sprachen Zentral- Amerikas* . Tomo I. Verlag Dietrich Reimer, Berlín.

León Portilla, Miguel. 1985. "Nahuatl Literature." En: *Handbook of Middle American Indians. Supplement 3: Literatures*, 7-43, compilado por Munro S. Edmonson. University of Texas Press, Austin.

_____. 1986. *Pre-Columbian Literatures of Mexico*. University of Oklahoma Press; Norman, Oklahoma.

Ligorred Perramón, Francisco. 1990. *Consideraciones sobre la literatura oral de los mayas modernos*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, D.F.

López, Griselda María y Luz Graciela Joly. 1981. "Singing a lullaby in Kuna: A female verbal art." *Journal of American Folklore* 94: 351-8. 1976

Loveland, Franklin O. 1975. "Order and Disorder in Rama Cosmology: Dialectical Aspects of Natural Symbols among the Rama Indians of Eastern Nicaragua." Tesis doctoral, Duke University.

_____. 1976. "Tapirs and Manatees: Cosmological Categories and Social Process among the Rama Indians of Eastern Nicaragua." En: *Frontier Adaptations in Lower Central America*, 67-82, compilado por Mary W. Helms y F. O. Loveland. Institute for the Study of Human Issues, Philadelphia.

_____. 1982. "Watch That Pot or the Waksuk Will Eat You Up: An Analysis of Male and Female Roles in Rama Indian Myth." En: *Sex Roles and Social Change in Native Lower Central America*, 124-141, compilado por Christine A. Loveland y Franklin O. Loveland. University of Illinois Press: Urbana.

Margery Peña, Enrique. 1986a. "Etnoespantología cabécar". *RFL* 12 (1) : 153-188.

_____. 1986b. "Cuatro leyendas cabécares". *ELCh* 5 : 45- 57.

_____. 1986c. *Abecedario ilustrado cabécar*. San José: Ministerio de Educación Pública. Asesoría Nacional de Educación Indígena.

_____. 1989a "Algunos alcances en torno a la configuración de motifemas y temas en la narrativa oral talamanca". En: *"In Love and War: Hummingbird Lore" and Other Selected Papers from LAILA/ALILA's 1988 Symposium*, 53-8, compilado por M.H. Preuss. Labyrinthos: Culver City, California.

_____. 1989b. "La leyenda de La madre del Sol y de la Luna en una versión guaymí y en una versión del bocotá de Chiriquí". Ponencia presentada en el VII Simposio Internacional de la Asociación de Literaturas Indígenas Latinoamericanas. Albuquerque (Nuevo México), junio de 1989.

- _____. 1989c. "El origen del mundo en una narración bocotá de Chiriquí". *ELCh* 8: 153-82.
- _____. 1989ch. "Cuatro relatos mitológicos bocotás de los yé nansére ('seres malos')." *RFL* 15 (2): 51-73.
- _____. 1989d. *Diccionario Cabécar-Español/ Español-Cabécar*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. 1990a. "The Tar-baby Motif in a Bocota Tale: Blísigi sigabá gule ('The Opossum and the Agouti')." *Latin American Indian Literatures Journal* 6 (1):1-11.
- _____. 1990b. "El tema del tabú alimenticio en una narración bocotá de Chiriquí". *Scripta Ethnologica* 13 . Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana.
- _____. 1990c. "La leyenda del origen de Jirondái en una versión bocotá de Chiriquí: texto y comentarios." *RFL* 16 (1): 97-112.
- _____. 1991a. "En torno a las actancias del mito de la obtención del fuego en la narrativa oral indoamericana". *RFL* 17 (1 y 2): 105-122.
- _____. 1991b. "Directrices temáticas de la narrativa oral bocotá (dialecto de Chiriquí)". En: *Past, Present, and Future. Selected Papers on Latin American Indian Literatures*, 3-10, Mary H. Preuss Editor. Culver City: Labyrinthos.
- _____. 1991c. "Notas en torno a la forma y contenidos de una muestra de cantos de cuna cabécares". *ELCh* 10: 121-141.
- _____. 1992. "Apuntes sobre tres versiones bocotás de la leyenda de "La Madre del Maíz". *RFL* 18 (1): 75-81.
- _____. 1993a. "Textos y comentarios de cuatro relatos bocotás referentes a cataclismos". *RFL* 19 (1): 89-111.
- _____. 1993b. "Dos textos y algunos comentarios en relación con el rol de la guatusa (*Dasyprocta punctata*) en la narrativa oral de los bocotás de Chiriquí". *RFL* 19 (2): 71-79.
- _____. 1994 *Mitología de los bocotás de Chiriquí*. Abya-Yala. Quito.

Margery Peña, Enrique y Francisco Rodríguez Atencio. 1992. *Narraciones bocotás* . Editorial Universidad de Costa Rica.

Márquez, María Elena. 1979. *Los Tunebo, una cosmogonía precolombina*. Editorial Copimundo, Medellín.

Massajoli, Pierleone. 1970. "Los Payas." *Revista de la Universidad* (Universidad Nacional Autónoma de Honduras) 3 (2, 3): 62-79 .

Mérida, Pedro J. 1963. "Vida y costumbres del Guaymí de Veraguas." *Lotería* , 2ª época, 8 (93).

Miranda de Cabal , Beatriz.1974. *Un pueblo visto a través de su lenguaje*. Impresora Panamá, S.A. Ciudad de Panamá.

Moore, Alexander.1983. "Lore and Life: Cuna Indian pageants, exorcism and diplomacy in the twentieth century." *Ethnohistory* 30 (2): 93-106.

Nicholas, Francis. 1902. *Around the Caribbean and Across Panama*. H. M. Caldwell Co., Boston.

Nordenskjöld, Erland.1928. *Picture-Writings and Other Documents*,1. Comparative ethnographical studies 7 (1), Gotemburgo.

_____ 1930 *Picture-Writings and Other Documents*, 2. Comparative ethnographical studies 7 (2), Gotemburgo.

_____ 1932 "La conception de l'âme chez les indiens Cuna." *JSA* 24: 5-30.

_____ 1938 *A historical and ethnological survey of the Cuna indians* . Comparative ethnographical studies 10, Gotemburgo.

Noss, Phillip A. 1972. "Description in Gbaya Literary Art". En: *African Folklore* , 73-101, compilado por Richard M. Dorson. Doubleday & Company Inc., Garden City, Nueva York.

Ortiz Gómez, Francisco y Helena Pradilla Rueda. 1987. "Indígenas de los Llanos Orientales." En: *Introducción a la Colombia Amerindia* , 83-95. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Osorio G., Héctor.1979. "Chimila." *ALCA* 6: 21-58.

Park, Williard Z.1946. "Tribes of the Sierra Nevada de Santa Marta." En: *Handbook of South American Indians*, 2, *The Andean Civilizations* , 865-86, compilado por J. Steward. Smithsonian Institution, Washington D.C.

Pereira Mora, Francisco.1983. "Narraciones de Francisco Pereira". *Tradición oral indígena costarricense* 1 (3): 11-50.

Pinart, Alphonse L.1887. "Les Indiens de l'Etat de Panama." *Revue d'Ethnologie* (París) 6 (1): 33-56; 6 (2): 117-132.

Pittier, Henri F. 1898. *Die Sprache der Bribri-Indianer in Costa Rica* . Kais. Academie der Wissenschaften, Viena.

_____ 1903a. "Die Tirub, Teribes oder Terrabas, ein im Aussterben begriffener Stamm in Costa Rica." *Zeitschrift für Ethnologie* 35: 702-8.

_____. 1903b. "Folk-Lore of the Bribri and Brunka Indians in Costa Rica." *Journal of American Folk-Lore* 16 (60): 1-9.

_____. 1938. *Apuntaciones etnológicas sobre los indios bribris*. Museo Nacional, Serie Etnológica 1(1), San José.

_____. 1941. *Materiales para el estudio de la Lengua Brunka hablada en Boruca*. Imprenta Nacional, San José.

Pittier, Henri F. y Carlos Gagini. 1892. *Ensayo lexicográfico sobre la lengua de Térraba*. Tipografía Nacional, San José.

Porras Ledezma, Alvaro. 1959. "El idioma guatuso: fonética y lexicología." Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica.

Portilla Ch., Mario. 1986. "Un caso de muerte de lenguas: el térraba." *ELCh* 5: 97-246.

Pottier, Bernard. 1983. "Los hablantes y el multilingüismo. Introducción." En: *América Latina en sus lenguas indígenas*. Monte Avila Editores, Caracas.

Pradilla R., Helena. 1980. *Los Tunebo*. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Tunja.

_____. 1983 "Los Tunebo a través de su historia de origen." Tesis de Grado, Universidad Nacional, Bogotá.

Pradilla R., Helena y Francisco Salazar. 1978. *Tunebia infiel*. Universidad Nacional, Bogotá.

Prestán Simón, Arnulfo. 1975. *El uso de la chicha y la sociedad kuna*. Instituto Indigenista Interamericano, México D.F.

_____. 1984 "Taxonomía de la literatura oral kuna." *ELCh* 3: 135-41.

Preuss, Konrad Theodor. 1919. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 14: 314-404.

_____. 1920. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 15: 1040-79.

_____. 1921. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 16: 459-80.

_____. 1922. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 17: 737-64.

_____. 1923. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 18: 125-154.

_____. 1924. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 19: 890-950.

_____. 1925. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 20: 77-119, 461-95, 881-928.

_____. 1926. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 21: 192-224, 388-418, 777-796.

_____. 1927. "Forschungsreise zu den Kágaba-Indianern der Sierra Nevada de Santa Marta in Kolumbien". *Anthropos* 22: 66-79, 357-86.

Reclús, Armando. 1958. *Exploraciones a los istmos de Panamá y Darién*. Publicaciones de la Revista Lotería, Ciudad de Panamá.

Reclus, Elisée. 1881. *Voyage à la Sierra Nevada de Sainte Marthe*. Librairie Hachette, París.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1945. "Mitos y cuentos de los indios Chimila." *Boletín de Arqueología* (Bogotá) 1(1): 4-27.

_____. 1946. "Etnografía Chimila." *Boletín de Arqueología* (Bogotá) 2 (2): 95-156.

_____. 1950. *Los Kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Editorial Iqueima, Bogotá.

_____. 1951. *Los Kogi. Una tribu de la Sierra Nevada de Santa Marta*. Tomo II. Editorial Iqueima, Bogotá.

_____. 1953. "Contactos y cambios culturales en la Sierra Nevada de Santa Marta". *RCA* 1: 17-122.

_____. 1971. *Amazonian Cosmos*. The University of Chicago Press, Chicago y Londres.

_____. 1975. "Templos Kogi: introducción al simbolismo y a la astronomía del espacio sagrado." *RCA* 19.

_____. 1977. "Training for the Priesthood among the Kogi of Colombia." En: *Enculturation in Latin America* compilado por J. Wilbert. Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles.

_____. 1978. "The loom of life: a Kogi principle of integration." *Journal of Latin American Lore* 4 (1): 5-27.

_____. 1987. "The Great Mother and the Kogi Universe: a Concise Overview." *Journal of Latin American Lore* 13 (3): 73-113.

_____. 1990. "The Sacred Mountain of Colombia's Kogi Indians." En: *Iconography of Religions*. Instituto de Iconografía Religiosa, Universidad de Groningen. Leiden.

_____. 1991. *Los ika. Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Notas etnográficas 1946-1966*. Centro Editorial, Universidad Nacional. Bogotá, Colombia.

Reverte, José M. .1967. *Los indios teribes de Panamá* . Talleres de la Estrella de Panamá, Ciudad de Panamá.

Rigby, Nora. 1987. "Ngaliis aing stori. Historia del lagarto de arriba." *Wani* (CIDCA) 6: 80-1.

Rivet, Paul. 1924. "La langue Tunebo." *JSA* 16: 19-92.

Roberts, Orlando W. 1965. *Narrative of voyages and excursions on the east coast and the interior of Central America*. Latin American Gateway Series, Florida.

Rocha, Antonio de la. 1964. "Del Padre Fray Antonio de la Rocha y de la conversión de los indios de la Provincia de San Salvador de Austria de los Doraces y Zuríes en el reino de Panamá." *HyC* 1 (3): 85-132.

Rochereau, H. J. 1959. "Colección de textos tegrías". *RCA* 8 : 9-124.

_____ 1961. "Los Tunebos. Grupo Unkasia." *RCA* 10: 37-120.

Rojas Chaves, Carmen. 1988. "Descripción y análisis de la fiesta de los diablitos de Boruca." *ELCh* 7: 121-35.

_____ 1992. "Morfología derivativa de la lengua boruca." *ELCh* 11: 35-64.

Rojas Marín, Adela María. 1984. "Cosmogonia și antropogonia la indienii bribri și cabécar din Costa Rica." Tesis doctoral. Universidad de Bucarest.

Rosa, Nicolás de la .1945[1730]. *Floresta de la Santa Iglesia Catedral de la Ciudad y Provincia de Santa Marta* . Publicaciones de la Biblioteca Departamental del Atlántico, Barranquilla.

Sapper, Carl. 1899. "Ein Besuch bei den Guatusos in Costarica." *Globus* Bd.76 (22): 348-353.

Salazar Salvatierra, Rodrigo. 1980a. *Los cabécares (crónica de viaje)* . Universidad de Costa Rica, Centro Universitario del Atlántico.

_____ 1980b. *Leyendas del Duchí* . Ministerio de Educación Pública, San José.

_____ s.f. *Música Indígena Costarricense*. Indica S.A.

Sánchez, Juanita y Gloria Mayorga. 1993. *Costumbres y tradiciones indígenas*. Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. San José.

_____ 1994. *Se' siwq' . Costumbres y tradiciones bribris*. Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO. San José.

Sánchez, Mauricio. 1977. "Kagame: la tierra de los Ika de la Sierra Nevada." Tesis de grado, Departamento de Antropología, Universidad de los Andes, Bogotá.

Segarra, José y Joaquín Juliá. 1907. *Excursión por América*. San José: Imprenta Avelino Alsina.

Séptimo, Róger y Luz G. Joly. 1986. *Kugüe kira nie ngäbere. Sucesos antiguos dichos en guaymí*. Asociación Panameña de Antropología. Multi Impresos S.A., David, Chiriquí.

Severi, Carlos. 1983. "Los Pueblos del Camino de la Locura. Canto Chamanístico de la Tradición Cuna." *Amerindia* (París) 8:129-79.

Sherzer, Dina y Joel Sherzer. 1972. "Literature in San Blas: Discovering the Cuna Ikala." *Semiotica* 6: 182-199.

Sherzer, Joel. 1974. "Namakke, Sunmakke, Kormakke: Three types of Cuna Speech Event." En: *Explorations in the ethnography of speaking*, 263-82, compilado por R. Bauman y J. Sherzer. Cambridge University Press, Londres y Nueva York.

_____. 1977. "Cuna Ikala: Literature in San Blas." En: *Verbal Art as Performance*, 133-150, compilado por R. Bauman. Waveland Press, Inc.; Prospect Heights, Illinois.

_____. 1979. "Strategies in text and context: Cuna kaa kwento." *Journal of American Folklore* 92: 145-63.

_____. 1981. "The Interplay of Structure and Function in Kuna Narrative, or: How to Grab a Snake in the Darien." En: *Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics*, 306-322. Georgetown University Press, Washington D.C.

_____. 1982a. "Play Languages: With a Note on Ritual Languages." In *Exceptional Language and Linguistics*, 175-99, compilado por Loraine K. Obler and Lise Menn. New York: Academic Press.

_____. 1982b. "Poetic Structuring of Kuna Discourse: The Line." *Language in Society* 11: 371-90.

_____. 1983. *Kuna Ways of Speaking*. University of Texas Press, Austin.

_____. 1988. "Cantos shamanísticos Cuna." En: *Lenguaje y palabras chamánicas*, 49-60, Patrice Bidou y Michel Perrin (coordinadores). Abya-Yala. Quito.

_____. 1990. "Acerca del juego, el humor, la burla y el engaño entre los Kuna: el cuento del Agutí." En: *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, 355-94, Ellen Basso y Joel Sherzer (coordinadores). Abya-Yala. Quito.

Sherzer, Joel y Sammie Ann Wicks.1982. "The intersection of music and language in Kuna discourse." *Latin American Music Review* 3: 147-64.

Simón, Pedro.1982. *Noticias históricas de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* . 7 tomos. Talleres Gráficos Banco Popular, Bogotá.

Stendal, Chadwick.1978. "Puntos básicos de la gramática del cogui". *ALCA* 2: 1-20.

_____. 1979. "La estructura del verbo auxiliar cogui y su distribución en el discurso". En: *Estudios Chibchas II* , 1-47, compilado por Carol Heinze. ILV, MGC. Editorial Townsend. Lomalinda, Colombia.

Steward, Julian y Louis Faron.1959. *Native Peoples of South America* . McGraw-Hill Book Company Inc.; Nueva York, Toronto, Londres.

Stone, Doris Z. 1947. "Two songs and a Legend in Boruca." *IJAL* 12: 249- 50.

_____. 1949a. "Algunos ejemplos de la poesía y leyendas cósmicas indígenas de Costa Rica." *La Pajarita de Papel* (Tegucigalpa) 23:18-21.

_____. 1949b. *The Boruca of Costa Rica* . Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology 26 (2); Cambridge,Massachusetts.

_____. 1961. *Las tribus talamanqueñas* . Librería Lehmann, San José.

_____. 1962. *The Talamanca Tribes of Costa Rica*. Cambridge: Peabody Museum 43 (2).

Tayler, Donald. 1973. "The Ika of Colombia and their system of beliefs." Tesis doctoral. Oxford University.

Thiel, Bernardo Augusto. 1927. *Viajes a varias partes de la República de Costa Rica* . Imprenta y Librería Trejos Hermanos, San José.

Torres de Iannelo, Reina.1957. *La Mujer Cuna* . Instituto Indigenista Interamericano; México D.F.

_____. 1958. "La Organización Política Cuna." *Lotería* (Panamá) 30 (3): 81-96.

Torres de Araúz, Reina. 1964. "Los Indios Teribes de Panamá: un ensayo etnográfico e histórico." *HyC* 1 (3): 16-37.

_____. 1972. "Consideraciones etnográficas sobre embarazo y parto entre los indios Cunas." *Actas del III Simposium Nacional de Antropología, Arqueología y Etnohistoria de Panamá* , Ciudad de Panamá.

_____. 1974. *Etnohistoria Cuna*. INAC, Ciudad de Panamá.
_____. 1980. *Panamá Indígena*. Instituto Nacional de Cultura. Ciudad de Panamá.

Tracy, Hubert y Stephen H. Levinsohn. 1976. "Referencia a los participantes en los discursos expositivos de Ica ." En: *Estudios Chibchas I* , 77-104, compilado por Stephen Levinsohn. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

_____. 1978. "El sistema plural de los textos narrativos de la lengua ica." En: *Estudios Chibchas II* , 117-39, compilado por Stephen Levinsohn. ILV, MGC. Editorial Townsend; Lomalinda, Colombia.

Uribe Tobón, Carlos Alberto. 1987. "Chimila." En: *Introducción a la Colombia Amerindia* , 51-62. Instituto Colombiano de Antropología, Bogotá.

Varas, Valeria y Severiano Fernández. 1989a. Historias cabécares 1. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José.

_____. 1989b. Historias cabécares 2. Editorial de la Universidad de Costa Rica. San José.

Vázquez de Coronado, Juan. 1964. *Cartas de relación sobre la conquista de Costa Rica (1562-1565)*. Academia de Geografía e Historia de Costa Rica.

Velásquez, Ronny y Max H. Brandt. 1979. *Culturas Aborígenes de Latinoamérica I: Guaymí* . Cajas Audiovisuales, Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas (libro acompañado por diapositivas y un casete).

Vinales, José de. 1944. "Etnografía de los Bántukua." *Colombia* 1-2: 66-76.

_____. 1952. *Indios Arhuacos* . Editorial Iqueima, Bogotá.

Wafer, Leonel. 1934. *A New Voyage and Description of the Isthmus of America*. Hakluyt Society, Oxford.

Wassén, Henry. 1934. "Mitos y cuentos de los indios Cunas." *JSA* 26: 1-35.

_____. 1937. "Some Cuna Indian animal stories." *Etnologiska Studier* 4: 12-34. Gotemburgo.

_____ 1938. "Original documents from the Cuna Indians of San Blas." *Etnologiska Studier* 6: 1-178. Gotemburgo.

_____ 1949. "Contributions to Cuna Ethnography. Results of an Expedition to Panama and Colombia in 1947." *Etnologiska Studier* 16: 3-139. Gotemburgo.

_____ 1952. "New Cuna Myths." *Etnologiska Studier* 20: 86-106. Gotemburgo.

Whiton, L. y J. Parra. 1963. "The Sanha Indians of the Sierra Nevada of Santa Marta." En: *Whiton Colombian Expedition*. The Central Museum of Florida, Orlando.

Wilson, Jack L. 1974. "El verdadero origen de la tierra y el mar." *América Indígena* 34 (2): 419-21.

Young, Phillip. 1976. "The expression of harmony and discord in a Guaymi ritual: the symbolic meaning of some aspects of the Balseria." En: *Frontier Adaptations in Lower Central America* compilado por M. Helms y F. Loveland. Institute for the Study of Human Issues, Filadelfia.

_____ 1978. "Los rituales Guaymíes." *Patrimonio Histórico* (Panamá) 2 (1).

INDICE

	Pág.
Reconocimientos	vii
Abreviaturas empleados en las traducciones literales	ix
Estudio introductorio sobre las literaturas tradicionales de los pueblos chibchas	1
0.1. Sobre la noción de literaturas tradicionales chibchas	3
0.2. Objeto de este trabajo	4
1. En torno a los materiales disponibles para el estudio de las literaturas chibchas	5
1.1. Período de observación incidental	5
1.2. Período de documentación antropológica y lingüística	6
1.3. Estado actual del conocimiento sobre las literaturas chibchas	7
1.3.1. Payas	7
1.3.2. Ramas	7
1.3.3. Guatusos	8
1.3.4. Bribris	8
1.3.5. Cabécares	10
1.3.6. Borucas	11
1.3.7. Tiribíes (térrabas-teribes)	12
1.3.8. Moveres	13
1.3.9. Bocotaes	13
1.3.10. Dorasques	14
1.3.11. Cunas	15
1.3.12. Chimilas	17
1.3.13. Cágabas	18
1.3.14. Béntucuas	19
1.3.15. Huihuas	19
1.3.16. Baríes	19
1.3.17. Tunebos	20
1.3.18. Muiscas y duits	20

2. Vistazo de la temática mítica de las literaturas chibchas	23
2.1. Creación del universo	24
2.2. Las transformaciones del universo. Punto de partida.	24
2.3. Las transformaciones del universo. El principal transformador.	25
2.4. Los cataclismos: principales medios de transformación	26
2.5. Los antecedentes de los animales en el período anterior a la transformación	27
2.6. El árbol de la vida	28
2.7. El viaje al cielo o al mundo de los muertos y la obtención de ciertas especies vegetales comestibles	28
2.8. La obtención del fuego	29
2.9. Supervivencia de grupos humanos previos	29
2.10. Origen y características del Sol	30
2.10.1. El Sol, antiguo habitante peligroso de la tierra	30
2.10.2. El Sol y la Luna, hermanos	31
2.10.3. El hijo del Sol, rey	32
2.11. El jaguar	32
2.12. Ogros	33
2.13. Guerras	33
2.14. El embaucador	34
2.15. Otros aspectos tratados por los textos literarios chibchas: estratos del universo y viaje del alma a ultratumba	34
3. Géneros	35
3.1. Principales rasgos que intervienen en las divisiones en géneros observadas en las literaturas chibchas	35
3.1.1. Variedades lingüísticas	36
3.1.2. Canal	37
3.1.3. Situación	38
3.2. Inventario de los géneros más difundidos en las literaturas de los pueblos chibchas	38
3.2.1. Géneros hablados y en lengua cotidiana: pláticas instructivas y otros	39
3.2.2. Géneros cantados en la lengua cotidiana: el canto secular individual	41
3.2.3. Géneros cantados y bailados en festejos: el canto secular colectivo	42
3.2.4. Géneros cantados o recitativos en hablas rituales para tratar sobre lo sobrenatural o interactuar con ello: cantos religiosos y mágicos	42
3.2.5. Carácter épico, lírico o dramático de los géneros comentados	45

4.	Recursos formales	46
4.1.	Paralelismo	47
4.2.	Rima	50
4.3.	Empleo de elementos indicadores del tipo de discurso	51
4.4.	Estructuración en versos y estrofas	52
4.5.	Sinonimia y difrasismo	53
4.6.	Ideófonos	54
4.7.	Predominio o exclusividad del estilo directo	55
5.	Conclusión	56
Textos guatusos		57
6.0.	Géneros del arte verbal guatuso	59
6.1.	Transcripción	64
Texto I:	Atáca acsufá ajá majuaquí urújec	65
	Ardor de rostro para Los que Existen por Propia	
	Voluntad	66
	Comentario del texto I	66
Texto II:	Lhaláqui pchiúca macuápec.	67
	Deseo de matar a uno que ha sido mordido por serpiente	68
	Comentario del texto II	69
Texto III:	Macháro tené macocápirríquec	69
	Transformador de almas en macháros	73
	Comentario del texto III	75
Texto IV:	Maputú querrérrec	76
	Limpieza de entrañas	82
	Comentario del texto IV	85
Texto V:	Taéferré pora	86
	Secreto de la Jaqueca	88
	Comentario del texto V	90
Texto VI:	Porétec	92
	Canción	92
	Comentario del texto VI	93
Texto VII:	Porétec	94
	Canción	95
	Comentario del texto VII	96
Texto VIII:	Porétec	97
	Canción	97
	Comentario del texto VIII	98
Texto IX:	Porétec	98
	Canción	99
	Comentario del texto IX	100
Texto X:	Arapchá órajá maporétec	100
	Canción de cuna	101

	Comentario del texto X	102
Texto XI:	Arapchá órajá maporétec	103
	Canción de cuna	103
	Comentario del texto XI	104
Texto XII:	Arapchá órajá maporétec	104
	Canción de cuna	105
	Comentario del texto XII	105
Texto XIII:	Arapchá órajá maporétec	105
	Canción de cuna	106
Texto XIV:	Arapchá órajá maporétec	106
	Canción de cuna	107
	Comentario de los textos XIII y XIV	107
Textos talamanqueños		109
7.0.	Géneros del arte verbal talamanqueño	111
7.1.	Transcripción de los textos	113
Texto I:	Sorsökö Sula	117
	Invocación a los espíritus creadores de las almas	118
	Comentario del texto I	119
Texto II:	Dolo'tke	120
	Despedida de los difuntos	121
	Comentario del texto II	122
Texto III:	Sórbulu wáyök	123
	El presagio contra Sórbulu	124
	Comentario del texto III	125
Texto IV:	Sibò e'a cha Jabébulu ù a alàmat	126
	Sibò se hace pasar por bebé en la casa de Jabébulu	127
	Comentario del texto IV	129
Texto V:	Dulúbuke	131
	La corta del árbol del mar	132
	Comentario del texto V	133
Texto VI:	A sò, a sò	135
	Oh hermana, oh hermana	138
	Comentario del texto VI	141
Texto VII:	Dulè	142
	Dulè	144
	Comentario del texto VII	145
Texto VIII:	Bùl ikale	147
	Sorbón	148
	Comentario del texto VIII	148
Texto IX:	Kipö ksë	150
	Canto de cuna	151
Texto X:	Kipö ksë	153

	Canto de cuna	154
	Comentario de los textos IX y X por Enrique Margery Peña	155
Texto XI:	Alála apàbale	161
	Canción de cuna	163
Texto XII:	Alála apàbale	163
	Canción de cuna	164
	Comentario de los textos XI y XII	165
Texto XIII:	Ajkòyóng	165
	Canción de mujeres	166
	Comentario del texto XIII	167
Textos borucas		169
8.0.	Algunos antecedentes históricos de la situación de la lengua boruca en la actualidad	171
8.1.	Breves observaciones sobre el arte verbal boruca y los textos incluidos	172
8.2.	El alfabeto práctico empleado	173
Texto I:	Rúrúg iñ	174
	Fila de Cacao	175
Texto II:	Ba' be quí degra	176
	Tu madre se va	176
Texto III:	Lúlulúlulúla	177
	Lúlulúlulúla	178
Texto IV:	Ba cabá	178
	Duerme	180
Texto V:	Manuelíta	182
	Manuelita	183
Textos térrabas		185
9.0.	Situación obsolescente de la lengua térraba y antecedentes de la misma	187
9.1.	Transcripción de los textos	188
9.2.	Los textos incluidos	191
9.2.1.	Temática	191
9.2.2.	Características formales	192
Texto I:	Éri ga tá tóe	193
	Hoy me voy	194
Texto II:	Ta to dóni mā shác	194
	Iré más tarde a coger pescado	194
Texto III:	Ibóna ga	195
	Mañana	196
Texto IV:	Éri ga ta pofrúrob tirá	196
	Hoy me abrazaste un poquito	197

Texto V:	Ta to páquë dobén dí	197
	Voy a trabajar como hombre	198
Texto VI:	¿Éri dé?	198
	¿Hoy?	199
Texto VII:	Bor <u>añua</u> péhua fáto bob	199
	Duérmeme hijito mío	200
Texto VIII:	Bor c'urí tém	200
	Mi tepezcuinte viene hacia acá subiendo	201
Textos de la cultura guaimí bocotá		203
10.0.	Breves observaciones sobre la cultura guaimí bocotá chiricana y su arte verbal	205
10.1.	Transcripción de los textos	210
10.2.	Los textos incluidos	212
Texto I:	<u>Máma</u>	212
	La mamá	213
	Comentario del texto I	214
Texto II:	<u>Óñwé</u>	215
	Ahora tráela	216
	Comentario del texto II	217
Texto III:	<u>Irólia</u>	218
	El zopilote	219
	Comentario del texto III	220
Texto IV:	<u>Cha mói jógi</u>	221
	Yo voy	221
Texto V:	<u>Kibága alá me</u>	222
	¡Nada de mezquindades!	222
	Comentario de los textos IV y V	222
Texto VI:	<u>Kemoléga ká</u>	223
	Los pelícanos	223
Texto VII:	<u>Bitiléga kwiále kwiáña</u>	224
	Las garzas, como personas, a la manera de las personas	224
	Comentario a los textos VI y VII	225
Texto VIII:	<u>Ná biré, biró biré</u>	226
	A guardar las maracas, guardémoslas	226
	Comentario del texto VIII	227
Texto IX:	<u>Chirélai</u>	228
	De carrizo	229
	Comentario del texto IX	229
Texto X:	<u>Mánlan táin tä kwitégä</u>	230
	La mariposa roja está volando	231
	Comentario del texto X	232
Texto XI:	<u>Yé yé tí mendé nügáni néte yé</u>	232

De lejos he llegado hasta aquí	233
Comentario del texto XI	233
Texto XII: Óra óra ménsa ménsa ménsa e	233
Oración oración para la mesa, la mesa, la mesa	234
Texto XIII: Yé mági, Mám	234
Viniste, Mama	242
Comentario de los textos XII y XIII	247
Bibliografía	251

Se terminó de imprimir en la Oficina de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica, en el mes de mayo. Su edición consta de 750 ejemplares.

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
San José, Costa Rica.



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA