



IV Sección: Mujer y derecho, música, teatro y devoción

## **Paisajes sonoros e identidad en la juventud indígena bribri**

Carlos Paz Barahona  
Universidad de Costa Rica  
carlospazcr@gmail.com

Recibido: 30 de junio de 2011

Aceptado: 23 de agosto de 2011

### **Resumen**

El presente artículo trata del papel de la música en el proceso de construcción identitaria de los jóvenes indígenas de la etnia bribri en las poblaciones de Kéköldi, Suretka, Amubri y Cachabri con rangos etéreos entre los 16 y los 30 años y se basa en una investigación de campo realizada en setiembre de 2004 mediante entrevistas y observación participante. La condición juvenil en la etnia bribri transita entre dos caminos que se oponen y que se refieren, por un lado, a las expectativas de una agenda política nacional de conservación de la identidad cultural indígena que coincide con las iniciativas locales de autoafirmación identitaria de los mismos indígenas ante la pérdida de sus tradiciones y su herencia cultural; y, por otro lado, la expansión de los medios de comunicación y del turismo han llevado a los jóvenes bribris una inmensa cantidad de objetos de consumo, entre ellos, música de otras latitudes que gusta a los jóvenes y que les hace sentirse jóvenes insertados en el momento histórico construido por los medios de comunicación y percibido por ellos como dinámico y actual.

**Palabras clave:** MÚSICA, REGGAE, VALLENATO, IDENTIDAD JUVENIL, ETNIA BRIBRI, EDUCACIÓN INDÍGENA.

### **Abstract**



La Revista Estudios es editada por la [Universidad de Costa Rica](http://www.ucr.ac.cr) y se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Costa Rica](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/cr/). Para más información envíe un mensaje a [revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr](mailto:revistaestudios.eeg@ucr.ac.cr).

This article discusses the role of music in the process of identity construction of young indigenous ethnic populations of bribri Kéköldi, Suretka, Amubri and Cachabri with age range between 16 and 30 years and is based on research field held in September 2004 through interviews and participant observation.

The condition of youth in ethnic bribri moves between two paths that oppose and relate on the one hand, expectations of a national political agenda for the conservation of indigenous cultural identity that matches with the local initiatives of identity affirmation of the same the loss of indigenous traditions and cultural heritage and, on the other hand, the expansion of the media and tourism have taken the young bribri a huge amount of consumer goods, including music from other latitudes like young people and makes them feel young inserted in the historic moment was built by the media and perceived by them as dynamic and current.

**Keywords:** MUSIC, REGGAE, VALLENATO, YOUTH IDENTITY, BRIBRI ETHNICITY, INDIGENOUS EDUCATION.

## 1. Otras miradas a la música indígena bribri.

El presente estudio etnográfico se realizó en el marco de una gira por los territorios indígenas bribri de una semana de duración en setiembre de 2004, durante la cual se procedió con la aplicación de algunos instrumentos básicos del método etnográfico. La observación no participante, la observación participante, la entrevista abierta y el diario de campo fueron los recursos que alimentaron los datos contenidos en los resultados.

Este trabajo tiene el propósito de contribuir al estudio de la música en la juventud indígena, pues los estudios musicales existentes se han dedicado con mayor frecuencia a las temáticas indígenas relacionadas con la descripción de instrumentos musicales (Cfr. Salazar, 1994; Flores, 1978), sistemas armónico-melódicos (Cfr. Cervantes, 1995; Acevedo, 1986), estructuras textuales de los cantos (Cfr. Cervantes, 1991) y funciones rituales (Cfr. Acevedo, 1986).

Estos estudios acuden a fuentes orales relacionadas con las personas indígenas de mayor edad, pues se parte del concepto de que son ellas quienes ostentan y conservan la memoria de las tradiciones y por tanto se encuentran más cerca de lo comúnmente considerado como auténtico u originario. Así, las prácticas



musicales de los jóvenes indígenas han quedado fuera de la agenda de los estudios etnomusicológicos y sociológicos abriendo una brecha en la comprensión de las transformaciones culturales que ocurren en los pueblos indígenas.

La música indígena que han estudiado los especialistas y académicos no es la única música que escuchan los jóvenes indígenas bribris; tampoco es la que más escuchan. El estudio de la música popular y comercial que escuchan los jóvenes indígenas en sus diversas manifestaciones ha permanecido fuera de los ámbitos académicos, que se han interesado más por la consideración de la música indígena en sus valores intrínsecos, aislada de fenómenos actuales que inciden en la dinámica cultural nacional como la globalización, las comunicaciones y la presión por la expansión turística y comercial. Este proceso es producto de una serie de discontinuidades en el desarrollo histórico del pueblo Bribri, cuya última manifestación se relaciona con:

[...] *“las consecuencias de la introducción de las políticas del Estado con su institucionalidad y la presencia del comercio o de empresas particulares con intereses en la explotación de los recursos naturales en las reservas indígenas”*. (Rojas, 2002: 19-20)

Las reservas indígenas y sus entornos se constituyen entonces, en espacios donde convergen diversidad de discursos que atraviesan la condición indígena bajo perspectivas externas como una visión de progreso, el manejo de la ecología y el comercio; y es en sus estratos juveniles donde se aprecian con claridad las disonancias entre discursos y realidades cotidianas. Creemos que la música popular y comercial con la cual tienen contacto los jóvenes indígenas bribris actúa como un fuerte agente catalizador en el proceso de construcción identitaria, aunque con una doble incidencia. Por un lado, la música popular y comercial conecta con su presente y con su condición etárea articulando así su identidad de joven; por otro lado, esta misma música interfiere con su pasado y con los valores inculcados por los adultos; por tanto, con su identidad de origen. Ambos procesos



identitarios se relacionan simultáneamente en forma paradójica en apariencia. Vistas desde afuera, son fuerzas contrapuestas con las que lidian los jóvenes bribris cotidianamente, aunque mirando más de cerca, veremos que entre ambas fuerzas se da una negociación tendiente a construir una identidad aceptable para las diferentes demandas socioculturales.

Estas dos posiciones corresponden a su vez determinadas miradas a través de las cuales se define externamente y se juzga el fenómeno de afiliación musical del joven. En el primer caso, predomina la visión de pérdida de valores autóctonos y en el segundo, se da la negación del presente y del progreso.

Esto es posible percibirlo en algunos textos consultados, donde se hacen señalamientos sobre la forma en que se han ido perdiendo tradiciones, debido entre otras razones, a la influencia de las misiones religiosas:

*“La iglesia católica y sectas evangélicas, han desplegado una fuerte campaña de evangelización, repercutiendo negativamente en la conservación de sus creencias y costumbres y algunas manifestaciones musicales, por ejemplo: el desplazamiento discriminatorio del canto indígena por el canto tonal, según la liturgia de cada iglesia y el abandono voluntario de un awá de su profesión al haberse convertido al cristianismo”. (Acevedo, 1986: 78)*

Estas misiones se constituyen en verdaderas escuelas de la educación auditiva occidental, pues al propagar repetidamente sus respectivos himnarios en sus ritos colectivos, van construyendo una forma de cantar, una forma de entonar y una forma de escuchar, que corresponde con los parámetros teórico-musicales de la música europea. Por eso, resulta razonable pensar que el empleo del ritmo ‘fuera de tiempo’ y el empleo de las melodías ‘fuera de tono’, aspectos característicos de la música indígena, se ha transformado en música auditivamente difícil de aceptar, en particular, para las jóvenes generaciones bribris de fines del siglo veinte en adelante.



También se dan los llamados de atención a la población indígena hacia fenómenos de transculturación y aculturación debido a músicas provenientes de otras esferas geográficas que se implantan en las preferencias de la juventud. Sobre la pérdida del interés de los jóvenes indígenas por la música y los bailes que practican los mayores:

*“Desafortunadamente, en la actualidad cada vez menos jóvenes practican estos tipos de cantos. A algunos bribbrís les gusta cantar música mexicana, panameña y colombiana las que oyen en las radios y en cassettes. Otros tocan la guitarra y acordeón (o concertina) y se han formado pequeños grupos con estos instrumentos y maracas que ocasionalmente participan en las fiestas”.* (Cervantes, 1995: 158)

Esta ruptura en la transmisión de valores autóctonos entre personas mayores y jóvenes, aunado al desarrollo de nuevos gustos musicales es observado a través del instrumental musical y de las prácticas de ocio, y es fuertemente promovido por los medios tecnológicos de fijación del sonido en una evidente desventaja de la música indígena, que se encuentra totalmente excluída de los circuitos de producción, distribución y difusión. Esta invisibilización de la música indígena tiene implicaciones directas en la percepción que la población indígena se forma de su espacio vital, pues la música funciona como marcador del espacio.

## **2. Música: funciones colectivas y territorios.**

Algunas de las funciones colectivas de la música que se conservan hoy día, y que se observan en las prácticas sociales de tipo tribal en el ámbito de la culturas indígenas actuales se relacionan con la forma como *“las canciones servían para dividir la tierra y constituían títulos de propiedad”* (Storr, 2002: 39) tendiendo así, un lazo entre la música y el espacio geográfico en que se moviliza un grupo, cómo se desplaza socialmente; o como lo señala Bruce Chatwin, *“la música es un banco de recuerdos para saber cómo moverse en el mundo”* (cit. Storr, 2002: 39), un





saber que ofrece pautas, direcciones, vías alternas; un saber que habita en la memoria del grupo; un saber que evade las normas sociales establecidas desde las estructuras sociales nacionales. Bajo esta perspectiva, la pérdida de la música es entonces, la pérdida de referentes culturales y por tanto, implica el desdibujo de las fronteras geográficas.

Al respecto Gloria Mayorga, indígena de la reserva de Kéköldi, señala que:

*“Prácticamente, ya hemos perdido la sabiduría, los conocimientos y la herencia cultural de los indígenas americanos. En Costa Rica los pueblos indígenas están amenazados por los efectos agresivos de la civilización”.* (Entrevista, 2 de abril de 2004)

Sin duda alguna, en nuestros tiempos, y principalmente a partir del último cuarto del siglo pasado, se ha producido una toma de conciencia más clara, en los ámbitos nacionales, así como en la esfera internacional, acerca del fenómeno de la inminente desaparición de los grupos autóctonos, y a partir de una mezcla de sentimientos de culpa y de nostalgia, amplios sectores están luchando por el rescate de aquello que amenaza con ocultarse en la oscuridad del tiempo pretérito.

Debido a esto, los pueblos interesados, las organizaciones nacionales y la comunidad internacional, se hacen cada vez más sensibles a las connotaciones que evoca la fuerte terminología del movimiento indígena: conquista, colonización, dominio, explotación, servidumbre, etnocidio, genocidio, holocausto... y día a día se está avanzando hacia la toma de medidas que protegen el legado ancestral de los pueblos indígenas y que se orientan a su desarrollo autónomo, en la medida en que lo permiten las estructuras del Estado.

Esta sensación de invasión y de pérdida enfatiza la posición de resistencia. Un proceso similar fue observado por Bruno Nettl, quien al estudiar la música de los indios cabezas planas de Norteamérica encontró que ante la amenaza de la occidentalización y de la modernización, esta etnia ha recurrido a la intensificación





de sus expresiones musicales llevándolo a concluir que la “*música protege la integridad tribal*” (Nettl cit. Storr, 2002: 40) al reafirmar su imaginario social y sostener su cosmovisión. Así, la reacción a la intervención externa es la resistencia. Esto lo confirma Gloria Mayorga:

*“Conservamos una identidad y ciertos conceptos y costumbres cuyas raíces están en la antigüedad precolombina. Hemos oído decir que el indígena ha perdido su cultura. Esto no es cierto, aunque sí nos cuesta más conservar nuestras costumbres en el mundo moderno. [...] Nos vemos comprometidos a ser indígenas y a fortalecer nuestra cultura para enfrentar los desafíos que se nos presentan. ¿Qué significa entonces ser indígena? Primero: fortalecer la identidad indígena mediante nuestro testimonio escrito para que sirva a esta y a futuras generaciones; y segundo: dar a conocer a nuestros vecinos no indígenas los aspectos más importantes de nuestra identidad cultural”.* (Entrevista, 2 de abril de 2004)

Semejante lucidez en la lectura de su presente es coincidente con lo afirmado por Colombres (1991: 224) cuando se refiere a que el alto grado de felicidad social otorgado por el sistema de organización comunitaria presente en las culturas indígenas reduce los motivos para renunciar a este. La interrogante clave en este punto es si la juventud indígena poseerá ese mismo grado de ‘felicidad social’ al vivir experiencias de identificación y pertenencia como procesos distintos a los de generaciones anteriores.

### *2.1 Memorias, sonidos y espacios: comunidad de Kéköldi*

Cerca del pueblo de Puerto Viejo en la costa Atlántica de Costa Rica se encuentra la reserva indígena de Keköldi. Ambos pueblos son mundos distintos, pero vecinos cercanos. La cultura afrocaribeña se asienta en la costa y la cultura indígena, sigue enclavada desde hace siglos en las montañas, retirados de los litorales que alguna vez les pertenecieron y que habitan actualmente los descendientes de los esclavos de aquellos, que intentaron hacerlos esclavos también.



El paisaje sonoro del caribe costarricense remite de inmediato a la música negra, de fuerte presencia a lo largo de la costa atlántica y sus zonas de influencia. En ese sentido, cabe preguntarse: ¿Habrán ingresado los ritmos del reggae, el socca o el rap por los caminos que conducen a las reservas indígenas y habrán calado hondo en una juventud, tal vez ansiosa de las luces del turismo y la modernidad?

En el centro de la población de Keköldi, se encuentran unas pocas casas, todas de madera sobre pilotes y con techo de zinc. Son alrededor de tres casas, así como otras construcciones pertenecientes a la asociación comunitaria, cuya organización ha sido promovida y financiada por un convenio con una organización no gubernamental holandesa. Entre los proyectos se encuentran una granja de iguanas, una granja de gallinas, huertas de plantas curativas y un local para la venta de artesanías.

Gloria Mayorga, quien forma parte de la Asociación comunitaria de la reserva, ofrece algunos rasgos sobre su cultura:

*“Aquí viven unas doscientas personas en unas cincuenta casitas dispersas a una distancia de veinte a treinta minutos entre sí. Se puede decir que hay un centro comunal, que es aquí donde estamos y que es la Asociación de Desarrollo de Keköldi, en nuestro idioma se dice Keköldi wak kak keneke. Somos diez mujeres las que organizamos la Asociación. Estas 160 hectáreas de terreno que fueron compradas hace siete años están deforestadas. Ahora se están reforestando, hay que darles tiempo. Esto lo financió una fundación de Canadá. Se han hecho muchas cosas buenas como por ejemplo la recuperación de tierras que nos habían quitado y luego reforestarlas; también la conservación de las tradiciones y las artesanías. Por estas cosas tuvimos el “Premio a la Conservación de la Cultura” porque como dicen: indígena sin bosque es indígena muerto.*

*Se han recuperado 160 hectáreas de fincas que fueron compradas con dinero de donaciones y ganancias de la Asociación. Los finqueros saben que hay dinero detrás y entonces se aprovechan para cobrar lo que quieren por su tierra. El agua de la montaña estaba contaminada pero ya trabajamos en eso y ahora hay agua limpia para la reserva”. (Entrevista, 2 de abril de 2004)*

Como se puede observar, el bosque constituye el espacio vital del indígena y su negación implica la finitud, la muerte. En el plano sonoro, la ausencia de música autóctona no es equivalente al mismo fenómeno, o sea, el silencio no se da como





muerte, sino que hay algo que ocupa su lugar. En este caso puede ser la música del campesino blanco de localidades vecinas, del afrocaribeño de Limón o Panamá, o del inmigrante colombiano, que llega sin aviso alguno y sin defensa posible, pues la música no es un bien tangible que se pueda confinar. De esta manera, si pensáramos en la música, como se refiere Mayorga al problema del agua, difícilmente encontraríamos mecanismos efectivos de ‘purificación’ para recuperar el patrimonio musical indígena. Tal vez por eso resulta explicable la forma como la comunidad a través de la Asociación se enfoca en la producción de bienes tangibles con mayores condiciones de control, y que dan una solución inmediata a ciertas necesidades:

*“Lo principal es la granja de iguanas, las plantas medicinales y las artesanías. De la iguana aprovechamos la carne para comer, que es muy buena. La grasa, que se usa como medicina en forma de jarabe para los resfríos y los bronquios. La piel se usa para hacer artesanías y para los tambores. Aquí traemos todas las artesanías que hacen varias personas de la reserva y se dejan para que se vean y se vendan. Las plantas medicinales están por aquí, por todo alrededor, nada más se recolectan para quien las necesite.”* (Gloria Mayorga. Entrevista, 2 de abril de 2004)

La producción de tambores con el cuero de la iguana, deviene en actividad que se ubica fundamentalmente en el comercio de artesanías, para el consumo de los turistas. La valoración de las destrezas adquiridas para la ejecución de la música indígena con dicho tambor abren paso, paulatinamente a la valoración de las destrezas requeridas para la fabricación del tambor como bien ornamental o recuerdo de viaje.

No obstante, en el plano de la producción cultural, un hecho importante que ha logrado esta Asociación es la publicación de un libro que ha tenido repercusión en la población juvenil de Kéköldi, pues al ser publicado por primera vez en el año 1992, para el día de hoy los niños que se educaron con este material son jóvenes con mayor conciencia de su cultura. Gloria Mayorga lo explica:



*“Es un libro educativo. Los muchachos de ahora fueron educados desde hace catorce años con ese libro y por eso no se olvidan de nuestras tradiciones. Ellos fueron enseñados de las técnicas de los tintes, o sea, con qué luna se dan los buenos colores. Para lograr buenos colores oscuros hay que teñir en “situi” o con luna oscura. Para el color musgo se usa la “gavilana” y para el negro o azul muy oscuro se usa el “azul de mata”. Han aprendido el uso del “Tska” que es la planta de bejuquillo para hacer canastitas artesanales. Bueno, el libro trata de muchas cosas”. (Entrevista, 2 de abril de 2004)*

Como producto de la Asociación, no es posible negar que este libro sea un esfuerzo de valor para esta comunidad, pero a su vez evidencia la ausencia de una política cultural articulada e integral que aglutine toda una cosmovisión poco comprendida desde las esferas del poder. Fácilmente extendible esta percepción hacia la política educativa nacional, se ve cómo la condición juvenil en la reserva indígena se encuentra cercanamente ligada a las posibilidades de contar con una buena educación tanto de su propia cultura, como de la formación general que se recibe en el sistema educativo formal, en particular, la educación musical. Señala Mayorga:

*“Hay dos escuelas, la Escuela Patiño y la Escuela de Keköldi. Los maestros de música no son de aquí, son de Cahuita, uno se llama Arsenio. Hay mucho problema. Las niñas hasta de doce años ya son casadas, abandonadas y con un bebé que cuidar. Tienen que vivir con sus madres. Su esposo o su compañero la deja sola. En las fincas cercanas a la playa se cortan los árboles para construir y así va llegando gente con diferentes costumbres”. (Entrevista, 2 de abril de 2004)*

Dejando de lado la grave problemática social apuntada presente en esta comunidad, y que se aleja de nuestro tema, resulta interesante el señalamiento acerca del origen de los maestros de música. Al provenir del pueblo costero de Cahuita, es difícil pensar que no sea el Calipso y el Reggae los ritmos con los cuales muchos niños indígenas tengan contacto. El progresivo crecimiento de las ciudades costeras implica una mayor circulación de bienes materiales y simbólicos, entre estos, la música de diferentes ritmos ligada a modas y formas de consumo que presionan la adscripción identitaria de los jóvenes de Keköldi. Así, la música tradicional local entre la juventud indígena tiende a desaparecer, pues casi no quedan personas dedicadas a esa actividad y el sistema educativo no se está haciendo cargo de este tema, por cual, el panorama no resulta alentador:



*“Aquí ya no hay músicos porque la gente joven no quiere estudiar eso. Un músico muy mayor de por aquí es alcohólico.*

*Sólo los mayores bailan, los menores sólo ven, es algo muy triste, nosotros tratamos de que no se olvide. Ahora hay muchos que no saben los cantos porque no los estudian.*

*El último músico que había ya murió. En Keköldi ya no hay músicos. Para las reuniones o celebraciones invitamos músicos de Alta Talamanca.*

*Los muchachos de quince a veinte años o hasta de treinta compran discos y casets con música reggae, soca, vallenato y cumbia.” (Gloria Mayorga. Entrevista, 2 de abril de 2004)*

Una cultura musical de matriz afrocaribeña y colombiana predomina en la vida cotidiana de la juventud de la comunidad de Keköldi. La música más cercana a la indígena ha quedado para ciertas excepciones —reuniones, celebraciones—, que ameritan la invitación de músicos de zonas más profundas de la montaña como Alta Talamanca, ante la incapacidad de mantener el relevo generacional y la sostenibilidad cultural en el largo plazo en materia musical y está claro, que el sistema educativo formal no ha cooperado en revertir estas condiciones.

El espacio vital, la forma como se encuentran distribuidas las viviendas, es de gran importancia, porque al entender la música como una función colectiva presente en las vivencias grupales, en las celebraciones, en las actividades de conjunto, construye sus significados y los comparte socialmente. En Keköldi, la zona de la granja es su centro y tiene unas pocas viviendas; aunque el terreno total de los sectores habitacionales y de la granja no alcanzan la media manzana. Esta superficie se ubica en pendiente de ascenso de unos 15 a 20 grados por encima de la calle, la superficie está enzacatada, recortada y libre de maleza. Se nota gran esmero en el cuidado de los recursos naturales. Llama la atención, que más allá del límite de este terreno no se muestra evidencia de intervención humana. La mayor parte de las casas se construyeron fuera del centro, con distancias de entre trescientos metros y tres kilómetros a la redonda, lo que denota una forma de vida poco propicia para las vivencias colectivas y por tanto, incide en un deficiente intercambio donde medie la música y los juegos asociados a ésta.



La relación de los habitantes con el bosque está bien delimitada y presenta un equilibrio naturalmente logrado: el zacate recortado no va más allá de lo necesario, al bosque se le deja crecer en forma natural, sin los “arreglos” que solemos ver en otras zonas de Costa Rica en donde “limpiar el bosque” significa prepararlo para que cualquier persona pueda transitar por él, mientras que en estas reservas indígenas sólo se hace un trillo por el que se camina y se deja sin intervención el resto de la superficie. El no indígena tiene dificultades para la comprensión de este uso de la tierra no cultivada, de allí su concepto de “tierra ociosa”, idea que se ha utilizado para todo tipo de atropellos a los derechos de los indígenas. Es el mismo concepto equivocado que se tiene de la existencia del manglar o de los humedales, verdaderos santuarios ecológicos que la mentalidad economicista tiende a considerar como sitios que deben ser rellenados, tapados, secados o desaparecidos en una muestra de total desconocimiento de su importancia para la vida animal y humana. De esta misma forma, la distribución dispersa de las viviendas en las zonas indígenas configuran un paisaje sonoro específico donde participan los sonidos cotidianos del hogar, las voces, los utensilios y los sonidos del bosque, que puede ser entendido externamente como un espacio vacío en donde la ausencia de música, tal como se entiende en Occidente, que se considera como silencio, que es necesario rellenar.

Siglos de experiencia con la naturaleza y de respeto por esta, se traslucen en este encuentro con la cultura indígena y se tornan en una lección sobre un modo de vida y un modo de producción de los bienes que dista mucho de los sistemas industriales, los patrones de comercialización y consumo urbanos a los que nos vemos sometidos sin mayor alternativa.

### *Memorias, sonidos, espacios: comunidades de Suretka y Cachabri*

Suretka es un pueblo ubicado a la orilla del río Telire, punto de encuentro de diferentes poblaciones cercanas, pues funciona como puerto desde el cual, se cruza el río en pequeños botes para poder desplazarse hacia otras zonas.



Las casas del pueblo llegan hasta la orilla del río. Hay dos puestos de comida, o 'sodas' como se les conoce en Costa Rica, situadas casi encima del río en época de crecida, pero en esta época de verano sólo se aprecia la arena bajo los pilotes de la construcción. En el primer negocio, se encuentran cinco personas por encima de los 50 años hablando entre ellos en idioma bribri. Tras la madera decolorada, no hay elementos ornamentales, publicidad, ni música. El ambiente sonoro se compone de las voces y el sonido del río.

Hacia el centro del pueblo se puede observar que muchas de las casas cuentan con equipo de sonido en la sala. Son casas populares, según la construcción estándar que abunda por todo Costa Rica, realmente inapropiadas para las condiciones climatológicas de la zona lo que refleja la estandarización en las normas de urbanización emanadas de la políticas públicas del gobierno, que no toma en cuenta cuestiones tan básicas como el terreno, el clima y la cultura de las diferentes zonas del territorio nacional. En una de estas se observa un equipo de sonido de gran tamaño desde el cual se escucha música romántica en español a un volumen alto.

Por los alrededores del centro del pueblo hay varios restaurantes con salones de baile, así como las tradicionales pulperías y otros negocios. En la "Soda Suretka", un pequeño negocio de una pareja de indígenas jóvenes casados, con una niña de unos dos años y otra de unos siete, nos reciben en forma cordial, tienen un pequeño radio desde el que se escucha música romántica en español, se encuentra sintonizada en el dial la estación "Radio Musical". El sitio se encuentra decorado con un gran afiche del cantante Enrique Iglesias. Los segmentos comerciales de la radio transmiten el universo del consumo urbano, hablan de ofertas, de productos, de objetos novedosos, de comidas rápidas, de los "malles"; en fin, de modos de vida ajenos a la cultura rural y bastante lejanos de la cultura indígena; sin embargo, son presentados como símbolos de estatus y de progreso ante cualquier potencial consumidor.

El joven se comunica con su esposa en idioma bribri mientras habla el español con sus clientes, aunque con marcado acento. El negocio lo atienden entre él y su



esposa; esa es la fuente de los ingresos familiares. Relatan las peligrosas crecidas del río durante el invierno, estación que los obligó a buscar otras fuentes de trabajo, pues no llega mucha gente como en el verano, cuando es sencillo el paso en bote por el río. Del aparato musical se escuchan canciones de Ricardo Arjona, Chayanne, José José, Mijares y del grupo Maná.

En el poblado de Cachabri, la utilización del espacio resulta impresionante, pues no concuerda con los esquemas urbanos que puede tener en mente una persona de la ciudad. Desde la concepción del espacio comunal, uno se ve obligado a pensar diferente, a variar su visión de mundo, a entender que hay otros modos de vida diversos que aportan nuevos conocimientos y nuevas experiencias de aprendizaje y de socialización. Rápidamente se comprende que los propios esquemas no son lo único ni lo mejor, sino sólo una de las tantas posibilidades de concepción de las cosas y de las formas de organización social.

Las edificaciones se encuentran rodeadas por un enzacatado muy recortado y limpio. Hay un sentido de la estética en todo cuanto se ve: jardines, construcciones comunales, casas de habitación, arboledas, cercados. El bosque se percibe libre de la intervención humana, al igual que vimos en Keköldi.

Somos recibidos por un grupo de indígenas hombres y mujeres quienes se comunican entre ellos en su idioma, al tiempo que nos dan algunas indicaciones en español. Llama la atención la facilidad con que hablan cualquiera de los dos idiomas.

Entre los niños, se puede apreciar parte de la iconografía del consumo que ha llegado hasta estas tierras, en la forma de los dibujos en sus camisetas. Una de estas camisetas lleva el logotipo del grupo de rock norteamericano "Police", otro lleva impreso un diseño de las caricaturas de 'manga' japonesa. La vestimenta es uno de los rasgos de la cultura indígena que tienen mayor tiempo de haberse perdido, prácticamente desde la colonia se han adoptado paulatinamente los estilos del colono en sus telas, calzado, sombreros y demás implementos. La utilización de instrumentos musicales importados como la marimba y la guitarra han operado de forma análoga al vestuario. Al estar construidos con el sistema



armónico occidental, los instrumentos usados en las prácticas musicales habituales de los indígenas han ido reafirmando el sistema de afinación temperado que difiere del original indígena.

En el centro de Cachabri, se pueden observar cuatro edificaciones y a su alrededor, a distancia de unos treinta a cincuenta metros, se ubican seis casas de habitación. Las cuatro construcciones centrales se componen de: Casa Cónica, Casa de la Cultura, Cocina y Tambo.

La Casa Cónica o Usuré tiene propósitos ceremoniales. De su base circular en el suelo nacen las paredes de paja entrelazada en ángulo inclinado hacia un punto en la cúspide formando a su vez el techo. Cuenta sólo con la abertura de entrada por lo que no tiene ventanas. Posee una altura aproximada de unos quince metros, pero en el pasado, han existido hasta de treinta metros de altura. En su interior tiene piso de tierra y unas bancas alrededor. Al centro se ubica el espacio para el fuego, de gran importancia para las ceremonias que realizan allí. Es un espacio de convocatoria colectiva para eventos propios de su cultura. Allí, se celebran ceremonias rituales y se entonan cantos con propósitos curativos y de agradecimiento, así como conjuros y peticiones por el futuro.

La Casa de la Cultura es una edificación hecha con troncos y paja, al igual que el Usuré; pero, de menor altura y con forma rectangular. Las paredes son verticales y descubiertas, cuenta con una especie de mostrador desde el que se pueden distribuir alimentos o la tradicional chicha. Cuenta con bancas que se pueden acomodar en disposición apropiada, para la realización de actividades de diversa índole. La Casa de la Cultura se utiliza para la coordinación de actividades culturales y sociales de la comunidad. Encima del mostrador se encuentra un emblema que dice 'Casa de la Cultura Awapa' con un diseño de forma cónica y abajo contiene la representación de una cara de jaguar, a la izquierda de este hay un puma, una araña y una serpiente. Un águila con las alas abiertas remata la composición en la punta del dibujo cónico. Abajo hacia la derecha se encuentra el dibujo de un mono y un armadillo. La animalística indígena convoca las características propias de estos animales como fuerzas capaces de incorporarse a



la personalidad en forma de habilidades, sabiduría, fortaleza. Son símbolos exhibidos abiertamente y con los cuales, se comparte en el espacio de la fiesta, donde se baila el 'sorbón', se realizan los cantos de trabajo y de celebración muchas veces referidos a los poderes de estos animales o a fuerzas de la naturaleza.

Las actividades celebratorias de la Casa de la Cultura se encuentran ligadas al uso de la cocina comunal, que es un rancho redondo contiguo a ésta, aunque no con la forma cónica del rancho ceremonial. Este rancho, a diferencia del Usuré, tiene paredes verticales en su circunferencia cubiertas con varas seguidas de un metro cincuenta centímetros, luego hay un espacio descubierto para que entre la luz y el aire de un metro aproximadamente, su techo es cónico pero de baja altura. En su interior se ubica un fuego central cuya base es de tres troncos gruesos, donde se coloca una olla de gran tamaño, para cocinar los alimentos destinados a un numeroso grupo de personas. De forma circular, al borde de la paredes, se encuentran las mesas, en estas, se preparan los alimentos para su cocción o para servirlos. A un lado, hay otra área dedicada a la cocina, aunque con un sistema diferente al fuego central. Se trata de un grueso cajón de madera sostenido por bases de tronco. En la cavidad interna hay gran cantidad de arena o ceniza que ayuda a mantener el calor de la leña que alimenta su fuego bajo la parrilla de hierro de la parte superior. La preparación de los alimentos y su consumo es un momento de silencio, en donde la personas se desplazan de la Casa de la Cultura hacia la cocina comunal. Allí, la música y el canto cesan para dar lugar a la conformación de un espacio sonoro donde predomina el sonido del fuego sobre los sonidos de los utensilios habituales de la cocina. El fuego atrae las miradas y su sonido atrapa la atención. El tiempo de la fiesta es el tiempo del movimiento, del canto, del baile, del grito; que se complementa con la ingesta, que también es el tiempo para conversar, mirar y escuchar el fuego. El ritmo de la celebración es más lento y menos bullicioso. Tiene las características de un tiempo de renovación, de recuperación de energías.





El Tambo o albergue hace las veces de bodega para la comunidad, pues allí tienen una pieza para guardar los alimentos, herramientas y combustible, entre otras cosas. Otras piezas funcionan como cuartos de alojamiento para visitantes invitados por la comunidad. Esta construcción es de madera aserrada con el diseño tradicional de la casa campesina.

Las casas de alrededor están construidas sobre pilotes. Los sectores de la vivienda que no son dormitorios se encuentran abiertos a la vista sobre una altura aproximada de un metro, por lo que tienen una excelente ventilación. El piso es de bambú o alguna especie de cáñamo firmemente amarrado. Los zapatos se dejan afuera de la casa, al pie de la escalera de ingreso y dentro de la casa se transita descalzo para mantenerla libre de barro. Todas cuentan, por supuesto, con al menos una hamaca, que tiene un significado simbólico, pues es el sitio donde la persona principal de la casa recibe a las visitas. Animales de granja como gallinas, patos, gansos y puercos circulan libremente por la zona.

Es el segundo día en Cachabri y nos encontramos en la plaza frente a la Casa de la Cultura en medio de una serie de actividades comunales encaminadas a mostrar a los visitantes la cultura indígena.

Entablo conversación con Toribio, un joven de 23 años, quien relata:

*“Me llamo Toribio, vivo en Amubri. Tengo veintitrés años. Me gusta la música de Bob Marley, la de Bob Marley es la mejor. Bailo a veces, pero sólo Reggae. El sorbón también pero sólo aquí, a veces. Los jóvenes casi no lo bailan, más que todo son los mayores”.* (Entrevista, 3 de abril de 2004)

Toribio insiste repetidamente en su gusto por la música reggae, especialmente la de Bob Marley, de quien admira sus letras y sus melodías.

La música continúa en el contexto del encuentro cultural y todos los indígenas la escuchan, pero sin bailar. Me decido a participar y logro, después de mucho



insistir, que una de las indígenas baile una pieza conmigo no sin una gran pena de su parte. La joven, de 27 años, no parece que conozca los pasos del baile popular 'de los blancos' pues sus movimientos la delatan. Esto es importante, no se evidencia una aculturación relevante en el aspecto de la música y el baile.

Julio, hijo del Awá Lisandro, ha guiado al grupo visitante y nos presenta a Patrocinio, un cantor de sorbón, quien se apresta a iniciar su intervención. Indica así mismo Julio, que primero bailarían ellos y después podríamos nosotros integrarnos al sorbón.

Se colocan en formación circular e inicia el canto de Patrocinio. El círculo empieza a girar. Se compone de varones en su mayoría; pero, poco a poco se van integrando mujeres, que se encadenan a la fila tomando la parte baja del brazo del hombre. El canto es de tipo antifonal: una voz principal emite un enunciado y el resto responde en coro. El 'tempo' va acelerándose, poco a poco hacia el final del baile. Con el segundo sorbón, algunos de los compañeros se integran a la danza intentando seguir el paso característico del baile.

#### *Memorias, sonidos, espacios: comunidad de Amubri*

Esta población es radicalmente diferente a su vecina Cachabri, a pesar de encontrarse a escasos cinco o diez minutos en autobús. En esta última, se opta por la conservación de las tradiciones indígenas, sus formas de producción, su cultura, sus rituales; allí no vimos salones de baile, pulperías, bares ni tiendas; mientras que el pueblo de Amubri muestra una acelerada aculturación. Cuenta con la apariencia habitual de cualquier pueblo no indígena; tiene su respectiva plaza de fútbol, frente a la cual hay una iglesia católica y puestos de comercio. Es



importante resaltar que ambos pueblos cuentan con agua potable y electricidad, sin embargo, Cachabri ha renunciado voluntariamente al uso perpetuo de la electricidad. Ellos la utilizan esporádicamente y sólo para ocasiones en que ellos mismos lo consideran como estrictamente necesario.

En la plaza central, a su alrededor se ubican tanto casas de habitación como algunos comercios. Entramos a la pulpería que está frente a una de las esquinas. El dependiente tiene una radio encendida y se puede escuchar música popular vocal de estilo romántico. Esto es interesante, pues en la localidad de Suretka se escuchaba con cierta frecuencia este mismo género de música en diferentes espacios. Esto llama la atención porque precisamente, la música indígena en general tiende a los tiempos lentos y es mayormente vocal, lo que concuerda con los parámetros musicales del “tempo” (velocidad de la música) y del “timbre” (la voz como fuente sonora) entre ambos géneros o estilos.

Afuera del establecimiento se escucha una actividad en el templo católico, por lo que nos acercamos a observar. Se trata de una pequeña iglesia que mezcla decoraciones de la iconografía religiosa católica con elementos artesanales indígenas, tales como vasijas de barro y canastos ubicados en el altar. El lugar se encuentra abarrotado. Hay muchas personas y familias enteras que siguen el rito, tanto en sus acciones como en sus canciones, ellos cantan de memoria y con buena proyección de la voz. Podemos ver con claridad el producto de siglos de evangelización que han doblegado en gran parte las culturas autóctonas de esta zona. El componente religioso ha sido protagónico en el despojo de los valores



propios del indígena y ha fracturado la estructura social y la cosmovisión que los pocos indígenas que quedan intentan transmitir a las siguientes generaciones.

Dos jóvenes de 13 y 15 años, Ana y Livia, interrogadas acerca de su relación con la música que escuchan o bailan en Amubri, contestan:

*“En el colegio oímos música, pero tenemos que cantar las canciones patrióticas que son un poco aburridas. No nos enseñan canciones o bailes indígenas, por eso no sabemos bailar el sorbón; nuestros papás tampoco saben. Antes el profesor de música nos enseñaba canciones como más infantiles, pero ahora como estamos en el colegio hay más canciones patrióticas. Nos gusta bailar Merengue y Reggae cuando vienen las discomóviles al salón comunal o cuando hay bailes en casas o en ranchos, pero es más bonito con las discomóviles por que se llena de gente. Nos gusta el merengue y el reggae porque es alegre y porque se puede bailar”. (Entrevista, 4 de abril de 2004)*

Pero ante el señalamiento de que el sorbón también se baila, ellas guardan silencio y miran a otro lado. Me pareció notable que al igual que el joven de Cachabri llamado Toribio, –fanático de Bob Marley–, estas jóvenes de Amubri y Sepecue gustan también del reggae además del merengue.

En el pueblo de Suretka nos encontramos con Mario Nersy Nersy, de 60 años, habitante de Amubri, quien nos refirió lo siguiente sobre la situación de la música en la zona:

*“Bueno para el domingo en que ustedes estarán en Amubri, vienen dos músicos de Coroma [pueblo cercano río arriba] que se juntarán con dos o tres de Amubri para una actividad con ustedes en la casa de la cultura del pueblo. Nosotros tocamos música original y música popular como merengue, salsa y cumbia. Yo tengo música personal, pero empecé hace muchos años tocando pasillo y paso doble, luego toqué swing, chachachá, mazurca y bolero; pero eso son músicas especiales que ahora sólo yo toco, pues esos ritmos se tocaban cuando yo era*



*joven. Conmigo tocaban unos colombianos que se llamaban Feliciano Romero y Ceferino Castro, pero todo fue cambiando cuando entró el Reggae. En el grupo de ahora tocamos la concertina [acordeón a botones], la bandolina [versión colombiana de guitarra]— aunque en este momento no tenemos—, tumbas, güiro y maracas”. (Comunicación personal, 4 de abril de 2004)*

Me llamó la atención que Mario Nersy no mencionara la música indígena, al menos la que hubiese escuchado en su juventud; pero como puede verse, la incidencia de músicas extranjeras no es un fenómeno novedoso, parece ser un elemento de incidencia permanente.

Le pregunto a Mario Nersy sobre la juventud y la música popular no indígena que se escucha en la zona y contesta:

*“Aquí traen equipos de sonido, discomóviles, pero cobran como trescientos mil colones, muy caro. Por eso los músicos indígenas forman grupos de música popular que cobran mucho más barato, por eso los contratan. Aquí gusta mucho la música típica panameña... ¡ha, por cierto! el domingo viene un colombiano a Amubri para tocar vallenato con su concertina... Yo ya casi no toco la concertina [a Mario le falta uno de sus brazos] un hijo mío toca mejor.” (Comunicación personal, 4 de abril de 2004)*

La Casa de la Cultura de Amubri se encuentra contiguo a la casa de Mario Nersy y la de su hijo. Mario es el encargado de la organización comunal en torno a las actividades que allí se realizan. Se encuentra algo inquieto, porque algunos músicos no han llegado a la cita para las diez de la mañana. Aunque pronto se ve que han arribado, pues han traído algún equipo musical.

El grupo cuenta con la siguiente instrumentación: guitarra, batería, bandoneón, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, tumbadoras, maracas, güiro, pandereta y una voz. Además de equipo de amplificación, dos micrófonos y altavoces.



Creo que se encuentran bien equipados y tal como lo dijo Nersy al día de nuestro arribo a Suretka, ese grupo es un conjunto dedicado a la música de manera profesional que bien pueden competir con la discomóviles que llegan al pueblo.

Luego de las pruebas de sonido para equilibrar el nivel de la amplificación, se inicia la actividad con unas palabras de parte del cantante del grupo, el colombiano del que nos había hablado Nersy, con anterioridad. Ya hay cerca de treinta visitantes aparte de nuestro grupo, aunque se percibe que la gente se va acercando. Entre los asistentes se encuentra el encargado de la estación de radio de Talamanca.

La música se inicia con una cumbia compuesta por el músico colombiano que habla de un viaje al pueblo de Amubri. De inmediato algunos de nuestro grupo empiezan a bailar. Los lugareños solamente observan, hablan en bribrí, y se ríen. El repertorio del grupo se compone sobre todo de cumbias y vallenatos. Luego de la primera cumbia, continúan con el vallenato, esta vez sobre un viaje a Suretka, que dice:

*“COMPAY PIPUCO*

*Viajando para Suretka*

*Yo me detuve allá en Bribrí.*

*Viajando para Suretka*

*Yo me detuve allá en Bribrí.*

*Y en la plaza me encontré*

*Con un viejito conversón*



*Al rato le pregunté, oiga compay  
¿Cómo se llama usted?*

*Y en la plaza me encontré  
Con un viejito conversón,  
Al rato le pregunté, oiga compay  
¿Cómo se llama usted?*

*Me llaman Compay Pipuco  
Y vivo a orillas del río Suretka.  
Me llaman Compay Pipuco  
Y vivo a orillas del río Suretka.*

*Soy vallenato de verdad  
No creo en cuentos, no creo en nada  
Solamente quiero estar  
Pescando bobos y calamar.*

*Soy vallenato de verdad  
No creo en cuentos, no creo en nada  
Solamente quiero estar  
Pescando bobos y calamar.”*

(Grabación en cassette, 4 de abril de 2004)

La influencia de la música colombiana es notable, tanto a través de sus letras como de su música y es asimilada con la mayor naturalidad, pues como producto intangible se filtra con gran facilidad entre la cultura y la tradición de cualquier colectividad. Los referentes locales contenidos en sus letras cooperan en la



identificación de la música con el entorno geográfico, ligando así al género musical y al autor con la cultura local.

En esta reunión comunal predomina la gente de mayor edad, niñez y juventud se visualizan por los alrededores en otras ocupaciones o diligencias en un principio. Conforme pasan las horas, los jóvenes y niños observan la actividad y se quedan por los alrededores formando pequeños grupos.

El baile no cesa y más bien la gente sigue llegando. La dinámica de la actividad comunitaria alrededor de la música es bastante exitosa. Se observa que tanto en Cachabri como en Amubri, aunque con músicas diferentes, la convocatoria que provoca el acontecimiento musical reviste de un atractivo especial, pues los eventos se prolongan por muchas horas. Una vez que los invitados nos separamos de la fiesta para abordar el autobús de regreso a San José, pudimos observar cómo la actividad era 'tomada' por aquellos grupos de jóvenes y familias locales que observaban a corta distancia.

### **3. Música hoy: ser joven, ser indígena.**

El espacio de la reserva indígena no resulta ser la frontera de la modernidad, esta traspasa las fronteras culturales más allá de cualquier hito geográfico. Podríamos señalar entonces, que la juventud indígena se ve claramente influenciada por el tipo de música en su construcción identitaria; la cual se ve expuesta, tanto mediante la transmisión de las tradiciones musicales de su cultura como por la difusión mediática de la música popular y comercial que circula en su entorno; ambas, en una relación simultánea y contradictoria.





La creciente presión hacia el desarrollo turístico por parte de empresarios privados y las iniciativas de explotación turística por parte de los indígenas financiadas por las organizaciones no gubernamentales, pueden tender a reducir la cultura indígena a lo que Morales (2002: 36) llama proceso de turistización del indígena y su cultura, que implicaría para la juventud bribri, reunir su identidad indígena con su identidad juvenil en una operación social de negociación identitaria que gira en torno al turismo y a la agenda política de la ecología, construyendo nuevos significados de lo que sería ser joven indígena. Sin embargo, sobre este aspecto, señala McLaren:

*“Las identidades, como los textos, no pueden ser fijadas en sistemas cerrados de significados y por lo tanto, no hay identidades verdaderas, sólo identidades que están abiertas a la inscripción, la articulación y la interpretación. Las identidades nunca están completas sino que se hallan siempre en proceso de negociación”.*  
(McLaren cit. Massot, 2003: 29)

No parece estar en discusión el proceso de negociación de identidades en sí, sino más bien, con cuáles sectores sociales o con qué actividades socioproductivas se entabla esta negociación, y hasta qué grado se llegarán a diluir las culturas locales en este proceso. Así, el empaqueo de las tradiciones con fines turísticos implicará la descontextualización de los bienes materiales y del acervo intangible como cualquier otra materia prima extraíble de sus fuentes. Lo medular a considerar en este punto es cuando el proceso de empaque y estandarización del producto de consumo se encuentra en manos de la misma cultura que produce esos bienes, poseedora, a su vez del acervo cultural e histórico, instruidos y dirigidos por las organizaciones no gubernamentales, por los organismos estatales de asuntos indígenas, por las agendas políticas en curso y por los operadores privados de actividades ecoturísticas. Por esto, es posible pensar en la existencia de una significativa asimetría en las condiciones en las cuales se da esta negociación de identidades.



Por otro lado, el progresivo alcance de la telefonía celular y la llegada de las compañías de cable satelital empujan la frontera cultural a lo profundo del bosque dejando que el planteamiento de la identidad juvenil indígena se realice desde los espacios culturalmente perdidos y por tanto, desde perspectivas simbólicamente construidas —en términos de Morales (2002: 36) —, en torno al turismo, la moda y la rentabilización de las tradiciones en la medida en que estas operaciones culturales devienen en opciones de supervivencia dentro de las escasas o casi nulas posibilidades vitales reales que les ofrece el país.

#### 4. Música indígena: aprender – desaprender.

Algunas alternativas para eludir, mitigar o lograr un balance de las asimetrías en las condiciones de negociación de identidades se pueden visualizar en el campo de la educación. Se hace necesario indicar aquí la importancia de formular un plan integral de desarrollo de la materia de música en las escuelas y colegios de los circuitos educativos implicados, en conjunto con el Ministerio de Educación Pública, tarea difícil si consideramos lo descrito por Santa Cruz en el Segundo Informe del Estado de la Educación con respecto a la educación en las zonas indígenas:

*“Las instituciones educativas existentes son en su mayoría multigrado (unidocentes) y de nivel primario solamente; la estructura técnica, curricular y administrativa del MEP es rígida y poco flexible para los cambios y la innovación curricular; la ubicación e infraestructura de los centros educativos es deficiente y precaria, así como la formación, el nivel académico y profesional del personal docente es casi nulo o incipiente sobre este tema”. (Santa Cruz cit. Estado de la Educación 2, 2008: 65)*

El Ministerio de Educación Pública ha lanzado una buena señal a la población indígena a través de la conformación de un Departamento de Educación Indígena que ha implementado tres programas específicos: el programa para la promoción



y enseñanza de lenguas indígenas, el programa de cultura indígena y el programa de educación ambiental indígena. Sin embargo, múltiples problemas acompañan estas iniciativas, en el orden de su cobertura, calidad, enfoque curricular, demanda de servicio y dinámica de la interculturalidad, aspectos ampliamente estudiados en el segundo informe del estado de la educación (Cfr. Estado de la Educación 2, 2008: 65-66).

El fomento de las expresiones musicales indígenas planteado con una perspectiva intercultural en el sistema de educación público es de vital importancia para estas etnias en su reconocimiento como parte integral de la nación costarricense. A lo interno de ellas reviste de mayor significado al constituirse la música en elemento importante del proceso de construcción de identidades entre los estratos juveniles de los grupos indígenas costarricenses. Gran parte del balance deseable en los procesos de negociación identitaria reposa en manos de la política educativa y en la forma en que ésta logra derivar en prácticas socioeducativas inclusivas que reconocen y enfatizan el acervo cultural indígena en general y sus expresiones musicales en particular.

En el campo de una eventual educación musical indígena, se hace necesaria la definición de los criterios que la caracterizarían como una práctica apropiada para una determinada cultura indígena. King y Schielmann enumeran ocho criterios para la pertinencia de la educación indígena en general:

*“Participación y elaboración de decisiones; Pedagogía y metodología; Saber indígena; Plan de estudios; Lenguas de enseñanza; Formación de docentes; Material educativo; y Evaluación y apreciación”.* (King y Schielmann, 2004: 33-34).

En el ámbito de la educación musical oficial se tendería a señalar como relevantes los criterios dos y siete (Pedagogía y metodología; Material educativo) por cuanto nuestro paradigma occidental de la educación musical se encuentra fuertemente ligado a la escritura musical; no obstante, la reconocida importancia de las



funciones colectivas y las prácticas cotidianas relacionadas con la música en las comunidades indígenas por encima de las nociones escriturales nos lleva a considerar los criterios uno y tres (Participación y elaboración de decisiones; Saber indígena) como elementos de alto rango a la hora de definir un programa educativo vinculado a la música en la poblaciones indígenas; desafío que requerirá de un acercamiento interdisciplinar en donde han de confluir la antropología, la sociología, la etnomusicología y, por supuesto, el saber indígena y su capacidad de autogestión.

La integración de la música en los programas educativos impulsados por el Ministerio de Educación Pública deberán considerar la función social de la música en los diferentes rituales comunitarios como punto de partida para las propuestas que respondan a los cuatro criterios antes descritos. Así, tanto el criterio de la propuesta Pedagógico-metodológica como el diseño de material educativo se han de elaborar y desarrollar en espacios altamente contextualizados que implican los rituales y circunstancias que acompañan las diversas músicas que se ejecutan. Los otros dos criterios, la participación y elaboración de decisiones, y el saber indígena, deberán ser considerados en los procesos de gestión y planificación curricular y administrativa de un programa de educación musical coherentemente articulado con su contexto.

Pasar por alto estos elementos en una acción de mero trasplante de un programa de educación musical descontextualizado tendría consecuencias negativas, y sería una simple reproducción de las viejas prácticas de aculturación a tono con las modernas tendencias del consumo cultural que implican el desdibujo de los valores culturales locales.

La dinámica de la construcción de identidades en la juventud indígena bribri tiene en la educación una fuerte aliada, siempre y cuando ésta sea capaz de plantear sus preceptos bajo criterios que implican una alta contextualización. Esta perspectiva nos lleva a visualizar una juventud autoafirmada en sus valores culturales, que a pesar de encontrar en su camino un paisaje sonoro diverso, se



ve inmerso en el espacio de la modernidad sin temor a ser engullido por ésta; sin las sabidas dicotomías que excluyen puntos intermedios; sin temidas paradojas que desconocen estadios conciliatorios y sin asimetrías que ocultan las posibilidades del balance.

## Bibliografía

Acevedo, Jorge. (1986). *La música en las reservas indígenas de Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Aguirre Baztán, Ángel. (1995). "Etnografía". En *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

Anguera Arcilaga, María. (1995). "La observación participante". En *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural (73-84)*. Barcelona: Marcombo.

Cervantes Gamboa, Laura. (1991). "Los géneros musicales bibris: aspectos sociolingüísticos de su ejecución". En *Revista Káñina*, (15), 1-2.

Cervantes Gamboa, Laura. (1995). "Información básica acerca de la música tradicional indígena de Costa Rica". En *Revista Káñina*, (19), 1.

Colombres, Adolfo. (1991). *La colonización cultural de la América Indígena*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Colombres, Adolfo. (1997). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.



Fericgla González, Josep. (1995). "La etnografía y el comportamiento no verbal". En *Etnografía: Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Barcelona: Marcombo.

Flores, Bernal. (1978). *La música en Costa Rica*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

González Chaves, Alfredo y Fernando González Vásquez. (2000). *La casa cósmica talamanca y sus simbolismos*. San José: EUNED

Instituto de Estudios de las Tradiciones Sagradas de Abia Yala. (2001). *Narraciones Bribris: Talamanca y Cabagra*. San José: Fundación Coordinadora de Pastoral Aborigen.

King, Linda y Schielmann, Sabine. (2004) *El reto de la educación indígena: experiencias y perspectivas*. París: Ediciones UNESCO.

Massot Lafon, María Inés. (2003). *Jóvenes entre culturas. La construcción de la identidad en contextos multiculturales*. Bilbao: Ediciones Desclée de Brouwers.

Marín, Carlos. (1992). *Indígenas de América Latina y el Caribe y derechos humanos*. San José: ILANUD.

Martín-Barbero, Jesús. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Colombia: Andrés Bello.

Morales, Mario Roberto. (2002). *La articulación de las diferencias o el síndrome de Maximón*. Guatemala: Editorial Palo de Hormigo.

Ochoa, Ana María. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Bogotá: Norma.

Palmer, Paula et al. (1992). *Vías de extinción, Vías de supervivencia. Testimonios del pueblo indígena de la reserva Kéköldi, Costa Rica*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.



Paz, Carlos. (2004). *Diario de campo*. Documento inédito. Doctorado interdisciplinario en Letras y Artes en América Central DILAAC. Universidad Nacional Autónoma de Heredia, UNA. Costa Rica.

Rojas Conejo, Daniel. (2002). *El conflicto entre tradición y modernidad: constitución de la identidad cultural indígena Bribri*. San José: FLACSO.

Salazar Salvatierra, Rodrigo. (1994). *Instrumentos musicales del folclor costarricense*. Cartago: Editorial Tecnológica de Costa Rica.

Sagot, Carlos. (1997). *Música y significados*. Heredia, Costa Rica: Cuadernos Prometeo, UNA.

Storr, Anthony. (2002). *La música y la mente*. Barcelona: Paidós.

## OTRAS FUENTES

Gloria Mayorga. Entrevista. Kéköldi, 2 de abril de 2004.

Toribio. Entrevista. Cachabri, 3 de abril de 2004.

Ana y Livia. Entrevista. Amubri, 4 de abril de 2004.

Mario Nersy Nersy. Entrevista. Amubri, 4 de abril de 2004.



“Compay Pipuco” Canción Vallenato. Audio casete. Grabación en vivo. Amubri,  
4 de abril de 2004.

