

República Bolivariana de Venezuela
Universidad de Los Andes
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Letras

Lo social en el discurso mito-poético warao.

Memoria de Grado para optar al Título de Licenciado en Letras

Mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana

Ernesto Francisco Pineda Díaz

Tutor: Profesor Alberto Rodríguez Carucci

Mérida, Octubre de 2010

Dedicatoria

*A Oriana. Único y verdadero gran amor en mi vida.
Inspiración, motivación y centro de todo cuanto hago.
Te amo, hija hermosa.*

Agradecimientos.

*A Palmira. Sin cuya paciencia y apoyo
hubiese sido imposible la conclusión de esta tarea.*

*A Alberto. Por allanar e iluminar
éste intrincado camino por el que decidí andar.*

*A Norma. Quien ayudó a hacer un poco más sencilla
una labor ya de por sí ardua.*

Al pueblo warao... por existir, resistir e inspirar.

Los **warao** del Delta del Orinoco
dicen **Mejokoji** (El Sol del Pecho) para nombrar al alma.
Para decir amigo dicen **Ma-jokaraisa**: Mi Otro Corazón.
Y para decir olvidar dicen **Emonikitane**,
que quiere decir Perdonar.

Los muy tontos no saben lo que dicen
Para decir tierra dicen madre
Para decir madre dicen ternura
Para decir ternura dicen entrega

Tienen tal confusión de sentimientos
Que con toda razón
Las buenas gentes que somos
Les llamamos **salvajes**.

("Sobre Salvajes" fragmento.
Gustavo Pereira.
Tomado de *Poesía Selecta*
Monte Avila Editores, 2004)

**Universidad de Los Andes
Mérida**

**Memoria de Grado:
*Lo social en el discurso mito-poético warao***

**Ernesto Francisco Pineda Díaz
Tutor: Alberto Rodríguez Carucci
2010**

Resumen.

Tanto el continente americano, como la sociedad venezolana en su totalidad, se perciben como realidades multiétnicas, heterogéneas y, en consecuencia, pluriculturales. Tal diversidad ha sido determinada, en buena medida, por las numerosas etnias indígenas que han habitado el territorio americano, y lo que hoy llamamos Venezuela, desde mucho antes de la llegada del conquistador. Cada uno de estos grupos aborígenes goza de su propia identidad cultural y todos forman parte de la sociedad Nacional, por ello deben ser reconocidos e incluidos respetando sus propios sistemas de valores. Una de estas etnias son los warao del Delta del Orinoco, poseedora de su particular forma de vida y organización y rica en creencias y manifestaciones culturales, entre las que destaca su tradición oral. El presente trabajo aborda los discursos warao focalizando la atención sobre lo que por décadas se ha ignorado: sus atributos expresivos, susceptibles de ser percibidos en sus valores estéticos, que les hacen merecer el reconocimiento de auténticas creaciones artísticas. Para ello hemos examinado las cualidades de sus variados tipos discursivos, su forma y significación, sus componentes, sus estrategias comunicativas, sus estructuras discursivas y, por supuesto, su sentido. El aspecto social ha sido punto de especial interés para nuestro trabajo, así que nos hemos acercado a cuál es la mirada que el warao tiene de sí mismo actualmente, cuál es la mirada que tienen de nuestra cultura, cómo es su relación con la sociedad criolla y cómo perciben todas las dificultades a las que han estado sometidos desde hace décadas por la injerencia, primero del europeo, y luego del criollo. Para ello indagamos lo fundamental acerca de la problemática socio-económica y cultural que ha aquejado a estas comunidades indígenas desde hace ya bastante tiempo y cómo aquella se ha reflejado en la totalidad expresiva de su discurso mito-poético. Consideramos que, tanto los aspectos estéticos como los de orden social, deben comenzar a ser revisados bajo una óptica más exhaustiva y rigurosa, pues allí se encuentra el núcleo de una verdadera impronta indígena, que bien puede ser integrada como parte dinámica y representativa en la cultura de nuestro país.

Índice general.

Presentación	8
Capítulo I	
Principios Fundamentales: La cultura en el contexto latinoamericano.	
La heterogeneidad cultural	14
El debate cultural	20
Multiculturalidad	20
Interculturalidad	22
Aculturación y transculturación	25
Grupo étnico, etnicidad y racismo	29
Perspectiva de las diferencias	34
La oralidad indígena	39
La palabra como memoria cultural	45
Lo estético y la crítica	49
Capítulo II	
Aproximación a una sociedad y su cultura: los warao.	
Los warao	52
Los warao en detalle	57
Su hábitat	57
Su historia	58
El idioma de los warao	63
Modo de vida, organización societaria y autoridades	65
Parentesco	68
Alimentación	69
Cultura material	71
Imaginario mítico-religioso	73
Muerte y rituales funerarios	75
Festividades y música	76
Fuentes para el estudio del warao	78
Situación actual	79
Capítulo III	
La oralidad: el discurso mito-poético warao.	
La complejidad cultural de los warao	85

La lengua warao	88
La oralidad del pueblo warao	94
“Literatura oral”	97
Discurso mito-poético	102
Forma artística del discurso mito-poético warao	102
Géneros => Tipos discursivos	104
Tipos discursivos en la oralidad warao	106
El mito, <i>Deje nobo</i>	106
Relatos, <i>Deje wara</i>	109
Reuniones de mediación, <i>Monikata mome anaka</i>	111
La poesía y el canto, <i>Joa, Sana y Dokotu</i>	112
Capítulo IV	
El corpus: seis textos warao, canciones y relatos.	
Recopilaciones, traducciones y publicaciones del discurso mito-poético warao	121
Nuestro <i>corpus</i>	131
La palabra con el poder de restablecer el equilibrio	134
La palabra como revelación de la individualidad en crisis	143
La palabra crítica que expone la denuncia	152
Palabra mítica, formación y trascendencia	159
La palabra llana, espejo de lo cotidiano	179
Memoria, voces y testimonios: la vivencia histórica y su vitalidad en la palabra	196
Capítulo V	
La oralidad indígena como intertexto: <i>Costado indio</i> y <i>Akaida</i>.	
El diálogo intercultural	222
La intertextualidad	226
Discurso mito-poético => literatura ilustrada	229
<i>Costado Indio, sobre poesía indígena venezolana y otros textos</i>	234
<i>Akaida, una novela en torno a los warao</i>	246
Conclusiones	257
Referencias biblio-hemerográficas	263
Anexos	270

Presentación.

Desde la época de la conquista y aún hasta nuestros días, los warao, grupo étnico aborigen venezolano, habitantes de la región del Delta del Orinoco, han padecido difíciles circunstancias de vida, distinguidas principalmente por el marcado menosprecio de su sistema de valores, entre los que destacan sus manifestaciones culturales tradicionales. El resultado de esto ha sido un determinante y degradante proceso de aculturación en el cual ha prevalecido la imposición de un conjunto de valores distintos a los propios. Es así como los warao no han gozado de los espacios ni del reconocimiento necesarios en la sociedad venezolana, a pesar de ser un elemento fundamental en la conformación histórica de la misma.

En las últimas décadas han abundado los trabajos que se han detenido a examinar aspectos socio-económicos, mítico-religiosos y culturales de la sociedad warao, así como muchas son también las antologías y recopilaciones de sus expresiones orales, todas realizadas por científicos sociales y misioneros. Sin embargo, la verdadera significación de su discurso mito-poético, sus formas, estructuras, temáticas, funciones y alcances, no han sido examinados en su justa valoración por verdaderos estudiosos de la literatura. Es notable la escasez de trabajos sobre la oralidad warao desde la perspectiva de los estudios literarios, las recopilaciones y traducciones existentes no han prestado la debida atención a los modos y formas particulares con las que ellos elaboran sus discursos. La mirada del compilador se ha dirigido más

hacia el contenido de los textos, su visión ha sido más bien de carácter antropológico y, en algunos casos, lingüístico.

Tanto la historiografía como la crítica literaria venezolanas han obviado, subestimado, y por tanto, dejado escapar importantes aspectos que permitirían una mayor comprensión de los aportes de la lengua y la oralidad warao a la cultura nacional. La inclusión de estos discursos dentro del *canon* literario nacional sería, además de justa, necesaria, pero se requiere de un profundo cambio de circunstancias para que los críticos y estudiosos de la literatura en Venezuela comiencen a reconocerlos como parte del quehacer literario de nuestra sociedad, lo cual implicaría una renovación de los códigos literarios venezolanos. Por todas estas razones creemos en la necesidad de futuras recopilaciones, traducciones y análisis hechos por estudiosos de la literatura o por creadores literarios como forma de acercarnos a aquellas manifestaciones con una mirada más adecuada, amplia y penetrante.

A lo largo de las páginas de esta investigación se tocan los principales aspectos relacionados con la cultura, sociedad y expresiones discursivas del pueblo warao. Sin embargo, la pluralidad cultural, tanto del continente americano, como de nuestro propio país, nos ha obligado a comenzar definiendo el marco conceptual y contextualizando nuestra investigación, indagando y exponiendo aspectos como la heterogeneidad cultural en Venezuela y América, el debate cultural, la perspectiva de las diferencias, la oralidad indígena, la palabra como memoria cultural y lo estético y

la crítica en relación con la oralidad indígena. Luego, necesariamente, nos hemos detenido en los rasgos generales del pueblo warao, su historia y hábitat, sus costumbres y tradiciones, su estructura social, formas de vida y manutención, su cosmovisión e imaginario mítico-religioso, aspectos generales de su cultura, su problemática social y situación actual.

Posteriormente abordamos con mayor detenimiento la complejidad cultural de estos aborígenes, específicamente su lengua y su oralidad, dos de los rasgos más distintivos de su cultura. Indagamos sobre sus más importantes tipos discursivos y seleccionamos para su análisis una muestra de cada uno de ellos. Son seis textos de distinta naturaleza, cuyo examen facilita el seguimiento y comprensión del estudio efectuado sobre el discurso mito-poético warao. Este sería el componente esencial de nuestro trabajo, el estudio de las formas expresivas y su significación social desde nuestra mirada específica, como estudiosos de la literatura.

Por último hemos puesto especial interés en la vinculación que existe entre la tradición oral de los warao y la literatura venezolana, para ello hemos analizado dos textos de escritores venezolanos –Gustavo Pereira y Mariela Arvelo- quienes a pesar de no ser warao, toman esa cultura como fundamento en algunas de sus obras. Estas creaciones evidencian conocimiento, interés e influencia de las expresiones orales de los warao en la escritura literaria nacional de la actualidad. Son miradas que hay que considerar por ser de las pocas que se han acercado desde la literatura a esa otra

manera de aprehender la realidad, la de los warao, tan distinta a nuestra lógica racional y moderna.

Para dar el debido rigor documental al trabajo, hemos organizado el *corpus* de textos escogidos para el análisis, en su versión original, en warao, como consta en el aparte “Anexos”, al final de esta investigación. En el mismo se incluyen: “Joa”, “Porque soy rico” y “Canción de protesta”, tomados de la compilación Literatura warao, preparada por Daisy Barreto y Esteban Emilio Mosonyi (1980). Los dos textos restantes, “Areglando el asunto” y “Nuestra relación con los criollos”, los hemos tomado respectivamente de la compilación de Julio Lavandero, Ajotejana II. Relatos (1992) y de la antología Narraciones warao (1992) realizada por Bernarda Escalante y Librado Moraleda. No hemos incluido el mito de “Kororomani” debido a que no pudimos acceder al texto warao, pese a nuestro empeño en conseguirlo en la lengua original.

Queremos aclarar que nuestro trabajo es necesariamente puntual. La riqueza, variedad y complejidad del discurso mito-poético warao es tan vasta que resulta imposible realizar un estudio exhaustivo en un trabajo tan breve como el nuestro, concebido dentro de los parámetros, exigencias y límites de una Memoria de Grado. La cultura warao representa un mundo totalmente distinto del nuestro, y dentro de aquel se circunscribe su discurso mito-poético. Al emprender una lectura crítica, analítica, sobre este discurso no podemos regirnos rigurosa y exclusivamente por los esquemas

occidentales de análisis literario, sino que se impone la aplicación de otros procedimientos.

No hemos encontrado antecedentes a un trabajo como el nuestro y las expresiones mito-poéticas warao son formas artísticas que se salen de los esquemas tradicionalmente conocidos, por ello nos corresponde llevar adelante una estrategia innovadora, teniendo en cuenta siempre que estas expresiones, a pesar de configurar una visión del mundo y de la propia realidad, se reducen al adaptarlas a las lógicas y retículas de la escritura, por quedar privadas, en gran medida, de su contexto cultural.

Nos mueve la preocupación por ayudar a conseguir un merecido espacio cultural-textual para las manifestaciones verbales de las etnias indígenas dentro de la sociedad venezolana y su *canon* establecido. Se trata simplemente del reconocimiento necesario que merecen estas culturas ancestrales. Estamos convencidos de que el momento es propicio debido al creciente interés que estudiosos de diversas disciplinas académicas, como la antropología, etnología, sociología y literatura, han demostrado en años recientes. Además, la Constitución actual de Venezuela, en su Capítulo VIII reconoce los Derechos de los Pueblos Indígenas y les concede a las etnias aborígenes venezolanas el reconocimiento legal y formal de sus lenguas, sus tradiciones y de sus derechos civiles.

Tales derechos y reconocimientos –entendemos- podrán hacerse efectivos y continuos únicamente si se sostienen sobre el conocimiento fundamentado y consciente de los indígenas como sujetos sociales constituidos como tales, dentro de los marcos culturales propios de sus realidades étnicas y dentro del complejo y asimétrico ámbito nacional. En ese sentido suscribimos este trabajo como un intento por aportar una contribución a esa difícil tarea.

CAPÍTULO I

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES:

LA CULTURA EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

La heterogeneidad cultural.

En la América Latina de los últimos años se han presentado esfuerzos hacia un creciente proceso de integración continental, un contexto dentro del cual la mayoría de las sociedades latinoamericanas, cada una a su manera, se han estado interrogando acerca de su identidad y su lugar en el continente. Esto ha generado la conciencia de que uno de los rasgos fundamentales y característicos de nuestras sociedades es su diversidad cultural.

Es esencial reconocer y analizar la complejidad inherente a la situación del continente, es decir, su heterogeneidad cultural, y descifrar el papel activo de las prácticas y de las identidades singulares para darle significación y sentido a un contexto socio-cultural en movimiento, a la vez que es necesario recrear esa significación y ese sentido, en lugar de fijarlos y de atribuirles una verdad única. Es un ejercicio que requiere de una verdadera apertura a la alteridad y a los movimientos que ella genera.

La cultura es un espacio mental y físico que nos conecta vital y lúdicamente con el mundo e invariablemente nos reclama la lucidez suficiente que nos permite acceder a una serena y justa valoración de la racionalidad del otro. En la diferencia se reconoce la pluralidad. En la pluralidad se reconoce la cultura. Es una nueva visión que en buena medida se debe a los cambios en los modelos económicos y políticos que mantenían a los grupos minoritarios segregados y excluidos de la participación social y cultural, y de los beneficios del desarrollo. La aún relativa apertura de espacios de expresión y la organización de estos grupos han hecho posible la incipiente incorporación de estos actores en el espacio público.

Nuestro país es una muestra evidente de esa realidad pluricultural. Somos una totalidad cultural heterogénea en la que cada grupo humano posee su complejidad y su dinámica interna. Aquí no hay culturas estables, pues el cambio, producto de la evolución cultural y de la inter-influencia, es el rasgo permanente. La heterogeneidad cultural en Venezuela está configurada por la diversidad y el pluralismo, por las diferentes identidades con sus lógicas, mentalidades e imaginarios colectivos propios.

Dentro de ese crisol de valores culturales que componen a Venezuela perviven más de treinta etnias indígenas originarias. Son culturas tradicionales que deben ser reconocidas en sus diferencias, por su historia y su carácter, de las culturas populares urbanas o rurales y de la cultura oficial o hegemónica. A pesar de esa diferenciación se debe hacer la precisión de que entre lo indígena y lo popular no existe una ruptura

histórica sino más bien una continuidad que ofrece sus particularidades regionales y que se diferencia de todo lo exótico y lo extranjerizante que la cultura previamente instituida ha venido promoviendo a su interior. El reconocimiento y la promoción de los valores de estas culturas aborígenes fundamenta y refuerza la noción de desarrollo cultural, según la cual todos los componentes de la población de un país deben tener acceso y participación en la creación y disfrute de los bienes, hechos y servicios culturales.

Ese reconocimiento debe fundamentarse en la aceptación de la existencia de la pluralidad, en el sentido de intuir y admitir las diferentes racionalidades que circulan en el mundo de nuestra cultura. Un reconocimiento del otro dentro de sus propios valores, aceptando su concepción del mundo, implica asumir una comprensión más sensible de las cosas, una sensibilización que solo es posible a través de la inmersión en su cultura y en sus problemas.

Así, la problemática de los pueblos indígenas no concierne únicamente a los pueblos indígenas. Su participación y su idea de pertenencia, tanto como la nuestra, es parte fundamental de la dinámica cultural de creación en nuestra nación. El análisis de las situaciones concretas, históricas o contemporáneas, pone en evidencia los lazos existentes entre los procesos identitarios y las relaciones sociales que vinculan a los pueblos indígenas con la sociedad nacional.

Su realidad es de dimensión variable, son muchos y muy variados los grupos, así como sus dinámicas y problemas específicos. La admisión de la diversidad de estas realidades y el reconocimiento de su contribución a los procesos de creación del país y del continente le da una resonancia socio-simbólica y cultural a su situación actual y obliga a una necesaria apertura ante la alteridad. Pero es preciso un diálogo en un nivel de igualdad, no se puede dialogar en términos de una cultura “superior” y una “inferior”, entre quien posee “la verdad” y quien está sumido en “el error”, debe ser un debate y una interacción entre iguales

En la actualidad se ha avanzado mucho en estos acercamientos, y la noción de heterogeneidad ha abierto caminos también en el campo de los estudios literarios, fomentando acuciosas y documentadas investigaciones. Ya a principios de la década de los 80 un investigador y crítico como Antonio Cornejo Polar empleó y enriqueció el tratamiento de este asunto proponiendo la perspectiva de las “literaturas heterogéneas”, que tuvo resonancias internacionales, con gran productividad para el estudio y mejor conocimiento de las expresiones verbales aborígenes. Él escribió acerca de “la necesidad de repensar y reformular el corpus de la literatura latinoamericana.” (Cornejo Polar, 1982, 5). Era evidente el desgaste de la visión segregacionista, academicista y eurocentrista, con la que fue diseñado y delimitado dicho *corpus*, lo cual se tradujo en el surgimiento de una indudable posición crítica que hizo parte del ejercicio ideológico del momento, amén del convencimiento de que la evolución de las diferencias y contrastes sociales en Latinoamérica propició la

puesta en práctica de otras alternativas mejor relacionadas con las tareas propias de la cultura popular, hasta entonces excluida del *canon* establecido.

Las expresiones literarias de un porcentaje elevado de la población, un numeroso conjunto de grupos humanos minoritarios, los indígenas entre ellos, habían sido sistemáticamente excluidas por considerar que carecían de un verdadero valor fundamental, desdeñando así su importancia tradicional y su auténtica validez artística. La crítica pluralista ha permitido la ampliación del universo literario del continente y propiciado el estudio de los múltiples y diversos sistemas literarios existentes, poseedores todos de peculiares autenticidades sociales y formales. Se ha ido imponiendo asimismo la exigencia de una conciencia histórica de la literatura, suspendida por largo tiempo, como única forma de dar fundamento científico a la literatura latinoamericana, y la necesidad de fundar un sistema crítico de amplio espectro que reconozca y examine una totalidad y heterogeneidad literaria caracterizada por la multiplicidad de signos socioculturales en su producción.

El mundo indígena posee marcadas peculiaridades distintivas no coincidentes con los valores establecidos por la cultura criolla, esto genera una zona de conflicto susceptible de ser analizada. Su universo no aparece puesto al lado de la cultura dominante, aparece más bien, en contienda con ésta. Son estructuras distintas, aun cuando exista entre ellas una relación de dominación y dependencia. La idea de heterogeneidad intenta dar cuenta de todas estas realidades y trata de precisar la

complejidad de una producción literaria cuyo principal rasgo son las diferencias que confluyen en sistemas socioculturales diversos, evidenciando así la condición pluralista de un conjunto de cosas que coexisten, aún en conflicto, y que pueden llegar a mezclarse sin orden ni armonía, superando los límites de la propuesta tradicional y admitiendo una visión más abierta que interpreta al proceso de producción literaria dentro de un espacio de realidad social de mayor alcance y dimensión. Precisamente en esa orientación se inscriben los aportes de Cornejo Polar, quien sintetizó los alcances de la idea de heterogeneidad destacando que:

...sea cual fuere la magnitud y dificultad de esta problemática, no cabe desapercibir que la organización del **corpus** de la literatura latinoamericana en términos de totalidad tiene la ventaja inmediata de superar el conflicto entre unidad y diversidad, pero, sobre todo, tiene la virtud de permitir el ejercicio de una crítica que al incorporar en su objeto las relaciones entre los sistemas literarios y entre éstos y la historia social que les corresponde, está en aptitud de examinar lo que en fondo es decisivo: la reproducción específicamente literaria de los conflictos y contradicciones que tejen la historia global de nuestra sociedad.(Cornejo Polar, 1982: 50)

El debate cultural.

No es la finalidad de nuestra investigación ahondar demasiado en la cuestión de la diversidad cultural por su complejidad y extensión, pero al pretender ocuparnos de las manifestaciones mito-poéticas de uno de los grupos minoritarios de la población venezolana, los warao del Delta del Orinoco, consideramos pertinente abordar de forma general el concepto de heterogeneidad cultural examinando algunos planteamientos que actualmente reclaman el debate socio-cultural en nuestro país y de muchas naciones de este continente y que seguramente nos ayudarán a comprender mejor la necesidad y trascendencia de esa necesaria e inminente discusión.

Multiculturalidad.

Las sociedades actuales son multiculturales, en ellas predomina la coexistencia de grupos humanos distintos entre sí, todos dentro de un mismo espacio. Esto constituye un hecho socio-histórico. Si bien en América esa coexistencia ha sido asimétrica, debemos admitir que el multiculturalismo es, en un sentido práctico, una manifestación de la diversidad: pluralismo cultural y presencia de diferentes códigos en una misma sociedad. El discurso que viene desde la segunda mitad del siglo XX reconoce la existencia de tal diversidad y fomenta estrategias de organización en virtud de ese pluralismo.

Uno de los aspectos más positivos de la concepción *multicultural* es su antagonismo con la visión asimilacionista que predominó en el continente americano desde la conquista, en la que las minorías étnicas marginadas eran obligadas a abandonar sus valores y tradiciones para integrarse a la cultura dominante. Los grandes aportes de la visión multiculturalista son: el reconocimiento de las diferentes expresiones culturales y el fomento del respeto por esas diferencias. Esto abarca lo social y lo oficial, es decir, la organización y participación de esas minorías étnicas y las políticas diseñadas por el estado en función de lo primero. Pero el modelo multicultural ha sido objeto de críticas y de replanteamientos, tanto políticos como teóricos. Algunos de los argumentos son los siguientes:

.- Puede propiciar la ruptura de la unidad nacional.

.- Tiende a predominar solo la coexistencia y descuida la convivencia y el intercambio.

.- En ocasiones puede conducir hacia la radicalización de las diferencias, impulsando el divisionismo y la fragmentación de la sociedad.

Por todo ello se abrió el debate sobre el concepto de la *interculturalidad*, considerado más amplio y de mayor alcance dentro del discurso actual.

Interculturalidad.

Es un término que aún está en proceso de definición y alrededor del cual existen diferentes puntos de vista y propuestas teóricas que contribuyen cada una a determinar mejor la naturaleza del enfoque. Es una visión positiva para el desarrollo de las naciones, una visión incluyente que comprende estrategias de convivencia y participación de muchos actores sociales: el estado, la sociedad civil, las organizaciones indígenas y demás grupos étnicos minoritarios, autoridades y funcionarios públicos, el sector privado, educadores, científicos sociales, cooperación internacional, etc.

La *interculturalidad* es pluralista ante las relaciones entre grupos humanos con diferencias culturales. Involucra democracia y participación en naciones pluriculturales, multilingües y multiétnicas. Sus principios fundamentales abarcan el principio de ciudadanía, el cual se traduce en igualdad de derechos, responsabilidades y oportunidades, en la lucha contra la discriminación; en el principio de derecho a la diferencia, que implica el respeto a la diversidad de identidades y a los derechos civiles, sociales y culturales de cada grupo étnico; y en el principio de unidad en la diversidad, que descansa sobre la construcción de la unidad nacional, pero no por imposición, sino por voluntad y consenso. Todo ello propicia la apertura de nuevos espacios y procesos de integración positiva para avanzar hacia una mayor igualdad e intercambio entre actores, grupos étnicos o grupos sociales, culturalmente distintos.

La concepción de *interculturalidad* ha comenzado a ser incorporada positivamente al ámbito de la investigación literaria del continente latinoamericano. Disciplinas como la etnolingüística y la etnoliteratura se han dedicado a estudiar las correlaciones entre el comportamiento lingüístico, sociocultural y artístico, de los grupos minoritarios que habitan el planeta. Recientes publicaciones, como la de Adolfo Colombres, *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura* (2009), abren espacios y generan nuevas visiones que incluyen manifestaciones hasta hace algún tiempo marginadas, como la oralidad, propia de una gran cantidad de grupos humanos alrededor del mundo desde mucho antes de la invención de la escritura y que en la actualidad pervive con una fuerza trascendente y esencial para la misma sobrevivencia de las culturas que la practican. Antes que la escritura fue la voz, alimento y vehículo de la palabra.

Apenas hasta ahora comienzan a ser estudiadas las finas, pero complejas madejas que involucra la oralidad. En principio se debe hacer una diferenciación entre lo que significa la oralidad misma, como sistema de transmisión cultural común y único de una etnia determinada, llena de un poder y un alcance difíciles de comprender para quienes nos hemos formado en la tradición de la escritura, y la llamada por Colombres “literatura oral”, que es una parte preeminente de aquella. La expresión “literatura oral” reúne mitos, relatos, proverbios, adivinanzas, cantos, y otras expresiones del patrimonio oral propias de un grupo étnico.

En la noción amplia de interculturalidad la literatura no está determinada solo por la escritura, también se debe incluir las expresiones narrativas y poéticas, relatos y cantos, de naturaleza distinta. La literatura oral comprende expresiones de contenido artístico que abarcan mucho más que palabras y sonidos, aun cuando los mismos exponen objetivos semánticos y expresivos propios y definidos, fundamentales para transmitir el mensaje. Involucra también elementos de otra índole, como la gestualidad y la expresión corporal, el uso y aprovechamiento del espacio, las variaciones en el ritmo y el uso de pausas durante el relato, los énfasis y otros, los cuales permiten manipular al auditorio y crear distintos estados emocionales.

El relato oral es móvil, ágil y espontáneo, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, soporte en el que se desvanece toda improvisación, no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitirán al mito cambiar de máscara, responder a las situaciones nuevas y las necesidades simbólicas que éstas van planteando. Difícilmente se encontrará en él un ciego automatismo, que convierta al narrador en un esclavo de su técnica. La oralidad no es un instrumento frío que se alza ante el hombre y lo somete, deshumanizándolo. Por el contrario, entre el hombre y el instrumento se produce una simbiosis. (Adolfo Columbres, 2009: 78)

La literatura oral responde a valores culturales diferentes que producen una suerte de oposición a los valores establecidos convencionalmente, estas diferencias le permiten relacionarse oponiendo resistencia al proceso de asimilación que se le pretenda imponer. Allí radica la noción intercultural. Lo diverso es el punto de encuentro, las

diferencias en muchos casos se ajustan, se oponen y/o se amoldan para desencadenar lo imprevisible. Es una forma de reflexión de un pueblo sobre su cometido en el mundo, la puesta en práctica de dicha reflexión le evita convertirse en un pueblo dominado y oprimido.

No obstante, oralidad y escritura deben coexistir. La oralidad es tradición, pero también es movimiento, devenir, se renueva permanentemente, se enriquece en cada episodio ritual del grupo que la practica. La escritura, por otra parte, posee lógicas que permiten el almacenamiento y la organización de los elementos que la componen. Son dos sistemas independientes con virtudes y limitaciones. Así pues, deben complementarse y relacionarse en una situación de igualdad. Esta es la nueva visión intercultural, en la que privan el reconocimiento, la aceptación mutua y el diálogo intercultural.

Aculturación y transculturación.

La diferencia entre uno y otro término está determinada por su origen, y en un principio, por su concepción, pero hoy en día se puede decir que son términos afines. *Aculturación* es un término acuñado por los antropólogos estadounidenses e ingleses a principios del siglo XX, su carácter era fuertemente etnocéntrico y estuvo cargado, tal vez aún lo está, de una esencia despectiva hacia los pueblos de menor grado de desarrollo socioeconómico, pero luego el concepto evolucionó hacia una mirada más amplia.

Hoy en día el vocablo aculturación define los fenómenos que resultan cuando grupos que tienen culturas diferentes entran en contacto directo y continuo, con subsiguientes cambios en la cultura original de uno de ambos grupos. Esta definición estableció un esquema conceptual tanto para el constante interés por temas de difusión, como para el que recientemente despertaba la observación directa de los procesos de cambio cultural, un concepto de difusión que no se había relacionado, hasta esta orientación de los estudios antropológicos, con ninguna concepción clara de los mecanismos culturales.

El término *transculturación* se refiere a la definición que aportó originalmente el científico social cubano Fernando Ortiz a mediados del siglo XX:

la **transculturación** es un conjunto de transmutaciones constantes; es creadora y jamás acabada; es irreversible. Siempre es un proceso en el cual se da algo a cambio de lo que se recibe: las dos partes de la ecuación son modificadas. Emerge de ella una nueva realidad, que no es un mosaico de caracteres, sino un fenómeno nuevo, original e independiente. (Ortiz, 1983: 80).

La propuesta introducida por Ortiz en 1940, mediante el neologismo transculturación, en abierta oposición a la voz inglesa aculturación, no significó un simple cambio de prefijo para matizar el conocimiento de los procesos culturales y sus cambios, sino que derivó de una profunda reflexión basada en múltiples investigaciones durante

más de tres décadas sobre la problemática etnosocial cubana y sus nexos internacionales.

El alcance conceptual de la transculturación, lo define su creador como:

las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en adquirir una cultura distinta (...), sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial **desculturación**, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse **neoculturación**. Al fin, (...) en todo abrazo de culturas sucede lo que la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una **transculturación**, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola. (Ortiz, 1983: 86).

La cultura latinoamericana es el resultado, no acabado, de una larga transculturación y se encuentra en permanente evolución. Su composición es rica y diversa, plena de valores idiosincráticos. La mueve un enorme caudal de energía creadora que la singulariza como un impulso que opera con naturalidad sobre lo heredado y sobre lo foráneo por igual. Produce con originalidad rasgos propios que se manifiestan en cualquier región del continente, con más fuerza aun en los estratos más profundos y autóctonos de sus regiones internas.

En el campo de los estudios literarios el término transculturación fue retomado con gran productividad por el investigador Angel Rama, cuyos planteamientos impactaron la crítica latinoamericana internacional. Al calor del debate generado por la propuesta de Ortiz, Rama sostiene lo siguiente:

Cuando se aplica a las obras literarias la descripción de la transculturación hecha por Fernando de Ortiz, se llega a algunas obligadas correcciones. Su visión es geométrica, según tres momentos. Implica en primer término una “parcial desculturación” que puede alcanzar diversos grados y afectar varias zonas tanto de la cultura como del ejercicio literario, aunque acarreando siempre pérdidas de componentes considerados obsoletos. En segundo término implica incorporaciones procedentes de la cultura externa y en tercero un esfuerzo de recomposición manejando los elementos supervivientes de la cultura originaria y los que vienen de fuera. Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si ésta es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre si misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuara invenciones con el “ars combinatorio” adecuado a la autonomía del propio sistema cultural. (Rama, 1982: 38)

Rama expone que en las sociedades americanas transculturizadas ha existido casi siempre una “selectividad”, tanto en el donante cultural, en este caso los colonizadores, mediante la cual hacen admisible su participación, como en el receptor cultural, en nuestro caso las etnias aborígenes, que tiene la oportunidad de escoger, siempre que no le sea impuesta por la fuerza, entre los elementos, normas, productos o costumbres, de la cultura externa. Pero esta selectividad, en el caso de los

indígenas, no solo se aplica a la cultura extranjera de dominación, sino también a la propia, evitando así destrucciones y pérdidas de tradiciones y valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación.

A pesar de la superposición de la cultura hispánica sobre las indígenas americanas, y a pesar también de la posterior dominación de las oligarquías liberales urbanas sobre las comunidades rurales bajo la República, se puede concluir que ha habido un robustecimiento de las culturas autóctonas minoritarias transculturizadas que no renuncian a su esencia. Se enriquecen al mismo tiempo que fortalecen la cultura nacional.

Grupo étnico, etnicidad y racismo.

Hay que tener en cuenta que los grupos étnicos forman parte de una sociedad mayor y dentro de ésta interactúan con grupos distintos. Esta relación casi siempre es desigual y poco armónica, está mediada por relaciones de poder, ideologías, políticas y estructuras económicas y sociales que en buena medida funcionan como sustentadoras del racismo, los prejuicios y los privilegios de un grupo dominante sobre los otros.

En este contexto, la categoría *grupo étnico* se asocia a una minoría étnica que conlleva un doble significado: numérico y sociopolítico. Un grupo étnico está conformado por una comunidad de personas que comparten procedencia, historia y

memoria colectiva, cosmovisión y cultura. Están caracterizados por rasgos objetivos, como el idioma, las costumbres, la religión o determinadas formas de organización; y por rasgos subjetivos, como la lealtad conciente hacia el grupo, las formas de auto evaluación o la espiritualidad.

Decimos que las relaciones sociales y culturales entre una cultura predominante y los grupos minoritarios son desiguales porque generalmente estos últimos son discriminados, sus derechos son negados y carecen de igualdad de condiciones y de oportunidades. En muchas de las veces estos grupos viven un relativo aislamiento geográfico, el caso venezolano es paradigmático en este aspecto, pues las etnias aborígenes habitan en zonas remotas de los estados Zulia, Amazonas, Bolívar, Apure o Delta Amacuro, todas muy distantes de los centros urbanos donde se concentran el poder, la toma de decisiones y el desarrollo. Tal aislamiento abarca incluso lo social y lo cultural, ya que casi no gozan de participación ni organización junto al resto de la sociedad.

El aspecto positivo es que todo esto trae como consecuencia la tendencia de estos grupos a afianzar el sentido de pertenencia y solidaridad entre sus miembros, cuestión que redundaría en beneficio del propio grupo. Para comprenderlo mejor es necesario explicar un poco la idea de *etnicidad*, que es un concepto compuesto por elementos de diversa índole:

.- Es una forma de identificación mediante la cual los integrantes de un grupo se asumen diferentes a otros agrupamientos en una misma sociedad y de igual manera son visibilizados por los demás.

.- Es un sistema de clasificación basado en distintos criterios: culturales, lingüísticos, religiosos, raciales, etc. Esta clasificación es una construcción cultural.

.- Es un mecanismo de segmentación, ya que ningún sistema clasificatorio es neutral, es jerárquico.

.- Tiene un carácter subjetivo que se basa en las percepciones del grupo que organiza su vida alrededor de ciertos rasgos de identidad.

La noción de *etnicidad* es versátil, se comporta como un objeto susceptible de ser estudiado y como una herramienta para la investigación de las relaciones sociales entre grupos diferenciados en su cultura y su organización socioeconómica. Sin embargo, está condicionada por los estereotipos y prejuicios que permean las relaciones sociales y que se expresan en el *racismo*, que es un fenómeno complejo que incluye aspectos ideológicos, políticos, disposiciones legales y prácticas cotidianas e institucionalizadas que provocan o acentúan la desigualdad racial. El *racismo* se basa en la discriminación ejercida por el grupo étnico dominante que considera inferior a otros colectivos.

Todos los conceptos anteriormente descritos son propios de la antropología social, que se encarga del estudio de las estructuras de los grupos humanos, sin embargo, de ellos se sirve también la antropología cultural y la nueva crítica literaria que paulatinamente ha venido ganando espacios en el continente latinoamericano. Muestra de ello es la posición asumida por el crítico Saúl Sosnowski, quien a finales de la década de los 90 publica su artículo “Etnia y literatura”, en la revista *La Página*, en el cual propone la ampliación de la mirada desde la que se ven las expresiones literarias marginadas y el cuestionamiento de un sistema de valores predominantemente racista que impone límites, cuyos efectos terminaron por privilegiar solo una visión de la literatura, impidiendo así la auténtica y total representación de nuestras naciones multiétnicas.

La mejor manera de alcanzar el conocimiento de la pluralidad es aceptando la posición desde el margen y rompiendo la hegemonía que ha descartado siempre el estudio detallado de los componentes literarios de la diversidad étnica existente en la sociedad. Para ello es necesaria la ampliación del *canon* y la consideración de las manifestaciones de naturaleza oral, cuya fuerza tiene -en ocasiones- la capacidad de igualarse con el poder de la escritura, predominante en Hispanoamérica desde la colonia en una relación de poder desigual e injusta:

... no se trata de escamotear el impacto definitivo y evidente de la colonización española, sino de reconocer los perfiles que asoman desde el mapa americano puesto que, de lo contrario,

toda lectura de nuestras letras resultará fallida. La conjunción y mezcla de visiones del mundo radicalmente distintas –que a su vez responden a asentamientos, etnias y razas diferentes-, así como la diversidad de lenguas que enuncian culturas milenarias junto a otras que se afianzan en conquistas centenarias, en procesos aluvionales decimonónicos y en procesos inmigratorios más recientes, son factores determinantes de ésta heterogeneidad cultural y de la consiguiente pluralidad de sus expresiones. Por otra parte, es imposible leer el mapa literario-cultural americano, cuando en un mismo espacio confluyen cultos a la escritura y, junto a ella, a la recuperación oral de la memoria, cuando en él se dan complejos procesos de transculturación regional, nacional e internacional. (Saúl Sosnowski, 1999: 35).

Se trata entonces de integrar el análisis y la crítica literaria con la reflexión sobre la cuestión de la identidad a fin de lograr la construcción de literaturas híbridas que den relevancia a la defensa de las expresiones nativas tanto como a la cultura dominante. Literaturas y críticas con verdadera pertinencia nacional son aquellas que renuncian a la asimilación y a la homogenización, que tienen una voz propia que subraya la diversidad, que marcan con intensidad los continuos desajustes, que sintonizan la falta de coincidencia en el desarrollo de la multiplicidad de voces que hay en nuestras sociedades y que muestran una idea no tan uniforme, más abrupta quizás, pero más apegada a nuestra esencia.

Perspectiva de las diferencias.

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros, exigen crear nuevas nociones o reformulan a las demás. (García Canclini, 2003: 1).

Desde la conquista, en este continente se ha venido sucediendo el enfrentamiento de dos culturas opuestas por naturaleza, dos formas distintas de ver el mundo. Una ha dominado e impuesto sus valores, en principio, por poseer una mayor fuerza de avasallamiento militar, religiosa, ideológica, política y cultural; y posteriormente, un grado exacerbado de racionalidad, propio de la cultura occidental, de allí su mayor intolerancia y capacidad imperativa. Esto ha coartado el crecimiento y la expansión de las culturas amerindias en general.

El antropólogo Esteban Emilio Mosonyi le confiere a este enfrentamiento características muy particulares y denomina a cada una de las partes de la siguiente manera respectivamente: “sociedades de dominación o extensivas”, que son conformadas por regímenes avasallantes como el de la colonia; y “sociedades de convivencia o intensivas”, como las de los indígenas americanos que vivían en armonía con su entorno natural, gracias a lo cual alcanzaron importantes niveles de organización y prosperidad:

Son sociedades –las extensivas- que a fuerza de dejar en una situación inestable, incluso caótica, sus asuntos internos, casi siempre se comportan de una manera extrovertida, en los peores casos destruyendo las demás sociedades y atentando contra la naturaleza. Lo normal en ellas es buscar la dominación sobre las formas societarias menos agresivas. En cambio, las sociedades intensivas aprovechan los recursos internos de sus propios modos de producción, de su base histórica y de su identidad, trabajando en el seno de los límites inherentes a su propia formación. Podríamos llamarlas introvertidas, pero por esto mismo equilibradas con respecto a su realidad interna y a la naturaleza: equilibrio que se mantiene por un tiempo muy largo, podemos decir, en forma permanente. (Mosonyi, 1982: 31).

Hasta hace poco, el proceso de transculturación y la a veces nociva influencia de la modernidad han hecho que se considere a las culturas indígenas como inferiores. Sus manifestaciones culturales han sido subestimadas al grado de considerarlas como meros productos folclóricos. Su discurso mito-poético, por ejemplo, no ha gozado del rango de obra artística, ese es un logro que con notables dificultades se ha comenzado a conseguir en los últimos años.

Se ha requerido de un importante cambio de circunstancias para que estudiosos y críticos de las artes literarias en Hispanoamérica comenzaran a reconocerlos como parte del quehacer artístico de nuestras sociedades. Pero hasta hace muy poco habían sido excluidos basados en criterios restringidos y obsoletos:

Cuando se las excluye, se las ve con criterios pasadistas, ‘arqueologizantes’, carentes de continuidad y aisladas con respecto al conjunto de las expresiones literarias

hispanoamericanas. Aquellas literaturas -que prefiero llamar 'prehispánicas'- conjuntamente con las literaturas aborígenes de períodos posteriores, incluidas las actuales, y con otros materiales literarios como crónicas coloniales, elaboradas unas veces en castellano y otras en lenguas aborígenes, constituyen -por razones diversas- amplias zonas de 'literaturas marginadas'. (Rodríguez Carucci, 1987: III).

Se ha generado entonces la inquietud por crear una teoría literaria competente y adecuada a los procesos históricos, estéticos y culturales de la América Latina. Ha surgido una nueva perspectiva acerca de los estudios literarios, una mirada que valida la esencia de una literatura particular, un proceso de lectura siempre dinámico y hermenéutico, un reconocimiento del significado histórico del texto, cuyo objeto puede derivar en objeto de investigación. Este nuevo quehacer literario contempla una ampliación del *canon* y la inclusión de las literaturas marginadas:

... esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la Literatura, pero siguen ahí, a pesar de que han sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquellos que deciden quiénes -qué autores- y cuáles -qué obras- pueden y deben atraer la atención de los críticos, estudiantes y lectores. (García de Enterría citado en Rodríguez Carucci, 1987: IV).

La realidad literaria del continente es diversa, es una manifestación de la propia diversidad cultural que compone nuestras sociedades. Hasta ahora el *canon* oficial solo ha incluido a las literaturas producidas en español, portugués o francés. Solo en los últimos años se ha generado la conciencia que intenta desmontar este enfoque arbitrario e incluir los discursos hasta ahora marginados, como las expresiones mito-

poéticas de los aborígenes americanos, aún cuando sus características no respondan a: la “conformación ideológica ni a los proyectos literarios de la óptica dominante.” (Rodríguez Carucci, 1988: 4).

Esa nueva visión también comprendió la necesidad de producir una historiografía que incluya, además de las obras y autores ya conocidos que han enriquecido la historia y el estudio de los imaginarios estéticos y literarios americanos, una pluralidad de voces y de búsquedas incluyentes para conformar el grupo nada homogéneo de literaturas y discursos disímiles y complejos. Estos abarcan un período de tiempo bastante amplio que va desde siglos antes de la conquista hasta nuestros días; y una diversidad de formas de expresión que van desde las cosmogonías de las antiguas civilizaciones mesoamericanas hasta las expresiones eruditas codificadas según los modelos de la cultura occidental. Dentro de este inmenso abanico encontramos el discurso mito-poético de las numerosas etnias aborígenes que aún pueblan el continente y que mantienen un proceso creativo continuo que no se ha detenido a pesar de las adversidades.

Han sido varias las causas fundamentales para la marginación y el no reconocimiento de su valor estético y de su importancia histórica y social. Una de ellas fue la ausencia de un criterio amplio y flexible capaz de comprender todos los elementos de sentido de estas manifestaciones:

Literatura marginada es literatura pero está puesta a un lado, se ha preterido, se ha hecho caso omiso de ella como tal literatura, está apartada del campo de estudio de la literatura por voluntad de otros. (García de Enterría citado en Rodríguez Carucci, 1987: IV).

Otra razón fue creer que el escaso desarrollo material de estas etnias era un indicador de su también bajo impulso intelectual, un error al que Fray Cesáreo de Armellada llamó “falso paralelismo”. Pero tal vez el principal error en que ha incurrido la crítica literaria latinoamericana al no admitir las manifestaciones orales dentro del *canon* literario oficial fue creer que precisamente su carácter oral y la ausencia de escritura en estas culturas autóctonas evidenciaba la ausencia de algún valor artístico, pues durante mucho tiempo no se consideró literario lo que no estaba escrito. Sin embargo, esta concepción pareciera que lentamente ha comenzado a cambiar desde hace algunas décadas:

Eran y son todavía en gran parte literaturas “orales” y no podían ser otra cosa, puesto que ninguno de los Pueblos Aborígenes Americanos conocieron la escritura alfabética. (Armellada, 1980: 8)

La oralidad indígena.

El alma de una cosa puede estar en una forma visual, pero a veces ésta resulta engañosa. El sonido, en cambio, parece registrar con mayor fidelidad la naturaleza del cuerpo que lo produce, sea un objeto o una persona. Para los que se hallan inmersos en el sistema de la oralidad, e incluso también para los habituados a la escritura, las resonancias de la voz dan cuenta de las cualidades intrínsecas de quien la emite, con escaso margen de error, del mismo modo en que el sonido nos indicará si una copa es de vidrio o de cristal, si una pared es hueca o no. (Adolfo Colombres, 2009: 72)

La noción de la cultura dominante en América sostenía que la tradición oral y la ausencia de escritura de los grupos indígenas revelaba un estado de déficit cognoscitivo y comunicativo necesario de superar. Por ello la creación oral se mantuvo signada negativamente, pues se entendía como la ausencia de escritura en las sociedades consideradas ágrafas. Sin embargo, una vez estudiadas y valoradas se ha determinado que estas formas orales de comunicación y transmisión de conocimientos son eficaces en la configuración de las visiones del mundo, no sólo de las etnias indígenas y afroamericanas, sino de muchos grupos urbanos o rurales de los diversos estratos de las culturas populares del continente.

Son formas adecuadamente expresivas de su realidad, formas que es preciso considerar a la hora de construir un verdadero perfil identitario de nuestra cultura: El hecho de que las literaturas indígenas hayan sido durante siglos y aún sigan siendo en gran parte ágrafas, les confiere un valor muy especial, pues eso significa que han sido y son “literaturas vivas” y circulantes y no momias (cadáveres embalsamados)

o lagunas de aguas estancadas; son vida intelectual diaria o muy frecuente y no alimento almacenado en libros y bibliotecas. (Armellada, 1980: 8).

Históricamente la cultura aborígen ha sido relegada por la cultura letrada, a pesar de eso ha habido una permanente y dinámica interacción entre las formas de comunicación orales y escritas. Ello ha generado conflictos, pero también complementariedad e influencias recíprocas . Actualmente en el continente americano contamos con una hibridez de tradiciones, una gran heterogeneidad y un desarrollado sincretismo cultural. El fenómeno de la oralidad se ha mantenido como sistema de concepciones y prácticas culturales y ha manifestado una pertinaz resistencia, al punto de permear la cultura letrada de diversas formas. La oralidad comprende una particular manera de procesar la información, una singular sensibilidad y una forma distinta de relación con el mundo.

La supremacía de la escritura provocó el menosprecio de la oralidad e impidió a nuestra cultura letrada comprender que la escritura es presa de sus propias limitaciones. La escritura, al igual que la lectura, existen solo en el interior de un contexto verbal, se producen en un ambiente aislado en el que la única comunicación o relación entre autor y lector es abstracta y secreta, la voz y el cuerpo no se ven involucrados, lo cual imposibilita el acontecimiento totalizador que sí se construye en el fenómeno de la oralidad. A pesar de esto, la literatura escrita, que a través de los siglos ganó un espacio social predominante en la cultura occidental, se ha negado

a homologarse con unas manifestaciones orales a las que considera poco elaboradas, lo cual demuestra su sentido poco comprensivo, excluyente y de dominación. La creación narrativa o poética de las culturas orales fue relegada así al terreno de lo no literario.

La oralidad es un fenómeno colectivo en el que hay un narrador y un auditorio, pero en el que todos participan de forma activa, enriqueciendo el contenido del relato, el uso de la lengua y su vocabulario. El relato oral se reinventa en cada episodio, el auditorio no pide nuevas historias, piden y colaboran, más bien, en la construcción de nuevas formas de contar las mismas historias de siempre. No obstante, se suele definir a las culturas orales desde nuestra perspectiva en términos de carencia, de no tener escritura o de no haber desarrollado esa técnica expresiva. Desde ese punto de vista parecen sistemas incompletos o retrasados. Raramente nos viene a la mente que podría tratarse de un sistema cultural diferente, pero completo en sí. La verdad es que son dos estilos culturales diferentes con respecto al uso que se hace de la lengua: cultura oral y cultura de escritura. Por lo tanto se ha hecho necesario precisar los rasgos distintivos de la oralidad que la constituyen como sistema cultural autónomo.

Esta noción ya se ha instalado relativamente en la teoría y crítica literaria latinoamericana, existe ya la conciencia de los elementos sociales y culturales que la oralidad implica, de allí los permanentes esfuerzos de trasponer las formas orales al plano de lo escrito. Solamente así han comenzado a convencerse las personas de que

esos discursos son dignos de conservación y difusión. Lo lamentable de este proceso es que reduce o mutila de manera irremediable su sentido, ya que las priva de su contexto cultural, al mismo tiempo que invisibiliza su dinamismo característico.

Por largo tiempo se pensó que las culturas orales por carecer de escritura carecían asimismo de algún tipo de dignidad intelectual, lo cual nos remite a la centralidad que ocupa la escritura dentro de nuestra propia cultura. Parece que se otorga una equivalencia entre la escritura ilustrada y las llamadas “civilizaciones desarrolladas”. Pero partiendo de la idea que las culturas orales son sistemas completos en sí, sería absurda tal visión evolucionista. Es decir, hay que plantear en primer lugar si una técnica de registro determinada es la que da sentido dentro de un sistema cultural. Los miembros de las culturas sin escritura se consideran a sí mismos humanos completos con lenguas completas. Lo cual nos haría preguntarnos si realmente los otros son primitivos o si más bien son primitivos los conocimientos que tenemos de ellos.

Hoy se ha comenzado a comprender que el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura, sino la lengua, y que el lenguaje es un prodigio inicial y fundamentalmente oral. La oralidad entonces debe ser reivindicada. Se puede evaluar y entender que tanto la cultura oral, como la escrita, son dos sistemas de igual clase, cada uno coherente y con su propia organización lógica.

La literatura construye mundos imaginarios, pero solo puede producir efectos de oralidad o evocar las manifestaciones orales con los medios de la escritura. Una consecuencia, entre muchas, es que la sonoridad sustancial de lo oral permanece muda en los textos escritos. Sin embargo es de reconocer que estos intentos y esfuerzos representan una forma de dialogar con la otredad, con lo excluido del *canon* y de la cultura oficial y dominante, es decir, con el discurso mito-poético de las etnias indígenas americanas.

Hasta hace poco tiempo, la mayoría de los trabajos o estudios que se ocupaban de indagar acerca de estas formas de oralidad solo se contentaban con coleccionar relatos orales y transcribirlos. En ocasiones se intentó analizarlos, pero la perspectiva fue errada, se les abordó como si se tratase de trabajos escritos con ciertos esquemas lingüísticos, psicológicos o sociológicos, de allí que en el camino se diluyera la materialidad de la dimensión oral: su magnitud corporal e inter-subjetiva. El proceso de transcripción implica la adaptación a las lógicas de la escritura y la lectura, pero el relato oral consiste en un proceso multiinformativo y polifuncional que no solo transmite un relato en palabras, sino que se nutre de los gestos, del movimiento corporal, de la voz, tonos, volumen, ritmo, y en general de muchos signos paralingüísticos, además de la fundamental dimensión espacio-temporal del fenómeno. Todo esto se altera, se domestica y se reduce al momento de transcribirlo:

Al grabar y transcribir estas creaciones literarias, conseguimos su invariabilidad para nosotros, pero en los pueblos indígenas siguen viviendo oralmente y sometidas a la variabilidad natural, adaptación a las personas y demás circunstancias, que es fácil imaginar. (Armellada, 1980: 30)

El texto escrito exige ser leído linealmente, el relato oral, en cambio, admite e implica muchos niveles de percepción simultáneos, hay que verlo como un tejido compuesto por múltiples signos de diversa naturaleza, múltiples significantes interactuando. Es necesario reconocer en las formas de creación oral de las etnias aborígenes factores situacionales como las identidades y los roles, las reglas y normas básicas de interacción, las categorías particulares de definición y las jerarquías de los personajes dedicados a tales roles.

La palabra como memoria cultural.

A fin de lograr un mejor conocimiento y una mayor compenetración con las culturas indígenas es indispensable involucrarse más en su mundo, a partir de allí los juicios resultantes serán más acertados con respecto a su discurso mito-poético y se descubrirá enteramente su riqueza cultural. Sus manifestaciones orales son un fuerte componente de los ritos mediante los cuales se hacen y recuerdan los acuerdos sociales como modelo de reproducción social.

Por lo general los ritos tienen un carácter religioso que comprende su forma de relación con el entorno que los rodea, la naturaleza y el universo. El ritual asegura la asimilación de los valores sociales y del comportamiento de los miembros del grupo, a través de él se transmiten conocimientos, costumbres ancestrales, leyes y herramientas necesarias para la supervivencia, conocimientos que son enseñados a los niños como futuros miembros activos del pueblo al que pertenecen. Es un mensaje con una significación social y cultural trascendental y se transmite mediante un mecanismo en el que se articulan la expresión corporal, la musical, la danza y, lo más importante, la palabra, las expresiones verbales, la lengua. El narrador cuenta mitos y relatos y canta canciones que hablan sobre los orígenes de la etnia, su historia, el por qué de las cosas, las creencias, asuntos morales, y otras cuestiones necesarias de enseñar en las que radica la riqueza del discurso mito-poético indígena.

La estructura de estos relatos se basa, en buena medida, en la repetición y el ritmo. Esto no se aprecia en las traducciones, en las que se pierde mucho de su naturaleza por la dificultad para reflejarlo. Por esta razón a muchos desconocedores de la lengua y la oralidad de los indígenas estas narraciones indígenas les parecen “simples”, no obstante, si nos empeñamos un poco en conocer su lengua y profundizamos en las estructuras y los contenidos de sus manifestaciones percibimos que no existe tal simplicidad.

De hecho, es un discurso que posee un enorme valor sociocultural dentro y fuera de su comunidad, por un lado refuerza los valores y la cohesión social, y por otro nos permite interactuar culturalmente con ellos. Es un discurso con una gran importancia ética y expresiva, además de un vínculo comunicativo a través del cual estas culturas se construyen como etnia y proporcionan un tesoro informativo didáctico para la comunidad.

La lengua para las etnias indígenas, tal como para nosotros, es una herramienta fundamental para el desarrollo social y cultural. El no reconocimiento de estas lenguas y la exclusión de sus manifestaciones como parte del acontecer literario americano ha sido una de las trabas para el necesario proceso de integración cultural entre nuestra sociedad y los pueblos originarios.

Sólo en los últimos años y basados en la noción de interculturalidad se ha reconocido la pluralidad de aquellas manifestaciones, comenzando por la diversidad de sus lenguas, que no más en Venezuela, como hemos señalado, supera la treintena, ello forma parte del surgimiento de una nueva concepción que valora la creación humana más allá de su origen étnico, cultural o lingüístico:

... sabemos que se trata de verdaderas lenguas (...) sabemos que tienen muy abundante léxico y todas las posibilidades para la creación de nuevas palabras por producción interna o por asimilación de vocablos foráneos; sabemos de la abundancia y fijeza de los artificios gramaticales para la expresión correcta y bella y para la manifestación de los sentimientos. Y, en fin, sabemos que tienen verdaderas creaciones literarias. (Armellada, 1980: 20).

Uno de los principales problemas con los que se tropieza el investigador de estas culturas es el de la transcripción de sus lenguas autóctonas, asunto indispensable para su descripción y su divulgación, pues la mayoría de estas lenguas son sistemas ágrafos. De allí que uno de los primeros pasos o acciones para combatir esto sea el reconocimiento, rescate y divulgación de las lenguas autóctonas. En Venezuela se ha logrado ganar batallas a ciertas tendencias de la globalización homogeneizante que pareciera tener entre sus miras el desplazamiento y/o la destrucción de muchas entidades socioculturales, entre las que se cuentan las culturas indígenas. Mosonyi señaló al respecto:

La modernidad le declaró la guerra a las sociedades pequeñas e intermedias, en aras de lograr un solo mundo unificado, culturalmente cada vez más indiferenciado, aun cuando no exento de inmensas contradicciones. (Mosonyi, 2005: 16).

Los logros mencionados garantizan la supervivencia y la permanencia futura de los pueblos indígenas con sus identidades propias. En ello contribuye la importante labor organizativa desde adentro de las propias comunidades indígenas, además de las fundamentales conquistas legales, constitucionales y prácticas. En Venezuela estamos comenzando a vivir un interesante proceso de revitalización y recuperación de muchos idiomas originarios, casi todos vulnerables, algunos incluso en peligro de desaparecer.

Hoy en día está cobrando cada vez más relevancia el fuerte componente amerindio que subyace en toda la población venezolana, su identidad histórica y cultural. Las lenguas indígenas se vienen recuperando en forma notable, esto representa un acontecimiento cultural de primera magnitud con una influencia posterior que aún está por determinarse y por evaluarse en su trascendencia. Las culturas indígenas parecieran tener hoy, más que en otros momentos, considerables posibilidades de sobrevivir. Está sobreentendido que de este proceso emergerán culturas modificadas por la influencia de su entorno contemporáneo nacional, no obstante conservarán un apreciable grado de originalidad cultural. En palabras de Mosonyi: “Serán culturas modificadas pero con un sello de identidad peculiar.” (Mosonyi, 2005: 5)

Lo estético y la crítica.

¿Qué agregar sobre sus idiomas de ricas y complejas estructuras y sus literaturas orales, capaces ayer y hoy de iluminar la fiesta colectiva o sustraer al hombre de sus misteriosos abismos? ¿Cómo no apreciar sus mitos de creación, sus teogonías presididas por dioses tan cercanos y tan humanos como Amalivaca, Watunna o Maleiwa, sus narraciones y memorias de linajes, migraciones y asentamientos, sus historias de hazañas y fantasmagorías, sus relatos, sus cuentos, sus invocaciones y sus cantos? (Pereira, 2004: 36)

La multiplicidad de lenguas, la pluralidad étnica y la diversidad cultural han determinado la gran complejidad y heterogeneidad de la producción literaria del continente americano. Para analizarla y comprenderla se requiere de un criterio amplio y flexible que abarque, entre muchos aspectos, la incorporación de las expresiones verbales marginadas. Hasta ahora la crítica con respecto a estos discursos ha sido refractaria y ocasional, la poca que se ha hecho ha estado bastante diseminada, no ha habido articulación ni continuidad entre una y otra opinión.

Los críticos se han opuesto reiterativamente a incluir dentro del *canon* literario oficial las expresiones orales de los aborígenes americanos, lo cual ha impedido o dificultado la comunicación entre los dos sentidos: el de la literatura escrita en lenguas románicas, reconocida y prestigiada, y el de las manifestaciones orales de las etnias indígenas, subvaloradas y excluidas. Generalmente, como dice Bajtín, estos sentidos poseen un “carácter cerrado y unilateral”, pero al descubrir y conocer al otro terminan

descubriéndose con detenimiento a sí mismos. Así, la única manera de penetrar y lograr conocimiento mutuo y una positiva ínter-influencia es estableciendo una fluida comunicación entre ambos. El estudio de la evolución y de la dinámica actual de los discursos mito-poéticos indígenas es fundamental para establecer esta necesaria comunicación:

Una cualidad básica para un proyecto de tales magnitudes deberá ser su apertura hacia el dialogismo, a partir del cual deberá ejercer un contrapeso fundamental frente al discurso de la historiografía literaria hispanoamericana conocida hasta hoy, que presenta a menudo el hilo del proceso, y las relaciones entre sus elementos constitutivos, alterados o parcializados por una unilateralidad homogeneizante, orientada hacia una determinación rígida y exclusiva de la literatura de filiación hispánica. (Rodríguez Carucci, 1987: 16).

Para constituir literaturas verdaderamente híbridas se hace necesario integrar el análisis y la crítica literaria con la reflexión sobre la cuestión de la identidad y renunciar al proceso de asimilación mediante el cual se obliga a los grupos minoritarios a hablar con una voz extraña que se les pretende imponer como propia.

La voz de los indígenas venezolanos, y americanos en general, debe ser restituida para ampliar los espacios alternativos dentro del heterogéneo mapa literario nacional y continental. Si la crítica literaria venezolana pretende hacer política cultural debe pluralizar, multiplicar voces, aceptar que, a pesar del dominio de la lengua española, existe el uso de palabras y expresiones en lenguas distintas, y que ancestrales

sociedades le adjudican a ese uso, a esas palabras y a esas expresiones, un auténtico sentido, un incuestionable valor y una atávica memoria que es la historia de unos pueblos que no comparten el mismo pasado que la cultura dominante y mayoritaria, pueblos que poseen una visión del mundo diferente a la nuestra, sin ser por ello menos legítima.

La lengua y las manifestaciones mito-poéticas de los indígenas venezolanos son un patrimonio, deben ser vistas como la obra viviente de hombres y mujeres en constante proceso de creación. Deben exponerse a la luz de los acontecimientos socio-antropológicos, literarios y lingüísticos, además de jurídicos, que dan valor cultural e identidad nacional en aras del alto significado histórico de estos pueblos.

CAPÍTULO II
APROXIMACIÓN A UNA SOCIEDAD Y SU CULTURA:
LOS WARAO

Los warao.

Ya hemos dicho que la transculturación ha obligado a los indígenas americanos a abandonar sus tradiciones para adoptar valores foráneos considerados de mayor prestigio o conveniencia, ese proceso comenzó en la colonia y aún hoy, con sus variaciones y matices, se mantiene. El contacto comercial, político, económico, social, religioso, educativo, familiar y sexual con la sociedad occidental ha ido produciendo paulatinamente y en progresión geométrica un mestizaje biológico y cultural no siempre asimilado, en ocasiones indigesto, y por eso muchas veces degradante. El resultado ha sido la desarticulación síquica de las comunidades indígenas y de sus miembros, individualmente. No hay más que verlos en su actitud de huida, de auto desprecio, de inseguridad y de impotente rebeldía.

La etnia warao, habitantes de la región del delta del Orinoco en Venezuela, puede considerarse una de las mayores evidencias de lo dicho anteriormente, así lo demuestra su precaria situación social, económica y cultural. El pueblo warao ha estado expuesto a ese proceso de desintegración. El testimonio de varios misioneros y

antropólogos que han convivido entre los warao da fe de la desestabilización anárquica que existe tanto en comunidades como en familias. Abundan los cambios aculturativos de todo género en los warao, sin embargo, su lengua, aspectos de su cultura y sus genes se han mostrado resistentes ante la penetración de la sociedad no indígena, su identidad étnica y sus parámetros existenciales fundamentales se conservan tenazmente.

El dinamismo creador y compactante de los valores tradicionales está cada vez más ausente entre los warao debido al egoísmo de propios y extraños. El warao ha llegado a despreciar sus propios valores porque “el otro, el racional, el civilizado, el criollo” los desprecia. Llevan en si la creencia de que es necesario efectuar la transición del ser “salvaje” al estado de “civilizado”, resultando una actitud de vergüenza étnica. Ser cristiano, saber leer y escribir, por supuesto en castellano, es considerado por ellos mismos como un signo de modernidad y de liberación de un estado de ignorancia. Ello causa problemas en la necesaria armonía, respeto, mutua ayuda y convivencia que debe existir entre las familias y comunidades warao.

Sin embargo, en las comunidades consideradas de aquel modo como atrasadas, las que se encuentran menos cristianizadas y menos contaminadas con la injerencia de la cultura criolla, se vive aún la cultura ancestral que les da cohesión, fortaleza y alegría. Mitos, cantos, ritos, habilidades, servicios, organización, sabiduría y conocimientos

de acuerdo al medio ecológico funcionan aún sin sufrir tan fuertemente el impacto de la a veces cegadora luz de la “civilización”.

La civilización criolla influye de dos maneras en la sique del pueblo warao: por un lado es considerada erróneamente por los warao como el estado hacia el cual hay que evolucionar, es decir, imitar. Las virtudes de la economía de mercado han deslumbrado a estos indígenas y les han hecho sentir dentro de sus propias costumbres y tradiciones como gentes atrasadas e ignorantes. Este es un fenómeno muy complejo que viene desarrollándose desde la conquista, desde entonces se le ha hecho creer al warao que lo suyo carece de valor, o que vale menos que lo extraño. Es la transculturación de la que ya hemos hablado.

La otra manera como influye la cultura occidental en la sicología del warao es la desconfianza que vicia la relación entre ambos. El warao desconfía del criollo por las vejaciones sufridas en el contacto con misioneros, gobernantes o ciudadanos prevalidos de su poder o astucia. Es comprensible entonces que el warao hoy en día trate de engañar en beneficio propio, tal vez es una forma de resarcirse, de vengarse, o tal vez de protegerse, pero es una forma velada por temor a represalias. Los warao de hoy han heredado un modelo o patrón de conducta que se ha venido configurando a través de los siglos.

Muchas son las repercusiones de las trasgresiones a su sociedad. En lo económico se les ha impuesto una forma de subsistencia distinta a la de sus ancestros, procedimientos de comercio, cultivos no tradicionales, explotación de su mano de obra, etc. En lo social se les ha dividido e intentado deshacer su forma de organización imponiéndoles la de la cultura criolla dominante.

Pero quizás el aspecto cultural es donde más ha sentido el warao la influencia e imposición de la presencia foránea. Su lengua ha estado desde la conquista, como muchas de las lenguas aborígenes de Venezuela, en riesgo de modificarse sustancialmente o incluso de perderse definitivamente. Su religión y sus costumbres son otros de los puntos en los cuales el warao ha sido negativamente transculturado. Desde la llegada del español, y posteriormente de los criollos, ha habido la tendencia a asumir posiciones etnocentristas que juzgan con una carga negativa las tradiciones de los warao que no logran percibir en sus exactos alcances. Muchos misioneros, etnólogos y antropólogos, además de ciudadanos comunes y gobernantes, se han dejado arrastrar por particulares prejuicios, dogmas y aprehensiones al momento de conocer y estudiar las creencias, prácticas, costumbres, folclor y expresiones del pueblo warao.

Son precisamente aquellas expresiones de los warao, y específicamente su tradición oral y su discurso mito-poético los centros de interés de nuestro trabajo. En los próximos capítulos intentaremos analizar más detalladamente el discurso oral de los

warao, sus estructuras y sus contenidos. Creemos que el campo de lo imaginativo ha sido el más afectado y el que mayores cicatrices tiene por las desventajas a que ha sido sometido el warao. La subvaloración de su conciencia mágica y el menosprecio por la trascendencia de su discurso mito-poético ha podido ser abono para el surgimiento de enfermizos estados anímicos en el warao transculturado.

Los warao en detalle.

Su hábitat.

El río Orinoco recorre alrededor de 2.000 Km. desde su nacimiento, en la cuenca del Amazonas, hasta su desembocadura en un delta que vierte sus aguas al mar. Ese Delta es un gran triángulo de unos 24.000 km² que comprende la mayor parte del estado Delta Amacuro, en el noroeste de Venezuela, está demarcado por la bifurcación del río un poco más allá de Barrancas, en el estado Monagas, a partir de ese punto las aguas se dividen dirigiéndose al norte por el caño Mánamo, desembocando en el Golfo de Paria, y hacia el este, por el Río Grande, desembocando en el océano Atlántico. El delta es una enmarañada red de caños, brazos y ríos que forman un medio ambiente de tierras anegadizas. Ese es el territorio ancestral de los warao, donde desde hace alrededor de un milenio esta etnia indígena originaria ha desarrollado su cultura en armonía con la naturaleza y perfectamente adaptada a este medio semiacuático.

Estos aborígenes han estado desde siempre condicionados por la geografía, la topografía y el clima de la región que habitan. Estos factores han sido decisivos para la conformación de su identidad cultural, para su persistencia en la región y para su sobrevivencia hasta nuestros días. No sólo habitan en el Delta del Orinoco, también en sus adyacencias, en los estados Sucre, Monagas y Bolívar, e incluso se sabe de algunos miembros que habitan en la Guyana, en la cuenca del río Esequivo.

Su historia.

Se conoce cómo era la sociedad warao antes de la llegada de los españoles sólo por las referencias que ofrecen sus tradicionales relatos orales, sobre esto el antropólogo Johannes Wilbert se expresa de la siguiente manera:

Para el mundo occidental, los indios warao han sido conocidos como habitantes del Delta del Orinoco desde las primeras décadas del descubrimiento. Sin embargo, de acuerdo a su propia tradición oral, estos indios se refieren a una época remota en los llanos del Orinoco, hace siete u ocho mil años, cuando la isla de Trinidad estaba aún unida a tierra firme. A juzgar por su cultura general, este planteamiento de una ocupación tan antigua, parece ser justificado. Los warao aparecen como supervivientes de una muy antigua tradición, dispersa en el litoral de América del sur. (Wilbert, 1985: 19)

Existen diversas referencias sobre el Delta del Orinoco y sobre los warao en la época colonial, desde mapas y crónicas hasta detalladas exposiciones de exploradores y naturalistas como Humboldt y Chaffanjon, en todos ellos se da cuenta de aspectos de su cultura y forma de vida, su lengua, sus costumbres y tradiciones. Se ha determinado que en el Delta del Orinoco habitaron, además de los warao, varias etnias: los aramayas, arawakos, caribes, pariagotos, panacayos, tiguíques y los mariusas, todas desaparecidas actualmente. La etnia warao es superviviente de ese largo periodo evolutivo en la región deltana. Posee una singularidad especial, desde su lengua, que al parecer no pertenece a ningún tronco lingüístico, hasta su cosmovisión, cuyas particularidades son expresadas a través de su tradición oral.

Estos venezolanos son el segundo grupo étnico indígena más numeroso del país. El último censo, realizado en 2001, nos informa que hasta ese momento la población total de waraos superaba los 36 mil individuos, distribuidos en Delta Amacuro y los estados adyacentes, de ellos, un poco más de 18.000 son hombres y un poco menos de esa cantidad, mujeres, exactamente 18.000 warao hablan solo su lengua originaria, mientras que casi 17.000 utilizan también el español, es decir, son bilingües, y alrededor de 3.000 hablan solo castellano. La etnia más numerosa de Venezuela son los wayúu, que se cuentan en más de 500 mil. Ellos habitan el extremo opuesto del mapa venezolano, en el estado Zulia, pero están tan fuertemente aculturados y genéticamente cruzados que la mayoría de sus miembros responden a muchas de los caracteres tipológicos criollos. Por eso se puede afirmar que los warao son el grupo indígena genéticamente puro más numeroso del país, es casi inexistente el cruce genético entre warao y criollos.

Según estudios del padre Vaquero Rojo, los warao son fisiológicamente mongoloides, de procedencia asiática, como el resto de las etnias americanas, pero los exámenes serológicos son sorprendentes: su sangre es típicamente europea (A,B,O –RH positivo) y carecen del factor Diego. Los niños nacen con la mancha mongólica sobre el coxis, que les desaparece a los dos o tres meses de crecimiento. “Estas apreciaciones hacen de los warao un grupo tan enigmático como interesante y singular.” (Vaquero Rojo, 2000: 23)

En relación a la autodenominación de los warao, según la descripción que hace el padre Vaquero Rojo, filológicamente existen tres derivaciones para el gentilicio *warao*, distintas cada una de la otra. Resumimos lo escrito por este lingüista:

WARAO = *wa* – (*a*)*rao*: gente de la canoa, navegante. Funcionaría como calificativo nominal, un epíteto descriptivo que haría referencia al uso de la embarcación por los indígenas deltanos en su medio geográfico predominantemente acuático.
Wa (embarcación) sustantivo, *rao* (gente, individuo) sufijo nominal. Este análisis y traducción son los más conocidos y usados en la cultura criolla.

WARAO = *wara-o*: hablante, el que habla. Se trataría de uno de los pocos casos de sustantivos descriptivos o especificativos, modalidad rara en la lengua warao, de esta manera el lexema *warao* sería un distintivo singularizante de la especie humana.
Wara (habla, locución) sustantivo verbal, *o* sufijo.

WARAO = *wa(ha)-(a)rao*: gente de tierras bajas, marismeño, palustre, playero. Se trata del gentilicio étnico, formado de acuerdo al procedimiento normal de la lengua y con los condicionamientos exigidos en esta conformación por sufijación: a un sustantivo, que indica el lugar de procedencia.
Waha (bajío, marisma, playa, tierra baja) sustantivo, *rao* (gente de, habitante de) sufijo.

Debemos acotar que este tipo de análisis se hacen solo desde nuestra cultura, cuando al warao se le pregunta qué significa *warao* él se limita a responder con simpleza y desinterés: “¿warao? pues eso, warao es... warao, ¡somos nosotros!”

Lo que sí explican ellos a través del mito es su origen en la tierra:

Noji Jabasi. (mito de origen)

En tiempos remotísimos los waraos Vivían sobre las nubes. Cerca de las casas de los waraos había una palma de manaca con las hojas altísimas, a cuya copa, por la tarde, acudían multitud de pavas para pasar la noche. Cierta día un hombre le dijo a un joven: Compañero, vete a cazar un ave para mí. El otro dijo: Bien, iré a cazar para ti.

El joven aquel cogió lanza y arpón y disparó a las pavas que estaban en la copa. La punta o lanceta del arpón fue a caer lejos, y al caer quedó clavada en la tierra. El joven anduvo por allí buscando la lanceta del arpón, y no le fue posible encontrarla. Mas una señora anciana, llamando al warao cazador, le dijo: Hijo mío, aquí tienes tu arpón. Allá corrió el joven a ver y encontró la lanceta de su arpón. Pero la lanceta había penetrado dentro de la tierra, y no la podía sacar.

La señora dijo al joven: Hijo mío, cava cerca, así podrás recogerla. El joven cavó entonces cerca de la lanceta. Al cavar, la tierra se escurría chorreándose, quedando un boquete abierto. Mirando por allí los warao, contemplaron con estupor nuestro planeta; vieron comida en abundancia y toda variedad de animales. Dijeron entonces los waraos que vivían arriba: Abandonemos y vayamos abajo. Uno preguntó: Pero ¿cómo podremos bajar?. Pensando, dijo en seguida: Podremos bajar fácilmente, ¡Miren! Sigán mi consejo. Echemos desde aquí una sogá grande y fuerte hecha de fibra de moriche. Al llegar a la tierra la extremidad de la sogá, vayamos uno a uno bajando por la sogá.

Entonces arrojaron la sogá; y al tocar la otra punta de la sogá en la tierra, los waraos fueron descendiendo uno por uno. Descendieron todos. Únicamente quedó arriba, sin bajar, una mujer que estaba embarazada, y el marido de la misma. La mujer aquella que estaba embarazada, quería bajar como los otros waraos pero al intentar introducirse por el hueco no cabía por él.

Su marido comenzó a forcejear para empujar hacia abajo a la mujer, saltando encima de ella. Pero a pesar de los esfuerzos, la mujer embarazada no pudo penetrar por el boquete del cielo, ni pudo bajar. Arriba quedó ella para siempre, para estar

así siempre, siempre, taponando con su muslo y pierna el orificio del firmamento. Desde entonces aquella mujer warao convertida en estrella, es denominada por los waraos Noji Jabasi (Osa Mayor). (Jesús López, Asunción Natoro y Barral, en Barreto y Mosonyi, 1980: 23)

El warao ha sido siempre pacífico, así lo relatan las crónicas de la conquista y el testimonio de misioneros y estudiosos que han convivido entre ellos, tan pacíficos han sido que para evitar confrontaciones, con los caribes, a quienes aún hoy temen y acusan de genocidas y hasta de canibalismo, y posteriormente con los conquistadores, se fueron internando cada vez más en las selvas y pantanos interiores del Delta, tratando de ocultarse y refugiarse. Gracias a este aislamiento el warao logró no solo sobrevivir, sino que mantuvo su organización social tradicional.

Viven armónicamente con su entorno, con un gran sentido ecológico de conservación de la biodiversidad. Gracias a sus habilidades, como pescar, fabricar canoas o cultivar, toman de la naturaleza solo cuanto necesitan, manteniendo así un valioso equilibrio con su medio ambiente. Pero desde siempre los warao han estado sometidos a diversas vicisitudes, primero fueron los caribes, quienes los perseguían para robarlos y matarlos, luego fueron los primeros conquistadores españoles y comerciantes holandeses que los esclavizaban y comerciaban en la región del Esequivo y la Guyana. Por último, ya en los siglos XIX y XX fueron explotados por hacendados que requerían de mano de obra barata para la agricultura o la explotación de los recursos naturales de la zona.

A pesar de esa experiencia negativa, grupos de warao mantuvieron y mantienen contactos con los criollos y aún trabajan para ellos. Excepto esos grupos, el resto de los warao vivía aislado en el interior de las islas pantanosas manteniéndose a base de recolección, hasta allí llegaron huyendo de los caribes y de los conquistadores, y allí permanecieron hasta bien entrado el siglo XX, cuando las misiones y las nuevas formas de cultivo y comercio les hicieron salir hasta la orilla de los ríos y caños.

El idioma de los warao.

El idioma warao es una lengua independiente, aislada. Hasta ahora no se ha probado que esta lengua posea parentesco serio con alguna otra lengua de la región, como la de los caribes, arawakos o chipchas que le circundaron. Se destacan tres variantes de esta lengua, dependiendo de la ubicación geográfica, en zonas divididas por caños del gran río Orinoco: Delta nor-occidental, entre *Mánamo* y *Mariusu*; Delta central, entre *Winikina* y *Sacupana*; y Delta sur-oriental o bajo Delta, entre *Sacupana* y el río Grande. Todos estos dialectos son inteligibles entre ellos. Términos toponímicos como *Paria*, *Wayana* (Wuiana), *Orinoco* (Wirinoco), *Güiria* (Wiria) y otros, han despertado el interés de los lingüistas debido a su aceptación vanguardista. Lo cual ha generado la positiva consecuencia de que cada vez con mayor frecuencia se tome en cuenta esta lengua para su conocimiento, estudio y divulgación. Más adelante daremos algunos pormenores acerca de la lengua de los warao al igual que de sus tradiciones orales, de las cuales nos ocuparemos más detalladamente por ser éste el

principal objeto de estudio del presente trabajo. Ellos, por su parte, poseen su particular manera dar a conocer su idioma:

Aprendiendo warao.

I

*Mataro jobikoina,
naboto warao sanuka,
Jataburu bijibiji nakitane,
Wabaka sanuka;
Mewari menamo wabakore,
Najorokitane janoko,
Ama usibukai mukobo a kuba*

I

La *tapara* es para beber,
Un niño es un *warao* chiquito,
El arco es para matar caballitos
del diablo, la *curiara* es
pequeña; cuando mueren dos
arenques hay para comer en la
casa, y el anzuelo sirve para
matar bagres.

II

Ahora que voy a entonar
esto como un lenguaje,
Hermano mayor es *daje*
y *dibujida* ligero.
Anzuelo morocotero
lo llaman *usibukai*
Dar la vuelta es *bajinae*,
Wabae diana, ya murió;
Y para decir se acabó:
Kokotuka ekoronae.

III

Un indio me dijo a mí
que totuma era *mataro*
casabe lo llaman *aru*
y gato era *misí*.
Yo como oí entendí,
me puse bien a explicar.
me dijo amar es *domar*
y muchacho es *noboto*
cuando me dicen *dokotu*
es queriendo decir cantar.
(Antonio J. Guzmán en Barreto y Mosonyi, 1980: 237)

Modo de vida, organización societaria y autoridades.

Ellos viven con sencillez, en viviendas palafíticas, llamadas *janokos*, con techos de palma de *temiche* y con pisos de troncos de palma de *manaca*, sin paredes ni divisiones, allí descansan, duermen y también trabajan. Su único mobiliario son los chinchorros, colgados uno al lado del otro, los enseres personales los guardan en *mapires* (bolsos tejidos o cestos) que cuelgan por toda la vivienda. Al lado de cada vivienda levantan otra estructura más pequeña que hace de cocina, allí hay un fogón de barro en el que permanentemente arde el fuego. En una casa warao jamás se apaga el fuego, eso sería una afrenta a su propia cultura y origen. Así relatan ellos como obtuvieron el fuego:

Los warao de antes no conocían el fuego y cocinaban sus alimentos al sol. El sapo tenía atrapado el fuego dentro de su boca. Hicieron muchos intentos para quitárselo, pero fueron inútiles. Pero un día tomaron al sapo y lo llevaron a tierra buena y debajo de un árbol, hicieron caer sobre él un inmenso

racimo de cucurito que partió al sapo en dos, permitiendo al fuego escaparse. Al liberarse el fuego se incendiaron todos los árboles que son portadores del fuego: el moriche, el sangrito, el jinajero, el jiono, el cedro. Por eso es que frotando palos de estos árboles, de todos ellos sale el fuego. El fuego que hoy calienta a los warao es el mismo fuego que quedó en libertad. (Nicolás Alameda y Barral, en Mosonyi y Barreto, 1980: 147).

Este pueblo se organiza en comunidades no muy numerosas en la ribera de los ríos o caños del Orinoco, en las que predominan los conglomerados habitacionales de arquitectura palafítica, a los que denominan *janoko-ina* y *janoko-sebe* (conjunto de casas). Son poblados relativamente estables, solo se trasladan o se separan por motivos como el paso trágico de una epidemia o el enfrentamiento irreconciliable de dos clanes, cosa que suele ser una rareza, ya que la mayor parte de la población participa armónicamente y en conjunto en las actividades laborales y económicas de la comunidad.

Los elementos predominantes que dan forma a la comunidad son el puerto o muelle y el *janoko* (casa warao). El primero significa el principal lugar de acceso por vía fluvial por el que llegan o salen las embarcaciones de la comunidad o del exterior. Se elabora clavando palos de mangle que sobrepasan el nivel del agua donde se sobreponen tablones principalmente de la *manaca* (corteza de árbol). Socialmente este elemento de uso diario es clave en la estructura de funcionamiento de cualquier comunidad warao, al ser utilitario a su vez integrados de la población.

El segundo elemento dentro de la conformación de una comunidad tradicional es el *janoko* (*ja-* es chinchorro, *-noko* es lugar). Vendría a ser la casa en sí del warao que ya describimos anteriormente. Hay un tercer elemento en la comunidad, el *jojonoko* (plaza) comprendido por un espacio abierto en el cual se realizan las actividades ligadas a expresiones vinculadas a la religión, a la práctica de su tradición oral, a bailes y festejos. Socialmente guarda un significado establecido como parte de las expresiones culturales de estos indígenas, en él se produce la unión del espacio físico con lo espiritual a través de rituales tradicionales.

En relación a las autoridades que rigen cada comunidad o grupo de comunidades, debemos decir que los líderes warao no son nombrados, sino reconocidos por la comunidad. Para ello deben haber demostrado que poseen un cúmulo de habilidades y conocimientos relacionados con lo natural, espiritual, moral, emocional e intelectual. Son los ancianos quienes tienen la responsabilidad de orientar y dirigir a la comunidad. El *kobenajoro* es la autoridad máxima, en ocasiones le asisten tres personas más, el *kabitana*, el *bisikari* y el *borisía*. Todos son nombres derivados del español por influencia del conquistador, así como los cargos: gobernador, capitán, fiscal y policía. Su función es mantener el orden y la armonía entre las comunidades que están bajo su autoridad.

Parentesco.

El sistema de parentesco entre los warao tiene sus propias reglas para establecer quiénes son sus parientes. La descendencia es matrilineal, o sea los hijos forman parte del grupo materno. Además los hombres al casarse viven por lo general con la familia de sus esposas (matrilocal) teniendo obligaciones hacia sus suegros. Dentro de cada familia la autoridad la ejerce el suegro. Su estructura social es más bien igualitaria y caracterizada por la presencia de ambos sexos en todas las actividades cotidianas o rituales. Pero son los hombres quienes representan a la familia y comunidad hacia fuera mientras que las mujeres tienen mayor influencia al nivel de la familia extendida.

Para ellos, son hermanos todos los primos y primas; por tanto no pueden casarse entre sí. Los niños crecen rodeados de mucho afecto, cuando son pequeños su madre los lleva cargados a todas partes, cuando crecen un poco siempre están rodeados de muchas madres, generalmente las tías, todas cuidan de ellos. Los niños aprenden viendo a los mayores, jugando juegos que a la vez son didácticos y les enseñan las tareas del adulto, como fabricar curiaritas, flechas y objetos diversos. Cuando llegan a la adolescencia se les exige que participen en la labores de los adultos, es la forma de prepararlos para asumir las responsabilidades de ser futuros padres. Los varones aprenden a cazar, pescar y sembrar. Las hembras a hacer chinchorros, a tejer y cocinar.

Se casan muy jóvenes, la novia se elige con libertad, pero los padres deben dar el consentimiento. Luego de casarse el yerno debe vivir con los suegros y trabajar para ellos durante un tiempo, ayudándoles en las tareas diarias. Alrededor de este hecho gira la organización social tradicional de los warao, de allí que los hombres deseen tener muchas hijas cuando se casan. Es una especie de contrato social que fomenta la cohesión del grupo y garantiza la complementariedad en trabajos y adquisiciones. El warao goza de una positiva actitud corporativa de cooperación, es un comportamiento constante, vinculado a la institución matrimonial. Las obligaciones de esposo y de yerno las podemos comprender mejor a través de este diálogo:

El futuro esposo: — Quiero a tu hija, ¿me la das?

El padre: — No sé... si a ella le parece bien...

El futuro esposo: — Quiero a tu hija, ¿me la das?

La madre: — ¿Saldrás de pesca?

— ¿Fabricarás curiara?

— ¿Sembrarás parcelas taladas?

— ¿Buscarás fécula de moriche?

— ¿Recogerás miel de colmenas?

— ¿Buscarás cangrejos?

— Construirás una casa junto a la mía?

— ¿Te ocuparás de mí?

(María Matilde Suárez, 1968: 128)

Alimentación.

El elemento fundamental para la subsistencia del warao ha sido desde siempre la palma de moriche, llamado “el árbol de la vida” por la importancia que ha representado para el warao. Es un árbol que crece a lo largo de la ribera de los caños,

los warao la consideran como una madre, ella les proporciona todo: comida, bebida y materia prima para hacer sus instrumentos de trabajo y de descanso. La palma de moriche crece en los lugares pantanosos y ellos aprovechan todo y cada una de sus partes. En la alimentación tienen técnicas que permiten la obtención de diversos derivados que han proporcionado durante toda su existencia los múltiples nutrientes de su dieta diaria. La palma se utiliza también para pescar, para actividades artesanales o de tejido.

Del tronco sacan una harina blanca conocida como *yuruma*, muy apreciada por ser su principal alimento durante siglos. También del tronco extraen un líquido que usan como bebida, el *nobojo*, y una vez tumbado en el tronco se producen con el paso de los días unos gusanos muy apetecidos por esta gente, llamados *mojo*, gusano de moriche, los comen crudos o asados y según testimonios tienen sabor a manteca. De las hojas de la palma sacan una finísima fibra con las que tejen los chinchorros y hacen cuerdas para todo uso, entre ellos las cestas. Con la fruta del moriche hacen el *carato*, que es una bebida muy refrescante, y con la corteza del tronco seco hacen el piso de sus viviendas. En general el moriche es determinante en la forma de vida del warao.

Existen hoy en día otros recursos de los que se alimenta el warao, la siembra de ocumo, muy popular y apetecido entre ellos, introducida en el siglo XX por el hombre criollo, la cosecha del corazón de palma o palmito, que explotan mayormente

los hacendados mal pagando su mano obra al warao, la yuca, de la cual elaboran el casabe, especie de torta hecha en budare y secada al sol, la pesca, principalmente de *morocotos*, pez de gran tamaño que habitan en las aguas de los caños, y otros cultivos menores y la caza de algunos animales de la zona.

Cultura material.

La cultura material del warao no es muy desarrollada, pero sí compleja en sus actividades más rutinarias. La artesanía tiene como principal materia prima para la confección de todo el amplio mundo de objetos de uso cotidiano ese universo natural del cual esta rodeado, pero con un sentido de la conservación de todo lo que la selva le pueda proveer. Los warao son excelentes tejedores y hacen diferentes tipos de cestas, éstas se han hecho muy populares entre los criollos por su utilidad y belleza, *mapires* (bolsos), *manares* (cestas) y *aru juba* o sebucán, todas con usos utilitarios específicos y elaboradas casi siempre con fibra de la palma de moriche. También fabrican algunos instrumentos musicales propios y objetos decorativos en madera tallada, generalmente figuras de animales, con gran habilidad y destreza.

Pero su mayor y más útil bien es la canoa, es el otro componente esencial, junto a la palma de moriche, en la forma de vida del warao. Es su juguete cuando niños, su clave cosmogónica y su medio de transporte cuando adultos, y su tumba cuando mueren. La canoa es la casa flotante, en ella viajan y transportan cargas, duermen, cocinan y juegan, hasta son enterrados en su curiara al morir. La labor de construir

canoas requiere un aprendizaje riguroso. Es tan importante para ellos que el especialista en hacer curiaras, llamado *moyotu*, tiene un lugar muy especial en el cielo. La curiara la hacen de un solo tronco, de un árbol de mangle al que llaman *cachicamo*. Se construye en varias etapas, primero hay que tumbar el árbol, ahuecarlo y darle forma; luego lo llevan arrastrado hasta el río para que flote hasta la comunidad, que generalmente queda en la orilla del río, allí se pule y se termina; por último se quema para que se ensanche y se endurezca. Lanzar la canoa al río produce gran regocijo en la comunidad y se hace todo un alboroto. En el agua se impulsa con canaletes o remos, a veces con velas. Sin embargo en los últimos años se ha popularizado mucho el motor fuera de borda, que brinda más velocidad y comodidad...

¡Oau...!
Del poderoso
¿por dónde andará
el pensamiento...?
¡Nunuuu...!

En los mecánicos maestros
Que el motor fabricaron...
En todo el medio de un gran río
Está un motor
La curiara está trepidando...
Junto con ellos
Se escucha el ruido de la propela.

Dentro de la curiara
Cuando estamos nosotros
O los otros, indios como nosotros,
Nos alegramos, como si estuviésemos en fiesta.

En el volante
El guaral ha enrolado.
Juntamente lo jalaron.
¡Y el motor prendió!
(Moreno y Barral, en Barreto y Mosonyi, 1980: 223)

De allí que sean tan buenos navegantes, pero a diferencia de otras etnias, como los Caribes, en sus embarcaciones los warao usan una vela que antes fabricaban con tallos de palma de moriche, hoy en día se hacen de tela o plástico. Incluso poseen un lenguaje marinerero: *wera* = vela; *a wera ejirí* = arriar la vela; *a yeya* = rumbo al norte; *a jaja* = rumbo al sur; *ya riboto* = hacia el este; *ya iamo* = hacia el oeste; *yaisí* = empujar la curiara; *naba* = marejada, oleaje; *ababu taera* = viento fuerte; *wajaka majá* = llegar a tierra; *ajaka bajibaji* = vientos variables, y muchos otros términos y expresiones relacionadas con la navegación.

Imaginario mítico-religioso.

Su mundo mágico, según la antropóloga María Matilde Suárez, puede dividirse en tres especialidades: *jebu*, *joba* y *jatabu*, términos que designan las fuerzas sobrenaturales que incorporadas al organismo humano pueden desencadenar enfermedades y males cuyo tratamiento requiere de su correspondiente especialista: el *wisidatu*, *joarotu* y *bajanarotu*, los dos últimos son considerados curanderos malignos que pueden provocar daños o curar lo que ha causado otro chamán.

El *wisidatu* es un curandero bondadoso, cura las enfermedades producidas por *jebu*, fuerza sobrenatural que está en todas partes, llega por el aire y enferma a la gente, especialmente a los niños. También es responsable del ritual de las ofrendas a *Kanobo*, un ser supremo al que consideran su protector. *Kanobo* es representado por una piedra sagrada que guarda cuidadosamente en su propia casa, una construcción hecha para ese fin y que es considerada como un templo. El *wisidatu* es el intermediario entre *Kanobo* y los warao. El *joarotu* es un curandero que puede curar o dañar, según sea el caso, su arma es la *joa*, que es un canto religioso. El *bajanarotu* es un especialista en lanzar la *bajana*, o flecha invisible, que consiste en la palabra dañosa, con el fin de enfermar. Los cantos son parte del ritual de curación o daño de todos los chamanes warao:

¡Tine, tine, tine...!
¡Tine...!
¡La hinchazón de mi cuerpo!
Tú contra mi estás, hinchazón,
conmigo te has enojado...
La hinchazón de mi cuerpo
la has hecho agrandarse...
Tú, hinchazón,
enorme te estás poniendo,
de suerte que ya causas espanto...
ya que está punzando dolorosamente,
calma esas punzadas dolorosas,
alivia ese dolor punzante.
Que está mi carne hinchada,
que ya está pasada y blanducha
como una mazamorra,
se consolide y cicatrice,
y que cese el dolor;
haz que desaparezca el dolor.
Y si es preciso que el dolor persista,

dilúyelo y repártelo para que sea más soportable.
(Barral, en Barreto y Mosonyi, 1980: 209)

Ellos también veneran el gran *Jaburi*, espíritu máximo del primer warao, con el ritual de *Naja Namu*, conjunto de oraciones, danzas, juegos y festivales con que celebran el *Jebu Araobo* o *Dihawara*, la ofrenda de pescado, frutos de la selva y la torta de *yuruma*, harina extraída de la palma. El Gran Espíritu también es conocido como *Kuai Mare*, descrito por los *wisidatus* como un anciano venerable, de cabellos sedosos, blancos y caídos sobre las espaldas.

Muerte y rituales funerarios.

La cuestión de la muerte es un asunto muy serio entre los warao. La muerte produce un profundo dolor entre la gente y ese dolor se expresa en un ritual funerario que involucra grandes sollozos y unas expresiones discursivas muy particulares, denominadas *sana*, poseedoras de un carácter histriónico. Desde nuestra mirada estos llantos y manifestaciones pueden parecer exagerados o sobreactuados, pero que en ellos representan la demostración de la intensidad de su padecimiento. La muerte es considerada de dos maneras: como un hecho natural, si se produce luego de una larga existencia; o como la intervención de espíritus que hacen daño a las personas, hasta matarlas.

La costumbre tradicional es que al difunto lo envuelvan en su chinchorro y lo sepulten en una canoa, generalmente la suya. Todas sus pertenencias son arrojadas al

río o sepultadas con él. El féretro es llevado al cementerio, pero no es enterrado hasta un año después. Mientras, se coloca en alto, en unas horquillas, para que la crecida del río o la subida de la marea no le afecte, se cubre con barro y hojas y se amarra con bejucos. Luego de un año el cadáver es exhumado y se examinan los huesos a fin de conocer la causa de la muerte, para luego ser enterrado definitivamente. Esta costumbre, como muchas de sus tradiciones, está desapareciendo, actualmente los warao han adoptado mayoritariamente la costumbre funeraria de la sociedad no indígena.

Cuando una persona muere, su espíritu, *mejokoji*, se separa del cuerpo y vaga por los alrededores un tiempo. Si en vida la persona desempeñó algún oficio, como fabricar curiaras, chinchorros, cestas, conocer de plantas medicinales, saber de ritos sagrados, etc., entonces le corresponde un cielo especial, diferente al de la gente común. De allí la razón que los warao en vida traten de adquirir alguna profesión y desempeñarse con esmero, es la forma de asegurarse una feliz vida de ultratumba.

Festividades y música.

El indígena warao es amante de la música y las fiestas. Compone canciones de gran belleza. Las religiosas o rituales se llaman *joa*, mientras que todas las demás, románticas, para danzar, cantos de arrullo, etc., son llamadas *dokotu*. Usa la flauta de cera que tocan en rituales como el *Najanamu*; la flauta de hueso de venado, el tambor y el violín, este último heredado de los conquistadores españoles. Todos los

instrumentos son fabricados por ellos mismos, incluso el violín, el acontecimiento de su llegada es explicado mediante un relato tradicional:

Cuentan que en tiempos muy remotos, cuando la isla de Trinidad todavía estaba en tierra firme, había en sus montañas un mono negro que tenía un violín con el que entretenía a todos los animales; estos lo escuchaban fascinados. Un día el mono decidió viajar por el delta para brindarles a los animales de esa zona la oportunidad de escuchar su música. Empezó el viaje y cuando estaba llegando al sur de Trinidad se desató un gran huracán. El agua de mar fue entrando hacia la tierra de tal manera que la isla de Trinidad quedó separada de tierra firme.

El mono llegó al delta y comenzó a tocar. Inmediatamente todos los animales se reunieron a su alrededor; durante días lo escuchaban embelesados. Pronto se dieron cuenta de que faltaba el tigre. Esto les preocupó porque temían que el tigre estuviera tramando algo malo. Algunos animales salieron a buscarlo para que viniera a deleitarse con la música maravillosa de aquel instrumento interpretado por el mono.

— Sí, iré —dijo el tigre— pero no para oír música, sino para comerme al mono. ¡Su carne es tan sabrosa!

Regresaron los animales y le aconsejaron al mono que se marchase antes que llegara el tigre. No quiso irse a pesar de todos los ruegos. Esperó a que llegase el tigre y cuando lo tuvo delante le dijo:

— Ya sé, tigre, que hoy es mi último día. Pero antes de que me comas permíteme tocar por última vez una pieza en mi violín; después puedes comerme.

— Está bien —dijo el tigre.

Entonces el mono comenzó a tocar. Lo hacía tan bien que al tigre se le iban y se le venían los ojos; comenzó a balancearse hacia delante y hacia atrás; después se puso sobre sus patas traseras diciendo:

— ¡Vaya mono, que maravilla de música! ¡No dejes de tocar, porque tu música me arrebató y me hace bailar de gozo! Después tomó el violín, lo puso en el suelo y comenzó a bailar abrazado con el mono, diciendo:

— ¡Seamos amigos, seamos hermanos!-
(Bernarda Escalante, s/a: 31)

Fuentes para el estudio del warao.

La literatura científica sobre esta etnia es relativamente rica y, en algunos aspectos, puntera entre el conglomerado de estudios indigenistas venezolanos. Ello nos hace contar con un atractivo y útil conjunto de medios formales y objetivos, que tratamos de utilizar de modo que nos permitan captar y asumir constructivamente el complejo cultural de los warao. Han sido muy estudiados por antropólogos, etnólogos e historiadores, así como muy visitados por misioneros, quienes conviven con ellos durante largos periodos y que, dependiendo de la época o de la región del delta, han sido positivamente influyentes o negativamente perniciosos.

Quizás en buena medida el interés que hacia esta etnia han demostrado misioneros y científicos sociales se deba a la facilidad de acceso a su hábitat, que desde la conquista ha sido el lugar de entrada a Venezuela por el río Orinoco. Aún hoy es muy importante por ser la ruta por donde entran y salen los grandes buques que comercian con las riquezas minerales del sur del país, más aún, en los últimos años en el Delta se han encontrado importantes yacimientos gasíferos, lo cual le concede hoy en día una importancia primordial para los intereses económicos del país.

Situación actual.

Sin embargo, de esta enorme riqueza que pasa o que yace en el delta no queda nada a las comunidades warao, a pesar de que habitan ese territorio desde mucho antes de la llegada de Colón al lugar denominado *Macuro*, en la Península de *Paria*, ambas denominaciones de origen warao. Su situación actual es precaria y crítica, un panorama gris que afecta a una de las etnias más antiguas de Venezuela. Como bien lo afirma el enfoque del padre Julio Lavandero:

Hoy nos encontramos con guaraos en distintos trances de aculturación (deculturación propia) y con guaraos que los primeros llaman **dahumaraos** que viven semi-aislados y semi-regidos por las normas tradicionales. A todos ellos afecta la presencia criolla: empresarios, políticos en la oposición o en el gobierno o con toda la farsa de triquiñuelas, espejismos, falsas promesas, extorsiones; funcionarios que no “funcionan”, maestros que no enseñan, enfermeros que no curan, comisarios inermes, medicaturas desprovistas, escuelas vacías, contrabandistas que desabastecen, maleantes sueltos e impunes; una ola de inmoralidad y corrupción raramente sancionada en forma inmediata y eficaz: todos los elementos para barrer la ética que da consistencia a un pueblo y su cultura. (Lavandero, 1996: 84).

A pesar de las dificultades los warao han crecido significativamente en número de individuos. En un poco más de 60 años su población se ha triplicado, ello se debe fundamentalmente a la atención de algunas misiones y del estado venezolano, que han logrado erradicar enfermedades como la malaria, la tuberculosis y la viruela, y poco a poco se ha ido ganando la batalla a las afecciones gastro-intestinales,

endémicas de la zona. Sin embargo enfrentan grandes problemas en diferentes órdenes: en lo social, lo económico y lo cultural.

La situación socio-económica de esta etnia es de considerar. En el transcurso del siglo XX la sociedad no indígena forzó al warao a nuevas y desconocidas formas de vida. Se le impuso un cambio drástico de sus medios de subsistencia, que hasta el siglo XX dependían exclusivamente de la caza, la pesca y la recolección. A partir de entonces el criollo introduce una actividad casi desconocida y nunca practicada por el warao: la agricultura. Primero del ocumo chino y luego del arroz, dos transformaciones que subvirtieron las formas y relaciones de producción en la etnia, sin embargo, su organización social asimiló rápidamente la primera de las innovaciones, adaptándose de manera flexible a sus exigencias, pero la segunda transformación, el cultivo de arroz, trajo como consecuencia una era de postración y dependencia. El arroz significó para los warao una explotación inicua y un endeudamiento permanente con sus patronos criollos, los hacendados.

No obstante, el warao aprendió a cultivar y en las comunidades comenzaron a hacerlo como parte del conjunto de los medios necesarios para el sustento. Comenzaron a sembrar conucos, pero el desarrollo de la actividad ganadera también perjudicó esta actividad de los warao, los hacendados ganaderos soltaban el ganado para que pisara y destruyera la siembra del conuco con la intención de hacerle imposible la vida al indígena, obligándolo a abandonar la tierra y a migrar, apoderándose luego de la

misma. En la frontera de Delta Amacuro con Monagas existen también otros renglones de actividad económica que han perjudicado al warao, se trata de la explotación de la madera y la extracción del palmito, actividades en las cuales aportan la mano de obra, pero en condiciones humillantes e infrahumanas.

A este pueblo se le ha obligado a migrar desde tiempos anteriores a la colonia. Desde entonces se trasladan de una a otra zona del delta por diferentes razones, al principio por huir de los feroces invasores caribes, que según su tradición oral hasta llegaban a practicar el canibalismo; luego de los colonizadores europeos que les esclavizaban o exterminaban con la violencia o con las enfermedades que portaban y contra las cuales el warao no poseía anticuerpos; o de los misioneros que les secuestraban mediante un recurso conocido como “saca” para extrañarlos de su lugar de origen y cristianizarlos y aculturarlos a la fuerza. En las últimas décadas los warao se ven obligados a abandonar sus comunidades y a migrar debido al desarrollo que llevan adelante algunas corporaciones estatales, como la CVG o PDVSA, en las que explotan los recursos naturales y que involucran acciones como el cierre de caños, la deforestación y el aprovechamiento de los recursos del subsuelo, las cuales impiden al warao permanecer en la zona por ver alterados o interrumpidos sus medios de subsistencia.

Pero tal vez la migración más dramática que hoy sufren los warao sea la de irse a ciudades como Tucupita, Maturín, Puerto Ordaz o Caracas, para convertirse en

mendigos e indigentes, fenómeno éste que puede apreciarse cada vez en mayor grado en las avenidas de estos centros urbanos. Todo el conjunto de factores anteriormente descrito ha conducido a la mayoría de los warao a alterar, y en algunos casos a romper, su relación con el entorno natural que le rodea desde que existen en el delta. Una relación en la que el humano no tomaba del ambiente más de lo necesario para subsistir, manteniendo un equilibrio armónico con la naturaleza.

En el plano de lo cultural los warao han sido igualmente afectados por la influencia de la sociedad mayoritaria. Resulta imposible hoy en día encontrar warao de cultura totalmente tradicional. El contacto con la sociedad criolla ha dado como consecuencia que la aculturación y el bilingüismo existan en todas partes del delta, en grado más o menos pronunciado según cada localidad.

Es conveniente acotar que cuando nos referimos a la aculturación lo hacemos teniendo en cuenta el carácter negativo que en muchos casos conlleva, ya que muchos de los cambios que ha sufrido la cultura warao pueden significar la pérdida total de sus rasgos aborígenes y autonómicos. Estas pérdidas no se ven compensadas, ni siquiera de manera parcial, por adquisiciones que provengan de la cultura dominante, más bien implican la destrucción y desintegración del acervo societario tradicional del grupo, y frente a esto la supuesta modernización o civilización de la cultura dominante representa solo la falsa ilusión de un modo de vida mejor para el warao, cuando en realidad está repleto de privaciones y miserias en la mayoría de los casos.

La consecuencia más delicada de todo eso es que hasta finales del siglo XX y en la mayoría de las comunidades warao sus individuos se habían convertido en unos seres apáticos, frustrados, un poco melancólicos, llenos de vergüenza étnica, abochornados de su identidad indígena. Es bueno hacer la salvedad de que existen comunidades que se resisten vehemente y pertinazmente a todo ese proceso degradante, tales como *Ajotejana*, *Winikina* o *Murako*, en donde se encuentra todavía a un warao voluntarioso y optimista, capaz de enfrentar su situación y su destino con mucha autoestima y vigor.

Hay un contacto cultural que ha sido determinante en todos los sentidos para el pueblo warao: las misiones católicas. Las hubo del tipo tradicional, desconocemos si aún existen, pero estas eran misiones basadas en un riguroso control social en donde se educaba y evangelizaba masivamente a la población infantil por medio de grandes internados. Ese control regularmente lo ejercían directamente los misioneros, pero en algunos casos lo ejercían a través de los caciques locales, los *kobenajoro*. Este tipo de misión de secular vocación colonialista producía la paulatina desintegración de la organización social y de la cultura originaria, dando paso a una población híbrida desidentificada que menospreciaba sus propias raíces. Los jóvenes allí educados padecían de un distanciamiento comunicacional con las generaciones mayores que les hace sentirse incómodos en su comunidad, muchos llegaban hasta a renegar de su identidad indígena alegando que ellos eran “civilizados”.

También existe otro tipo de misión, respetuosa de la identidad y la cultura del pueblo warao. Han sido misioneros con un sincero empeño de descubrir sus elementos culturales y con la amplitud suficiente para asimilar sus procederes y trascendencia. Estas misiones y algunos de los padres que las han dirigido, Basilio de Barral, Cesáreo de Armellada, Julio Lavandero, Antonio Vaquero y otros, han hecho aportes fundamentales a los estudios de esta cultura ancestral. Ellos entendieron que para comprender esta cultura es necesario ir hasta las comunidades y convivir con ellos, en sus casas, aprender su lengua y demostrar una sincera intención de respeto, ayuda y promoción de sus valores. Esos esfuerzos, sumados a los de muchos antropólogos, han despertado un interés y un entusiasmo crecientes en nuevas generaciones de estudiosos que se preocupan por conocer y divulgar la riqueza cultural de este pueblo aborígen.

Hoy en día la situación del warao está cambiando. Su participación en la sociedad nacional es cada vez mayor. Recientemente han sido electos por votación popular dos diputados de origen warao, uno a la Asamblea Nacional y otro al Parlamento Latinoamericano. Esto evidencia su creciente presencia en el quehacer socio-político venezolano dentro del marco de la realidad intercultural actual.

CAPÍTULO III
LA ORALIDAD:
EL DISCURSO MITO-POÉTICO WARAO

La complejidad cultural de los warao.

Etnólogos y antropólogos coinciden en calificar a la cultura del warao como un “complejo acervo cultural”. Las implicaciones de una definición así, en palabras de científicos y estudiosos de esa rama del conocimiento, dan certeza y destacan la mentalidad profunda de este grupo étnico. Sin embargo, para llegar al entendimiento y comprensión de dichos valores se hace necesario el conocimiento y el aprecio de sus formas habituales de vida y de pensamiento, de su cosmovisión. En la existencia del grupo indígena warao está inmerso un complejo contenido de manifestaciones y características que no dejan de lado ningún elemento de su mundo, por el contrario se encuentra un hilo conductor que da vida a un comportamiento propio y autóctono.

Partiendo de tales premisas, ¿puede llamarse “irracional” al warao? Tal vez sí, pero ni más ni menos de lo irracional que somos nosotros mismos con todo nuestro bagaje y complejidad cultural, con todas nuestras contradicciones, y atisbos. Somos más parecidos al warao de lo que creemos, nos diferenciamos en las diferentes experiencias, hábitat y clima que conforman una distinta cultura, en la lengua, en la distinta tecnología y en el distinto grado de desarrollo científico. Pero cargamos con

el peso de unos prejuicios que obligan a creernos superiores, a esbozar a priori una cantidad de afirmaciones simplistas y precipitadas, nunca matizadas. Generalizaciones sobre algo cuyos mecanismos sociales y psicológicos no conocemos o no comprendemos. Virtudes, taras y carencias nos identifican como pertenecientes a la misma especie del homo sapiens, a la misma humanidad a la que también pertenece el warao.

Al tocar el tema de la cultura, obligatoriamente se habla del hombre por ser el único hacedor de cultura, y ésta depende de las dimensiones en donde aquél interacciona. En el tiempo y en el espacio se conjuga un conjunto bien complejo de conocimientos, creencias, arte, obras, habilidades y otras capacidades que conforman la parte del ambiente moldeada por el propio hombre. Todo ese complejo de cosas están en permanente mutación debido a las propias modificaciones efectuadas internamente por una cultura debido a su evolución natural, a factores externos como el proceso histórico de mestizaje cultural o la adaptación a las exigencias del medio. A nada de eso ha escapado la cultura de la etnia warao.

Ejemplo de esto último son el uso de la canoa, determinado por el ambiente semiacuático, y el uso y consumo de la palma de moriche, sin los cuales, el desarrollo de la vida humana sería casi imposible en el Delta del Orinoco. Ningún otro elemento de la cultura warao parece tener importancia tan vital. “Gente de la canoa”, como más comúnmente se traduce el término “warao”, parece ser una designación

genérica sumamente apropiada para estos indígenas, o indios, como ellos mismos prefieren ser llamados. “La cultura del moriche” es una denominación realizada por muchos investigadores para los warao debido a la importancia que esta palma tiene en casi todos los aspectos de su vida, en la cual le dan multiplicidad de usos. Así bien, la canoa y el moriche han sido tal vez los dos elementos más importantes de la cultura y modo de vida del warao, ambos determinados por su entorno natural.

Otro aspecto definitorio de la cultura warao tal como la conocemos actualmente es el de la influencia de los agentes externos, un período de mestizaje cultural que no tiene fechas cronológicas exactas sino que se corresponde con el proceso de los contactos de tales agentes con el medio donde ha vivido el warao, que han ocasionado más bien la salida del warao de su medio originario hacia otros ámbitos ajenos a su cultura y en los cuales no se desempeña con destreza, estos involucran territorio, religión, idioma, modo de vida y cultura en general.

El contacto con los arawakos, las invasiones caribes, la avasalladora influencia de los conquistadores españoles, y más recientemente las misiones eclesiásticas y nuestra propia cultura criolla, han hecho de los warao de hoy un colectivo transculturado, pero complejo y fértil, que conserva tenazmente sus rasgos identitarios y al que es preciso ir desgranando paso a paso hasta alcanzar su total conocimiento y comprensión, a fin de entender lo que significa hoy la presencia del warao en este tiempo y en este espacio compartido que es la nación venezolana.

La lengua warao.

Las primeras y quizás más conocidas evidencias de tal complejidad cultural son muy seguramente su lengua y, en consecuencia, su tradición oral. En relación con la lengua warao, y el resto de las lenguas indígenas venezolanas, Fray Cesáreo de Armellada nos dice que hasta hace poco más de 60 años, las lenguas indígenas eran consideradas, muy peyorativamente, como “dialectos”. Se decía y se escribía que tales dialectos eran de léxico muy reducido, sin artificios gramaticales fijos. Sin embargo, con el pasar del tiempo y gracias a un mayor conocimiento de las culturas indígenas esta percepción cambió.

El vocabulario o léxico de una lengua, sus sonidos articulados o palabras, no son signos naturales, son artificiales, y en consecuencia son variados y distintos, nunca uniformes o unífonos. Son el reflejo de la variedad de grupos que le han inventado y modificado a lo largo de la historia humana, y han sido, hasta cierto grado, condicionados por los distintos ambientes en donde se han desarrollado. De ahí que las palabras de una lengua, independientemente de su significado, reflejen en su fonética las cualidades del grupo y de los individuos.

La lengua de los warao no es la excepción. Si bien el presente trabajo no consiste rigurosamente en un estudio lingüístico, sí nos propusimos conocer brevemente aspectos resaltantes de la lengua de los habitantes del delta orinoquense, asunto que

consideramos primordial a la hora de estudiar sus manifestaciones orales, aunque sin pretender verla como objeto de estudio y solo explorando someramente fenómenos que forman usualmente el enfoque de la lingüística. La recopilación del valor etnohistórico de la lengua warao debe pasar indudablemente por la reconstrucción de la historia de este pueblo bajo el análisis diacrónico con un replanteamiento no solamente prehispánico, sino indohispánico y de mestizaje cultural.

Así pues, aspiramos, en parte, abordar el tema desde la perspectiva del hablante warao, e indagar sobre cual es la visión que el propio warao posee sobre su lengua y sobre un uso determinado por, además de su ambiente, el grado de transculturación presente hoy día en su cultura. Pero esta perspectiva nativa debe estar necesariamente acompañada de dos perspectivas adicionales, la de los misioneros capuchinos, algunos de ellos lingüistas, y la de algunos antropólogos culturales que han contribuido con los trabajos lingüísticos acerca de esta etnia.

Por razones históricas y ecológicas los diferentes grupos warao no son completamente homogéneos, presentando diferencias tanto culturales como lingüísticas. Según el último censo, 90% de los warao venezolanos hablan el warao como lengua nativa, 48% de ellos es bilingüe, warao y castellano. No se sabe a ciencia cierta si antes existían varias lenguas de afiliación warao, hoy en día se considera como una lengua aislada. Sin embargo, tiene ciertas características en común con otras lenguas amerindias de la región, lo que lleva a clasificarla en

términos lingüísticos comunes como una lengua aglutinante. En ese tipo es frecuentemente posible analizar palabras individuales como compuestos de partes que tienen, en el caso ideal, un significado léxico o una función gramatical cada una.

Mostramos dos ejemplos de lo dicho anteriormente: la raíz verbal *noko-* que está vinculada con el sufijo *-noko* (lugar) significa ante todo “localizar”, luego “poder oír/escuchar” y además “comprender” pero también puede tener el sentido de “ver la necesidad” y de allí “obedecer”. El significado básico de “localizar” corresponde con el desarrollo del niño que empieza a reaccionar a su entorno localizando sonidos y los warao utilizan este término para caracterizar el estado de desarrollo del bebé, equivale el acto acústico con el proceso mental de la comprensión. El otro ejemplo es la raíz *-wara-*, que se puede traducir por “ejecutar/actuar”, significa también en formas compuestas “hablar”, “cantar”, “narrar”, y “rezar”. A partir de esa base se deducen significados compuestos, como *dokotu wara* = “actuar una canción” o sea “cantar”, o *deje wara* = “actuar una narración”, es decir “narrar”; además se encuentran varios temas verbales derivados de *-wara-* por adición de un sufijo o prefijo, lo que subraya la importancia de esa forma básica, entre otros hay *dewara* (hablar, narrar) compuesto por *deje* y *wara* (cuento, narrar) que en función nominal *dewara* resulta “habladuría” o “chisme”; está también *emowara* con el elemento *emo-* (fuera, alejado) que literalmente quiere decir “presentar algo fuera de lugar” o sea “mentir”, esta raíz es pronunciadamente productiva en la lengua warao, tanto que hasta la propia denominación de su gentilicio la contiene.

El idioma warao es único, como ya se dijo, sin parentesco filológico comprobado. Existen algunas variedades dialectales, que sin embargo no imposibilitan la comunicación y entendimiento entre los grupos de las distintas zonas del delta orinoquense. Los estudiosos de esta lengua han establecido el uso de 17 signos latinos para su representación gráfica: a, b, d, e, i, j, k, m, n, o, p, r, s, t, u, w, y. La pronunciación de los sonidos vocálicos son iguales al castellano, con algunas contadísimas variantes regionales, que registran sonidos nasales. La sílaba tónica es por lo general la penúltima, con musicalidad grave, parecido al español. La sintaxis coloca al sujeto de la oración entre el sujeto y el verbo, por ejemplo: *nibora jomakaba najoroae*, “el hombre pescado comió”, en vez de “el hombre comió pescado”, como en español.

Vaquero se atreve a hacer una interrogante respecto a un posible origen de esta lengua debido a algunas coincidencias toponímicas con la macro área del Caribe, Centroamérica y Sudamérica, coincidencias que además se encuentran en plena significación y uso actual en el idioma warao:

¿No estaremos ante una macro lengua que se hablaba ya en la época de las migraciones y asentamientos de los denominados ‘meso indios’ americanos? De no ser así, ¿Es posible que una tribu recorriera un camino tan dilatado y diversificado antes de su asentamiento definitivo en el Delta del Orinoco? Confiemos que las investigaciones futuras puedan resolver estas incógnitas. (Vaquero Rojo, 2000: 58)

Esta lengua es un idioma autóctono y aglutinante, perfectamente estructurado. Es el primer elemento grandioso de su cultura ancestral, es el producto característico de su inteligencia para la expresión y la comunicación de ideas. Es también la primera forma de acceso a la intimidad anímica del warao mediante un entendimiento dialógico. Su importancia es primordial ya que es el vínculo de expresión de una mentalidad singular, su conocimiento derriba las posibles barreras, enigmas, incomprendiones o errores en que se pueda incurrir al penetrar en el estudio de esta etnia.

Vaquero Rojo, misionero y lingüista, en su obra, *Los warao y la cultura del moriche*, nos hace un recuento de los más importantes compiladores que han efectuado adquisiciones y estudios sobre la lengua y expresiones orales de los warao. Son ellos: Basilio de Barral y Álvaro de Espinosa, Johannes Wilbert, Julio Lavandero, Damián del Blanco, María Matilde Suárez y el mismo Vaquero. Todos, según sus palabras, coinciden en las siguientes constataciones:

- Unidad y uniformidad de idioma en toda el área rastreada, con escasos regionalismos de formas.
- Incidencia, identidad y repetición de la temática mitológica y costumbrista en las cuatro subáreas demográficas, con variaciones accidentales en personajes y secuencias narrativas.
- Distinción neta, con enunciado estereotipado constante, entre tradiciones ancestrales y cualquier otro tipo de narraciones eventuales.

- Aporte de material con extraordinario contenido etnológico, necesario para la comprensión y el estudio polifacético del grupo.
- Por tratarse de una lengua ágrafa, el acopio de sucesos y de ideas que fluyen de las narraciones facilita el rastreo de su pasado en la prehistoria.(Vaquero Rojo, 2000: 61)

Al igual que para toda comunidad de hablantes, la lengua es para los warao algo que representa mucho más que un mero medio de comunicación o un sistema abstracto de reglas netamente delimitado. No sirve únicamente para comunicar información o contenido, sirve igualmente, y quizás más importante aún, para expresarse artísticamente, a la vez que sirve para el gozo artístico-intelectual de todos los oyentes. Comunica y adapta los imaginarios de su cosmovisión y forma de esa manera también parte de su vida religiosa. De esa manera, arte, cosmovisión e intelecto forman un conjunto que se niega a ser diseccionado.

El idioma warao es tan innovador e intelectual como lo es cualquier otro lenguaje humano. Su futuro depende de todos los actores en el campo de la lengua warao, ya sean, planificadores lingüísticos, educadores o investigadores, pero sobre todo de los propios warao hablantes que han demostrado gran vitalidad y facultad de resistencia frente a una perspectiva, heredada de Europa, políticamente agresiva.

La oralidad del pueblo warao.

El hecho de ser un pueblo ágrafo desde tiempos precoloniales, y a pesar de haber conocido desde hace ya mucho tiempo la forma de escritura de los conquistadores, no parece haber influido en el interés del warao en intentar algún tipo de alfabeto siguiendo el modelo europeo, el fenómeno de la escritura no despierta en ellos la misma atracción que ejerce sobre nosotros. Una existencia sin escritura no es vista como estado de carencia por parte de la mayoría de los hablantes de esta lengua. No obstante, se percibe una seguridad en el uso de la escritura en algunas zonas donde la población indígena tiene un alto grado de alfabetización. Allí lo utilizan como medio de delimitación y elemento de orgullo étnico frente a sus vecinos no indígenas. Tal vez parezca contradictorio a primera vista, pero demuestra que se hace solo uso de la escritura cuando resulta indispensable y útil.

La tradición oral es la forma de consignar experiencias y de almacenar conocimientos. El archivo del pueblo warao es su memoria colectiva, la cual se expresa en clave de relatos fielmente custodiados y transmitidos por generaciones. Una memoria que se manifiesta a través de la oralidad como expresión de las potencialidades creadoras de este pueblo aborígen. Esta tradición no consiste en un pasado estancado a la espera de ser rescatado, es más bien un fenómeno vivo y en permanente evolución y transformación. Combina la reproducción y la mutación, consiste en una variabilidad que es creación y actualización continuas, es una

memoria colectiva muy activa que revela el funcionamiento cambiante y creador de los grupos que la practican:

...no es cierto, sino muy falso, que los indios actuales vivan meramente de una herencia antigua disminuida y malbaratada. Conservan ciertamente creaciones literarias muy antiguas, pero está a la vista que también ellos han seguido creando y aportando nuevas cosas a la herencia recibida. Nuevas creaciones o modificaciones de las antiguas, precisamente por nuevas circunstancias (entre las que sobresale el contacto con nuevos grupos humanos), aparecen inmediatamente al hacer una recolección algo extensa. (Armellada, 1980: 9).

Se trata, entonces, de una tradición y una memoria que se actualizan en cada acto de comunicación, en cada momento de producción y difusión de las narraciones o de las canciones como un evento irrepetible configurado por el entorno, por la situación discursiva y por las circunstancias que sitúan el texto en el espacio y el tiempo.

De esa manera se realiza en ellos la transmisión cultural, de un modo natural, casi tan inconsciente para los individuos que en realidad no existe ningún procedimiento explícito, intencionalmente adoptado. Las mismas narraciones que nosotros ávidamente consignamos y estudiamos no significan para ellos un medio expreso de transmisión, sino la expresión de un comportamiento lúdico, si se quiere estético, que resalta especialmente si se tiene en cuenta su modo habitual de narrar: en horas de asueto, vespertinas o nocturnas, el relator provoca una recreación en el recuerdo o en la fantasía, un disfrute familiarmente compartido de sucesos memorables, de

ingeniosas, aleccionadoras o hilarantes invenciones de su fantasía. La carga de contenido cultural se revela como riqueza documental a los *jotaraos* advenedizos, nosotros, los criollos ilustrados, que al fijar su palabra original en literatura incipiente nos admiramos de la utilidad de su contenido, porque estamos acostumbrados al aprendizaje teórico, a base de lecciones magisteriales y asimilación de documentos escritos. Pero entre los warao, como entre todos los pueblos originarios, la transmisión del intelecto se realiza en la práctica ordinaria de la vida, en el ejercicio de sus técnicas inventadas o adoptadas, en la silenciosa y dura lucha contra los elementos adversos.

La tradición oral de los warao cobra mayor relieve y primacía si tenemos en cuenta que el medio humano normal para la comunicación y transmisión de ideas es la palabra. Por más que esta transmisión haya sido inconciente, ha sido un fenómeno natural durante siglos, y sigue siéndolo actualmente para los más de treinta millones de humanos en Sudamérica que componen el gran conjunto de las etnias aborígenes. Lo que sucede en realidad es que la tradición oral acompaña y sirve de apoyo al gran medio primordial de la práctica, del ejercicio utilitario de las técnicas, de tal modo que se encuentra diluida en el inconciente del grupo y pasa desapercibida a los propios individuos.

Ahora bien, si concluimos en que la oralidad del pueblo warao, y de las culturas amerindias en general, no es simplemente un sistema cultural deficiente que carece de

escritura, es necesario aclarar que además de consistir en un estilo cultural diferente al nivel morfológico de la escritura, cuestión que va más allá de la simple diferencia entre expresión por escrito o expresión oral, es más bien una forma especial de actuación de los textos en la que el narrador no es un simple lápiz en el singular proceso de ponerlos por escrito arrancando la lengua hablada de su contexto inmediato. El narrador en oralidad mantiene vínculos estrechos entre muchas formas expresivas culturales, formando un conjunto con los gestos y la postura del cuerpo, la entonación y a menudo también con la música, el baile, el adorno pintado del cuerpo, las prendas o el vestido. La lengua está unida a este conjunto de elementos expresivos que conforman el ámbito de la oralidad y que se pierden a la hora de reducirlo al plano de lo escrito. Es probable que los indígenas del terreno bajo selvático del Delta tengan una visión más pragmática y acertada acerca de la técnica cultural de la escritura en comparación con la que tenemos nosotros, de allí su falta de interés, posiblemente, por desarrollar un sistema de escritura alfabética.

“Literatura oral”.

Sin embargo, quienes desde el principio se interesaron por estudiar las expresiones orales de los warao se vieron en la obligación de asentarlas por escrito a fin de preservarlas y difundirlas, entendiendo eso sí que tales textos forman parte de un conglomerado de expresiones que en la actuación oral dependen y se complementan unas a otras. De allí su empeño en reconocerlas como verdaderas obras artísticas, lo cual trajo como consecuencia el uso de un oxímoron para designarlas, el de “literatura

oral”. De modo que el conjunto de mitos, cuentos, poemas y canciones tradicionales del hombre americano primigenio vienen a constituir una rama especial de los usos verbales que reconocemos en la literatura, en este caso la así llamada “literatura oral”, injusta y erróneamente subalternizada y mal considerada.

En la cultura latinoamericana actual las relaciones entre oralidad y escritura son muy complejas y suponen una serie de cuestiones que interesan tanto a la antropología y a la lingüística, como a los estudios etnográficos y literarios, al análisis del discurso y a la semiótica. Aunque vivimos inmersos en una cultura letrada en la que el arte de la palabra se ha convertido en literatura, la excluida oralidad no deja de suscitar inquietudes de diverso tipo y de manifestar su presencia en variadas formas, aunque a menudo las manifestaciones orales se han considerado no solo marginales sino poco significativas desde el punto de vista de la llamada literatura culta o letrada. Son muchísimas las muestras de textos literarios que recogen o reelaboran diversos temas, motivos, personajes o formas discursivas (lingüísticas, retóricas o enunciativas), propias del discurso oral.

“Literatura oral” designa por analogismo la tradición de textos artísticos orales y su sistema de géneros. Ese concepto es muy común con la investigación de la tradición narrativa warao. Surge desde principios de los años 60 en los títulos de colecciones de textos transcritos por misioneros capuchinos, como Barral, Armellada o Vaquero, o por antropólogos, como Mosonyi y Barreto, Wilbert, y el mismo Vaquero, quien

posee una admirable doble percepción de su cultura, la del religioso y la del científico. Incluso el padre Lavandero, cuya percepción de la cultura warao es más reciente y algo distinta a la de los demás, posterior al II Concilio Vaticano, califica a los mitos warao como “literatura” que se debería estudiar y leer como cualquier otra literatura en su debido contexto cultural, él sostiene: “las narraciones guaraos, como toda literatura, hay que leerlas desde dentro del ambiente y la coreografía propios. De aquí la necesidad de las notas explicativas y de una actitud de comprensión empática y gentil.” (Lavandero, 1994, 15). Todos estos autores han dado importancia al uso del término “literatura”. Al mismo tiempo destacaron que en el caso de esa literatura no se trataba de “literatura nacional” en el sentido general que se le confiere esa denominación:

La literatura de nuestros indios no era y no es de gabinete o de salón, sino popular y corriente; y les brotó del alma como una expresión vital, porque el hombre es creador y antes de todo lo es con su palabra, cuerpo o vehículo de sus ideas y sentimientos. Es y puede denominarse folklórica, porque verdaderamente en ella está la sabiduría del pueblo (...) (Armellada, 1975: 10).

Si Armellada, gran racionalista y defensor del valor de las tradiciones orales de las culturas amerindias, aclara aquí que se trata de “literatura popular” o “folklórica”, como producto de “la sabiduría del pueblo”, hace también alusión a su carácter de oralidad sin precisarlo terminológicamente. Concuere con eso el título de la colección de textos del antropólogo alemán Johannes Wilbert, *Textos folklóricos de*

los indios warao, publicada en 1969. Armellada confiesa haber elegido el término “literatura” eufemísticamente para realzar el valor de los productos intelectuales de los indígenas, que a menudo fueron menospreciados.

De esa manera la denominación “literatura oral” tiene por meta una revaloración de aquel arte narrativo para conseguir su dignificación axiológica y una equiparación con las formas artísticas escritas. Bien entendido, eso parecía necesario a estos autores a causa de los prejuicios que tenían los representantes ilustrados del uso cultural de la escritura. Pero, por otro lado, esa terminología (texto oral y literatura oral) quería también llamar la atención sobre ciertas características que pueden ser útiles para un análisis de la tradición artística oral. Lleva a los investigadores a considerar, por ejemplo, diferentes géneros para textos orales como es común hacerlo en el análisis de textos escritos.

¿Pero tiene sentido hablar de “literatura” en culturas orales? ¿No se corre el riesgo de ser víctimas de una confusión terminológica? Investigadores más recientes, como Adolfo Colombres, defienden el término “literatura oral” porque hace resaltar que también en culturas orales existen textos que hay que distinguir del discurso cotidiano y que igualan a nuestra literatura escrita.

Al reafirmar el concepto de literatura oral queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la letra, por la escritura, sino por el relato y el canto, por la expresión

narrativa y poética en sí, al margen del sistema por el que se canaliza. Ello facilita también el abordaje a la literatura popular, que puede ser oral o escrita, y esta última resultar de una escritura directa o bien de una transcripción de un discurso oral realizada por un compilador. (Colombres, 2009: 70)

Este autor sostiene que las palabras son mucho más que su etimología y que importan más los alcances históricos del significado de cada palabra o nombre, lo inclusivo o exclusivo que sea el mismo, su notoriedad e importancia, o su degradación, según sea el caso. Sin embargo aclara, citando a Walter Ong, que la expresión “literatura oral” puede implicar el referirse a una cosa en términos de otra y que de acuerdo a eso se estaría mostrando a la oralidad como una variante subalterna de la escritura, cuando históricamente se sabe que es precisamente lo contrario, pues la oralidad prescinde perfectamente de la escritura, más la escritura no podría prescindir enteramente de la oralidad.

El relato existió en todos los tiempos y en todos los pueblos, y constituye un patrón verdaderamente universal. El relato escrito se dio sólo en una ínfima proporción de las culturas. Esto nos permite afirmar que cuando Occidente levantó el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y convirtió a esta última en una puerta de estudio forzosa al estadio de civilización, el etnocentrismo estableció su dominio acientífico sobre un milenarismo arte narrativo y poético, desplazándolo hacia ese plano subalterno en el que aún se debate la literatura popular, vigilada por folkloristas, antropólogos, sociólogos y lingüistas, quienes siguen cumpliendo con celo la función que en el siglo XIX les confiara el positivismo. Como señala Havelock, ni siquiera los estudiosos del mundo clásico incorporaron aún a sus esquemas la idea de que una sociedad civilizada que posee un

arte, una arquitectura e instituciones políticas propias no necesita depender de la escritura para existir como tal, y así, ejemplos como el de los incas son pasados por alto. (Colombres, 2009: 73).

“Discurso mito-poético”.

En la actualidad muchos estudiosos están sustituyendo la expresión “literatura oral” por la de “discurso mito-poético” para definir el conjunto de expresiones orales artísticas de las etnias autóctonas del continente americano. Esto de alguna manera los distingue nominalmente del resto de la literatura, ya que sus características son singulares y muy distintas a las de aquella, lo cual impide también abordarlas de la misma manera, con los mismos procedimientos, que a la literatura escrita convencional. Es necesario entonces utilizar diferentes métodos de análisis y crítica. La definición de “discurso mito-poético” nos remite a las expresiones originarias de la literatura, que en un principio fueron orales, el mito y la poesía. Implica en su denominación a las colecciones de textos mitológicos que forman la mayor parte del material que se haya recolectado de la cultura oral amerindia, amén de los textos de otra naturaleza, versificados, cuyas características tienen más similitud con nuestras canciones o nuestra poesía.

Forma artística del discurso mito-poético warao.

El discurso mito-poético warao posee características especiales en cuyos rasgos deseamos enfocar nuestro interés, son sobretodo la forma artística y la individualidad

artística. La meta principal de un texto narrativo oral es su forma artística, sin embargo, la mayoría de los investigadores hasta ahora ignora que esas narraciones sirven al artista oral para ponerse en escena. Cuando graban el material piensan que tiene por meta transmitir solo un esquema de acción narrativa. Pero desde nuestro punto de vista no es el contenido lo que está en primer plano, sino la perfección artística lo que permite al narrador sobresalir como individuo.

El narrador warao no es un simple garantizador de una tradición transmitida anónimamente sino que pone en acción expresiones apropiadas, perífrasis, ambigüedad, modulación de la voz y velocidad del habla para proporcionarle una forma perfecta al contenido. En el caso del discurso mito-poético warao estos aspectos no han sido dejados de lado completamente por los transcripores. Es el caso de las narraciones no mitológicas como las de la colección del Padre Lavandero, las de los antropólogos Mosonyi, Barreto y Bernarda Escalante y el maestro warao Librado Moraleda, algunas de las cuales son parte de nuestro objeto de estudio. Ellos publicaron sus trabajos precisamente para dar una imagen o representación de la cultura warao desde adentro, con el fin de convencer a sus lectores criollos de que los warao son humanos con capacidades artísticas e intelectuales como el resto de sus semejantes.

Ahora bien, para tomar en cuenta la individualidad y forma artística dentro de la tradición oral warao se hace necesario el conocimiento de su lengua y cultura. Su

idioma posee rasgos peculiares distintivos, es una lengua metafórica, lo cual dificulta el acto de traducir y se puede llegar a alterar o distorsionar el contenido y la estructura poética de una expresión sino se tiene el conocimiento necesario y adecuado de la lengua. Además su cultura es sumamente rica, y se manifiesta a través de una considerable variedad de formas expositivas, cada expresión tiene un entramado y una finalidad propia. Hay que analizar la forma narrativa o poética de los medios expresivos y comprender ampliamente la situación narrativa en la que se desarrolla, la estructura con respecto a la respuesta de los participantes, recordando que el hecho oral entre los warao comprende un evento que involucra no sólo al narrador, sino al colectivo en general. Esto conduce a percibir todas las facetas de un texto, incluida su función social.

Géneros => Tipos discursivos.

Lo anterior involucra asimismo la denominación de las diferentes manifestaciones a las que aún hoy algunos estudiosos insisten en clasificar como “géneros”, los diferentes actos de habla de los indígenas americanos. El concepto de género tiene una función clave en la lengua hablada porque logra formar entidades discursivas muy largas y complejas, ejerciendo su influencia simultáneamente en todos los niveles lingüísticos, de la fonología a la morfología, el léxico, la sintaxis y la pragmática. El concepto de género establece límites bien definidos entre las distintas expresiones. Sin embargo, en la tradición oral de los warao se percibe cierto nivel de permeabilidad y complementariedad entre las distintas expresiones, lo cual los ubica

en un sistema más amplio que incluye elementos como música, movimiento, cultura material, estructura social, historia y pedagogía.

En el presente trabajo nos inclinamos por el uso de la expresión “tipos discursivos” para diferenciar entre las variadas maneras de expresarse que tienen los warao. Comprendemos que hay una delimitación de tipos discursivos dentro de un sistema al que corresponde el saber explícito que poseen los hablantes de su lengua. Un sistema que asume el importante papel de llegar a un entendimiento de lo que es el arte verbal oral de la cultura warao.

A pesar de su variedad y complejidad intentaremos hacer una breve inspección al sistema de tipos discursivos de la oralidad warao, detallando las manifestaciones más importantes, con el fin de acercarnos aún más a lo que podría ser su propia concepción de la lengua, formas verbales y cultura. Sin pretender reseñar la totalidad de tales formas sí deseamos dar cuenta de la diversidad de la tradición oral warao.

Tipos discursivos en la oralidad warao.

Para la presente investigación no hemos podido realizar trabajo de campo, sin embargo, la rica bibliografía existente relacionada con la sociedad y cultura de los warao y su discurso mito-poético nos ha sido de mucha utilidad, en especial los trabajos del lingüista Charles Briggs y de la antropóloga Stefanie Herrmann en los que se detalla la clasificación de los diferentes tipos discursivos de la oralidad warao.

El Mito, *Deje nobo*.

Como en todas las culturas amerindias el Mito, *deje nobo* (cuento viejo) o la contracción *denobo* para los warao, ocupa una posición prominente dentro de su discurso mito-poético. Son narrados generalmente por los chamanes o por los hombres de mayor edad, sabiduría y experiencia dentro de la comunidad. Forman parte de un ritual religioso anual, el *Najanamu*, en el que se emplean para desprender al auditorio del tiempo presente y transportarlo al tiempo mitológico. Pero el *deje nobo* puede aparecer también en otros contextos de habla, como parte de una conversación entre amigos que hacen referencia a la relación que hay entre la acción narrada con el comportamiento actual de los habitantes de una región determinada, o una situación de orientación pedagógica en la que un narrador, regularmente de edad avanzada, discute con hombres menores, hijos o yernos, detalles del cuento sin darle mucha importancia al proceso narrativo en sí.

El *deje nobo* es el tipo discursivo warao que ha recibido mayor atención por los estudiosos de su cultura, transcribiendo y traduciendo gran cantidad de ellos. Es probable que esto se deba al interés que ha desarrollado la educación humanística por los antiguos textos mitológicos, transcribir textos parecidos en otras culturas, pareció la mejor manera de acercarse a la visión del mundo de estos. Para el warao el *deje nobo* es una expresión que resalta y forma parte de la vida cotidiana y también de los rituales. Su actuación constituye el más común y principal pasatiempo en el crepúsculo y a tempranas horas de la noche y, además del goce artístico, tiene una relación pragmática con el presente por su función pedagógica.

La gran mayoría de estas historias implican una clase especial de mitos de transformación, *anamonina*, lo que las diferencia del resto de relatos mitológicos indoamericanos enfocados fundamentalmente en la creación, *takitane*, presentes también en la oralidad warao, pero en menor medida. Vaquero los clasifica de la siguiente manera:

- Mitos de origen. Son pocos, tal vez debido a su propia naturaleza axiológica, y de los pocos que se han recogido y luego de un atento examen de sus componentes etiológicos, algunos quedan descartados como expresión auténtica de la idiosincrasia del grupo por ser préstamos culturales de procedencia exógena. (Vaquero Rojo, 2000: 65)

- Leyendas mitológicas o heroicas. Su temática esta asociada a la de los mitos, pero vinculada a la existencia, gestas o episodios aparentemente históricos de algún ancestro concreto, que ha quedado tipificado como héroe u originador

de adquisiciones o rasgos específicos del grupo. Están fuertemente vinculadas a sus convicciones mitológico-religiosas. (Vaquero Rojo, 2000: 66)

Los mitos de origen suelen ser la clave para la inteligencia de los pueblos primitivos, pues obedecen a la preocupación constante de encontrar y ofrecer una explicación, razonable o incluso mágica, de la existencia del grupo tribal, de los fenómenos y de las cosas. El origen del ser humano, plantas, animales, elementos, accidentes, enfermedades, vida y muerte conforman la temática de estas narraciones. Según el propio Vaquero, quien ha convivido entre esta etnia por largo tiempo, hoy en día son escasos los informadores que pueden relatar con autoridad los mitos. Se precisa mucha empatía con la mentalidad étnica y con la tradición de los antepasados. El conocimiento de estos recuerdos es como una especialidad, reservada a individuos muy vinculados a la elite religiosa y que, además, poseen buena memoria y cualidades sobresalientes para la comunicación.

Los mitos de transformación relatan los pasos que llevaron al orden actual del mundo y sus implicaciones morales. Los oyentes son orientados de acuerdo a algunas expresiones temporales que los ubican en un tipo determinado de relato. Hay relatos de tiempo mitológico *kaina ajidoma*, (cuando nuestra tierra aún era joven), propias de los mitos de transformación, y los *ateje* (hace mucho tiempo), que clasifican a los relatos de los antepasados, *kaidamotuma are*.

Aunque los *deje nobo* se desarrollan un en tiempo mitológico llenos de chamanes y espíritus *jebu*, no se emplea un lenguaje ritual *jebu aribu* (lengua de los espíritus), lo que sí ocurre en los cantos *joa* que estudiaremos más adelante. Se emplea más bien el lenguaje del habla cotidiana, pero con ciertas peculiaridades, como una rica morfología verbal, gran variedad de sufijos temporales, los verbos son marcados por pasado, presente y futuro, mientras que el tiempo de la narración se mueve del tiempo en que se desarrolla el mito al tiempo presente, en el acto de narrar.

Relatos, *Deje wara*.

Además de narraciones de tiempo mitológico existen los relatos de tiempo normal, contemporáneos o no. Son introducidas por expresiones como *atejeana* (no hace mucho tiempo), y *mate kaje* (todavía ayer), que con frecuencia se refieren a generaciones recientes, como la de padres o abuelos. No hay en la lengua warao un término específico general para nombrar las narraciones de carácter no mitológico, sin embargo son delimitados como *deje wara* o *dewara*, (habladuría, lo que dicen o cuentan, relación de algo sucedido), en forma genérica. Expresión cuya raíz *-wara-* es de suma importancia dentro de la lengua warao. Basilio de Barral en su *Diccionario Warao-Castellano, Castellano-Warao*, define *dewara* como: “1 Referir. Delatar. Contar. Denunciar. Acusar. Decir algo a alguien. 2. Chismorrear. Murmurar. 3. Interrogar.” Mientras que Lavandero lo traduce como “relatar un cuento o una narración.” *Dewara* entonces consiste en un tipo discursivo autóctono muy importante ya que manifiesta todo lo que sucede en general. Puede implicar denuncia

o simplemente el relato de situaciones peculiares, algunas jocosas, *isa monika* (para reír). Por lo general estos textos son relatados por hombres, al igual de los *deje nobo*, sin embargo hay una porción de ellos, los *deje jiro* (cuentos nuevos), que suelen ser relatados por mujeres, pero raramente en público.

Vaquero utiliza el vocablo “cuentos” de manera general para definir a este tipo de relatos. No compartimos su uso por considerar que dicho término categoriza a uno de los géneros literarios, el de la narración breve, definido así desde el siglo XIX. Los tipos discursivos warao poseen una naturaleza distinta a la de nuestra literatura ilustrada y creemos necesario evitar la adaptación del esquema de análisis literario convencional de occidente para su estudio. Sin embargo, compartimos la descripción que este misionero capuchino hace de las narraciones *deje wara*, él los define de la siguiente manera:

- Cuentos. Bajo este título englobador se encuadran la mayoría de las narraciones recogidas entre los waraos. Son muy abundantes y representan uno de los mejores recursos para penetrar en la idiosincrasia del grupo. Podemos decir que se trata de un género fluido y fluctuante, permanentemente cambiante, por haber corrido durante siglos de boca en boca. Hoy mismo se detectan nobles variaciones de un mismo tema, al proceder de distintos informantes. Es natural, pues los indígenas siguen transmitiendo sus cuentos oralmente, sometiéndolos a la variabilidad geográfica y habitacional, adaptándolos a situaciones personales e histórico vivenciales. Como bien apunta fray Cesáreo de Armellada, somos nosotros los que, al grabar y transcribir esta literatura germinal, conseguimos su invariabilidad y contribuimos indirectamente a debilitar el esfuerzo creativo de los

indígenas, ya que en el futuro inhibirán su esfuerzo memorístico y recurrirán al papel y a la escritura, para repetir lo que de sus labios hemos consignado. (Vaquero Rojo, 2000: 66)

Como dice Armellada, estas narraciones obtienen su valor de su propia dinámica *circulante*, de su naturaleza cambiante. A diferencia de la literatura almacenada en libros y bibliotecas, que lentamente termina por estancarse. La temática de estas narraciones es variada, va desde la fábula, con intervención exclusiva y personificación de animales, hasta la historia moralizante, basada en episodios vivenciales, reales o ficticios, de la convivencia humana. Las hay con referencias a la existencia o quebrantamiento de algún tabú, otras narran los combates contra los Caribes, terribles enemigos de los warao. Muchas poseen un fuerte contenido social, denuncian la ostentación de la fuerza, en muchas ocasiones demostrada por la cultura criolla, y elevan la astucia warao ante tal situación. En general, recogen y recrean una lección práctica del entorno vivencial, que ayuda a conducirse con acierto y sensatez en la vida diaria, en circunstancias especiales.

Reuniones de mediación, *Monikata mome anaka*.

Existe un tipo de discurso propio de las *monikata mome anaka*, reuniones de mediación, que buscan restablecer el orden en caso de conflictos en la comunidad. *Monikata* (equivoco, problema), *mome* (cierto, verdad), *anaka* (no tardamos en, buscamos), “buscamos resolver los problemas”, sería una traducción acertada al

castellano. Estas reuniones están presididas por los *aidamo* (ancianos, mayores), definición dada por el cargo que ocupan en la comunidad, bien sea político o religioso.

Quien toma la palabra se denomina *dibatu*, contracción de *dibu arotu* (dueño del discurso), que en la mayoría de los casos puede ser una autoridad civil o religiosa, como el *kobenajoro* (gobernador), o el *wisidatu*, (chamán), acompañados por algunas otras autoridades de la comunidad, como el *kabitana* (capitán), *bisikari* (fiscal) o *borisia* (policía). En tales reuniones entran en acción dos tipos de discurso, dar consejos y narrar sucesos. Es labor fundamental de los *aidamo* conciliar ambos de forma dialéctica a fin mostrar la silueta del disturbio sobre el trasfondo de un lenguaje autoritario y socialmente ordenador. Los actos de habla, el de narrar *-wara-*, y el de dar consejo *-dibu moa-* se distinguen por el registro empleado y se manifiestan en soliloquios o en forma de diálogos.

La poesía y el canto, *Joa, Sana y Dokotu*.

Al igual que en todas las lenguas conocidas, la expresión poética del idioma warao nace gemela de la música. Ambas se funden en el primer producto del arte humano, la canción. A ningún warao se le ocurriría ponerse a recitar, pues ni siquiera poseen en su lengua un término equivalente a *poesía*, por eso decimos que sus manifestaciones, percibidas por nosotros como poéticas, no son otra cosa que canciones para ellos. Poesía y música se complementan entonces en la expresión cultural del warao. Dentro

de unas líneas melódicas sencillas, sujetas a periódica repetición, es el ritmo el que juega el papel conductor en la expresión verbal del tema, en la versión representativa de situaciones, ideas y sentimientos.

Los recursos de versificación y de ritmo son muy particulares del idioma warao, su estudio debe ser competencia de los escasísimos virtuosos del mismo. A pesar de ser desconocedores y teniendo a mano sólo traducciones literales, intentaremos reconocer y apreciar los rasgos principales de conformación mental del aborigen, a fin de juzgar con mejor pulso el valor ideológico y poético de las piezas, en las que se advierte su sentido de eficiencia, los arquetipos de su cultura y las raíces de su religiosidad.

Antes de contemplar el tipo discursivo conocido como los cantos *joa*, es necesario detenernos brevemente en la descripción de un registro especial del mundo religioso warao, el lenguaje ritual. Los *joa* son sobretodo canciones de los chamanes, *joaraotu*, *bajanrotu* o *wisidatu*, y se cantan en un lenguaje singular, común a todos los especialistas religiosos y poco inteligible para el hablante laico, no iniciado. Hay diversidad en los criterios acerca del origen y naturaleza de este lenguaje. Barral sostiene que es heredado, que proviene de la lengua tradicional hablada por los primeros warao que habitaron el Delta y que ha sido conservada escrupulosamente. Antropólogos como Werner Wilbert y Dieter Heinen suponen que algunas expresiones fueron tomadas de lenguas ajenas que hoy en día ya no existen en la región, e incluso que hay palabras de origen español.

Este lenguaje enrevesado crea un ambiente de misterio, para mejor sugestión de los enfermos, que es con quienes se utiliza en un ritual de curación. Para los hablantes warao el uso de este lenguaje ritual *-jebu aribu-* identifica un acto de habla como performativo dentro del reino religioso y funciona como marcador de un tipo discursivo particular, dentro del conjunto o sistema de tipos discursivos warao. El lenguaje cotidiano usado en las narraciones designa solo lo que es obvio en la percepción normal y corriente, el lenguaje ritual, en cambio, señala la propiedad espiritual de las entidades, su carácter invisible y la base de su eficiencia sobrenatural, llegando así a ser semánticamente complejo, condensado de forma poética.

El término ritual warao de la *joa* se nos revela como complejo y multiséntico. Lavadero lo etimologiza como *jo-wa*, en donde *jo* quiere decir *agua* en lenguaje cotidiano, pero aquí significa *esencia, sustancia, poder de los seres naturales*, y *wa* con el sentido de *vehículo*, así pues, la *joa* tiene la función de transportar la esencia o el poder natural de los seres. Este término designa ante todo un tipo de canto ritual con un sentido genérico de fórmula religiosa, más bien mágica, que tiene la capacidad de manipular la fuerza vital de los seres. La denominación de este tipo discursivo indica que el acto lingüístico de habla se percibe formando un conjunto con los actos no lingüísticos, tal conjunción permite al chamán ejercer la función para la cual esta orientada la *joa*, curar o enfermar, incluso matar, a sus pacientes o víctimas.

Las sesiones *joa* públicas son de carácter curativo, las dañosas son privadas, comprenden además del chamán y el paciente (cliente) algo de público, generalmente los familiares, que por lo regular entienden poco debido al carácter críptico de esta fórmula lingüística. Barral expresa admiración para las cualidades artísticas de estos cantos:

... [la *joa*] se nos revela materializado en una descripción poética salmodiada. Son auténticos poemas descriptivos, cargados de contenido mágico y de recia y auténtica poesía. Los hay de dos tipos (...). Los segundos los emplean en las curaciones de las enfermedades atribuidas a la *joa* dañosa [los primeros]. Creo que es en este tipo de empalmes donde se encuentra lo mejor y lo más interesante de la poesía de los *guaraos*. (Barral, 1979: 204)

A este misionero le impresionaron particularmente las bellas descripciones de animales y seres imaginarios con un lenguaje vivo lleno de metáforas y de algunas expresiones mitológicas. Otros estudiosos ven este discurso ritual como un fenómeno lingüístico compuesto de elementos diversos, basado en un léxico esotérico y poseedor de una estructura poética y musical compleja por sus modos especiales de interpretación y por su alto grado de ejecución.

A diferencia del *deje nobo* cuyas frases terminan generalmente con un verbo, la *joa* carece casi por completo de construcciones verbales, carencia que no se ve compensada de ninguna manera, ni aún gestual, ya que el recitador normalmente fija su mirada hacia delante y sus manos apenas se mueven para masajear al paciente, o

para tocar la maraca o el *kareko*, piedra sagrada, pero si el fin de la *joa* no es curativo sino pedagógico el chamán ni siquiera mueve las manos en absoluto. Se recurre mucho a la técnica de la repetición, lo cual da al canto un carácter de ensalmo en el que varía la acentuación de las palabras entre un verso y otro. La *joa* es por lo general un canto poético ejecutado por especialistas religiosos con meta curativa o dañosa, sin embargo existe la *joa* actuada por laicos en algunas regiones del Delta, la finalidad es en ocasiones la misma, la de curación, pero en otras se usa más bien para recrear o educar, variando algunos aspectos del ritual y simplificando el lenguaje, además, puede ser ejecutada por mujeres, aunque esto no se produce con frecuencia.

La sociedad warao ha sido descrita como igualitaria por quienes la conocen desde adentro. Una sociedad en la que hombres y mujeres comparten el poder social y ambos participan de cualquier situación, evento o ritual. Ahora bien, los tipos discursivos hasta aquí descritos nos presentan a un actor, ejecutor o narrador masculino, con algunas contadas excepciones, como ya dijimos. Pero hay un discurso exclusivamente femenino de mucha importancia social, son las lamentaciones que se ejecutan durante los rituales funerarios para un familiar fallecido, las *sana*.

La palabra *sana* significa “pobre, lamentable” y se refiere al hecho de que todo difunto se considera víctima de un ataque sobrenatural. Los llantos consisten en cantos que se actúan llorando y cuyo texto es improvisado espontáneamente por las cantantes. Su estructura se compone de un estribillo y pasajes de texto. El estribillo es

ejecutado por las acompañantes y anuncia el parentesco con el difunto acompañado con una lamentación por la pérdida. Los pasajes de texto los canta una ejecutante entre los estribillos y cuentan asuntos relacionados con la vida del difunto, sus acciones y la relación que mantuvo con la cantante y algunas de las acompañantes.

Existe relación entre la lamentación ritual y otras partes del rito funerario. Los cantos se acompañan de grandes sollozos que varían, aumentan o disminuyen de intensidad y parecen poseer cierto carácter histriónico. Hay pausas en las que se guarda completo silencio y de repente comienzan de nuevo los cantos con más intensidad aún. Estas variaciones parecen responder a la carga emocional del discurso o la dosis de crítica social presente en el mismo. El contenido de las lamentaciones puede citar fragmentos de cualquier otro tipo discursivo y exponerlos a la evaluación del grupo.

Se produce así una interacción, una permeabilidad, entre tipos discursivos integrados en la *sana* y en la que las mujeres se apropian de los discursos de otros a voluntad. El enunciado público y privado de los *aidamo* o chamanes, a pesar de su preeminencia social, puede llegar a ser objeto de crítica o burla por las mujeres dentro de la *sana*, pero nunca fuera de ésta, pues ello implicaría represalias. La *sana* ofrece un marco de amplitud y participación para las mujeres de la comunidad. Ejerce la función de un discurso femenino complementario que pone de relieve el carácter igualitario de la sociedad warao, demostrando así su importancia como arte verbal y crítica social.

Existe una vasta tradición musical y poética en la cultura warao. Además de los cantos rituales, hay canciones festivas que se acompañan con el consumo de alcohol y bailes, canciones de cuna, canciones de amor y muchas más. En estas canciones no religiosas se emplean con frecuencia medios estilísticos semejantes a los de la *joa*, como la sustitución de palabras del lenguaje cotidiano por el uso de rios que funcionan como metas métricas, o la acentuación extraordinaria y el uso de metáforas y símiles poéticos. Este es el caso de las canciones *dokotu*.

No forman parte de la herencia cultural de los warao, son más bien creación y propiedad de los cantantes que las ejecutan, *dokotu arotu* (dueño/dueña de la canción). Esto hace referencia a la importancia del individuo como creador autónomo e independiente del colectivo. Pueden ser mujeres u hombres, y además del solista encontramos la participación de un coro, similar a la *sana*. La misma canción puede ser cantada por diferentes ejecutantes, pero se notan diferencias importantes en el texto o la melodía.

En relación con estos tipos discursivos, Vaquero Rojo, a pesar de que en varios aspectos detenta la visión antropológica etnocentrista, se expresa de la siguiente manera:

A mi modo de ver, si algún calificativo le es aplicable a la poesía warao, es el de “espontánea e ingenua”, porque de suyo es una composición improvisada en la que aflora la

expresión del sentimiento. La mayoría de las piezas que he grabado son irrepetibles, porque son una verdadera instantánea de la vida del autor, versión circunstancial de vivencia y sentimiento. Paradójicamente la canción-poesía del warao constituye una manifestación sorprendente de su más secreta vida interior, manifestación que contrasta con el normal hermetismo que caracteriza a esta raza ante el foráneo. Claro que esta versión personal no se da siempre en el mismo grado; en general variará en función del género poético y de las circunstancias sociológicas del intérprete. (Vaquero Rojo, 2000: 68)

Finalizamos este aspecto de los diferentes tipos discursivos de la oralidad warao aclarando que lo expuesto es solo una corta enumeración entre la copiosa cantidad de manifestaciones presentes en su cultura. Son las que hemos considerado más relevantes y que nos acercan más al conocimiento cultural y literario que pretendemos estudiar y divulgar. Cabe resaltar que en todos los tipos discursivos warao existe una notable multifuncionalidad, y entre ellos hay relación y complementariedad. Pueden escucharse canciones *dokotu* o *joa* en la narración de un *deje nobo*, o encontrar la crítica y denuncia de los *dewara* en las lamentaciones *sana*, lo cual denota una peculiaridad expresiva que agrada al oyente, incluso al profano, procurando su diversión.

Como ejemplo de algunos de los tipos discursivos aquí descritos hemos seleccionado para su análisis una muestra de seis textos warao, recopilados, transcritos y traducidos por misioneros, lingüistas, antropólogos, historiadores y etnólogos. Algunos de ellos poseen características distintas entre sí en cuanto a su estructura y temática, en su

contenido encontramos un fuerte componente social, incluso de denuncia. Más adelante intentaremos analizar, determinar y resaltar las virtudes que consideramos los convierten en verdaderas obras de creación literaria.

CAPITULO IV

EL CORPUS:

SEIS TEXTOS WARAO, CANCIONES Y RELATOS

Recopilaciones, traducciones y publicaciones del discurso mito-poético warao.

Luego de numerosas revisiones bibliográficas de material útil para este trabajo, podemos afirmar que los warao han sido una de las etnias venezolanas más estudiadas y mejor documentadas por misioneros y científicos sociales, de allí que exista un importante número de recopilaciones y traducciones que recogen valiosas muestras de la lengua warao y de sus expresiones orales.

Todos estos estudiosos y compiladores han convivido entre los warao, algunos de ellos, como los misioneros, durante largos períodos. Son colecciones divulgativas de su discurso mito-poético en las que se incluye la variedad de sus tipos discursivos. Muchas de estas publicaciones constituyen, o al menos contienen, estudios descriptivos o analíticos acerca de su cultura y su lengua. Sin embargo, en casi todas se percibe que el mayor interés de los traductores se ha enfocado en el contenido de los textos. Insuficiente atención le han prestado a aspectos tan importantes como los matices literarios de estas creaciones.

Algunos de estos investigadores han llegado a analizar en detalle aspectos lingüísticos, pero raramente se adentran en lo literario. Asimismo, la crítica literaria venezolana ha mostrado poco o ningún interés por las manifestaciones orales de la etnia warao, que ha sido poco analizada por especialistas de la literatura.

Encontramos entonces que las recopilaciones y traducciones existentes no han prestado la debida atención a la estructura y las formas literarias con las que ellos elaboran sus discursos, en todo caso su mirada se ha dirigido más hacia los temas que contienen. Asuntos como la percepción de la forma, el registro material, el imaginario que les origina, los personajes, el ambiente, el uso de un lenguaje particular, y los recursos paralingüísticos que involucran, no parecen ser del interés de la mayoría de los compiladores, que apenas si los mencionan muy de soslayo en sus trabajos. Por esta razón creemos en la necesidad de futuras recopilaciones y traducciones hechas por expertos de la literatura, o por creadores literarios, como forma de acercarnos a esas creativas manifestaciones con una mirada más adecuada, amplia y penetrante.

Otro aspecto que consideramos significativo en la aproximación a los textos warao es el de las traducciones. Hasta donde hemos podido conocer, quienes han efectuado traducciones de la oralidad warao al castellano lo han hecho teniendo un profundo conocimiento de esta lengua aborigen por haber convivido entre ellos durante prolongados periodos de tiempo. Sin embargo, con frecuencia encontramos expresiones en español que no se adecuan con su equivalente warao, al menos no del

español hablado en Venezuela, que es de donde son oriundos los indios warao y en donde se realiza la recolección y traducción de sus textos. Muchas de las traducciones son hechas por misioneros de origen español, y por tanto usan expresiones propias del español peninsular. Tampoco son tomados en cuenta algunos matices del lenguaje warao, que parecieran ser ignorados al momento de traducir, tal vez por considerarlos repetitivos o intrascendentes, a pesar de que pueden ser determinantes al momento de considerarlos como verdaderas construcciones artísticas.

Por último está el aspecto de los recursos paralingüísticos. La tradición oral de los warao está compuesta por diversas manifestaciones en las que participan no sólo las palabras, sino también la imaginación, la presencia del narrador, sus gestos, su voz y sus movimientos, entre otras características. También la participación de los espectadores, que no constituyen solo un público mudo, sino que con frecuencia intervienen en coros o agregando y modificando expresiones. Habitualmente estos eventos incluyen la danza y la música en un rito que genera una muy particular atmósfera alrededor del referido hecho oral. Lamentablemente las traducciones reducen la dimensión de esta particular forma de comunicación, a pesar de que la misma configura una visión del mundo, y de la propia realidad, al adaptarla a las lógicas y retículas de la escritura, lo cual las priva, en gran medida, de su contexto cultural.

A continuación referimos sucintamente las que consideramos como más importantes y representativas publicaciones contentivas de expresiones orales warao y de su lengua originaria. El orden que presentamos es cronológico, aunque no estricto, se respeta la época de publicación, desde las más antiguas hasta las más recientes, destacándolas por compilador y traductor. Queremos aclarar que algunas de las publicaciones que citaremos no las hemos conocido directamente, sino solo a través de las referencias encontradas en otros trabajos con los que sí hemos tenido contacto.

En 1928 el misionero español Bonifacio Olea, Misionero Apostólico del Caroní, publica en Caracas el *Ensayo gramatical del dialecto de los indios Guaraúnos*, Impresora Gutemberg; el título de esta obra evidencia el error en que incurrieron durante siglos muchos misioneros al considerar el idioma warao como un “dialecto” y no como una lengua autóctona con todos sus atributos. En 1930, De Goeje, C. H. publica *The Inner Structure of the Warau Language of Guiana*, en *Journal Society American*, París, volumen 22.

En 1957, recopiladas, traducidas y editadas por el misionero capuchino Basilio de Barral, el primero que se esforzó en darle difusión a estas expresiones, se publica *Canciones de cuna de los Warrau (Guarao, Guaraúnos)*, en el nro. 2 de la revista *Antropológica*, órgano del Instituto Caribe de Antropología y Sociología de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales; ese mismo año se publica su *Diccionario Warao-Castellano, Castellano Warao*, por la Editorial Sucre, en Caracas, con una

posterior reedición de la Universidad Católica Andrés Bello, en 1979. Del mismo Barral existen otras publicaciones posteriores, en 1958, en el 4to. nro. de *Antropológica* aparece *Vocabulario Teúrgico-Mágico de los Indios Guaraos*; y luego *Gauarao Guarata*, por Las Escuelas Gráficas Salesianas. En el volumen 15 de la publicación española *Biblioteca Misionalia Hispánica*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Misionología Española, sin año de publicación, pero con depósito legal en 1964, sale *Los indios Guaraúnos y su cancionero: historia, religión y alma lírica*. En 1969 la Universidad Católica Andrés Bello, en Caracas, en su serie *Lenguas Indígenas de Venezuela*, nro. 1, publica *Guarao A-Ribu (Literatura de los Indios Guaraos)*.

En el año 1965 el misionero y lingüista español Antonio Vaquero Rojo publica *Idioma Warao, Estudios Venezolanos Indígenas*, por la Editorial Sucre, en Caracas. En 1968 la antropóloga María Matilde Suárez saca a la luz *Los Waraos, indígenas del Delta del Orinoco*, por el Instituto de Investigaciones Científicas, en Caracas. El año siguiente, el también antropólogo de origen alemán Johannes Wilbert edita *Textos Folklóricos de los Indios Warao*, por el Latin American Center de la Universidad de California, estudios Latinoamericanos, volumen 12; y en 1970 el mismo Centro publica la versión en inglés de este texto, *Folk Literature of the Warao Indians, Narrative Material and Motive Content*, Los Angeles, California, volumen 15.

En 1971 aparece, publicada por la UCAB, *Cuentos y Tradiciones de los Indios Guaraúños*, del sacerdote Argimiro García, que llegó a ser Obispo de Tucupita y en cuyo honor hoy es nombrada una Parroquia de esa ciudad, lo cual evidencia la importancia de la presencia de los religiosos en ésta región deltana. En 1974 la Universidad Central de Venezuela publica la Tesis de Grado de la antropóloga Luisa López, *Jisaka a-jobaji aisia dibuya (un warao cuenta sobre su pueblo)*. El misionero capuchino Fray Cesáreo de Armellada publica en el año 1975, junto a la historiadora Carmela Bentivenga de Napolitano, *Literaturas indígenas de Venezuela (visión panorámica actual de las literaturas indígenas venezolanas)*, Caracas, Monte Avila Editores, Colección Temas Venezolanos, en este libro se incluye información sobre la etnia warao y sus tradiciones orales. Entre 1955 y 1970 el lingüista estadounidense Henry Osborn publica, tanto en inglés, en *International Journal of American Linguistics*, *Warao I: Phonology and Morphophonemics*; *Warao II: Nouns, Relational and Demonstratives*; y *Warao III: Verbs and Suffixes*; como en español, *Textos Folklóricos en Guaraó I, II, III, IV, V*, en el *Boletín Indigenista Venezolano* y en *Antropológica*.

El historiador y experto en etnomusicología Dale Olsen, también de origen estadounidense, publicó cuatro textos importantes con el respaldo de la Universidad de California, en Los Angeles, en los que aborda con detenimiento las canciones de curación warao, en 1973, *Music and Shamanism of the Winikina-Warao Indians, Songs of Curing and Other Theurgy*, 2 volúmenes, Ph.D.Diss; en 1974 *The function*

of naming in the Curings Songs of the Warao Indians of Venezuela, en el Anuario-Yearbook of Inter-American Musical Research; en 1980 *Magical Protection Songs of the Warao Indians, Part I: Animals*, en *Latin American Music Review*, vol. 1, No. 2; y en 1981 la *Part II (Segunda parte), Spirits*, del artículo anterior.

También en 1980 se edita un importante texto con el patrocinio del Consejo Nacional de La Cultura de Venezuela, *Literatura Warao*, bilingüe, warao y español, en donde la antropóloga Daisy Barreto, con la asesoría del también antropólogo Esteban Emilio Mosonyi, recopila un interesante y representativo número de expresiones orales warao, algunas de ellas publicadas anteriormente por los autores ya mencionados, otras, inéditas hasta ese momento. Ese mismo año Dieter Heinen, George Salas y Miguel Layrissé publican *Migration and Cultural Distance: a Comparative Study of Five Warao Subtribes*, en Johannes Wilbert and Miguel Layrissé *Demographic and Biological Studies of the Warao Indians*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, University of California.

Del lingüista Charles Briggs se publica en 1988, con el apoyo del Instituto de Investigaciones Científicas de Venezuela, *Análisis sociolingüístico del discurso warao: notas preliminares sobre las formas seculares*, Montalban; en 1992, *Since I am a woman, I Hill chastise my relatives: gender, reported speech, and the (re)production of social relations in Warao ritual mailing*, en: *American Ethnologist*, 19 (2); y en 1993 *Generic versus metapragmatic dimensions of Warao narratives:*

who regiments performance? en: Lucy, John A. *Reflexive Language: Reported Speech and Metapragmatic*, Cambridge University.

En la década de los 90 y principios de este siglo salen a la luz algunas importantes publicaciones: la de la antropóloga Bernarda Escalante y el Maestro warao Librado Moraleda, en 1992, *Narraciones warao, origen, cultura, historia*; editada por separado en warao y en español, por el Instituto Caribe de Antropología y Sociología de la Fundación La Salle; y las de los misioneros Julio Lavandero y Antonio Vaquero Rojo, residenciados en comunidades warao del Delta orinoquense durante largo tiempo. En 1991 Lavandero inicia su ciclo de publicaciones con el patrocinio de Hermanos Capuchinos, con sede en Caracas, ese año sale *Ajotejana, Mitos*, el año siguiente *Ajotejana II, Relatos*, en 1994 *Uaharaho, Ethos Narrativo*, en el 2000 *Noara y otros rituales*, y en 2002 la UCAB publica *Humor y Furor en los Caños*. Por su parte, Vaquero publica en el 2000 *Los waraos y la cultura del moriche; Manifestaciones religiosas de los waraos y mitología fundante; y Vocabularios-incunables del idioma warao*, todos bajo el patrocinio de la UCAB.

En 2005 la antropóloga alemana Stefanie Herrman culmina su tesis de Doctorado, *La perspectiva de los hablantes de la lengua warao*, centrada en el campo de la etnolingüística, en la Philips-Universität Marburg, redactada originalmente en alemán y traducida posteriormente para participar en el Concurso Iberoamericano de Ensayo 2006, el cual ganó.

También debemos mencionar un texto relacionado con la muy desprestigiada misión Nuevas Tribus, expulsada del país por el gobierno venezolano hace algunos años. Es un texto de interés, por su precisión científica, para nuestra labor de entender y difundir la lengua warao. En 2003, la lingüista estadounidense Lori Hihgam culmina una especie de manual de la lengua warao, se titula *El idioma Guaraao, en 25 lecciones*, escrito en inglés y en español, este último no ha sido publicado.

Asimismo, hemos encontrado que hoy en día es numerosa la presencia de mitos warao en revistas de cultura y en publicaciones menores en las que se reproducen expresiones de su discurso mito-poético. Algunos de estos mitos han sido versionados incluso como cuentos infantiles, con simpáticas ilustraciones en llamativos colores, a fin de hacerlas más atractivas al público lector. Generalmente dichas publicaciones se apoyan en los textos ya recopilados y traducidos que hemos venido refiriendo. Su carácter no es científico, pero consideramos que no deja de ser un interesante aporte para el conocimiento y la divulgación de unas importantes expresiones orales venezolanas prácticamente desconocidas por la mayoría del público lector hasta hace algún tiempo, pero que determinadamente forman parte del quehacer artístico, creativo y literario de nuestro país.

Para finalizar ésta reseña creemos oportuno destacar lo que consideramos han sido dos singulares aportes de la lengua y la cultura de los warao a nuestra sociedad ilustrada: la red de librerías propiedad del estado venezolano hoy denominada como

Librerías del Sur, se llamó hasta hace muy poco tiempo, y por más de veinte años, Librerías *Kuai Mare*, nombre de una de las deidades de mayor importancia en el mundo mágico-religioso warao. Por otro lado, el importante galardón concedido por la Fundación El Perro y La Rana, del Ministerio de La Cultura de Venezuela, a las creaciones literarias más destacadas en el ámbito de las culturas indígenas venezolanas se denomina *Kuai nabaida*, que desde la creencia warao simboliza la mar de arriba, el cielo, el lugar de su procedencia originaria. Esto representa un pequeño homenaje a la cultura de los warao y su lengua y una importante expresión de parte fundamental de nuestra cultura nacional.

Es pertinente resaltar que lo referido aquí hasta ahora no representa de ninguna manera la totalidad de las publicaciones relativas a los warao como tema o motivo de investigación. Existen algunas más en las que se describe y estudia particularmente la lengua warao, y muchas otras en las que se detallan aspectos fundamentales de su cultura material, forma de vida, economía, situación social y actualidad.

Nuestro corpus.

Como ya hemos visto, existe dentro de los estudios de la cultura warao un considerable número de textos recopilados, traducidos y publicados por antropólogos, historiadores, etnólogos y misioneros. Los primeros en hacerlo fueron, de hecho, los misioneros, quienes desde el tiempo de la Colonia intentaron describir, desde su concepción colmada de prejuicios y valoraciones, la cultura warao. Pero no fue sino hasta mediados del siglo XX cuando con otra perspectiva fueron traducidas y publicadas las propias expresiones orales del warao, reconociéndolas como verdaderas obras de creación con valor literario. Esto ha constituido un rico *corpus* de estudio muy importante para quienes, como nosotros, se han interesado por reconocer y respetar, analizar y difundir la cultura oral de estos habitantes originarios de nuestro país, parte fundamental de nuestra sociedad y cultura actual.

En el presente trabajo hemos seleccionado para su descripción, interpretación y análisis un *corpus* de seis textos warao. El motivo principal que nos ha movido a tal selección son las particularidades en su composición: la diferencia en sus estructuras, cada uno responde a las características propias del tipo discursivo al que pertenece; también la heterogeneidad de sus formas y el lenguaje distintivo en cada una de estas expresiones. Todos constituyen un registro material muy valioso que evidencia significativamente la fecundidad del discurso mito-poético warao y nos revela aspectos primordiales acerca de la naturaleza de esta etnia: cómo se ven ellos a sí

mismos, cómo nos ven a nosotros, cómo se compone parte de su imaginario, su mundo mágico-religioso y su historia, amén de que en el contenido de los mismos existe lo que consideramos un llamativo elemento social.

Los textos que estudiamos fueron recopilados, traducidos y publicados en un periodo bastante extenso, que abarca desde principios del siglo XX (“Kororomani”, recopilado por Cooksey C. entre 1910 y 1920 y publicado a finales de los 70) hasta principios de la década de 1990 (los textos publicados por Lavandero y Escalante). Nos atenemos a esas versiones debido a que no hay recopilaciones más recientes del discurso mito-poético warao, y las nuevas publicaciones que han salido se fundamentan en aquellos textos. Ciertamente no tenemos certeza de que los mismos se sigan cantando y narrando de igual modo en la oralidad warao actual, sin embargo, dado el conocimiento que hemos obtenido acerca de la dinámica en esta tradición, estamos convencidos de que el fundamento de tales textos se conserva y se continua transmitiendo, a pesar de haberse producido sobre ellos, seguramente, múltiples variaciones.

Tres de estos textos son canciones, una de ellas es una *joa*, importante expresión de la religiosidad warao, interpretada por un *wisiratu* en un ritual de sanación cuya pretensión es restaurar el equilibrio natural ante alguna falta o afección. La siguiente es identificable como del tipo discursivo *dokotu*, una canción festiva, pero que manifiesta una cruda realidad aculturativa en el individuo warao, es una creación

personal, no colectiva, muy probablemente propiedad de quien la canta. La canción restante es probablemente parte de algún relato, un *deje nobo* o un *dewara*, recordemos la complementariedad y reciprocidad que existe entre los diferentes tipos discursivos warao, en ella percibimos un claro sentido socio-histórico, con contenido denunciatorio, contra la injerencia europea o criolla en la sociedad warao.

El resto de nuestro *corpus* lo componen un mito, *deje nobo*, y dos *deje wara*, un relato y una narración, definidos así por sus compiladores y traductores. Dicha selección se debe a que el *deje nobo* es expresión esencial del universo mágico del warao, de su imaginario y de su historia, de allí que hayamos decidido incluirlo a fin de tener un mejor conocimiento de su sabia concepción de la existencia, en la que cada elemento de la naturaleza está en constante transformación y si se toma algo de ella debe haber una compensación a fin de restablecer el equilibrio natural.

Mientras que los *dewara* seleccionados representan experiencias de vida más cercanas y cotidianas, una visión cierta sobre su problemática socio-económica y cultural, una mirada histórica y actual de sí mismos y de nosotros, los *jotaraos*, siempre advenedizos. En uno de estos relatos se describe una reunión de ancianos, *monikata mome anaka*, otro de los tipos discursivos warao, lo que demuestra el equilibrio y la correlación que se establece entre distintos tipos discursivos de la oralidad de estos aborígenes. Entre tanto, el *dewara* restante narra cómo ha sido

históricamente la relación entre el warao y el *jotarao*, y sus consecuencias para el propio warao.

Para el análisis de estos textos debemos considerar principalmente los siguientes aspectos: en cuanto a su forma y significación, es preciso determinar qué dice el texto, en general, qué forma expresiva tiene, qué transmite y cuál es su sentido. En lo que se refiere a su composición debemos enumerar sus componentes actanciales, sus actores y sus actancias, y definir cuáles son las funciones de cada uno de ellos. También es necesario establecer cuáles son las estrategias comunicativas del texto en el plano de la expresión, sus estructuras discursivas, y su sentido en el ámbito de su propia dimensión socio-cultural. Por último comprobaremos las cualidades del texto como artefacto integrado por la cohesión de sus componentes diversos. Confiamos en que sea esta la más acertada manera de aproximación y examen de esta muestra del discurso mito-poético warao.

La palabra con el poder de restablecer el equilibrio.

La sociedad warao ha sido siempre profundamente devota de sus creencias tradicionales. Su imaginario mágico-religioso es prolífico y conlleva un carácter serio y respetado. De allí que existan especialistas para cada área de la religión, cada uno con un nombre derivado de la función que ejerce: *Naja a rima* es el guardián de la lluvia; *Danna a rima* o *Daunona a rima* es el guardián de la flechas sagradas; *Isimori*

arotu es el dueño del clarinete sagrado; *Dakota arotu* es el dueño de las canciones; *Kanobo a rima* es el dueño de la piedra sagrada en honor a *Kanobo* (nuestro abuelo).

La visión cosmogónica del warao incluye tres fuerzas espirituales capaces de ocasionar daño a un ser humano, cada una de ellas con su respectivo especialista: *jebu*, la más poderosa y común, es la parte espiritual de cada cosa o ser, incluso el hombre, al morir, se transforma en *jebu*, es tratada por el *wisiratu* o *wisidatu*, que se traduce como dueño del dolor, es el principal chamán en la comunidad y actúa principalmente para sanar dolencias; la *joba*, son las afecciones originadas por la introducción de sustancias naturales, de plantas o animales, como el veneno de una serpiente o la punta de una raya de río, su tratamiento lo efectúa el *joarotu*, dueño de la palabra, que puede curar o infligir daño; y la *jatabu*, que son los objetos materiales que penetran el cuerpo, como una flecha o un puñal, que la cura o la usa, según sea el caso, el *bajanarotu*, dueño de la flecha, para sanar o dañar. Todos son chamanes con cierto nivel de autoridad dentro de la sociedad warao.

La *joa* es el canto que ejecutan estos chamanes en una ceremonia que tiene por finalidad, generalmente, restaurar la estabilidad a la salud del paciente, alterada por algún padecimiento. Pero esta forma expresiva es utilizada también con otros fines, así como hay una *joa* ritual para sanar, casi siempre pública, la hay también para dañar y causar mal, que se efectúa en privado, y hay también una *joa* cantada por

otros miembros de la comunidad warao, no iniciados, y con una función distinta, no religiosa, la de recrear, informar o educar.

La *joa* que hemos seleccionado para su análisis traduce una situación específica y evidente, un ritual curativo: “Que la respiración se le calme / y que, curado, / se levante ya el enfermo. / Alívalo.”. Es interpretada por un *wisiratu* que busca sanar la dolencia de un paciente invocando los poderes de un ser ancestral de naturaleza superior. Los poderes de *Kanobo*, venerado como el gran padre o abuelo, son invocados por el mediador, el chamán, para conseguir los atributos que le permitan lograr la curación. Esta invocación la realiza en forma de plegaria suplicante, requiriendo la atención de *Kanobo* y su posterior respuesta, que debe llegar en forma de fuerza transformadora y curativa, potenciando así la palabra chamánica: “Mi plegaria / escúchala atentamente, / ¡Oh, abuelo mío!”.

JOA

(Cantada por Baldomero. Recopilada, traducida y editada por Basilio de Barral en la comunidad de Mariusa en 1961, tomada de Mosonyi y Barreto, 1980.)

¡Ye...! ¡Ye...! ¡Y-yeee...!
¡Yaiii...!
¿Cómo ha sucedido...?
¡Te ví, te ví!
¡VÍ... se... yeee!
¡Yaeeeeeee...!

Mi plegaria
escúchala atentamente,
¡Oh, abuelo mío...!

Que la respiración se le calme
y que, curado,
se levante ya el enfermo.
¡Alívialo!
Alívialo con mis palabras.
Dígnate escucharme.

Que la respiración se le calme,
y que se levante curado el enfermo.
Alívialo,
acariciándolo con tu mano,
aplicándole tu mano.

¡Oh, padre mío!
que se levante curado el enfermo.
Alívialo,
con mis palabras
alívialo.

Mis plegarias
no son de enojo ni altivas
no soy hombre de mal corazón.

Por este lado de la espalda
ríete fuerte,
en señal de que estás contento.

Que delante de ti se levante,
que junto a ti se quede firme.
Escúchame
y escuchándome compláceme.

Cuando del todo lo calmes,
ríete, ríete,
ríete de veras.
Muéstrate cariñoso
de corazón.

Al que esta noche
el cuerpo invade...
¡Mátalo!

Estate junto al cuerpo
muéstrate bondadoso
hacia mí.

Estamos entonces en presencia de un cantar que desempeña la función comunicativa de una plegaria que solicita el poder transformador y curativo en favor de las palabras del chamán, su herramienta fundamental: “Alívalo con mis palabras. / Dígnate escucharme.” Pero esta expresión de ninguna manera se declama o se recita, no es poesía, el warao no conoce la poesía como tal, tampoco poseen en su lengua un término equivalente al de poesía. El warao canta. Así que esta expresión se ejecuta acompañada de música, y se usa un instrumento, la maraca, hecha con la fruta del totumo vaciado y rellena de semillas secas. Ésta cumple dos funciones, la de contribuir en el conjuro exorcizante al colocarla sobre algunas partes del cuerpo del paciente, y la de marcar el ritmo del canto, hay momentos en que se toca con suavidad, en otros, con mucha fuerza. El tono del canto es leve y pausado, pero su intensidad puede variar, con inflexiones en la voz que dependen de la semántica del verso que se cante.

El *wisiratu* también utiliza el *kareko*, una piedra sagrada de cuarzo que representa a *Kanobo*, principal *jebu* en la cosmogonía warao, que posee el poder de matar al espíritu maligno causante de la enfermedad. El chamán golpea el *kareko* contra la

maraca para transmitirle su poder, mientras gesticula con movimientos que involucran cierto nivel de histrionismo dramático, con la intención de sugestionar favorablemente al enfermo. Lamentablemente nada de esto se puede percibir en la transcripción, sin embargo sabemos que se produce gracias a videos y a los testimonios de los investigadores.

Son cinco los componentes primordiales en esta *joa*: el *wisiratu* o chamán, el enfermo, el personaje ancestral, la enfermedad y la palabra. A través de otros relatos hemos sabido que en situaciones de enfermedad e intervenciones chamánicas la situación se desarrolla de la siguiente manera: el enfermo está bajo la responsabilidad de algún familiar que le cuida hasta llegar el chamán. Cuando éste se presenta, lo hace con la autoridad de ser el agente de *Kanobo*, el espíritu curador, y se le cede la responsabilidad del paciente, enseguida el curandero indaga sobre lo que le ocurre.

Una vez comenzado el ritual, que puede durar hasta dos o tres días, dependiendo de la intensidad del mal que aqueja al enfermo, el chamán pregunta, es inquisitivo: “¿Cómo ha sucedido?”. Él es un iniciado, tiene el conocimiento necesario para saber a quién acudir, a cuál espíritu curador o fuerza superior. Invoca con fe y suplica con humildad. Se atribuye rasgos que le confieren merecimientos y bondad: “Mis plegarias / no son de enojo ni altivas / no soy hombre de mal corazón.”. Le atribuye a sus palabras un poder mágico para curar. Se sabe el mediador entre el ser ancestral y

el enfermo: “Que delante de ti se levante, / que junto a ti se quede firme. / Escúchame / y escuchándome compláceme.”.

La figura del enfermo en este canto es pasiva, no se queja, no gesticula, ni habla. El es la víctima de *jebu*. Yace de lado o boca abajo, de espaldas al chamán, seguramente sobre un chinchorro, que es una hamaca tejida con fibra de palma de moriche sobre la que descansan los warao. Manifiesta algún trastorno físico, respiración alterada, probablemente dolor: “Que la respiración se le calme, / y que se levante curado el enfermo.”. El personaje ancestral es una presencia invisible, sin embargo el intermediario tiene plena credibilidad en él, hay certeza de que existe. Es familiar y antropomorfo, el *wisiratu* lo llama “abuelo mío” y “padre mío”, y le pide risa y alegría, que coloque su mano sobre el enfermo, acariciándolo. Es poderoso, con un poder sobrenatural, y generoso, con atributos de afectividad: “Cuando del todo lo calmes, / ríete, ríete, / ríete de veras. / Muéstrate cariñoso / de corazón.”

La enfermedad es el mal que invade el cuerpo del paciente. La ocasiona el *jebu*, fuerza espiritual negativa capaz de desencadenar intensos males, incluso la muerte, una vez que penetra en el cuerpo del humano. Es la entidad a exterminar: “Al que esta noche / el cuerpo invade... / ¡Mátalo!”. Como último componente está la palabra, es el instrumento transformador que propicia la sanación. Tiene un poder mágico curativo transferido al paciente desde el personaje ancestral a través del *wisiratu*

intermediario: “Alvíalo, / con mis palabras / alvíalo.(...) Estate junto al cuerpo / muéstrate bondadoso / hacia mí.”.

Entre las estructuras discursivas que se destacan en esta expresión encontramos la palabra con funciones persuasivas, elocuente y sugestiva. Por un lado el chamán exhorta al espíritu curador a transmitirle sus poderes y sanar al enfermo a través suyo, y por el otro sugiere al paciente a sentirse mejor mediante la celebración del ritual. También hay un uso importante de las onomatopeyas, al comienzo de la *joa*, funcionan como llamado de atención a la fuerza superior que se presume distante. El empleo de las repeticiones también forma parte de esta expresión, a lo largo del cantar vemos la reiteración de frases que se repiten con la intención de enfatizar la petición suplicante y declarar la finalidad del canto ritual. Son paralelismos algunas veces sinónimos que se repiten idénticamente: “Alvíalo”; “Que la respiración se le calme”; “Que se levante curado”; “Ríete”; son también paralelismos complementarios: “Mi plegaria / escúchala atentamente”, “Dígnate escucharme”, “Muéstrate cariñoso de corazón.”, “Hacia mí / muéstrate bondadoso.”, expresiones que refuerzan a una expresión anterior.

Queremos destacar algo que en la traducción al español no se percibe, pero que sabemos que en el idioma original warao sí se produce, es la alta condensación del lenguaje. El tipo discursivo *joa* se caracteriza en su estructura poética por la escasez de construcciones verbales, se usan solo frases muy cortas, casi nunca más de tres

palabras, y por la utilización de un lenguaje esotérico, diferente al lenguaje cotidiano, poco comprensible para los no iniciados.

La cohesión de esta *joa* está lograda mediante el estrecho acoplamiento entre los planos de expresión y de contenido semántico, capaces de construir coherentemente una situación ritual, de magia curativa, en la que se confrontan el bien y el mal en una circunstancia límite, en la que el chamán exorciza la enfermedad invocando al ser superior, al que considera como el dador de fuerza recuperativa y de la sanación por la que suplica, desde su condición de mediador.

El uso de la palabra en función mágico-ritual, con un cierto contenido dramático en su representación gestual, que intenta persuadir a la figura ancestral a que le provea del poder de curar al paciente exterminando la enfermedad, le confiere al lenguaje un poder religioso, medicinal y transformador de un estado de padecimiento que revela un imaginario socio-cultural donde el mediador, chamán, trata de transformar una situación natural negativa a favor de una de equilibrio y bienestar anímico y corporal del paciente, en un evento que pone de manifiesto la creencia de que el ser humano puede lograr mejores condiciones de vida en diálogo con sus seres superiores y en la cooperación con sus semejantes.

La palabra como revelación de la individualidad en crisis.

Las *dokotu* son expresiones de carácter recreativo y pedagógico, sus formas dentro del discurso mito-poético warao son variadas, tanto como sus funciones. Van desde las adivinanzas, muy comunes en las horas de entretenimiento, o las canciones de cuna, cantadas por madres o abuelas a sus hijos o nietos para arrullarles, hasta la canciones festivas interpretadas en celebraciones individuales o colectivas, que involucran la mayoría de las veces el consumo de alcohol, introducido en la sociedad warao por el hombre blanco desde hace siglos y arraigado fuertemente entre ellos, que mayoritariamente han desarrollado un gusto casi adictivo por estas bebidas.

Pero además de recrear, divertir o enseñar, las *dokuto* cumplen una función muy importante dentro de las comunidades, la de desnudar, revelar o denunciar aspectos, tanto individuales como colectivos, del hombre y de la realidad warao. A través de este tipo discursivo el warao se expresa, y lo hace bien, diciendo lo que piensa y lo que siente sobre sí mismo y sobre su comunidad, y en ocasiones, acerca de nosotros, *jotaraos*, y nuestra sociedad. Son canciones que manifiestan un importante contenido socio-cultural.

La riqueza y variedad de las *dokotu* es tan significativa que las encontramos en el desarrollo de variadas actividades y hablando sobre distintos temas, en el arrullo, en el esparcimiento, con función pedagógica o mientras celebran. Bien podemos encontrar en la letra de una canción de cuna el tema del conquistador invadiendo el

territorio deltano; en una adivinanza, hablar sobre el origen o transformación de los seres; la enseñanza del idioma o de labores cotidianas; o la realidad social que viven ellos actualmente reflejada en una canción festiva, amén del tratamiento que se le puede dar a la intimidad emocional del warao a través de muchas de estas canciones.

Las *dokotu* se cuentan como uno de los tipos del discurso mito-poético warao, sin embargo, la mayoría de sus expresiones no forman parte del acervo tradicional y colectivo de esta cultura. Son creaciones individuales, pertenecen a quien las compone e interpreta, difícilmente son heredadas y pocas veces son interpretadas por otros individuos. Sus contenidos responden más bien a estados de ánimo, emociones y sentimientos personales, a pesar de que pueden reflejar, con frecuencia además, el sentimiento del colectivo. Esto revela la capacidad y necesidad que tiene el individuo warao para crear y expresarse, y que no solo depende de la tradición transmitida y heredada, sino que dada la dinámica de sus formas expresivas, generan testimonios de acuerdo a las circunstancias que viven cotidianamente.

La canción que hemos escogido como ejemplo descubre la intimidad de un individuo warao en particular, pero también refleja la dramática situación que ha vivido esta etnia durante siglos, la influencia aculturadora de la sociedad criolla. Es interpretada por un *dokotu arotu*, dueño de la canción, compositor y vocalista, en peculiares circunstancias. Nos muestra a un warao alegre que declara estar en un fuerte estado de embriaguez, y así, estimulado por el alcohol confiesa la apreciación que tiene de

sí mismo y la cruda percepción que tiene acerca de sus propios semejantes. Es un hombre warao, así lo declara, pero haciendo la salvedad de su ascendencia criolla, su padre es un hombre blanco que no vive entre ellos. Está celebrando el fin de la jornada laboral y dice encontrarse en casa del sacerdote, gracias a lo cual tenemos esta transcripción, pues éste le graba para luego transcribir y traducir el texto.

PORQUE SOY RICO.

(Cantada por Juan, Recopilada por Julio Lavandero en la comunidad de Ajotejana, 1973, editada y publicada por Mosonyi y Barreto, 1980.)

Voy a cantar una canción:
Mi padre es criollo. Lo vi en el Tigre.
Voy a cantar una canción porque soy warao.

Guanera nera, ine rane ra,
estoy bebido,
estoy bebido,
mareado, borracho.
Ya estoy bebido,
bebí ya.
Bebí, estoy embriagado,
estoy mareado, me emborraché.
Estoy bebido ya,
bebí gracias a mis manos;
yo bebí, yo bebí.
Yo bebo mucho,
estoy borracho:
no mezquino el dinero.
Estoy bebido ya.
Me emborraché porque soy un macho,
si señor.
Estoy ebrio, bebo mucho,
los waraos no me ganan:
ya estoy rico.
Me puse dientes de oro.
Porque soy rico,
me embriagué.

Estoy borracho, borrachísimo.
En este año,
le pondré dentadura a mi esposa.
En este año,
en este año que viene.
Yo soy hombre rico,
tengo motor,
estoy borracho.
En casa de mi Padre,
el sacerdote, canto mi canción.

Aunque mi papá es criollo
yo canto canciones waraos;
en esta temporada de nuevo veré a mi padre,
yo iré.
Iré en carro.
Ya me voy.
¡Qué borracho estoy!
Por eso canto yo
y vuelvo a cantar:
porque estoy muy borracho.
La gente warao anda pobre,
¡qué pobres son! Pobrecitos.
¡Yo sí que soy rico!
yo tengo dientes de oro.
Voy a ponerle los dientes
a mi mujer, en este año.
Terminé mi trabajo en el conuco.
¡Pero qué borracho estoy!

Mi papá se llama José. José Napoleón.
No ha muerto. Está allá; está en el Tigre.
Mi tío paterno se llama Manuel Heredia.
Esto... mi papá se fue al Tigre.
A San Félix, salió de Bolívar, está en Soledad.
Luego yo fui a San Félix y el mismo día
llegué a Barrancas. Aquí pongo punto final.

Esta canción comienza con una anunciación: “Voy a cantar una canción:”, y enseguida declara su ascendencia “Mi padre es criollo. / Lo ví en El Tigre.”, a lo que continúa con una reafirmación de su naturaleza warao “Voy a cantar una canción / porque soy warao.”, y culmina con una explicación acerca de las andanzas y el paradero de su padre y de su propio intento de acercamiento, del que no ofrece muchos detalles, dejando cierto vacío informativo. El último verso representa una marca importante propia de muchas canciones y relatos warao: “Aquí pongo punto final.”.

La celebración de este cantor ha involucrado un notable consumo de alcohol, lo afirma y lo reitera en varias oportunidades, para lo cual utiliza una constante repetición de versos, estrategia ésta usada con frecuencia en las expresiones del discurso mito-poético warao con la intencionalidad de reafirmar una idea. El alcohol le desinhibe para expresar sentimientos y prejuicios con bastante elocuencia. Manifiesta abiertamente su visión acerca de sus semejantes, los subestima y en cierta medida los menosprecia, aspecto tal vez determinado por su ascendencia criolla y por su aparente riqueza material, declarada por él mismo, lo que le lleva a creerse mejor que el resto de los warao: “Estoy ebrio, / bebo mucho, /los waraos no me ganan: / ya estoy rico. / Me puse dientes de oro. / Porque soy rico / me embriagué.”.

En el plano semántico esta expresión revela algunos aspectos sobresalientes presentes en el carácter del warao de hoy en día. Este hombre habla de sus planes futuros y de su mujer, a quien le ofrece dentadura de oro, como la que él mismo posee, con un

claro sentido estético y materialista, síntomas de una vanidad y un apego por lo material que no son propios del warao, pero que influenciado por la cultura materialista de la sociedad criolla adopta como suyas. Menciona a su padre, que vive lejos del Delta, pero al misionero católico le llama también “mi Padre, el sacerdote”, con una connotación distinta a la del título religioso, al parecer lo considera como su guía, suplidor quizás de la ausente figura paterna.

Establece una clara diferenciación con el resto de sus semejantes, lo cual podría traducirse como un sentimiento endoracista y segregador: “La gente warao anda pobre, / ¡qué pobres son! / Pobrecitos. / ¡Yo sí que soy rico! / Yo tengo dientes de oro.”. La canción de este hombre warao habla acerca de él mismo, sobre su estado de ánimo, manifiesta su condición y su origen, expresa sus emociones, sus planes futuros y la mirada que del resto de los warao posee, evidenciando así una complicada realidad socio-cultural en la mentalidad de estos aborígenes venezolanos, en la que parece haber incluso una conciencia de clases no propia del hombre warao.

Los componentes primordiales en esta expresión son: el *dokotu arotu*, cantante que es un hombre liberado de inhibiciones y muy expresivo, que se confiesa ebrio y poseedor de riqueza material: “Yo soy hombre rico / tengo motor, / estoy borracho.”, que declara su alcoholismo, pero se atribuye rasgos de generosidad: “Yo bebo mucho / estoy borracho: / no mezquino el dinero. / Estoy bebido ya.”, expresa una actitud machista “Me emborraché porque soy un macho, / si señor.”, y que establece

diferencias entre sí mismo y el resto de sus semejantes: es un warao con motor para su canoa, se traslada en carro, tiene dinero, es hijo de un criollo y tiene dentadura de oro, características estas no muy frecuentes en los individuos de las comunidades warao.

El padre progenitor, José Napoleón, ausente y distante, es un *jotarao*, un hombre blanco, de cuyo paradero no se tiene certeza, pero del cual se enorgullece el intérprete por ser criollo. La esposa del cantor, a la que éste ofrece dentadura de oro próximamente, como evidencia de sus posibilidades materiales. El Padre, sacerdote misionero, guía y protector, funciones que muchas veces cumplen los misioneros en las comunidades deltanas. El alcohol, estimulante y detonador de la sincera expresividad de este *dokuto arotu*. Como último componente encontramos la expresión, la palabra como instrumento a través del cual este hombre warao manifiesta sentimientos e inquietudes, anhelos y prejuicios, es el verso revelador que descubre, que desnuda la realidad individual y social de una cultura.

La estructura de esta canción está organizada en versos dispuestos en función informativa, con numerosas repeticiones enfáticas en las que se usan distintas expresiones sinonímicas para reafirmar un mismo hecho: “Bebí, estoy embriagado, / estoy mareado, me emborraché. / Estoy bebido ya, / bebí gracias a mis manos; / yo bebí, yo bebí. / Yo bebo mucho, / estoy borracho.”. Hay en esta canción mucha elocuencia y emotividad, a la vez que un interesante manejo de los tiempos, el

compositor menciona su origen y a su padre, en tiempo pasado, declara su estado y su riqueza material, en tiempo presente, y revela algunos planes futuros, como el de ponerle dentadura a su mujer y el de ir en busca de su padre ausente.

Esta *dokotu* muestra cómo el warao a través de su discurso celebratorio es capaz de articular razonablemente una forma expresiva de naturaleza festiva y con características muy particulares, con un contenido anímico íntimo y personal, pero revelador de una realidad social existente hoy en día en la sociedad warao. Un individuo, estimulado por el alcohol expresa abiertamente sentimientos y emociones como manifestación de aspectos relevantes de su propia personalidad, y de la colectividad de la que es parte, pero con la cual establece diferencias.

La sociedad warao es tradicionalmente comunal, en donde la interacción armónica entre semejantes y con el entorno natural ha predominado a lo largo de su evolución como grupo étnico. Esta canción evidencia los efectos ejercidos por el materialismo y el individualismo en la sociedad warao, revela los matices endoracistas que en cierta medida se han venido apoderando de la mente de estos hombres primigenios. El warao, tal como hacemos en nuestra propia sociedad, ha llegado a creer que la posesión de bienes materiales o el linaje son indicios de superioridad, progreso o éxito. Desde esta forma de percibir, mientras más se parezca el warao al hombre criollo, mayor jerarquía y valor tendrá en la sociedad.

Las *dokuto* son una expresión individual, a diferencia del resto de los tipos discursivos warao, cuya naturaleza es colectiva. Son el producto de individuos de la comunidad. Hombres y mujeres las usan como medio de expresión y exteriorización de las nociones, impresiones, pasiones, motivaciones, percepciones y opiniones que el warao posee íntima o colectivamente. Es la palabra cantada como vehículo para informar, recrear y manifestar. La canción *Porque soy rico* funciona como una especie de descarga emotiva en la que se exteriorizan sentimientos que en otras circunstancias serían reprimidos. Tanto el cantante, como el oyente, se identifican con sus formas y con su contenido, quien canta posee el manejo de las estrategias discursivas adecuadas a la forma de expresión que requiere para manifestar sus emociones, quien oye, por otro lado, reacciona al divertirse y seguramente al identificarse con lo cantado.

Esta canción desnuda cuestiones esenciales del individuo warao, realidad y anhelos condicionados por la influencia de una sociedad y una cultura exógenas, la nuestra, determinada, en buena medida, por el individualismo y el materialismo, muy distinta de la suya, colectivista y tradicional. En la actualidad es visible cómo muchos warao quieren dejar de serlo por sentir vergüenza étnica, y desean parecerse cada vez más a los modelos que han definido a la cultura criolla, con lo cual acusan su degenerativo proceso deculturizador.

La palabra crítica que expone la denuncia.

Como se ha destacado, las *dokotu* son expresiones capaces de cumplir diversas funciones dentro de la sociedad warao y sus formas varían en relación con el intérprete y el acontecimiento en que se manifiestan. Esta multifuncionalidad y falta de uniformidad revela una importante capacidad creativa en la mentalidad del indio warao, que inventa y construye de acuerdo a la necesidad expresiva que tenga en determinado momento histórico o cotidiano, y además lo hace de distintas maneras, usando para ello, sin limitación alguna, los recursos expresivos de que dispone.

La canción que a continuación analizaremos revela la competencia que poseen estos aborígenes para expresar asertivamente sus inquietudes. Muestra también la habilidad de contar en una canción, un acontecimiento histórico: la intervención foránea en su tierra y en su sociedad, las consecuencias de ello, el ultraje a su cultura y a su dignidad. Es una denuncia de la injerencia y el sometimiento del que han sido víctimas por siglos.

La experiencia y el conocimiento que hemos adquirido en la investigación y tratamiento de los textos warao nos indica que probablemente esta canción no es una expresión aislada o individual, parece más bien parte de alguna otra forma expresiva, tal vez un *deje nobo* o un *deje wara*, de allí que sus características varíen en relación con el resto de las *dokotu*. Esto evidencia el transvasamiento que con frecuencia ocurre entre los diferentes tipos discursivos warao, cuyos códigos se interconectan y

complementan para producir formas de expresión más completas y con un mayor número de funciones.

CANCIÓN DE PROTESTA.

(Recopilada por Esteban Emilio Mosonyi en la comunidad de Winikina, 1979, editada y publicada por Mosonyi y Barreto, 1980.)

Del mar nos llegaron seres extraños,
pisaron nuestra tierra,
y al pisar nuestra tierra,
nos exigieron obediencia
en calidad de jefes.

Son nuestros jefes y nuestros explotadores,
los que nos explotan en esta forma.

Ahora, nuestros jefes
sin pagarnos nada
nos explotan de esta manera
para sacar grandes ganancias.

Vinieron del mar,
llegaron acá a Winiquina
pisaron aquí
pisaron la tierra de Winiquina.
Los dueños de la plata, los dueños del oro;
de esta tierra de aquí
se han apoderado los ladrones.

El texto de esta canción señala un acontecimiento que es parte de la peculiar situación que ha debido padecer el pueblo warao a lo largo de su historia, desde la llegada del conquistador europeo. Los “seres extraños” aquí mencionados son, muy probablemente, los españoles arribando con sus navíos por la corriente del imponente río Orinoco con su afán de conquista y colonización. Es el hombre blanco que llega

con prepotencia a apoderarse de los recursos naturales, en especial sus valiosos metales preciosos. Es el dominador que usurpa la tierra y usa la mano de obra del propio warao, sometido y esclavizado.

Ésta *dokotu* es la expresión colectiva de toda una etnia que refiere una parte de su historia, revelando el avasallamiento de su sociedad. No hay nombres, fechas ni detalles, solo se menciona un lugar, la comunidad de Winikina, ubicada en el delta central. Sin embargo, la canción es clara y contundente, es la palabra que se alza como el instrumento de la resistencia del warao, como preservación de su vitalidad, y de su memoria. Es bueno acotar que el título “Canción de protesta” no es warao, la transcripción en el original no posee título, ha sido más bien agregado por el traductor en la versión en español, como iniciativa propia, tal vez con la intención de resaltar, desde el título, el sentido de esta expresión.

Los elementos que componen ésta *dokotu* son determinantes para su contenido. En primera instancia encontramos al pueblo warao, que no se menciona, pero cuya palabra es la voz de la canción. Es el warao como sujeto de enunciación. El “nosotros” está presente a lo largo de toda la expresión: “nuestra tierra”, “nos exigieron”, “nuestros jefes”, es la voz que demanda y revela la realidad vivida, es un pueblo que reacciona y se manifiesta. Luego está el “ellos”, los invasores, los “seres extraños” que llegan desde fuera, que más adelante se convertirán en “jefes”. Es el extranjero que irrumpe: “pisaron nuestra tierra”, que con soberbia domina: “nos

exigieron obediencia”, que conquista y esclaviza: “son nuestros jefes y nuestros explotadores”, y se apropia de las riquezas: “Los dueños de la plata, los dueños del oro”.

Otro componente es el territorio, región de los warao desde su origen, la tierra que han ocupado y que representa su sustento, es la naturaleza con la que interactúan en pleno equilibrio, a la que protegen por tener la conciencia de que de ella dependen. En este caso se menciona la localidad de *Winikina*, pero es una historia que bien podría cantarse en cada comunidad warao del delta orinoquense. También encontramos los recursos naturales, metales preciosos que despiertan la codicia del conquistador, oro y plata, cuyo valor para el indio difícilmente sea igual que para el sujeto dominador, determinado a subyugar a aquél en beneficio propio: “Ahora, nuestros jefes / sin pagarnos nada / nos explotan de esta manera / para sacar grandes ganancias”.

El lenguaje utilizado en esta canción, y sus específicas estructuras discursivas, responden a las necesidades expresivas de su composición, o al menos de su traducción, que es en última instancia la versión que nosotros leemos y analizamos. Resalta el uso de numerosas expresiones que denotan la intención de producir una gran impresión en el ánimo de quien la escucha. Verbos como “pisaron”, “exigieron”, “explotan”, “apoderado”, revelan el sentido opresivo y la severidad del tratamiento recibido. También términos o frases como “seres extraños”, “obediencia”, “jefes”,

“explotadores”, “grandes ganancias”, “ladrones”, muestran cómo ve el warao al invasor.

Todo esto construye visiones contrapuestas de los sujetos presentados en el desarrollo de la expresión. Es la forma interpretativa de un hecho histórico efectuada desde sus propias percepciones y facultades interpretativas, generando una expresión que a pesar de su brevedad contiene una considerable cantidad de factores reveladores de una circunstancia socio-histórica.

Los elementos de la temporalidad y la secuencia también juegan un papel primordial en la configuración de esta expresión. Al inicio de la canción, en el primer segmento, encontramos, en tiempo pasado, la llegada de unos conquistadores caracterizados como impositivos y arbitrarios: [ellos] “llegaron”, “pisaron”, “exigieron”. Luego, ya en un segundo segmento vemos una continuidad de aquellas prácticas impositivas como una constante que llega hasta el presente, con los descendientes de aquellos conquistadores que repiten aquel proceder: “son nuestros jefes y nuestros explotadores” “nos explotan”, “Ahora, nuestros jefes”. Ya hacia el final, enfatizan la transtemporalidad continua de la opresión destacando nuevamente la procedencia de los dominadores, de quienes proviene la situación actual de los warao de Winikina.

La síntesis crítica que presenta el texto con respecto a la situación descrita en los segmentos anteriores caracteriza a los sujetos dominantes, que han obtenido el máximo beneficio, pues son “los dueños de la plata, los dueños del oro” y “de esta

tierra de aquí”, de la cual “se han apoderado”. Su poder deriva de la apropiación de la tierra y del dominio económico arbitrario y esclavizante, que los warao de Winikina consideran indebido, abusivo, inmerecido, en razón de los cual los califican, en suma, como “ladrones”.

Es preciso destacar dos rasgos o elementos básicos de sentido en este texto: la manifiesta asociación entre el pasado y el presente como una continuidad que define su situación, y la conciencia dolida de sus condiciones socio-económicas de hoy. El warao del siglo XX, cuando se compuso este canción, ya apreciaba las relaciones entre historia, economía y comunidad, testimoniando una intuitiva conciencia de su pueblo, su cultura y sus vivencias.

Igualmente encontramos aquí de nuevo las formas y los recursos que adopta la oralidad para preservar sus mensajes de la destrucción y el olvido: las recurrencias, los paralelismos y las repeticiones, que funcionan para mantener al oyente en sintonía con pautas equilibradas e intensamente rítmicas: “pisaron nuestra tierra”, “nos explotan”, “jefes”, “llegaron”, todas repetidas varias veces.

Esta canción es el resultado del equilibrio logrado en la mentalidad del indígena warao al sopesar varios elementos coincidentes en su expresión. La noticia de un hecho histórico específico: la llegada del extranjero al territorio warao, Delta del Orinoco, y sus consecuencias. La actitud del invasor, el tratamiento al que es

sometido el warao, conquista y esclavitud, la apropiación de los recursos, el despojo y el enriquecimiento. El eje del contenido del texto reposa sobre la tensión entre el “ellos” y el “nosotros”, y comunica la conciencia manifiesta de un despojo, de tierras y riquezas, amén del sometimiento y esclavización del warao sin compensación alguna. Esta tensión evidencia las antagónicas dualidades de opresor/sometido, mandato/obediencia, tenencia/carencia, en las cuales el warao es quien sufre las consecuencias.

Es el uso de la palabra como testimonio, esgrimido como la herramienta para la denuncia, en este caso es la manifestación genuina y legítima de un pueblo. Un ejemplo de ello es la utilización del verbo “pisar” en la construcción del texto, funciona como una metáfora polivalente, “pisar” en el sentido de poner los pies en la tierra, pero también en el de adueñarse de ella por la fuerza; “pisar” también con el valor de someter, de la humillación infligida con desprecio y desconsideración.

Las circunstancias, cualesquiera que sean, determinan las actitudes y reacciones del hombre warao, quienes habitualmente son gente pacífica, de allí su pasividad ante la presencia y prepotencia del extranjero conquistador. Sin embargo, resiste y rechaza, y la palabra es su instrumento de reacción ante una situación extrema. La construcción de una expresión como ésta refleja la necesidad de perseverar y sobreponerse ante la adversidad. La palabra adopta así un poder trascendental dentro de la cultura del warao, tiene la intención de descubrir, delatar y transformar una situación contraria al

beneficio de su pueblo, y la función de transmitir a las generaciones posteriores el conocimiento de su memoria colectiva y de la capacidad de revelar y quizás subvertir la opresión.

El proceso socio-histórico que ha vivido la sociedad warao desde la llegada de los europeos ha alterado significativamente el modo de vida de este pueblo. No obstante, el warao y su cultura persisten. Su palabra viva está vigente. Su expresión contribuye en la mejora posible de sus condiciones sociales y culturales, denunciando y reivindicando la manifestación de su cultura ancestral. La cultura warao es creadora, su historia, su imaginario, sus problemas y su cotidianidad son el germen de sus expresiones, que tienen la capacidad de, además de recrear, transmitir estados de ánimo y conocimientos, y de transformar, según sea el caso, una circunstancia, e incluso, una condición opuesta a sus necesidades y su bienestar.

Palabra mítica, formación y trascendencia.

La necesidad de contar en el hombre parece ser innata. Somos concientes de nuestra finitud, de allí, tal vez, la urgencia de narrar, de rescatar lo acontecido y de convertirlo en experiencias significativas y, en algunos casos, trascendentes. El relato oral surge de esa necesidad de contar las experiencias reveladoras y conmovedoras, sean conocidas o imaginadas, y de hacer que perseveren y permanezcan, prolongando el tiempo más allá del límite que la muerte nos impone.

Al narrar se persiguen imágenes y episodios, se busca apoyo en los recuerdos y, cuando la memoria falla, se recurre a la imaginación. Ambas, memoria e imaginación, configuran el juego de la invención. Al parecer todo ser humano y toda cultura tiene algo para contar, orígenes y acontecimientos, y pareciera que el hombre, con su conjunto de conocimientos y estructuras sociales, tiene la disposición natural para hacerlo en forma narrativa.

La cultura warao no es la excepción. La narración oral, específicamente el *deje nobo* o *denobo* (lo que se cuenta de los ancestros, cuento viejo), el mito, es de vital importancia en la configuración de su memoria colectiva, en la pedagogía y en la recreación. Es una forma expresiva que permite un gran acopio de información, y es una manera de almacenar, organizar y transmitir conocimientos. El *denobo* es mucho más que diversión para la sociedad warao, forma parte de sus necesidades primigenias. La fuerza de la narración oral provoca el disfrute de quienes la escuchan, sobre todo de los niños, de allí que sea una manera más amena, atractiva y significativa de enseñar contenidos.

Además de la información característica que transmiten, los mitos warao han dado origen también a modelos y seres arquetípicos, lo cual ha contribuido en ellos a adquirir conciencia de sí y a existir como tales, con sus propios y particulares valores históricos, culturales y religiosos. De este modo, muchas de estas narraciones pueden interpretarse como metáforas de la realidad, creando símbolos mediante el lenguaje.

Desde nuestra percepción, recibimos al mito warao solo como una forma de entretenimiento, pero en el fondo, para ellos es un espejo en el cual se reflejan, con simbolizaciones del ciclo natural de la vida y modelos explicativos de su existencia, interioridad y cotidianidad.

Es cuantiosa la cantidad de mitos que hemos encontrado en las recopilaciones de la tradición oral warao. En todos se percibe la respuesta que la mentalidad del warao, a través de su cosmogonía, su universo mágico-religioso y su discurso mito-poético, da a las interrogantes naturales que el hombre se ha hecho desde su origen. Los astros, la tierra, el agua, el fuego, el origen de la vida, y el universo en general, encuentran respuesta en el *deje nobo*. En ellos participan deidades, seres ancestrales, héroes, fuerzas sobrenaturales, poderes y cualidades intelectuales que rebasan las limitaciones de los hombres comunes, y por ello son capaces de ordenar el universo y de responder por su equilibrio, así como enseñar modos y métodos de supervivencia a la comunidad.

En los mitos warao está la historia del tiempo original, del ordenamiento de los elementos que configuran su cultura. En ellos encontramos origen y creación (*takitane*), pero sobretodo predomina el asunto de la transformación (*anamonina*) de todos los entes del universo. En todos se destaca el mantenimiento o restablecimiento del equilibrio natural de las cosas. Desde la creencia warao, si algo es tomado o alterado en la naturaleza, debe haber una compensación para ello. El *deje nobo* es

verdad sagrada que se crea y se asume como parte de la realidad que se vive, relacionado con sus quehaceres, sus ritos y sus costumbres, es una forma de regulación de su conducta social y moral.

Pero de ninguna manera son verdades inertes, ni herméticas, ni impermeables. El *denobo*, como el resto de la tradición oral warao, es dinámico, se enriquece en cada interpretación. Sobre un mismo mito, acontecimiento, personaje, o visión religiosa, podemos encontrar numerosas versiones en las que se intercambian personajes y eventos. Cada comunidad, y hasta cada narrador, en diferentes momentos históricos, es capaz de reelaborar una nueva interpretación particular, basándose en su propia manera de verlo. Incluso, esta forma de expresión no está exenta de influencias culturales o lingüísticas externas en sus mitos, como la de los arawakos, caribes, españoles y criollos.

El mito que nos ocupa en este trabajo es considerado por algunos estudiosos como uno de los más representativos entre los que explican el origen de algunos de los elementos que han configurado la mentalidad de estos aborígenes. No poseemos la versión de este *denobo* en el original warao, sin embargo, sabemos que en él existe una influencia lingüística ajena, posiblemente de algún pueblo vecino, caribe o arawako, y también refleja, aunque no explícitamente, la presencia del hombre blanco en la sociedad warao. Lo hemos escogido por la cantidad de aspectos importantes que

se evidencian en esta historia, relacionados todos con la visión cosmogónica de estos habitantes primigenios.

KOROROMANI.

(Tomado de: Warao. Pueblos indígenas de Venezuela. Santillana, 2009. Reopilado por C. Cooksey a principios del siglo XX y publicado en Venezuela Misionera, 1979)

A cierto hombre llamado Kororomani le gustaba talar campos. Una mujer fue con él como esposa, dejando a su primer esposo por esta circunstancia; pero porque a ella le gustaba hablar con otros hombres, Kororomani la despachó.

La hermana de esa mujer vino entonces a Kororomani como esposa; él la amó y conservó, ella cocinó para él y le dio la comida y él fue a dormir en la casa del padre de ella. Al día siguiente él se la llevó a su propia casa. Entonces su padre vino en la oscura noche, pero no a la casa donde su hija se estaba alojando al mismo tiempo.

Ya Kororomani tenía dos taparas, una que hacía día y, otra, noche. El dio éstas a su suegro, quien al conseguirlas, regresó a su casa.

En el camino, un pajarotigre trató de arrebatarle las taparas. Él lo rechazó y continuó con las taparas, pero el pájarotigre volvió y logró quitarle la tapara de la noche, de la que él quitó el tapón. Era plena noche. Cuando Kororomani vio la oscuridad, supo lo que había pasado y fue reunirse con su suegro, tomando diez taparas en las cuales él recogió toda la oscuridad. Él preguntó a su suegro por qué dejó que el pájarotomara la tapara y el viejo no respondió.

Mientras que Kororomani estaba recogiendo la oscuridad y antes que hubiera terminado, el suegro descorchó la tapara del día para conseguir un poco de luz y así ver lo que ellos estaban haciendo. Pero cuando toda la noche estuvo envasada, él destapó la tapara del día porque la noche se había terminado.

Pero el pájaro-tigre era un hombre que se había disfrazado cuando vio al hombre venir.

Así, Kororomani y su suegro se fueron a sus respectivas casas. Kororomani a su casa en la alta colina sobre el mundo de entonces y el suegro, a la llanura.

Un pájaro llegó a un árbol cerca de la casa de Kororomani y él disparó su flecha, pero no le acertó y la flecha cayó cerca de su casa; él la buscó, pero no pudo hallarla. Cuando erró el tiro, su suegra barrió todo el terreno de aquel lado de la casa y, mientras ella estaba barriendo, encontró la flecha enterrada en el piso hasta más arriba de la mitad.

Y Kororomani vino y la sacó, pero la arena inundó el hueco que la flecha había hecho, y el hueco creció tan grande que él podía ver a través de él la casa de su suegro, debajo, y el hueco creció más todavía.

Kororomani lanzó una cuerda a través de la cual alcanzó el más bajo mundo y por él descendió al terreno mucho más debajo de la casa de su suegro; y él fue y encontró cochinos silvestres y acures y toda clase de animales que no estaban en las montañas, a pesar de que él comía casabe solamente.

Habiendo visto la cacería, él regresó a su casa y contó a su esposa que había abundancia de carne y que deberían ir allá, y lo hicieron.

Y una mujer en el cerro, que estaba en estado avanzado de embarazo, intentó descender como toda la gente, pero quedó atascada en mitad del túnel y obstruyó la vía para los otros; ellos tomaron un bastón y trataron de empujarla, pero y fallaron y fue dejada en lo alto, donde se quedó y llegó a ser la estrella de la mañana.

Entre los que quedaron atrás estaba un wisidatu, chamán con mucho poder, y él le envió dos espíritus malos para matar a la gente de abajo, y cuando ellos estuvieran muertos, él conseguiría que sus espíritus volvieran a las montañas. Y si él no hubiera sido dejado allá, no hubiera existido ninguna muerte sobre la tierra.

Kororomani no encontró agua en el mundo inferior y los warao cavaron hoyos pequeños. Manó un poco de agua, pero cuando trataron de beberla, desapareció otra vez.

Pero el pájaro Killicow era un hombre y ellos lo mandaron a buscar agua, a medida que él buscaba, encontró una raíz grande, en torno de la cual había un poquito de agua sobre las hojas, y él recogió las gotas y fue y les dijo que él había hecho un pequeño arroyo; pero ellos vinieron y lo encontraron seco.

Después mandaron al hombre Korokoro (ave zancuda marrón), quien prometió hallar agua y les dijo que ellos debían pelear con él y entonces él les traería agua a ellos.

Cuando ellos pelearon dijeron: “Tú eres un pájaro sucio y comes gusanos y tienes plumas azules y una cabeza peleda”.

Y así llovió y hubo una inundación; y ellos bebieron, se bañaron y durmieron; y cuando despertaron, había salido el sol y el agua se había secado.

Y en otra casa oyeron a un hombre haciendo sonar una flauta. Lo llamaron Torosidu (el tordo, zorzal) (porque los pájaros todos eran gente entonces). Y cuando él (Kororomani) vino, Torosidu le preguntó qué quería y él respondió: “Mi querido amigo, ayúdame, porque estoy en necesidad”, Torosidu le preguntó: “¿Qué es ello?”, y Kororomani le respondió: “Quiero agua”; y Torosidu llevó a Kororomani al sitio y vio el gran mar dando vueltas y las arenas blancas. Y así fue como se hizo el mar.

Kororomani tenía dos hermanas, Wirimando y Torobinako, y cuando Kororomani se fue a talar y limpiar el monte para hacer un conuco, en el camino prohibió a sus hermanas bañarse en el amplio mar, y les mostró una laguna pequeña para bañarse, porque el mar era un lugar para él y no para ellas; a pesar de eso, ambas se fueron al mar a bañarse; y la hermana más joven le dijo a la mayor que si ellas lo hacían desobedecían a su hermano, pero la mayor se quitó la ropa y se bañó en el mar. Mientras estaba nadando se sostuvo sobre un trozo de madera que sobresalía del agua y entonces vio una cantidad de hombres blancos nadando detrás de ella y riendo y ella estaba avergonzada y nadó hacia la playa y estando

asustada se puso la ropa y se fue a casa con su hermana. Dos noches más tarde, ella se encontró que estaba embarazada.

Tres días más tarde ella se fue a sacar yuca y mientras iba, nació el niño y fue un varón. En el momento él disparó a una cantidad de pájaros con una flecha invisible, porque él era un jebu (espíritu malo). Cuando su madre regresó, él se fue con ella, pero nadie lo vio porque él regresó al vientre de su madre. Cinco días más tarde, (el vientre de la madre continuaba aumentando) ella fue a buscar yuca otra vez y entonces el niño salió y disparó a más pájaros, y el nombre del niño era Kuanari, y él tenía muchas rayas en el cuerpo. Esto ocurrió muchas veces mientras ella iba al campo y siempre regresaba trayendo caza y una vez trajo un acure de regreso, frutas de los árboles y otro pájaro. Por eso Kororomani mandó a su hermano a vigilarla en los campos y ver cómo ella conseguía toda su caza y fruta y él la vio acercarse a un árbol frutal y una gran serpiente salió de su vientre y se subió al árbol y allí se convirtió en un hombre y la llamó: “Madre, hay mucha fruta aquí” y él sacudió el árbol y la fruta cayó. Pero los pájaros vieron al hermano de Kororomani y empezaron a volar alrededor y Wirimando llamó a su hijo que se bajara, pero él le dijo que no podía mientras hubiera tanta fruta y siguió sacudiendo el árbol; pero el hermano todavía estaba escondido y él vio que el hombre del árbol volvió a la forma de culebra y al sitio de donde él vino (el vientre de Wirimando).

Mientras Wirimando recogió la fruta, su hermano regresó e informó a Kororomani que Wirimando tenía una cosa espantosa dentro de su vientre.

Mientras ella salió casi diariamente, Kororomani ordenó a su hermano hacer flechas y ellos tardaron un día en hacerlas. Y Wirimando preguntó a sus hermanos para qué ellos hacían las flechas. Al día siguiente ella salió otra vez y sus hermanos la siguieron. Otra vez ella fue al árbol frutal y la misma cosa sucedió como antes, y los pájaros otra vez dieron aviso y ella pidió al hombre-serpiente que bajara. Él regresó a la forma de serpiente y bajó del árbol y mientras bajaba los hermanos le disparaban flechas.

Mientras ellos le disparaban, su madre huyó y la serpiente atravesada por las flechas cayó muerta sobre el terreno. Entonces la gente (los warao) tomaron machetes a la cortaron en pedacitos y esparcieron los pedacitos de carne por todo el país y algunos los enterraron.

Pero Wirimando vino y recogió los pedazos y los cubrió con hojas de yuca y otras hojas y permaneció allí llorando día y noche por tres días y luego se fue a su casa. Cuatro días más tarde ella visitó los restos y se quedó seis días regresando a casa con su cabello pinado y sus mejores vestidos. Pero de la carne hedionda de la serpiente salieron gusanos y estos se transformaron en gente, mientras Wirimando dormía en el matorral. Uno de estos fue un muchachito quien lloraba continuamente por carne, pero cuando ella se la daba, él no se la comía.

Ahora Kororomani tuvo un hijo y Wirimando dijo: “como Kororomani mató a mi hijo, yo le daré su hijo a este niño, porque él siempre está llorando por carne”. Tres días más tarde, ella trajo el hijito de Kororomani al matorral y lo mató y se lo dio al muchachito y él se lo comió.

Tres días más tarde, Kororomani fue a la casa donde estaba Wirimando a reclamar su niño, pero encontró que todas las hamacas estaban vacías y todos se habían ido; pero vio muchas ollas grandes volteadas, debajo de una de ellas halló una olla de pimienta y en ella, la cabeza, manos y pies de su niño y por eso él regresó y fabricó flechas para disparar a esta gente, es decir, a los hombres y las mujeres que salieron de los gusanos del hijo de Wirimando. Kororomani, junto con su hermano, mataron a Wirimando y a toda la gente que allí había y entonces se fueron a su casa. Este es el fin. Hasta aquí llega el relato.

Hay vertidas en este texto un buen número de situaciones nada cotidianas y con un carácter trascendental. Tenemos a un personaje ancestral de cualidades extraordinarias, aunque no sobrehumanas, que representa el modelo original e ideal de un hombre warao, un arquetipo. El sabio-héroe, Kororomani, realiza algunas de las

hazañas que ayudaron a configurar el mundo warao tal y como se conoce hoy en día, con la finalidad de enseñar las leyes de conducta a los hombres y mujeres warao. Este mito detalla aspectos esenciales relacionados con la creación, tal y como es concebida en la cosmogonía warao.

Este es un texto que además de exponer parte de la genealogía warao, revela elementos fundamentales de la forma de organización social que ha determinado la vida de estos aborígenes desde el principio. Es una manera de encontrarle el sentido al universo que les rodea y develar algunos de los misterios de la vida, a fin de darle trascendencia y coherencia a su existencia. Lo hacen mediante un sistema de significación estable y estructurado que rebasa las limitaciones temporales para hacerlo aplicable a todas las generaciones.

Kororomani es un hombre común que realiza tareas ordinarias y vive de acuerdo a las costumbres ancestrales de este pueblo aborígen. En la introducción del relato se reflejan algunas conductas y prácticas de la sociedad warao, lo cual indica desde el comienzo el sentido pedagógico de este *deje nobo*. Seguidamente aparece el protagonista ya en circunstancias extraordinarias, es cuando comienza a revelarse el personaje como arquetipo.

Resaltan en esta primera secuencia varios elementos importantes para la interpretación del mito. Por un lado vemos la explicación que el warao da al

movimiento terrestre que ocasiona el día y la noche, como reflejo de su visión cosmogónica. En el remoto tiempo del origen el mundo estaba en perpetua claridad, no había noche, así que la acción de Kororomani, asistido por su astuto suegro, provee al mundo de la necesaria alternabilidad claridad/oscuridad = día/noche, evidencia de una temprana valoración otorgada por el warao a la noción del tiempo, como agente fundamental en la configuración y el funcionamiento del universo y como definición del orden cósmico, en el que cada elemento debe ocupar el lugar y desempeñar la función que corresponde a fin de mantener el equilibrio universal.

Al mismo tiempo destacan en este punto la astucia del hombre warao, con el ánimo de procurar una enseñanza para vencer las dificultades, y el ejercicio de algunos principios propios de la naturaleza humana: la razón, la confianza, el reproche ante la falta, la diligencia en la reparación de la misma, y el engaño, representado por la acción del hombre disfrazado de “pájaro-tigre”. Por último, sobresale el predominio del protagonista como ser superior, capaz de corregir errores y restablecer el equilibrio, virtudes que le confieren privilegios, como el simbólico hecho de vivir en las alturas, en el cielo.

A continuación el texto reproduce el mito más popular y conocido entre los warao y más traducido y divulgado entre quienes han estudiado su cultura, es el mito del *noji jabasi* (la osa mayor), que explica la llegada del hombre warao a la tierra deltana. Es un mito que se reproduce de varias maneras y con diferentes personajes a lo largo de

toda su tradición oral, pero siempre con un mismo eje temático. Expone que los warao llegaron a la tierra desde el cielo, *kuai nabaida* (la mar de arriba), tentados por la frondosidad y abundancia de la región deltana.

Este fragmento de la narración tiene la función de explicar dos aspectos relacionados con la visión cosmogónica warao, su origen y llegada a la tierra, como etnia y pueblo constituido, y su final, como individuos transitorios. Aquí se muestra a un pueblo moviéndose tras su líder en busca de porvenir, hacia un lugar de abundancia, el Delta del Orinoco. El asentamiento de los primeros warao en esa región puede significar, además del poblamiento de un territorio definido, la procura de una noción que afirma la territorialidad, y la adquisición del anclaje de realidad en el espacio geográfico.

El origen de la muerte, como causante del mayor de sus males, es también reflejado en esta secuencia, así como la creencia de que el warao una vez fallecido regresa a su lugar de origen, en este caso el cielo. Es clara aquí la manifestación de sentimientos inherentes a la naturaleza humana, en los que con frecuencia la mezquindad y la apetencia individual predominan sobre las necesidades del colectivo. Esto revela, en buena medida, cómo se ve el warao a sí mismo, hombres con virtudes y defectos, desde sus propias realidades.

La siguiente secuencia retoma el personaje del pájaro-hombre. Esta vez son tres y les dan nombres: “Killicow”, designación que, según el antropólogo Esteban Emilio Mososnyi, no es original warao, sino que parece ser de procedencia caribe o arawaka, Korokoro y Torosidu, nombres con los que aún son conocidas dos aves de la fauna venezolana, el Corocoro, ave zancuda, y el Tordo, ave zorzal. Son figuras mitológicas importantes en la cosmogonía warao, ya que la asociación del hombre con el pájaro es frecuente en sus mitos, pájaros humanizados con atributos particulares. Aquí se describe una situación dramática para el pueblo warao: la carencia de agua para subsistir. Kororomani, como héroe salvador, actúa diligentemente a fin de salvar a su pueblo. Para ello recurre a la ayuda de estos singulares personajes, uno de los cuales le muestra el vasto mar, con todos sus maravillosos beneficios.

Una característica esencial en el mito warao es el uso de la imagen como forma de conocimiento y acercamiento al mundo que los rodea y con el cual se fusionan. La dualidad hombre-pájaro en un solo ser es representativa de ello. Es un símbolo de la transformación, de acuerdo a sus creencias todo ser proviene de otro. Estos indígenas se acercan más a sus sentidos y emociones a través de imágenes como esa, concretas, no abstractas. Lo mismo sucede con las facultades que le atribuyen a estos personajes. Es un acercamiento efectuado a través del asombro, más que por la razón. Para nosotros puede resultar una expresión fantástica o subreal, pero para el warao es una forma de reestructuración de lo que tiene ante sus ojos, por ejemplo, la sequía, la

necesidad, la grandiosidad del mar. La humildad del diminuto hombre frente al incesante ciclo natural y sus portentosas manifestaciones.

En la secuencia final, la más extensa de todas, están involucrados varios factores determinantes en la conformación síquica e intelectual del warao. Desobedecer las normas y alterar el equilibrio natural puede desencadenar fatídicas consecuencias. Esta última parte del relato nos muestra diversos aspectos relevantes dentro de la visión cosmogónica del warao. En principio vemos como atribuyen el origen de un ser o una cosa a partir de otro ente que se transforma. Es la *anamonina*, el constante proceso transformador del universo, concepto religioso que evidencia nuevamente la sumisión y pequeñez que este pueblo asume en su relación con las prodigiosas fuerzas de la naturaleza. Es su concepción de la existencia y de todo cuanto la rodea como un constante movimiento.

Es importante destacar una idea que se sugiere fugazmente en este fragmento: la aparición del hombre blanco llegando del mar. De soslayo se le retrata como un factor con signo negativo que causa perturbación en la sociedad warao, y cuya intervención provoca consecuencias desfavorables para este pueblo. Es una presencia que ocasiona tragedia y destrucción.

La mentalidad warao percibe al universo como un ciclo indetenible de perpetuo movimiento y transformación. El hijo de Wirimando se convierte en serpiente y luego

sus restos en gusanos, y estos en humanos, que son extinguidos, probablemente, para comenzar de nuevo el ciclo vital. Es necesario acotar que lo que en este relato puede interpretarse como un acto de venganza, Wirimando matando al hijo de Kororomani, y éste a su vez asesinándola a ella y a todos sus descendientes, no es más que una forma de compensación ante la intervención y alteración de lo natural. Conforme con la mentalidad warao, es necesario el acatamiento de las leyes intrínsecas a la naturaleza. Se percibe en la mentalidad de estos indios la certidumbre de que el hombre, al trastornar la armonía de la naturaleza, modifica el orden del cosmos y en consecuencia debe haber una compensación.

El asunto de las relaciones sociales y de parentesco también es retratado en este texto. Desde el comienzo se observa la relación de Kororomani con sus semejantes. Su primera mujer, veleidosa, es abandonada, la segunda, abnegada, es amada y conservada. Luego está el suegro, que acompaña y ayuda, depositario de la confianza del héroe, aunque sin la entereza necesaria en su carácter. Es una suerte de contrafigura, pero sin sus cualidades. La sociedad warao es matrilocal, pero no matriarcal, el control lo ejerce el hombre, de allí la necesidad heroica de reafirmación, estabilidad y orden en los modelos de vida. Kororomani es el líder de su pueblo, el ejemplo a seguir sin condiciones y con obediencia. Sus semejantes poseen la confianza necesaria en sus aptitudes para guiarlos y protegerlos. Las creencias religiosas ancestrales y el bien común están por encima incluso del nexo

familiar, el sacrificio de su sobrino, su hermana y sus descendientes, al final del relato, son necesarios para el restablecimiento de la estabilidad y la armonía.

La voz narrativa en este *deje nobo* es la tercera persona. El ángulo de percepción de quien relata se ubica fuera de la historia. Hay solo un narrador que ordena la totalidad del texto y dispone de sus elementos de acuerdo a su necesidad expresiva. Apenas hay un breve pasaje en el que algunos personajes, entre ellos el protagonista, entablan diálogo, una estrategia usada tal vez para darle mayor relevancia a ese momento narrativo en particular. Además, es un narrador situado desde dentro de la cultura warao, con conocimiento pleno de la historia de su etnia y manejo coherente y adecuado de su cosmogonía, es un warao quien narra.

Kororomani es el actante principal en este texto. Es el héroe que encarna el mito. En él discurren los anhelos más puros y nobles de su sociedad. Él guarda y representa las virtudes, valor y sabiduría, con las que todo warao debe identificarse. Es un modelo que inspira el pensamiento, los ideales, las normas de vida y las acciones, de los miembros de la sociedad warao. Esto cohesiona al grupo y le confiere identidad. Kororomani representa la proyección efectuada por el hombre más allá de sus limitaciones en lo cotidiano, provee una poderosa visión, no del pasado, sino más bien del futuro, y hace al warao consiente de su porvenir.

Este *denobo*, con su conjunto de actantes y actancias, posee la facultad de transferir al nivel conciente las aspiraciones, los sueños, los miedos, y algunos otros contenidos síquicos más, de toda una sociedad, un grupo humano que en buena medida mantiene tales contenidos reprimidos e inconcientes. Además descubre las metas y realidades éticas a seguir por esta sociedad aborígen, lo cual se puede traducir, para cada generación, como el nacimiento de significaciones mayores que generen un elevado nivel de integración. El *deje nobo* contribuye en la aceptación del pasado e inaugura posibilidades para el futuro.

La estructura narrativa en este mito establece una división en secuencias bien diferenciadas. Al inicio vemos una presentación del personaje, que ubica al espectador (recordemos que se trata de un texto oral) en el contexto y el tiempo mitológico del héroe. Esto no se percibe completamente en la traducción, sin embargo sabemos que los *deje nobo* suelen comenzar con expresiones lingüísticas que cumplen esa función. Esto denota facultades artísticas y empeño intelectual y social de parte del narrador, quien se esmera en contextualizar la narración frente a su auditorio. El *deje arotu* (señor de lo que se cuenta, narrador) goza de una reconocida posición dentro de la sociedad warao, ya que como experto en el discurso y la religión es el encargado de actualizar la cosmovisión y filosofía de la cultura warao.

Luego de esa introducción se desarrolla en el relato una cadena de situaciones y acontecimientos que involucran las facultades del personaje central, esto se hace de

una manera muy respetuosa, pero nada tediosa, a fin de ganar la atención e interés del público. Aspectos como el orden cronológico, la introducción de nuevos personajes, los diálogos, o el cambio de una situación a otra, parecen no estar muy bien definidos y a nosotros esto puede resultarnos un poco incoherente. Sin embargo son estrategias discursivas aplicadas por el narrador, en ocasiones por fallas en su memoria, o por necesidades de comunicación y eficacia emocional de su discurso.

Por último está el final de la historia, que es donde radica, principalmente, el elemento pedagógico del mito. Aspectos que ya hemos mencionado, como la transformación y la compensación de los elementos de la naturaleza, adquieren un relieve de mayor importancia hacia el final del relato. Existe cohesión entre todas estas secuencias del relato, hay un acertado empleo de estrategias para mantener el hilo narrativo, a pesar de que la narración está compuesta por numerosos elementos y eventos de carácter histórico bien diferenciados.

El narrador utiliza un recurso de asociación entre una secuencia y otra. Por ejemplo: lo que conecta a la primera parte con la siguiente es el personaje del suegro, que aparece al final de una y comienzo de la otra. La segunda secuencia culmina en el retiro de Kororomani a las alturas y la siguiente comienza con este personaje mirando desde las alturas hacia la tierra de abajo, en donde además vive su suegro, presente en pasajes anteriores. Seguidamente, el elemento que une a esta secuencia con la que le continúa es la figura mítica del hombre-pájaro, presente desde el comienzo, pero que

en esta etapa desempeña un papel fundamental. Asimismo, es uno de estos personajes el que crea el mar y se lo ofrece a Kororomani, y es el mar el agente que determina los eventos que ocurren en la secuencia de desenlace. Así pues, son estos elementos conectivos los encargados de mantener la cohesión en el relato.

Otra característica importante de este mito es la composición en sus niveles de acción, que comprende varias capas que contribuyen en la conformación de su complejidad intelectual. Son diversas instancias mitológicas que le dan a la historia un ambiente singular y es un medio estilístico que asegura la intencionalidad religiosa y pedagógica del relato. Un virtuoso héroe, sus mujeres, un poderoso pero malvado chamán, animales parlantes que se transforman, espíritus, dificultades, relaciones familiares, emociones, sentimientos y demás elementos, todos en distintos contextos, condiciones y situaciones, componen una realidad temporalmente lejana, pero relacionada con la actualidad. Esa multitud de niveles coopera y otorga interés intelectual al *deje nobo*.

Para finalizar nuestra aproximación a este mito debemos aclarar que el análisis e interpretación de un mito warao requiere la escritura de una obra más acuciosa y detallada. No se puede andar de prisa a la hora de abordar esta tarea. Habría que razonar cada detalle, y son numerosos: su significado, su forma, sus estrategias discursivas, sus medios estilísticos, sus personajes, su tiempo, sus particularidades, su finalidad. De allí entonces nuestra conciencia de las limitaciones que nos impone el

presente trabajo. No obstante, hemos hecho el esfuerzo de razonar en torno a este texto como ejemplo de la importancia y trascendencia que el mito tiene dentro de la sociedad warao.

Para el warao, mito (*deje nobo*) e historia, mito y palabra, son la misma cosa, mientras que mito y realidad son conceptos intercambiables. El *deje nobo* es una verdad ejemplarizante, basada en la naturaleza que rodea a estos habitantes primigenios del Delta del Orinoco. Un entorno natural en el que el hombre está en la necesidad de aprender su comportamiento y su accionar, amén de su destino. El warao se refugia en sus creencias huyendo de la opresión y subvaloración de las que ha sido víctima. Incluso ha llegado a adaptar los valores de las culturas foráneas impuestas a sus propias formas de expresión y valoración para sobrevivir culturalmente.

El mito warao se refiere al hombre esencial y a su relación con los misterios de la vida, a sus orígenes y a las avasallantes fuerzas naturales. Realza la intuición y la imaginación como forma de percibir y de expresarse, muy distinta de la nuestra, que se fundamenta predominantemente en la racionalización. El *deje nobo* cumple con la función de dar sentido a la existencia e interpretar el universo. Gracias al mito, el warao de hoy mantiene sus ideales morales, respeta el pasado y le teme al futuro. Sobrevive culturalmente desde sus propias y particulares concepciones y realidades,

protegiendo los valores que los han cohesionado e identificado como pueblo ancestral.

La palabra llana, espejo de lo cotidiano.

El warao llama *deje nobo* o *denobo* en forma general a todos sus relatos. Sin embargo, los que no se ubican en tiempo mitológico ni determinan los pasos que condujeron hacia el orden actual de su mundo, poseen características distintas, de allí que sean diferenciados por ellos mismos con el nombre *deje wara* o *dewara*, que quiere decir “habladuría, lo que se cuenta/dice, relación de lo sucedido”. Estos relatos se desarrollan en tiempos más recientes o contemporáneos, y narran, generalmente, eventos cotidianos, no tan trascendentes para la formación de la memoria colectiva como el relato mitológico. La denominación *dewara* no es un término específico para estos textos, (como sí lo es *deje nobo*: *deje* = narración, *nobo* = viejo); *-wara-* es una raíz de mucha importancia y versatilidad dentro de la lengua warao, es polivalente y multifuncional, como verbo significa “presentar/ejecutar”. Así que *deje wara* resulta más bien una forma de diferenciarlos de los textos mitológicos, por eso su definición es tan genérica y puede ser traducida de diversas maneras. Para el análisis de este texto entenderemos *deje wara* o *dewara* como “narración de algo que ha sucedido”.

Los *dewara* abarcan un amplio espectro de recursos temáticos, aunque la gran mayoría se refiere a aspectos vivenciales de la sociedad warao o actúan como expresión de las individualidades de este grupo étnico. Los hay para relatar los

hechos históricos, o el funcionamiento de la sociedad, con fines pedagógicos, o como preservación de los valores religiosos y culturales, todos con una esencia común y con repercusión colectiva. Pero los hay también con una connotación más personal, que cuentan las experiencias y expresan las opiniones de un individuo en particular. Estos gozan de una especial singularidad, ya que su configuración responde a las facultades interpretativas y vivencias del propio narrador, que es quien compone el texto. Es decir, un gran número de estos relatos son de creación propia e individual, no parte de la herencia colectiva, y esa creación está determinada por las experiencias personales de quien la compone y narra.

El relato que a continuación reproducimos pertenece a este último grupo de los *dewara*. Es una narración con una sola trama, concentrada en torno a un personaje, que viene a ser el mismo narrador, por tanto está narrado en primera persona. Es un relato lineal, va en un solo sentido. El narrador, un hombre llamado Pedro, habla sobre un hecho acaecido en su vida, con simpleza y diafanidad, pero con una intención definida y como reflejo de una problemática y unas costumbres comunes a toda la etnia. En líneas generales, se trata de un texto que traduce un temperamento genuino y espontáneo, cuyos rasgos distintivos derivan de sus particularidades narrativas.

ARREGLANDO EL ASUNTO.

(Narrada por Pedro, recopilada por Julio Lavandero en la comunidad de Ajotejana, 1982, editada y publicada por Julio Lavandero, 1992.)

Voy a contar una cosa en casa del misionero. Me llamo Pedro y voy a contar un asunto. Yo fui a trabajar a la Boca del Pascuaza. Fui a la boca del Pascuaza y estuve allí viviendo unos días.

La gente fue a buscar trabajo y volvió con un motor.

— ¿No quieren ustedes limas? Si desean limas, ¡rápido, a comprar! ¡Así que a trabajar; a trabajar, pues! Su trabajo va a consistir en limpiar y tala. Eso es todo...

— Pero usted va a ir a pescar con boyas, a conseguir morocoto para la gente.

Amaneció y con la misma nos fuimos a trabajar.

— ¡Epa! ¡A trabajar!

— ¡Vamos a ver!

— ¡Como nosotros ignoramos el trabajo, su tala de usted se va a demorar! ¡Si lo conociéramos no se demoraría!

Por fin nos fuimos y nos pasamos el día en la limpieza a machete. Al caer la tarde, regresamos.

— ¿Dónde ustedes estuvieron limpiando?

— Estuvimos limpiando en el cañito que llaman Yorinanoco o “Mutuomatadero”... Yoricubanoco o “Mutuocazadero”.

— ¡Si sigue así la tala, no la quiero! ¡Eso es muy poco! ¡Yo quiero una tala bien grande! ¡Grande, de un solo tiro! ¡Pero grande! ¡De lo contrario, perderé el arroz! Si la tala es grande, cuando consiga el arroz, hablaré de nuevo para conseguir otro motor. Después de apalabrarlo entonces se lo traeremos a quien trabaje con la gente ahí abajo.

Amaneció el otro día y volvimos de nuevo. Trabajamos hasta caer la tarde: Cuando volvimos, nos dijo,

— ¡Ustedes no han hecho nada, pero están comiendo por demás!

Entonces nosotros nos quedamos pensando:

— ¡Qué bueno! ¡No se ve nuestro trabajo! ¡Sin embargo, no paramos de comer!

Y el dueño dijo:

— Por eso mismo, ¡el motor no es de ustedes, los que están trabajando! ¡El motor es mío! ¡Los jefes me lo entregarán a mí!

Así, pues, volvimos a trabajar, trabaja que trabaja, regresando al atardecer. Al llegar:

— ¡No quiero ya esa tala! ¡es muy pequeña! ¡Yo quiero una tala grande!

— ¡Bueno! Si así es la cosa, nosotros limpiaremos para otra, para tener dos talas. Esa la quemaremos primero, para sembrar el primer arroz. ¡Será luego el primero que recojamos!

Entonces repuso él:

— Lo que pasa es que ustedes me denunciaron con los ancianos. Por eso mañana, voy a ver. Yo quiero escuchar la cosa con mis propias orejas. Solo entonces me quedaré tranquilo, dejaré el capricho.

Así pues, al caer la tarde se fue para allá.

— Si hay alguno que me haya denunciado, yo también a mi vez lo voy a denunciar con los ancianos. Me voy. No vengan conmigo. Voy yo solo. Si por estas cosas yo caigo preso, ustedes se van a morir de hambre. Pero si voy yo solo, no me voy a morir de hambre, que yo trabajo. ¡Este problema es solo mío! ¡Así que ya me voy solo, pues! ¡A ver qué pasa!

Se fue por fin y regresó ya entre dos luces.

— Ay, mi compañero, tu cuento fue solo por plata. “Según y que usted compró compota para sus muchachos, para que comieran sus niños”. Esa fue su denuncia. Yo a mi vez “Ese no es de nuestra ranchería, no es de nuestra tierra; no es de nuestro barrial; no es de nuestra selva”. Eso le diré yo a los ancianos para que le aconsejen, le den una palabra orientadora.

Pasado aquello, vinieron los ancianos a arreglar el problema en el día domingo. También fuimos nosotros.

— ¡Epa!, ¡a escuchar el cuento!

— Volveremos enseguida, anocheciendo.

Nos fuimos, llegamos allá y entonces preguntó uno de los ancianos:

— ¿Qué instrucciones le dieron a usted allá en Tucupita?

— ¡Ah! Lo que a mi me dijeron fue que este motor es para muchos, para el trabajo. Que lo usen los trabajadores. Si ellos no lo pueden tocar, si se lo mezquinan, que se lo entreguen a otro. Si éste a su vez se pervierte, que se lo quiten.

En ese momento dije yo:

— Yo... ¡Yo no soy de aquí! Yo vine de Ajotejana. Por eso mismo yo me voy de aquí de una vez. Esta no es mi tierra ni me crié aquí. Mi madre está en Ajotejana.

Dijeron los ancianos:

— ¡Nosotros no podemos despacharlo! ¡Ni podemos correrlo! Por suerte usted ha venido a trabajar, a ayudar a su compañero. Lo mismo que los criollos. Vea como la gente sale de aquí y trabaja en Barrancas, en San Félix. En esas mismas condiciones vino usted a trabajar aquí. Así que trabaje para bien de todos. ¡No podemos correrlo ni despedirlo! ¡Por suerte que usted es un excelente trabajador! ¡Usted trabaja! Haga, pues, aquí su tala para que podamos pedirle su ocumo, para que nosotros podamos también comer. Usted sembrará caña y se la pediremos para nosotros también chupar. ¡Qué suerte que usted trabaja! ¡Por aquí no hay quien trabaje! ¡Uno que trabaje como usted! ¡Pero ahora el otro lo está despachando! ¡No puede ser! ¡Para bien de todos, haga su casa aquí! Usted vino con sus hijos. Sus hijos son... tres, Por todo, son cuatro con el que fue a Batoconoco o “Colgadero”, también para trabajar. Por eso nosotros también aconsejamos a su compañero para formarle un criterio, un fundamento, que quizá ¡ni lo tiene! ¡A lo mejor su mamá nunca lo aconsejó! ¡A lo mejor su papá no lo aconsejó jamás! ¡Por eso es que no atiende a razones! Le advertimos: Gracias que él vino a ayudar. Si él se va, ¿quién va a terminar la tala! Si se van todos los trabajadores, seguro que esa tala no se termina. Por eso, lo que nosotros estamos pensando es que el hermano, por suerte, es bueno, expresa buenas intenciones, mantiene un criterio sano.

— ¡Yo veo que mi compañero tiene una casa que no sirve! Yo lo ayudaré. Cuando viene un aguacero, hay goteras por todos los sitios. Yo mismo cortaré palmas de temiche con mis muchachos y haré la casa. Después le diré: Mi compañero, ésta es su casa; que ya nos vamos. La idea que yo tengo es decirle así a mi compañero. Con ser así la cosa, quien es mi compañero no piensa por mí, que me está corriendo. Si la cosa sigue así, lo que yo estoy pensando es marcharme. De lo contrario, les voy a servir de tropiezo. Si le llevo el cuento a los jefes, les van a quitar el motor para dárselo a otros. Antes que eso pueda suceder, me voy a ir a mi casa.

Dijeron los ancianos:

— Usted no se puede ir ni nosotros lo podemos botar. Haga su casa para bien de todos. Traiga después a su mamá. Haga aquí su casa. Usted vino aquí porque allá no tenía trabajo; trabaje. Trabaje y, cuando termine, venga a hacer el cambullón, si lo llaman. Cuando termine el cambullón y

quiere volver a irse, se irá a su casa. Se vendrá de allá nuevamente cuando madure el arroz.

Después de eso agregaron enfáticamente los ancianos:

— ¡Ciertamente! ¡Seguro que el dueño de su casa no tiene ni idea! ¡Cuando le está botando a usted, caramba! ¡Le está botando, pero que ya! Mientras que nosotros nos estamos felicitando por su venida. Si le tuviéramos a usted en nuestra casa, le daríamos trabajo. ¡Aunque fuera para conseguir venite bolívares o un par de fuertes para fumar! ¡El, sin embargo, le está despidiendo! ¡Así que usted ya no puede ni fumar!

— Digan lo que digan, pensándolo bien, ¡no solamente aquí hay trabajo! En mi pueblo también hay trabajo. Yo quiero poner mi propia tala, talar para mí. Talar la selva para hacer conucos, sembrar ocumo, ¡ese es mi trabajo! ¡Cuando los criollos quieran ocumo, les venderé a ellos! ¡No sólo aquí hay trabajo! ¡También lo hay allá! ¡Así que ya estoy decidido a irme! ¡Esto no me está gustando nada! ¿A ustedes les parece bien?

Dijeron los ancianos:

— ¡Realmente que usted se está expresando bien! ¡Lo mismo que nosotros pensamos! ¡Está usted hablando con utilidad! Así que, dejando eso, en este momento queremos darle un consejo a su compañero para que no mezquine el motor a los trabajadores:

Hagan un trabajo que sea responsable. Ese motor que tienen entre manos no es para uno solo. Es para todos los que trabajan, para éste, para el otro, para el otro, para el de más allá. Cuando termine el trabajo y se haya vendido el arroz, si lo quiere él solo, que sea para él. Pues ya a todos terminaron de pagarle su trabajo.

— Pero para ahora, para este tiempo todavía el motor es para la gente que está trabajando. Dígale: Ese motor no es tuyo. ¡El motor es mío! ¡Yo fui el que pasó calamidades allá en Tucupita, en la casa indígena, con mi chinchorro flotando en el agua! Por eso, si lo agarra otro, se aguantará con él hasta que lo rompa. Si el se trambuca, nosotros estaremos trabajando para nada. Aunque el motor se haya perdido, nosotros seguiremos trabajando inútilmente, sin compensación.

— Por eso es que hay que entregarle el motor a uno solo, y los demás lo usen bajo su control. Que lo maneje el yerno mayor. Si el menor lo quiere usar que lo use. Si lo necesita usar este nieto o el otro, lo mismo: si lo necesita que lo use.

— Pues yo lo que pienso es que... cuando el motor remonte para Tucupita, yo voy a salir con él. Las órdenes de Ana Rosa son: este motor que les entrego es un instrumento de trabajo. Cuando ustedes estén trabajando y les pique una culebra, irán con él a casa de los misioneros a darle medicinas, a que curen al herido.

— Por eso mismo nosotros pensamos que así es la cosa. Así pues ese motor tiene que estar fondeado en el desembarcadero de los trabajadores. Si uno se hiere, sale con él. El motor no se puede poner en la casa. El ni trabaja; pero grita: “ese es mi motor”. ¡Ese no trabaja! Ese motor es para nosotros. Nosotros somos los que estamos jalando machete para pagarlo. Pero si la cosa sigue en ese plan, ¡le dejaremos la maleza para que la trabaje él solo! Puesto que quiere el motor, que lo pague después de trabajar, después de terminar él solo. Si yo abandono el trabajo, toda la gente que está trabajando conmigo lo abandonará también. Le diré que busque a otros. Que busque a otros para trabajar con ellos. Así que ya estoy pensando que mañana ya no vamos a trabajar. No me gustan estas palabras: ¡que nosotros no podemos tocar el motor! ¡que el rache se va a romper! Eso es lo que dice el señor; por lo que nosotros ya ni lo tocamos. ¡Que ese motor no es nuestro! Así que mañana nosotros ¡nos iremos! ¡Nos vamos a regañar, a reñirnos a causa del motor y del trabajo!

— ¿Por qué dice eso “Beben mucho azúcar; pero no se les ve el trabajo”? “La tala es pequeñita, yo quiero una tala que sea bien grande”.

— Así que mañana nosotros... ¡Yo no trabajo más! ¡Yo ya me voy! Les dejaré solos.

Amaneció ese día y agarré una lima para afilar el hacha y trabajar. Entonces dijo:

— ¡Muchos somos los dueños del motor! ¡Por eso todos nosotros sabemos ponerle la grasa! Si no se la ponen pensando que yo soy el encargado, ¡ese motor se va a romper!

— ¡Eso es bien cierto! Si no se la ponen, ese motor se va a romper pronto. ¡Motor de muchos! ¡Pero aunque así sea, se va a romper; así lo manejen muchos!

Allí lo escuché después de agarrar la lima para amolar el hacha y trabajar. En cuanto lo oí, me dije: definitivamente me voy. Después que usó el motor, al regreso, inmediatamente le dije:

— ¡El dueño de ese motor está hablando de ustedes! Así que yo me voy. Si no, voy a volver a denunciar la cosa con los

ancianos. Cuando se lo diga, quedaremos en evidencia. ¡Tanto que nos aconsejaron anoche y no prestamos oído! ¡No tenemos orejas! ¡Somos como niños! ¡Por eso mismo, porque somos como niños, nos ponemos a hablar de otros! ¡No tenemos conciencia! Si la tuviéramos, respetaríamos a nuestros semejantes. Así que definitivamente me voy ya.

— ¡Me voy, compañero, me voy ya!

— ¡Está bien, compañero!

— Señor, me voy ya.

— ¿Y a dónde?

— Pues a mi casa... ¡Adiós!

Me embarqué entonces y apenas comencé el viaje, me alcanzó Félix y me dijo:

— Señor, ¿a dónde va usted?

— Yo me voy a mi casa, señor.

— ¡Ah, está bien, señor! Pero pensándolo bien, ¡no me gusta esto! Todavía no le han entregado la plata, el pago de su trabajo. Después que le “arreglen” y le paguen, entonces sí, se puede ir de una vez a su casa sin tener que volver de nuevo. Pero ahora usted tendrá que volver.

— ¡Quizá sea así! Así que para eso, pensándolo mejor, podrá ser bueno que vaya a casa de Eduardo y le cuente. Así pienso yo.

Después de eso me puse ya en camino para venir. Después de embarcarme solito en mi curiara para venirme, camina que camina, llegué a las casa de enfrente del Palmito cuando apenas estaba comenzando a bajar la marea.

— ¿A dónde va usted!

— ¡Ya nos vamos a casa!

— ¿Qué pasó?

— ¡Nada! ¡Qué va a pasar! ¡Que el dueño de la casa se la pasa murmurando de nosotros! Por eso es que nos vamos. Como no somos de aquí, nos vamos a nuestro pueblo. Así que, después de pasar la noche aquí, me quiero ir temprano, mañana.

— ¡Bueno! ¡Está bien!

Luego, pasé la noche. Y al amanecer me despedí:

— ¡Adiós!

Llegué a casa cuando estaba bajando la marea, apenas caída un poco en el costo.

— ¿Dónde están sus hijos?

— Se quedaron todos.

— ¡Ah, bueno! ¡Pensaba que estaban llegando todos ustedes!

— ¡Yo solito estoy llegando! Bueno, el mayor también viene.
Así que, enseguida llegará.
Aquí es el fin de mi cuento. Por aquí es el fin de mi cuento.

A diferencia de un mito, este relato no es una construcción imaginaria, no encontramos en él artificios verbales, es más bien un texto que establece un espacio distinto y maneja otro orden del tiempo, lo cual le distingue de un *deje nobo*, e inclusive de muchos *dewara* en los que se puede descubrir hasta la presencia simplificada de un mito. Este texto tiene una función social radicalmente distinta, basada en las cualidades expresivas del narrador y en su necesidad de reivindicarse socialmente. Es frecuente encontrar en el discurso mito-poético warao relatos como este, que se refieren a las diferentes situaciones del desempeño de un hombre dentro de su sociedad durante el transcurso de su vida, esto en parte le ayuda al warao a definirse como ser histórico y social.

A simple vista puede parecernos una historia meramente anecdótica, sin embargo, se advierte que este relato parte de un problema cotidiano, de una carencia, el motivo parece ser, en principio, las diferencias de criterio entre un grupo de hombres warao, determinadas por los abusos de un supuesto propietario. Luego de un inicio en el que el narrador identifica el tiempo y el espacio narrativos, y donde testimonia su participación directa en los hechos y su posición ante el patrón, se percibe un conflicto intraétnico, ya que se produce entre los propios warao, pero determinado en buena medida por las costumbres sociales adoptadas, o impuestas, desde la sociedad

criolla, como la designación forzada por las autoridades civiles criollas de un líder encargado de regentar la posesión de la tierra, que no deja de expresar su autosuficiencia, su superioridad y la visión que tiene de los warao que trabajan para él y a los que considera inferiores. Esto antagoniza con la posición que asume el sencillo hombre warao ante la arbitrariedad y el abuso que representa el patrón, cuya pretensión le lleva incluso a ambicionar el dominio y total control del motor de la curiara que ha sido donado por las autoridades para el uso comunitario.

Peor aún es la visión, ajena al warao, del trabajo en función de la ganancia y no del bienestar individual y colectivo. Es este el centro de la tensión narrativa en el relato. Desde el comienzo se anuncia la conflictividad, construyendo así un espacio narrativo. El conflicto gira alrededor del problema que se crea por las dualidades: trabajo y bienestar colectivo / ganancia individual; tierra y motor de uso común / propiedad privada. Son las manifestaciones de las formas laborales criollas dentro de la sociedad warao, que producen la desarticulación de estas comunidades.

Luego el texto pasa por unas funciones intermedias en las que se manifiestan las molestias y se hace el intento por remediar la situación recurriendo a un consejo de ancianos que representan la autoridad y sabiduría, allí se debate sobre el asunto. Es una reunión regida por los miembros de mayor edad en la comunidad y constituida por un interrogatorio a ambas partes, una mediación y un juicio cuyo resultado tiene la intención de solventar las diferencias y buscar el mayor beneficio para el colectivo.

El relato concluye sin resolución del problema, a pesar del esfuerzo y la mediación, y con la actitud evasiva del protagonista ante la desafortunada situación. Así pues, es un texto colmado de reflexiones, sin hechos sobrenaturales, sin descripciones y sin disgregaciones. Lo importante aquí son las acciones concretas que giran alrededor de un único núcleo, que determina el desenvolvimiento del relato.

Una de las mayores virtudes de este *dewara* radica en que dentro del mismo encontramos otro importante tipo discursivo warao, el desarrollo de una *monikata mome anaka*, la reunión del consejo de los ancianos que se juntan con el fin de resolver problemas en la comunidad. La finalidad de estas reuniones es supervisar proyectos de trabajo, aclarar malos entendidos, buscar soluciones, servir de mediadores, aconsejar y educar. En ella toman parte, además de los ancianos y los involucrados, el resto de la comunidad, como público participante, ya que por tratarse de una sociedad comunitaria, el problema de uno de sus miembros con frecuencia afecta al resto, de allí que eso despierte el interés del grupo en general. Como se puede percibir en el texto, la reunión la convoca uno de los afectados y lo hace con la intención de conseguir solución a un problema que a pesar de ser individual, tiene repercusiones para el colectivo. La reunión se efectúa un día domingo, en horas de la noche, según vemos.

Cada parte implicada es invitada a exponer su punto de vista emitiendo su testimonio. Hay un personaje, el *aidamo*, uno de los ancianos, que es quien funge como una

especie de moderador, emitiendo él mismo, o algún otro anciano, comentarios sobre los puntos de vista referidos. Lo particular de la *monikata mome anaka* como tipo discursivo es su forma dialogada, lo cual incorpora dramatismo al conflicto debatido. Funciona como un juicio, en el que hay unos jueces, los ancianos que oyen argumentos, quienes median y determinan un veredicto; un acusador, que es el agraviado y convoca la reunión buscando soluciones; y un demandado, que asume su postura individualista y se defiende de acuerdo a su propia argumentación. Todas las partes actúan su papel y expresan su parecer en una discusión en la que los alegatos dependen de intereses tanto individuales como colectivos. El diálogo entonces le imprime dramatismo a este texto, que aunado a la tensión previa propia del conflicto, constituyen las marcas distintivas de un relato que revela el drama de la desintegración social entre los warao debido a la adopción de nuevas formas de pensamiento, como visión del mundo, y de vida, así como prácticas socio-económicas y culturales.

Definidamente vemos aquí dos tipos discursivos fundamentales en la tradición oral warao, distinguidos por los registros empleados: son el de narrar sucesos, *dewara*, y el de dar consejos (*dibu moa-* o *deri-*), que de hecho sucede en la *monikata mome anaka*. El primero es ejercido por el narrador-protagonista, que relata los hechos que llevaron al conflicto, y el conflicto en sí, y el segundo por los *aidamos*, quienes a través del ejercicio de su discurso buscan conciliar en forma dialéctica el disturbio, usando un lenguaje y un modo de habla exhortativo, pero cuyo fondo proyecta

autoridad e imposición del orden social. Pero esa exhortación no la ejercen solo los *aidamos*, también los involucrados en el problema suelen expresarse intencionalmente, como se puede percibir en el texto, con el evidente propósito de convencer a los ancianos y revertir la situación a su favor.

Pedro, el narrador y al mismo tiempo protagonista de la historia, es el componente primario en este relato. Es su creación y es su vivencia lo que se cuenta. Se presenta como un hombre de virtudes, es trabajador y bien intencionado, manifiesta querer colaborar con la comunidad, a pesar de que viene de fuera, de otra región del Delta. Es astuto y expresivo, reconoce la autoridad, pero rechaza la arbitrariedad, así que parece ser un hombre justo. Pedro, en definitiva, es un hombre humilde que solo desea lograr mejores condiciones de vida para sí mismo, su familia y para la comunidad que le acoge, a pesar de que no es la propia, todo como resultado del fruto de su trabajo.

Por otro lado está su contraparte, un “cabezante”, como lo define Lavandero, cuyo nombre no se menciona, es un warao que ha recibido el beneficio de un crédito para cultivar arroz. Asimismo, es el encargado, dispuesto por la autoridad civil, de la tierra que trabaja un grupo de hombres. Él es presentado como un hombre injusto y ambicioso, que está molesto porque ha sido denunciado, por sus arbitrariedades, ante los ancianos. Se cree situado en una posición de superioridad porque ha sido beneficiado por las autoridades criollas. Vemos entonces claramente en esta historia

dos personajes activos simultáneamente que representan valores opuestos, lo cual le infunde tensión al relato.

Otro de los componentes principales de esta narración es el grupo de ancianos, cuya voz experimentada representa sabiduría y autoridad. En ellos se nota la intención de contribuir a la solución del problema y de conseguir el beneficio para la comunidad en general. También asumen la responsabilidad de educar mediante el uso de la palabra y la orientación. Se menciona también a otros personajes, de menor relevancia, que sólo contribuyen a dar coherencia en la configuración del relato.

El elemento fundamental en esta narración es el manejo de la palabra como componente cohesivo y como instrumento de información y comunicación. El discurso dialéctico de los ancianos es determinante para la significación del relato, cumple la función psicológica de búsqueda de la unidad en la comunidad, resolviendo los problemas que afectan a la misma. Es un discurso que origina el inmediato efecto de infundir respeto y aplicar autoridad. Por su parte, la palabra del narrador, en una relación de hechos elaborada por él y expresada en el *dewara*, es la herramienta utilizada para organizar los elementos del relato a su arbitrio e incluir en el curso de la acción sus valoraciones personales, relacionadas con su inconformidad por las causas del inconveniente, también informa acerca de sus actuaciones, y comunica el desenlace del mismo, aparentemente desfavorable para él.

La estructura discursiva en este *dewara* es dialógica. Está expuesto enteramente en forma de conversaciones, debates y, en el caso de la *monikata mome anaka*, de exposición de argumentos, recomendaciones y exhortaciones. Sin embargo, las diferentes voces se distinguen por sus contenidos, no por la introducción hecha por el narrador. Se percibe desde nuestro punto de vista cierto perspectivismo dialógico como expresión dramática, como una particular forma de representación. El lenguaje es llano y cotidiano, sin artificios, propio del hombre warao común. Es de notar el empleo de la ironía en algunos pasajes, lo cual evidencia cierto refinamiento en las facultades expresivas del warao, capaz de modificar el valor de algunas expresiones, manifestando lo contrario de lo que realmente piensa. Es un recurso de su astucia como forma de ridiculizar a quien el narrador considera que lo irrespeta.

Para finalizar queremos destacar el aspecto social, de mucha relevancia en este texto. Se perciben aquí las tensiones y los problemas surgidos como consecuencia de la inserción de las comunidades warao en los programas de desarrollo iniciados por el gobierno. A fin de resolverlos, el warao recurre a su autoridad más inmediata, el consejo de ancianos, no a las autoridades civiles. Sin embargo, no siempre el resultado es favorable a esa instancia. El padre Lavandero, quien al final de cada texto de su compilación expresa algunos comentarios en relación con la naturaleza y características del mismo, advierte que no se hace responsable de la veracidad de esta historia ni adelanta juicios a favor o en contra de unos u otros, pero sí enfatiza la falta

de comprensión ante la idiosincrasia de este grupo étnico por parte de quienes le imponen nuevos parámetros, alterando su forma de vida.

En esta narración es perceptible la inconformidad de los warao, el sentido del humor, la astucia, la picardía y la dignidad del alma de su pueblo. Pedro, al no poder resolver sus dificultades, opta por la retirada decorosa, demostrando con esto el pacifismo propio de la naturaleza warao, que históricamente ha preferido rehuir al conflicto. Pero vemos también el trastorno de sus modos de subsistencia tradicionales por la influencia de la sociedad criolla. Estas costumbres impuestas han afectado el orgullo y la humildad de estos aborígenes, modificando su manera de ser. Ello ha determinado sus necesidades expresivas y les ha conducido, favorablemente, a elaborar discursos sencillos, pero coherentes e impecables, haciendo uso incluso de la ironía, para, tal vez, enmascarar su incomodidad.

Lo que en el texto se llama “tala”, no es otra cosa que el acondicionamiento de la tierra para la siembra del arroz, cultivo exógeno e impuesto a las costumbres del warao, que lo ha adoptado como forma de manutención. También vemos que el relator enfrenta a su oponente a causa del uso de un motor que él considera de propiedad colectiva, para el beneficio de todos. La tenencia del motor representa el reemplazo del esfuerzo tradicional del remo y el canaleta, esto, aunado a lo que él estima como una actitud explotadora por parte de quien se considera propietario de la tierra, supone un cambio en la mentalidad, el warao asume una visión del trabajo que

no le es propia. Pedro ofrece ante el consejo de ancianos ciertos beneficios colectivos a cambio de que le permitan trabajar en las condiciones que él considera adecuadas y justas.

Es pertinente recordar que el pueblo warao es una sociedad tradicionalmente comunitaria, donde la propiedad y el trabajo de todos beneficia a todos. Algunas prácticas descritas en este texto evidencian la influencia, no siempre positiva, de la cultura criolla, cuyas autoridades han impuesto “cabezantes”, como se les llama, o líderes improvisados que no son los jefes naturales de la comunidad. Esto origina muchos inconvenientes e incide en la progresiva desintegración de esta sociedad indígena, rompe el sentido de comunidad que es tradicional en este grupo étnico para el cual el bienestar colectivo se antepone a las aspiraciones individualistas. Al warao es preciso entenderlo desde sus costumbres ancestrales, respetando los valores que han configurado su comunidad, en tanto sociedad particular organizada.

Nuevamente nos encontramos ante una forma expresiva bien lograda, nacida de la tradición oral warao. Su discurso, rico en manifestaciones, es el instrumento, el arma, al que el warao recurre por necesidad y también por tradición. Es la forma de hacer oír su voz y de hacerse sentir como parte de la sociedad en general. Este relato, dada sus características socio-culturales, bien puede definirse como una respuesta étnica ante el malestar que ocasionan los conflictos sociales. Vemos aquí, una vez más, la

denuncia velada, la manifestación de inconformidad e incomodidad ante la alteración y modificación de los valores tradicionales indígenas.

El *dewara* y la *monikata mome anaka* son fuentes de enseñanza para la vida en comunidad, su centro es el espíritu humano y todo en ellos gira alrededor de sus conflictos. Esta historia nos muestra la necesidad de ver más allá de los intereses propios y de superar los sentimientos puramente individuales. Son discursos que propician la comunicación gracias a su poder para reunir a los warao (*monikata mome anaka*) y para lograr la socialización en tanto estos esfuerzos se practican colectivamente (*dewara*). Ambos tipos discursivos contribuyen a la enseñanza de un código ético dentro de la sociedad warao mediante la identificación que cada miembro establece con sus semejantes.

Memoria, voces y testimonios: la vivencia histórica y su vitalidad en la palabra.

La expresión oral de los warao ha sido capaz de existir y sobrevivir sin la presencia de alguna otra forma de mediación, como la escritura. Hoy, para muchas culturas como la warao, la oralidad es la única forma de comunicación, de conciencia, y de transmisión de conocimientos, entre ellos la historia. Es la memoria individual y colectiva de mayor significación. Es una tradición que se ha mantenido desde sus orígenes, a pesar de todas las dificultades históricas y socio-culturales que han atravesado.

Pero desde hace décadas su discurso mito-poético también ha sido vertido a la escritura, tarea que no han ejercido ellos mismos, sino quienes se les han acercado desde fuera, con el fin de conocerlos y estudiarlos, e incluso, evangelizarlos, científicos sociales y misioneros. Gracias a ese *corpus* recopilado, transcrito y traducido es posible encontrar la materia prima fundamental necesaria para realizar trabajos de investigación como el nuestro, por lo tanto son de una valía incuestionable.

De esta manera la escritura ha descubierto en el discurso mito-poético warao mundos maravillosos a los que les es inherente y en donde vive la palabra hablada, y a su vez el discurso oral warao ha hallado otra forma de preservación, distinta a la memoria, y un muy importante medio de difusión para su tradición oral, ayudas importantes para su sobrevivencia, dado el progresivo proceso de aculturación que padece su cultura.

Son textos que, bien en su tradicional forma oral, o traspuestos al papel, están relacionados directamente con el lenguaje natural, ya que transmiten referencialmente sus significados. Sin embargo, la trasposición de estos discursos a la escritura conlleva algunos inconvenientes, ya que en su ambiente natural su realización va más allá del lenguaje. La tradición oral de los warao, como todo discurso oral, implica elementos que no pueden ser plasmados en escritura. Además del narrador, la oralidad warao involucra inflexiones de la voz, cambios de ritmo y volumen, aprovecha todo el contexto espacial y temporal, el público y los elementos musicales,

coreográficos y dramáticos. Todos integrados en un sincretismo que le hace aproximarse a un arte total, vinculado a su vez, con las diferentes prácticas de la colectividad: subsistencia, trabajo, política, religión. Así que, para el warao no existe una separación entre las actividades diarias y lo lúdico, ya que unas están al servicio del otro, y viceversa. Nada de esto puede ser convertido a la escritura.

Además de todo lo anterior, está el asunto de las traducciones, que involucra el necesario conocimiento de la lengua. El warao es una lengua metafórica, así que su traducción implica ciertas dificultades, especialmente si no se tiene un profundo entendimiento de la misma. Con frecuencia los traductores incurren en el error de no rebasar el mero significado literal de las expresiones idiomáticas, o terminan interviniendo significativamente los textos embelleciendo exageradamente imágenes y expresiones, convirtiéndolas en algo más adaptable a la noción de la literatura ilustrada que a la verdadera expresión oral warao.

También se puede decir que en forma general la mayoría de los traductores no se ocupan de aspectos distintos a los del contenido, que parece ser casi lo único que capta su atención, descuidando aspectos lingüísticos y artísticos que desde otra perspectiva pueden considerarse muy relevantes. Así que las traducciones de las que disponemos los investigadores no siempre retratan fielmente las expresiones, la cabalidad o el contexto socio-histórico que implican estos relatos en su forma

expresiva original. No obstante, es necesario admitir y reconocer la encomiable labor de traducción de los discursos warao al español.

El relato que a continuación analizaremos posee características que nos llevan a suponer que ha sido intervenido, aunque no esencialmente, de manera apreciable en varios aspectos. Por ejemplo: en él se percibe la presencia de dos o más narradores, uno de los cuales es mujer, lo cual evidencia que no se trata de un solo texto, sino del ensamblaje de varias narraciones, aunque con un mismo núcleo temático. Hasta donde hemos podido conocer, esto no se corresponde con el modo habitual del discurso narrativo warao. También se perciben otras particularidades: su atípica extensión, bastante más largo de lo que habitualmente son los textos warao; la repetición en diversas ocasiones a lo largo de la narración de un mismo hecho histórico al que cada narrador hace referencia por su cuenta; la alternancia en la posición asumida por el narrador en relación con el tiempo narrativo; la edad del narrador determinada por las referencias temporales que él mismo expone; y otros elementos tal vez menos relevantes.

Todo ello nos lleva a pensar que se trata de un texto en el que el traductor acopló varios relatos más cortos con un coincidente eje narrativo, elaborados al menos por dos narradores, o que el relato fue elaborado por varios narradores juntos, narrando uno tras otro los eventos históricos aquí descritos. Como quiera que sea, es un relato singular, en el que encontramos, además de sus cualidades narrativas, la exposición

de aspectos muy importantes relacionados con la historia de este grupo étnico, amén de la revelación, una vez más, de una denuncia social, todo lo cual resulta de mucha importancia para nuestro interés. Por estas razones lo hemos considerado relevante e incluido en la selección de nuestro corpus.

NUESTRA RELACIÓN CON LOS CRIOLLOS.

(Narrado por varios indígenas warao, recopilada por Bernarda Escalante y Librado Moraleda, en distintas comunidades del Delta del Orinoco, a finales de la década de 1980, editada y publicada por Bernarda Escalante, 1992.)

Nuestros mayores cuentan que, hace ya bastantes años, los criollos maltrataban a los warao. Los cazaban como si fueran animales. Los cazaban para llevarlos a trabajar. Los llevaban engañados y los hacían trabajar muy duro y sin ningún pago. Los warao trabajaban para los criollos muy duro, como los animales; trabajaban sin recibir ningún pago. La vida de los warao que vivieron ese tiempo fue muy difícil y de muchos sufrimientos.

Yo no sé cuántos años tengo. A mi me bautizó el Padre Santos. Cuando yo era pequeña, los warao todavía vivíamos en el morichal. La yuruma era nuestro alimento. La gente no usaba vestido como ahora. Andábamos desnudos. Sólo usábamos un guayuco hecho con la corteza de un árbol. Yo me puse ropa cuando me casé porque mi esposo me la compró. Pudo comprarla porque, para aquel tiempo, trabajaba para los criollos. Teníamos curiara. La usábamos para pescar y buscar cangrejos. Recuerdo que en ese tiempo no teníamos guaral. Los hombres pescaban con cabuya de moriche. Pero si había anzuelos. Se conseguían con los criollos. Comíamos en totumas, pero ya conocíamos la paila de hierro. Venía de Trinidad. Mi abuelo hizo muchos viajes a Trinidad. Llevaba chinchorros y perros y los cambiaba por ropa, pailas, cuchillos y otras cosas. El comercio lo hacíamos principalmente con Trinidad. El comercio con Tucupita es reciente.

Con el tiempo, salimos a los ríos grandes. Recuerdo que no vi casas. Para entonces ya teníamos yuca amarga, pero no conocíamos el ocumo ni el plátano. Un día, un gobernador llamado Diosomanoje fue a Barima y regresó con ocumo. Se lo entregó a su gente, pero, como no lo conocían, los warao lo comieron crudo, y les picó mucho la boca. Al día siguiente, cuando fueron a defecar, también sintieron mucha picazón. Entonces se quejaron a Diosomanoje. El les explicó que debían cocinarlo. Lo hicieron así y les gustó mucho. A partir de ese momento los warao no botaron ni una conchita. Las introducían en el barro para que crecieran.

La vida en el morichal es dura. Así que, cuando la gente descubrió que era fácil tener comida con poco esfuerzo, se regó la voz y todo el mundo salió del morichal para hacer conuco y sembrar ocumo.

Conocí Tucupita cuando allá había una sola casa. Fui por primera vez cuando era casi una adolescente. Íbamos en una curiara grande con muchos hombres jalando canalete.

Diosomanoje vivía en una ranchería con su gente. Un día, un hombre de la ranchería de Diosomanoje tomó por esposa a una mujer de otra ranchería. Al gobernador de esta ranchería no le gustó y lo arreglaron a golpes entre los hombres de ambas rancherías. La pelea tuvo lugar hacia la boca del Canaima. Murió mucha gente. Entonces los dos gobernadores se fueron a canalete a Ciudad Bolívar para arreglar el problema. El gobernador criollo les ordenó hacer las casas muy separadas para evitar nuevos enfrentamientos. Por eso ahora los warao vivimos regados por todos los ríos. Los warao no podemos vivir juntos porque peleamos.

En aquel tiempo no existía Tucupita, pero sí Santa Catalina. Allí vivían los criollos.

Un día vinieron por aquí los criollos buscando gente para hacer el relleno del pueblo de Tucupita. Mi esposo trabajó en el relleno. Estuvo allá dos meses. Se llevaban a los warao a la fuerza. Turnaban los grupos. Los que regresaban traían ropa, pailas, cuchillos y platos.

Mi abuelo me contaba que, antes, los criollos eran muy malos con los warao. Venían de noche y se los llevaban a trabajar. Los llevaban a recoger purgo y no les pagaban. Sólo les daban comida. Si recogían poco, en la tarde les daban planazos.

El jefe del purgo se llamaba Dudú, y el compañero Nievécito era el que les daba los planazos. El purgo lo conseguían en un lugar llamado Simoina, por los lados de Tucupita. Recogían el aceite del purgo en una lata. Tenían que llenar dos galones. Si no lo hacían los planeaban.

Pasaban mucha hambre y se morían. Algunos huyeron y se perdieron. Un día, unos huyeron en una curiara hasta la barra y otros se fueron por tierra hasta llegar a la boca del Winikina. Tardaron semanas en llegar. Dormían a la orilla de la playa y comían cangrejos. En la boca de Araguabisi un hombre les prestó un hacha para que tumbaran un moriche. Así pudieron comer.

Estas calamidades las sufrieron mis abuelos. Para este tiempo todavía no habían llegado los misioneros. Esta historia se la oí contar a mis abuelos. Mi abuelo también trabajó en el relleno para hacer el pueblo de Tucupita. En ese tiempo iban a Tucupita en canaleta. Desde Araguaimujo, seis o siete hombres empleaban tres días en llegar jalando canaleta.

Mi papá trabajó sacando aceite de purgo. Trabajó en Simoina, de Tucupita hacia Pedernales. Sufrió mucho. ¡Carajo! Eso eran años y años, meses y meses. Eran dos meses, cinco meses, un año, dos años. Como recibía muchos maltratos, un día se escapó del campamento. Cuando llegó a la casa, los parientes le preguntaron:

— ¿En qué trabajaste?

— Trabajé sacando aceite de purgo. Sufrí mucho.

Mi padre llegó aquí e hizo la primera casa. Así es como se originó la ranchería de Sacupana.

En aquel tiempo ¡sí sufrieron los warao! A veces trabajaban sin comida, con mucha hambre. Les decían: “¡Trabajen! Si trabajan recibirán comida, si no, no les daremos nada”. Y

ellos trabajaban. Se llenaba la casa con galones de aceite de purgo. Luego lo cocinaban y salía en forma de pelotas.

Los criollos venían, reclutaban gente y se la llevaban. Llevaban gente de diferentes rancherías. Llevaban uno de cada casa. Le decían: “Te daré comida y te pagaré bien. No pasarás trabajo. No vas a sufrir”.

Y los warao, creyendo que era verdad, se iban. Los hombres iban solos, sin mujer y sin hijos. Estos se quedaban en la casa y pasaban mucha hambre. Las mujeres y los hijos se quedaban en la casa sin comida, esperando que regresara. Algunos regresaban y otros no. Los que regresaban venían muy flacos de tanto trabajar y del hambre que pasaban. Venían sin dinero y sin ropa.

Muchos se escapaban del campamento. Recorrían mucho monte. Los que tenían suerte llegaban a sus casas. Algunos se encontraban en el camino con criollos de buen corazón que los traían a sus rancherías. Muchos no regresaban a su comunidad. Se quedaron viviendo a lo largo del río Orinoco, desde el cerro Sacupana hasta Barrancas. A un tío mío lo llevaron sin su mujer y no regresó más. Los hijos quedaban en la casa, tenían que buscar ellos solos la comida. Cazaban y pescaban, Así crecían.

En un principio, los warao fueron por propia voluntad, engañados por las falsas promesas. Pero cuando cayeron en la cuenta de cómo era la realidad, los warao se negaban a ir. Entonces, los llevaban a la fuerza. Les echaban “cuero” si se negaban a ir.

Al llegar al campamento los ponían a trabajar. Si no obedecían los mandaban a palos. Por eso, nosotros llamamos a los criollos *kaisanamo*, es decir, “nuestros torturadores”, “gente que nos maltrata”, “nuestros verdugos”. Así fue como ocurrió.

Entre estos criollos que maltrataron tanto a los warao había uno muy famoso llamado Pancho Moya, que murió a manos de los warao en el caño Jiosimoida. Le toleearon la cabeza por maltratar a su gente. Este hombre se dedicaba a llevar warao a los campamentos. LLevaba mujeres, hombres y

niños. En el campamento, ponía a los hombres a trabajar y violaba a las mujeres. Así sucedía. Ya hartos de tanto maltrato, un día los warao se pusieron bravos: “este hombre nos está maltratando demasiado”, se dijeron. Y se rebelaron contra él y lo mataron en Jiosimoida. Así fue como sucedió. Este suceso no es muy antiguo. Lo primero que conté ocurrió mucho antes de la muerte de Moya. Después de la muerte de Moya, los criollos ya no volvieron a sacar warao por la fuerza y dejaron de maltratarlos.

Para esta época ya habían llegado los misioneros. Pero ellos no decían nada. Tampoco había jefes que defendieran a los warao. Nadie defendía a los warao. Esto es lo que sé acerca de esa época. Pasó no hace demasiado tiempo. Para ese entonces yo era un muchacho. Yo ví cuando mi papá y mi mamá se pusieron viejos.

Más tarde, cuando yo era ya un hombre joven, llegaron los criollos por aquí para mandarnos a trabajar en la siembra de arroz. Pero no maltrataban tanto a los warao como cuando se los llevaban a sacar aceite de purgo. Nos mandaban a trabajar en la siembra de arroz. Yo también trabajé en la siembra de arroz. Trabajé cinco años. Nos pagaban muy poco por este trabajo y nos daban muy poca comida. Con eso conseguíamos algo de ropa. Nos pagaban poquito, pero como la ropa era barata podíamos comprar algo. Nosotros trabajábamos por aquí mismo. Esto que ves detrás de mi casa es un rastrojo de siembra de arroz de aquella época. Trabajábamos, pero el trabajo no era muy forzado. Nos daban comida y algo de dinero. No hubo maltratos. Pero en la época del purgo, sí fue de muchos sufrimientos para el warao.

A mí me contaron que, antiguamente, se llevaban a los warao. Se llevaban a muchos hombres. Las mujeres se quedaban en la casa. De esta ranchería se llevaron gente.

En la época en que se los llevaban a sacar aceite de purgo, los warao ¡sí sufrieron! Sacaban el aceite de purgo en latas. Llevaban latas y los jefes del trabajo las recogían. Así trabajaban. Mi abuelo me decía: “Nosotros sufrimos mucho sacando aceite de purgo en la cabecera del Acure, selva adentro. Allí había mucho purgo. Allí trabajábamos”. Así me contó mi abuelo. Mi abuela también me contó esto que te

estoy narrando. Yo no lo viví, pero así me lo contó mi abuelo y mi abuela.

La historia de Pancho Moya también la sé yo. Me la contó mi abuela. Contaba ella que Moya llegaba a una ranchería y se llevaba a todos. Agarraba a los hombres, los amarraba y violaba a las mujeres. Después los tiraba en la curiara y se los llevaba.

Mi abuela vivía en Burojoida. Siendo adolescente, un día, cuando venían de regreso a la ranchería se encontraron con que Pancho Moya se estaba llevando a muchos warao. Andaba en una curiara grandísima. Cuando la gente que venía de regreso a la ranchería se dio cuenta de que se estaban llevando a la gente, se regresaron. Pancho Moya los persiguió con el fin de llevárselos también, pero ellos se metieron por un cañito y lograron escapar. Llegaron a la cabecera del cañito y agarraron monte. Moya los perseguía disparando con escopeta. Siguieron huyendo, pero, al llegar a un lugar llamado Mora, fueron alcanzados por Moya. Allí los agarró y se los llevó.

Moya llenaba una curiara de warao y se iba. Regresaba, llenaba la curiara de gente y se iba. Así hacía. Llevaba hombres, mujeres y niños. A veces se quedaban las rancherías vacías. Esta gente venía sin policía y sin guardia. No sé para dónde se llevaron a tanto warao.

En el caño Jiosimoida vivía bastante gente. Moya llegó y agarró a muchos. Ellos le dijeron a Moya que, caño adentro, había muchos más.

Los warao se habían puesto de acuerdo para que, cuando la gente que andaba con Moya, estuviera en el interior del cañito, cada uno matara a un criollo.

Después que mataron a los criollos, los warao regresaron a donde estaba Moya. Este les preguntó:

— ¿Mi gente viene con más indios?

— Sí, vienen con más indios.

— ¡Qué bien! Este viaje si está resultando bueno. Me voy a llevar a muchos indios.

Después les preguntó:

— ¿Qué quieren ustedes?

— Queremos tabaco, azúcar y jabón.

Pero como ya habían acordado, los warao lo mataron. Eso sucedió en Jiosimoida. Allí murió Pancho Moya con toda su gente. Había dos curiaras grandes llenas de warao cuando mataron a Moya.

Este criollo maltrató mucho a los warao. Cuando él estaba vivo, los warao sufrían demasiado. Esto sucedió antes de llegar los misioneros, Esta es la historia de cómo se sublevaron los warao. Se la oí contar a mi abuela.

Algunos de los que dieron muerte a Moya fueron llevados presos a la isla de Guasina. No sabemos quién dio la orden. En esa isla murieron muchos warao. No sabemos cuantos. En el cerro Sacupana hay una estatua de un hombre y una mujer abrazados. Esas son dos personas que murieron en Guasina cuando estaban presos. Así me contaron. Todo lo que acabo de narrar se lo oí a mis abuelos.

Después de que murió Moya, la gente regresó a sus rancherías. Los pueblos de Macareo Santo Niño, Piacoa y Santa Catalina están formados por warao que vinieron de las bocas, sacados por Moya. Esto lo dicen los propios habitantes de estos pueblos: “Nosotros también somos warao”. Estos criollos de hoy son los hijos de los warao que fueron sacados de sus rancherías a la fuerza para llevarlos a trabajar.

Hasta no hace mucho tiempo los warao hemos trabajado en la siembra de arroz para los criollos. La gente de Curiapo, Murako y Kuamujo trabajó en la siembra de arroz. Cada ranchería trabajaba para un solo hombre. Yo trabajé para Renó cuando él vivía en Guayo.

En la actualidad, a los warao ya no nos maltratan así. Pero he oído comentarios de que a los warao nos están quitando la

tierra. En casi todos los caños hay árboles con señales. A lo mejor nos están quitando la tierra y nosotros no nos estamos dando cuenta.

En el tiempo del purgo llegaban criollos buscando hombres para trabajar. Pero era como una guerra. Porque llegaban a una ranchería y se los llevaban a la fuerza. El que se negaba lo amarraban y lo embarcaban en la curiara. A los hombres jóvenes que tenían esposas, también jóvenes, los obligaban a llevárselas con ellos para que sirvieran de cocineras en el campamento. Cuando se negaban también las amarraban y las embarcaban. Tenían a las mujeres separadas de los hombres. Había dos campamentos: uno hacia los lados de Tucupita y otro hacia Curiazo, en el caño Acure.

Venían algunos botes grandes con varios hombres para trabajar extrayendo la resina del purgo. Les hacían trabajar duro. Muchos warao murieron mientras realizaban este trabajo. Los tenían varios meses en los campamentos y luego los devolvían para luego llevarse a otros. Por eso es por lo que los warao no podían vivir en ríos abiertos. Antes vivían a la orilla de los ríos Sacupana, Araguao, Murako y otros, pero cuando empezaron a venir los criollos para llevarse a la fuerza a la gente, los warao se escondieron en el monte.

Un día, cansados, los warao emboscaron a Pancho Moya. Este era el criollo que raptaba a los warao. Ocurrió así: Cuando llegó Moya, la gente de Sacupana, Araguao, Murako, Santa Rosa y Canaima huyó adentrándose en el caño Jiosimoida.

Los que no lograron huir fueron apresados por Moya y sus hombres. Moya se quejó de que no eran suficientes hombres. Entonces los warao le dijeron que en Jiosimoida había muchos más. Y se ofrecieron para guiarlo hasta el lugar donde estaban los warao.

El camino hacia el morichal era largo; quedaba muy adentro. Como quedaba muy lejos, enviaron a algunos warao delante para que dieran el aviso de que Moya iba a buscarlos. Pero, como ya estaban de acuerdo, los warao se prepararon para emboscarlo.

Una parte de los warao vinieron hasta donde estaban los botes de los criollos. Otro grupo numerosos de warao estaban escondidos detrás de los árboles. Estaban armados con hachas, machetes, lanzas y palos. Sólo salieron unos diez warao para hablar con los criollos. Pancho Moya les preguntó:

— ¿Dónde están los otros warao?

— Vienen, poco a poco, porque traen mucha comida y vienen también mujeres.

— Voy a mandar a toda mi gente a buscarlos, respondió Moya.

Salieron los criollos en busca de los warao. Con Moya se quedaron algunos de sus hombres. El camino hacia el morichal estaba lleno de warao. Pero estaban escondidos.

Cuando los criollos se dirigieron hacia el morichal, los warao aprovecharon para matar a Moya y a los que quedaron con él. Después persiguieron a los que iban hacia el morichal.

Había un warao que trabajaba para Moya. A éste no lo mataron por ser warao. Pero él los traicionó y denunció a su gente. Después de un tiempo, tomaron presos a los warao y los llevaron a Guasina. Los tuvieron presos un tiempo y después los soltaron para que corrieran. Les echaron plomo; unos murieron y otros lograron salvar la vida.

Merejina era una gran ranchería. Llegó un día un criollo llamado Victorio y se adueñó de la ranchería. Se hizo jefe.

Llegó salando pescado. Todos los warao tenían que pescar para él. Pescaban y pescaban, y le entregaban el pescado, pero no les pagaba. Cuando algo le molestaba, amarraba a los warao y los castigaba. Así era todo el tiempo.

Había bastantes criollos que trabajaban de esta manera, que se adueñaban de las rancherías y obligaban a los warao a trabajar para ellos. Por los lados de Curiazo había muchas rancherías que eran manejadas así. Los warao perdieron la libertad. No podían moverse sin permiso del criollo. El que se alzaba lo mataban. Los criollos hacían con los warao lo que querían.

Pero un día llegaron los padres capuchinos. Cuando oyeron que venían los padres a ayudar a los warao, ellos se fueron.

Antiguamente, la vida de los warao era tranquila; todos estaban unidos. Pero, desde la llegada de estos criollos cada quien tomó su rumbo. Estaban asustados porque les quitaban las mujeres y los hijos jóvenes. Los warao vivían amargados.

Con la llegada de los padres, la vida de los warao comenzó a mejorar. Los padres tenían mucho poder. Hablaron con el gobernador y los sacaron a la orilla de los ríos. Los warao recordamos a los padres como cosa buena. Los viejos estaban a favor de los padres. Si no hubieran llegado los padres, ¿qué habría sido de los warao?

Un día, cuando ya los capuchinos estaban en el Delta, los warao pusieron una fiesta. Llegó al lugar un criollo y se llevo a una muchacha warao, como acostumbraban a hacer siempre los criollos. Los warao se pusieron muy molestos y lo persiguieron en la curiara. El criollo se puso bravo y agarró un machete. Los warao le dijeron que sólo querían que les devolviera la muchacha. Intentaron convencerlo, pero el criollo se negó e hirió a un warao con el machete. La gente entró en cólera y le cayeron a palos hasta que lo mataron. Esto sucedió por el caño Arawao, en la boca de Araguaimujo.

Para evitar problemas con la familia del criollo, el padre Rodrigo aconsejó a los warao que se entregaran. Y les prometió que hablaría con el gobernador. Se entregaron siete warao. Fueron a canaleta hasta Tucupita. Tardaron tres días en llegar. Iban con una carta del padre. Este les aconsejó que llegaran de noche, para que los familiares del muerto no los vieran. Tenían que entregar la carta del padre en el Comando.

Llegaron de noche y entregaron la carta en el Comando. Los metieron presos, pero no les hicieron nada, porque el Padre, en su carta, anunciaba que llegaba para hablar con la autoridad. Llegó al día siguiente.

Los tuvieron presos en Tucupita durante cinco meses. Después los soltaron y también regresaron de noche. A partir de ese suceso, los Padres tuvieron mucho poder y los criollos se replegaron.

Ahora los criollos nos traen mercancía de arriba. Ellos las compran baratas y nos la venden caras; el doble o el triple del precio al que ellos las compran. Pero, además, nos pagan muy poco por el trabajo de un día. Por eso, aunque trabajemos mucho nunca tenemos nada.

Hoy también es casi igual a los tiempos pasados: es muy poco lo que nos pagan por nuestros trabajos; es muy poco lo que nos pagan por nuestros productos. Nos pagan muy poco por el fruto de nuestras siembras. Además de pagarnos poco, nos engañan el peso de los productos. Nos rebajan el peso o la medida y nos pagan menos de lo que nos corresponde. Por todo esto, la relación de los warao con los criollos hoy es muy parecida a la del pasado.

A pesar de esto, no siempre es mala la relación con los criollos, porque los hay buenos. Hay criollos que son buenos con el pueblo warao. Hay maestros criollos que nos enseñan y hay médicos criollos que curan nuestras enfermedades y nos enseñan muchas cosas buenas de su mundo.

Los warao tenemos que aprender español, aprender a conocer el valor del dinero, aprender a pesar y medir el producto de nuestro trabajo. Todos tenemos que aprender las cosas buenas del mundo criollo para poder defendernos. Tenemos que tomar para nosotros las cosas buenas de los criollos. Debemos conocer el pensamiento y la cultura del criollo sin olvidar la nuestra. Tenemos que defender nuestra lengua, nuestras costumbres y todas nuestras cosas. Tenemos que defender lo nuestro por encima de otras costumbres. Si nosotros pensamos así, aprenderemos de los criollos, pero seguiremos siendo warao.

Este *dewara* cumple una función informativa y reveladora, representa un testimonio y una manifestación. Está constituido por una relación de hechos y anécdotas cuyo conocimiento resulta de mucha utilidad en la comprensión histórica de la sociedad warao en el último siglo. Los eventos aquí descritos son de trascendencia porque revelan la magnitud de la alteración y modificación de su forma de vida y su situación

socio-económica y cultural. Además, muestran cómo esa transformación ha estado determinada por su relación con la sociedad criolla. Esta narración evidencia dos aspectos fundamentales para el buen entendimiento de la sociedad warao, por un lado descubre numerosos elementos idiosincráticos propios de este grupo étnico, sus vivencias como colectivo, sus costumbres, y su singular manera de adaptarse o de modificar las circunstancias, según sea su necesidad. Por otro lado, expone las difíciles condiciones de vida a las que ha sido sometido el warao por parte de la sociedad criolla a lo largo de su historia reciente. Es, sin lugar a dudas, un texto con un definido carácter socio-histórico.

Los narradores en este texto son protagonistas o testigos presenciales de casi todos los eventos descritos, aunque en algunos casos manifiestan conocerlos gracias a la transmisión de conocimientos heredada a través de su tradición oral. La acción de la mayor parte del relato se ubica en un pasado ya distante, indica que se trata de al menos un narrador de edad muy avanzada, y otros, tal vez menores. Los hechos narrados describen, fundamentalmente, cuáles han sido las condiciones que han mediado en la relación entre el warao y el criollo. El elemento fundamental aquí es el manejo del tiempo, en el que predomina la alternabilidad.

Desde el inicio, el primero de los narradores, en este caso una mujer anciana, afirma que se trata de una historia muy antigua: “Nuestros mayores cuentan que, hace ya bastantes años”. Teniendo en cuenta que probablemente se trata de una de las mujeres

de mayor edad en la comunidad, podríamos concluir que cuando habla de “nuestros mayores” no se está refiriendo a ancianos mayores que ella, sino a antepasados, que en vida transmitieron los conocimientos históricos que ella ha heredado y ahora comunica. Al mismo tiempo deja claro que incluso para ella se trata de una historia ya lejana en el tiempo: “hace ya bastantes años”, y el uso de la tercera persona revela que ella no la vivió: “La vida de los warao que vivieron ese tiempo fue muy difícil y de muchos sufrimientos”.

Sin embargo, en la secuencia que le sigue ella asume su participación en la historia, así que el tiempo narrativo cambia. A pesar de que ella misma confiesa no conocer su edad, nos provee de algunas pistas que posibilitan realizar un cálculo aproximado de la misma, la cual estimamos alrededor de 90 años: “Yo no sé cuántos años tengo (...) Cuando yo era pequeña, los warao vivíamos en el morichal (...) La gente no usaba vestido como ahora. Andábamos desnudos. Sólo usábamos un guayuco hecho con la corteza de un árbol (...) Comíamos en totumas, pero ya conocíamos la paila de hierro. Venía de Trinidad (...) El comercio lo hacíamos principalmente con Trinidad. El comercio con Tucupita es reciente (...) Conocí Tucupita cuando allí había una sola casa (...) En aquel tiempo no existía Tucupita”.

Todos estos elementos permiten la posibilidad de aproximar el tiempo en que se ubica su relato, muy probablemente entre mediados del siglo XIX y principios del XX, aunque no se ofrecen fechas específicas. También la narradora expresa desde el

comienzo sobre qué versa su relato: “los criollos maltrataban a los warao. Los cazaban como si fueran animales. Los cazaban para llevarlos a trabajar. Los llevaban engañados y los hacían trabajar muy duro y sin ningún pago.” Este es uno de los argumentos principales a lo largo del texto, la descripción de la relación entre la sociedad warao y la criolla y sus determinantes. Como bien lo indica el título: *Oko jotaraotuma isiko oriwere nakaya* (nuestra relación con los criollos).

Esta relación ha sido definida principalmente por el daño infligido, en mayor o menor medida y dependiendo de la época, por el hombre criollo al pueblo warao. En términos generales, desde el principio de la narración hasta su final, los narradores describen la explotación, esclavización y la matanza de muchos warao a finales del siglo XIX y principios del XX, así como la subvaloración de sus productos y mano de obra y la especulación en el comercio en tiempo más reciente, hasta el presente, lo cual significa que sus condiciones de vida han mejorado, pero aún se mantienen en un nivel de inferioridad y desventaja en relación con la sociedad criolla.

Todo lo anterior es definitorio en el ordenamiento de la historia, ya que permite al oyente, o lector en nuestro caso, ubicarse tanto geográfica como temporalmente dentro de la misma. Una vez contextualizado el relato, establecido el espacio temporal y revelada su materia central, la narradora comienza a contar los acontecimientos y a dar a conocer los personajes y circunstancias que constituyen la historia, integrada por numerosos elementos reveladores de cuáles eran la forma y las

condiciones de vida para el warao en el tiempo anterior a su existencia, durante su infancia y hasta bien avanzada su vida, al mismo tiempo que reseña las circunstancias que han determinado la expresión de un texto como este. En ocasiones sus expresiones son bastante explícitas, pero en otras consisten más bien en sugerencias, lo cual demuestra su capacidad para manejar diferentes niveles de la estructura narrativa, resultando un texto de mayor complejidad.

La voz narrativa varía entre la primera persona del singular y la primera persona del plural, dependiendo de su situación en el marco de la historia, si el relato tiende más hacia la visión personal del narrador o si se refiere al colectivo de su sociedad. Se trata de varios narradores, pero con un coincidente punto de vista. Ellos no se intercalan, pero si parecen complementarse, ya que uno tras otro relatan su versión de la historia y cada quien aporta nuevos elementos. Por ser miembros mayores de su etnia son poseedores del conocimiento necesario para elaborar una relación de hechos tan detallada y compleja. Es la historia de los warao contada por ellos mismos.

Se mencionan aquí algunos aspectos importantes de las costumbres tradicionales del warao: la vida en el morichal, la canoa, el guayuco, la pesca, el conuco, la migración de una zona a otra por necesidad, y otros que no eran propios, pero que han sido adoptados como parte de su forma de vida y manutención, como el cultivo del ocumo, del arroz y el comercio. También los períodos de trabajo explotador en la extracción del “purgo” (presumiblemente se trata del caucho o del aceite de palma), y

de fundación de la ciudad de Tucupita, hoy capital del estado Delta Amacuro, tienen relevancia en esta historia. Todo esto, junto a motivos como la desintegración social causada por agentes externos y el daño físico y psicológico ocasionado por el maltrato y la subvaloración, son, en líneas generales, los elementos que articulan esta secuencia del *dewara*.

Más adelante la voz narrativa cambia de género, lo que indica claramente que se trata de un segundo narrador, masculino, y al parecer un poco más joven, aunque igualmente su relato se desplaza entre diversos tiempos, anteriores y durante su vida. Sus expresiones así lo evidencian: “Estas calamidades las sufrieron mis abuelos (...) Mi papá trabajó sacando aceite de purgo (...) Para ese entonces yo era un muchacho”. Luego se manifiesta como protagonista de los acontecimientos: “Más tarde, cuando yo era ya un hombre joven, llegaron los criollos por aquí para mandarnos a trabajar en la siembra de arroz”. Asimismo, expresiones como: “Mi abuelo me contaba que...” o “Esto es lo que sé acerca de esa época” y “A mi me contaron”, reflejan la vigencia en estos narradores de la tradición oral heredada. A pesar de no haber vivido aún en esas épocas aludidas, poseen el conocimiento de la historia porque lo han recibido por la transmisión de saberes que se efectúa a través de su discurso, como parte fundamental de unas costumbres ancestrales que se mantienen. Esa tradición es la depositaria de su memoria colectiva.

Este narrador introduce en el relato una historia de importancia vital para el desarrollo de este *dewara*, que se repite con algunas variantes en cuatro oportunidades a lo largo del relato. Es la historia de Pancho Moya, un criollo que, según los testimonios, ha sido el hombre que maltrató con más bestialidad a estos indígenas, tanto que llevó a los mismos warao a tomar la justicia por mano propia, dando muerte a este hombre para acabar con el padecimientos que ocasionaba. Esto indica un signo importante en la psique del warao, que en situaciones difíciles es capaz de ejecutar acciones extremas, contra su propia naturaleza pacífica, en defensa del bien común. Situaciones similares se van a desarrollar nuevamente en el transcurso de la narración.

El relato presenta, además, la primera referencia de la llegada de los misioneros capuchinos a la región deltana, que según sabemos data de principios del siglo pasado, década de los veinte, aproximadamente, y que representaron un factor de cambio favorable para los warao, como puede verse más adelante en el texto. Esta segunda parte del relato es bastante más corta que la anterior, y aunque se introducen nuevos elementos, como personajes y situaciones, su núcleo temático es básicamente el mismo.

El recurso de la repetición, muy común en la tradición oral warao, es bastante utilizado en esta narración. A lo largo de la misma los narradores tienden a reiterar los hechos o personajes que consideran más relevantes para la historia. Vemos en esa

actitud una intencionalidad clara: es la estrategia usada por estos aborígenes para darle mayor énfasis a la idea que desean transmitir. Eso se nota tanto en las canciones, como en los textos narrativos. También encontramos aquí el empleo del diálogo, aunque escaso, como estrategia de reafirmación de las ideas. Poner en boca de los propios personajes algunos parlamentos le confiere un carácter de mayor veracidad a un pasaje específico.

Luego de esas dos primeras partes bien definidas, encontramos algunos fragmentos más que contienen aspectos que los diferencian, pero cuyos límites no son tan sencillos de determinar. Hay muchos elementos que se repiten, y hay también hasta el final de la historia la introducción de nuevos ingredientes de importancia que proveen mucha información acerca de la idiosincrasia de este grupo étnico, sus vivencias, su sufrimiento, su despliegue como pueblo, sus dificultades y su adaptación, la presencia de los misioneros y, en definitiva, su relación con los criollos, una relación cuyo determinante principal se ha visto crudamente reflejado en sus expresiones lingüísticas: “Por eso, nosotros llamamos a los criollos *kaisanamo*, es decir, ‘nuestros torturadores, gente que nos maltrata, nuestros verdugos’”.

El asunto del despojo territorial también se ve reflejado en este *dewara*, aunque sin profundización: “Pero he oído comentarios de que a los warao nos están quitando la tierra... A lo mejor nos están quitando la tierra y nosotros no nos estamos dando cuenta.” No deja de extrañar esta posición asumida por el narrador con una aparente

ingenuidad, el problema de la tierra para los warao viene desde la conquista y en torno a esto ha fijado posición mucha gente, particularmente en las últimas décadas, tanto dentro de la propia etnia warao, como desde la sociedad criolla. En la actual Constitución venezolana se establece la necesidad de restituir los derechos que los indígenas poseen sobre la tierra que han ocupado ancestralmente, sin embargo, este proceso continúa siendo una deuda que el Estado venezolano tiene pendiente con las etnias indígenas de nuestra nación, entre ellas, obviamente, también los warao.

Hacia el final del texto toma especial relevancia la presencia de los misioneros como factor de mediación entre los criollos que trastornan la vida del warao: “Antiguamente, la vida de los warao era tranquila; todos estaban unidos. Pero, desde la llegada de estos criollos cada quien tomó su rumbo (...) Los warao vivían amargados (...) Con la llegada de los Padres, la vida de los warao comenzó a mejorar (...) A partir de este suceso, los padres tuvieron mucho poder y los criollos se replegaron”. Aparece entonces el misionero como una presencia que propicia la mejora en la vida del warao. Una especie de salvador, lo que le confiere, a esos religiosos, incluso hasta el día de hoy, una posición de mucha trascendencia dentro de la sociedad warao.

Se puede concluir, entonces, que la vida de esta etnia ha mejorado, aunque las dificultades no hayan desaparecido. Siguen siendo explotados y subvalorados por los *jotaraos* advenedizos, sus propios testimonios dan certeza de ello: “Hoy también es

casi igual a los tiempos pasados: es muy poco lo que nos pagan por nuestros trabajos; es muy poco lo que nos pagan por nuestros productos”. No obstante, esa relación se ha modificado y el warao percibe de mejor manera, con otra actitud, la inevitable presencia del criollo con toda su influencia socio-económica y cultural: “A pesar de esto, no siempre es mala la relación con los criollos, porque los hay buenos. Hay criollos que son buenos con el pueblo warao”.

El último párrafo de este *dewara* (que no citaremos debido a su extensión) revela la disposición que ha adoptado el warao en su entendimiento, más por conveniencia y necesidad que por convicción, en cuanto a su necesaria relación con la cultura criolla. Sin embargo, también manifiestan la necesidad de conservar sus propios valores con el fin de sobrevivir como etnia y como colectivo estructurado de acuerdo a unas creencias y costumbres que les han definido desde su origen.

Este *dewara* cumple con las funciones de moldear y describir las prácticas sociales y vivencias de la sociedad warao, y de sancionar y validar aquellas experiencias con las que el grupo debe identificarse para asegurar el consenso de su convivencia como etnia. A través de esta narración el pueblo warao es capaz de adquirir códigos de comportamiento y de servirse de ellos, lo cual les permite afirmar su identidad y adaptar su idiosincrasia a las nuevas y crecientes realidades, por difíciles que estas sean. Este es un discurso con una orientación práctica, ofrece una indicación modelizante y revela formas de vida. El lenguaje aquí no es ambiguo y los perfiles

están bien definidos, por eso caben pocas interpretaciones. El oyente es invitado a comprender ese lenguaje, tal vez como única posibilidad, y a asimilarlo en su dimensión vivencial, testimonial, que implica textualmente un discurso de veridicción.

Las culturas orales como la warao le asignan mucha importancia a los aspectos sociales para mantener viva su historia y sus tradiciones. Sus eventos de oralidad comprometen a los oyentes, obligándolos, en cierta manera, a comprender las circunstancias y asumir posiciones ante estas. Relatos como este, intensamente polarizado, significa que existe la necesidad de adaptación o adecuación a las nuevas realidades, tomando como base su historia, para ello los warao se ven en la necesidad de hacer un balance de sus saberes y de sus recuerdos de forma funcional, para enfrentar el advenimiento de lo nuevo, del porvenir.

Los narradores de estas historias, y seguramente su auditorio, como sujetos activos, resignifican este discurso de manera autónoma, personal, y puede que hasta divergente. A pesar de las coincidencias, se entrecruzan aquí puntos de vista, voces, reacciones distintas e interpretaciones. Nosotros mismos, como espectadores, al acceder a este texto, establecemos una suerte de interacción dialógica con la cultura warao. Para entender el significado de esta historia se requieren varios elementos: comprender el fundamento histórico del que surge esta narración y aceptar la descripción de los hechos del pasado en los que se apoya, puesto que son su fuente;

identificar el tema y encontrar su significado; establecer el motivo de la narración; cómo se manifiesta aquí la mentalidad warao; y en qué contexto se cuentan estas cosas. Por encima de las libertades que se toman los narradores, su público, y nosotros como lectores o investigadores, es un hecho que la estructura de estos relatos permanece más o menos estable, de allí que se continúen transmitiendo hasta el presente.

La aventura de la tradición oral warao es colectiva, los conocimientos y los textos son patrimonio de todos, así que todos gozan del derecho de reelaborarlos y contar su propia versión. Los relatos son acogidos colectivamente y se convierten en la voz de todos. No se sabe quién los compone o crea, pero comprenden la esencia de la totalidad de un pueblo, recogen sus sentimientos, ideas, sueños y tendencias. Esta tradición sobrevive y se reproduce entre los warao, fundamentalmente porque cumple una función vital. Gracias al saber social acumulado, sus vivencias y creencias trascienden el límite impuesto por el fin de una generación y se comunican con las siguientes.

CAPÍTULO V

LA ORALIDAD INDÍGENA COMO INTERTEXTO:

COSTADO INDIO, de Gustavo Pereira

AKAIDA, de Mariela Arvelo

El diálogo intercultural.

En diversas ocasiones a lo largo de este trabajo hemos declarado acerca de la influencia, con frecuencia nociva, de la cultura criolla sobre la cultura warao, la cual en muchas de las veces se ha traducido en el menosprecio del propio warao por su sistema de valores culturales, privilegiando así un conjunto de valores distintos a los propios. La cultura de los warao, a pesar de ser un elemento fundamental en la conformación histórica de la nación venezolana, no ha gozado del espacio de participación ni del reconocimiento necesario y adecuado a su importancia socio-cultural en la sociedad venezolana. No obstante, sus estructuras sociales y religiosas, su lengua y sus expresiones artísticas poseen una importancia vital como parte del quehacer cultural de nuestro país, y con el pasar del tiempo su cultura, antes menospreciada, se ha ido abriendo caminos y ganando espacios en la sociedad, infiltrando incluso a nuestra propia cultura.

La presencia de la cultura warao en el contexto nacional ya no solo se limita al comercio de sus artesanías o a algunas aportaciones lingüísticas como Wirinoco, Wayana, Amacuro o Paria, entre otras. Lo que en principio fue visto como un mero objeto de estudio sin perspectivas, se ha convertido en una potente perspectiva que trasciende la de los científicos y literatos que la han estudiado y valorado. Hemos pasado de simplemente observar e intentar definir al warao, a percibir cómo se observa y define el warao a sí mismo, cómo nos ve él a nosotros y, aún más, cómo ha comenzado el warao a dialogar con nuestra cultura a través de su lengua y sus manifestaciones orales. Su presencia aumenta en la medida en que abrimos nuestro entendimiento al cultivo de sus facultades y al conjunto de conocimientos que le son propios. Esto ha hecho posible acercarnos a la comprensión de un fenómeno primeramente ajeno, pero no sumergiéndolo bajo la luz de un entendimiento siempre igual, meramente contemplativo, sino refractando su lengua y sus expresiones artísticas hacia otra forma de comprensión y expresión dentro de nuestra propia cultura ilustrada, la literatura.

Toda esta evolución está inserta dentro del contexto de la interculturalidad descrito en el primer capítulo de nuestro trabajo, según el cual no hay imposición de una cultura sobre la otra, sino que hay un intercambio enriquecedor entre ambas partes, se orienta en ambos sentidos, con lo cual las sociedades indígenas aportan elementos valiosos a la sociedad mayoritaria y esta a su vez cede aquellos que pueden ser de interés y utilidad en el mundo indígena. Esto para Mosonyi es “un proceso de ínter influencia

creadora entre el grupo minoritario y la nación como un todo.” (Mosonyi, 1975: 10). De allí que el desarrollo creativo de la cultura y sociedad venezolana desde hace un buen tiempo ya haya venido dialogando, nutriéndose podríamos decir, con los procesos creativos de las etnias indígenas del país.

El dialogismo cultural, un concepto bajtiniano de la primera mitad del siglo XX referido fundamentalmente a la literatura, es un estado necesario de la cultura actual, una condición básica. También lo es de la condición humana. Como humanos recibimos un legado y dialogamos con él, construimos nuevos valores con los ingredientes que recibimos. El resultado es valioso en la medida en que mantiene el equilibrio entre, en palabras de Bajtín, “lo dado y lo creado”. Posteriormente, Julia Kristeva, basándose en esta primera noción de Bajtín, habló de un proceso que en literatura, y podría afirmarse más ampliamente que en la cultura en general, funciona en dos pasos progresivos: “absorción y transformación”.

El primero se refiere al aprendizaje, es un mecanismo que actúa de forma consciente e inconsciente, voluntaria e involuntaria. La “absorción” es el medio por el que los seres humanos nos desarrollamos en el seno de una cultura, es el aprendizaje. Aprender no es solo aquello que hacemos de forma ordenada, más o menos sistemática u organizada. Aprender, en un sentido amplio, es algo que nos es natural y consustancial. El ser humano es un ser que aprende, un ser que transmite culturalmente. Aprender es recibir un legado o un conjunto de instrucciones

textualizadas, pero es también, acumular junto a lo recibido las propias experiencias, que son enmarcadas en los patrones recibidos o dan lugar a nuevos patrones.

El segundo paso, la “transformación”, es precisamente aquel en el que se permite a los sujetos desarrollarse históricamente. Es el componente dinámico que posibilita la variación de los patrones aprendidos y su adaptación a nuevas situaciones o contextos. También es el elemento que permite el desarrollo específico de los sujetos. Es en la transformación donde los seres humanos podemos volcar nuestra capacidad individual, en donde nos reconocemos como nosotros mismos. Ser nosotros mismos es, desde este supuesto, ser desde los otros, es ser una contestación, una respuesta a los contenidos textuales en los que los otros se nos dan.

Aprendemos y transformamos, pues, este es el movimiento básico del proceso de la cultura, su dinámica. Afecta a todos los parámetros y dimensiones de la actividad humana, individual y socialmente. Las culturas están vivas en la medida en que son capaces de dialogar con otras culturas, aprender y transformar el conocimiento acumulado o la tradición. De igual forma, los individuos son capaces de evolucionar en la medida en que integran lo recibido y lo introducen en sus propias vidas transformándolo. Una cultura es tanto más rica y valiosa cuando es capaz de producir transformaciones que sirvan, a su vez, para estimular nuevas aperturas dialógicas. Así se teje la cultura, como eslabones de una cadena, no como aros sueltos.

La intertextualidad.

Sin que parezca exagerado, es posible asegurar que cada discurso y enunciado que se emite está cruzado o mediatizado por otros muchos y variados discursos que se han ido conociendo y asimilando como parte de la propia identidad crítica. El mundo, su cultura, que es nuestra, no nació con nosotros, pero necesita de nosotros para permanecer, para desarrollarse, para evolucionar. En nuestra naturaleza está la capacidad y la necesidad de, como verdaderas esponjas, absorber información y conocimiento, los que luego transformamos y hacemos parte de nuestra identidad.

¿Pero qué sucede cuando, por ejemplo, en una novela, cuento o poema esa relación entre un discurso y otro, entre un texto y otro, se nos hace tan explícita que somos capaces de reconocerla y entender que entre una y otra se establece un diálogo que, a su vez, hace posible la constitución de una nueva obra? En tal caso estamos frente a lo que se denomina un fenómeno de “intertextualidad”. Fue la propia Julia Kristeva quien, a partir de las formulaciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó en 1967 el término “intertextualidad”. Para esta autora “todo texto es la absorción o transformación de otro texto”. En términos generales, la intertextualidad la define como “la relación directa de un texto con uno o varios textos más.” (Kristeva, 1969: 190) Y aunque no es un fenómeno exclusivamente literario es en el campo de las letras donde la intertextualidad se ha experimentado en mayor medida.

No debemos confundir influencia con intertextualidad. La primera radica en lo determinante de un estilo, el sentido de la realidad, la visión del mundo de un escritor, que hace eco en el pensamiento de un autor, es la imitación inconciente de un modelo, temática o estilística. La intertextualidad, en cambio, es la incorporación de referencias claras que remiten a un texto anterior y distinto del que se lee, es la relación aprehensiva y transformativa de una obra con dicho texto, dialogando con él en el nivel de su construcción y estableciendo una relación creativa que genera un nuevo texto. Si nosotros, como lectores, somos capaces de reconocer el diálogo intertextual que se establece entre ambas obras, estamos ampliando el sentido que de ella podemos construir. Si es que no captamos tal intertextualidad, nuestra comprensión e interpretación de la obra no alcanza a aprehender toda la riqueza semántica que ella nos está entregando.

La intertextualidad es una forma de producción y percepción de los discursos. Para Bajtín el significado de esto es social e interactivo, como lo es igualmente la lengua. Los discursos o textos, la oralidad y la literatura, forman parte de la producción y experiencia humana a través de su elemento más específico, el lenguaje, y se rigen por el mismo principio. Se puede afirmar que el lenguaje no es solo el resultado de nuestra evolución como especie, sino su motor principal. Lo es no solo porque tiene una dimensión individual, sino porque además es la base de la “sociabilidad” en la medida en que permite la transmisión de experiencias y conocimientos del individuo al grupo y del grupo al individuo. El lenguaje permite codificar información,

transmitirla y compartirla. Nos ha hecho evolucionar y nos mantiene unidos y dependientes como especie.

La oralidad y la literatura son las formas primarias utilizadas por el hombre para representar el mundo desde los albores de la humanidad y el individuo, son las formas auténticas de consolidar una lengua y convertirla en materia artística. Es probable que este concepto sea tan amplio y cambiante como la propia vida y por lo tanto sujeto a toda transformación, pero la oralidad y la literatura se manifiestan como las grandes propagadoras de ideas, elementos estéticos y éticos reflejando la conciencia social a través de la palabra oral o escrita plasmando la realidad o la ficción creada por el hombre, son por tanto objetos sociales.

El lenguaje y sus productos, oralidad y literatura, existen a través del tiempo y la producción de su significado es colectiva. Es por ello que no existen discursos o textos incomunicados. No hay literatura aislada, ella existe dentro de un cuerpo de obras que se nutren entre sí, y en muchas ocasiones, como veremos a continuación, se alimentan también de otros discursos, como la oralidad indígena.

Discurso mito-poético => literatura ilustrada.

Desde la Colonia la literatura de nuestro continente se ha nutrido del referente indígena. Desde las Crónicas coloniales, hasta la actualidad, pasando por la literatura indigenista del siglo XX, el mundo indígena ha ofrecido y aportado la fecundidad de su cultura como elemento enriquecedor de la literatura. Diversos escritores, como parte de su creación artística, han hecho y hacen uso de elementos aborígenes en una intertextualidad como rescate del tiempo precolombino y de la riqueza y vastedad del universo mítico aborígen americano.

América representa un dinámico espacio geográfico pluricultural, no es único, ni singular, es más bien un tejido, y como tal, está constituido por diversos materiales. Ese tejido ha sido la fuente para que muchos escritores extraigan pequeños retazos e hilos para luego reelaborar o reconstruir esa manta cambiante. Una forma particular de reelaboración es la inclusión del elemento indígena dentro de la literatura, que puede asumir diversas perspectivas: desde lo puramente estético, de rescate, como recurso estilístico, o simplemente de material al cual echar mano para la creación de la obra. Es por eso que muchos escritores americanos incluyen en sus creaciones la presencia de los primeros pobladores y su cosmovisión, desde diversos acercamientos.

Después de las Crónicas coloniales y sus diversas tipologías narrativas, en las que el referente indígena fue descrito con un código cultural que lo alteró y transformó enormemente, durante el romántico siglo XIX, aun sin ser primordial, el indígena aparecería en cuentos, novelas y crónicas de la época, aunque enmarcado dentro de concepciones de influencia occidental que tendían a caracterizarlo de manera compasiva y admirativa, pero distorsionada y casi caricaturesca, en el marco de una supuesta inferioridad cultural. Luego, a principios del siglo XX, la narrativa indigenista comenzó a recuperar la visibilidad social del aborigen como tal, tratando de desentrañar la singularidad de sus costumbres y cosmovisiones en el contexto social y cultural del resto de la nación. Esta tendencia alcanzó su máxima expresión en la que se denominó “literatura indigenista”. Era aquella escrita en español por autores no indígenas, pero referida a temas étnicos y que se desarrolló en el marco de las políticas estatales orientadas a incorporar a los indígenas en los procesos de modernización.

Estas novelas se inscriben en el “realismo”, fórmula narrativa que pretende traspasar la mera apariencia y penetrar en la esencia de los seres y en la naturaleza de los acontecimientos. Un realismo que buscó los mecanismos ocultos detrás de las apariencias. En un período de la historia que intentaba a través de expresiones artísticas, formular la conformación de la identidad nacional, donde escritores y artistas plásticos pretendían explicarse qué era verdaderamente América, algunos fijaban su mirada en grupos marginales, que tal vez no se consideraban como

representativos de la nación, pero que formaban parte imprescindible de ella, ésta no podía ser entendida sin aquéllos. Es así como los indígenas fueron observados y representados en este período.

Pero la literatura indigenista del siglo XX fue concebida por la mirada extrañada de quien no puede comprender las diferencias culturales que convierten al indígena en “otro”. Aunque los muchos escritores que forman parte de esa tradición narrativa hayan querido, con la mejor voluntad, captar la realidad indígena, no podían superar la diferencia cultural y social que separa al mundo indígena del occidental.

Posteriormente, desde mediados del siglo XX y hasta la actualidad ha habido un importante contingente de escritores y poetas con otra visión que han tomado préstamos de esas culturas (temas, mitos, personajes, ritmos, vocablos, etc.) y los han incorporado en sus obras. Muchos escritores hispanoamericanos han manifestado, y manifiestan, una fuerte y vivaz ascendencia cultural y literaria aborigen en su obra, convirtiendo ese territorio mágico de revelaciones en palabra que viene desde el corazón del hombre, en posibilidad de esplendor, en lugar de encuentro, en cuerpo orgánico donde la vida puede tener lugar, en literatura.

El presente literario americano es una representación plurisignificativa de formas y temas. De ese universo temático surgen escritores y poetas que producen literatura con rasgos o presencias autóctonas en sus manifestaciones, lo cual puede verse como

un proceso de renovación. América, como referente diverso, no escapa al uso que le den estos autores como material o como texto complejo que es. La aproximación profunda al mundo indígena, todavía una labor difícil hoy en día para los antropólogos, historiadores, etnólogos, arqueólogos y otros conocedores, puede producir un acercamiento, más o menos inmediato, a través de la literatura.

Para estos autores las expresiones artísticas de la oralidad indígena representan la voz original, resignificada, transmutada y viva en su obra, su eco continúa su recorrido como un cauce de agua sin fin, está presente en la historia de la literatura americana en su totalidad, para seguir viviendo como flores en medio del multicolor jardín que se renueva con cada riego. Es una literatura que expresa la historia común y el proceso de origen, desarrollo, transculturación humana y cultural que tiene lugar en los distintos pueblos que la conforman y que a pesar de sus divisiones geográficas han vivido y viven un destino común en el escenario de una naturaleza propia. La literatura Latinoamericana, cuando precisamente desentraña las complejidades de la historia de este continente, las relaciones y hechos insólitos de la realidad, está mostrando lo auténtico, lo que existe cotidianamente, pero asombra por extraordinario.

En Venezuela la literatura indigenista de principios del siglo XX no tuvo un gran desarrollo, de hecho fue tan poca la creación literaria con el tema del referente

indígena, que es consideración de muchos estudiosos que no hubo literatura indigenista en nuestro país. No obstante, las expresiones literarias latinoamericanas de las que venimos hablando, surgidas a partir de la segunda mitad del siglo pasado, toman cuerpo en autores como Gustavo Pereira y Mariela Arvelo, y son dos de sus obras las que hemos escogido para mostrar la presencia de la oralidad indígena venezolana, y más específicamente el discurso mito-poético de los warao como intertexto en la literatura ilustrada nacional, *Costado Indio, sobre poesía indígena venezolana y otros textos*, y *Akaida, una novela en torno a los warao*, respectivamente. Creemos que estas expresiones funcionan como potenciadores efectivos del acercamiento a nuestras raíces y a la vez contribuyen a la formación del gusto estético y los conocimientos literarios de las creaciones artísticas de nuestros aborígenes, lo que a la postre conduce al afianzamiento de más amplios horizontes culturales.

Costado Indio, sobre poesía indígena venezolana y otros textos.

Tal vez nada hay que logre definir realmente, cabalmente, la trascendencia de un escritor, no es suficiente la crítica, ni las perspectivas literarias, ni los lectores de un periodo específico, ni siquiera la Historia. Eso es algo que sólo puede ser resuelto con el paso del tiempo, las lecturas y desencuentros sucesivos, el cese, o descanso, de los prejuicios y las pasiones, más allá del desconocimiento, las preferencias, y el tan vapuleado *canon*. La historia de la literatura es una constante de modas y contramodas, de dogmas y antidogmas, donde la heterodoxia de hoy es la ortodoxia de mañana. No obstante existen poetas que destacan de tal manera que de ellos puede afirmarse que están entre los más importantes de su generación, el venezolano Gustavo Pereira debe contarse entre estos, constituye una figura representativa en la historia literaria venezolana por su indiscutible autenticidad y singularidad.

Se dice con acierto que Gustavo Pereira forma parte de ese extenso y valioso grupo de poetas que han hecho de su condición de intelectuales su vocación de patria y humanidad, de reivindicar para la esperanza a esos casi siempre “seres invisibles y salvajes”, que son los protagonistas junto a temas eternos como el amor y la muerte de su literatura. Gracias a poetas como Pereira somos capaces de imaginar al hacedor de versos como un personaje principal de nuestra lectura, y entender la poesía como algo al mismo tiempo íntimo y compartido, donde el tiempo remoto y el presente inmediato confluyen en el asombro y la complicidad del lector.

La literatura en sus potencialidades, como la cultura en general, nos da los recursos para ayudarnos a sobreponer cada período crítico de la sociedad, trascendiéndolo. Y esas reservas nos ayudan a compartir lo hermoso, lo terrenal, lo sobrenatural, con la herejía, la rebeldía, la crítica, y todo contra el dogma y a favor del mejoramiento humano. En *Costado Indio*, el poeta Gustavo Pereira establece un acercamiento distinto con la sensibilidad expresiva de los indígenas venezolanos, tradicionalmente eludida de los estudios literarios nacionales. Ya no es el examen científico del lingüista, antropólogo o etnólogo, tampoco la mirada religiosa del misionero, es, en todo caso, el acercamiento desde otra forma de arte, la poesía, otra forma de sensibilidad. El arte oral de nuestros aborígenes representa una manera diferente de ver el mundo y de asir la realidad, y es a través de su poesía que Gustavo Pereira nos muestra tal sensibilidad, estableciendo un diálogo intertextual:

JOKOYAKORE
NARUAE
ANAYAKORE
YAROTE

(“marchó en la madrugada, al anochecer regresará”)

Canción warao

Solía pasar como fantasma o perro
desnudo entre la noche

Sin más olor de vida que sus ojos
No sabíamos nada Temblábamos
en medio de las sombras

Nunca supimos que dolor callaba
ni qué abyecta impiedad condescendía
a permitirle ser como el adobe
como la sogá
como los guijarros

Hasta que apareció en nuestros papeles
con su tambor de guerra su tocado
de plumas su linaje
orgullosa su macana

Y de allí se metió en nosotros mismos
y fue nosotros mismos
y no fantasma o perro de la noche
y no más pesadumbre
y no más barro triste
sino nosotros mismos
nosotros mismos en nosotros mismos. (Pereira, 2001: s/n)

En buena parte de la escritura presente en este libro encontramos la visión de los vencidos, la denuncia, la tradición y acervo de las culturas aborígenes que integran ese gran mosaico donde se deposita el origen de nuestros pueblos. Los cantares en lengua pemón que nos traen el paisaje inconmensurable de la Gran Sabana. Los warao del delta orinoquense con su hermoso lenguaje metafórico, sus canciones y sus mitos ancestrales. Los wayúu con la oralidad que trasmite la riqueza de la península guajira. Los kariñas y makiritares con su presencia y resistencia. Pereira muestra una gran capacidad de sugerencia de lo equiparable de la poesía heredada de nuestros primeros ancestros, de su historia y su propia mirada. Es un río mestizo que se empoza y discurre en cada poema, en cada mito y en cada reflexión...

Cinco siglos de humillaciones foráneas y criollas han agostado, a escalas estremecedoras, las antiguas alegrías del vivir y la dignidad de la nación warao, aunque no han podido extirpar los dones de su imaginación ni los prodigios de su idioma. Cuando el warao se dispone a narrar comienza por decir que su relato es *denobo* o *deje nobo*, un viejo cuento (de *dée*: cuento, historia, leyenda). Al final, invariablemente, dice: *kokotuka*, o *kokotuka diana*, o *tai diana kokotuka*: es todo, esto es todo, aunque el término *kokotuka* ya significa **siempre** (literalmente “todos los soles”). (Pereira, 2001: 11)

Costado Indio no es solo poesía, es también Historia, ensayo y reflexión, es Mito, testimonio y narración indígena. El autor discurre sobre el pasado y la cultura de nuestros indígenas desde la visión de ellos mismos, desde sus mitos y canciones, pero también tomando para sí la recopilación de información de algunos cronistas de Indias, la opinión y los estudios de antropólogos como Mosonyi, Wilbert, Civrieux y Ramón Paz Ipuana, este último de origen wayúu, y la visión de misioneros que han convivido largamente con los indígenas como Gilij y Armellada, entre otros, conjurando así una doble intertextualidad, la de los propios indígenas y la de quienes con mirada escrutadora se les han acercado. Nos cuenta del devenir cultural de nuestros aborígenes recurriendo a documentos históricos testimoniales que se remontan a la conquista y la colonia, e incluso más allá, al principio, antes de la llegada de los europeos, de acuerdo con la histórica mirada de los propios habitantes originarios de estas tierras, su explicación teogónica y cosmogónica del origen y transformación de los seres y las cosas.

Gustavo Pereira elaboró en *Costado Indio* una obra cabal en la que emplea, además de la poesía, otras formas de comunicar, informar, investigar y analizar. Disciplinas como la Historia y la Lingüística complementan una escritura de concepción amplia, rigurosa y serena, en la que no deja de manifestarse la visión personal del artista acerca de la realidad histórica, social y cultural del indígena venezolano y de quienes desde nuestra cultura se les han acercado con propósitos investigativos, a los que el propio autor describe como bien intencionados y simpatizantes de sus tradiciones orales, pero cuyos testimonios no evitan completamente los “particulares prejuicios, dogmas y aprensiones”, lo cual se evidencia en las frecuentes visiones etnocentristas de muchos de los textos compilados que prejuzgan negativamente el universo socio-cultural del indígena, erróneamente comparado con el nuestro.

En relación con la situación actual de los indios venezolanos, el autor asume en diversos pasajes una posición firme y clara:

Parece obvio que en los tiempos actuales es tarea poco menos que imposible ya no waraos, sino cualquier grupo indígena de cultura totalmente tradicional. Las relaciones interétnicas han propiciado entre los pueblos aborígenes sobrevivientes la pérdida de muchos de sus valores seculares (forzosa o voluntariamente). La aculturación, como constata Mosonyi, es la nota resaltante y ella se expresa en el bilingüismo y a veces en el trilingüismo que se observa entre los warao que habitan en la frontera venezolano-guayanesa. (...)

Leyes del desarrollo de las sociedades, se argumentará. Pero nada tan simple como esto, pues la compulsión que el conquistador, en primer término, y luego el colonizador, el neocolonizador, el endocolonizador y el capitalismo dependiente ejercieron y ejercen sobre las naciones

amerindias tuvo, junto con el de su explotación, un propósito menos publicitado pero más aterrador: su degradación. (Pereira, 2001: 53)

El poeta inaugura esta obra con una canción warao, citada por nosotros más arriba, y los primeros mitos que reproduce son igualmente de origen warao. Más adelante, ya en el segundo capítulo, realiza el examen lingüístico de algunas expresiones de la lengua de los warao a modo de ejemplo de su riqueza simbólica, “palabras-metáforas”, como él mismo las llama. Luego analiza la influencia histórica de las misiones en territorio deltano y cómo ha sido transculturizado el warao a lo largo de los últimos cuatro siglos debido, en buena medida, a dichas misiones. Finalmente reproduce varias canciones warao, de origen anónimo, como casi toda la producción amerindia, en cuyas letras se manifiesta un importante contenido social, en ellas se evidencia la percepción que el propio warao tiene de su situación actual. Todo esto constituye un valioso aporte del poeta Pereira al conocimiento y divulgación de la cultura warao y a la toma de conciencia, desde nuestra cultura, de sus condiciones hoy en día.

En la primera parte de su libro, Pereira reproduce algunos de los más importantes y antiguos mitos aborígenes venezolanos. También nos relata acerca de la historia cultural de etnias como los warao, los pemón, los kari`ña, los makiritare y los wayúu, se adentra en su mundo mágico-religioso, y finalmente, reflexiona sobre aspectos que les diferencian de nuestro propio universo cultural, su cosmogonía y su particular

manera de ver el mundo, aún hoy no cabalmente comprendida por quienes se han interesado en estudiarla.

El segundo capítulo aborda lo que el poeta denomina la *Poesía indígena venezolana*. Nos habla respecto a las primeras informaciones que desde la conquista y colonización y hasta el siglo XVIII se obtuvieron sobre las manifestaciones orales de nuestros indios, haciendo una concisa, pero bien elaborada, relación histórica, “crónica”, como él mismo la define. Asimismo, hace breves análisis y comentarios sobre aspectos resaltantes de algunas lenguas autóctonas, específicamente el warao y el pemón, profundiza aún más en el mundo mágico religioso de nuestros aborígenes y analiza y destaca algunas estructuras y lenguaje propios de su discurso mito-poético, los poemas-cantos warao y piaroa, los tarén y eremuk pemones y los jayéchi guajiros, predominando permanentemente la estimación que el poeta tiene acerca del valor intrínseco de la lengua y de las expresiones orales de los primeros habitantes de nuestro país y continente.

La tercera parte se titula: *EREMUK, Cantares*:

Hace algunos años comencé a estudiar la lengua de la nación pemón de la Gran Sabana, deslumbrado por la lectura de algunos de los muchos libros que fray Cesáreo de Armellada les dedicara.

De aquellos ejercicios de aprendizaje, interrumpidos por nuevas urgencias, nacieron estos balbuceos que he llamado *cantares* (en pemón *eremuk*), tímidos, sin duda infieles, mas

hasta donde pude fervorosos intentos imitatorios del género lírico indígena (usualmente musicalizado).

Aunque dudo que ellos representen con estricta fidelidad la prodigiosa urdimbre del universo poético cotidiano de la tradición pemón, los publico ahora como homenaje y testimonio de admiración y solidaridad hacia un pueblo que como tantos otros de nuestra América ha resistido a viejos y nuevos colonizadores con el escudo de su ancestral sabiduría. (Pereira, 2001: 73)

En el cuarto capítulo de *Costado Indio*, Pereira, tomando como punto de partida nuevamente las Crónicas de Indias, nos relata sobre la conformación de la ya casi extinta etnia caribe, denominación que es corrupción del vocablo kari`ña, cuya importancia e influencia en el contexto histórico, lingüístico y cultural de toda la región de las Antillas y la costa norte de Venezuela fue determinante en el desarrollo evolutivo del resto de las etnias del territorio desde antes de la llegada de los conquistadores.

Finaliza su obra el poeta con dos partes no numeradas en las que reflexiona histórica y culturalmente acerca de los *ASPECTOS CULTURALES DEL CARIBE PRECOLOMBINO* y sobre lo que él denomina la *AMERICA AMAESTRADA*. En la primera de ellas resalta aspectos culturales ya no discursivos, sino de desarrollo material de los aborígenes anteriores al arribo de los europeos: arquitectura, ingeniería, urbanismo, vialidad, cerámica y alfarería, artesanía y cestería, incluso orfebrería, de las comunidades indígenas que desde hace más de dos mil años se asentaron en la costa norte y la Sierra Nevada colombiana y las costas venezolanas,

tairones, arawakos y caribes, y de la región del bajo Orinoco, donde posteriormente se desarrolló la cultura de los indios warao.

En la *América amaestrada*, el autor medita acerca del significado de la aparición del conquistador y sus consecuencias, la situación incierta de los aborígenes durante la gesta emancipadora, la posterior segregación, “inferiorización del indio y su mundo espiritual”, como bien precisa el propio autor y que alcanza aún hasta nuestros días, y el intento de exterminio, durante la primera etapa de algunas repúblicas americanas, la conciencia histórica de nuestros nativos, la aguerrida lucha por su sobrevivencia cultural y su pertinaz resistencia, son todos aspectos presentes al final de esta obra, en donde prodigiosamente el autor recurre a las palabras de personalidades como la de Simón Rodríguez, José Martí y Eduardo Galeano, para encontrar el aliciente, el afianzamiento y el impulso en su afán reivindicador de la cultura de los habitantes primigenios de esta congregación pluricultural a la que llamamos América.

Hoy como ayer este etnocidio sigue revelándose como lo que ha sido siempre: una modificación apostada e impuesta al orden cotidiano de nuestros pueblos, una condena a las relaciones de producción, de consumo, de residencia, a partir de los cuales se desarrollaban y se diseñaban los valores endógenos del juego del vivir.

Esos valores no pudieron ser destruidos completamente y son hoy los símbolos de la resistencia cultural. Mixturados y en desiguales dimensiones manifiéstense de mil modos en nuestras vidas cotidianas, en nuestras relaciones con el universo, en nuestro alimento, en nuestra música, en nuestro ser doliente o jubiloso.

Pero miremos a nuestro alrededor: ¿cuánto del viejo envilecimiento sobrevive? (Pereira, 2001: 134)

A continuación reproducimos el testimonio que el propio poeta manifestó en relación a su proximidad con las formas expresivas mito-poéticas indígenas y que dio pie a la escritura de la obra *Costado Indio*. Este fragmento forma parte de una extensa entrevista concedida hace algún tiempo al periodista Franklin Fernández:

F.F. –Leyendo *Costado indio*, un libro verdaderamente hermoso, me conmoví mucho por nuestras lenguas originarias, nuestras tradiciones orales y escritas, nuestras creencias, nuestros mitos y costumbres, nuestra magia y cosmogonía ancestral venezolana. (...) ¿Cuál es su interés por la literatura indígena venezolana?

G.P. –No sólo por la venezolana. Educado a la usanza europea como casi todos los niños de nuestro país, desde los bancos escolares se nos enseñó a des-pertenecernos, a mirar desdeñosamente cuanto no encajara en los patrones de la llamada civilización occidental judeo-cristiana de la que también, pero no únicamente por supuesto, formamos parte. Pero en esos mismos bancos escolares aprendimos, viviendo, compartiendo, interrogándonos, que la realidad no era tan recta ni tan simple. Por la piel, por las conductas, por los gustos, por las miles de formas de estar en el mundo fuimos descubriendo que pertenecíamos a eso que Bolívar llamaba “un pequeño género humano”, fruto de confluencias étnicas y culturales que nos vinculaban orgánica y ontológicamente con los pueblos vencidos por los colonialismos, con las llamadas culturas preteridas de donde provenía y proviene parte considerable de nuestro ser. Siempre fui un estudioso de esas culturas, sobre todo de las indígenas nuestras, pero fue sólo a comienzos de los años ochenta, tarde, a mi regreso de Francia, cuando intenté aprender alguna lengua india, el pemón –del gran tronco caribe– deslumbrado como había sido por la riqueza analógica y metafórica de su léxico, descubierto en los libros que el padre Armellada, quien vivió más de cuarenta

años entre ellos, escribiera con tanto amor como erudición.
(www.aporrea.com, 20/04/2010).

La idea de algunas personas, estudiosos o no de las culturas indígenas, científicos, políticos, religiosos o simplemente gente ordinaria de visión progresista interesada por estas cuestiones, de querer incorporar al warao, y a los indígenas venezolanos en general, a “la sociedad y la vida nacional”, puede estar cargada de buenas intenciones, pero no deja de resultar, desde nuestro punto de vista, etnocentrista y con un cariz racista, además de ser una pretensión ciertamente ambigua. Creemos que no es esa la finalidad ni la forma. Al indio hay que restituirle la voz y el derecho que históricamente les fue negado y que por ser parte fundamental de nuestras raíces y de nuestra realidad socio-cultural merecen. Unas culturas que han resistido y sobrevivido de tal manera deben tener la prerrogativa de ser escuchadas, sus necesidades, reclamos y demandas, y de participar activa e íntegramente en la actual realidad nacional, pero desde sus propias identidades. Son dignos de la oportunidad de construir por sí mismos su espacio en todos los ámbitos de la sociedad.

Labores como la realizada por Gustavo Pereira en *Costado Indio* terminan siendo un aporte fundamental en la necesaria y justa redención de nuestros aborígenes venezolanos, una voz ilustrada e indígena a la vez, que exige, que reclama el reconocimiento de sus formas discursivas, de sus expresiones y manifestaciones artísticas. En *Costado Indio*, el poeta no solo estudia los textos indígenas, sino que los aprovecha para su propia creación, los hace parte de su práctica creativa, hace

suya la voz del indio y la proyecta. Desde su ya ganada posición dentro del contexto cultural venezolano abre de esta manera un espacio en la literatura nacional a las manifestaciones orales de los aborígenes de nuestra nación, adquiriendo así una importante dignidad artística propia. Reivindica unas formas autónomas de construcción discursiva que tienen funciones de organización socio-cultural y poseedoras de una particular visión integral del mundo que cohesiona al colectivo.

Akaida, una novela en torno a los guaraos.

Visión de los vencedores

De acuerdo con ella, nuestra América aparece inexplicablemente vacía de acontecimientos memorables durante eones sin cuenta, al mismo tiempo que existe una concentración exagerada de eventos en otras zonas de las efemérides. Estos ápices conmemorativos coinciden, explicablemente, con el éxito de proyectos de dominación seudomodernizantes: Conquista, Independencia, Despotismos oligárquicos, Dictaduras positivistas, Populismos de colaboración de clases. Tales sucesos son expuestos por lo regular desde una óptica eminentemente personalista: parece que hubieran sido el producto providencial de un puñado de individualidades que actuaron siempre contra una masa inerte, cuando no culturalmente retrógrada o racialmente degradada.

La Historia Oficial, en fin, concluye imponiendo su puñado de leyendas simplificadoras al espacio de la ficción narrativa. Donde la Historia Oficial calla, la novela histórica tradicional tiende a hacer silencio. Donde la Historia Oficial destaca, el relato imaginario tradicional exalta. Sólo en las tres últimas décadas la llamada Nueva Novela Histórica se atreve a transgredir algunas de estas convenciones. (Brito García, www.ffyl.uncu.edu.ar, 25/04/2010)

Nunca antes la literatura venezolana ha sido un documento más testimonial que en las últimas décadas. No ha dejado de suscitar polémica, aunque el grado de sus caracteres y el valor estético varíen. Al expresar las características de su mundo, nuestra literatura contemporánea no puede dejar de expresar las complejidades del proceso histórico que refleja. Lo que Luís Brito García define con un oxímoron como “Nueva Novela Histórica” se enfrenta contra lo que la “Historia Oficial” tradicionalmente nos ha forzado a creer. Es una literatura que manifiesta varios de los atributos más frecuentemente destacados como pertenecientes a la forma de narrar de nuestros días:

el cuestionamiento o la modificación de las verdades establecidas, con motivaciones que pueden ser artísticas o filosóficas y una considerable diversidad en las miradas y en los discursos, amén de la autocrítica que el texto mismo conlleva. Es una novela íntegramente contemporánea, con una vista al pasado tal vez no completamente verosímil, pero sí de una vigencia indiscutible.

Hasta hace algunos años la “Historia Oficial” nos mostraba al indígena americano como una consecuencia de la llegada de los europeos, como si antes de esto el aborígen hubiese vivido en un estado de salvajismo e impiedad y los conquistadores hubiesen aparecido como sus salvadores y civilizadores. Se destacaban los “aportes” que Europa hizo a la cultura de los indios, pero nunca lo inverso. La literatura, con más o menos los mismos argumentos, hizo lo propio. Incluso la literatura indigenista, que intentó realzar la figura del aborígen, se expresó desde la voz del criollo ilustrado, desde sus concepciones, no sustraídas de sus persistentes prejuicios. El indio, hasta entonces, no aparecía como sujeto histórico y en consecuencia tampoco como sujeto literario.

Los aportes que a partir de la segunda mitad del siglo XX hicieron a la literatura ciencias sociales como la etnohistoria, la antropología cultural y la etnolingüística han determinado cambios en los paradigmas literarios que se han venido produciendo en el continente americano, y muy particularmente en nuestro país. *Akaida, una novela en torno a los warao*, de Mariela Arvelo, es parte de esa reciente manera de hacer

literatura. Es una realización destacada, una novela singular, difícil de clasificar. Algunos estudiosos sostienen que podría insertarse dentro de una corriente que a partir de algunas obras de José María Arguedas se ha denominado “neo-indigenismo”, determinada por los estudios etnohistóricos y etnolingüísticos que se han efectuado dentro de las propias culturas indígenas. Una corriente literaria con una mirada distinta del mundo indígena, con la capacidad de aceptar, absorber, adaptar y transformar imaginarios y concepciones del mundo tan diversas como las del rico universo cultural indígena americano, poseedor desde siempre de una identidad cultural propia, muy dinámica.

Akaida recrea, rehace, un tipo de discurso diferente: el mito warao, que es la representación de un universo muy distinto del nuestro. Es entonces, otro modo de decir, y es al mismo tiempo, una representación textual de las presencias indígenas en nuestro continente, y en particular, de la presencia warao en nuestra nación, en nuestra historia y cultura. A pesar de que su autora, Mariela Arvelo, no es indígena, es una novela que no está escrita desde la voz de la cultura criolla ilustrada, sino que asume la voz del warao como sujeto pensante, reconoce sus códigos y admite sus posibilidades discursivas. De allí que el sujeto narrativo a lo largo de toda la novela sea exclusivamente el warao, narrador y protagonista de la historia, una historia que es el mito warao recreado, su universo cosmogónico. No obstante, se perciben en la novela trazas de la perspectiva cultural criolla determinadas por aspectos de la cultura occidental, muestra de ello es el uso de términos con origen en la tradición judeo-

cristiana como “Dioses” o “Diablo”, para referirse a personajes mitológicos del mundo mágico-religioso del warao, cuando en el mismo no existen tales conceptos. A pesar de esto, *Akaida* representa una muestra del contacto posible entre ambas culturas, waraos y criollos.

Mariela Arvelo es capaz de dialogar con una cultura distinta a la propia, utiliza las estructuras literarias del mito oral warao como hipotexto para su propia creación, lo absorbe, aprendiendo de él, y lo transforma, recreándolo en nuestra lengua convencional, de allí, tal vez, la mayor virtud de su obra. Demuestra un sincero interés por los orígenes, un deseo de hurgar desde la memoria ancestral, de saber de donde venimos, de conocer, interpretar y difundir esa parte de la historia de nuestra nación que fue deliberadamente ignorada. Es un diálogo fértil que en esta escritora no se limita sólo a la producción de *Akaida* y al conocimiento de la cultura warao, hay en su obra escrita y publicada, dos novelas más con el referente indígena venezolano como abono, ellas son: *Orasimi*, sobre los yanomami del Alto Orinoco, e *Irena*, sobre los bari de la Sierra de Perijá y los chibchas del altiplano colombiano.

Akaida es un universo completo, una mirada que accede con sutileza en la penumbra de un mundo por descubrirse. Mitología cotidiana para el warao, extraordinaria para nosotros. Pero es denuncia también, es manifestación de resistencia y lucha contra el exterminio y la segregación, ese es su componente social. Es el enfrentamiento contra una sociedad que por ignorancia y temor de lo desconocido destruye, que por

soberbia impone y sojuzga, que pretende desconocer una historia, una lengua y unas manifestaciones mito-poéticas por el solo inconveniente de no estar registradas por escrito, pero cuya oralidad las enriquece cada vez que dinámicamente cambia de voz.

Mariela Arvelo hace suya la cosmovisión del warao, su mito y su lengua, a la que reivindica, una lengua que define la forma, declara el contenido y expresa el significado de la narración. Una lengua que han querido borrar a fuerza de avasallamiento y que con pertinaz resistencia no sólo sobrevive, sino que penetra en nuestra propia lengua, enriqueciéndola, aún sin intención, asunto este digno de estudios lingüísticos y quizás motivo de conflicto para algún académico formalista de la lengua castellana. Hay en *Akaida* empleo y descripción del lenguaje warao, tanto así, que sus metafóricas palabras y sus hermosos significados terminan siendo tan nuestros, como suyos.

Se vive en esta novela una particular emoción: la de vivir un tiempo remoto. El tiempo de la creación y los ancestros, de los héroes y la transformación. El tiempo mitológico warao es un tiempo aparte del tiempo presente de lo cotidiano, sin embargo, es un tiempo que a pesar de ser pasado no es acabado ni completamente ficcional, tiene relación con el presente y con la realidad. Un tiempo que además posee una gran concentración temática acerca de la transformación de los seres,

aspecto primordial en el mito warao. Todo ello es expresado delicada y sensualmente en *Akaida*, en donde se incorpora, tal como en el mito, lo histórico de su cultura y las experiencias con mundos ajenos, como los caribes, los europeos o los criollos.

Esta novela posiblemente representa una expresión del llamado “neo-indigenismo” latinoamericano, pero se inserta en un contexto cultural que tiene una particularidad, en Venezuela no existió previamente la corriente literaria indigenista, como sí la hubo profusamente en otros países del continente. El tema de la cultura indígena poco fue tomado en cuenta por nuestros escritores para la elaboración de sus creaciones, así que en relación con estos asuntos *Akaida* constituye un importante aporte en el tiempo a nuestra literatura. Se vincula con la llamada nueva novela histórica porque surge en buena medida de los estudios etnohistóricos realizados dentro de las culturas indígenas venezolanas, de hecho, su autora convivió durante algún tiempo en comunidades warao en el delta orinoquense en compañía, además de los warao, de antropólogos, etnólogos y misioneros, de allí el amplio conocimiento de la mentalidad warao que posee, de sus mitos y relatos, de la estructura de sus formas expresivas, de sus imaginarios, de su universo cultural, a partir de lo cual construye una obra literaria.

Aunque la crítica oficial aún no lo incluya dentro del *canon*, el discurso mito-poético warao es, indiscutiblemente, parte de la literatura venezolana. La novela, por otra parte, es una forma de expresión literaria europea reconocida, y Mariela Arvelo la emplea para establecer un punto de encuentro, crear un vértice, entre las manifestaciones orales del warao y las expresiones ilustradas. *Akaida* reproduce los elementos propios del discurso mito-poético de los warao: existe en esta novela una presencia, el warao, al que finalmente se le reconoce como sujeto histórico y literario representativo y fundamental en las raíces culturales y en la conformación histórica de nuestro país.

Hay asimismo una forma de expresión, la narración warao, el mito, *deje nobo* y el relato, *dewara*, dos de los tipos discursivos que forman parte de su discurso mito-poético, y a través de los cuales el warao cuenta su origen y su historia, mediante los que enseña y transmite su legado cultural. Igualmente encontramos en *Akaida* un imaginario colectivo, al que pertenece el universo mágico-religioso de los habitantes originarios del delta del Orinoco, recreado en sus mitos de origen y transformación, y en sus relatos, históricos y cotidianos. Por último, el discurso, la operación intelectual que es al mismo tiempo una forma de razonar y reflexionar, y la exposición de temas para persuadir, informar, denunciar o enseñar dentro de la cultura warao.

La estructura narrativa de esta novela consta de tres partes bien diferenciadas y determinadas así por su autora. Cada una se divide en relatos individuales que bien podrían leerse por separado como cuentos, pero entre los cuales existe un hilo conductor que da continuidad y cohesión a la trama. En ocasiones, dentro de cada relato se insertan breves fragmentos de otros tipos discursivos warao: las lamentaciones *sana*, los cantos *joa* y las canciones *dokotu*, lo cual evidencia la multifuncionalidad y complementariedad propias del discurso warao, plasmadas con acierto en esta novela.

La primera parte nos remite al origen, transformación y evolución, el comienzo de todo: en el principio todo era en el *joebo superior*, “donde la vida era grata”. En *Nabaida a Kuai*, la mar de arriba, el cielo, allí vivían todos en armonía. Las deidades: *Aguajaguara Güitu*, el ser supremo; *Kuai Mare*, su hijo, el de mayor importancia para los warao; *Yakera* y *Asida*, el bien, inaccesible, que lucha contra el mal, inabarcable, y en la frontera media, en el destino infecundo, los humanos. Origen del mundo, de la luz y de la llegada y conformación del pueblo warao, sus patriarcas y descendientes: *Jaburi*, el primero de ellos, amigo de las deidades y único hombre entre ellos. *Jaburi* es el *Güisidatu* ilustre que concibió de sí mismo antes de tener mujer, a la que deseó posteriormente, *Guauta*, la primera. Pero el hijo de *Jaburi* también ambicionó una mujer y la moldeó del tronco de una palma de moriche, de ella descienden todos los warao, que luego bajaron a la tierra por el agujero abierto en el cielo por la flecha de

Bumida, hijo de *Jaburi*, el mismo hoyo que al final sellará *Akaida*, su hija, con su cuerpo embarazado, donde hoy brillan en el cielo las Siete Cabrillas. Sus primeras luchas: la navegación por el gran río y sus caños, *Mayakoto*, el gran remero, los Caribes, rojos y feroces guerreros caníbales. *Imanaida*, la noche negra... noche de la muerte.

La segunda parte es el tiempo de héroes y acontecimientos, la magia y la religión. *Akaida* declara que ha nacido blanca, pero marcada, con la marca con que cada warao nace, al final de su espalda, “signo de raza, distintivo de honor”. Llegan las enfermedades, *Diara*, la fiebre, las Aguas Turbias del río crecido, la mortalidad infantil. Llega también el *Viajero*, el que viene de otras tierras, con barba, con otro color en la piel... y con él llega el amor. Pléyade de personajes mitológicos e históricos, que influyen y determinan la vida y obra del warao cotidiano: *Yari*, la Rabia, que encolerizó al hasta entonces manso warao; *Raima*, hermana de *Akaida*, embrujada por un *joarotu* despedido por su desprecio, concibió un hijo que fue serpiente; *Nijimoi*, el *bajanarotu* que se atrevió a flechar a la propia *Akaida*, y que casi acaba con su vida; el *Naja Namu*, ritual de ofrenda para calmar la ira del gran *Kuai Mare*; *Mejokoji*, el alma de los warao, que viaja y enriquece sus sueños; *Yakajatata*, el mercader, *Musotoroida*, el pescador, y *Borasire*... el mal. *El Gran Zamuro Blanco de Dos Cabezas*, de cuyos huevos nació *Akaida*; y *Mariaguari*, el héroe de invencibles audacias, que con su fortaleza derrotó a los *Nabaraos*, los seres

que salen del río a perseguir mujeres, y desterró del Delta a los *Musimos*, los implacables Caribes.

La última parte contiene dos aspectos relevantes en la novela: uno es la tragedia de *Akaida*, inicia con su declaración de amor, fidelidad y lealtad al hombre que un día llegó de algún lugar lejano y desconocido, enfermo, al que ella curó y cuidó, y que luego partió, abandonándola, pero este hombre, que hablaba en lengua extraña, luego regresó a buscarla, uniendo a ambos en un amor impropio. Condenada *Akaida* por sus hermanos warao, tuvieron que huir y fueron perseguidos, hasta su llegada a otras tierras, otra lengua, otra cultura... la del hombre blanco. El otro motivo, resaltante hacia el final de la novela, es la denuncia por la hostilidad y explotación del hombre blanco, el sufrimiento del maltrato, abuso y violación de *Akaida* por su condición de warao, el racismo, de nuevo la condena, la guerra, la destrucción, regreso al inicio, un nuevo comienzo, la despedida, el ascenso, las estrellas del *Joebo Superior*, *Akaida*, la que más brilla entre todas... el fin.

En las últimas décadas han aparecido en Venezuela y América movimientos políticos y sociales que reivindican a los pueblos indígenas y sus valores en el contexto nacional. En consecuencia, estos pueblos han venido reinventando su identidad, su participación es de vital importancia, ellos se han convertido en sujetos de su propio desarrollo. En este sentido, expresiones como *Akaida*, generadas desde nuestra cultura, pero tomando la posición del otro, del propio indio, o las literaturas que están

produciendo los mismos indígenas en sus lenguas, con publicaciones bilingües, hablan desde sus raíces, desde lo más profundo de su historia y su cultura, sus creencias, sobre sí mismos y para sí mismos.

El surgimiento de una literatura así forma parte del pronunciamiento de las diversas identidades y contribuye a la formación de nuevas manifestaciones indígenas que, más allá de los problemas económicos y sociales que les han aquejado históricamente, se han hecho presentes en la agenda nacional a través de un conjunto de demandas que han ido desde, el estatus legal, los derechos sobre la tierra, el respeto a las formas de organización social, hasta sus lenguas y formas expresivas, participación política, etc. Dentro de las cuales el derecho a conservar su identidad cultural evidencia una conciencia étnica menos subsumida a la cultura dominante.

Esta literatura está íntimamente ligada a las recientes transformaciones que se han venido gestando dentro de las sociedades indígenas. Es un fenómeno que responde a una reafirmación de la conciencia étnica, y también hace posible que los hablantes de lenguas indígenas, y quienes desde nuestra cultura les admiran y reconocen, generen una literatura que hable de sus sentimientos, preocupaciones, esperanzas, tal y como son expresados por quienes son parte de la compleja realidad pluricultural de este país.

Conclusiones.

Esta investigación nos ha conducido por un camino colmado de satisfacciones, aún sin preverlo. Hemos culminado un recorrido científicamente ordenado que nos permite precisar varias conclusiones. La primera de ellas es la de sentir que no sólo hemos alcanzado los objetivos originalmente planteados, sino que hemos llegado, inesperadamente, más lejos de lo que pensábamos, superándolos. Aquellos objetivos hoy nos siguen pareciendo válidos y acertados, aunque un poco tímidos. El artículo de prensa de la periodista Vanessa Davies titulado “Los warao pierden el país de agua”, que fue uno de los motivadores principales para nuestra investigación, junto a la curiosidad científica y la inquietud literaria despertada por las enseñanzas de nuestro tutor, tienen ahora aún más vigencia que en el momento de nuestro inicio. Hoy comprendemos que la sociedad warao y su cultura son tan vastas que un trabajo como el nuestro es de tan corto alcance que nos impide llegar a donde realmente deseamos, de allí la necesidad de incentivar, en nosotros, o en futuros investigadores, la continuidad del mismo: *jokoya nariá, ma isiko nao... ma isiko kokotuka naokotu* (partiré al amanecer, vengan conmigo... vengan todos conmigo).

El duro compromiso que asumimos desde el principio y la ardua labor realizada produjeron los resultados que sintéticamente exponemos a continuación:

- Las sociedades y las culturas latinoamericanas comprenden un heterogéneo conglomerado, prolífico por la diversidad de sus manifestaciones. Aquí habitan y conviven multitud de grupos étnicos que se nutren y enriquecen recíprocamente. No obstante la exclusión de importantes minorías, entre ellas los aborígenes, éstas perviven y se hacen sentir en todo el contexto socio-cultural del continente. Los habitantes originarios de América poseen particulares valores que les identifican como grupos étnicos autóctonos y autónomos, con sus propios espacios territoriales –a pesar del despojo-, formas de organización, lenguas, costumbres, tradiciones, cosmogonías y manifestaciones culturales –no obstante las influencias externas-. Esto les ha hecho sobrevivir hasta ahora y les conduce a tener cada vez mayor presencia en nuestras sociedades.
- Las culturas indígenas han sido ágrafas casi en su totalidad, sus formas de comunicación y transmisión de conocimientos han sido fundamental y tradicionalmente orales. Es así como han construido su memoria colectiva y configurado sus manifestaciones. Es necesario comprender la verdadera dimensión del hecho oral y reconocer su importancia, al igual que la de las lenguas originarias en las que se elaboran estos discursos.
- Los warao son el segundo grupo étnico aborigen más numeroso de Venezuela, a pesar de que su sociedad ha sido invadida, segregada y aculturada desde la

época de la conquista, su lengua y muchas de sus tradiciones sobreviven con tenacidad. La fuerza de su sistema de valores culturales resiste la agravante adversidad. Los numerosos materiales que han documentado aspectos de su sociedad, idioma, religión y oralidad evidencian la permanencia de muchos elementos de su cultura atávica. Sin embargo, también dan testimonio de la forzosa modificación en su forma de vida a la que les ha conducido el indetenible y nocivo proceso aculturativo, que pone en peligro la identificación con sus raíces ancestrales y su propia sobrevivencia.

- El discurso mito-poético warao funciona como forma de preservación de su memoria colectiva, comprende, al mismo tiempo y de distintas maneras, su historia, su tradición, su religión, su educación y su recreación. También es su vehículo de expresión, colectiva o individual, gracias a su inagotable dinamismo creativo y a su profusa variedad. Posee cualidades estéticas que permiten afirmar que está compuesto por textos elaborados como verdaderas obras de arte, producto de las capacidades intelectuales de este pueblo.

- La oralidad warao es rica en formas expositivas, cada una con su particular estructura y finalidad. Todas rebasan el mero acto de cantar o narrar, involucran elementos paralingüísticos de mucha importancia para el hecho oral. El espectador también es parte primordial del evento narrativo, ya que no

se limita a escuchar, sino que interviene y, en muchos casos, tiene la prerrogativa de modificar las peculiaridades del discurso.

- Tanto el mito, *deje nobo*, el relato, *deje wara*, las reuniones de mediación, *monikata mome anaka*, los cantos rituales, *joa* y *sana*, y las canciones festivas, *dokotu*, poseen tipologías particulares que les diferencian entre sí. Sus formas estéticas, sus medios estilísticos, sus estrategias discursivas, así como sus funciones y alcances son aspectos bien determinados que dan muestra de la extensa creatividad del pueblo warao y de sus facultades. Las capacidades, necesidades, inquietudes, creencias y costumbres de este pueblo primigenio se manifiestan a través de estos discursos, perfectamente estructurados y bellamente elaborados. Aunque no son concebidos ex profeso como productos artísticos, sí poseen numerosos y singulares elementos que, desde nuestra mirada, le hacen valer tanto como cualquier creación de nuestra literatura ilustrada. De allí el convencimiento de que estos textos deben ser tomados en cuenta al momento de reconfigurar el *canon* literario venezolano. Incluirlos es una obligación ya que poseen una dignidad expresiva reconocible.

- El discurso mito-poético warao manifiesta la racionalización que esta etnia hace de su condición social y cultural, a la vez que problematiza las consecuencias de la injerencia de la cultura criolla dentro de su propia cultura,

ello ha determinado en buena medida la configuración de su memoria colectiva y una parte importante de las temáticas de sus expresiones orales, en las que se manifiestan sus experiencias y perpetúa todo su saber ancestral.

- Basados en la noción intercultural podemos afirmar que existe presencia de la cultura warao en la sociedad criolla. En nuestra lengua hay elementos de origen warao, en nuestras costumbres gastronómicas y hasta en nuestros hogares se hacen presentes los alimentos tradicionales y la artesanía de este pueblo aborigen. Incluso nuestra literatura ilustrada ha recibido la influencia de su indeleble huella, aceptándola con agrado. El mito y el canto warao enriquecen la creación de escritores venezolanos que se apoyan en una tradición ancestral y que divulgan unos valores que deben ser reconocidos y reivindicados como componentes primordiales en la configuración histórica, social y cultural de nuestra sociedad nacional.

De ninguna manera creemos que este es el final del camino. Entendemos que hay numerosos aspectos no tratados o no profundizados en el presente trabajo. Por ello pensamos que se requieren otros estudios detallados que bien podrían ser objetos de trabajos posteriores. Finalmente, hemos aprendido que:

El warao de ayer vivía en una tierra sin límites ni propietarios, habitada y protegida ancestralmente sólo por ellos, el de hoy vive suplicando que lo dejen vivir en su hábitat natural y que se detenga su destrucción, o vive en las ciudades de otros...

mendigando. El warao de antes comía y bebía libre y gratuitamente del río, del morichal y del conuco, el de ahora come pan de trigo y azúcar, y bebe leche y, tristemente, licor que le venden a muy alto precio... o deambula en los basureros de las ciudades buscando qué comer. El warao de ayer vestía un *wayuco* hecho con fibras de corteza de árbol y caminaba descalzo, mujeres y hombres con el pecho desnudo, con desfachatez y libertad, el de hoy viste una ropa extraña que acalora su piel y un calzado que oprime sus pies... y tal vez sus esperanzas. El warao de antes vivía en *jonokos* de madera y palma, sin paredes y con mucho viento y luz, el de ahora comienza a vivir en casas de bloque y zinc, en ocasiones con bombillos y aires acondicionados... o vive en las plazas y aceras de las grandes ciudades.

El warao de ayer se desplazaba en curiaras de tronco, con remos o canaleta, el de hoy anda en lanchas con motor a gasolina... o en autobús. El warao de antes creía con certidumbre en la presencia y el poder de *Kuai Mare*, *Jebu Kanobo* y *Waniku*, el de ahora cree ser cristiano o católico... con más obligación que convicción. El warao de ayer hablaba en perfecto warao, el de hoy habla en deficiente castellano... cuando se lo permiten. El warao de antes cantaba con determinación y alegría sus *joa* y sus *dokotu*, para sanar o divertirse, y relataba con maestría y dignidad sus *denobo* o sus *dewara* para expresarse, educar y denunciar, el de hoy, con resistencia y perseverancia, lo continúa haciendo... aunque no sabemos hasta cuando. El warao no ha dejado de ser warao... a pesar de nosotros.

Referencias biblio-hemerográficas.

1.— Generales:

- Álvarez Muro, A. (2000) *Poética del habla cotidiana*. Mérida, Grupo de Lingüística Hispánica-Universidad de Los Andes.
- Bernal Arroyave, G. (2000) *Tradición oral, Escuela y Modernidad*. Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.
- Brito García, L. (20/03/2010) “Nueva novela histórica.” (www.ffyl.edu.ar)
- Colombres, A. (2009) *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Buenos Aires, Ediciones del Sol, Serie Antropológica.
- Cornejo Polar, A. (1982) *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas, Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Fernández, F. (13/03/2010) “Entrevista al poeta Gustavo Pereira.” (www.aporrea.com.ve)
- García Canclini, N. (2005) “Noticias recientes sobre hibridación.” (www.sibetrans.com).
- Kristeva, J. (1969) *Semiótica I y II*. Madrid, Fundamentos.
- Lienhard, M. (1990) *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. La Habana, Casa de Las Américas.
- Marín Rodríguez, C. J. (1981) *Historia del Territorio Federal Delta Amacuro*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.
- Mosonyi, E. (1982) *Identidad Nacional y culturas populares*. Caracas, Editorial Enseñanza viva.
- Ortiz, F. (1983) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana, Casa de Las Américas.
- Raleigh, Sir W. (1596) *El descubrimiento del grande, rico y bello imperio de Guayana*. En: Demetrio Ramos Pérez (Comp.) *El Mito de El Dorado, su génesis y su*

proceso. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia (Col. Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, N° 116) (1973) pp. 477-642.

— Rama, A. (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

— ----- (1984) “La literatura en su marco antropológico” *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid) (407): 95-101. Mayo.

— Rodríguez Carucci, A. (1987) *Literaturas prehispánicas e historia literaria en Hispanoamérica*. Mérida, Instituto de Investigaciones Literarias “Gonzalo Picón Febres”-ULA.

— ----- (1997) “Discursos literarios y retórica del mestizaje” En: *Africa, America, Asia, Australia*. (Roma) (19): 13-18. Bulzoni Editore.

— Sosnowski, S. (1999) “Etnia y literatura” *La Página*. (Santa Cruz de Tenerife) (35): 33-40, abril-junio.

— Todorov, T. (1990) “El cruzamiento de culturas” *Criterios*. (La Habana) (25-28): 3-19, enero 1989-diciembre 1990.

— Vila, M. A. (1964) *Aspectos geográficos del Territorio Federal Delta Amacuro*. Caracas, Corporación Venezolana de Fomento.

— Zires, M. (2005) *De la voz, la letra y los signos audiovisuales en la tradición oral contemporánea en América Latina: algunas consideraciones sobre la dimensión significativa de la comunicación oral*. (www.razónypalabra.org.mx).

2.— Sobre cultura y sociedad indígena y warao:

— Armellada, C. (1957) “Evocación geográfica, etnográfica e histórica del Bajo Orinoco”. *Venezuela Misionera* (Caracas) (224): 281-286, Septiembre.

— Ayala, C. y W. Wilbert. (2001) *Hijas de la Luna*. Caracas, Fundación La Salle.

— Barbella, A. (2006) “Literaturas indígenas venezolanas.” (www.cervantesvirtual.com).

— Barral, B. (1979) *Diccionario Warao-Castellano, Castellano Warao*. Caracas, UCAB.

- Briggs, Ch. (1988) *Análisis Socio-lingüístico del discurso warao: Notas preliminares sobre las formas seculares*. Caracas, UCAB.
- Coello, M. (Editora) *Pueblos Indígenas de Venezuela. Warao*. (2009) Caracas, (Col. Bicentenario) Editorial Santillana.
- Consejo Nacional de La Cultura. (s/a) *La cultura warao: de lo oral a lo escrito*. Caracas, Consejo Nacional de La Cultura.
- Escalante, B. (1988) *Los warao: los dueños de la curiara*. Caracas, Cooperativa Laboratorio Educativo. Cuadernos de Trabajo. (Col. Indígenas de Venezuela, N° 6)
- Fundación La Salle (1988): *Los aborígenes de Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- García-Castro, A. (2003) *Adaptación de recolectores indígenas a la mendicidad urbana: el caso de los Warao del delta del Orinoco*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca/Instituto de investigaciones antropológicas de Castilla y León
- ----- (1998) “Wirinoko: el lugar donde se rema (El mundo desde una canoa warao)”. *Revista Bigott*, (Caracas) (45):100-117.
- ----- (2000^a) “De pescadores y agricultores a obreros: el impacto socio-económico del cierre del caño Manamo entre los Warao del Delta Occidental. La Convención anual. 50 años AsoVAC”. (www.monografias.com).
- ----- (2000b) “Mendicidad Indígena: Los Warao urbanos”. *Boletín Antropológico*. (Mérida) (48): 79-90, abril.
- García-Castro, A. y D. Heinen. (1999) “Planificando el Desastre Ecológico. El cierre del Caño Mánamo en el Delta del Orinoco”. *Antropológica* (Caracas) (91): 31-56.
- ----- (2000) “Las Cuatro Culturas Warao”. *Tierra Firme* (Caracas) (71) julio-septiembre.
- González, V. C. (1987) *Los morichales de los llanos orientales. Un enfoque ecológico*. Caracas, Ediciones CORPOVEN.

- Granados, H. (1998) *Lingüística indígena: la lengua waraw*. Cumaná, Comisión Regional Macuro 500 Años-Gobernación del Estado Sucre.
- Heinen, D. (1972) *Informe sobre la Economía Tradicional Warao: Procesos de aculturación y Relaciones con la Economía Regional*. Caracas, Instituto Agrario Nacional/Fundación La Salle.
- ----- (1982) “Estructura social y mecanismos de desintegración en la sociedad Warao”. *Acta Científica venezolana* (Caracas) (5, vol. 33): 419-423
- ----- (1988). *Los Warao*. Caracas, Etnología Contemporánea. (Col. Los Aborígenes de Venezuela, Vol. 3) Fundación La Salle de Ciencias Naturales.
- Herrmann, S. (2007) *La perspectiva de los hablantes de la lengua warao*. Rottengurg, Philipps-Universität Marburg.
- Hill, G. W. R. Lizarralde y A. G. de Díaz Ungría. (1956) *Los Guarao del Delta Amacuro: Informe de una investigación de campo, efectuada con fines pedagógicos, del 9 al 19 de abril de 1954*. Caracas, UCV-Facultad de Economía.
- ----- (1956) *Informe sobre la economía Warao: Procesos de aculturación y relaciones con la economía regional*. Caracas, Fundación La Salle.
- Krisólogo, P. J. (2002) *Manual glotológico de la lengua warao*. Caracas, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes – CONAC.
- Lavandero, J. (1989) *Los waraos*. Tucupita, Editorial VIGO.
- Lavandero, J., A. Setién, C. Bentivenga, M. Gutiérrez, G. Bortoli (1996) *Etnias indígenas de Venezuela*. Caracas, San Pablo.
- Lizarralde, R., J. Silverberg y J. A. Silva Michelena. (1956) *Etnografía, Los Guarao del Delta Amacuro*. Caracas, UCV.
- Lizarralde, R. y T. Gómez. (1994-1996) “El Abandono de un Ecosistema: el caso de los Morichales del Delta del Orinoco” *Antropológica* (Caracas) (81): 3-36.
- Mosonyi, E. y J. Pocaterra. (2005) “Experiencias recientes de revitalización lingüística en la Venezuela indígena”. (www.aulaintercultural.org)

- Peñaloza, B. (2005) “Reflexiones sobre las literaturas indígenas venezolanas”. (www.letralia.com).
- Pereira, G. (2004) *El legado indígena*. Caracas. CONAC.
- Sanoja, M. e I. Vargas. (1995) *Gente de la Canoa*. Caracas, Fondo Editorial Tropykos/Comisión Estudios de Postgrado. UCV.
- Suárez, M. M. (1964-1965) “Los Warao: sus creencias mágico-religiosas Sobre la enfermedad”. *Boletín indigenista venezolano*. (Caracas) (1-4): 59-67.
- ----- (1968) *Los Warao: indígenas del delta del Orinoco*. Caracas, Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas.
- Vaquero Rojo, A. (1965) *Idioma Warao, Estudios Venezolanos Indígenas*, Caracas, Editorial Sucre.
- ----- (2000^a) *Los waraos y la cultura del moriche*. Caracas, UCAB.
- ----- (2000^b) *Manifestaciones religiosas de los warao*. Caracas, UCAB.
- Wilbert, J. (1956) “Rasgos Culturales Circuncaribes entre los Warrau y sus Inferencias” *Memoria*. (Caracas) (45, Tomo XVI): 237-257.
- ----- (1972) *Survivors of El dorado: Four Indian Cultures of South America*. New York, Praeger Publishers Inc.
- ----- (1979) “Geography and telluric lore of the Orinoco Delta”. *Journal of Latin American lore*. (Los Angeles) (5): 129-150.
- Wilbert, J. and M. Layrisse. (1980) *Demographic and Biological Studies of the Warao Indians*. Los Angeles, University of California.

3.— De los discursos warao:

- Armellada C. y C. Betivenga (1980) *Literaturas indígenas venezolanas*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Barral B. (1957) “Canciones de cuna de los Warrau (Guarao, Guaraúnos)”. *Antropológica* (Caracas) (2).

- ----- (1960) *Guarao Guarata (Lo que cuentan los indios Guarao)*. Caracas, Escuelas Gráficas Salesianas.
- ----- (1964) *Los Indios Guaraúnos y su Cancionero. Historia, Religión y Alma Lírica*. Madrid, Biblioteca de Misionología Hispánica, Vol. XV. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Misionología Española.
- ----- (1969) *Guarao a-ribu*. Caracas, UCAB.
- Barreto, D. y E. Mosonyi (1980) *Literatura warao*. Caracas. CONAC.
- Daisi, Tahera. (1961) “Siete mitos warao” *Revista Nacional de Cultura*. (Caracas) (145-146): 95-124, marzo-junio.
- Escalante, B. y L. Moraleda (1992) *Narraciones warao*. Caracas, Fundación La Salle.
- Espinosa, A. (1948^a) “Cuentos y Tradiciones de los Guaraúnos” *Venezuela Misionera*. (Caracas) (112): 152-153.
- García, A. (1990) *Cuentos y Tradiciones de los Indios Guaraúnos*. Caracas, Ediciones ABYA-YALA.
- González Muñoz, J. (2010) “Cuentos antiguos: los warao y su conjunción con la naturaleza”. *A Plena Voz, revista cultural venezolana*. (Caracas) (59-60): 41-42.
- Lavandero, J. (1991) *Ajotejana I Mitos*. Caracas, Fundación La Salle.
- ----- (1992) *Ajotejana II Relatos*. Caracas, Fundación La Salle.
- ----- (1994) *Uaharaho, Ethos Narrativo*. Caracas, Hermanos Capuchinos.
- ----- (2000) *Noara y otros rituales*. Caracas, Hermanos Capuchinos.
- ----- (2002) *Humor y Furor en los Caños*. Caracas, UCAB.
- Lavandero Pérez, J. y H. Dieter (1986) “Canciones y Bailes del ritual de la Nouara”. *Montalbán*. (Caracas) (17): 199-243, UCAB.
- Osborn, H. (1955-1957) “Textos folklóricos en Guarao I”. *Boletín indigenista venezolano* (Caracas) (1-4): 163-175.
- Wilbert, J. (1969) *Textos folclóricos de los indios Warao*. Los Angeles, Latin American Studies-University of California.

— ----- (1970) *Folk Literature of the Warao Indians: Narrative Material and Motif Content*. Los Angeles, University of California-Latin American Center.

4.— Textos literarios que toman como asunto la cultura warao:

— Arvelo, M. (1980) *Akaida, una novela en torno a los waraos*. Caracas, Auspicio de la Gobernación del Territorio Federal Delta Amacuro, Impresión Gráficas Armitano.

— Pereira, G. (1993) *Escrito del Salvaje*. 2da. Ed. Caracas, Fondo Editorial FUNDARTE, 2010.

— Pereira, G. (2001) *Costado Indio*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

— Pereira, G. (2004) *Poesía selecta*. Caracas, Monte Ávila Editores

Anexos.

Joa

¡Ye...! ¡Ye...! ¡Y-yeee...!
¡Yaiiii...!
¿Katukayana...?
¡te vi, te vi...!
¡Vi..., se..., yeee!
¡Yaceeeeee...!
Ma nabuana
noko wai tau,
ma nobo...!
Jina sokoana,
nome namane
mone; sokoano,
ma ribu sokoano;
noko etano...
Jina sokoana
nome namane
mone, sokoano.
Moi awarane,
moi iabane.
Nese ma rima,
nome namane
mone; sokoano;
ma ribu
sokoano.
Ma ribu
yari ana;
obono asayana.
Ori dai matana
eno-rokuano.

Porque soy rico

DAOTU KUARE

Ine dokotu warakitia:
Ma rima jotarao. Ma rima ine
miae Tigre ata. Ine dokuto
warakitia warao tiji.
Kuanera nera, ine rane ra,
ine jobiae dijana ra.
Ine jobiae dijana ra.
Boyabae rane, boyabae ra.
Ine jobiae ra dijana ra
ine jobiae ra dijana ra,
ine jobiae ra boyabae rane.
Boyabae rane boyabae ra.
Dijana rane boyabae ra,
ine jobiae ma mojo a kuajasika;
ine jobiae kuanera ne.
Ine jobiae ra, ine jobiae:
Burata rane waninaja.
Ine ranera jobiae ra ne
dijana rane dijana ra.
Ine jobiae ra nibora tabúa,
Nibora tabúa ine rane.

Boyabae rane jobia era,
waraotuma ra ma kuarikayana:
Ine daotu ra dijana ra.
Má-i buratasimo ine abanae.
Daotu kuare ra boyabae ra.
Ine boyabae ra, boyabae ra.
Tamaja isia, kura isia,
ma tida á-i ine abate
tamaja isia, kura isia,
kura naoya kotai isia ra.
Ine nibora daotu ranera
ine ma motoru ja ra kuanera ne.
Ine rane ra boyabae ra.
Ma rima Bare a janoko
ine dokotu waraya ra.
Ine ma rima jotarao tiarone,
dokotu waraya kuanerane
ma rima ine tamaja isia atae mite,

ine, ine narute rane ra ne.
Karu eku ra narute ine.
Ine naria'dijana ra
boyabae rane taisi kuare
dokotu rane ine rane.
Waraya rane waraya ra
ine rane ra boyaba ra.
Waraotuma ja kotai sanera yaa,
sanera yaa ne, sanera ra.
Ine seke ra daotu rane
mái buratasimo ine ja ra.
tamaja isia ra ma tida á-i abate
kura isia ine rane.
Ma raukaba yiwaranae dijana ra,
boyabae rane boyabae ra.
Ma rima a wai José, José Napoleón.
Wabanaja. Tata ja; Tigre
ata ja. Ma rimuka a wai Manuel Heredia.
Bitu.... dima Tigre naruae, San Feli, Bolívar
ejobonae, Soledá ja. Taitane ine San feli
ejobonae. Nome jase Baranka ine nabakanae.
Tai isia a kua.

Canción de protesta

Nabautumo ka mianaretuma naoera,
ka jobaji sakanaera.
ka jobaji sakane
ka ribu oaya
aidamotuma.

Ka idamotuma, ka isanamotuma,
ka isanayaja
tuatanera,
Diana, ka idamotuma
a moara ka moanajarone
tuatane ka isanayaja,
a moara iridaja nojokitane.

Nabautumo yarutane,
tamatima Winikina,
tamatika sakanae.
Winikina a jobaji sakanae.

Burata araotuma,
burata simo araotuma,
tamatika a jobaji
oabuya bitaisanamo.

Arreglando el asunto

NOME NAKAIAJA

1. Ine dehe uarakitía *bajaje* a janoko, dima a janoko. Ma uâhi, Pedro. Ine dehe uarakitía. Iahotakitane ine naruae, “Bakuara” a kojo. “Bakuara” a kojo i(ne) naruâe, tata ine... ubaia, ubaia, ubaia.

2. Dihana iahota saba naruae. Motoru konae, iaronae.

— Iatu jima obononajara? Jima obonoiakôre, dihana isakotu. Tahisikuare, iahotakitane, *pue!* Iahotakitane! Iatu iahotate, bebe esokate, dahu kabate; yiuarakore, dihana iatu a iahota ekida.

3. — Tahisikuare, iji ha kotâhi, uaikía iji enejerute, osibu nakitane, nebu tuma saba.

Dihana jòkonâe, dihana oko iahotakitane naruae.

— Seisa, iahotaki.

— Anaka miki.

4. — Dihana oko iahota naminanaja tiji, ji rahukaba kuarimajabate! Oko iahota naminaiakore, ji rahukaba kuarimajabanâka yiuarakuna!

5. Dihana oko naruâe, bebe esokaia, esokaia, esokaia, esokaia, esokaia, esokaia... Anakuarika dihana oko iaronae.

— Kasaba iatu esokaia?

— Oko jana a uâhi, Iorinanoko... Iorikubanoko... tahi jana eku oko esokaia.

6. — Aâ! Tuateakore, tahi dahukaba ine obononá! Ma obojona a uerea! Dahukaba sanukida! Dahukaba iridaja se(ke) ine obonoia! Nome, hisaka tane, iridaja! Dahukaba iridaja! Ma rahukaba tane ekidakôre, ine *aró* uajate! Iridaja takore, dihana ine *aró* mikore, atae hase ine motôru ine dibutate. Dibutakôre, ama seke joia sabasaba, nebu isiko a iahotatu, dihana motoru saba o(ko) konate.

7. Tahi jokonâe, dihana atae oko naruae. Iahotaia, iahotaia, iahotaia... anakuarika oko iaronae. Iarokôre, atae dibía:

— Iatu a iahota ekida. Tiarone, iatu najoro irida najoroíá(ja)!

8. Ama seke tatuka oko obonobia kotâhi:

— Nome dihana! Oko ka iahota ekida! Tahi tiarone, oko najoro irida najoroíá!

A rotu dibunae:

— Tahisikuare, motoru, iatu iahotaia kotâhi, iatu a iahota a moharaiana! Ine seke ma motoru! Tahi oanaka takotu! A idamo tuma ine ma moae!

9. Ama seke oko tahi iahotaia, iahotaia, iahotaia... anakuarika atae iaronae. Iàrokôre:

— Dihana ine tahi dahukaba obojonaha! Sanukida! Iridaja seke ine obonea!

— Aâ! Tuateakore, oko dâhisa esokate, dahukaba manamo nonakitane. Tahi uajabara jutâte, ebe *aró* toakitane. *Aró* toâte, tahi uajabara; simokore, arikítane.

10. Takore, ama seke dibunâe:

— Dihana iatu, a idamo tuma isía ma uabiae. Tahisikuare dihana ine jake ha kotahi ine narute dihá. Nokokitane ine obonea, ma kojoko isía vitu. Ine nokôte, ama seke ine dihana ma obojona ekida dihá.

11. Tiaja, anakuarika dihana naruae.

— Nebu tuma ma uabiá(ja) jakore, ine arakate diboto uabite, a idamo tuma isía. Dihana ine naría. Ma íamo naonaka takotu. Ine hisamuka vitu naría. Iatu tuatiaja, ine *preso* nakakore, iatu nojo uabakitía. Ine hisamuka narukore, dihana ine, iahotaia tihí, ine nojo uabaná. Dihana uete ma monikata! Dihana ine iatu omi naría, *pue*; mikitane!

12. Dihana naruâe, imananâu iaronae.

— Ai, ma ráhisâ, ji deniabu burata isía vitu. “Íji’ama *kobota* isanae’ama ji nobotomo saba, ji nobotomo najoromeharo”. Tane dihana ji ribu ja. “Tahisikuare, ka janoko, tâhi, a rotuana; ká ina a rotuana; ka jobaji a rotuana; ka ráhuna ekumoana. Tahisikuare, a idamo tuma saba ine tamaja uarate, dehirimeharo, dibu moameharo”.

13. Tiaja, a idamo tuma naoâe dihana nome nakakitane, misa eku. Dihana oko naruae.

— Seisa, dehe nokoki!

— Ama vitu oko naote! Imananâu oko naote.

Dihana oko naruâe, tata nabakanâe, dihana ama seke a idamo dibunae:

— Katukane ajía ji saba dibunae?

14. — Aâ! ma saba dibía kotâhi: motoru tamâja, eraja saba, iahotakitane. A iahotâmo tahi motoru oakunarahi. Oanajá hakore, saba uaníakore, dâhisa moate. Tahi arakate asidakôre, tahi arakate dâhisa, tatukamo, dâhisa moate.

15. Ama seke tatuka dibunae:

— Ine... tamatikamo ine a rotuana! Ine Ajotejana iatamo ine naoae. Tahisikuâre, ine tamatikamo ine narute dihá. Tamatika má ine...má inaiana. Ine tamatika idanatanae. Ma rani Ajoteajana ja.

A idamo tuma dibunae:

16. — Íji..oko ji inatabakomoni! Tamatika..no oko ji tiabukomoni! Bajukitane íji naoâe iahotakitane, ji rahisa sanetakitane. Jotarao tuma monika. Tamatikamo, mí, narúkôre, dihana Barranka iahotaia, Sâ Feli iahotaia. Tahisi monika íji iahotakitane naoâe; tahisikuare

iahotahu bajukitane. 17. Oko ji tiabukomoni! Ji inatabakomoni! Bajukitane iji iahotajotu! Iji iahotaia! Tãhisikuãre, tamatika, tamatika ji dahukaba àbãte, oko ji kuaremo ji á ure ji ebukitane, oko arakate najorokitane. 18. Iji *sikaro* namûte, oko ji ebut(e), oko arakate *sikaro* bajakitane. Bajukitane iji iahotaia! Tamajasía iahotaiaja ekida! Ji monika iahotaiaja ekida! Tiaja, ama, a ráhisa jakotáhi dihana hi 'natabaia! Hi 'natabakomoni! 19. Bajukitane ji janoko nonahu, tamatika! iji naoãe ji nobotômo isiko. Ji nobotomo... dihanamo. Kokotukaia orabakaia já, hisaka ja kotahi Batokonoko a koje naruae, tahi arakate iahotakitane. 20. Tãhisikuare, oko ji dãhis..ji dãhisa saba a obojona nonaiãja oko dibía, a obonobu tane nonaiaja. A obonobu ekida mojoro! A rani dehirinatanae mojoro! A rima dehirinatanae mojoro! Tãhisikuare, dibu nokonaja! Bajukitane, sanetakitane naoãe, dihana isía dibía. 21. Tahi omi nãrukôre, sina dahukaba eyuarate? Tahi dahukaba yiuaranaja mojoro, a nebu kokotuka narukore. Tãhisikuare, oko obonobía kotahi: daje bajukitane iakera, a obonobu iakera dibía, a obonobu iakeraja isía obonobía.

22. — Ine ma ráhisa a janokô asida! Ine sanetate. Naja ebokore, sororobía. Ma nobotomo káhika ine arakate iauiji kabatate, ine nonate. Tahitane ine dibate: Ma ráhisã, ji hanoko, tamá; oko naría dihana. Tane ma ráhisa saba ine dibakitãne, ine ma obonobu ja. 23. Tãkôre, ma ráhisa ja kotáhi ma isía obonobu ekída, dihana ma inatabaia. Tuatíakore, ine obonobía kotáhi: dihana ine narute. Tanajá hakore, iatu ine emonikatakitía. A idamo tuma uarãte, dihána iatu a motoru ha kotáhi dãhisa moate. Tãhisi ebika, ine dihá narukitía, ma janoko.

24. Ama a idamo tuma dibunãe:

— Ji hanoko iji narukomoni! Oko ji inatabakomoni! Bajukitane ji hanoko nonahu. Tahitane, ji dani iejebu. Tamatika janoko nonahu. Iji tata iahota ekída iji naoãe, dihana iahotahu. Iahotate, yuarãte, ama seke *kambuíón* nonakitane, ji 'ejebukore, iji naote. 25. *Kabuíón* yuarate, dihana atae iji narukitane obonoiakore, iji narute ji hanoko ata. Tata mo dihana *aró* simòiakôre, dihana atá'iji naote.

26. Takore, tahi seke a idamo tuma dibía:

— Nome! Tamaja, ji hanoko a rôtu, a obonobu ekidáu mojoro! Tãhisikuare, dihana ji inatabaiakorisa! Ji 'natabaia dihá! Ji 'natabaia dihana! Tuatíakore, oko obonobía kôtáhi, iji... otemo naoãe, bajukitane! 27. Oko, ka janoko eku hakore, oko ji isiko iahotakuna! "Ma ke sea" burãta "veinte bolívale" mikitane, á ida manamo mikitane ája bajakitane. Tãkôre, ama dihá hi 'natabaia! Ama seke dihá ihi aja bajaraná dihá!

28. — Tahisikuare, ine obonòbukôre, dihana iahota ja. Ine ma rahukaba iahota aba... dahu..dahukaba..kitâne ine obonea. Ma rahukaba dahukabâte, ure namûte, dihá tahi ma iahota! 29. *Sikaro* namûte, tahi ma iahota! Tahitane, jotarao tuma ure obonòiakôre, ine isía uabite! Tamatika uitu iahota jaiana! Ote arakate iahota ja! Tahisikuare dihá, ine narute dihá! Ine ma obonona a uerea! Ine ma obojona a uerea! Iatu a obojona ekura?

30. A idamo tuma dibunae:

— Nome iji iakera dibía, *pue!* Ka obojona eku! Iakera tane ihi dibía! Tahisikuare... ama seke tamaja... motoru ji dáhisa nebu tuma saba uaninaka tameharo oko dibu moate:

31. Iakera iahotakotu. Tahi jakotâhi motoru eraja saba. Iatu iahotâia, a ráhisa iahotâia, a rahisa iahotâia, a ráhisa iahotâia... tâhi arakate, tâhi a motoru. 32. Iahota yiuarâte, dihana ama seke *aró'*abikôre, dihana tahi jisamuka obonoiakore, dihá tahi a motoru. Dihana nebu a mohara aba yiuaranae dihá.

33. — Takore, mate ama vitu, nebu iahotaia kotâhi saba, motoru. Dibanu: ji motoruana. Ine ma motoru. Ine sanamatanae, uarao tuma a janoko, Tukupita iata, má ja joni butunâee ine sabamata-nae! 34. Tahisikuare, dáhisa oakore, isiko uitu asatate. Uanarikore, imauarane obojonâmo oko iahotate. Tahi motoru dihanaerone, dihá oko iahotaia obojonamo.

35. — Tahisikuare, motoru jisaka âbâne, motoru oakunarahi. Daua a idâmo motoru oakunarahi. Daua a sanûka motoru oakitane obonoiakôre, oakunarahi. Natoro... natoro a ráhisa, eku hase: obonoiakore, oakunarahi.

36. — Tahisikuare dihana ine... motoru... obonobía kotâhi, ama até... tamaja naburukore, ine motoru isiko ehobate. "*Anarusa*" dibía kotahi: tamaja ine iatu moaia kotahi, tahi ja kotahi iahotanoko tane. Iahotaiakore, juba abakore, isiko *bare* ata narukitane, iarokota moakitane, iarokotameharo.

37. — Tahisikuare, oko obònobía: nome dihana. Tahi dihana motoru ha kotâhi, iahotaia kotahi ojio butakitane; ajeratate, isiko narukitane. Janoko âta motoru abakomoni. 38. Tahi ha kotâhi iahotana; tiarone, "ma motoru"! tahi iahotaná! Oko seke ka motoru! Oko, saba bebe esokaia. Tuatiakore, oko bebe i-abate, a rotu hisamuka iahotameharo! 39. Motoru obonoia tiji, uete hisamuka iahotahitane, yiuarahitane, motoru a mohara abameharo. Tamaja ma nebu tuma, ma káhika iahotaia kotâhi, ine i-abakore, kokotukaia hase i-abate. Ine, saba d'bat(e) atae dáhisa nebu oameharo. 40. Nebu oâte isiko iahotameharo. Tahisikuare dihana oko jake, ma saba, iahotanaja dihá! Tamaja dibu ma obojona a uerea! Dihana motoru oko oakomoni!! Motoru a *rase* karekitía!! a rotu dibía kotâhi, tahisikuare dihá oko motoru oaná! 41. Tahi mo-

toru, ka motoruana! Tahisikuare, ama iaha jake naonaja dihá! Oko iori sàbajíte motoru kuare, iahota kuare!

— Bitu kuare tuatane dibía! “*Asuka* irida jobía; tiarone, iatu a iahotanoko ekida! Dahukaba sanukida! Dahukaba iridaja se(ke) ine obonea!”.

42. — Tahisikuare, dihana oko jake ha kotahi ine iahotanaja dihá! Dihana ine narukitía! Ine iatu omi narute dihá!

Tahi jòkonâe, iahotakitane dihá ine jurujuru nisanae ma jima ejidokitane. Takore, ama seke dibunâe:

43. — Motoru, oko eraja, a rao! Tahisikuare, oko kokotuka dihana á so, motoru á so abakitane, oko naminaia! Tanajá hakore, ine vitu ma kuare abâkôre, tahi motoru asatate!

44. — Tahi nome dihana! Tahi iatu abanajá hakore, tahi dihá motoru asatate dihá. Eraja a motoru! Tiarone, tahi asatate; eraja oaiarone!

45. Tatuka ine nokonâe, dihá ine jurujuru oanâe ma jima ejidokitane iahotakitane. Takore, dihana ine tamaja dibu nokoâe, “dihá ine narute dihá”. Ama sêke, motoru oahitâne, iarokore, ine saba dibunae:

46. — Tahi motoru a rotu iatu isía dibía! Tahisikuare dihá i(ne) naría. Tanajá hakore, ine atae a idamo tuma iata ine uarate, Uarakore, dihana kaje, ima eku, dibu ka moae; tiarone, oko ka kojoko nokonaja! Ka kojoko ekida! Oko nobotomo monika! 47. Tahisikuare seke, oko nemokomoko monika, dihana oko dibía! Ka obonobu ekida! Ka obonobu jâkôre, ka varao isía oko tomana abaiakuna. Tahisikuare dihana, ine narute dihá.

48. — Dihana ine... naría, ma ráhisa. Ine dihana naría!

— Iakera, ma ráhisa!

— Daomata, ine naría dihana.

— Ama, kasaba?

— Ama, ma janoko... Ine naría dihá!

49. Dihana uaiku nabakanâe, dihá nao sabukane, Beri ma kuare nabakanae.

Beri dibunae:

— Daomatâ, kasaba ihi naría?

— Dihana ma janoko i(ne) naría, daomata.

50. — A, iakera, daomata! Takore, ine obonobiakôre, ine ma obojona a uerea! Mate ji burata moâ, dihá, ama seke, ajiamatane naría dihá ji janoko ata, atae ihi naonaka jakitane. Ama ja kotani ihi atae naote.

51. — Nome mojoro! Tahisikuare, ama saba, ine obonobukore, ine ama vitu Eduardo a janoko ine narukore, uarakore, iakerakuna mojoro: ine obonobiaja.

Tiaja ine dihá ine naoia. 52. Dihana ine hisamuka uaiku nabakanâe, dihana i(ne) naoia. Naoia, naoia, naoia, naoia, naoia... jo a júa jomuku hirii, *palmita* kaianuka ine iaronae.

— Kasaba naría?

— Oko dihana ka janoko naría.

— Katukane tanae?

53. — Dihana katukane taná! Dihana a janoko à rôtu dihana ka isía dibía! Tiame, oko naría dihá. Oko tamatika a raoana tihí, dihá oko naría, ka janoko ata. Tahisikuare, jake, oko tamatika ubâte, jokona isiko dihá ine narukitane obonoia.

54. — Aâ, iakera!

Tiaja, ubae dihá. Ubâe, jokonâe,

— Dihá ine naría.

Jo a júa joâa jomuku jirii, dihana ine iaronae.

55. — Dihana hi nobotomo kasaba?

— Ma nobotomo kokotuka bajinae.

— Aâ! Iakera! Iatu kokotuka iaroia tane abaia!

— Ine vitu naoia! Ama a raje arakate naoia. Tâhisikuâre, ama vitu iarot(e).

Tamatika, dihana má re á kua. Tamajasía dihana ma reniabu á kua.

Pedro Silva
Ajotejana, 26-3-82

Nuestra relación con los criollos

Oko jotaraotuma isiko oriwere nakaya

Ka nobotuma ka saba deje waraya, ebewitu, jotaraotuma waraotuma isanamatabuae. Inaraotuma saba dubuyaja monika, waraotuma emojutakitane, saba dubuae. Warao emusubune kunarubuae, taitane kuana yaotabuae amoara omi. Waraotuma jotarao saba kuana yaotabuae amoara omiwitu, inarao monika. Nome waraotuma kuana sanamatabuae.

Ine naminanaja ma joida katamona ja tai. Bare a waiSantos tiaja ma wai abanae. Mate ine sanukidakore, waraotuma ojiduina eku ubabuyaja jatubuae. Ka najoro jatanae aruwitu. Waraotuma a jiaka omi jatubuae, a jiaka omi kujubuyaja tanae. Dau a joro isia buayaja tanae. Ine jiaka abanae

nibora nisakore, ma nibora ma saba nisanae kuare. Tai jiaka nisanae, tuatakore, jotarao saba yaotayaja tanae kuare. Ka wajibaka ja tanae. Ka wajibaka eku, oko jomakaba yababuae je saba arakate narubuae. Ine musabau tia, tuatakore warari ekida. Nebutuma jomakaba yababuae ojidu a jau tibarane. Osibukai ja tanae diana. Jotarao isimo nisabuyaja tanae. Oko mataro eku najorobuae. Tiarone diana joru jima ka kuare ja tanae. Joru jima Trinidad yatamo konabuae. Ma nobo era Trinidad yata narubuae. Tata konarubuae ja, bejoro tanetuma. Diboto ka moabuae jiaka, joru, dabo, tanetuma. Oko tane jatu buae Trinidad arao a isiko. Tucubita arao a isiko tuatane tia, kaje sabuka abane.

Tuatane oko jatubuae. Tuatane jatubui tane naba aida kuare oko ejobobuae. Naba aida kuare ejobokore diana aru doro namuae, takore mate ure minaja, buratana arakate minaja. Yaja jisaka aidamo kobenajoro awai Diosomanoje, Barima yata narune tatamo ure konae. A nebu moae, tamatuma mate ure naminaja kuare ijia najorobuae, taitane a roko tijitijibuae. Tia kuare a obonona emo ejobonae, kuana taribuae aidamo Diosomanoje a isiko.

Aidamo tatuma saba dibunae ure jisabane najorokitane. A ribu eku abanae. Ure jisabaja nojoro kore, tatuma saba najoro diaberaja ejobonae. Tatukamo diana waraotuma kotai ure a joro rakate webotanaka tanae. Ure namubuae diana idamearo.





Ojiduina eku kuana yaotaya. Ure isía naminakore, tatukamo diana namubuae, diana monidawitu yaotanaka tane najoro mia diana. Ure isía, warao kokotuka kuare deje nabakanae. Warao kokotuka ure namubuae diana.

Ine Tukubita miae ebewitu yatamo, mate janoko jisakawitu jakore. Mate ine ida jidokore naruae. Oko naruae wajibaka iridaja eku, nebu eraja jae wiribune naruae.

Yaja jisaka eku Diosomanoje a nebu jisaka a tida yanaja isiko monikatae. Janoko aidamo oriasiae. Ori kubabuae, Kanaima a kojo yatuka. Warao eraja moanae. Janoko a kobenajoro decomana naruae Bolívar yata, monikata ori kuba isía nome nakakitane. Bolívar a kobenajoro dibunae, janoko oremowitu nonabukitane, atae ori kuba ekidakitane. Tia kuare oko waraotuma oremoya, weba, weba tane ubabuya. Oko waraotuma oriwerewitu ubabukomoni, era ori kubaya kuare. Tuatakore Tukubita ekida tanae. Takore Santa Katalina yata jotarao ja tanae diana, jotarao eraja ja tanae diana.

Yaja jisaka eku jotaraotuma warao saba nabakanae, Tukubita a omunoko ekuya joboto jinarobukitane. Ma nibora yaotae waniku manamo joboto jinaroyaja Tukubita a omunoko ekuya. Tatamo yarokore jiaka konaya, joru konaya, joru konaya, dabo konaya, jorujoko, tanetuma konaya.



Ma nobo ma saba warabuae, ebe jotaraotuma warao a isiko asidajawitu ja tubuae yama. Imaya naone warao tuma kunarubuae yama, waraotuma kuana yaotabuae yama. Koberu amutu nisakitane, amoara omi koberu amutu nisane yaotabuae yama, jotaraotuma saba. Yaja jisaka eku botoroida manamo ikuatanaka takore jewerebuae yama.

Koberu amutu aidamo a wai yama Dudú, ariatuka a wai Nievecito tai seke diana waraotuma a joto a yeweretu. Koberu amutu miaja tanae Simoina yata, tai seke bajia Tukubita awerea.

Waraotuma nojo mibuae, tia kuare eraja moanae. Asibia, era sabuka kurujubune inabeya moanae. Jisaka, jisaka tane, jakane nabaida akojo yarobuae, asibia jese Winikina akojo yarobuae. Misa eraja dauna ekuya kujune jatubuae. Jana a jomukuya waja arai ubabuae, je najorobuae. Arawabisi akojo yatuka warao jisaka a jima enebanae, tai isia ojidu kabaitane, najorobuae.

Sanamata tamaja isia sanamatabuae, ma nobotuma. Tuatakore mate baretuma ekida tanae. Deje tamaja ma nobotuma warabuae. Ma nobo rakate yaotae Tukubita a munoko ekuya joboto jinarobune. Tuatakore jaje isia Tukubita yata naburubuyaja ja tubuae. Arawaimujo yatukamo yaja dijanamo eku Tukubita yata yarobuyaja ja tubuae jaje isia narukore.





Ma rima yaotae koberu amutu nisabuyaja.
Simoina yata yaotae, Tukubita yatukamo Pedernales
saba saba abane. Monidawitu sanamatae. ¡Karajo!
yaotabuae kura isía, waniku isía tanetuma.
Monidawitu isanamatayaja tanae kuare, yaja jisaka
eku inabe jakanae. Jakane a janoko yarakore,
a waraotuma kotai denokoe:

– ¿Iji bitu yaotae?

– Ine yaotae koberu amutu nisayaja.
Ine monidawitu sanamatae.

Ma rima tamatika nabakakore, janoko jisaka
nonae. Tuatane seke Sakubana namoninae.

Tuatakore seke nome Waraotuma
sanamatubuae. Najoro omi yaotabuae, nojo isiko
yaotabuae. Jotarao dibuya:

– Yaotakotu; yaotakore najoro yatu moate.
Tiarone era abane najoro omi yaotabuae.

Jotaraotuma yaroya, janoko daisa, daisa tane
ekumo warao konarubuae: Emusubune konarubuae.

Waraotuma kotai jotarao a ribu nomeabane,
ayamo narubuae. Nebutumawitu konarubuae,
a tida omi, a nobotomo omi. A tida, a nobotomo tane
janoko eku bajibuae, nojo mibuae, saba najoro
nojobuyaja ekida kuare. Nebu asibia atae



nabakabuae, asibia nabakabunaka tabuae.
Atae nabakabuaja kotai, botukidawitu nabakabuae,
nojo miae kuare. Nabakaya burata omi, jiaka omi.

Jakabuya kotai yakera takore a jonoko
nabakaya. Kawanika yakerakore jotarao a obonona
a yakaremo kuare yarokore, a janoko yata
konarubuae. Tia kuare Warao erawitu jotarao
a janoko ekuya bajibuae. Wirinoko a jomukuya
bajibuae, Barranka yatukamo Sakubana saba saba
abane. Ma rimuka jaja konaruae a tida omi, atae
nabakanaka tanae.

Awajabara waraotuma emusubune konarubuae.
Waraotuma naminakore narukitane obononaka
tabuae. Narukitane obononajakore, yewerene
konarubuae.

A yaotanoko yata nabakakore, yaotakitane
obononajakore, dau isia yewerene, yaotakitane
ka jotabubuae. Tia kuare oko jotarao isia dibuya
"ka isanamo". Tane seke tanae ebe.

Jotarao warao a isanamo kawana jotarao jisaka
ja tanae a obonona a sabanawitu, tai seke
a wai Pancho Moya. Tamaja Waraotuma a mojo eku
wabae, jana Jiosimoida eku. Waraotuma Pancho
Moya a kua yewereae. Tamaja seke a yaota ja tanae
waraotuma konarukitane. Konaruya tidatuma,
nobotomotuma, nebutuma, kokotuka konarubuyaja
tanae. Waraotuma diana a obonona dokú tane,

Jana a wai Jiosimoida eku warao eraja ubabuya. Moya tata nabakane, warao eraja emojutae. Tatuma dibunae: jana ajia, warao erawitu ja.

Waraotuma tane dibunae, diana ori dibu moabuae kuare. Moya a nebu jana eku nakakore kobabukitane diana.

A nebu kokotuka kubane yewarakore, waraotuma kotai Moya kuare nabakanae. Moya kotai waraotuma denokoe:

– ¿Ma nebu warao eraja a isiko naoyara?

– Nome, warao eraja a isiko naoya.

– ¡Nome yakera! Ma nao tamaja seke nome yakerawitu ejobonae. Ama seke ine warao eraja konarute.

Taitane warao denokoe:

– ¿Yatu bitu obonobuya?

– Oko obonoya aja, sikaro amutu, jabona tane.

Waraotuma diana ori dibu moabuae tia kuare Moya a kua yewereae diana, Moya nae diana. Jiosimoida eku Moya nae. Tatuka Pancho Moya wabae a nebu isiko. Wajibakaida manamo waraowitu kuataja ja tanae, Pancho Moya nakore.

Jotaroo tamaja monidawitu warao isanamatae. |

Pancho Moya emusubuae, taitane a kua yewereae.
Tamaja ebewitu yana, mate kaje sabuka abane.
Moya a kua yewerekore, jotaraotuma warao isanayaja
iyababae.

Tamaitakore diana baretuma nabakanae tanae.
Takore baretuma dibunaja. Waraotuma kuare dibuyaja
ekida tanae.

Diana ine neburatu karamukore, jotaraotuma
nabakane arisi namukitane ka kaotabubuae.
Ebe monika warao isanana diana. Ine arisi yaotae
kua mojabasi. Ka yaota a moora sanuka ababuae.
Tui isia jiaka nisabuae.



Ma saba deje warabuae, ebe sabuka abane, waraotuma konarubuae. Nebu eraja konarubuae. Tidatuma janoko eku bajibuae. Tamaja janoko ekumo warao eraja konarubuae.

Koberu amutu nisabuyakore, nome waraotuma sanamatubuae. Nobo ma saba tane warabuae: Oko nome monida witu sanamatubuae, koberu amutu nisabuyaja, naba a wai Akure tata, a inabe. Tata seke koberu era. Tata oko yaotabuae. Tamaja ine minaka tanae, ine waraya nobo, natu tane ma saba warabuae kuare.

Pancho Moya isia arakate ine naminaya. Natu ma saba warae. Natu waraya, Moya janoko eku yarakore, janoko ekumo, arao kokotuka konarubuae yama. Neba jau isia koyabune, a tidatuma bitabune, tabuae yama. Taitane nebu waiku toabuya, isiko naukitane.

Natu Burojoida yata ubayaja ja tanae. Mate anibakakore, yaja isaka naba ejobokore ebi saba ja tanae Pancho Moya, warao kokotuka konaruyaja, iuatane mi kore atae bajinae. Pancho Moya ayamo iyaubuae, tatum kotai ebikamo jana sanuka eku yaruae, anajia dijisae, taitane inabe kurujubuae. Moya, warao ayamo jatabu isiko iyajubuae. Kuarika iyajubune kuare nabakanae, kokotuka oane isiko naruae.

Moya, warao eraja konaruya, atae konaruya, tuatane ja diana.



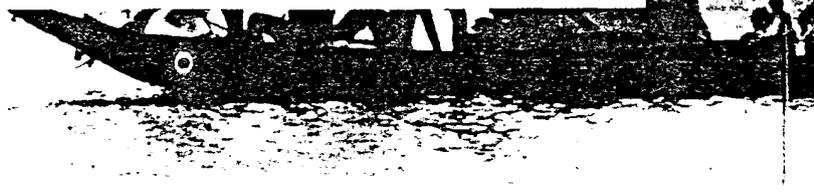
Pancho Moya mate wabanajakore, waraotuma era sanamatubuae, tamaja kotai mate baretuma ekidakore. Tane seke waraotuma jotarao diboto karamunae. Tamaja ine nokoae, natu ma saba warae kuare.

Waraotuma asibia, Pancho Moya naja kotai, dareku nakae, Wasina a burojo eku. Sina a ribuya tai, ine naminanaja. Burojo tamaja eku warao eraja moanae. Katamona wabae tai, oko naminanaja. Tamaja ine warae kotai, natu ma saba warae.

Moya a waba nokabukaya, waraotuma atae a janoko yata nabakabuae. Jotarao a janokosebe: Makareo Santo Niño, Piacoa, Santa Catalina tane warao arakate a janokosebe. Pancho Moya waraotuma konarubuaja kotai, asibia tamaisia bajibuae. Tamaja waraya, jotaraotuma tatamo jese: "Oko arakate waraotuma". Tai jotaraotuma ja kotai, waraotuma a nobotomo, Pancho Moya taisia konarubunaja kotai a nobotomo.

Kaje sabuka abane, oko yaotabuae arisi namune yaotabuae, jotarao saba yaotabuae. Waraotuma Kuriabo arao, Murako arao, Kuaimuju arao tane arisi isia yaotabuae. Ine yaotae Renó saba, mate wabanajakore.

Ama tane abane waraotuma isanamatanaja. Takore ine nokoae, diana ka ebikamo ka jobaji nisaya yama. Dauna ekuya dau isia jabatabuae fia. Kawanika jobaji ka ebikamo nisaya, oko naminanaka ja.



Koberu amutu nisabuyakore, jotaraotuma tamaisia nabakabuae, warao saba. Koberu amutu nisane yaotakitane. Daria monika nabakabuae. Warao a janoko nabakakore dariamo monika nabakabuae: warao narukitane obononajarone, kuana oane konarubuae. Narukitane obononaja kotai, koyane waiku toabuae. Neburatutuma a tajutuma ibomawitu kotai tatuma arakate konaruae, najoro aisabamo tane. Ibomamo asida takore, tatuma arakate koyabune waiku ababuae. Nebu, tatutuma tane oremo ababuae. Yaotanoko manamo ja tanae, jisaka Tukubita sabasaba, araisa dauna a wai Akure tata.

Jotarao a wajibakaidatuma yarobuae, warao saba, koberu amutu nisane yaotakitane. Waraotuma kuanawitu yaotabuae. Yaota tamaja eku warao eraja moanabuae. Tia kuare waraotuma jomuku ubakomoni tabuae. Warao era konarubuya kuare, waraotuma kotai inabeya nakabuae diana.

Yaja jisaka eku diana monidawitu kuare, Pancho Moya diboto karamunae. Jotarao tamaja seke warao konarubuyaja tanae. Warao eraja, Sakubaria arao, Arawao arao, Murako arao, Santa Rosa arao, Kanaima arao tane, jana Jiosimoida eku dijisabuae.

Dijisakomoni tanae kotai mojutae diana, Pancho Moya amojo eku nakae. Moya oriasiae nebu ekidawitu amojo eku nakae kuare. Tatuka diana waraotuma dibunae Moya saba, jana Jiosimoida eku



warao era tanae. Tatuma jese dibunae, tata narukitane nebu saba.

Inabe yarukitane omunoko kawajera. Tia kuare, awajabara nebu asibia inatabae, a warao saba wamearo, Pancho Moya yatu saba nacya tamearo. Takore, ebe yatamo diana ori dibu moabuae tiatiji, diana ebisaba yaorowae diana, Pancho Moya wakae diana, nakitane.

Warao asibia naobuae jotarao a wajibaka yata. Warao asibia jese, warao eraja, dau arai sabasaba dijisabuae. Dau isiko, jima isiko, buari isiko, daborabaka isiko tane. Warao era yana nabata ejobonae, jotaraotuma a isiko dibubukitane. Pancho Moya waraotuma denokoe:

– ¿Waraotuma asibia kasaba ja?

– Oriabane naobuya, najoro era witu konaya kuare, tatutuma arakate eraja naoya.

Moya, diboto dibunae:

– Ma nebu kokotuka dibota inatabate.

Jotaraotuma narubuae diana, Waraotuma saba. Moya isiko nebu era yana bajinae. Omunoko inabe yarukitane kotai ekuya, Warao eraja diana, takore dijisabuae tane ja.

Jotaraotuma inabe yarukore, waraotuma kotai Pancho Moya nae diana, a nebu, isiko bajinae tatuma

arakate noe. Taitane, inabe yarubuae tatuma, ayamo nabuae, iyajubukitane.

Moya a nebu kawana ja tanae warao jisaka. Warao kuare nanaka tanae. Takore tai warao kotai a warao wabiae. Sanuka inaré tane, waraotuma Pancho Moya anamo dareku nakabuae, Wasina yata. Dareku abanae, sanuka moní, moní tane diaka taitane jakakitane inatababuae. Jakabuyakore ayamo najatabuae, asibía moanabuae, asibía jese moananaka tane kurujubuae.

Merejina warao a janoko eraja ja tanae. Yaja jisaka eku jotarao jisaka nabakanae, a wai Victorio tiaja. Taitane waraotuma a janoko aidamo tane nakae.

Jomakaba bamutayaja nabakanae. Warao kokotuka tai saba bamutakitane nakae diana. Waraotuma jomakaba yabaya, jotarao moaya, jomakaba yabaya jotarao moaya. Takore jotarao kotai warao amoara abanaja. Warao sanuka dibukore jomakaba a moara isia, jotarao oriasine, warao koyaya, taitane kuana yewerea. Tamaitane kura eraja isia warao isanabuae.

Tamaitane jotarao eraja ja tubuae. Warao a jonoko, ori saba nisabuae, taitane warao isanabuae, kuana yaotakitane inatabubuae. Kuriabo sabasabaya warao a janoko era sabuka jotaraotuma a mojo eku nakabuae. Jotaraotuma warao a rotu tane nakabuae. Ama diana waraotuma kotai jotaraotuma a obonona ekuwitu takitane ja, tanajakore, warao yewerene nayaja tanae. Takore yaja jisaka eku baretuma nabakanae. Baretuma nabakakore, jotaraotuma kotai warao emo narubuae diana.

Ebewitu, waraotuma yakera ubabuae. Warao era rone, jisaka monika ubabuyaja ja tanae. Takore, jotarao a nabakana eku, waraotuma a obonona isia oremonae diana waraotuma detabuae tane ja tubuae

diana, a tida, a nobotomo tane ebikamo nisayabuyaja
tanae kuare.

Baretuma yarakore, waraotuma isanaya kotai
ekoronae diana. Baretuma karamune kobenajoro isiko
dibubuae, taitane warao isiko yakeraja dibubuae,
naba ejobomearo. Baretuma warao isiko yakera ja,
baretuma akuatukamo warao kuai nabutunae,
warao asanamata sanuka toarae. Bare ekidakore
waraotuma katukane takuma tai.

Waraotuma yaja jisaka oriwaka abanae.
Jotarao jisaka naone, iboma jisaka isiko jakanae,
waraotuma inaré tanaka tane jotarao ayamo naruae.
Waraotuma buari isiko jotarao ayamo naruae.
Jotarao oriasine. Warao dibunae: Oko, iboma
iyabamearoya. Jotarao oriasine warao jisa
iyaeratanae. Tatuka seke diana, waraotuma oriasine
jotarao a kua jewereae diana. Jotarao nae diana.

Waraotuma jotarao anamo monikatae,
Tukubita konarunae. Baretuma warao kuare dibunae.
Taitane waraotuma diaka ejobonae, darekumo
ejobonae. Waraotuma bare a karata Tukubita
a kobenajoro moae kuare. Baretuma a noiba taera
kuare.



Jotaraotuma ajiama unukamo a moara ekida sabuka nisaya, tamate ejobokore a moara taerawitu ka isia wabia, kuare saba ka yaota a moara ekidawitu abaya. Tiakuare oko warao kuana yaotayarone monida diana.

Ama arakate tuatane monika jese ja: ka yaota a moara ekidawitu, ka unukamo a moara ekidawitu, ka namunatuma a kuaja arakate a moara ekidawitu nakaya.

Jotaraotuma ka yaota a moara ekidawitu abanjatakati, kuare ka erijisaya tane: eruta yajoto abaya, a moara yajoto ka moaya. Ama arakate tane monika jese fia; takore ebe monika monidawitu yana.

Tanerone kawanika jotarao jisakatuma a obonona ayakaremo ja. Jotarao inaminamo ka kawanaya ja, jotarao wisimo ka kawanaya ja, tanetuma, karata taribukitane ka inaminaya, nobarakore, ajera takore ka ibijitakitane.

Oko waraotuma ama yatukamo tane obonjobukitane ja: jotaraotuma kakuarika jese jakomoni, oko arakate jotaraotuma yajoto jese jane obonjobukomoni. Jotaraotuma, waraotuma daisatuma arakate, oko kokotuka oreku.

Oko waraotuma kuana teribukitane ja, jotarao a ribu naminakitane, burata, eruta, kokotuka abane

naminakitane; takore jotarao a obonona a yakarawitu
oko oakitane ja, oko jotaraotuma a obonona a sabana
oakore tai ka riana.

Oko jotarao a obojona naminakitane ja ka
obonona emoninaka tane, ka obonona iabanaka tane.
Oko waraotuma ka ribu, ka obonona, ka bitutuma
kotai kuana kuare jorikitane, kuana yamajabakitane
ja. Tane takore seke oko jotaraotuma monikarone,
waraotuma jese jate.

Ma waraotuma kokotuka, tamaja ma ribu
nokokotu, yakeraja yatu akua eku abakotu: ine warao
takitane ma saba yakera, ine warao takitane ma saba
tomanera yana.

