

CANTARES INDIGENAS EN VENEZUELA: UNA INTEGRACION NECESARIA EN EL SIGLO XX

Italo Tedesco

I. CONSIDERACIONES INICIALES

En Venezuela la literatura y otros códigos han sido incapaces de neutralizar la permanencia del eurocentrismo como visión dominante y consagradora. La herencia aristotélica y la valoración casi exclusiva de lo occidental ha marginado la producción cultural de los grupos indígenas que viven en el país. En estas horas de reafirmación de lo autóctono, marcadas por la búsqueda de liderazgos internacionales sorprende la ausencia de la literatura aborigen en la programación escolar y es notorio el desconocimiento que se tiene de ella en amplios sectores del país. El poeta-sacerdote Ernesto Cardenal piensa que también en este campo se ha practicado la segregación racial. "Algún día nos daremos cuenta de que la poesía muy grande de América es la de nuestros indios. Mucha de la mejor poesía de América pertenece a tribus ya extintas o confinadas en las espesas selvas del Amazonas o del Orinoco"(1).

La indiferencia que se ha mantenido frente a la *épica indígena* es responsable de que nuestro capítulo regional de lo *real-maravilloso-americano* esté aún por escribirse. Las narraciones cosmológicas y antropológicas de pemones, goajiros, makiritares y waraos, entre otros, podrían aportar a la narrativa venezolana del siglo XX nuevas concepciones de la realidad. Igualmente sucede con los textos líricos, que si bien no surgen obligatoriamente de intenciones estéticas, ni se inscriben —como es obvio suponer— en las corrientes de nuestra evolución mesti-

1. Ernesto Cardenal (citado por C. de Armellada) en *Literaturas Indígenas Venezolanas*, p. 281-282.

za, conservan rasgos semánticos de significación universal, toda vez que se afincan en estructuras míticas o en actitudes mágicas frente a la naturaleza.

En principio se debe consignar que toda literatura indígena presenta un primer problema, de carácter lingüístico. La sola recepción de los materiales por investigadores ligados al mundo occidental y su codificación en lengua española, supone —por leve que sea— el peligro de la contaminación mestiza. En muchos cantares se observan unidades léxicas de difícil funcionalidad en los contextos primarios: nenúfares, Aquiles en lugar de Akele, flores “navideñas”, etc. Por otra parte, el nivel fónico de estos cantos (rimas, orquestaciones musicales, esquemas acentuales del verso) resulta desconocido en la medida en que no se manejen los esquemas fonológicos de las lenguas originales en que están escritos. Lo que no impide hablar de la riqueza significativa de estos cantares. El desconocimiento del maya-quiché, del nahuatl y del quechua no es obstáculo para llegar a conclusiones sobre la estructura y la significación del Popol Vuh y de las líricas nahuatl y quechua.

II LA CANCIÓN PIAROA: INTEGRACIÓN DE LO NATURAL

La expansión del yo ante la evidencia de la empatía amorosa entre el emisor lírico y el motivo contemplado, la correspondencia anímica entre hombre y paisaje son aspectos observables en las canciones piaroas.

Si tú me miras
soy como la mariposa roja;
si me hablas
soy el perro que escucha;
si me amas
soy la flor, que se calienta
entre tus cabellos.
Si me rechazas
soy como una canoa vacía
que boga por el río
y los peñascos destrozan.

La realidad exterior se mira desde perspectivas totalizantes, integradoras, en las que el hombre no trata de imponer su jerarquía a los otros reinos naturales(2).

2. En efecto, la integración del hombre con los restantes reinos de la naturaleza parece ser un rasgo propio de la vida indígena en América. En el Popol Vuh, los semidioses Hunaphu e Ixbalanqué se transforman en hombres-peces (nahualismo animal) y antes de irse al mundo de Xibalbá —equivalente maya del Makunaima pemón— siembran cañas (nahualismo vegetal) para indicar su destino. El novelista-etnólogo José María Arguedas presenta niños que envían cartas a sus padres a través de un trompo, -el zumbayllu— que tiene virtudes mágicas. Inga Steinborth de Goetz (en *Urifi Jami*, Edic. Cultural Humboldt, p. 15) habla de los guaicas en estos términos: “Aunque practican la siembra —de origen no tan reciente como se pensaba— llevan una vida muy similar a la que en general, llevó el hombre prehistórico decenas de miles de años atrás. No cabe duda de que viven en equilibrio con la naturaleza, de la que forman parte. No reinan ni imprimen su sello en ella; no la dominan, pero adaptados al medio conviven en armonía”. Y José Balza, al propósito de la tierra de gracia que Colón cre-

Es un texto centrado en lo que la crítica occidentalizante llamaría la función emotiva del lenguaje, en el que existen rasgos de la consustanciación mítica, valorada por M.A. Asturias como característica esencial de la cosmovisión maya-quiché, en la que abundan los paisajes humanizados y las telurizaciones del elemento humano.

La mariposa roja es un elemento connotador de belleza para el piaroa. En otros textos la imagen se identifica con la figura humana. Llama la atención al respecto, que el proceso de metaforización se armoniza con la vida cotidiana, y la faena diaria —recoger la yuca, hacer el casabe— se une al mundo imaginado como ejemplo de síntesis totalizante (Merica: luna, sol, agua, mariposa) lo que parece ser el norte expresivo del cantor.

Para el hombre que espera
es la luna;
el sol para la canoa
que remonta el río
y para los hombres todos de la selva
es el agua.
Pero la mariposa roja
es para Merica
Merica es la niña que amo
que recoge la yuca
y tuesta las tortas de casabe
Merica es luna, sol, agua, mariposa.

Sin tratar de racionalizar estos cantos deducimos que la internalización de la naturaleza en el hombre produce una polisemia afincada en apoyaturas polivalentes, entre las cuales lo estético es sólo un elemento de los que integran la totalidad significativa. Más que buscar esquemas comparatistas entre nuestra cultura y los piaroa se debe aspirar a una lectura pluricultural, diferenciadora y conciliadora al mismo tiempo, única vía posible para la indagación acerca de la identidad cultural de Venezuela. Como lo ha afirmado Esteban E. Mosonyi "...la irreducibilidad de las creaciones de un grupo humano a los cánones del otro, adquiere su sentido legítimo si partimos de un fondo común, tanto biológico como sociocultural compartido por toda la humanidad. Los pueblos son diferentes en su forma de vida actuales, pero tales diferencias son transmisibles y comunicables a otros grupos humanos, con la cual se establece, al menos potencialmente, una dialéctica intercultural en provecho de todos"(3).

yó encontrar en torno al Delta del Orinoco, dice, refiriéndose al pueblo warao: "la imagen que los propios Waraos han poseído de su tierra poco necesita comparaciones con el Paraíso Terrenal porque el equilibrio de aguas y sol, de rituales y agricultura, de ciclos humanos y ciclos atmosféricos, incluye de tal manera, lo abstracto y lo concreto, que deja fuera todo artificio metafísico. (En El Gran Arte Warao, *Suplemento Cultural de Últimas Noticias*) Domingo 26 de setiembre de 1976, p. 12.

3. E.E. Mosonyi. "El lugar de las lenguas y literaturas indígenas en el contexto de la Literatura Venezolana. Ponencia al II Congreso de Literatura Venezolana, Maracaibo, 1976 mirneo: p. 4-5

La canción piaroa es la poesía del viaje diario, de la actividad rutinaria matizada con la proposición de una nueva forma de encarar la naturaleza. Sin llegar al detallismo descriptivo, el canto-poema se construye con intención de brevedad, lo que podría remitir como rasgo local al tantas veces señalado laconismo indioamericano.

La madre retorna a la cabaña;
en silencio
mira a la luna que está sobre el cerro.
La pequeña hamaca está vacía,
sólo un rayo de luna
la hace mecerse.

III EL POEMA-PAISAJE DE LOS WARAO Y LA POESIA SUPLICATORIA DE TIMOTES Y CUICAS

Al señalar la exuberancia expresiva de algunos relatos goajiros. E.E. Mosonyi destaca como rasgo opuesto la capacidad de síntesis del cantor warao, que elabora textos de "una concisión máxima unida a un diseño formal casi geométrico"(4). Posteriormente anota que se trata de "poemas-paisajes", tan del gusto del pueblo warao en los que retratan con gran precisión diversas facetas del medio ambiente del Delta del Orinoco"(5).

Asimismo observamos que en el cancionero warao aparecen canciones de cuna de similar factura a las conocidas en recopilaciones occidentales. Aunque los elementos que indican miedo o temor al niño que no duerme son tomados del entorno warao —el tigre por ejemplo—, hay otros textos donde no se observan advertencias sobre la llegada de un elemento natural, causante del miedo infantil. Por lo contrario se trata de infundir confianza al niño-motivo del canto haciéndole ver que su madre y su padre velarán su sueño. También se documentan exhortaciones al baile y algunas recomendaciones al padre como centro de la relación familiar. Todo esto configura una "literatura" de utilidad social. Además, en algunos cantos hay una progresiva reducción del mundo. De la casa grande a las mocitas. De éstas a Tumara, la elegida. Como puede verse esta canción guarda una asombrosa afinidad con los "taki" de la poesía quechua debido al intimismo lírico expresado en un modelo formal bastante breve.

Ver a la gente de la casa grande
me agrada,
ver a las mocitas lindas
me agrada.
Poder ver a Tumara
es para mí lo más sabroso.

En algunos cantos timotes y cuicas el poema adquiere otro sentido. La gue-

4. E.E. Mosonyi. *Ob. cit.*, p. 8

5. *Ibid.*, p. 8

rra, la súplica a los dioses como núcleos temáticos originan el poema-oración o el poema-himno religioso, semejante al que tiene lugar en las sociedades nahuas. Son textos dirigidos a una segunda persona magnificada en razón de su trascendencia colectiva. O a una tercera persona ausente que se convierte en destinatario del mensaje centrado en el *tu*, lo que indica una función mágica o encantatoria.

Corred guerreros, volad contra el enemigo;
corred veloces
como el viento
como el agua.

...

Oh Chía mi señora, dame la chicha de tu inmenso valor
Dadme a comer en carne el odio al invasor.

...

"Oh Madre Icaque: manda tus jaguares; desata el ventarrón
y suelta tus cóndores
Afila los colmillos de las mapanares y aniquila a los blancos
con dolores".

La minimización del *yo* frente a un *TU* deificado o trascendido supone un canto de respeto y sumisión. Justamente lo que Jorge Zalamea llama "actitud reverencial hacia la naturaleza" como fuente de la significación universal del Cantar de los Cantares de Salomón y de la poesía de Saint John Perse. "Cuando el poeta loa, no ya al monarca que le dispensa sus favores en especies negociables, sino al sabio, al prudente, al grande, cuando alaba a su camella, cuando canta a un árbol o a una jarra, cuando encomia los humildes trabajos y los días difíciles del hombre, entonces el poeta asume una de sus misiones más altas: la de hacer justicia a la hermosura del mundo y a la dignidad humana. . . ningún poeta de los tiempos modernos ha comprendido aceptado y cumplido esa misión con mayor amplitud y nobleza que Saint John Perse. Toda su inmensa obra forma, en efecto, un himno reverencial a los reinos de la naturaleza y a las obras del hombre"(6).

IV EL TAREN, UNA ORACION QUE SE CANTA

Cuando un miembro de la comunidad pemón sufre de un desmayo la narrativa y el canto funcionan como medicinas salvadoras. Están acostumbrados a esta clase de males. Saben que a veces los niños se acongojan por motivos inexplicables. Se quedan sin aliento hasta que un pájaro con forma de vieja —katemerú— arroja semillas de algodón sobre el fuego. Un sahumero y una invocación devolverán la vida al inconsciente.

Entonces elaboran una historia plena de metáforas. La persona que antes vi-

6. Jorge Zalamea. *La poesía ignorada y olvidada*, La Habana, Casa de las Américas, 1965, p. 252-253.

vía alegre y consciente de sus actos es como una casa “puyuda” (hermosa) en la que un loro deja oír sus gritos al tiempo que la decora con la vistosidad de su plumaje. Hasta que un envidioso decide espantar al loro tirándole unas flechas. La casa se queda sin loro y sin canto, igual a un cuerpo desvanecido, al que se le aleja el alma. Sin su anterior alegría el hombre está en el SEREWARE, en la mala situación. Y elegíacamente recuerda los tiempos del PIA DAKTAI, el principio edénico del hombre y de las cosas. Entonces aparece un ayudante, el pájaro campanero que localiza el loro perdido y lo empuja con su canto hacia la casa. Al entrar el cantor todo es alegría para la casa. Como debe serlo para el cuerpo el sentir el reencuentro con el alma.

El mito se da entre los indios del sur con las mismas características que presenta entre las tribus americanas que llegaron a los más altos niveles de desarrollo. El Tarén está cerca del ritual religioso, y como toda narración mágica desborda las posibilidades de lo literario. Es una fábula que trata de dominar el universo antes de jugar o hacer poesía con las palabras. Como relato muestra una estructura circular (frecuente en novelas occidentales estructuradas míticamente) a partir de una acción que se inicia en un Pia Daktai y por intervención de las fuerzas del mal, los Makunaima, la entidad pemón, armonizada y feliz, pasa al Sereware para volver al Pia por la intervención de un ayudante, Taremu esesati.

V CONCLUSIONES

Lo que se diga acerca del fenómeno estudiado tiene el sentido de una hipótesis hasta tanto no se estudie, como recomienda Mosonyi, cada expresión lírica como parte integrante del sistema semiótico total de la cultura sobre la cual se producen las aproximaciones o tentativas de comprensión. Pero es evidente que la captación de la naturaleza por el indígena puede abrir otras ventanas al arte occidental. Jorge Zalamea afirma que Saint John Perse “jamás hubiese podido escribir su portentosa “Recitación en elogio de una Reina” sin haber penetrado antes con espíritu de reverencia, en la psicología de los pueblos africanos que visitó en su primera juventud” (7). En Hispanoamérica, otros ejemplos podrían apoyar la necesidad de lecturas pluriculturales, consustanciadoras. El Neruda que pide lugar para su poesía en un ismo extraño y novedoso: el cosalismo, vale decir el telurismo, se inscribe en esta óptica. El sur de Chile será entonces un espacio sagrado —axis mundi— donde todo lo existente —alerces, ríos, bosques, lluvias interminables— adquiere poesía a partir de su existencia. La identificación con el paisaje andino y una vanguardia estética signada por la reordenación del mundo y del lenguaje, a partir de lo mágico y de una nueva lexicalización, en la poesía de Ramón Palomares, parecen ser realidades demostradoras de que el hombre es único y universal, de que los pigmentos y las clasificaciones son sólo elementos perturbadores de la deseada unidad en la diversidad.

Un poeta aymara —“no cantes la lluvia, haz llover”— entregó a Huidobro la clave. Y en un texto del poeta chileno la sombra del Cid recrimina al poeta tradicional:

7 *Ibid.*, p. 257.

Poeta, te equivocas. Jimena no era una belleza griega, era una belleza española. No tenía cuerpo de palmera, ni cuello de cisne, ni manos de lirio, ni nariz perfilada, ni labios de coral, ni ojos de lagos nocturnos. . . Por qué no comparáis más bien esas cosas con una mujer? Ya sería algo mejor. Decid que una palmera tenía cuerpo de mujer, hablad de un cuello de cisne hermoso como un cuello de mujer, hablad de un trozo de coral como unos labios de mujer(8).

Se trata, en suma, de no ir a las cosas para hacer poesía sobre ellas. Habrá que encontrar la poesía en las cosas. Lo que abiertamente parece propuesto desde las sociedades indígenas —sociedades de poetas—, en las que la caña de azúcar —kaiwa-ra-kunimá— es una “piña de pierna larguísima” y en las que el rocío se nombra “saliva caída de las estrellas”(9).

8. Vicente Huidobro. “Jimena en Poesía y Prosa”, en *Poesía y Prosa*, Madrid, Aguilar, 1957. p. 364.

9. Juan Manuel Polo. “La Civilización lleva al indio el conocimiento de la miseria”, en *El Nacional*, Caracas, 17 de enero de 1977.