



- LENGUA YARURO, DIFERENCIAS
- RELIGION Y CULTURA, YAR
- YARUROS, RELIGION Y CULTURA
- CULTURA YARUROS
- CANTOS CEREMONIALES, Y
- CAMBIO CULTURAL, CANTOS CEREMONIALES Y

LOS CANTOS CEREMONIALES DE LOS YARUROS

HUGO OBREGON MUÑOZ y JORGE DIAZ POZO

Los estudios más recientes y completos sobre el aspecto religioso de la cultura de los yaruros¹ se deben a P. Mitrani (1973, 1978). Sus observaciones ofrecen una valiosa información sobre las creencias y manifestaciones religiosas de este grupo socio-cultural. Sin embargo, quedan importantes lagunas por llenar en este campo. Las páginas de este artículo están destinadas a desarrollar algunos aspectos en torno a los cantos (*tōhé*)² como ceremonias socio-religiosas fundamentales.

Por una parte, se señalan las transformaciones ocurridas últimamente en este terreno bajo el influjo del medio, y por otra parte, se da a conocer por vez primera el texto bilingüe yaruro-español de algunos cantos, tal como fueron interpretados por shamanes (*tōheñoáme*) de diversas comunidades. El contenido de los cantos constituye la fuente esencial y más rica respecto a la tradición religiosa superviviente. El estudio de sus relaciones con la estructura lingüística y musical dará una imagen completa de la estructura de los cantos en general, y de rasgos fundamentales de la lengua yarura.

1. Los yaruros se autodenominan *pumé*. El término yaruro no se utiliza entre ellos.
2. Los signos utilizados en la transcripción del yaruro y su valor tonético en términos articulatorios son los siguientes:

Vocales:

- a = anterior baja deslabializada oral (esp. pan)
- e = ant. media-superior desl. oral (esp. pena)
- ɛ = ant. media-inferior deslab. oral (esp. cerdo)
- o = posterior media-superior labializada oral (esp. copa)
- ɔ = posterior media-inferior labializada oral (esp. norte)
- i = ant. alta deslab. oral (esp. pino)
- u = post. alta labializada oral (esp. luna)
- y = central media-superior deslab. oral (ruso syr)
- ɛ̃ = central media-inferior deslab. oral (inglés political)

I: INST. UNIV. PEDAGÓGICO DE CARACAS

G: CARACAS
LOS CANTOS CEREMONIALES DE LOS YARUROS

P: VENEZUELA

DETERIORO DE LAS CEREMONIAS RITUALES ACTUALES

Los cantos ceremoniales constituyen actualmente la manifestación socio-religiosa autóctona principal: "El *tōbe* representa la ceremonia socio-religiosa que reviste la significación simbólica más grande en los yaruros, puesto que a través de este ritual se reanudan los lazos constitutivos de la vida social comunicando por intermedio del cantor terapeuta, el *tōbe gwa me*, con el mundo de los dioses y de los muertos" (Mitrani 1978: 363). Otras ceremonias o actividades sociales o religiosas han desaparecido o están en vías de desaparecer; por ejemplo, el juego de pelota (*bōtōtō*) ha terminado por extinguirse completamente³, incluso entre los grupos del Capanaparo y los capuruchanos, que —según los datos de Mitrani (1973: 36)— aún lo conservaban para la época en que él llevó a cabo su investigación. Los *qará*, oraciones destinadas a conjurar peligros, y que se emiten deformando la voz con una calabacita aplicada a la boca, también han desaparecido en muchas comunidades. Incluso los *tōbé* están sometidos actualmente a un proceso de transformación gradual, como se verá más abajo. Mitrani señala de paso algu-

ã = ant. baja deslab. nasal (francés blanc)
ê = ant. media deslab. nasal (fr. pain)
ĩ = ant. alta deslab. nasal (portg. fim)
õ = post. media labial. nasal (fr. bon)
ũ = post. alta labializ. nasal (portg. um)
ỹ = central media-superior deslab. nasal

Consonantes:

p = bilabial oclusiva no-aspirada sorda (esp. pena)
ph = bil. oclus. aspirada sorda (ing. pencil)
t = dental ocl. no-aspirada sorda (esp. torta)
th = dental ocl. aspirada sorda (ing. time)
k = velar ocl. no-aspirada sorda (esp. casa)
kh = velar ocl. aspirada sorda (ing. car)
b = bil. ocl. sonora (esp. burro)
v = bil. fricativa sonora (esp. sabe)
d = dental ocl. no-aspirada sonora (esp. donde)
g = velar ocl. no-aspirada sonora (esp. hongo)
ê = prepalatal africada no-aspirada sorda (esp. hacha)
êh = prepalatal africada aspirada sorda
ỹ = prepalatal africada no-aspirada sonora (esp. yerno)
m = bil. ocl. no-aspirada sonante (esp. madre)
n = dental nasal sonante (esp. nariz)
ñ = mediopalatal nasal sonante (esp. caña)
n̄ = velar nasal sonante (esp. fango)
ŋ = alveolar nasal balística sonante (ing. *t* en *matter*, pero nasal)
r = alveolar vibrante laxa (esp. cara)
h = glotal fricativa sorda (ing. house)

3. El *bōtōtō* se realizaba principalmente después del canto, en la mañana. Desapareció, al parecer, alrededor de la década del sesenta. Los niños de la actual generación ignoran su existencia.

nos signos de deterioro, aunque no profundiza en ellos.

El deterioro de las formas rituales se debe a una notoria pérdida de interés por lo religioso. Esto se observa hasta en la actitud de las personas que asisten a la ceremonia: entre los jóvenes (los varones, sobre todo) el deseo de divertirse sustituye paulatinamente el deseo de participación espontánea. Los ancianos y las mujeres son casi los únicos que conservan la tradición religiosa. Un reflejo de lo anterior es que "il nous semble (cependant) qu'un grand nombre de "chamans" et a fortiori d'individus ont oublié ou méconnaissent la tradition" (Mitrani 1973: 38).

En este proceso de empobrecimiento es preciso distinguir diferentes manifestaciones y causas. Veamos las primeras.

Los signos principales de deterioro se evidencian en aspectos tales como la poca frecuencia con que se realizan las ceremonias, el abandono de la danza que acompaña a los cantos y la falta de atractivos. Analizaremos estos aspectos con algún detalle.

Hasta época muy reciente la celebración de la ceremonia estaba apenas condicionada por la mera solicitud de cualquier miembro de la comunidad. Actualmente en muchas comunidades sólo se celebra a petición de los enfermos. El factor económico ha influido significativamente para que el interés por la celebración decayera, ya que quien la solicita está en la obligación de proporcionar el café, el tabaco y las bebidas que se consumirán durante la noche. A menudo se consumen bebidas alcohólicas, en otro tiempo prohibidas. El afán de diversión cobra cada vez mayor fuerza entre una parte de los miembros de la comunidad en perjuicio del espontáneo sentimiento religioso. La asistencia a las ceremonias tiende a decrecer a consecuencia de la introducción de otras diversiones, no yaruras.

La falta de interés por lo religioso se ha hecho sentir muy particularmente en un gradual abandono de la danza, acompañamiento rítmico de los cantos. La danza también se está perdiendo entre los capuruchanos, para quienes, de acuerdo con nuestros datos, nunca ha sido tan elaborada como entre otros grupos yaruros. El ambiente de general entusiasmo venía dado por la gran concurrencia de personas y el gusto por la danza. En la actualidad suelen cantar sentados. El desinterés por la danza no sólo se pone de manifiesto en la posición que adoptan los participantes para cantar; se refleja también en la ausencia de la estaca en medio de la plaza, en torno a la cual se danzaba. Al desaparecer ésta, la maraca del shamán adquiere mayor importancia. La maraca tiene en la parte superior una cuerda deshilachada en su extremo inferior, que representa el medio de la comunicación entre los espíritus y los yaruros;

contiene algunas piedrecitas que, según la creencia, llegan a multiplicarse; el shamán la hace sonar con su mano derecha mientras canta. Las maracas que utilizan tanto el shamán como algunos presentes se consideran sagradas. Después de la ceremonia se guardan en un lugar donde no les dé el sol y fuera del alcance de las personas. Su custodia suele estar a cargo de la esposa del shamán.

Los movimientos de la danza los dirige el shamán, y los asistentes los imitan. Antes se bailaba y cantaba durante toda la noche, con descansos entre cantos. La decadencia de la danza trae consigo la pérdida de los términos que designan fases de la misma: *boçetinakhiá* (descanso en el baile), *boçégua* (martilleo de la danza), *byryëbyryëkhiá* (sonido producido por el zapateo), *tarivebaëbaëkhiá* (baile formando círculo, donde los participantes van tomados de la mano o de otro modo). La apatía por la danza algunos indígenas la atribuyen a lo reducido de los grupos, a pesar de que se reúnen con gran frecuencia para cantar⁴.

En la realización de los cantos también se observan cambios. Antes los cantos se efectuaban en lugares especiales: eran espacios amplios, limpios, planos, y libres de malezas; estaban situados cerca de una casa, y se destinaban exclusivamente a la celebración de la danza. En Palmarito, por ejemplo, había dos lugares para las celebraciones; en la actualidad esa exigencia no se mantiene; pueden tener lugar en cualquiera parte, frecuentemente en la casa del enfermo que solicita la ceremonia. Antiguamente, se solía transportar a enfermo al lugar de la ceremonia.

Antiguamente el shamán usaba una corona de plumas de guacamayo, de cuyos extremos colgaba una maraquita de cascabel. Hoy sólo suelen amarrarse la cabeza con un paño. Según los datos de W. Coppens (1975), este rasgo es también característico de sus vecinos los cuivas.

Uno de los atractivos de la ceremonia era tomar chicha (de yuca, batata, etc.); la servían como refrigerio durante la noche, y se distribuía en vasitos de totuma: primero servían al shamán y luego a los demás. Esta y otras costumbres vienen decayendo desde la década del sesenta.

Otro signo importante de deterioro lo constituye la pérdida de una costumbre estrechamente ligada con los *tõhé*: durante los velorios los niños no debían aproximarse al cadáver; se consideraba algo muy delicado; sin embargo, hoy día esta prohibición ya no se respeta.

En general, como señala Mitrani (1973: 61), las prescripciones alimenticias y sexuales relativas a las ceremonias ya no se observan rigurosamente. No es raro oír a los ancianos formulando sus quejas al respecto. Existe la creencia de que dichos desacatos pueden perjudicar seria-

4. En la época en que abundan los zancudos cantan durante las noches para mantenerse despiertos con el fin de liberarse de ellos.

mente la salud del shamán, sobre todo, el irrespeto a las exigencias de continencia sexual que deben observar todos los asistentes a la ceremonia.

Las causas del deterioro de los *tōbé* son diversas, pero casi todas se deben a la influencia de factores socio-económicos. Otras actividades sociales no autóctonas amenazan el orden tradicional y los valores de su cultura; por ejemplo, entre los varones está tomando auge el juego de la baraja, la radio y la afición al alcohol. A dichos factores se debe no sólo una menor asistencia a la ceremonia, sino también la pérdida del interés por las tradiciones y la religión yarura. Un sentimiento de incredulidad ha ido penetrando paulatinamente en la juventud, y ante la posibilidad de actitudes de burla por parte de los jóvenes los ancianos sabios restringen la información religiosa que antiguamente comunicaban espontáneamente. Los shamanes de mayor edad sólo responden a preguntas formuladas ex-profeso por los interesados, siempre que la respuesta no implique develar secretos irrevelables de la religión. Como ya señalamos antes, en la actualidad la información religiosa proviene casi exclusivamente de los cantos. La reticencia de los ancianos es más notoria con respecto a los *nivé*, los no yaruros. De ahí la dificultad de estudiar en profundidad la religión de estos indígenas. No es raro que los investigadores tropiecen con la infranqueable barrera del silencio.

Finalmente, es preciso señalar que de todos los aspectos relacionados con la ceremonia (danza, cantos, maquillajes, refrigerios, etc.), los cantos casi no han sufrido deterioro. En todos los poblados los yaruros se reúnen para cantar. No ha habido cambios en la estructura de los cantos, ni en los tipos de melodía ni tampoco en su duración. Se prolongan toda la noche y se realizan en la oscuridad, porque los espíritus (*pariapetí*) no se comunican con los mortales en presencia de luz. Ningún obstáculo atmosférico es capaz de interrumpir el desarrollo de los cantos. No se observan alteraciones en la ubicación de hombres y mujeres durante los cantos; salvo excepciones se acata la tradición. No se ha producido hasta ahora ninguna diferencia en el desarrollo de los cantos en las diversas comunidades. Es importante señalar que las misiones cristianas que han convivido con los yaruros no han ejercido ninguna influencia en sus manifestaciones religiosas ni tampoco en sus cantos. El deterioro de algunas formas religiosas no se debe, por tanto, a la influencia de otras religiones.

LOS SHAMANES

El shamán es, a la vez, "le médiateur, le guérisseur et le guide

spirituel et moral du groupe" (Mitrani 1973: 42). Cualquier miembro de la comunidad no puede llegar a ser shamán por propia voluntad. A pesar de cierta necesidad de aprendizaje de la técnica general de los cantos junto al shamán principal, es condición indispensable recibir la revelación de los espíritus a través de la enfermedad: "La maladie apparaît (...) comme un apprentissage médiateur donnant accès au monde des dieux et en cas de survie, permettant l'exercice des fonctions sacerdotales au travers de cette dernière" (Mitrani 1973: 41). De esta manera, se podría afirmar que no se aprende a ser shamán. Los acompañantes del canto, a quienes los indígenas llaman guitarreros, no tienen revelación, sino sólo el shamán.

El sufrimiento y las enfermedades no garantizan, sin embargo, un mismo tipo de revelación para todos los shamanes potenciales. Podría hablarse de grados de revelación, según la profundidad con que los espíritus la transmiten en el transcurso de la enfermedad. De ahí que haya diversos tipos de shamanes. Algunos, los que poseen menor revelación, pueden servir de guitarreros principales de otros shamanes. Ocasionalmente, los shamanes principales también pueden actuar como guitarreros. En los cantos que damos a conocer más abajo se ofrece un texto perteneciente al guitarrero principal de un shamán de Riecito (p. 31).

El grado de revelación se observa, incluso, en el contenido de los cantos. En efecto, los shamanes que han recibido una mayor revelación (en nuestros días Francisco Rubio y César Augusto Prada, capitanes de Fruta de Burro y Palmarito, y también Ramón Milano Artahona del mismo lugar), mencionan o aluden constantemente a los espíritus, hasta lograr una total compenetración con el mundo ultraterrestre. En cambio los shamanes que han recibido una menor revelación poseen una información más pobre sobre el reino celestial; dominan mejor los temas terrenales (cf. los cantos de Luis Flores en p. 33) y, por esa causa, sus cantos tienen una menor riqueza de contenido religioso. El deterioro de la ceremonia se evidencia también en este aspecto, ya que ha aumentado, en opinión de los ancianos, el número de shamanes que poseen poca revelación.

La concepción sobre la omnipotencia de los poderes curativos del shamán ha evolucionado ostensiblemente. En otra época nadie creía en la medicina de los *nivé*. Ahora se la admite como necesaria para curar muchos tipos de enfermedades. No ha desaparecido la creencia en el poder del shamán para curar a los enfermos, dado que aquella es una de las motivaciones principales de la ceremonia. Hay dolencias que el shamán puede curar inmediatamente (como un dolor agudo, por ejem-

plo), pero en otros casos no garantiza la curación. Ha surgido cierto convencimiento de que existen enfermedades que no pueden ser curadas por el shamán (la tuberculosis, por ejemplo), y otras que tampoco pueden ser curadas por los *nivé*.

Como hace notar Mitrani (1973: 43; 1978: 355), los cantos no son sólo una actividad religiosa reservada a los hombres; las mujeres también pueden dirigirlos, aunque actualmente quedan ya muy pocas. A diferencia de los hombres, que cantan de noche (hasta varias noches seguidas, con ayuda de yopo), ellas suelen cantar de día.

En Guachara existen en la actualidad alrededor de diez shamanes. Los más conocidos se reúnen en Palmarito y Fruta de Burro. El capitán de esta última comunidad ha adquirido cierta fama de curandero en toda la región. Se le atribuye una revelación especial, que los demás shamanes reconocen⁵, y por ende, una gran capacidad para realizar curaciones. No es de extrañar, entonces, que no sólo los yaruros acudan a él, sino también los criollos. La persona que solicita la ceremonia debe, no obstante, someterse a ciertas condiciones: debe creer y hacer lo que el shamán ordene.

En la actualidad no se conocen shamanes entre los capuruchanos, pero conservan algunas tradiciones mágico-religiosas que los sedentarios ya han perdido. Las mujeres, por ejemplo, no pueden aproximarse al agua durante la menstruación. La primera menstruación sigue señalando un proceso de iniciación: la joven debe permanecer lejos de los hombres mientras dura ésta, y el marido debe guardar abstinencia sexual. Cuando la esposa da a luz, al marido se le exige permanecer en la casa durante unos ocho días.

LOS CANTOS: CARACTERISTICAS GENERALES

Los *tōhé* no son las únicas expresiones cantadas dentro de las manifestaciones culturales de los yaruros (Mitrani 1978: 350, 356 y ss.). Sin embargo, parece que no existen otros tipos de canto que no sean religiosos o que no estén vinculados con la religión. Es preciso notar que en la realización de los cantos no se utilizan instrumentos musicales, a excepción de la maraca. El desinterés por los instrumentos musicales en la ceremonia se comprobó mediante un pequeño experimento: durante la ceremonia celebrada por el capitán de Fruta de Burro se interpretó (con su autorización) en quena una canción indígena sudamericana, sin que su melodía lograra despertar la curiosidad de los asisten-

5. La transcripción y traducción de una entrevista grabada a Rubio se incluirá en *Textos en lengua yarura* de los autores de estas páginas (en preparación).

tes ni la del propio capitán; éste, una vez terminada la interpretación, continuó sus cantos.

La creación musical está restringida exclusivamente al shamán. Durante las ceremonias los guitarreros se limitan a repetir los versos que él va creando, pero se requiere de gran entrenamiento para captar la melodía y repetir los versos del shamán.

Los cantos yaruros presentan características interesantes. No existen cantos con melodía y letra invariables. El shamán las crea para cada ceremonia mediante cierta improvisación. En la cultura yarura no se encuentra nada semejante a las canciones de los *nivé*. No existe nada completamente *figé* en la creación e interpretación de los cantos. Este rasgo constituye un gran atractivo para los propios yaruros, pero al mismo tiempo es un obstáculo para que cualquier indígena se transforme en shamán. La creación de letras y melodías para toda una noche de canto requiere de cierta inspiración⁶. "Les variantes qui existent dans les chants exécutés par les chamans de communautés distinctes suggèrent d'une part l'existence d'un patrimoine "liturgique" d'une très grande richesse et d'autre part, une marge sinon d'improvisation, du moins de choix dans ce patrimoine de la part des exécutants" (Mitrani 1973: 57-58).

El análisis de un abundante número de melodías pone de manifiesto unas características musicales comunes (aún no investigadas sistemáticamente). Existen razones para admitir una evolución en la creación musical del shamán, no sólo porque éste va componiendo nuevas melodías en el transcurso de su vida, sino también porque las melodías pueden llegar a ser complejas.

Según la creencia, los cantos no son creación del shamán, sino de los espíritus. El shamán es el intermediario entre los espíritus y los hombres. La comunicación se realiza después de la media noche. El canto adquiere mayor profundidad, llega a ser más abstracto después de esa hora.

ESTRUCTURA DE LOS CANTOS

La estructura de los cantos se ha mantenido invariable a través del tiempo. La literatura antropológica no ofrece descripciones estructurales de los cantos, ni siquiera en sus rasgos generales respecto al contenido y a la forma, debido a que los investigadores desconocen la lengua yarura. Se han sumado a la opinión general de que es difícil, cuan-

6. Se da el caso de cantantes jóvenes que pierden súbitamente la inspiración en algún momento del canto, lo que les crea una situación incómoda ante los presentes.

do no imposible, tanto transcribirlos como traducirlos. El propio Mirani la comparte: "Nous avons essayé sans succès de procéder à l'analyse des thèmes d'un certain nombre d'enregistrements. En plus d'une connaissance très imparfaite de la langue Yaruro, la difficulté tient principalement au fait que les paroles chantées ne sont pas identiques à celles du langage courant" (1973: 57), aunque en su último trabajo ofrece el texto español de algunos versos (1978: 358).

Los cantos presentan características formales y de contenido que analizaremos en sus aspectos más sobresalientes. En este trabajo presentamos el texto yaruro-español de algunos cantos. Creemos que la información que proporciona es útil tanto desde un punto de vista lingüístico como antropológico.

Se analizarán separadamente tres aspectos fundamentales de los cantos: estructura formal, estructura melódica y contenido.

PARTES DEL CANTO

Es posible distinguir tres partes en la estructura formal de los cantos:

- a) "Verso" introductorio en el que una de estas palabras *gatèdiéno* o *pariapéno* (comenzar) señala el inicio del canto. En el transcurso de la ceremonia no necesariamente debe repetirse en cada canto, aunque algunos shamanes sí lo hacen.
- b) Cuerpo del canto: es de extensión variable y depende exclusivamente del shamán, puede durar desde unos minutos hasta alrededor de media hora. Los cantos del capitán de Fruta de Burro suelen ser extensos, en cambio los del capitán de Palmarito son considerablemente más breves.
- c) Parte final: es una forma de saludo a los presentes, a los parientes y al mismo shamán. Comprende los últimos versos del canto. Los saludos se expresan con la palabra *bueno rico* (o *buenorriko*), que en algunas comunidades suele usarse "yarurizada": *buenobíko*, *buenoríko*. Dicha palabra es de indudable origen español, y parece remontarse muy atrás en la historia de los cantos. Actualmente los yaruros no parecen percibir esta palabra como española, lo que nos indica que fue introducida en épocas remotas. Adquiere dos significados en el canto: indica el final del mismo y sirve para expresar un saludo a las personas que se nombran. Por ejemplo, *buenorriko uniyère* = buenas ricas las mujeres. Esta palabra es parte esencial de la estructura de los cantos, aunque, a veces, los shamanes la omiten entre canto y canto. Esto es válido para todas las comunidades yaruras.

El análisis del lenguaje de los cantos permite hacer algunas observaciones lingüísticas muy interesantes, y de las que los propios yaruros están muy conscientes. Los indígenas hacen notar a los investigadores — y así lo expresó Mitrani: “. . . que les paroles chantées ne sont pas identiques à celles du langage courant” (1973: 57). En efecto, el análisis del aspecto léxico-gramatical de los cantos y del habla coloquial permite detectar diferencias estilísticas en el uso del lenguaje. Estas reflejan la riqueza de expresión del yaruro en el campo léxico-gramatical va que es posible distinguir el habla religiosa del habla coloquial. Ambos tipos de habla revelan ciertas particularidades, léxicas y morfosintácticas, que configuran un complejo sistema. Será preciso profundizar en el estudio de ese sistema una vez que se haya avanzado en la investigación de la estructura del yaruro, que hoy se encuentra en pañales. En las líneas siguientes se ofrecen algunos ejemplos.

El habla de los cantos utiliza una serie de términos de escaso uso en el habla coloquial, salvo que la elaboración de ciertos temas religiosos así lo requiera, como ocurrió con algunas entrevistas a capitanes de Guachara. Es esencial señalar aquellos términos que expresan mejor las diferencias estilísticas: por ejemplo, “comenzar” se expresa con el término *gatēdiéno* o *pariapéno* en el habla de los cantos, en cambio en el habla coloquial se expresa con *tarupá*; “mujeres” suele decirse *canintiva* en el habla de los cantos, e *ivi* en el habla coloquial. En el canto es posible utilizar palabras de afecto hacia el shamán que en el lenguaje coloquial no suelen usarse, como *bykě́*, *ká* (querido), *diká* (el *di* señala una mayor intimidad). Los ejemplos pueden multiplicarse⁷.

Algunas particularidades lingüísticas de los cantos están relacionadas con el desarrollo poético-melódico de los mismos. Por ejemplo, son frecuentes ciertos usos paragógicos en los versos: la adición de la partícula —*re*, exigida por la extensión de la melodía (*uniyère*, *kodère*). Lo mismo ocurre con la introducción de ciertos elementos independientes que carecen de significado, como *rére*, *tí*, que son necesarios para el lleno silábico del verso; ésto no ocurre en el habla coloquial.

Los términos usados en los cantos presentan con frecuencia dificultades de traducción, debido a la complejidad del volumen semántico que poseen. Es difícil encontrar palabras españolas que expresen los complejos matices semánticos de ciertas palabras yaruras. Esos tropiezos han llevado a los propios indígenas a la conclusión de que es imposible traducir los cantos. Por ejemplo, la palabra *nóindę* denota algo infinito, inconmensurable, aplicable a lo divino. Otro ejemplo: *noénchianoénchia*

7. En la lectura de los cantos téngase esto presente, al igual que el resto de las observaciones.

bəḍəmeá “cambia colores”, expresa, en realidad, la idea del cambio de colores al apagarse unos y “despertar” otros, etc. En algunos casos hemos tratado de dar una traducción un tanto analítica, atendiendo a las dificultades mencionadas. En general, toda traducción está sujeta a limitaciones inevitables y naturales, que son objeto de estudio de la teoría de la traducción.

En los textos de los cantos llama la atención la presencia de algunas palabras españolas (diente oro, retratar). Al parecer se trata de una penetración reciente. Esas palabras son mucho menos numerosas que en el habla coloquial, y no representan actualmente ninguna amenaza contra la estructura general de los cantos; reflejan más bien aspectos de la relación de los yaruros con los criollos.

Finalmente, es importante destacar que entre los indígenas el habla de los cantos tiene mayor prestigio que el habla coloquial; por ejemplo, en la conversación con un yaruro pudimos constatar que utilizó términos no coloquiales. La situación de grabación imprimió cierta formalidad al momento.

LA ESTRUCTURA MELODICA

La melodía es un factor indispensable para determinar la extensión del verso y el uso de elementos léxicos de complementación, además de condicionar, en parte, las repeticiones de los versos o de palabras de los mismos. Todos los cantos se caracterizan por poseer una melodía distinta de notable riqueza tonal; los cantos de las distintas comunidades, cuyo estudio será preciso profundizar posteriormente, presenta un cierto estilo común. La melodía utilizada en cada canto es breve; termina con el primer verso. La entonación de la melodía del primer verso es idéntica para cada uno de los versos del canto. Los versos no suelen contener más de 10-20 sílabas. Los versos más extensos son los únicos que pueden no requerir que el shamán repita parte de los mismos; en cambio, los versos breves exigen a menudo repetir varias veces el mismo verso para completar la melodía. Los guitarreros y las guitarreras reproducen y entonan cada verso sin alteraciones. De esta manera, una idéntica melodía recorre todos los versos del canto. Según los indígenas, los cantos nunca poseen igual melodía en una misma ceremonia (en una noche). La mera sucesión de versos musicales semejantes logra crear una atmósfera de concentración en los presentes, que en el shamán adquiere paulatinamente caracteres de trance. La concentración que se apodera del shamán y de los guitarreros se acentúa a medida que avanza la noche; de ahí que dicho estado se profundice y se refleje en el grado de

abstracción del contenido de los cantos. El mayor grado de abstracción señala una comunicación más directa con los espíritus. El fin de un canto significa el comienzo de otro, (siempre que no haya descanso), con una nueva melodía, cuyas características estructurales ya señalamos, y una serie de versos en torno a una temática religiosa que se vuelve más profunda y que va eliminando las referencias concretas, materiales.

Como se dijo más arriba, las melodías revelan un proceso de evolución en la existencia del shamán. Hemos oído melodías bastantes complejas en cantantes ancianos.

Finalmente, es conveniente destacar que la estructura melódica de los cantos está vinculada a ciertos cambios prosódicos de las palabras: la acentuación léxica en los cantos no coincide con la acentuación en la lectura. Esta última es la acentuación que aparece en los cantos que hemos transcrito. La mayoría de las palabras finales de verso en la lectura son agudas, pero se transforman en graves en el canto (*pariapétt pariapétt*). Debido probablemente a la exigencia melódica ciertas palabras agudas se transforman en graves mediante adición de la partícula *-re* (*uniyère*).

EL CONTENIDO DE LOS CANTOS

Mitrani resume acertadamente el contenido general de los cantos: “. . . le chant des *tonghés* apparaît comme une vaste évocation par laquelle le *tonghé goua me* raconte le voyage de son *pumeh tho* vers le monde des dieux et rapporte à la fois ce qu’il découvre là-bas et comment y apparaît le monde “des hommes” (1973: 58). Sin embargo, los shamanes tratan diversamente la temática. Esto depende, como se dijo, del grado de revelación que han recibido de los espíritus en el momento de la enfermedad, y también del momento de la ceremonia. Los “malos” shamanes difícilmente hacen referencias profundas al mundo de los espíritus; sus cantos aluden principalmente a objetos terrenales, a la familia, exhortan al canto, etc. El examen de los cantos de Riecito que reproducimos en las páginas siguientes revela, en la opinión de algunos indígenas, que los shamanes que los interpretan poseen poca revelación (a veces no respetan, incluso, la exigencia de las partes del canto); en cambio, el análisis de los cantos del capitán de Fruta de Burro muestra que es un shamán que ha recibido una revelación especial. Aun antes de la medianoche, su canto ya traduce visiones profundas del reino de los espíritus.

La actitud de los shamanes es de gran humildad. Este hecho se evidencia en el contenido de los cantos. La creación de las melodías y de

los versos, ellos la atribuyen exclusivamente a los espíritus que los han escogido para comunicarse con los yaruros terrenales. Esa humildad se expresa formalmente mediante el uso frecuente de diminutivos (por ejemplo, *pumáiq̃a* = cuerpecito).

La develación del contenido en los cantos no obedece a ningún plan expositivo. Las mismas ideas pueden desarrollarse en diferentes cantos, pero con diversos grados de profundidad. El mundo religioso ha creado una fuente de temas y de términos a los que recurre constantemente el shamán y donde se apoya en el largo período de improvisación. Este es un rasgo que se aprecia fácilmente en la lectura de los cantos.

En la exposición del contenido de los cantos llama la atención el hecho de que la expresión de cada idea, por lo general, se circunscribe a no más de tres o cuatro versos y adquiere cierta independencia. Esto explica la particularidad de que algunos temas constituyan lugar común de muchos cantos y alivien la improvisación. Dicha característica es una de las razones por las cuales hemos optado por ofrecer una traducción literal que respeta los límites del verso y transmite esa peculiaridad al lector.

TEXTO BILINGUE DE ALGUNOS CANTOS

En las páginas siguientes se ofrece la transcripción y traducción literal de algunos cantos que fueron grabados en enero de 1978⁸ en diferentes comunidades: Fruta de Burro (un shamán), Riecito (dos shamanes) y Morichito (dos shamanes). La mayoría de los cantos pertenece al capitán de Fruta de Burro, (recientemente fallecido), uno de los shamanes más reverenciados entre los yaruros actuales. La traducción literal aspira a reproducir lo mejor posible el contenido de los cantos (cf. supra) y hacer sentir algunas características léxico-sintácticas de la lengua yarura. Ambos enfoques tienen la ventaja de aproximar al lector a la "realidad" religiosa de este pueblo. Las notas facilitan la comprensión del contenido de los versos.

Los cantos de que disponemos presentan la limitación de que fueron registrados antes de la medianoche; se carece por el momento de la posibilidad de comparar diversos aspectos de su realización en una misma noche, muy importante para comprender cabalmente el shamanismo en general. La manifestación de las capacidades terapéuticas del shamán como intermediario entre los hombres y los espíritus ocurre precisamente después de la medianoche, hacia la madrugada.

8. Fruto de esa expedición y del estudio con informantes durante dos años es nuestro *Léxico yaruro-español, español-yaruro* (inéd.).

Cantos ceremoniales de Fruta de Burro ⁹

1.— Gatędiénokęda
 hemaé ýóá kọdęre
 kãěãva pumáina gatędiéne tãreřié
 katękhaté khiariéré Tãrekhiehe nimboemé
 pariapetĩ hemaęá
 khięhapęñoę tãreřiéeme kọdęre
 pariapęã hemaęá
 kãeándę khiamęá gatędiénokęda
 hemaé ýóá Kọdęre
 Kãeã Pumé khararé Khiádęme thamoá
 ębatãre nimboemé pariapetĩ hemaęá
 kọá nimbótyneré pariapetĩ hudiřó
 kọdęmindętięe ĉuñinĉiatinenda
 maé hãvęĉhadironda
 kimapátıęere
 pariapetĩ hudiřó
 dañoéñĉiakhihini pariapetĩ hudiřó

Comencé yo¹⁰
 palabras cantadas
 con mi cuerpecito, comenzando y oyendo;
 cuando vayan entonando,¹¹ oiré atentamente y narraré
 las palabras cantadas de los espíritus,
 yo dirigiré oyendo
 las palabras santas;
 el canto que comencé no es mío,
 esas palabras cantadas
 yo no las tengo de verdad dentro de mi cuerpo,
 oiré, cantaré las palabras cantadas de los espíritus
 (cuando) me hagan cantar los espíritus.
 No son como yo, ellos tienen poderes,
 ellos son sabios en palabras,
 son purificados,
 ellos los espíritus;
 tienen la cara pintada,

9. El cantante es Francisco Rubio, capitán de Fruta de Burro.

10. Canto introductorio; tuvo lugar cerca de las 8 horas. p.m. En este canto se hace referencia a los poderes sobrenaturales de los espíritus (de los cuales el shamán es intermediario), se les invoca y se les pide su ayuda.

11. Los espíritus cantan a través del shamán. Este no hace sino reproducir las palabras creadas por aquéllos. Esta idea es destacada con frecuencia en los cantos.

maé hãvêçhadërêre
 u íngorêkhiani ñõãhiñe
 handídeķẽdareç maé haméķẽdare
 hiñi ñyntádeķẽda dairé pumé uínķẽda
 hiñíyê kòdêre
 tãrêriéete ebatãrê nimboemé
 hemaehũ khiçhapêñoçkhiẽme
 kòá nimbótynerê pariapetĩ tiótiñe
 makhyñintarêç pumé çhyçhiáñe
 çuníñçiatine pariapetĩ hudirõ
 tãrêkhiêhe nimboemé haçírihã mãẽã
 dó andêçhiá kòá hapêñoç manaré
 khynahiñi maçarê pariapetĩ hudirõ
 Buenorríko uñíyê
 Buenorríkoreañe
 Buenorríko kòdêre kãẽãva pumáña

2.-- Gatẽdiéno
 Pariapẽã hemẽã
 pariapê tãrêķẽdá
 pariapẽã hemaçãre

12. En la creencia yarura los espíritus poseen un cuerpo extraordinariamente frío.

13. Este canto describe a los espíritus en espera de su llegada. Vendrán a buscar al shamán para llevarlo a la tierra santa donde escucharán sus ruegos en favor de los enfermos terrenales.

palabras muy sabias
 que se oyen arriba cantan.
 Así no soy yo, palabras no tengo,
 a ellos no igualo, hijo terrenal soy;
 a los cantantes yo
 oyendo, oiré con ellos. cantaré
 la palabra cantada, estaré dirigiendo,
 a mí me hagan hablar los creadores santos.
 insoportable cuerpo frío¹²,
 los creadores tienen poderes;
 oiré atento, cantaré de lejos palabras;
 en día celestial dirigiéndome vienen a mí,
 ellos son importantes, creadores puros.
 Buenos ricos hijas (cantantes)
 Buenos ricos somos
 Bueno rico yo con mi cuerpecito.

Comienzo¹³
 palabras creadas de canto,
 estoy oyendo creaciones,
 palabras creadas de cantos;

kḡá handíkhiatyneriëre pariapetĭ hudirō
 kërĭmi tārçkhiarië nimboemé
 pariapetĭ hemaņeavã
 u íngorçkhiarĭ
 ḡōãhiñía tãrçriëve
 pariapetĭ tiótĩã
 maé hãvççhakhiahñia
 pariapēã dabúrēpĕ
 mathavéinda khiãmerēpĕ
 doĩmaçadērēmerē
 pumé çhyçhiáironkhëre
 kimapáme dabúrēpĕ
 khiédodië khiáhiñiņe
 kumá rēĩnatiņe
 pumé tatá çhariņénda
 diēnteoro khiáhiñiņe
 daehambuında khiáhiñiņe
 pariapetĭ nivērçre
 daçĩrã hãvççhatĩ
 daçhētēpe dahiñive pariapetĭ taradadç
 handídçkçda kḡdç
 datērédçmeņe barakhiãre
 khyñiçabaekhiarē kḡá ñõrē

a mí me van revelando los creadores,
 cerca oyendo atento cantaré
 palabras de canto de los creadores,
 arriba se oye
 a ellos cantar, oyendo
 a los creadores santos;
 ellos son sabios en palabras,
 en la tierra santa creada,
 (es) algo distinto donde está
 todo iluminado.
 Cuerpo frío tienen ellos,
 en la tierra pura
 están viviendo ellos,
 en el reino de Kumañí,
 cuerpos iluminados tienen ellos,
 con dientes de oro están ellos,
 ellos son atractivos,
 los creadores santos
 son sabios, lejos,
 a través de las cosas ven porque son creadores santos.
 Así yo no soy,
 no veo a través de las cosas;
 ahora a mí me dijeron hay enfermos,

thavé hapokhiámeṇe
 çhapanenté kuṇindare ñóndemeṇe
 baradiéno hidákeḍa pariapetí tiótiã
 daeçirí pẽ daburí
 pariapç nõánkçeda
 daeçirí pe daburí hidabarákhiarekçeda
 thavçtiã pariapetí taṇeavã
 haçirẽmikhiçmekçeda
 haçidemeṇe habó handíkhiçmekçeda
 pariapetí çuṇirẽre
 çiabçdome dabúrẽpẽ
 thamorómikhiemeṇe nõindç khiámerẽpẽ
 çerç dabú çhadçrçrç
 khiçbaekhiçbae Khiíemeṇe
 kçá çbabaerẽ
 pariapamé dabú hudí
 noénçiañoénçia bçdçmeça tãrçriève

otra persona es él¹⁴
 no digo: lo curaré a él
 estoy esperando a los santos creadores,
 del mundo terrenal¹⁵,
 creando voy cantando,
 en el mundo terrenal yo espero
 a otros creadores que oimos;
 yo estoy lejos, creeré,
 no estoy lejos, solamente estoy soñando;
 los creadores con poderes
 que me llevan y despiertan en la tierra¹⁶,
 creyendo que es verdadera: el infinito está allá.
 En la buena tierra de plata¹⁷
 estaré andando,
 a mí me llevarán
 a la tierra creadora
 que cambia de colores, oyendo

14. *bapó* = significa, "cuerpo extraño" a los yaruros. El enfermo a que se hace referencia es un *niuç*. La presente ceremonia fue solicitada por este enfermo, a fin de que el capitán Rubio lo sanara.

15. La curación del enfermo se debe a los espíritus, cuya manifestación está esperando el shamán.

16. Los espíritus se llevan al shamán al otro mundo, que le parece idéntico a éste, y sin embargo, es infinito.

17. Se refiere al reino de Kumañí.

pariapeti dabuhuinda
 hidarié manaré koá hidá manaré
 ibétia goekhiéhe manaré
 pariapeti hundirō nõindere hiñare
 kodẽmonẽ tãrriẽeme
 pariapeti hemaçare
 khõndẽdëreriẽeme khyniçabaẽ hiñiá
 pariapeni kumavãre
 goenimbódëriẽeme hamaeneávã
 piohudiri daburire çbaiápe daçãvekõa
 khyniçarẽ hanáçda
 daẽçiri unĩere
 mahonẽndẽ khiáhiñe andekhyniçadirõive
 daẽçiri pẽ daburẽpẽ
 aõõne dabádeankhiamça
 khyniçabaẽkhiahiñiá dariẽrç aõõndarẽ
 ibeã pçare unĩare
 nimbonimbó khiariẽeme
 pariapeti tiótia
 iápehe yõrõçhĩive
 kimapati tiótyẽ

la tierra de los creadores¹⁸,
 vienen a cuidarme,
 sobre nosotros están viniendo,
 son muchos los creadores.
 Yo sólo voy oyendo
 palabras de canto de los creadores,
 iré pidiendo por los que están enfermos,
 a la creadora Kumañi
 intercediendo, hablando palabras cantadas.
 “De allá mismo de esa tierra santifíqueme, véame ¹⁹,
 hay enfermos, por eso vine
 de la tierra, hijos terrenales”.
 Los niños están enfermos
 en el mundo terrenal.
 Nosotros no sabemos
 cuáles están enfermos,
 nuestros nuevos hijos.
 Iré hablando
 a los creadores santos:
 santifiquen y dennos
 ustedes espíritus puros

18. Unos colores se encienden y otros se apagan acompañados de un gran sonido (“oyendo la tierra de los creadores”).

19. Kumañi está sentada (—çá—) y habla al shamán.

pumé êhyçhiá aņenkhiaĩ
 taramikhiá çáhiņiņe
 dibéyēpē kendénoņe
 kimapatĩ niņerínyē
 kođeņere kampumaĩņa
 makenánde dēreriēeme
 pariapeti čharęrepē
 Buenorríko uņiyēre
 Buenorríko uņiyēre
 Buenorríko kãčã pumái maçarãre

3. — Kođere
 Rerere kãčãvã pumáiņa
 kãčãvã pumáiņa barakhiēme kędare
 pariapeti tiótiņe hudirō
 kođa handíkhiatynere pęarere
 dó andęchiá tãrēvã
 makhyníntãręri çakhiári khamęá
 dó andęchiá gořęřę
 ti kerími tarekhiáriē nimboemé
 yudíri daburi daeçiri pęíre

de cuerpo frío y agradable,
 sintiendo y lamentando.
 En ustedes pienso,
 ustedes, espíritus puros.
 Yo con mi cuerpecito
 inconsciente llegaré
 entre los creadores.
 Buenos ricos muchachas
 Buenos ricos muchachos
 Bueno rico todo mi cuerpecito.

Yo ²⁰
 con mi cuerpecito,
 con mi cuerpecito estaré;
 ellos los creadores santos
 a mí me revelaron en principio
 el día celestial, el que se oye,
 lástimosamente se oye una melodía,
 día celestial que resuena²¹
 oyendo cerca iré cantando,
 de aquí, lugar de la tierra,

20. Este canto profundiza en la descripción del viaje y del reino de los espíritus. La visión lo aproxima a los espíritus y a la propia Kumañí.

21. El shamán ya hizo referencia a este sonido en el canto anterior.

ɛbabɛdɔkhiá tãřriéemekɛda
 ɕaɲintíva uníá
 khynahiní uníá kɔdɛre
 kɔá hapéñoɛ biraré pariapeti hudirɔ
 kɔdemínderɛda maé hãvéɕhadironda
 handíɛkɛda dairé pumenínkɛda
 tãřɕaehë nimboemé pariapeti ñiñáre
 tãřhambuíntãřri ñõahinídironda
 pariapeti tiótetiñe handíkhenare
 makhyníntararɛ pumé ɕyɕhiáñine
 iándaekhia ñonɔñonɔdó khiéhiñi-
 datërerëã ɕɛřkëve
 hapéñoɛ barakhiář kɔdɛre
 kãéãvã pumáña
 handí ɕbanimbotëkɛ kenándemene
 kɔá hapéñoɛ biraré pariapeti hudirɔ
 bɛdɔbɛdó tãřriéeme kɔdɛre
 kɔá ãřkorëř pariapamé ɕhiñá
 kuirakuirá nimboré ɕhinkëřé
 ýabókɛdare hemaé ýqáre

despertando iré, oyendo
 a las hijas mujeres,
 a los hijos importantes;
 a mí me indican bajando los creadores;
 no son como yo, son sabios en palabras,
 así yo no soy, soy hijo del mundo,
 oyendo sentado cantaré con los creadores,
 oyendo lo agradable, cantan ellos,
 los creadores santos; sí, es verdad,
 con insoportables cuerpos fríos
 con él (collar)²² irán saliendo
 para percibir con la cadena de plata.
 Yo estoy indicando
 con mi cuerpecito
 así cantaré sin pensar²³,
 a mí me indican, bajando los creadores,
 animando, despertando y oyendo
 a mí me suena, arriba²⁴ la maraca creadora,
 silbando y hablando en la cuerda de la maraca,
 estoy con esta palabra cantada,

22. Los espíritus llevan un collar de plata en el cuello con el que perciben el mundo terrenal.

23. Se refiere una vez más a que él mismo no crea el canto ("sin pensar").

24. Como es sabido, los espíritus establecen comunicación con el shamán a través de la cadenita de plata que cuelga de la maraca que éste agita mientras canta.

khiéhapéñoꝝ barakhiá
 kãéãvã pumáina kòðére
 bẽdó barákiemene kãéãvã pumáina
 dabú bẽdómerẽpẽ bẽdóðeréemekẽda
 kòðére kãéãvã pumáina
 khatẽpekhatẽpe khiahiniá
 ẽbatãrẽ barakhiá ñõãmene kòðére
 ñõãrẽremckuninda kòðére
 kòðére ẽhapanenté kẽhini
 ñõndẽme thamone kòðére
 koá ẽhadẽrĩ diariẽrẽ pariapetĩ hudirõ
 kãéãvã pumáina handíkhenare
 kućíkućikhia durẽã manarẽ
 pariapetiñere kimapátinere
 dañoência khiahiniđironda
 pariapetĩ hudirõ ićitarú noênciañi
 nyntañimağare pariapetĩ hudirõ
 ýòðevadidare otẽ hudirẽ?
 kená dápẽãveda dó andẽchiá daburẽ
 ýabókẽda hemaé ýoá kòðére
 handí ẽbañoantẽké hemaé ýoá
 mañá kenándemene hapéñoꝝ nimboemé
 Palikúcy khynamé pioadó dikandá

indicando estoy
 yo con mi cuerpecito,
 despertando estaré con mi cuerpecito.
 A la tierra que despierta, llegaré y despertaré,
 yo con mi cuerpecito,
 están entonando;
 oyendo, yo estoy cantando
 yo cantaba el canto.
 Yo los voy a curar a ellos,
 no digo de verdad yo,
 a mí me ven bien los creadores.
 Mi cuerpecito así es,
 bailando, corriendo vienen,
 son creadores puros,
 la cara pintada tienen ellos,
 los creadores con los brazos pintados;
 los creadores son igualitos,
 ¿cuál será el jefe?
 piensa viendo el día celestial,
 yo estoy en este canto,
 así cantaré este canto
 con el cuerpo sin pensar, indicando cantaré.
 “Pálicuchi²⁵, el personaje, otra vez mi hijo”,

25. Pálicuchi es el propio shamán, quien se autodenomina de esta manera en el canto. Kumafí le habla en el canto.

ñõędaečávenikõá
 pariapeni Kumañé handíkhenare
 Buenorríko uniyê
 Buenorríko uniyê
 Buenorríkoķędare kãěāvã pumáina

4.— Gatędiéno tãřeriére
 gatędiéno tãřeriére
 pariapěã hemaęare
 tãřękhięhe nimboemé koķę
 pariapę kõá ýõřõřë
 hepariapetiņere kořãěāvãre
 khięhapęñoę barakhiéme
 kãěándę khiámęare
 khyñintãřę maęarĩre
 kãěāvã pumaĩnare handíkhenã
 khatëkhatë khiáhiņiņe pariapetiñ nivęņiņe
 ýabõķęda koķęiņerc
 hidabará khiámęe
 pariapetiñ tiótiã
 daečií pęđaburí hidabará khiameņé

diciendo me está viendo sentada,
 la creadora Kumañí, así es verdad.
 Buenos ricos hijas
 Buenos ricos muchachos
 Bueno rico yo con mi cuerpecito.

Comencé Oyendo²⁶
 comencé oyendo
 palabras de canto,
 oyendo atento yo cantaré,
 creando a mí me den
 los creadores de cantos,
 estoy indicando,
 no es mío este canto,
 lastimoso todo es.
 Con mi cuerpecito así es verdad,
 bailando están ellos los creadores santos.
 Yo mismo estoy
 esperando
 a los creadores santos
 en un lugar de la tierra, esperando estoy,

26. Este canto es una exhortación a los concurrentes y a sus parientes mientras los espíritus se hacen visibles al shamán.

khyñíndañi khyñíçarë
 mahonëndë khiãñiñe
 bęđobęđó tãřęçhinkë kã añímai đeronýêré
 çhynéimborç kã aýímai đeronýêré
 bęđobęđó tãřęçhíve
 kã añíkui đeronýêré bęđobęđó tãřęçhindá
 haví toközí çhynęiñere
 bęđobęđó tãřęçhinkã kãëã pęárĩ uñiyêre
 adorëã çbatãřę çakęđáre
 pariapetĩ tiótĩã
 hidabará khiářękęda
 kimapatĩ niveáre
 iápatë hiñíndadadę pariapetĩ nivéñiñe
 mañá kendëñoñe kọđęiñere
 kọđęmíndę pariapetĩ nivęřę
 nivętatá khiáhiñiñe
 pariapetĩ kimapá maęaręre
 Buenorríko çaníntíva uñiyêre
 Buenorríko khynahiñí uñiyêre
 Buenorríko hetãřęçáhiñiyê
 Buenorríko kọđęiñere

lástima hay enfermos,
 niñita está ella
 despertando oigan mis hermanos menores,
 todos ustedes mis hermanos mayores,
 despertando oigan ustedes,
 mis hermanas menores, ustedes despertando oigan,
 sobrinitas todas,
 despertando oigan mis nuevas creaturas,
 otra vez oyendo juntos sentados
 a los creadores santos,
 esperando estoy yo
 a los espíritus puros²⁷,
 alienten a ellos creadores santicos.
 Con el cuerpo pensé yo mismo,
 como yo no son los creadores santos,
 espíritus iluminados son ellos,
 todos son creadores puros.
 Buenos ricos a las hijas mujeres
 Buenos ricos hijos importantes
 Buenos ricos a los que oyen sentados
 Bueno rico yo mismo.

27. Los espíritus se denominan *nivé* porque no se parecen a los yaruros terrenales.

Cantos de Morichito

1.— Gatçdiéno ηðávedá
 pariapéne ηðávedá
 kã pumáña
 hemaé yóáre
 gatçdiéno tãrçrié
 hambõã çhiaváre
 çbá kendé tãrçrié
 pariapẽã hemaéã
 hepé tãrçriéveda
 kqá ñõró
 maidçrínkhiameñe
 kepé yçrçriéçhinkoé
 khynahĩí tiótinÿe
 çbanimbé khiariëtëké
 hemaé yóáre
 tãrçdeme uínkeda
 pariapç khiaçhivẽ
 hepariapé tinÿere
 tqkõimi çbánimboeme kqçre
 kqá çbánimboré

Comienzo cantando ²⁸
 comencé a cantar,
 con mi cuerpecito
 palabras de canto,
 comienzo a oír
 causa de muerte
 con pensamiento oyendo
 palabras de los espíritus,
 oyendo los versos
 a mí me dijeron
 con vergüenza.
 Versos denme ustedes a mí,
 importantes espíritus,
 hablando y caminando ²⁹.
 Palabras de canto,
 (soy) persona que no tengo sabiduría,
 comiencen ustedes,
 creadores de la palabra
 yo cantaré poquito con ustedes
 mientras hablan conmigo,

28. El shamán, Ramón Castillo, invoca a los espíritus para que le den inspiración para cantar, y exhortar a los presentes.

29. El shamán pide a los espíritus que le hablen mientras él camina.

hepariapetinére
 ɛbábaradiéno
 kã pumáina
 hemaé chiava
 koɖeɨnére
 barakhiareréã duría
 ɔtétineá hudiró
 tãré bedohéehinké
 çhynéimborɛ uniyé
 tãré bedohéehinkã
 kã uniyé
 çhynéimborére
 noɛkhiadiéno
 Buenorríko pumáina

2.— Pariapé ñõavedá
 hemaé yqá
 koɖeɨne
 hepehé tãreɨé
 pariapéã hemaçá
 koɖeɨne
 ebabedóbedókha

creadores de versos;
 me puse a cantar
 con mi cuerpecito
 motivos de canto.
 Yo mismo
 canto como cantaban
 los viejos de antes.
 Oigan y despierten
 muchachos todos,
 oigan y despierten
 mis muchachas
 todas,
 terminó el canto.
 Bueno rico mi cuerpecito.

Comencé a cantar³⁰
 palabras de canto
 yo,
 los versos oyendo,
 palabras de los espíritus
 yo,
 despertando

30. Los mismos temas del canto anterior, presentados por R. Castillo.

tāreṛiēc
 pariapé nimboré
 maé pariapetíne
 pumáinŷo
 tāreḵhié ḡávēkoé
 pariapé tāreána
 kḡareávare
 gatḡdiénorekode
 khynahiní maḡeavá
 hidá baradiéno
 dibéŷpē
 kḡdémínde menéno
 maé pariapetíne
 tió niverí
 kimapatí uniyē
 ebábḡdó tāreṛiēc
 pariapé nimboré
 kápumáinŷo
 baradiénorekode maḡeavá
 khynintāre maeaní
 kḡdereáne
 khiḡḡḡdohē
 ḡhynéimboré uniyé
 khiḡḡḡdó tāreṛiē ḡoanḡhinká

oiré
 (cuando) comenzaron a cantar
 los creadores de versos,
 con este cuerpecito
 oíganme y canten para mí,
 creando y oyendo
 a mí.
 Comencé yo,
 personas importantes y puras;
 esperando me puse a cantar
 a ustedes;
 como yo ustedes no son,
 creadores de versos,
 ustedes son espíritus,
 hijos de la pureza
 y despierto oyendo
 (cuando) comenzaron a cantar.
 Con mi cuerpecito
 me puse a cantar las palabras,
 lástimosamente todas
 yo mismo.
 Despierten
 todos los muchachos
 despierten oyendo y canten

kã uñiÿc̄
 kãeandé khiám̄ça
 gat̄ediéne tār̄eriē
 hemaé ŷoā k̄oḍeré
 ŋoekhiadiéno
 Buenorríko-pumái ŷōa

3.— Gat̄ediéno ŋoanké
 pariapet̄f̄ maé ŷōa
 nimboriēveda
 pariapé anendiēme ŷōa
 řabagá aḇendiē
 dobiráme čhiar̄eré
 pariap̄eḥe čōreḡat̄ediénone
 ŋoančh̄eriēme niv̄eá
 ibeánk̄hiva?
 hep̄eḇoḇe huinduría
 pariap̄eḥe ŋoančh̄eriēve
 khynaméne kimapáme ŷoḍé

mis hijas
 no es mío el canto;
 comencé a oír
 yo las palabras cantadas.
 Terminó el canto.
 Bueno rico este cuerpecito.

Comencé a cantar ³¹
 palabras de los creadores,
 iré hablando;
 comencé esto que ha comenzado,
 el sonido retumbó
 cuando el sol se puso,
 comenzando versos, siguiendo comencé ³²
 el cantante santo,
 ¿acaso es de nosotros? ³³
 Hago versos después de él ³⁴
 creando versos y cantando
 esta importante pureza ³⁵

31. El tema principal se centra en uno de los espíritus, cuyas cualidades se describen. Canta Ramón Díaz.

32. El shamán hace alusión a que él sigue después de R. Castillo.

33. Nueva alusión a la creencia de que los cantos no son inspiración de los shamanes (“¿Acaso son de nosotros?”).

34. R. Castillo.

35. Individualiza a un espíritu en su visión.

kimapáre çuní hanahanakhiá
 beḍoḍeḍo noançhëriëdiveda
 mathavemé kãiré
 çerê kãiré birabirá nõãmené
 domaçaähë khiamëá
 kuma dãbú tãrerĩã
 handírëmi khíarëreã
 koá ebáhërë
 maé dabádemeça nõpé
 ýoḍéda khynamené
 hé anamé tiopariapémene
 hũĩ çuniré tãrerĩë aḅondá
 tãrerĩëme daḍearé
 beḍoḍeḍo anemeá
 noançhiveka hemaé ýoá
 kãeã havínibuinýado
 pëarëhudí koá ýorqõrë
 khynĩndari tãreteré pumãĩ ýoá
 hepeduráveda
 khynahiñĩ tionivé unĩñé
 çiapariápe buaríre
 ýabóveda maeneá ýoá
 nõekhiadiénoveda

puro poder viene
 despertando, viene cantando él
 en otra cuerda,
 cuerda de plata bajando y cantando ³⁶.
 Está puro el día
 en la tierra de Kumañí, que se oye,
 así creía (yo).
 Cuando me llevaron
 palabras no sé, me dicen
 éste es importante,
 dueño de versos, espíritu creador
 de él el poder oímos nosotros,
 oyendo va él.
 despertando está,
 canten ustedes el canto,
 mis sobrinitas;
 en el principio a mí me dieron los cantos
 lástimosamente aprendí con mi cuerpo;
 salieron versos,
 hijos de espíritus importantes,
 llevando y creando para ir subiendo
 estamos cantando estas palabras,
 cantando terminamos

36. Ver nota 24.

ká pumaĩpare
buenorríkoreañe

Cantos de Riecito

1.— Cõr̃pariapéno
kḡá yḡr̃é ḡoenoróre
khiḡtareno byk̃eré
haremiré baradiēñí
hidahidá ḡoavekeré
khyḡndarĩ ḡoemearé
khyḡñẽarēveda
ká havĩñibuinembeda
kendéno barakhiavé
hemaé yḡoá maeá yḡareã
ḡoḡẽ barakhiēmeḡe
kenándḡe maḡavare
hemaēchiávare
hidá barakhiá ḡoavek̃are ká ḡtēĩeré
ỹabodiká maeá yḡar̃e
khyḡndarĩ daḡeḡteré

con mi cuerpecito.
Buenos ricos somos.

Comienzo cantando ³⁷
porque a mi me dio el canto ³⁸.
Tome, mi querido ³⁹.
para que se refresque y sienta frescura;
cuidando estoy,
lástimosamente cantaré.
Hay enfermos:
mi sobrinita.
Pensó y está cantando
las palabras cantadas,
intercediendo cantará
sin pensar nada;
cantará palabras de los espíritus,
espere cantando y cante, mi viejo querido.
En este momento mi querido canta,
lo que lastimosamente vio ⁴⁰

37. Este es un canto dedicado al shamán por su guitarrero principal.

38. El guitarrero toma el lugar del shamán mientras descansa ("me dio el canto").

39. Casi todo su canto está dirigido al shamán.

40. Alusión a lo que el shamán ha visto en sus visiones.

hërètère nikám'bóré pumaineá yóáre
 haremire ebañóavē pē anomeyēré
 dibé kendé barakhiavé
 khynahiní hemaéá yóá
 habaiana hidačhivē
 khičbedó noachivékē kã havímai đeroniyē
 yabódida hemaé yóáre
 tãré barakhiemeñere
 hēahidarire hunipēre
 hapēnoq hidačhivē hemaeanyóá ñoameáre
 haremire barakhiana
 pumaneanyóáre
 khičbedó tãrečhinkē
 kã hadēmai đeroniyē
 yabodikāre hemaeanyóáre
 khičbedó tãreriekē kã amaiyēre
 pariapariē barakhiave
 pioadorēã pariapēne ñoaivené
 khietarenoreimiña
 aučhéibykē yabāhūire
 buenorríko khiadiénove

Cansada está mi querida¹⁴, su cuerpecito.
 Anímelo, cántale, dueño de este lugar,
 en ustedes pensó y está cantando.
 Personas importantes,
 todavía cuiden,
 despierten y canten a mis sobrinitos.
 En este momento cantando,
 oyendo y cantando
 a él lo esperan alla⁴² ;
 enséñenle y cuidenlo, al que está cantando,
 anímelo cantándole,
 su cuerpecito
 despierten y oigan
 mis tíos, ustedes.
 En estos momentos mi querido canta
 vaya despertando y oyendo a mi padre
 comenzando, cantando
 otra vez comenzamos a cantar
 después que ha bebido
 hágase cargo ahora.
 Buenos ricos terminé.

41. La sobrinita.

42. El shamán es esperado en el reino celestial.

2.— Pariapénoveda
 kᵛá çõré ñoñororé
 çõré pariapenóveda
 kᵛeᵛnerçã
 khiᵛbedᵛ tãré ñõavé
 khiᵛbedᵛ hanavêkẽ
 pariapá barakhiáve
 çerçdova ýᵛaré
 çbañoemeneré
 kã añímai dᵛroniá
 kᵛá pariaparéveda
 khiᵛbedᵛ tãreçhinkã
 kã amiýei dᵛroniyë

3.— Pariapé barakhiavé
 pariapénomene
 çerçdová
 khiᵛbedᵛ ñoançhinkã kã peañideronýë
 pariapákeᵛda
 kã ái dᵛronýë khiᵛbedᵛohéçhíve
 ýabᵛkẽ maẽã ýᵛaré
 kᵛá çõré ñoẽní
 ýabᵛkeᵛda

Comenzando⁴³
 a mí me remplazó cantando,
 seguiré cantando
 yo mismito,
 despertando, oyendo y cantando,
 despertando; vengan a mí
 comience a cantar
 en este día de plata,
 cantaré para ellos:
 mis hermanitos menores,
 a mí cuando me revelen.
 Despierten y oigan
 a mis hermanitas mayores.

Comencé a cantar
 comencé a cantar
 este día de plata,
 despierten cantando mis hijitas,
 estoy cantando
 mis tías, ustedes, vayan despertando.
 Estoy cantando las palabras cantadas,
 a mí seguirá cantando
 estoy cantando,

43. El shamán, Luis Flores, continúa el canto después de un descanso.

khiēbedó durakhiá
 ká maé yóá
 maendēpe noemé hēřekedá
 khiñiēahinía hidá ñōāmené
 khiñindarfí noemendá
 koá ebāñōarē

4.— Andéhepe ñoeveké
 hemañeá yóá
 pariapé ñoamēneré
 tāřetāřé baēvé
 maé yóāre
 khiariē ñoemēneré
 mañeá yóá
 koá nimbo ñōārē
 tāřerēmikhiemé pumáiña
 tió nivemaēá
 khiñindarfí dáveda
 kenarēmekē pumáirē
 kā pumái yóá
 kā peári deroniŷē
 Ká haví tokdíaveda
 kendenōnekedá pumái yóá
 khiēbedó ñoankē hiámáiŷē

despertando va
 mi palabra
 sin voz cantaré lo mejor,
 a los enfermos cuidando,
 lástimosamente cantaré
 cantarán conmigo.

Cambiaré el canto,
 la palabra cantada
 comencé cantando,
 oyendo voy
 este canto,
 paso a paso voy cantando
 este canto
 a mí me dicen cantando,
 oiré con mi cuerpecito,
 puros espíritus
 lástimosamente están viendo
 pensé en mi cuerpo.
 Mi cuerpecito,
 ustedes mis hijitas,
 mi sobrinita pequeña,
 pensé yo con mi cuerpecito,
 despierte cantando, mi abuelo,

heŋoampákeḁa kenarémkeḁe
 hedánohuinká hiamai ŷoá ñomenḁe
 kā háieĩ pumáieveda
 khiḁindařídade ñõremekḁa
 khiḁbeḁó tãreḁhareanḁhĩvẽ kã aŷímaideřonŷe
 ŷaboreḁe koḁe hemaé ŷoá

5. Pariapé beḁomẽre
 ḁhadémaḁa aḁenkhíeme
 tió ḁeřenohudída
 beḁó tãreḁhinkẽ
 aḁimai deřonĩnŷe
 pariapé noḁekḁá
 beḁó ñõavedá
 ñõavará khiemeḁere
 kãẽã ŷabũreveda
 tió ñive pariapẽã
 ibẽã ŷabuĩneveda
 hekendẽnorekode
 ŷabã dováŷa
 khiḁindařĩ dameneře
 tãreḁtãre pariapave
 khiḁbeḁó heḁhĩvekã
 kã áieĩ deřoninŷe

voy a cantar pensé,
 sane a mi abuelo, dije
 a mi tía con su cuerpecito,
 lástimosamente estaba diciendo yo,
 despertando y oyendo sentado a mis hermanos mayores;
 estoy cantando yo este canto.

Comenzó despertando
 estará todo bonito,
 de los espíritus el camino de plata;
 despierten, oigan
 mis hermanitos menores.
 Comencé a cantar
 despertando, cantando
 estaré cantando
 de mi delante
 los espíritus eternos
 de nosotros delante;
 pensé en las palabras cantadas,
 ahora este día,
 lástimosamente viendo,
 oyendo cantando,
 despertando vayan
 mis tías ustedes,

pariapé ñõameperé
çiagoré durameré
kõá hidá pariaparé
pariapé będõmeré
baëbaë khiarëvedá
pariapé będõmeré

comencé a cantar
el mismo sonido
a mi cuidándome, cantando
cantando despertando,
voy andando
cantando donde despierten.

CONCLUSIONES

El estudio de las manifestaciones de transformación y empobrecimiento de algunos aspectos de la vida religiosa y de sus causas permite constatar que los cantos son los menos expuestos a deterioro. Su permanencia estructural reposa fundamentalmente en el alto valor social y religioso que ellos conservan en las comunidades yaruras, y en las capacidades terapéuticas de los shamanes, únicos maestros de la tradición religiosa. Ambos factores aseguran la presencia de shamanes en todos los grupos (sedentarios y nómadas) y limitan el influjo circundante. La singular estructura y funcionamiento de los cantos les otorga gran interés. La gran riqueza litúrgica es la fuente de la que bebe el shamán para sus inagotables e improvisados versos. Quedó demostrado que el análisis del contenido de los cantos no puede llevarse a cabo independientemente de la estructura melódica y lingüística. El estudio de sus interrelaciones proveyó, de modo particular, la base para la revelación de un sistema de diferencias estilísticas en el funcionamiento del lenguaje, de importancia para la orientación de los estudios sobre la lengua yarura.

RESUMEN

En el presente trabajo se han actualizado algunos datos de la tradición religiosa yarura referentes a las ceremonias rituales llamadas tōhé. Una apreciación comparativa de esos datos y los que están disponibles en la literatura sobre el tema revela una transformación y cierto deterioro en algunos aspectos espirituales y materiales, cuyas causas son atribuibles a los medios de comunicación y a las prácticas de diversión criollas que menoscaban sus creencias y tradiciones con intereses ajenos a su cultura. Los cantos de los shamanes constituyen en la actualidad la fuente principal para el conocimiento de la religión yarura. El análisis de los diversos aspectos de la estructura de los cantos, algunos de los cuales se publican aquí (en versión bilingüe) por vez primera, revela información de interés para especialistas de diferentes disciplinas humanas. Especial atención requiere su sistema de particularidades lingüísticas, musicales y de contenido, cuyo estudio pormenorizado está aún por realizarse.

ABSTRACT

This paper deals with the tōhé, Yaruro ceremonial chants led by the tōheñoáme. The study of these chants, some of which have never been published in Spanish with the parallel text in Yaruro, constitute one of the principal means of analyzing Yaruro religion. The authors compare the data collected with previous descriptions. Although the earlier material does not include transcriptions of the chants, the comparison reveals specific changes. In particular, the declining importance of religious beliefs and practices can be attributed to the influence of non-autochthonous interests. The analysis of the musical and linguistic structure of the chants reveals information of interest for specialists in the social sciences.

REFERENCIAS

- COPPENS, W.
— 1975 Los Cuiva de San Esteban de Capanaparo. Caracas, Editorial Sucre.
- MITRANI, P.
— 1973 — Contribution à l'étude des formes religieuses et culturelles chez les Yaruro de l'Apur. Antropológica 35: 25-67.
— 1978 — Salud y enfermedad en la concepción Yaruro. Montalbán 8: 329-390.
- OBREGON, H.
— 1979 Fonética general. Caracas, Grafindustrial Aragua.
- OBREGON, H. y J. DIAZ
Ms. Léxico yaruro-español, español-yaruro.
Ms. Textos en lengua yarura.

Instituto Universitario Pedagógico de Caracas
Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Andrés Bello
Villa Isabel, Avenida Páez, El Paraíso, Caracas, Venezuela

Instituto Universitario Pedagógico Experimental de Maracay
Avenida Las Delicias, Maracay, Edo. Aragua, Venezuela
