

"KAMARÁRATA": VIDA COTIDIANA Y TRADICIÓN ORAL ENTRE LOS ARAWAKOS DEL SUR DE VENEZUELA.

Omar González Náñez

Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales
(FACES), Universidad Central de Venezuela.

Casi todas las sociedades amerindias se han caracterizado por la fuerza de su oralidad y por el papel que el lenguaje, en su sentido más amplio, ha jugado en la preservación de su tradición y sus costumbres.

Algunos pueblos, como ya es sabido, alcanzaron un mayor grado de sistematización de su experiencia discursiva, ya que lograron diseñar -y esto porque históricamente así lo consideraron necesario- complejos sistemas de escritura o de pictografías como es el caso de los jeroglíficos mayas.

Ciertos historiadores y maestros seguidores de la posición que hemos llamado "descubrintalistas"¹, es decir, defensores a ultranza del criterio según el cual la escritura es sinónimo de progreso y civilización, sitúan por supuesto a Europa, como la "cuna de la civilización", único lugar donde es posible el surgimiento de las

¹ En nuestro trabajo "El Quinto Centenario en el Contexto Histórico Venezolano" Dpto. de Historia de América, Universidad de Sevilla, España, 1989 (aún sin publicar), discutimos la posición de los "descubrintalistas" o de los historiadores que en la Cátedra de Historia PIO TAMAYO de la UCV consideramos como neo-colonizadores de la historia descubierta que nos han impuesto y enseñado en América.

"ciudades-luz". A duras penas, estos encubridores de la historia dejaron "colar" dentro de su concepción de civilizaciones a las que han llamado "Las Altas Culturas Americanas": mayas, aztecas e incas, contribuyendo deliberadamente a desalojar del "Altar Civilizatorio" a las llamadas culturas de la selva tropical o de las tierras bajas de Sudamérica a quienes ciertos antropólogos, en especial los de la escuela evolucionista norteamericana, clasifican como "culturas marginales" (cfr. *Steward*, 1949; 1946-50). A pesar de ese lastre histórico, las sobrevivientes culturas de las Tierras Bajas de Sudamérica, donde están incluidos los arawakos del sur de Venezuela (baniva, kurripako, warekena, baré, piapoko), se han empeñado en mantener su vitalidad cultural, al menos en lo que hace a su tradición oral, ya que muchos aspectos y productos de su cultura material se han extinguido o han sido seriamente alterados por nuestra integradora y homogeneizadora **cultura de conquista** occidental.

En relación con esa oralidad, los arawakos del sur o de la Orinoquia, elaboraron representaciones simbólicas tanto a nivel de pictografías (petroglifos)² como en el diseño de sus motivos artesanales y artísticos (en la cerámica, la cestería, los adornos y pinturas corporales, etc.) y en sus cantos y danzas ceremoniales. En este artículo nos vamos a ocupar de informar sobre un tipo de canciones llamadas por las sociedades arawakas del sur de Venezuela **Kamarárata**. Estos cantos pertenecen no sólo al dominio sagrado y ceremonial sino, sobre todo, a la esfera de la vida cotidiana

² El material más sólido y actualizado sobre los petroglifos venezolanos es el estudio de Jeannine Sujo Volsky y Ruby de Valencia "El Diseño de los Petroglifos Venezolanos". Ediciones de la Fundación Pampero. Cromotip, Caracas, 1988.

usándoseles en actividades recreativas y/o lúdicas. Los Kamarárata parecen haberse distribuido por todas las rutas de expansión de la cultura arawaka de Sudamérica. Estos cantos, especie de romances precolombinos pero aún en uso en algunos pueblos arawakos de las tierras bajas (kurripakos, banivas, por ejemplo) y del piedemonte andino (los wayuu o guajiros colombo-venezolanos), recogen la historia oral de esas sociedades amerindias: en ellos se registran de manera narrativa y cantada, aspectos de la vida cotidiana, epopeyas, presagios de la muerte, actos guerreros, amores, mitos, leyendas, diálogos con el criollo invasor y el lugar que ocupan en su cultura, y en algunos casos aspectos sagrados y ceremoniales como los cantos mortuorios entre los indígenas de Las Antillas. Entre los arawako de Tierra Firme, y en particular los del área que nos ocupa, la mayoría de estos romances no revisten gran sacralidad y son del acceso de hombres, mujeres y niños diferenciándose de los cantos shamánicos (kúwepani) propiamente dichos que son prohibidos a las mujeres y los niños que aún no han participado en un ritual de iniciación.

La primera noticia que poseemos en Occidente de un canto arawako fue la que nos legó Fray Ramón Pané, un ermitaño de la Orden de San Gerónimo que vino a las Antillas en 1494 durante el 2do. viaje del Almirante Colón a las Islas. Pané trabajó entre los taínos (arawakos) de La Española (Haití y República Dominicana) y según se desprende de su "Relación.."³, llegó a dominar muy bien un dialecto taíno llamado el **Macorix**; En su

³ Cfr. Fray Ramón Pané: "Relación acerca de la Antigüedad de Los Indios". El Primer Tratado de América". Con estudio y notas del historiador puertorriqueño José Juan Arrom. Edición de Siglo XXI Editores., México, 1974.

"Relación" nos habla de los cantos "Areítos". Los cantos de Areíto son mencionados por todos los cronistas de indias: Oviedo y Valdez (1535), Anglería (1497-99) y Las Casas (1527-1539).

Según nos refiere Estevan Deive, siguiendo a Pané,

"...los cantos de Areíto cumplen la función de mantener la tradición oral y el pasado histórico-mítico del pueblo. De esta manera, los indígenas de La Española vivían sus mitos, reactualizaban el tiempo sagrado y asistían simbólicamente al momento en que las acciones primordiales de las divinidades habían tenido lugar. Es posible por tanto que a la luz de lo expuesto -prosigue Deive -, el areíto entonado en común por el BEHIQUE (brujo) y los parientes del enfermo persiga reproducir, mediante su repetición, el origen mítico del mal" (1983:83). Para Pané (pg. 34), los areítos constituyen un código de su historia oral *"...pues así como los moros, tienen su ley compendiada en canciones antiguas, por las cuales se rigen como los moros por las escrituras"*. El historiador cubano Bachiller y Morales en su valiosa obra "Cuba Primitiva" (1888:44-45) nos deja uno de los pocos testimonios de un areíto antillano. Allí incluye la letra y el registro musical del mismo pero no menciona quién fue el coleccionista (cfr. Apéndice).

En las sociedades arawakas de Tierra Firme, particularmente entre los guajiros (wayuu) del occidente de Venezuela se ha informado aunque con poca insistencia sobre una tradición de cantos conocida como los **Jayéechiss**. A pesar de que nuestra especialidad no es la etnomusicología, en un trabajo etnográfico introductorio sobre los Wayuu que publicamos en 1973 dimos nuestra opinión sobre este género de la literatura oral aun cuando no procedimos a su notación musical. Allí

decíamos: "Una de las prendas fundamentales del folklore y de la tradición oral guajira...(son) los cantos tradicionales de este pueblo (los Jayéechis). Mediante ellos se hace conocer la historia de La Guajira, todos los acontecimientos de gran importancia que han ocurrido en el grupo, conflictos, migraciones, economía, enfermedades, mitología, anécdotas, biografías, etc." (1973:49). Los primeros estudios etnomusicales de los Jayéechis wayuu fueron realizados por Cameron (1973) en la Universidad del Zulia. Recientemente (1987), se produjo otro estudio especializado publicado por el CCPYT-CONAC cuyos autores fueron Reis García y Meza Ruiz donde se hace una descripción detallada del Jayéechis guajiro, siendo quizás el aspecto más interesante del análisis, como veremos, que tanto el Jayéechi como el Kamarárata comparten algunos rasgos que son explicables en un tiempo histórico ya que originalmente los wayuu formaban parte de las culturas orinoquenses integrando junto con los baniva lo que debió ser un subgrupo (cfr. *Mosonyi*, 1968 y *González Ñ.*, 1984).

Meza Ruiz señala sobre el jayechi lo siguiente:

"Es la expresión artística más importante de la etnia wayuu. Lo clasificamos como "un suceso cantado a solo", es decir, sin acompañamiento musical. A veces se puede presentar como canto alterno y como alternancia vocal instrumental cuando hay varios ejecutantes, pero este tipo de manifestación solamente se logra en reuniones familiares, de esparcimiento y de diversión" (1987: 83-90).

Con respecto a su estructura musical, los Jayechi presentan las siguientes características según *R.M. Reis García* (1987: 43-44):

- * canto solista, invariablemente;
- * canto en registro grave (las mujeres especialmente);
- * voz nasalizada;
- * monofonía (una melodía sin acompañamiento);
- * ritmo libre;
- * cada estrofa de jayéechi está formada por dos partes: una introducción y una de desarrollo del relato;
- * la introducción a la estrofa se realiza, predominantemente con un giro melismático;
- * el desarrollo de las estrofas presenta palabras pronunciadas a veces en forma semirecitada sobre un sonido o con un rápido giro melódico, seguidas de breves apoyos en otro sonido.
- * la poesía de estos relatos cantados es narrativa;
- * en el desarrollo de la estrofa la música presenta un "tempo moderato".

Por su parte, Meza Ruiz (1987:85) complementa esta caracterización al ofrecernos los siguientes datos sobre los "Elementos expresivos de la melodía del Jayéechi":

Su melodía pentatónica comienza con una apoyatura ascendente (intervalo de 5ª justa: SI-FA sostenido), que reposa luego en una nota larga, generalmente la más aguda de todo el discurso melódico; su centro tonal es el sonido SI.

El movimiento melódico es usualmente descendente y parte casi siempre de los dos sonidos más agudos de la escala (FA sostenido y MI), para llegar a los más graves (SI y FA sostenido), pero emitido a la octava baja.

Para iniciar nuevamente el giro melódico descendente, se utilizan saltos ascendentes de 4ta o 5ta justa; se presenta además una oscilación melódica ascendente de altura indeterminada sobre un sonido, en diferentes partes de la melodía y en las notas de más larga duración".

Hemos introducido algunas de las características musicales propuestas por los especialistas para el Jayéechis. a fin de poder compararlas con las del Kamarárata pero no incluimos su representación en escala con la esperanza de hacerlo en una próxima publicación.⁴

Los KAMARÁRATA: Historia y estructura melódica

I. Como decíamos al principio, los Kamarárata constituyen una parte vital de la tradición oral de los pueblos arawakos amerindios. Estos cantares de lo cotidiano fueron referidos por primera vez por Jonathan Hill entre los kurripako (wakuénai) entre quienes recibe el nombre de "Pakamarántaka" (cfr. Hill, 1986). Los demás indígenas vecinos (baniva, baré, warekena) les llaman "Kamarárata". Los Yeral (tupí) adoptaron también el término "Kamarárata". Hill coincide con nosotros en cuanto a que el ámbito de representación de los Kamarárata se produce durante los ciclos ceremoniales de intercambio que los kurripako definen como "pudáli" (cfr. Hill, 1986:75), pero al margen de los rituales de mayor sacralidad y

⁴ Para un estudio más exhaustivo del tema sugerimos consultar los trabajos de Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera ya que ellos presentan una propuesta etnometodológica adaptada a la música indígena de Las Américas.

tabú, prohibidos a las mujeres y no iniciados, aunque originalmente, antes de las sistemáticas penetraciones de los misioneros y caucheros, ocupaban un lugar dentro del ritual sagrado. Aun cuando Hill, cuya especialidad es la etnomúsica, no nos ofrece lamentablemente ningún análisis melódico a nivel de escala de los Kamarárata que seguramente grabó, nos deja suficiente información sobre los cantos y melodías (incluye varias transcripciones musicales) de las flautas ceremoniales usadas durante el PUDALI. Sobre los Kamarárata nos dice:

"Los cantos de brindis pákamarántaka, representan directamente la idea del ambisexualismo, en cuanto que los hombres y las mujeres los cantan en pares, que se mueven hacia atrás y adelante. Se usan estos cantos de brindis para comunicar emociones e informaciones muy personales e íntimas entre hombres y mujeres, y sólo en este contexto del Pudáli, las mujeres actuaban como solistas. En la fase nocturna del Pudali, las representaciones de pákamarántaka rompían la categorización simbólica de los hombres como bailadores y músicos y las mujeres como bailarinas silentes. En los cantos de brindis, tanto los hombres como las mujeres eran cantantes y no bailaban" (Hill, 1986: 87).

II. Estructura musical.

En un análisis preliminar realizado por el Prof. Simón Valbuena de la Escuela de Música "José Reina" de

Caracas (nov., 1990)⁵, observamos algunas similitudes entre la estructura de un Kamarárata y la de un Jayéechi, a saber:

- * no hay un ritmo determinado (ritmo libre); en lo fundamental es un recitativo que gira en base al melisma con intervalos definidos como: -4ta. justa; -3ra. menor y -3ra. mayor (mayormente). En estos intervalos es donde se hace mayor hincapié. La melodía no está en un registro natural; probablemente sea RE bemol;
- * la melodía se mueve dentro de una escala pentatónica (la melodía, puede decirse, que no empieza en una escala definida);
- * Las notas están dentro del registro de la clave de SOL una octava mayor. Es pues un registro muy agudo dentro de las líneas adicionales de la clave de sol.

Con estos elementos en consideración dejamos introducido el problema a nivel de los especialistas. En una reciente misión científica del CCPYT bajo nuestra asesoría etnográfica, (agosto de 1990), los investigadores uruguayos María Fornaro y Antonio Díaz realizaron grabaciones especializadas de Kamarárata kurripakos (o wakuénai, como prefiere llamarlos *J. Hill*) en el área de Maroa, Dpto. Casiquiare del Territorio

⁵ El autor agradece la invaluable colaboración que nos hizo el musicólogo profesor Simón Valbuena, de la Escuela de Música "José Reina" de Caracas y su asistente Br. N. Díaz, en lo que hace a la caracterización musical del Kamarárata Baniva que incluimos en este primer trabajo.

Amazonas. Nosotros también registramos kamarárata kurripako en Maroa durante 1982 y 1984 pero ninguna de esas grabaciones están aun procesadas. Esperamos que la gente del CCPYT prosiga su trabajo en este sentido pues cada vez es mayor el peligro de extinción de esa rica y antigua literatura oral y pensamos que nadie mejor que el Estado (el CCPYT-CONAC) para acometer una tarea como la de producir manuales divulgativos, discos de etnomúsica, videos testimoniales, etc., que se conviertan en manos de las nuevas generaciones de jóvenes indígenas, en un arma para enfrentar la penetración y el desarraigo cultural. Las emisoras culturales podrían ayudar mucho en ese sentido e incluso las comerciales, pues así como han logrado imponer ante el gusto de los jóvenes urbanos y algunas veces rurales una música que no es más que una crónica de la vida urbana cotidiana y contemporánea llamada el "Rap-music", pero producida originalmente en las metrópolis sajonas, ¿por qué no pensar en revitalizar las crónicas cantadas-narradas o los romaneros de nuestros amerindios? ¿No sería esa una tarea de verdadero rescate de la identidad aboriginal (desde los orígenes) de nuestros primeros pueblos?.

BIBLIOGRAFÍA

ANGLERÍA, Pedro Mártir:

1944 Décadas del Nuevo Mundo. Buenos Aires.

ARETZ, Isabel:

1980 Síntesis de la Etnomúsica en América Latina. Monte Ávila Editores, Caracas.

BACHILLER y MORALES, Antonio:

1883 Cuba Primitiva. Origen, Lenguas, Tradiciones e Historias de los Indios de las Antillas Mayores y Las Lucayas. Imprenta "La Correspondencia de Cuba", calle Obrapia, No. 24. La Habana.

CAMERON, Catherine:

1973 "Descripción y Análisis de la música de los indios guajiros en Venezuela y Colombia". Rev. **Kasmera**. Universidad del Zulia, vol. 4. No. 4. Maracaibo.

DEIVE, Carlos Estevan:

1983 "El Chamanismo Taíno" En: LA CULTURA TAINA. Seminario sobre la situación de la Investigación de la Cultura Taina. pp. 81-88. Biblioteca del Quinto Centenario. Madrid.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO y VALDÉZ, Gonzalo:

1951 Historia General y Natural de las Indias. Real Academia de La Historia. 4 tomos. Madrid.

GONZÁLEZ NÁÑEZ, Omar:

1973 Los Guajiros: una Cultura Indo-Hispana. Cuadernos del Instituto. Serie Antropología No. 3. FACES-UCV. Caracas.

1980 A typological Classification of the Arawakan Languages North of the Amazon River. Washington University, St. Louis, NO. (Manuscrito).

1984 Algunos Problemas de Reconstrucción y Correspondencia de Sonidos en la Familia Lingüística Arawak. Trabajo de Ascenso. FACES-UCV. Caracas.

HILL, Jonathan:

1986 "Representaciones musicales como estructuras adaptativas: La música de los bailes ceremoniales de los Arawakos Wakuénai" En: **MONTALBAN** No. 17: 67-101. UCAB.

LAS CASAS, Bartolomé de :

1909 Apologética Historia de Las Indias. Madrid.

MOSONYI, Esteban :

1968 "Elementos de Lingüística Arahua". En: **ECONOMÍA Y CIENCIAS SOCIALES** Año X No. 3. Segunda Época; pp. 77-85. FACES-UCV.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe :

1980 Fenomenología de la etnomúsica del área Latinoamericana. Consejo Nacional de la Cultura. Biblioteca INIDEF No. 3.

REIS GARCÍA, Rose Marie & MEZA RUIZ Fabio :

1987 Contribuciones al Estudio de la Etnomúsica y Cultural Wayuu. Centro Para el Estudio de las Culturas Populares y Tradicionales CCPYT- CIDEF-CONAC. Impresora Capital, Caracas.

STEWART, Julián :

1949 "Cultural Casualty and Law: A Trial Fórmulaion of the Development of Early Civilization" American Anthropologist LI: 1-27.

1946-50 Handbook of South American Indians. Vol V. The Comparative Ethnology of South American Indians. 1949.

RESUMEN

Los Arawacos de las Tierras Bajas de Sudamérica (banivas, curripacos, warekenaas, barés, piapocos) se han empeñado en mantener su vitalidad cultural, por lo menos en lo que hace a su tradición oral. Elaboraron representaciones simbólicas tanto a nivel de pictografías (petroglifos) como en el diseño de sus motivos artesanales y artísticos, y en sus cantos y danzas ceremoniales. El presente trabajo trata de un tipo de canciones llamadas KAMARÁRATA, que pertenecen no sólo al dominio sagrado sino también a la esfera de la vida cotidiana; el autor enfoca la historia de estas canciones, su estructura melódica, su estructura musical, comparándolas con la de los JAYÉECHIS de otro grupo arawak, los Wayuu del occidente de Venezuela. Concluye con un sobre este tipo de arte que constituiría un arma para que las nuevas generaciones indígenas puedan enfrentar la penetración y el desarraigo cultural, ya que tendría este arte una función similar a la del "Rap-music" que importan los jóvenes venezolano a urbanos, con la diferencia de que en el caso del kamarárata se trata de un producto autóctono de rescate de la identidad definida por el autor como "ab-original".

Palabras claves: Arawaks, kamararata, jayeechis, desarraigo cultural.

ABSTRACT

The Arawaks of the lowlands of South America (banivas, curripacos, warekenas, barés, piapocos) have made a great effort to maintain their cultural vitality, at least as far as their oral tradition is concerned. They produced symbolic representations both in pictographs (petroglyphs) and in the designs used in their arts and crafts, as well as in their ceremonial songs and dances. This study deals with a kind of song called KAMARARATA, which belongs both to the sacred domain and to everyday life. The author looks at the history of these songs, their melodic structure and their musical structure, comparing them with the JAYEECHIS of another Arawak group, the Wayuu of the West of Venezuela. He concludes by affirming that this type of art will provide a weapon to help coming generations of indigenous people resist penetration and cultural uprooting. It will have a function similar to that of the rap music being imported by young urban Venezuelans, with the difference that the kamararata are an autochthonous product and defend an identity defined by the author as "aboriginal".

Key- words: Arawaks, kamararata, jayeechis, cultural uprooting.