

Premio Iberoamericano, 2006

"La perspectiva de los hablantes de la lengua warao"

Stefanie Herrmann
Elbenlochstrasse 5
72108 Rottenburg
jorojoko@gmx.de

Asignatura
Antropología Cultural
(Völkerkunde)
FB 03
Philipps-Universität Marburg

Maraku bare Julio saba.

Warao aribu anaminatu,
deje arotu tane.

La perspectiva de los hablantes de la lengua warao.....	1
1 Introducción	1
1.1 Notas metodológicas	1
1.2 ¿Quiénes son los Warao?	3
2 El estilo cultural de la oralidad	4
2.1 Postulando la singularidad de lo oral	5
2.2 Lo nuestro: Una vista centrada en la escritura	6
2.3 ¿Hay todavía culturas orales?	8
2.4 A la búsqueda de la esencia de lo oral	11
2.5 La utilidad de los conceptos "texto oral" y "literatura oral"	11
3 Características importantes de la literatura oral amerindia.....	13
3.1 Forma artística.....	13
3.2 Individualidad artística.....	15
3.3 Intelectualidad oral.....	19
3.4 Espontaneidad	20
4 Oralidad y tradición lingüística occidental	21
4.1 Lengua hablada y variación	21
4.2 La ciencia "inmanejable" de la lengua hablada.....	22
5 El desarrollo metodológico de Briggs y Bauman	23
5.1 La regularidad de la variación lingüística	24
5.2 El enfoque de la actuación (performance)	24
5.3 La raíz "wara" en Warao	25
5.4 El concepto del género.....	26
5.5 Metapragmática y conceptos metalingüísticos autóctonos	27
6 Categorías nativas de la literatura oral warao	29
6.1 El sistema de géneros warao descrito en la literatura	29
6.1.1 Nota apóstrofe histórica	29
6.1.2 Las reuniones " <i>monikata mome anaka</i> "	31
6.1.3 Los mitos " <i>deje nobo</i> "	32
6.1.4 El registro especial de los chamanes	36
6.1.5 La " <i>joa</i> " de los chamanes	38
6.1.6 La " <i>joa</i> " de los laicos	40
6.1.7 Las lamentaciones " <i>sana</i> "	42
6.1.8 Las canciones " <i>dokotu</i> "	45
6.2 Peculiaridades de la estructura de los géneros en el delta occidental	46
6.3 Observaciones generales acerca del sistema de géneros warao.....	50
6.3.1 Relación entre los géneros	51
6.3.2 "Eventos de habla" incluyendo varios géneros y sus implicaciones metodológicos	52
6.3.3 La influencia de los datos warao sobre la evolución metodológica de Briggs y Bauman	53
7 Detalles acerca del género de la literatura oral warao " <i>deje nobo</i> "	55
7.1 La importancia de género mitológico en la oralidad suramericana	55
7.2 La actuación de los mitos warao	55
7.3 El tiempo mitológico de los Warao.....	58
7.4 El "Perspectivismo amerindista" y el tiempo mitológico de los Waraos.....	60
7.5 Los mitos de tipo "anamonina" dentro de la literatura oral warao.....	62
8 El mito ejemplar: "Mako"	65
8.1 Notas previas acerca de la fuente del material narrativo	65
8.2 Definición del género en el cuento "Mako"	65
8.3 Individualidad artística e intelectualidad	67

8.4	Contenido y estructura narrativa de "Mako"	70
8.4.1	Estructura narrativa de mitos warao	70
8.4.2	Estructura narrativa de "Mako"	72
8.4.3	"Mitemas" (partes temáticas) y complejos temáticos.....	73
8.4.4	Niveles de acción	76
8.5	Medios estilísticos en mitos warao.....	77
8.5.1	Tonalidad en el warao	77
8.5.2	Vocabulario especial o alterado	79
8.5.3	El "camouflage literario"	80
8.5.4	Juegos de palabras.....	82
8.5.5	Onomatopeya y exclamaciones.....	83
8.5.6	Contenido especial	84
8.5.7	El factor "tiempo" y el medio estilístico de la repetición/variación.....	85
8.6	Observaciones a base del ejemplo de "Mako"	91
9	Conclusiones finales.....	92
9.1	Resumen metodológico	92
9.2	La perspectiva de los warao hablantes	93
9.3	Relaciones entre perspectivas y el futuro de la oralidad warao	95
10	Bibliografía.....	97
10.1	Obras impresas	97
10.2	Fuentes electrónicas	100
10.3	Fuentes no publicadas	100
11	Abreviaciones de los textos interlineares	101

La perspectiva de los hablantes de la lengua warao

1 Introducción

El presente trabajo fue escrito en base a mi tesis de doctorado redactada en alemán la cual se encuentra centrada en el campo de la etnolingüística. Este concurso iberoamericano me ha dado la oportunidad de reformular y ampliar parte de mis reflexiones, concretizando de esta forma mis análisis.¹ Pero sobre todo, me parece una muy buena iniciativa para crear un puente de acceso para los hispanohablantes a mis reflexiones acerca de la cultura y lengua warao.² Tomando en cuenta que la mayoría de los Warao viven dentro del ámbito cultural de un estado latinoamericano hispanohablante; que es el venezolano.

Aunque el número total de ciudadanos hablantes de lenguas amerindias no sea muy elevado en Venezuela (éste alcanza aproximadamente un 2% de la población indígena, sobre la población total). Vale destacar que el actual presidente Hugo Chávez Frías le ha dado en los últimos años mayor importancia a este patrimonio nacional, asignándoles el estatus de lenguas oficiales del país, al lado del idioma castellano. Es mi esperanza que los venezolanos y otros latinoamericanos revaloricen a las lenguas y culturas indígenas de sus respectivos territorios, ya que estos forman parte de su patrimonio cultural. Por ende, entender a los indígenas amerindios es también acercarse a un aspecto de la cultura criolla suramericana en su pasado y futuro.

1.1 Notas metodológicas

El presente texto explora las características del idioma Warao como "lengua oral" dentro de una cultura oral amerindia. En vez de ver a esa lengua del delta orinoqueño como mero "objeto de estudio" y explorar fenómenos que forman usualmente el enfoque de la lingüística universitaria occidental,³ quiero abordar el tema, planteando la perspectiva del hablante. Para este efecto se tomó el reto de investigar; cual es la visión de los propios hablantes del Warao, sea la perspectiva nativa o emica⁴ (desde adentro de la cultura).

El concepto de "perspectiva" es un elemento central en este trabajo. Por este motivo se introducirá en algunas breves líneas, determinados elementos de la percepción de esta

¹ Me parece importante agradecerle su ayuda a mi amiga chilena Geraldin Chávez, quien no solamente redactó ese texto con respeto a asuntos de ortografía y estilística castellana, sino que contribuyó valerosos comentarios críticos.

² Por su puesto soy suficientemente presuntuosa de pensar que la versión completa de mi tesis podría ser de interés para un público hispanohablante. Mi meta es de traducir este trabajo completamente al español. Esto sucedería en el caso que encuentre algún financiamiento.

³ Estoy aquí utilizando la expresión "occidental" en vez de la "europea" para subrayar el hecho de que esa tradición universitaria no existe solamente en el "viejo continente" sino que me refiero al mundo universitario en general.

⁴ La pareja semántica "emico/etico" fue formulado por Kenneth Pike y el primero (emico) significa "visto desde adentro de una cultura" y en su antónimo (etico) "visto desde afuera de una cultura". Se basa en los términos lingüísticos "fonémica" y "fonética".

herramienta de análisis. La idea de "perspectiva" no cree en una posible realidad "objetiva" y por lo tanto no aspira a definir un solo "objeto" con el nombre de "lengua warao" sino que postula más bien un "no objeto"⁵ dejando horizontes abiertos. Pero a su vez se observan algunas reseñas claras, permitiendo reconocer algunos aspectos los cuales quiero aclarar usando la siguiente metáfora: Dependiendo de la luz y de la dirección de la cual esta proviene se puede distinguir alguna u otra característica. Esa "luz" representa las diferentes perspectivas. En mi trabajo de tesis la perspectiva nativa se investigará junta con dos perspectivas adicionales: comenzando por una parte por la de los misioneros capuchinos que han contribuido con la mayoría de los trabajos lingüísticos⁶ acerca del Warao y por otra parte la del estado venezolano y su postura política frente a una lengua amerindia minoritaria que como ya mencionamos está cambiando actualmente. No obstante aún siguiendo el conjunto de todas las perspectivas imaginables acerca de la "lengua warao" no podría aclararla por completo. Si eso le suena primeramente demasiado evasivo al lector, se va a dar cuenta a lo largo de la lectura; que la idea de una lengua netamente delimitada y definida es una peculiaridad del pensamiento occidental.

En mi posición como antropóloga cultural debo advertir que es precisamente la perspectiva de los hablantes la cual toma en mi trabajo una mayor importancia. Aunque las fuentes de investigación relativas de este tema casi no existen, porque poco se han interesado los científicos occidentales acerca del conocimiento nativo que pudieran tener hablantes de una cultura oral. Sin embargo, hay excepciones como los trabajos de la "gramática nativa"⁷ y como el trabajo del historiador francés Auroux⁸ que compara tradiciones gramáticas, dentro y fuera de Europa. Aunque los antropólogos hayan investigado fenómenos de la tradición oral sudamericana ellos también han tenido sus limitaciones metodológicas concentrándose en la narración mitológica y dejando de lado otros géneros de la tradición oral. Por eso voy a tratar de aclarar primero los acercamientos antropológicos y lingüísticos occidentales, antes de exponer un esbozo del sistema de géneros de la tradición oral Warao.

Además de fuentes literarias científicas, el presente trabajo se basa en observaciones durante estancias de "trabajo de campo" etnolingüístico, las cuales tuvieron una duración de un año entre abril 1999 y abril 2000 tanto como de 6 semanas durante 3 estancias más cortas en los últimos años.

⁵ En alemán sería "*Unding*" que significa al mismo tiempo "escándalo" y como voy a razonar más adelante una lengua oral en muchos sentidos representa algo escandalosamente inmanejable para las ciencias europeas. (Véase Scharf 1994 que discute la imagen que tiene Humboldt de la lengua frente a la imagen que tiene Chomsky de ella.)

⁶ Utilizo aquí el término de lingüística en un sentido amplio que no se limite a la lingüística de tipo universitario. (Compárese el campo de estudio de la "lingüística misionera" (Wendt 1998, Zwartjes 2000, Hovdhaugen 1996)).

⁷ Kniffka 2001.

⁸ Auroux 1994.

1.2 ¿Quiénes son los Warao?

Hay diferentes grupos warao. Éstos viven en la región del delta orinoqueño y en los territorios adjuntos. Si bien es verdad que cerca de 1000 warao viven en el territorio del estado Guyana;⁹ la mayoría se ubica en el territorio del estado venezolano, en los restrictos de Delta Amacuro y Antonio Díaz. Con aproximadamente 30 000 personas forman el segundo grupo más numeroso indígena de Venezuela después de los Wayú (Guajiro). Por razones históricas y ecológicas los diferentes grupos warao no son completamente homogéneos; presentando diferencias tanto culturales¹⁰ como lingüísticas.¹¹ Según el último censo fidedigno: 90% de los warao venezolanos hablan el Warao como lengua nativa, 48% de ellos siendo bilingüe en Warao y castellano.¹² En el delta central se localiza la región con mayor influencia capuchina, encontrándose allí sus estaciones grandes equipadas con internados. El porcentaje de personas que ya no utilizan el Warao en la vida cotidiana es más elevado en esa región, que en la región del delta occidental, donde hubo misión reducida de bautistas. Adicionalmente los warao que han emigrado hacia los barrios pobres de ciudades regionales como Tucupita y Barrancas están abandonando su lengua nativa, cada vez más, aspirando a un mejoramiento de su estatus social y económico mediante el uso exclusivo del castellano.

La cultura Warao se ha destacado por su pacificad, tomando refugio sus representantes en la multitud de los ríos y caños delátanos frente a invasores europeos o indígenas. Es así que los misioneros capuchinos solamente lograron a establecer misiones permanentes en su territorio después de la independencia venezolana a partir de los años 1930. Promulgaron la agricultura entre los warao que tradicionalmente vivían de la recolección de frutas y de la elaboración del almidón de la palma de moriche (*mauritia flexuosa*). Otra actividad para subsistir fue la pesca, mientras la caza era más reducida. Los Capuchinos obligaron o animaron a los grupos a su alcance de asentarse en pueblos grandes, siendo el asentamiento más grande hoy en día la estación misional de Guayo en el delta central.

La descendencia dentro de la cultura Warao es matrilineal, o sea los hijos forman parte del grupo materno. Además los hombres al cazarse viven por lo general con la familia de sus esposas (matrilocal) teniendo obligaciones hacia sus suegros. La estructura social warao es más bien igualitaria y caracterizada por la presencia de ambos sexos en todas las actividades cotidianas o

⁹ Forte 2000.

¹⁰ Heinen y Garcia-Castro 2000.

¹¹ No todos los autores están de acuerdo con la existencia de dialectos o variantes regionales. Algunos niegan su existencia (Romero-Figeroa1997) y otros hablan de diferencias insignificantes (Osborn 1966a: 108f.). No hay un auténtico estudio científico acerca de ese fenómeno. Sin embargo la mayoría de los investigadores parten de la base de que hay por lo menos 4 variantes de la lengua warao distinguibles. Los mismos Warao nos informan que existen grupos entre ellos, los cuales son difícil entender (datos de mi propio trabajo de campo).

¹² Venezuela 1993.

rituales. Sin embargo, son más bien los hombres quienes representan la familia y comunidad hacia afuera mientras que las mujeres tienen mayor influencia al nivel de la familia extendida. Como veremos a lo largo de la discusión esos rasgos culturales se reflejan en la estructura de géneros de la literatura oral de los warao.

No sabemos si antes existían varias lenguas de afiliación warao. Hoy en día se considera al Warao como lengua "aislada".¹³ Sin embargo, tiene ciertas características en común con otras lenguas amerindias de la región.¹⁴ Según una clasificación lingüística común el Warao se puede definir como lengua "aglutinante". En ese tipo es frecuentemente posible de analizar palabras individuales como compuestos de partes que tienen en el caso ideal, un significado léxico o una función gramática cada una. En el caso del Warao dominan los sufijos, sin embargo, hay también algunos prefijos e infijos. Ese rasgo se va a observar en los ejemplos interlineares que forman parte del presente trabajo.

2 El estilo cultural de la oralidad

Antes de poder entrar en reflexiones sobre la vista que tienen los warao sobre su lengua, me parece de suma importancia, el aclarar un rasgo especial de su cultura. No quiero tanto hablar de su economía o de su sistema de parentesco sino del tipo de cultura lingüística que ellos tienen frente a la nuestra. Se trata de la diferencia entre una cultura oral y una cultura centrada en la escritura.

Ahora bien, solemos definir a las llamadas "culturas orales" desde nuestra perspectiva en términos de carencia, de no tener escritura o de no haber desarrollado aún esa técnica lingüística. Desde este punto de vista parecen sistemas incompletos o retrasados. Raramente nos viene a la mente que podría tratarse de sistemas culturales solamente diferentes, pero completos en sí. En esa parte quiero precisamente constituir la oralidad como estilo cultural independiente basándome en Münzel.¹⁵ El indica que hay dos estilos culturales con respecto al uso que hacen de la lengua: las culturas orales por una parte y las culturas de escritura por la otra. Por lo tanto se hace necesario ante todo de precisar los rasgos distintivos de la oralidad que la constituyen como sistema cultural autónomo. Comprender la esencia de la oralidad se supone como punto de partida cultural, para que nos demos también cuenta, de lo que significa la escritura dentro de nuestra cultura. Ya que es cierto que la mayoría de las lenguas actuales no existen en un espacio completamente libre de escritura, se plantea la pregunta, si realmente tiene sentido el hablar de

¹³ Weissnar 1982.

¹⁴ Tales fenómenos de convergencia entre lenguas de afiliación diferente fueron propagados primeramente por el lingüista Trubetzkoy en 1928 con el término de "*Sprachbund*".

¹⁵ Münzel 1986, 2003.

"lenguas orales" en casos como el del Warao. Vinculando a mi análisis a este asunto, voy a examinar el valor de términos analíticos como "literatura oral" y "texto oral" para acercarse a la comprensión de la "oralidad".

2.1 Postulando la singularidad de lo oral

Estamos tan habituados de tratar con lenguas que sean normalizadas y estandarizadas por gramática y escritura que nos cuesta imaginar una cultura sin esas técnicas lingüísticas. En cambio culturas sin tradición de gramatización y escritura han sido consideradas como primitivas de parte de los pensadores europeos. No se podían imaginar que dentro del reino oral existiera algo igual a la intelectualidad de nuestra cultura escrita. Así refiere el misionero capuchino y precursor de la lingüística venezolana, Cesáreo de Armellada que no solamente era completamente desconocida la literatura oral de los indígenas venezolanos en los años 1920 sino que se consideraba a los primeros investigadores que empezaron a hablar sobre tal literatura a manera de poco crédito y se les acusaba de contradictorios. Solamente con la transcripción de textos orales empezaron a convencerse las personas que esos géneros orales eran dignos de conservación y de difusión.¹⁶ Eso nos remite a la centralidad que ocupa la escritura dentro de nuestra propia cultura. Parece que se otorga una equivalencia entre la escritura con intelectualidad y con las así llamadas "civilizaciones desarrolladas".

Pero si partimos de la idea que la cultura oral es un sistema completo en sí, sería absurda una tal vista evolucionista. Fuera como acusar a los warao de "todavía no haber desarrollado la rueda" o reclamar a los habitantes de un desierto que aún no hayan inventado un barco. Es decir, primero se tiene que plantear la pregunta si una técnica da sentido dentro de un sistema cultural.

Ciertamente, eso no es la perspectiva que asumiera un miembro de una cultura "sin escritura". El a su vez se consideraría como humano completo con una lengua completa. Y por su lado podría constatar algunas "carencias" que tiene nuestra cultura. Así refiere el antropólogo alemán Münzel que se relata en un cuento mitológico de los Tukáno que a los blancos se les entregaron todas las riquezas del mundo a excepción de la capacidad de poder recordar solo con ayuda de su memoria. Por eso les toca a los blancos de poner todo por escrito.¹⁷ Tanto como el Tukáno no se da cuenta de sus bases culturales nosotros tomamos por dado, ó por normal, nuestro ámbito cultural. Münzel nos invita a cuestionarnos, si realmente los otros son primitivos o si son más bien primitivos nuestros conocimientos que tenemos de ellos.¹⁸ Sería entonces adecuado de esforzarse por una vista menos "grafocéntrica" dentro de la cual las culturas orales no son concebidas como culturas que carecen de algo (escritura y tradición de gramatización) sino que

¹⁶ Armellada et al. 1975: 8.

¹⁷ Münzel 1986: 157.

¹⁸ Münzel cita aquí a Witherspoon. (Münzel 1986: 170)

tiene una tradición oral con dimensiones desconocidas por nosotros. Se puede evaluar y comprender de esa manera a la cultura oral y la de escritura como dos sistemas de igual clase, cada uno coherente y con su propia organización y lógica.

2.2 Lo nuestro: Una vista centrada en la escritura

Para obtener esa meta se hace entonces necesario soslayar factores que inhiben una comprensión de la oralidad de nuestra parte. Uno de estos factores es nuestra manera de concebir la técnica de la escritura como valor en sí. Por lo demás subraya Münzel ni la existencia ni la ausencia de la escritura es un valor intrínseco. Ambas características son simplemente elementos dentro de un contexto cultural más amplio. La cultura se transmite y cambia también sin escritura y por otra parte la escritura no garantiza el desarrollo.¹⁹ Visto de esa manera hubo una exageración por parte nuestra sobre la importancia de la escritura. Esto se extendió hasta tal punto que los europeos entendieron la escritura como condición primordial para el pensamiento lógico, y la intelectualidad nos parecía inimaginable sin ella. Sin embargo es posible en otras culturas de desarrollar plenamente sus facultades de humano y adulto fuera de lo escrito. La tradición oral de esas culturas no es lo que se quede si se sustrae la tradición escrita, sino más bien que abarca múltiples campos de la filosofía, estética, mitología, historia, ética y religión permitiendo la reflexión de alto nivel intelectual. El hecho de que se nos hace tan difícil de aceptarlo, revela más bien que nuestros conocimientos de esas culturas son defectuosos y no comprueba que ellas carecen de facultad de pensamiento abstracto.

Hay otro indicador el cual demuestra que es más bien la extrañeza de la cultura oral la que nos molesta. Ya que a los europeos de tiempos anteriores les era mucho más fácil de entender a las culturas orales. Así que los viajeros de los siglos XVI y XVII están llenos de elogios para la fuerza expresiva del arte verbal de los indígenas. Misioneros que vivían durante periodos prolongados en Suramérica y que habían aprendido las lenguas naturales, insistían en que "los salvajes eran genuinos maestros retóricos".²⁰ Obviamente la retórica clásica era el punto de conexión para esos europeos que vivían en un tiempo que había justamente reencontrado el conocimiento de la retórica antigua. Por esa razón se les hizo más fácil de ver técnicas similares en las culturas ajenas y no es de extrañar que hasta comparecieran lenguas amerindias como el Guaraní o Tupinamba con el latín²¹ las cuales eran en aquel entonces lenguas de gran prestigio.

¹⁹ Münzel se basa aquí en el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss quien ha demostrado que la humanidad llegó a un desarrollo impresionante sin la técnica de la escritura en el neolítico mientras que las culturas de occidente estaban paralizadas durante bien tiempo teniendo a la escritura. (Münzel 1986: 156)

²⁰ Münzel 1986: 172. (La traducción del alemán es mía.)

²¹ Münzel 1986: 177f.

Ahora bien, la exaltación europea por la escritura no fue desinteresada. Supone Münzel que después de todo, se trata de divulgar valores europeos. Para esa misión la escritura no es más que medio para lograr un fin determinado. Tener conocimientos de escritura funcionó como indicador que equivalía al saberse su catecismo en el campo religioso. Ambos marcaron la transición del "salvaje" al estado de "civilizado". Se imaginaba entonces que los salvajes habían vivido en un "estado de oscuridad de lo medioconciente" hasta que los misioneros cristianos les trajeron "la luz de la conciencia".²² Que Münzel está aquí tocando un problema central, lo comprueban mis propias observaciones de trabajo de campo en el delta del Orinoco occidental y la lectura de la literatura misionera antigua. Representantes de la generación de pioneros postcoloniales tenían exactamente esa postura frente a los warao. Y los warao actuales llevan en si esa imagen ajena resultando en una actitud que denomina "vergüenza étnica" en Venezuela. Hoy en día, ser cristiano (católico o evangélico) es considerado como signo de modernidad por los propios warao. Tanto como saber leer y escribir (en español por su puesto) es un símbolo de estatus que les libera (o así aspiran) del estigma de provinciano ignorante. Los misioneros de hoy en día no ven la necesidad de obligar a los warao por la fuerza a dejar sus creencias o su lengua. Les parece un cambio inevitable que va de sí. El padre Julio Lavandero, misionero actual de la generación posterior al II Concilio Vaticano por ejemplo, está convencido de que la lengua warao va a desaparecer necesariamente por falta de modernidad. En esta visión son los tiempos modernos que empuja a los indígenas warao a abandonar su propia cultura e idioma. El entusiasmo europeo para la escritura resultó también en una investigación lingüística que durante mucho tiempo no concedió a las lenguas sin escritura de ser sistemas de comunicación sustituto de igual valor. Peyorativamente se les designaba como "dialectos" o "lenguas primitivas"²³ y no se juzgaron dignos de ser investigados. Lo que llevó a la lingüística universitaria de basar su investigación desproporcionadamente en la lengua escrita frente a la lengua hablada. Sin embargo juzga Münzel que hasta investigadores que trabajan con el tema de oralidad/escrito demuestran carencias. Relata, como una discusión acerca de ese tema hacía una comparación entre "pensamiento temprano y moderno": Se estimaba que solamente la escritura facilitaba la lógica y formalización dentro del pensamiento.²⁴ En corto tiempo vieron el desarrollo del proceso analítico como consecuencia de la literalidad. Resultaría entonces que los textos preescritos (orales) no son dotados de lógica y formalización. Esa línea de argumentación nos recuerda en la antropología al trabajo de Lévy-Bruhl que a principios del siglo XX planteaba

²² Münzel 1986: 167f.

²³ El término de "lenguas exóticas" que está de usa en la actualidad no es menos problemático. Es una expresión que a primera vista parece sin connotación. Pero visto desde estructuras lingüísticas son más bien lenguas como el inglés que son exóticos por ser poco común de punto de vista de la tipología.

²⁴ Münzel 1986: 169.

acerca del pensamiento de las "culturas primitivas" que juzgaba el fuero del formalismo lógico. Aparte de considerar tales razonamientos como fruta de una arrogancia europea ese malentendido podría también originarse en nuestra separación entre "palabra intelectual" y arte (visto como no intelectual).²⁵

Esa breve exposición demuestra que es necesaria la visión antropológica bidireccional si se quiere evitar la trampa etnocéntrica de solamente ver en el otro lo que uno ya conoce de su propia cultura. Así una cultura ajena nos parece fácilmente caracterizada por carencias. Precisamente en el caso de las culturas orales enfrentamos prejuicios antiguos pero vigentes y por eso profundamente enraizados. No es de extrañar que la élite de los países latinoamericanos que a menudo recibió su educación en universidades europeas o norteamericanas no aprecie a las tradiciones culturales indígenas de sus tierras. El hecho de que las culturas de estos pueblos forman sin embargo parte de su propia identidad criolla les puede causar sentimientos de apátridas y desgarramiento interior. Al mismo tiempo los propios indígenas han frecuentemente integrado esa perspectiva ajena europea dentro de su auto imagen lo que les lleva a despreciar su propia cultura y lengua.

2.3 ¿Hay todavía culturas orales?

Si es cierto que el tipo de cultura oral existe como independiente y válido frente al tipo de la cultura de escritura, todavía queda la pregunta, si hoy en día tiene sentido de hablar de culturas orales. ¿O asumimos más bien el caso que ya la escritura está por todas partes y sobre todo en el medio de la administración y educación nacional, y que ya no hay auténticas culturas orales? Nos revela Münzel que una tal inquietud parte todavía de la premisa etnocéntrica, asomando que la técnica de la escritura es tan impresionantemente progresista que desbanca naturalmente a la oralidad (atrasada). Ese pensamiento forma parte de un discurso en el cual se representa a las culturas autóctonas como condenadas a desaparecer (véase la opinión del Padre Lavandero ya mencionada) y forma parte de un razonamiento evolucionista. Contrariamente a esto los representantes de culturas orales tienen una postura diferente como nos deja suponer el cuento tucano. De hecho señala Münzel que la tierra baja del oriente suramericano no solamente fue territorio sin escritura en tiempos precoloniales sino que no se conocen intentos recientes de esa área de desarrollar un alfabeto según el modelo europeo.²⁶ Aunque los grupos tengan conocimiento de la escritura, el fenómeno no parece tener una atracción igual a la que ejerce sobre nosotros. Obviamente, eso es una característica especial de las tierras bajas. En lo que concierne la América Central se presenta una situación completamente diferente. No solamente

²⁵ Münzel 1986: 168f.

²⁶ Münzel 1986: 157.

que allí existían sistemas de escrituras autóctonas precolombianos sino que los descendientes de los maya trataron de desarrollar su propio sistema de escritura. También hay hoy en día una "Academia de las lenguas mayas",²⁷ que cuenta entre sus metas principales la unificación de una escritura para todas las lenguas mayas. El hecho que tales intentos estén ausentes podría ser un indicio de la facultad a desistir de la escritura. Una existencia "sin escritura" no es vista como estado de carencia por parte de los hablantes.

No obstante, se percibe una seguridad en el uso del medio de la escritura en algunas partes donde la población indígena tiene un alto grado de alfabetización. Allí los indígenas lo utilizan como medio de delimitación y elemento de orgullo étnico frente a sus vecinos no indígenas.²⁸ Si eso parece contradictorio a primera vista no lo tiene que ser porque demuestra que se hace solo uso de la escritura cuando parece útil. O sea para retomar la imagen de la rueda en el delta del Orinoco; en cuanto que haya carretera va a haber rueda. Pero como las carreteras son escasas en el delta, en comunidades indígenas que no tienen contacto muy frecuente con la administración del estado nacional o las instancias educativas es suficiente tener a algunas personas que sepan leer y escribir y que actúan de intermediario.

Lo mismo es aplicable al conocimiento de la lengua castellana. Los habitantes del pueblito, donde hice mi trabajo de campo, no estaban dentro del área de influencia de los misioneros capuchinos y sus internados. Por eso habían desarrollado su propia técnica para proporcionarse con intermediarios bilingües. Así la familia que me albergaba había mandado a dos personas durante su infancia para que vivieran con familias criollas. Una hija "estaba perdida" durante mucho tiempo porque su familia criolla se había mudado al estado Bolívar y el hijo mayor se hizo muy criollo y entró en la política local. Sin embargo ambos han regresado y sobre todo el hijo mayor ha servido de intermediario para lograr metas políticas de la comunidad. Un rol que no siempre fue sin conflictos y fue objetado por uno de sus hermanos menores, quien últimamente se unió al partido antagonista de su hermano. Ese ejemplo demuestra que la política local y por lo tanto también la política nacional tiene su alcance en Wakajara. Sin embargo, la escritura y el uso de la lengua castellana todavía son técnicas más o menos exclusivas. Si es cierto que los hombres y jóvenes en gran parte son bilingües, muchas mujeres ancianas o de edad media no hablan el castellano aunque lo puedan comprender. Asimismo hay también jóvenes que se deciden conscientemente contra un contacto intensivo con el mundo criollo. Se plantean una vida más o menos tradicional e independiente. Eso también demuestra que la situación dentro de una región y hasta dentro de un pueblo o una misma familia es heterogénea. De esa manera siempre va a ser un acto de abstracción de hablar de "los warao".

²⁷ www.almg.org.gt

²⁸ Münzel 1986: 158f.

En el delta central los misioneros asomaron el rol de educar intermediarios en sus internados. Si primeramente tuvieron que llevar los niños por la fuerza luego muchas familias veían un beneficio en mandar uno o dos niños al internado. Los internos de la misión de Guayo por ejemplo fueron casados por los padres luego de terminar la escuela. Se les construyeron casas con paredes de tablas al lado de los edificios misioneros. Ese "pueblo de los casados" existe todavía y constituye un segmento a parte del resto de la comunidad warao que vive más tradicionalmente. Los "casados" suelen hablar castellano hasta con los warao y algunos se han hecho institutores de la escuela primaria. Ellos forman una especie de nueva élite warao. Una tal capa nueva de "intelectuales indígenas" es un fenómeno que Münzel refiere también para otros grupos amerindios. Como en el caso de "los casados" esa élite de hecho tiene un nivel de educación mayor, siendo muchas veces mejor que el de los graduados de las escuelas estatales. Sin embargo, en el caso de los warao no les garantiza un mejor acceso a puestos de trabajo ya que su identidad como indígena es visto como signo de ignorancia de parte de la población criolla. Por eso no es raro que las familias que se mudaron permanentemente a las ciudades de Tucupita o Barrancas dejen completamente de hablar el warao con sus hijos para asimilarse completamente a la población no indígena.

Sin embargo, tanto en el caso del delta central como en el caso de Wakajara (delta occidental) el hecho de que algunos miembros de las comunidades indígenas o algunos grupos elitistas hayan adoptado la escritura (y como normalmente se alfabetiza exclusivamente en castellano también el uso exclusivo de esa lengua) y se integraron en la "sociedad letrada" no significa que todos los indígenas warao hayan entrado en un contacto permanente con la cultura de escritura. De esa manera me parece metodológicamente razonable de postular que los warao se encuentran en un estado el cual se puede denominar como sin escritura si este es visto como "antípoda estereotipado"²⁹ de una cultura de escritura importada de Europa. Y las letras quedan por la mayoría de esas comunidades:

"un instrumento de poder ajeno con la ayuda del cual se les paga, registra y gobierna cuyos mecanismos sin embargo dominan apenas y cuyo potencial poco lo conocen." ³⁰

Es cierto que el gobierno actual que se ha planteado metas emancipatorias, esa situación es considerada negativo y se entiende la importancia que se le da a programas de alfabetización. Se debe acotar, que por el momento existen estos programas solamente en versión castellana, de manera que alfabetización y castellanización siguen formando un conjunto inseparable como en tiempos coloniales.

²⁹ "*idealtypischer Gegenpol*" (Münzel 1986: 161).

³⁰ Münzel 1986: 159. (La traducción del alemán es mía.)

2.4 A la búsqueda de la esencia de lo oral

Así se puede dar una respuesta positiva a la pregunta si todavía es posible de hablar de "culturas orales" en Suramérica por lo general y en caso de la cultura warao en particular. Y no sería demasiado arriesgado de postular a ella como formando parte del "tipo estereotipado" cultural de la oralidad. Ya que la cultura warao no ha desarrollado una tradición de textos escritos, los únicos textos escritos en warao son textos orales que fueron transcritos por misioneros, antropólogos y lingüistas.

Ahora bien, si la oralidad no es simplemente un sistema cultural deficiente que carece de escritura es necesario de aclarar en cual consiste la oralidad suramericana y como se integra la cultura warao a ella. Porque Münzel que habla de la oralidad como "estilo cultural diferente al nivel morfológico-cultural"³¹ no se refiere a la simple diferencia entre expresión por escrito o por oral. El más bien hace alusión a una forma especial de actuación de textos en culturas orales ya que un narrador no es un escritor sin lápiz sino algo a parte. Lo singular del proceso de poner algo por escrito es el arrancar la lengua hablada a su contexto inmediato. En cambio la lengua hablada mantiene vínculos estrechos con otras formas expresivas culturales formando un conjunto con los gestos y la postura del cuerpo, la entonación y a menudo también con la música, el baile, el adorno pintado del cuerpo, las prendas o el vestido. La lengua del ámbito oral no se encuentra separada de la vida sino que está inesperablemente unido a lo músico-estético. Forma parte de una "expresión global" que se pierde en el proceso de "traducirlo al escrito".³² Lo dicho nos pone en evidencia las limitaciones de la analogía de términos como "literatura oral" y subraya la singularidad de lo oral en Suramérica. Podría ser la razón por la cual los indígenas del terreno bajo selvático suramericano tienen una vista más pragmática y más acertada acerca de la técnica cultural de la escritura en comparación a la que tenemos nosotros.

2.5 La utilidad de los conceptos "texto oral" y "literatura oral"

Hay dos conceptos que parecen útiles para la comprensión global de la tradición narrativa oral: "texto oral" y "literatura oral". Como en el caso de Münzel hablar de "textos indígenas" significa emplear una definición del término "texto" amplia como se conoce por ejemplo en la "lingüística del texto" alemana.³³ Allí se entiende por texto entidades lingüísticas conectadas que pueden ser compuestas de más de una frase. Utiliza entre otro un modelo de texto que se basa en la pragmática. Se trata de entender al texto específico dentro de su contexto amplio. La palabra

³¹ Münzel 1986: 162.

³² Münzel 1986: 196f.

³³ La "Textlinguistik" alemana corresponde más o menos a lo que es conocido por "discourse analysis" en la tradición anglófona. Allí eso es un término general para designar a varios métodos de análisis de uso de lengua escrita, hablada de signos.

"contexto" implicando el significativo literal de "textos que van junto con ese texto" tanto como más generalmente las circunstancias globales de la producción y recepción del texto.

Otro término discutido por Münzel es el de la "literatura oral". Designa por analogismo la tradición de textos artísticos orales y su sistema de géneros. Ese concepto es muy común con la investigación de la tradición narrativa warao. Surge desde el principio de los años 1960 en los títulos de colecciones de textos transcritos por misioneros capuchinos³⁴ o por antropólogos.³⁵ Así el padre Lavandero, misionero de la generación "post-concilio"³⁶ clasifica a los mitos warao en el tercer volumen de colección de textos bilingüe "*Uaharaho Ethos Narrativo*" como "literatura" que se debería estudiar y leer como cualquier otra literatura en su debido contexto cultural.³⁷ Todos esos autores han dado importancia al uso del término "literatura". Al mismo tiempo destacaron que en el caso de esa literatura no se trataba de "literatura nacional" en el sentido común:

"La literatura de nuestros indios no era y no es de gabinete o salón, sino popular y corriente; y les brotó del alma como una expresión vital, porque el hombre es creador y antes de todo lo es con su palabra, cuerpo o vehículo de sus ideas y sentimientos. Es y puede denominarse folklórica, porque verdaderamente en ella está la sabiduría del pueblo (...)"³⁸

Si el capuchino Armellada gran racionalista y defensor del valor de las tradiciones orales de las culturas amerindias aclara aquí que se trata de "literatura popular" como producto de la "sabiduría del pueblo" hace alusión a su carácter de oralidad sin precisarlo terminológicamente. Hace buena pareja con eso el título de la colección de textos del antropólogo alemán radicado en Estados Unidos J. Wilbert "Textos Folklóricos de los Indios Warao. (...)"³⁹ que apareció en 1969. Armellada confiesa que haya elegido el término de "literatura" eufemísticamente para sacar a la luz el valor de los productos intelectuales de los indígenas que a menudo fueron menospreciados.

Parece que de esa manera la denominación "literatura oral" tiene por meta una revaloración del arte narrativo oral para conseguir una equiparación con las formas artísticas escritas. Bien entendido eso parecía necesario a los autores a causa de los prejuicios que tenían los representantes del estilo cultural de escritura. Pero del otro lado esa terminología (texto oral y literatura oral) quería también llamar la atención a ciertas características que pueden ser útiles para un análisis de la tradición artística oral. Lleva a los investigadores de considerar por

³⁴ Vaquero 1965, Barral 1969, Armellada 1975.

³⁵ Mosonyi y Barreto 1980, Vaquero 1965, Wilbert 1970.

³⁶ En la parte de mi tesis que trata de la perspectiva de los misioneros capuchinos yo sigo la definición de periodos del antropólogo J. Wilbert distinguiendo entre la misión anterior y posterior del II Concilio del Vaticano.

³⁷ "Las narraciones guaraos, como toda literatura, hay que leerlas desde dentro del ambiente y la corografía propios. De aquí la necesidad de las notas explicativas y de una actitud de comprensión empática y gentil." (Lavandero 1994: 15)

³⁸ Armellada et al. 1975: 10.

³⁹ Wilbert 1969.

ejemplo diferentes géneros para textos orales como es común de hacerlo en el análisis de textos escritos.

¿Pero tiene sentido de hablar de "literatura" en culturas orales? ¿No corremos el riesgo de convertirnos en víctimas de una confusión terminológica? Münzel defiende el término de la "literatura oral" porque hace resaltar que también en culturas orales existen textos que hay que distinguir del discurso cotidiano y que iguallen a nuestra literatura escrita. En vez de recurrir al criterio europeo de no escrito versus escrito nos remite Münzel a factores internos a las culturas respectivas para definir el género literario nativo.⁴⁰

3 Características importantes de la literatura oral amerindia

Es cierto que el sistema de géneros nativos asume un papel importante para llegar a un entendimiento de lo que es "arte verbal oral" en una cultura específica. Por lo tanto voy más adelante a proceder a un análisis del sistema de géneros warao. El concepto de género (literario) también tiene sus méritos para delimitar características "continentales" o sea de regiones culturales extendidas. En ese sentido la literatura oral suramericana se parece distinguir en ciertos rasgos de la tradición oral africana. Faltan por ejemplo la fábula moralizante o el proverbio como lo conocemos también en Europa. En Suramérica el interés pragmático de emitir mensajes moralizantes encuentra su forma en monólogos personales o admoniciones individuales. Es debido tiempo entonces, de hablar en más detalle de las características especiales de la literatura oral amerindia enfocando rasgos que se dejan habitualmente de lado de parte de los observadores europeos. Son sobre todo la forma artística y la individualidad artística tanto como la intelectualidad de los textos orales que no han recibido debida atención. La discusión de esas características nos va a servir de fondo para reflexiones acerca de los géneros nativos warao (véase 6.).

3.1 Forma artística

Son las colecciones de textos mitológicos que forman la mayor parte del material que se haya recolectado de la cultura oral amerindia. Eso tiene valor también en el caso de la literatura oral de los warao. Según Münzel, la meta principal de un texto narrativo oral es su forma artística. Sin embargo, la mayoría de los investigadores ignora que esas narraciones sirven al artista oral de ponerse en escena. Cuando graban ese material piensan que tiene por meta de transmitir un esquema de acción narrativa. Pero no es el contenido que está en primer plano sino la perfección artística que permite al narrador como individuo de sobresalir. El narrador no es mero "fiador"

⁴⁰ Münzel 1986: 186f.

de una tradición transmitida anónimamente sino que mete en acción expresiones apropiadas, perífrasis, ambigüedad, modulación de la voz y velocidad del habla para proporcionarle una forma perfecta al contenido.⁴¹ En el caso Warao, como demuestra la denominación de gran parte de los textos coleccionados como "literatura" ese aspecto no fue dejado de lado completamente por los transcriutores. Sobre todo en el caso de narraciones no mitológicas ese aspecto saltó a la vista como es el caso de la colección de narraciones recientes que componen el segundo volumen editado por el padre Julio Lavandero. Él lo publicó precisamente para dar una impresión de la cultura warao, desde adentro, con el fin de convencer a sus vecinos criollos que los warao son personas humanas como todos los demás.

Sin embargo, en el caso de narraciones mitológicas se verifica lo que Münzel observó para toda la región: Se puso énfasis en lo colectivo. Se habla de la literatura de "los warao" y de las canciones de "los warao" sin mencionar características individuales de los ejecutantes o de la situación. Y eso visto que ya los grupos regionales se pueden distinguir pronunciadamente.⁴² Así es que a menudo no se menciona ni al narrador ni a la región de origen de él o del cuento⁴³ o bien las informaciones se limitan a una corta noticia. Eso es el caso de los textos publicados por J. Wilbert en 1970. La versión inglesa de colección de mitos extensa lleva el título de "*Folk Literature of the Warao Indians*" (literatura folclórica de los indígenas warao) y el subtítulo "*Narrative Material and Motif Content*" (material narrativo y contenido temático). Ese enfoque corresponde a las metas científicas de aquel tiempo y refleja por lo tanto la omisión del individuo tan típico, según Münzel. Residía el interés de la investigación antropológica sobre todo en el contenido narrativo que fue visto como emisión de un colectivo anónimo. Sólo las colecciones de textos extensivamente anotadas de Lavandero forman una excepción a esa regla. Contienen informaciones acerca de la identidad del narrador (raramente es una narradora) de su lugar de origen y de la fuente del material narrativo (si se lo contó su abuelo por ejemplo) además incluye algunas observaciones acerca de peculiaridades estilísticas y - de manera más reducida - acerca de la situación narrativa.

Para Münzel, la razón de ese enfoque temático reside en la educación de los investigadores que aprendieron de diseccionar "la obra de arte oral global" separando al gozo artístico del esfuerzo intelectual. Esa aplicación del "pensamiento de informática" a textos amerindios resulta problemático en el caso de que el material no es publicado bajo forma interlinear bilingüe sino como "destilado" (resumen del contenido). Eso no hace justicia a los textos si se supone que son

⁴¹ Münzel 1986: 188.

⁴² Si bien es verdad que utilizo el término colectivo de "los Warao" quiero aclarar que se trata de una abstracción. Como la literatura acerca de los Warao se basa sobre todo en datos del delta central hay a veces divergencias con mis propios datos provenientes del delta occidental.

⁴³ Mosonyi y Barreto 1980.

literatura estructurada y no descripciones etnográficas para gente extranjera. Además esos textos tienen sus funciones sociales que se dejan entrever solamente después de una comprensión profundizada de los aspectos formales de la narración.⁴⁴ El antropólogo social alemán Fritz Kramer explica que la aplicación de la metodología de lectura de textos antiguos en la investigación etnográfica fue una consecuencia de la educación humanista del siglo 19. Sin embargo, al contrario de la mirada hacia el mundo antiguo que necesariamente era unidireccional, el encuentro etnográfico actual implica al otro, que nos contempla a su vez. Lastimadamente se desaprovechó por gran parte la oportunidad de ponerle preguntas a este otro que él nunca se haya hecho y de obtener respuestas.⁴⁵

3.2 Individualidad artística

Este prejuicio de la supuesta colectividad se demuestra especialmente tenaz. Y esto no solamente con respeto al material contado, sino también al estilo narrativo. Investigadores estructuralistas como el celebre antropólogo francés Claude Lévi-Strauss no dejan cupo a la individualidad del narrador y sus medios artísticos. De tal manera él dentro de su método concibe al contenido del mito como expresión de procesos colectivos. Münzel habla en ese contexto de la "degradación del narrador a informante" y pone por contrario a la creatividad individual como fundamental para la narración mitológica. Esa tendencia "colectivista" que se encuentra más allá del estructuralismo se funda según él en la supuesta colectividad de la transmisión oral y ésta se encuentra estrechamente vinculada a un presunto colectivismo primitivo de las sociedades tempranas. Parece un mito eterno por sí, porque aún que se haya abandonado la metodología evolucionista del estudio de "sociedades primitivas" sigue la idea dentro de la antropología actual que en el caso de mitos se trata de emisiones del pueblo entero y que es solamente al poner esos textos por escrito que obtienen su forma individual (por parte del transcriptor bien entendido). Es así que el individuo se mantiene *per definitionem* fuera de la literatura oral. Es interesante que esa vista no se limite a culturas orales foráneas sino que afecta también la percepción de la tradición narrativa oral europea.⁴⁶ Es así que hablamos de los "cuentos de los hermanos Grimm" en vez de denominarles "cuentos de la Viehmännin".⁴⁷

Resumir el contenido fue tal vez no solamente el camino más fácil, como lo sospecha Münzel, sino el único accesible para investigadores que no dominaban la lengua nativa a un nivel suficientemente alto para concebir detalles estilísticos o la situación narrativa global. Münzel

⁴⁴ Münzel 1986: 189.

⁴⁵ Kramer 2005b: 111. Kramer juzga a esa manera de investigar como "inhumano". (Kramer 2005b: 112)

⁴⁶ Münzel 1986: 190f.

⁴⁷ Dorothea Viehmann (*1755- † 1815) fue la señora que servía de "informante" principal a los folcloristas contándoles más de 40 cuentos.

señala que hubiera sido necesario de conocer la personalidad e historia del narrador para integrar al individuo en el análisis de un texto oral.⁴⁸ Entonces, son tal vez razones de carácter pragmático que han llevado a la mayoría de los investigadores al "menosprecio" del individuo y de la forma artística de la literatura oral. Es cierto que la antropología como ciencia universitaria hubiera debido darse cuenta de esas carencias tanto como lingüistas hubieran tenido que entender que estaban investigando en gran parte la lengua normalizada y no "la lengua natural". Otro efecto de la vista del texto oral como producto de una colectividad es la siguiente idea: Dentro de la cultura oral los textos sí van cambiando, pero no por voluntad artística individual sino por la "desventaja del olvido". Sea que cambios son vistos como consecuencia de un proceso inconsciente. Münzel no está de acuerdo y subraya el papel que asuma la facultad creativa del artista oral:⁴⁹

"Las modificaciones de los textos orales que trascurren en el proceso de la transmisión no son tanto el resultado de un falseamiento progresivo causado por una memoria debilitada sino más bien la consecuencia de 'una reinterpretación permanente de parte de generaciones y sociedades sucesivas. No son adulteración sino revitalización."⁵⁰

Ahora bien, para tomar en cuenta la individualidad y forma artística dentro de la tradición literaria oral se hace necesario un conocimiento profundo de la lengua y cultura en consideración. Hay que analizar la forma narrativa de los medios estilísticos y solamente una comprensión amplia de la situación narrativa la cual incluye la estructura de los participantes. Esto nos lleva a percibir todas las facetas de un texto e incluso su función social. ¿Pero es cabal de postular que un foráneo (europeo) pueda llegar a un tal conocimiento profundo de una cultura y lengua ajena? Hay que decir que en el caso del estudio de culturas ajenas "letradas" como la china, la rusa o las civilizaciones antiguas se considera normal de exigir un nivel muy alto de conocimientos culturales y lingüísticos al investigador. Sin embargo, pocas personas quieren confrontarse a las dificultades de compartir la vida cotidiana de un grupo "no industrializado", viviendo en la selva o en el laberinto deltano, durante un tiempo prolongado. Por este motivo, muchos trabajos sobre grupos indígenas provienen de lingüistas misioneros. Porque su meta de transmitir la "buena fe" les obligaba a tales sacrificios.⁵¹ En el caso del warao quien llegó a un conocimiento suficientemente íntimo de la lengua warao para analizar textos orales mitológicos en todas sus facetas fue el padre Lavandero. En el transcurso de su acción misionera grabó gran cantidad de textos orales, les transcribía y les traducía con un método meticuloso recurriendo al

⁴⁸ Münzel 1986: 192.

⁴⁹ Münzel 1986: 206f.

⁵⁰ Münzel 1986: 208. (La traducción del alemán es mía.)

⁵¹ No se trata aquí de discutir los meritos o lo errado de la misión católica (y más recientemente de la evangélica) en Suramérica pero hay que reconocer que en muchos casos los conocedores más expertos de culturas orales fueron los misioneros los cuales nosotros los antropólogos criticamos con tanta vehemencia y sin embargo, con tanta razón.

hablante nativo en cada momento. En sus publicaciones nos provee de comentarios acerca del origen regional de ciertos términos, identificando términos ya en desuso, nos informa acerca de medios estilísticos variados y hasta nos indica la pronunciación "real" en vez de normalizarla en lo transcrito. Nos proporciona también algunas informaciones acerca del narrador y de la situación narrativa. Es cierto que tampoco él escapa a la pérdida necesaria de detalles de gestos, posturas del cuerpo o de la mímica a la cual lleva el proceso de transcripción, pero por lo menos se ha dejado influenciar por el estilo oral y por la presencia y experticia de los narradores. Resultó que se negó durante toda su vida y hasta hoy en día a una sistematización de su saber lingüístico. En su opinión cualquiera podría escribir una gramática o elaborar un diccionario a base de los textos publicados por él.⁵² Esto lo aprecio, como un signo de influencia de la perspectiva de los warao hablantes sobre la perspectiva de este misionero lingüista.

Para asumir una postura salomónica, se podría decir que ambos acercamientos son entendibles. Los estructuralistas en búsqueda de lo abstracto y unificado se contentaban con lo que las fuentes podrían proporcionarles y el misionero capuchino que vivía mas de 40 años con los warao se concentraba en lo que era importante para los hablantes, para llegar a conocer mejor su mundo, con el fin de llevarles la "buena fe", no cediendo a las súplicas de los demás europeos interesados en el campo de la cultura y lengua warao de sistematizar sus conocimientos. Sin embargo, los antropólogos que hacían abstracción del narrador individual y de su logro artístico hubieran debido mencionar y criticar la insuficiencia de sus fuentes y de sus conocimientos. El hecho que no lo hicieron demuestra una falta de sensibilidad para el individuo dentro de la cultura oral como lo ha criticado Münzel. Pero demuestra igualmente que grande es la influencia de la educación universitaria humanista que constituye la base de esos pensadores europeos. Münzel también nos propone, una posible razón de un tal comportamiento. Supone que los investigadores se escabulleron de confrontarse con "el indígena inmanejable" que el artista oral puede ser a menudo. Prefirieron tomar como fuente a una persona cualquiera que no sea experto en narración mitológica pero sí hablaba español y sea "dócil".⁵³ Lo que puede parecer una exageración grosera no lo es si una ha vivido tales experiencias en carne propia. Münzel describe la investigación de textos mitológicos "inmediata" como calvario acordándonos la literatura misionera como las anécdotas del padre Barral, pionero de la misión deltana. En su libro "mi batalla de dios" se compara una que otra vez a los santos y su martirio.⁵⁴ Münzel, a su vez nos cuenta, como el era objeto de burla de parte de los narradores, reconocidos de textos mitológicos.

⁵² Entrevista con Lavandero 2003. Analizará la perspectiva de los misioneros en gran detalle en el segundo capítulo de mi tesis doctoral.

⁵³ "der sperrige Indianer" Münzel 1986: 192.

⁵⁴ Barral 1972.

Sabiendo éstos que el antropólogo aún no dominaba suficientemente bien la lengua ajena, trataron los narradores de encontrar su gozo intelectual divirtiéndose con poner al investigador tan hambriento de cuentos mitológicos al centro de la atención común.

Sin embargo, el investigador de lingüística en una sociedad oral raramente se plantea la complejidad socio-cultural de los fenómenos de la lengua hablada, ignorando el valor artístico de la literatura oral que ni siquiera todos los antropólogos han reconocido. Y eso es también la razón por la cual (como se verá bajo el punto siguiente) la complejidad intelectual de los textos orales no se ha identificado fácilmente. Tal vez algunos "informantes" se dieron cuenta de eso, negándose a presentar su literatura. Como por lo general se necesita una situación narrativa adecuada para permitir a la actuación oral llegar a su plena forma artística. En el caso de los mitos warao por ejemplo hacen falta varios "respondedores" que a menudo llegan a ser auténticos "conarradores". Eso nos induce a comprender que también la idea de un solo narrador el cual cuenta un material colectivo bien definido, se orienta en nuestra literatura escrita donde por lo general no hay más que un autor por obra. Sin embargo, como lo vimos en el caso de J. Wilbert y el chamán madrugador puede también ocurrir lo opuesto, porque el hecho de asumir el rol de profesor de un extranjero es potencialmente prestigioso. Le puede dar espacio social adicional al narrador para poner en escena su arte lo que equivale a un aumento de influencia política en muchas culturas orales. Si por ejemplo, el rol de narrador mitológico ya está perdiendo prestigio en los ojos de la población joven la presencia de un antropólogo interesado podría tener el efecto de revalorización de esa práctica.

Se puede resumir que hay dos tendencias de la interacción entre antropólogo y artista oral. Por una parte el investigador europeo ha demostrado menosprecio a la individualidad artística concentrándose en el contenido, por otra parte su interés y presencia lograban un aumento de prestigio para el narrador individual que hacía las veces de "informante". Más esas prácticas antropológicas dejan sus huellas. En el delta central (el área de trabajo de mis predecesores antropólogos Wilbert y Heinen) encontré a muchas personas que me preguntaron si quería escuchar un cuento mitológico, suponiendo que eso es lo que gusta a los foráneos. Sin embargo, como en el delta occidental yo fui la primera antropóloga europea, ejecutando un trabajo de campo, era sumamente difícil de empujar a la gente hacia la narración de un cuento. Eso tenía por su puesto también otras razones como se va a explicar más tarde en este trabajo (6.2).

Además como nos deja entrever el caso de J. Wilbert no es siempre el antropólogo (trasnochado) que tiene el control del proceso de investigación. Esa influencia del "otro" puede hasta dominar todo el trabajo lingüístico de un investigador como en el caso de la concentración del padre Lavandero en lo oral y su transcripción lo más realista posible. Otro caso de interacción entre la

perspectiva de los warao hablantes y de investigadores europeos es el caso del desarrollo de la metodología de Briggs y Bauman que se discutirá más adelante (6.3.3).

3.3 Intelectualidad oral

Es característico de la perspectiva occidental de subestimar a la intelectualidad de la literatura oral amerindia, mistificándola como forma precoz de producción intelectual. De esa manera el aspecto de la producción intelectual no entra en las observaciones científicas y se aparta a la narración mitológica como "folclore no intelectual".⁵⁵ Esta vista se basa igualmente en la idea de la tradición oral como producto colectivo relativamente pasivo. Así tomando como punto de partida un "subconsciente colectivo".⁵⁶ Sin embargo, hay diferencias "regionales" dentro de la investigación antropológica acerca de la oralidad. Precisamente, la literatura sobre la oralidad africana evalúa esa tradición desde comienzos del siglo XX como poesía intelectual o "ciencia de las palabras".⁵⁷ En lo que concierne a las culturas amerindias de Latinoamérica sin embargo, es tal vez poco desarrollado una tal comprensión a excepción en el caso de las reconocidas "culturas desarrolladas" de Centroamérica.⁵⁸

Esa comparación de las tradiciones europeas acerca de varias tradiciones orales, sugiere una conexión entre "objeto" (oralidad en Suramérica/África) y el desarrollo de la perspectiva correspondiente (concentración en el contenido/ en la filosofía). ¿Sería que algo de la tradición oral suramericana llevó a los investigadores a concentrarse más bien en el contenido, a diferencia de la tradición oral africana, la cual les inspiraba a considerar su fondo filosófico? Una indicación ya es la mención de parte de Münzel que hay la fábula moralizante y el proverbio en esa tradición oral africana. ¿Es posible que la forma narrativa y la estilística de los textos orales africanos fueron más fáciles a comprender para los europeos que su equivalente suramericano? Sería eso un tema que valdría la pena de ser investigado. Sin embargo, en este trabajo me limito a señalar que hay ciertamente una conexión entre el motivo de la transformación el cual es primordial en la mitología suramericana y la metodología estructuralista de "Claude Lévi-Strauss". Los dos encajan demasiado bien para no sospechar algo. Lo sobresaliente de ese rasgo, junto con la limitación lingüística de los investigadores, la cual los conducía a detenerse quizás sólo en el contenido, podría ser responsable de que se descuidaron los demás aspectos.

⁵⁵ Compárese el título de la colección de textos mitológicos de J. Wilbert "Textos Folklóricos de los Indios Warao." (J. Wilbert 1969, 1970)

⁵⁶ Münzel 1986: 193.

⁵⁷ Paulhan 1982.

⁵⁸ Münzel 1986: 194.

3.4 Espontaneidad

Los textos orales se distinguen de los textos escritos, en el hecho de que son creados para el momento o más precisamente para el "evento de oír". Los problemas que surgen entonces en la comprensión de tales textos ejemplifica Münzel con un mito kamayurá.⁵⁹ Tal vez correspondiente a la tradición científica acerca de la oralidad africana, el autor había esperado de encontrar la filosofía del pensamiento indígena dentro de sus mitos. No obstante, el sentido del texto se le hizo accesible solamente a lo largo de un proceso de traducción mental permanente que exigía mayor paciencia. Mientras que Münzel trató de entenderle poco a poco de maneras diferentes, el texto "original" se iba alterando. ¿Sería entonces, se pregunta Münzel, que el antropólogo que no quiere dejar de comprender un texto hecho para el momento no lo entiende mejor sino de manera diferente?

"Experiencias educacionales, lecturas y conversaciones cambiaron mi comprensión de un texto (aparentemente no cambiante). En fin, mantuve la paciencia. Entre más envejezco mejor entiendo a Snake [el narrador] - tal vez, porque voy olvidando como fue realmente."⁶⁰

18 años más tarde le revela un administrador de reservado indígena que la última deidad que reside al fondo de los mitos kamayurá es "el saber". Porque la palabra kamayurá para "saber" significa al mismo tiempo "entender". En otra ocasión⁶¹ aprendemos que en Kamayurá la palabra "escuchar" significa igualmente "comprender". Equivaler el acto acústico con el proceso mental de la comprensión es algo que encontramos de hecho también en el caso del Warao. La raíz verbal "*noko-*" que está vinculada con el sufijo "*-noko*" (lugar) significa antes todo "localizar", luego "poder oír/escuchar" y además "comprender" pero también en el sentido "ver la necesidad" ("*einsehen*" en alemán) y de allí "obedecer". El significado básico de "localizar" corresponde con el desarrollo del niño que empieza a reaccionar a su entorno localizando sonidos y los Warao utilizan este término para caracterizar el estado de desarrollo del bebé. Nuestras lenguas europeas demuestran una metafórica más bien centrada en la cognición visual. El alemán y el inglés utilizan el verbo "ver" ("*einsehen*" / "*I see!*") como metáfora del proceso de comprender. En Kamayurá el que no oye no comprende y por lo tanto no tiene una visión clara de las cosas. Si nos referimos además al "perspectivismo amerindista" descrito por De Castro (véase 7.4) no tener un punto de vista propio implica no ser persona. Mientras tanto Münzel nos señala que los Guaraní y grupos familiares de ellos son un caso especial, por haber desarrollado una auténtica "religión de la palabra". Hasta que la denominación propia Kamayurá quiere decir "los que

⁵⁹ Münzel 2003.

⁶⁰ Münzel 2003: 112. (La traducción del inglés es mía.)

⁶¹ Münzel 1986: 252f.

oyen".⁶² Sin embargo, como lo sugiere el ejemplo Warao la primacía de la cognición auditiva puede ser un rasgo repartido en las culturas orales de Suramérica.

4 Oralidad y tradición lingüística occidental

Llama la atención el hecho que el intento de comprender la esencia de la cultura oral suramericana lleva a Münzel varias veces a mencionar la escuela clásica de retórica. En tiempos de la conquista las fuentes se refieren a ella y también autores actuales la aplican en su análisis.⁶³ Parece que frente a nuestra carencia de entendimiento del fenómeno de la oralidad es el punto de referencia más adecuado dentro de nuestras experiencias culturales. Se ha comprobado entonces, que la comprensión de la oralidad amerindia no se puede separar de una concienciación de nuestra propia tradición de cultura escrita. Como lo referimos recurriendo a Münzel la tendencia de menospreciar lo oral es también presente en la tradición científica antropológica o por lo menos en la investigación acerca de Suramérica. Podemos hablar de una marcada tendencia "grafocéntrica" en este caso contrastando con un acercamiento más filosófico en lo que concierne la oralidad africana. Pero como la antropología no es la única ciencia europea que se ha ocupado de fenómenos lingüísticos falta la discusión de la actitud de la lingüística universitaria al respecto de la oralidad.

4.1 Lengua hablada y variación

Las ramas más influenciales de la lingüística universitaria, sobre todo las teorías estructurales y generativas, tienen dificultades con la investigación de la lengua hablada (*la parole*). Prefieren el estudio del lenguaje en tanto que sistema abstracto (*la langue*).⁶⁴ Así el sociolingüista Briggs que estudia fenómenos de la lengua hablada Warao y se interesa sobre todo en la variación lingüística refiere que se vio obligado de defender sus intereses contra la lingüística generativa.⁶⁵ De hecho para esa tradición parece imposible de constituir el fenómeno de variación como objeto de investigación científica. Ellos vean una contradicción fundamental entre el objeto central de su interés - que es la estructura - y la variación, que para ellos es algo accidental y

⁶² Münzel 1986: 253.

⁶³ Münzel menciona por ejemplo a Weiss 1977.

⁶⁴ Las enseñanzas del lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857 - 1913) aparecieron póstumo al año 1916 bajo el título "Curso de lingüística general". Saussure que es considerado creador de la lingüística moderna, desarrolló una teoría general de la semiología. La lengua, en tanto tal sistema de signos abstractos (*la langue*) es vista como independiente de los individuos que la hablan y constituye. Para Saussure ésta es el único objeto digno de investigación lingüística, todo lo contrario representa para él la lengua hablada (*la parole*).

⁶⁵ El norteamericano Avram Noam Chomsky (*1928) es una de las figuras más destacadas de la lingüística actual. Creó la "gramática generativa" que sitúa a la sintaxis en el centro de la investigación lingüística. Postuló el innatismo de la gramática universal. Los problemas metodológicos que pone la variabilidad de la lengua hablada los evita partiendo de un "hablante ideal" de una "lengua ideal" (Chomsky 1957, 1965).

asistemático que va en contra de su meta de formular declaraciones generales lo mejor posible sobre la lengua.⁶⁶

Por su puesto, estructuralismo y generativismo no son las únicas ramas dentro de la lingüística universitaria occidental. Hay también las tradiciones de la etnolingüística y sociolingüística que se concentran en la investigación de la lengua hablada en su contexto cultural o social, incluyendo gran número de factores. Ambos estudian las variaciones que pueden darse dentro de una misma comunidad lingüística reconociendo diversas "comunidades de habla" definidas a partir de diferentes variables (raza, clase social, edad, sexo). El precursor de la etnolingüística, el norteamericano Edward Sapir llevó el concepto del patrón lingüístico mas allá del nivel puramente sintáctico incluyendo también grupos sociales e individuos.⁶⁷ Incluso que desde los años 1920 defendía la opinión que la investigación de la variación lingüística fuera muy útil para identificar regularidades lingüísticas.⁶⁸ Además figuras claves como Dell Hymes⁶⁹ y William Labov⁷⁰ trataron de mostrar que el estudio de la lengua hablada (*parole*) sí tiene que ver con estructura y sistemática y que allí había reglas tanto como en estudio de la "*langue*". Enfocaron al mismo tiempo que reglas y estructuras no son suficientes para hacer justicia al fenómeno global de las lenguas humanas.⁷¹ No obstante etnolingüística y sociolingüística tuvieron una influencia menor dentro de la política universitaria que la lingüística de proveniencia estructuralista. Se complica la situación dado que estas dos ramas no forman un conjunto metodológico en si, sino que, hay tanta variedad entre y dentro de ellas como la hay en su objeto de estudio; la lengua hablada. Constata Briggs que de esa manera el estudio de la variación lingüística fue más bien relegado a la periferia de la lingüística.⁷²

4.2 La ciencia "inmanejable" de la lengua hablada

El objeto de estudio de la lengua, en culturas orales le impone una realidad lingüística compleja al investigador en la que fenómenos lingüísticos están entrelazados inseparablemente con factores culturales en general. De ese modo las estructuras de poder entre el "objeto de estudio" y el científico se presentan diferentemente en comparación con el campo del análisis de la lengua

⁶⁶ Briggs 1993b: 379.

⁶⁷ Sapir 1927, 1928, 1929.

⁶⁸ Briggs 1993a: 179.

⁶⁹ Dell Hymes es profesor de antropología. Él es editor de la revista "*Language in Society*". Su teoría de la "etnografía del habla" (1962) o de la "etnografía de la comunicación" (1964) fue de gran influencia para el programa de una lingüística que se ve como ciencia social empírica. Está convencido que la lengua en tanto como constante antropológica solamente se puede comprender si se estudia su variedad con respeto a las peculiaridades socioculturales lo más detalladamente posible.

⁷⁰ William Labov (*1927) lingüista norteamericano se le considera el fundador de la sociolingüística. Sus trabajos incluyen *Sociolinguistic Patterns* (1972). En sus estudios del inglés afroamericano argumentó que esa variedad no debería ser estigmatizada por no ser estándar; sino considerada una variedad con sus propias reglas gramaticales.

⁷¹ Briggs 1993b: 381.

⁷² Briggs 1993b: 380.

escrita. El mundo de los hablantes no se puede dejar de lado. De tal manera, que el investigador lo tiene que aceptar de tomarlo en cuenta. Tal vez es esa una de las razones por las cuales la lengua hablada sea investigada de manera menos entusiástica. Haciendo alusión a una expresión de Münzel que habló del "indígena inmanejable" (*der sperrige Indianer*)⁷³ quiero proclamar la lengua hablada y la tradición oral como objetos de estudio de carácter "inmanejable". Y si es verdad que el objeto de estudio tiene mayor influencia sobre los métodos de investigación como lo proclamo sería entonces normal que contagiara la "lengua oral inmanejable" al investigador de manera que se puede declarar la ciencia de la lengua hablada "ciencia inmanejable". Cómo lo parecen los etno- y sociolingüísticas en los ojos de la lingüística estructural. ¿O podría ser que la ciencia lingüística universitaria de tradición europea es lo inmanejable, visto desde la perspectiva de los hablantes? Sobre todo cuando se niega a adaptar la perspectiva de los hablantes dentro de una cultura oral. Porque nuestra tradición de lingüística se ha concentrado en gran parte sobre la lengua escrita estandarizada. No puede negar sus raíces en la tradición de gramática más bien prescriptiva que descriptiva. En ese sentido una lengua escrita no es simplemente "lengua puesta por escrito" sino que la técnica cultural de la escritura ha dado origen a toda una tradición de ver a la lengua como algo netamente delimitado, una idea que iba junto con la formación de estados nacionales que declararon a una sola variación de lenguaje como obligatoria para todo su territorio. Al contrario, la tradición oral se alimenta de la diversidad de variantes lingüísticas de una región. Ese "ecosistema lingüístico" se puede comparar a la biodiversidad en ecosistemas biológicos.⁷⁴ Además llama la atención la unidad entre literatura oral y otras Artes no verbales "pre-formativos" como lo ha señalado Münzel para las culturas orales de la Suramérica oriental. Así los dos tipos de culturas (orales y de escritura) tienen una imagen diferente de lo que es una "lengua". Sin embargo, hay también influencias entre las dos perspectivas como lo demostrará el desarrollo metodológico de Briggs y Bauman que será discutido ahora mismo.

5 El desarrollo metodológico de Briggs y Bauman

Por lo dicho anteriormente se hace necesario un acercamiento nuevo a la lengua hablada de las culturas orales. Una metodología que parece prometedora fue desarrollada por el sociolingüista norteamericano Charles Briggs y su colega Bauman basándose en datos warao.⁷⁵ Tiene su enfoque metodológico en la variación lingüística y la actuación/ejecución.⁷⁶

⁷³ Münzel 1986: 192.

⁷⁴ Véase la metodología de la "ecología lingüística" (Mühlhäusler 1996).

⁷⁵ Baumann y Briggs 1990.

⁷⁶ No resulta fácil la traducción del término inglés "*performance*". Estoy utilizando: presentación, actuación y ejecución según los casos.

5.1 La regularidad de la variación lingüística

Destaca Briggs que sería una equivocación de considerar la lengua hablada (*la parole*) como algo sin reglas vigentes aunque esas sean difíciles a concebir. El por su parte habla de varios "conjuntos de reglas" que entren en vigencia precisamente por factores de la ejecución de actos de habla que la lingüística estructural relega a lo "extralingüístico". Para determinarles es inevitable de considerar al contexto cultural, social y geográfico (para mencionar solamente algunos) de un texto hablado. Una vez determinados estos factores sirven a su vez a la explicación de fenómenos lingüísticos de todo nivel: léxico, morfología, fonología, sintaxis y pragmática. De esa manera despedirse de un objeto de investigación limpiamente delimitado abre al mismo tiempo el camino hacia nuevas posibilidades analíticas llevándonos a nuevos horizontes de comprensión.

¿Pero cómo podría ser el lingüista experto en campos tan variados como los de la cultura, de lo social, de la historia, de lo regional y de otros tantos? ¿No son demasiado grandes los conocimientos que se necesitarían para poder trabajar de tal manera? Una posible solución al problema sería el trabajo interdisciplinario y la cooperación de un equipo de expertos nativos de la lengua en cuestión. Queda la duda si esas personas autóctonas van a compartir el interés de los lingüistas universitarios occidentales. Sería cuestión de compromiso entre la perspectiva autóctona de una cultura oral y la de una cultura de escritura. Tal vez la metodología de Briggs y Bauman es una de esas vías, porque lejos de perderse entre la multitud de los posibles factores a considerar, se centran en la ejecución de actos de habla.

5.2 El enfoque de la actuación (performance)

La metodología de Briggs y Bauman pone su enfoque en el fenómeno de la actuación que según ellos nos provee con instrumentos potentes para la investigación de gran número de pautas lingüísticas diferentes. Un concepto central en su trabajo es el del género que es complementado por el de la "metapragmática" (*metapragmatics*). Se ubican de esa manera en la tradición del etnolingüista Dell Hymes, fundador de la "etnografía del habla/de la comunicación"⁷⁷ basándose también en la teoría del "acto de habla" del filósofo J. R. Searle⁷⁸ y de su profesor J. L. Austin.⁷⁹ Queda la pregunta, porqué un análisis centrándose de la actuación de lo hablado tardó tanto en concretizarse. Eso es según Briggs la consecuencia de dos tendencias opuestas dentro de la investigación lingüística. Por una parte la concentración en lo estético separaba el estudio de la actuación de otros campos lingüísticos. De ese modo se trataba solamente de textos con ciertas características poéticas que cabía netamente dentro de un solo género dejando de lado textos que

⁷⁷ Hymes 1976.

⁷⁸ John Rogers Searle (*1932) (Searle 2001)

⁷⁹ John Langshaw Austin (*1911 - 1960) (Austin 1962)

no tenían gran densidad de esos elementos. Por la otra parte era contraproducente una metodología que se oponía al análisis del discurso en general como poético de antemano. Aparte de ser un elemento de integración entre la socio- y la etnolingüística el concepto de la actuación está también central en las culturas orales suramericanas como lo ha señalado Münzel aclarando su relación con otros Artes "performativos" como por ejemplo el baile o la canción. Siempre postulando la fuerte influencia del objeto de estudio sobre el investigador ¿no sería posible, que los mismos datos warao empujaron a Briggs y Bauman hacia su metodología centrada en la actuación?

5.3 La raíz "wara" en Warao

Antes de discutir el desarrollo metodológico de esos dos autores sería interesante si podríamos identificar un término nativo warao que designe un fenómeno de la actuación de lo hablado. De hecho hay una raíz verbal en Warao que mejor se traduce por "ejecuta/actuar": "wara". Todavía tengo presentes las dificultades que se me presentaron cuando quise destilar un término básico (una glosa) a partir de los diferentes significados que tiene ese radical en alemán/inglés/ y español para la elaboración de textos interlineales. En tanto que radical verbal "wara" significa "hablar", "cantar", "narrar", y "rezar".⁸⁰ Según mi comprensión designa el proceso de meter en escena la palabra bajo cualquier forma resultando como sentido básico "actuar". A partir de esa base se deducen los demás significados compuestos de "dokotu wara-" como por ejemplo "actuar una canción" o sea "cantar"; de "deje wara-" como "actuar una narración" o sea narrar. Además se encuentran varios temas verbales derivadas de "wara" por adición de un sufijo. Lo que subraya la importancia de esa forma básica. Entre otros hay "dewara-" (narrar, hablar) compuesto por "deje" y "wara-" (cuento, narrar) que en función nominal "dewara" da "habladuría, chisme". Existe "emowara-" con el elemento "emo" (fuera, alejado) que literalmente quiere decir "presentar algo fuera de lugar" o sea "mentir". Tal vez también el verbo caminar (*kawara-*) forma parte de ese grupo con el sentido literal de "actuar la pierna". Sin embargo, los demás raíces verbales formados con prefijos se niegan a un análisis semántico comprensible. Son "nawara" (inclinarse hacia delante), "nowara" (banquete ritual) y "nowara-" que como verbo significa "organizar un banquete" tanto como "contar (números)".⁸¹ Temas verbales adicionales

⁸⁰ Barral 1979b y Higham 2003.

⁸¹ El prefijo verbal "na-" significa "enérgicamente" (Barral 1979b) e es caracterizado como "intensifier" por Osborn (1967: 76.). "no-" Según Barral "es un prefijo verbal que expresa pluralidad". Sin embargo Osborn parafrasea como "individually" (Osborn 1967: 76.)

son "yewara-" (terminar(se))⁸² y "yawara-" (arrastrar).⁸³ Se complica la situación porque en algunas regiones "ye-" se sustituye por "ya-".

Podemos retener que la raíz "wara" es pronunciadamente productivo y que su sentido básico mejor se traduce en español por "ejecutar/actuar", en alemán por "*darbieten/vortragen*" y en inglés por "*perform/enact*". Con relación al desarrollo metodológico de Bauman und Briggs es posible de identificar el elemento lingüístico warao "wara" como término autóctono que condensa el concepto de actuación (*performance*) tan central en la teoría de estos autores. Es una indicación de que los warao hablantes y su perspectiva hacia la lengua hayan influenciado a Briggs y Bauman en el desarrollo de su propia metodología.

5.4 El concepto del género

El concepto de género tiene una función clave en la lengua hablada porque logra formar entidades discursivas muy largas y complejas, ejerciendo su influencia simultáneamente a todos niveles lingüísticos de la fonología hasta la morfología, el léxico y la sintaxis y la pragmática. Como lo refiere Briggs⁸⁴ la investigación de géneros se hizo muy popular desde los años 1970. Gran parte del empeño se dirigió hasta el descubrimiento de ciertos géneros y de sistemas de géneros para aclarar su relación con tipos de actos de habla (*speech events*), roles sociales y situaciones interactivas para nombrar solamente algunos.

Ahora bien, contrariamente a estos enfoques le llamó la atención a Briggs que había algunos géneros en la tradición oral warao que presentaron gran permeabilidad frente a otros géneros. En algunos casos como en el de las lamentaciones rituales, *sana*, esa constituye hasta un rasgo característico. Por eso Briggs vio la necesidad de ir más allá de un concepto de género con límites firmes e impermeables. Advierte que, sin embargo, no aspira a un "análisis microscópico" que tome en consideración todo factor sociocultural imaginable:

"Quiero más bien formular la tesis que algunas de las dimensiones básicas forman las pautas formales/funcionales del discurso y que han sido atribuidas al género éstas recibirían mejor explicación si se pone al género dentro de un sistema más amplio de pragmática que incluye elementos como música, movimiento, cultura material, estructura social e historia."⁸⁵

Visto de esa manera, el concepto de género mantiene su importancia como herramienta para el análisis de la lengua hablada y de la literatura oral solamente que tiene que ser completado por otras dimensiones. Le parece importante a Briggs de no concebir al género como algo

⁸² El prefijo "ye-" (Rep/Inv.) señala (dependiendo del autor) un movimiento en dirección vertical o una acción lenta, intensiva o repetida: "Partícula verbal. Implica sentido de lentitud. (...) indica repetición e involucencia." (Barral 1979b) / "ye- vertical" (Osborn 1967: 46)

⁸³ El prefijo "ya-" (transitivo) también señala la repetición de una acción y le vuelve transitivo al verbo: "prefijo verbal, expresa reiteración y además, relación del verbo hacia alguien o algo, bien en el aspecto físico o bien en el sentido intencional." (Barral 1979b) / "ya-: transitivizer" (Osborn 1967: 46)

⁸⁴ Briggs 1993b: 385f.

⁸⁵ Briggs 1993b: 413. (Traducción del inglés es mía.)

prefabricado sino como concepto que es formado por características sociales (como sexo, clase, rango o edad) y por factores culturales.⁸⁶ Y que forman esas categorías a su vez. Por eso tiene sentido de no solamente analizar variaciones entre géneros diferentes sino de investigar la variedad que se da dentro de un mismo género. A base de sus datos warao Briggs descubrió que ciertos elementos provenientes de otros géneros fueron integrados en un género diferente.⁸⁷ Es cierto que la idea de tener en cuenta la relación que mantiene un texto con otros textos dentro de una tradición literaria no es nueva. Así se habla por ejemplo en la "lingüística de texto" alemana (*Textlinguistik*) de "intertextualidad" (*Intertextualität*). Sin embargo, cuando Briggs y su colega Bauman destacan que la comprensión de un texto actual depende de otros textos tanto pasados como futuros ponen el énfasis en el comportamiento de elementos singulares que se utilizan como componente dentro de géneros diferentes. Eso va a ser ejemplificado en el transcurso de la discusión del sistema de géneros warao más abajo en el punto 6.

5.5 Metapragmática y conceptos metalingüísticos autóctonos

El concepto del género revierte especial importancia también para antropólogos y analistas de la lengua hablada en culturas orales, porque la delimitación de géneros dentro de un sistema de géneros corresponde a un saber explícito el cual tienen los hablantes acerca de su idioma. Los hablantes de cualquier idioma se dan cuenta que hay maneras diferentes de hablar y desarrollan una categorización de ellas a base de la cual juzgan a actos de habla que oyen. Los términos que describen esos géneros en lengua autóctona son conceptos metalingüísticos verbalizados y representan por lo tanto un saber metalingüístico dentro la comunidad nativa. De esa manera forman parte de lo que se ha llamado "gramática autóctona".⁸⁸ Porque los lingüistas universitarios no están ahí sólo para reflexionar sobre la lengua y su uso sino que siempre hay representantes de una comunidad de habla que se interesan de manera más intensiva que otros de su propia lengua. Ese interés puede ser fruto de una sensibilidad artística verbal o bien nacer de un bilingüismo o multilingüismo.

Según Briggs son frecuentes los discursos metalingüísticos o como él les denomina "metapragmáticos" entre los warao. Discuten a menudo sobre la influencia que tienen factores como geografía, el sexo, el rango social, la edad, el género del texto, el contexto de la interacción sobre variaciones al nivel de la fonología, del léxico o de la gramática y pragmática.⁸⁹ Por eso la inclusión del concepto de la "metapragmática" dentro de la metodología de Briggs corresponde a

⁸⁶ Briggs 1993b: 386.

⁸⁷ Briggs habla de la "entextualización" (*entextualisation*), detextualización (*detextualisation*) y retextualización (*retextualisation*) de tales elementos.

⁸⁸ Kniffka 2001.

⁸⁹ Briggs 1993b: 419. (La traducción del Inglés es mía.)

la importancia que le dan los propios hablantes. Por "metapragmática" el entiende "signos que apuntan hacia la pragmática de una presentación". Los ejecutantes se apoyan en eventos de habla anteriores (discusiones, pleitos, reuniones y repeticiones) y hacen al mismo tiempo con sus actuaciones contribuciones a actuaciones posteriores bajo la forma de crítica, informe o conclusión. La observación de variaciones lingüísticas (que existen entre varios hablantes y entre sus presentaciones verbales) da a los warao la base para juzgar la competencia comunicativa de los participantes.

Briggs ejemplifica ese concepto discutiendo las diferentes orientaciones pragmáticas que puede tener un "mismo" cuento mitológico (*deje nobo*)⁹⁰ relatado por el mismo hablante en contextos diferentes. Discuta tres versiones que no solo se distinguen por su duración y minuciosidad sino que también varían con respecto a rasgos fundamentales formales y funcionales de la metapragmática.⁹¹ Esas variaciones se deben a la estructura de participantes cada vez diferentes. En el primer contexto la narración se desarrolla dentro de un contexto autoritario. El *deje nobo* formando parte del principal ritual anual *Najanamu*. Allí la referencia metapragmática se empleó para desprender el auditorio de tiempos presentes transportándoles a tiempo mitológicos. La segunda sesión narrativa era un encuentro de dos viejos amigos y representó una situación de diada no autoritaria. Los hablantes hicieron mucha referencia a la relación que tenía la acción narrada con el comportamiento de habitantes actuales de la región de Mariusa. No fue tanto la narración en sí el enfoque sino más bien esa sirvió como punto de partida para una conversación entre amigos. La tercera situación narrativa por último se destacó por su orientación pedagógica. Un narrador viejo y algunos hombres menores de su grupo familiar (hijos y yernos) estaban discutiendo detalles del cuento sin darle mucha importancia al proceso narrativo. Esa situación contrastaba netamente con el comportamiento más sumiso de parte de los hombres jóvenes durante una discusión previa sobre actividades de subsistencia que tradicionalmente es un sector que cae bajo la autoridad del suegro en esa sociedad matrilocal. Pero delante del Arte todos son iguales, o así parece. De manera que los hombres menores son habilitados de cuestionar la versión del hombre mayor como incompleto y falso sin que ese último pierda prestigio. Por lo visto el ritual anual del *Najanamu* es un contexto en el cual una tal actitud estaría fuera de lo aceptado porque allí están de enfoque el comprendido del cuento mitológico y su relación con el contenido religioso de ritual.

Gracias a estos ejemplos surgen definiciones muy diferentes de la función comunicativa que puede tener el acto de narrar un cuento mitológico. De una evocación autoritaria del mundo

⁹⁰ Acerca de ese género nativo warao véase el punto 6.1.3 "Los mitos "*deje nobo*".

⁹¹ Briggs 1993b: 407-410.

primordial pasando por la restauración de una vieja amistad de hombres iguales a una exposición del proceso narrativo en sí para el aprendizaje del género de *deje nobo* por hombres menores. El enfoque de la metapragmática cambia respectivamente: Una vez sirve para agravar la distancia entre la sociedad actual y el reino mitológico proceso en el cual el narrador bloquea cualquier interrupción de la narración por parte de otros (normalmente hay siempre algunos oyentes que van a asumir el papel de respondedor). La actuación dada por su parte tiene por meta de sondear la relación entre los tiempos mitológicos y los tiempos actuales por medio de la metapragmática. La actuación pedagógica por fin pone énfasis pragmática explícita en el arte de la narración misma. El contenido tanto como el proceso de transmitir una tradición y la competencia del narrador mayor se convierten en objetos de discusión.

6 Categorías nativas de la literatura oral warao

En las partes restantes de este trabajo se trata de acercarse aún más a lo que podría ser la concepción del fenómeno de la lengua por los representantes de culturas orales. Procedemos ahora a una inspección de categorías nativas del Warao. Con relación a la metodología de Briggs y Bauman se trató de encontrar una posible categoría autóctona que denomine el concepto central de actuación (*performance*) que fue la raíz "*wara*". Proseguimos ahora con un análisis de los géneros de la arte verbal de los Warao y del sistema compuesto por ellos. Esto nos permitirá una primera orientación acerca de la visión que tienen los hablantes del Warao de su propia lengua.

6.1 El sistema de géneros warao descrito en la literatura

A continuación se va a exponer los diferentes géneros que emplean los hablantes del Warao para clasificar a sus actos de habla, tanto como el sistema de géneros que está compuesto por ellos. Como en toda Suramérica oriental⁹² el género del mito asume una posición prominente en la literatura Warao. Por eso vamos a dar un ejemplo del "*deje nobo*" después de la visión general de unos de los géneros más importantes. Hace falta nada más que la nota que la lista presentada aquí no pretende ser completa sino que da ante todo una impresión de la diversidad de la tradición oral de los Warao.

6.1.1 Nota apóstrofe histórica

Sería equivocada una visión de la literatura oral warao como ahistórica. Pero casi no tenemos fuentes acerca del uso que hicieron los Warao de su lengua durante tiempos coloniales. Lo único que se conservó de estos tiempos son listas de palabras y un ensayo el cual describe la estructura de dicha lengua. Es en los años 1930 que nace el interés por la estructura de la lengua Warao. Se

⁹² Münzel 1986.

publican los primeros textos en versión interlineal⁹³ y aparece la primera gramática.⁹⁴ Pero hasta los conocimientos más modernos sobre el Warao no son suficientes para capturar los detalles de uso de la lengua. El siglo veinte vio la publicación de numerosas colecciones de textos (mitológicos ante todo). Sin embargo esos últimos - con la notable excepción de los trabajos del padre Julio Lavandero⁹⁵ - no nos permiten sacar conclusiones acerca de la manera y del contexto de la actuación por falta de datos adecuados.

Münzel cita fuentes que nos refieren una retórica muy desarrollada en el área de las tierras bajas suramericanas en tiempos coloniales. Parece que había hasta una verdadera obsesión retórica no disimular a nuestra predilección por lo escrito. Las fuentes demuestran que se presentaron importantes discursos y que había lugar para auténticas batallas discursivas e incluso se observa un gran interés de parte de la población local que los escuchaba y valorizaba por la "etiqueta del silencio atento". Es así que los Tupinambá y Guaraní, por ejemplo, entregaban el título honorífico de "Señor del discurso" a oradores destacados que no siempre fue separable claramente del de cacique lo cual implicaba gran poder político. Aparte de tales discursos de tipos monólogo al pueblo, las fuentes coloniales hablan de otro tipo discursivo político que fue la discusión en un consejo. También allí dominaba la cultura del oyente silencioso de manera que hasta el discurso dialogístico parecía tener cierta estructura de monólogo.⁹⁶ Esos dos tipos del discurso político en tiempos coloniales se encuentran también en las culturas indígenas actuales.⁹⁷

Eso nos deja entrever que el arte de hablar está ligado a la influencia política en el oriente de Suramérica. Esa característica asuma validez en los Warao actuales. Briggs por ejemplo señala una relación estrecha entre discurso y autoridad en la comunidad warao. Todo en mencionando el rol especial de los líderes políticos y medico-religiosos masculinos pero también subrayando el rol prominente que juegan las mujeres durante las lamentaciones de tipo *sana*. Se designan junto como "*aidamo*" (mayores) los dos grupos masculinos anteriormente mencionados.⁹⁸ El hablante de los "*aidamo*", el "*dibatu*"⁹⁹ tiene función de portavoz frente a los que llevan cargos políticos oficiales presididos por el *kobenahoro* que es acompañado por un o varios *kabitana*, *bisikari* y *borisia*. Sin embargo en otras comunidades otros cargos como el del *komisario* o *komando* que originan en el militar venezolano, ya están en aquel entonces en uso.

⁹³ De Goeje 1930.

⁹⁴ Olea 1928.

⁹⁵ Lavandero 1991-2002.

⁹⁶ Münzel 1986: 173ff.

⁹⁷ Münzel 1986: 179.

⁹⁸ Briggs 1993b: 384.

⁹⁹ *Dibu arotu* (Dueño del discurso) o "*dibu arotoida*" (Barral 1979b)

Además Münzel en el análisis de un discurso indígena que fue dado en tiempos coloniales constata una conexión entre pasión y estructura intelectualmente elaborada para la región de las tierras bajas orientales suramericanas como se solaba exigir en la tradición clásica europea.¹⁰⁰ Identifica figuras retóricas de la antigüedad entre otros el medio retórico de insultar al público tanto como la alteración fonética de la lengua que es típica por algunos grupos suramericanos. Menciona en particular el ejemplo de vocales finales alargados y el uso de variedades fonéticas (como "para ella"/ "pa' ella").¹⁰¹ También comprueba un parentesco entre el cuento mitológico y la oración política tanto como una fusión gradual de estos géneros. De esa manera una admonición se seguía de un mito fusionando la didáctica del mito y del discurso exhortativo.¹⁰² Como veremos ahora mismo a lo largo de la exposición del sistema de géneros warao son rasgos regionales de la literatura amerindia que también están aplicables al warao.

6.1.2 Las reuniones "*monikata mome anaka*"

Es una de las funciones de los *aidamo* de supervisar proyectos de trabajo que incluyen toda la comunidad. Son también responsables de restablecer el orden en caso de conflicto dentro de la comunidad. Son las reuniones de mediación o "*monikata mome anaka*" que sirven esa meta. La palabra es compuesta por los elementos "*monikata*" (equivoco, problema), "*nome*" (cierto, verdad) y "*anaka*" (no tardamos en) lo que da el sentido literal de "vamos a arreglar los problemas".¹⁰³ Tal reunión de mediación se inicia si se presenta un conflicto delante de un miembro de los *aidamo*. Provisto que ese mayor lo juzgue de suficiente importancia, el va a iniciar una reunión de noche en una casa. Cada parte implicada es invitada a referir su punto de vista y familiares u otros miembros de la comunidad pueden hacer de testimonios o de intercesor. El *aidamo* quien preside la reunión regula la serie de los hablantes y a menudo da comentarios sobre los puntos de vista referidos.¹⁰⁴

Según Briggs son dos tipos de discurso que entran en acción durante esas reuniones:¹⁰⁵ "dar consejo" y "narrar sucesos". Solamente cuando el *aidamo* logra conciliarlos de forma dialéctica el disturbio muestra silueta sobre el fondo del lenguaje autoritario y socialmente ordenadora. Uno de los tipos discursivos se designa por la raíz verbal ya discutida "*wara-*" (actuar). Se trata de la narración de acontecimientos que llevaron al conflicto y el relato del conflicto en si. El segundo tipo se señala como "*dibu moa-*" o "*deri-*": dar consejo. Se trata de un modo de habla exhortativo que se emplea por parte de los *aidamo* pero también por parte de otros participantes

¹⁰⁰ Münzel 1986: 176.

¹⁰¹ Münzel 1986: 181.

¹⁰² Münzel 1986: 182f.

¹⁰³ En Warao la expresión "*monikata*" no tiene el sentido de problemas en general sino de disturbios graves.

¹⁰⁴ Briggs 1993b: 414.

¹⁰⁵ Briggs 1993b: 414f.

de la reunión, cuando esos últimos se auto citan dando consejos a las partes en litigio anteriormente. Los actos de habla de narrar y de dar consejo se distinguen por el registro empleado. Mientras que el narrador cita "mala lengua" sea discurso provocante y enojado que implica palabrotas con quienes originó la disputa. Este estilo no se encuentra en el dar consejo o sea solamente bajo la forma de citación. Sino que allí se trata de caracterizar de manera general a los eventos de habla (*speech events*) con formas normativas del estilo: "cuando un hombre y una mujer se quieren cazar, les decimos X"

Los dos tipos discursivos se encuentran además en otros eventos de habla. Dar consejo también ocurre en soliloquios o diálogos al amanecer o atardecer cuando el suegro convoca indirectamente lo que desea que se haga de parte de sus yernos. Lo importante en la reunión de mediación es sin embargo la combinación exitosa de los dos tipos discursivos por parte de los *aidamo*.

6.1.3 Los mitos "*deje nobo*"

Los *Deje nobo* (literalmente "cuentos viejos") son el género de la literatura oral warao que ha recibido la mayor atención de parte de los actores europeos tanto misionarios como etnólogos. Ellos transcribieron grandes cantidades de textos mitológicos. Ese enfoque recae sobre la responsabilidad del interés que ha desarrollado la educación humanística por los antiguos textos mitológicos. Transcribiendo textos parecidos en otras culturas, pareció la mejor manera de acercarse a la vista del mundo de estos. Nos advierte Kramer¹⁰⁶ que esa concentración en el texto (sea escrito o transcrito) dejó de lado la posibilidad e importancia de hablar con los forasteros algo que no se pudo hacer con respeto a los antiguos que ya no hablaban en sus tumbas. Además lo que constituye a un texto mitológico era necesariamente idéntico en el nuevo y viejo mundo.¹⁰⁷ Ahora bien, los propios Warao tienen al cuento mitológico como género resaltado que forma parte importante de la vida cotidiana y ritual. Así fueron el pasatiempo más común en el crepúsculo y las tempranas horas de la noche. Su actuación aparte del goce artístico tenía de todas formas una relación pragmática con el presente. Cuando el suegro contaba de madrugada un mito eso era de hecho también una interpelación indirecta a sus yernos para orientar el trabajo o comportamiento de esos últimos. Por lo ritual los *deje nobo* forman parte de rituales tan importantes como lo es el *Najanamu*.¹⁰⁸

El género del *deje nobo* se define con relación a otros géneros de la literatura oral warao e implica una clase especial de mitos de transformación, los "*anamonina*".¹⁰⁹ El enfoque en el

¹⁰⁶ Kramer 2005b: 111f.

¹⁰⁷ Las diferencias serán aclaradas bajo el punto titulado „Perspectivismo amerindista“.

¹⁰⁸ La palabra "*najanamu*" tiene varios sentidos. Cuando denomina el ritual la escribo con mayúscula.

¹⁰⁹ (a- namoni -na: Pos- originar/ser transformando -Nzer) (su transformación)

tema de la transformación frente al mito de la creación es algo típico por Suramérica y fue observado por varios autores.¹¹⁰ Los mitos relatan los pasos que llevaron al orden actual del mundo. Es de interés que los antepasados a menudo toman medidas equivocadas y muchas calamidades tienen su origen en los errores cometidos por esos antepasados.

deje (cuento/historia) (isa monika: para reír)			(Lavandero)
clase	expresión temporal	tipo	termino español
denobo	kaina ajidoma	anamonina	mitos
(< deje nobo)	ateje	kaidamotuma are	
dewara	atejeana	nobotuma are	leyendas y historias, relatos
(< deje wara)	mate kaje / mate kwai	marima are	

La tabla da una visión global de las denominaciones de narraciones en warao y de las expresiones temporales que van con ellas confrontándoles con los términos españoles empleados por Lavandero. Ese en su función de padre capuchino recolectaba de manera infatigable una enorme cantidad de relatos y mitos warao¹¹¹ haciéndose de esta manera experto incontestado de la literatura oral warao. Su clasificación refleja la clasificación emica warao de la narración (*are, de o deje*).¹¹² El termino "mito" lo define Lavandero como "*narración sobre los orígenes paradigmáticos*"¹¹³ una indicación que esas narraciones tienen una implicación moral para el presente. Aparte de eso, reflejan esa clasificación las ediciones de textos publicadas por él en tres tomos: "*Ajotejana Mitos*", "*Ajotejana Relatos*" y "*Uaharaho Ethos Narrativo*". Son los tomos número uno y número tres que contienen textos mitológicos. El segundo tomo, sin embargo tiene por contenido relatos que se desarrollan en tiempos cotidianos no mitológicos. Esa clasificación representada más arriba forma parte de la introducción de cualquier narración warao. Son las expresiones temporales que orientan a los oyentes con respeto al género. Los cuentos de tiempos mitológicos emplean las expresiones "*kaina ajidoma*" (cuando nuestra tierra aún esta joven) tanto como "*ateje*" (hace mucho tiempo). La primera expresión es típico de los mitos de transformación (*anamonina*) mientras que la segunda clasifica los cuentos de los antepasados (*kaidamotuma are*). Se nota que lo que definiríamos como "mito" se divide en dos clases emicas en warao: el mito de transformación, por un lado, y por el otro lado, acontecimientos en tiempos mitológicos. Aunque estos últimos pueden contener incidencias de transformación, esa no es el tema principal del mito. Además de narraciones del tiempo

¹¹⁰ Briggs reconoce por ejemplo que además de los mitos "*namonikitane*" (transformar) existen también los "*takitane*" (hacer, crear, suceder). Las historias "*deje nobo*", por otra parte, se concentran en relatar como algo se transformaba. (Briggs 1993a: 181).

¹¹¹ Lavandero 1991-2002.

¹¹² Lavandero 1992: 22f.

¹¹³ Lavandero 1994: 12.

mitológicos, los relatos del tiempo normal o sea más o menos contemporáneos emplean por introducción las expresiones "atejeana" ("no hace mucho tiempo") y "mate kaje" (literalmente: "todavía ayer": no hace tanto tiempo) así como "mate kwai" (literalmente "todavía arriba": un cuento reciente). Mientras que la primera expresión hace referencia a un relato de la generación de los abuelos, el término segundo y tercero se refiere a una generación más reciente, la de los padres del narrador.

Llama la atención que no haya un término técnico general para la clase de cuentos no-mitológicos en warao que delimitara estos de "habladuría" en general. "Dewara"¹¹⁴ es compuesto por "deje" (narración) y por el radical verbal "wara" (presentar/ejecutar) y tiene un significado muy amplio de "habladuría", "lo que dicen, cuentan, chismorrear" o "relación de algo sucedido, dicho, etc."¹¹⁵ En tanto que verbo "dewara-" significa "el/ella platica" o según Lavandero "relatar un cuento, mito una narración."¹¹⁶ Barral nos da para la variación regional "dejewará-": "[1] Referir. Delatar. Contar. Denunciar. Acusar. Decir algo de alguien. 2. Chismorrear. Murmurar. 3. Interrogar."

El término "deje" en sí es como lo enseña la tabla; el más general:

"(...) cuento, narración, mito, noticia, murmuración, calumnia... según el contexto y el verbo utilizado en cada caso (...)"¹¹⁷

Barral lo define en su diccionario como "[1.] Cuento. Dicho. Leyenda. Historia. 2. Chismorreo. Murmuración Habladuría." A fin de cuentas "dewara" si es un género propio sería uno poco marcado abarcando todo lo que se manifiesta en general. Contrariamente en el caso del término "denobo" como denominación de cuentos de los antepasados que se desarrollan en tiempos mítológicos sí se trata de una denominación de género autóctono o emico warao. El compuesto "Denobo" en sí es una combinación de "deje" (relato) y "nobo" (viejo). Visto que "nobo" como sustantivo se refiere al abuelo y a toda la generación de este se podría también interpretar como combinación de dos sustantivos "cuento de los viejos/antepasados." Barral por su parte interpreta "dehe nobo" [denobo] como: "Cuento arcaico (lo que contaban los antiguos)".¹¹⁸

Aparte de la identificación del género, el narrador a veces señala, que va a contar su texto de cierto estilo narrativo, es decir "iasa monuka/iasa abane" (como para reír) de manera chistosa confrontando esa versión a una más serena. Como artista verbal el narrador tiene la opción de adaptar el texto a su gusto o a las circunstancias de la actuación. Según Briggs los narradores de *deje nobo* son por lo general hombres, mientras que mujeres suelen relatar más bien *deje jiro*

¹¹⁴ No es de confundir con "deje waraya": el/ella cuenta un cuento/relato.

¹¹⁵ Barral 1979b.

¹¹⁶ Lavandero 1994: 48.

¹¹⁷ Lavandero 1992: 48.

¹¹⁸ Barral 1979b: "dehe"

(relatos nuevos). Sin embargo lo hacen raramente en público si no están entre sí.¹¹⁹ En cuanto a los oyentes de *deje nobo* no hay limitaciones. Más, los oyentes son indispensables una o dos personas asomando el rol de "respondedor".¹²⁰ Responder en este sentido embarca no solamente la repetición de las últimas palabras o frases del narrador sino la propuesta de ciertas frases antes que el narrador principal las pronuncie hasta que el rol del narrador puede pasar de una persona a otra en el transcurso de la actuación del mito.¹²¹

Aunque los *deje nobo* se desarrollen en tiempos mitológicos llenos de chamanes y espíritus (*jebu*) no se emplea el lenguaje ritual o "*jebu aribu*", lo que sí ocurre en los cantos de tipo "*joa*" (véase mas abajo) o en los rituales. La causa por esa omisión reside en el carácter preformativo de éste. Si este lenguaje se utilizara, llamando a los espíritus, sin que el género del *deje nobo* contara con técnicas adecuadas para controlar esas entidades, podría formarse una situación peligrosa desde el punto de vista preformativo Warao. Así se emplea el lenguaje (o registro) del habla cotidiana pero hay sin embargo peculiaridades. De manera muy general se puede decir que el *deje nobo* se distingue sobre todo por su rica morfología verbal. Una gran variedad de sufijos temporales aspectuales entran en acción. Los verbos son marcados por pasado, presente y futuro mientras que el tiempo de la narración mueve del tiempo en que se desarrolla el mito al tiempo presente del acto de narrar. Adicionalmente la distinción entre durativo / no-durativo juega un rol clave en la aclaración de la relación de los sucesos entre sí.

Briggs hizo la observación que el sufijo no-durativo del pasado "-ae" ocurre en las primeras frases de un cuento mitológico donde se trata de explayar el fondo narrativo. En cuanto empiecen los acaecimientos principales a desplegarse, se emplea una forma durativa del pasado que se obtiene por un cambio de acentuación a la última sílaba de la raíz del verbo. Esa forma verbal es muy frecuente en narraciones, aunque ocurra también en otros tipos discursivos. Junto con la morfología verbal, los textos mitológicos se sirven abundantemente de la deixis espacial y temporal. Gestos que son característicos para la actuación de *deje nobo* complementan la gramaticalización del espacio, del tiempo y de la persona.¹²²

Briggs menciona también la acentuación suprasegmental. Cada frase tiene una curva fonológica que contiene un levantamiento de la voz tanto como un momento en que se pone la voz más grave. El punto más alto puede ocurrir en cualquier momento después de la primera sílaba y es la última sílaba que normalmente se realiza sobre el tono más grave. Pero algunas líneas terminan sobre una tonalidad media lo que puede indicar una acentuación especial pero también una alta

¹¹⁹ Briggs 1993b: 385.

¹²⁰ Briggs1993b: 393f.

¹²¹ Briggs1993b: 401 y 404.

¹²² Briggs1993b: 394f.

conexión contextual con la próxima línea. Esa última meta sirve también la omisión de la pausa al final de una línea. Así se juntan líneas que describen sucesos que son íntimamente asociados. Una tercera medida gramatical de juntar el contenido de dos frases es la omisión del verbo que normalmente forma parte de cada frase apareciendo en posición final.¹²³

Otra característica del género de los *deje nobo* describe Briggs como "autoreflexividad". Con diferencia a otros géneros, el narrador de *Deje nobo* da a menudo comentarios sobre el cuento y el desarrollo de su acción en el transcurso de la misma actuación. Si son varios los que hacen las veces de narrador eso puede dar origen a un discurso que Birggs llama "metapragmático".¹²⁴ De esa manera se discuten o ponen en duda partes del contenido tanto como el estilo narrativo del narrador. Una de las funciones de este comentario metanarrativo es de identificar la relevancia de los episodios mitológicos para el mundo warao actual.

Visto la importancia que reclama el *deje nobo* dentro del sistema de géneros warao vamos a analizar un mito ejemplar mas allá, para aún ocuparnos más con las peculiaridades de ese género (véase 8.).

6.1.4 El registro especial de los chamanes

Antes de contemplar otro género muy importante como lo son los cantos "*joa*", es necesario detenerse un poco y darle espacio a una descripción de un registro especial del mundo religioso Warao. Por que los "*joa*" son sobre todo canciones de los chamanes que llevan su nombre dentro de su denominación, los *joaraotu* o "dueños de la *joa*". Se cantan en un lenguaje especial que es casi no inteligible por parte del hablante laico, no iniciado. Tanto como el lenguaje del *deje nobo* se distingue por ciertas características, el léxico de la *joa* es un léxico especial común para todos los especialistas religiosos. Los autores antropólogos y lingüistas no están de acuerdo sobre el origen del léxico de este lenguaje ritual pero identifican varios elementos característicos.

Barral¹²⁵ parte de la idea que los "teúrgos" obtuvieron su "jerga" de la lengua tradicional conservando esa escrupulosamente. Para en el caso del lenguaje de los "piaches"¹²⁶ se trata de un "dialecto de casta de la elite" con un léxico profesional. Es notable que los propios chamanes nieguen de tener un rol creativo en ese proceso. Un viejo chaman él cual yo entrevisté con el objeto de averiguar sobre "*wai arokotu*" (el canto del araguato) indicó que el había recibido el texto de la canción a través la comunicación con los espíritus (*jebu*) durante sus sueños. Por eso

¹²³ Briggs1993b: 395f.

¹²⁴ Briggs se refiere aquí a Silverstein (Silverstein 1976).

¹²⁵ Barral 1958.

¹²⁶ El termino "piaches" viene del caribe "*piasán*" y es netamente peyorativo. Barral lo utiliza en el sentido de "brujo".

el llamó al lenguaje ritual "*jebu aribu*" (lenguaje de los espíritus). Briggs por su parte, prefiere el término de "*anobajatu aribu*" que el traduce por "*curer speech*"¹²⁷ (habla de curandero).

Son cuatro técnicas identificadas por Barral que contribuyen al "ocultismo" de este registro: El uso de expresiones arcaicas que ya no se usan, la importación de expresiones exóticas que son de origen de lenguas vecinas y la "deformación" del léxico Warao normal:

"(...) por adición, supresión o sustitución de letras, sílabas y hasta palabras a veces con sentido, otras sin él, a fin de desviar hacia ellas la atención que debiera fijarse en las otras. Esta manía de deformar los términos viene a constituir (...) una especie de 'camouflage o carnaval literario', ya que apenas hay palabra que no lleve su careta ..."¹²⁸

Además hace referencia al uso sostenido de metáforas. J. Wilbert supone que algunas expresiones se hayan tomado de lenguas ajenas que hoy en día ya no existen en el delta. Dieter Heinen me comunicó que a su parecer se incluyeron palabras de origen español y del Yekwana (una lengua amerindia de afiliación caribe).¹²⁹

Briggs por su parte habla igualmente de técnicas de disfraz que se hayan aplicado al léxico del warao cotidiano para obtener el léxico ritual. Juntando por ejemplo los prefijos "*ana(e)-*" (ana= negro) o "*aoko-*" (oko= nosotros) que ellos por su parte carecen de contenido semántico.¹³⁰ J. Wilbert me indicó algunas palabras en los que se añadió una "-e" por ejemplo "*natue*" de "*natu*" (abuela/antepasada).¹³¹ Otras lexemas reciben un significado completamente nuevo en el contexto del lenguaje ritual¹³² y otros no tienen semejanza ninguna con palabras del habla "normal".

La función de esa táctica de disimulación es para Barral de crear un ambiente de misterio para mejor sugestión de los enfermos (Barral parte de la idea que los warao son gente "ignorante e ingenua").¹³³ Como vamos a ver más adelante lo que Barral llama "camouflage literario" de hecho refleja una práctica estilística Warao ampliamente empleada en diferentes géneros como el del "*deje nobo*" o en canciones no religiosas. Para los hablantes warao el uso del lenguaje ritual o "*jebu aribu*" identifica un acto de habla como performativo dentro del reino religioso y funciona como marcador de género, dentro del sistema de géneros warao. Partiendo de una vista pragmática es un medio de comunicación con los *jebu* que llega a controlarles al mismo tiempo. Si el lenguaje cotidiano designa solamente lo que es obvio en la percepción normal y corriente, el lenguaje ritual señala además la propiedad espiritual de las entidades. Como de hecho muchas palabras se refieren simultáneamente a un fenómeno visible, su carácter invisible y la base de su

¹²⁷ "*nobaja*" quiere decir "cebo" y podría referirse al acto de llamar al espíritu.

¹²⁸ (Barral 1958: 30)

¹²⁹ Comunicación personal en diciembre 2005.

¹³⁰ Briggs 1993b: 393.

¹³¹ J. Wilbert comunicación personal del 03. Nov 2004.

¹³² Briggs 1993b: 393.

¹³³ Barral 1958: 30.

eficiencia sobrenatural fomenta de esta forma que el lenguaje ritual llegue a ser semánticamente complejo, condensando de manera poética.¹³⁴

6.1.5 La "*joa*" des los chamanes

Como muestra de competencia les es necesario a las especialistas medico-religiosas de aprender varios tipos de cantos rituales. Uno entre ellos es la *joa*.¹³⁵ Si los chamanes por lo general son hombres, es cierto que también hay "chamanas". Normalmente son mujeres casadas con un oficiante medico-religioso que aprenden su arte asistiendo a las sesiones curativas de su marido y comienzan a officiar después de la menopausia. Parece que contrariamente al hombre chaman no se someten a una iniciación extática.

Delante de la intención de aclarar el significado del término ritual warao de la *joa* se nos revela como complejo o sea multisemántico. Lavandero lo etimologiza como "*jo-ua*", *jo* que quiere decir "agua" en el lenguaje normal según Lavandero significa aquí "esencia, sustancia y poder de los seres naturales" y "*wa*" con el sentido de "vehículo".¹³⁶ Sea la *joa* tiene la función de transportar el poder o la fuerza natural de los seres. El término "*joa*" designa ante todo un tipo de canto ritual:¹³⁷ "*joa* tiene un sentido genérico de 'formula' sea religiosa, sea 'mágica'"¹³⁸

Por ampliación el término se refiere también al tipo de ritual en el cual la *joa* es central. Ese manipula la fuerza vital de los seres que también se denomina *joa*.¹³⁹ Esa denominación de género nos indica que el acto lingüístico de habla se percibe formando un conjunto con los actos no lingüísticos. Junto permiten al chaman de manipular la fuerza viva de los seres, de curar o matar a sus pacientes o víctimas. Las sesiones *joa* públicos de carácter curativo comprende a parte del chaman y del paciente (su cliente) a menudo algunos familiares de éste. Pero el canto de la *joa* no se dirige hacia ellos. Si no son chamanes a penas van a comprender algo y en las raras veces que dos chamanes officien en una misma sesión cada uno va a cantar su propia *joa*. En el caso de que el chaman cante una *joa* dañosa lo tiene que hacer al escondido porque si esa acción llega a la luz publica resultaría en sanciones de parte de la comunidad afectada.¹⁴⁰ Esos cantos dañosos tienen una denominación a parte, se llaman "*miana*" y su práctica presupone una iniciación extática con trance de nicotina.¹⁴¹ J. Wilbert, refiere que las *joas* de tipo *miana* se asocian con un olor fétido parecido a los vapores mal olientes que a veces se manifiestan en el delta. Este olor latente fétido forma parte de toda cosa y puede tal vez identificarse con la fuerza

¹³⁴ Briggs 1993b: 390, 393.

¹³⁵ Más información acerca de las canciones de los chamanes se encuentra en Olsen 1973 - 1981.

¹³⁶ Lavandero 2000: 27.

¹³⁷ Barral 1979b, 1958.

¹³⁸ Lavandero 2000: 27.

¹³⁹ Lavandero 2000: 25f.

¹⁴⁰ Briggs 1993b: 394.

¹⁴¹ Entrevista con J. Wilbert 2002.

natural de todos los seres de la naturaleza. Si el *jaorotu* quiere curar, él tiene que identificar primeramente la(s) *joa* que causó/causaron la enfermedad en el paciente. Si un chaman utilizó la *joa* de un ser natural por ejemplo de una palma, para enfermar a alguien, esa palma individual se va a morir privada de su *joa*.¹⁴² Para los padres capuchinos como Barral o Lavandero la *joa* o ensalme se puede observar bajo dos tipos; dependiente de su intención dañosa o curadora.¹⁴³ Para los chamanes el acto de mandar una *joa* dañosa puede ser un acto de defensa de la comunidad así que para la vista emica no hay una clara distinción entre curativo u ofensivo.

A parte de eso hasta Barral no puede evitar expresar su admiración para las cualidades artísticas de los cantos de los chamanes:

"(...), [la *joa*] se nos revela materializado en una descripción poética salmodiada. Son auténticos poemas descriptivos, cargados de contenido mágico y de recia y auténtica poesía. Los hay de dos tipos (...). Los segundos los emplean en las curaciones de enfermedades atribuidas [sic] a la **joa**. Creo que es en este tipo de ensalmes (**joa**) donde se encuentra lo mejor y lo más interesante de la poesía de los guaraos."¹⁴⁴

Barral siente admiración para "las bellezas auténticas e insospechadas sobre todo en descripciones de animales y seres imaginarios." Impresionan por su lenguaje vivo lleno de metáforas y expresiones mitológicas.¹⁴⁵ El sociolingüista Briggs ve el discurso ritual de los chamanes como fenómeno lingüístico complejo por basarse en un léxico esotérico, por tener una estructura poética y musical compleja, por sus modos especiales de interpretación y por su alto grado de ejecución (*performativity*).¹⁴⁶ Si bien es verdad que el lenguaje ritual warao en general utiliza la gramática del habla cotidiano, nos informa Briggs que la *joa* tiene peculiaridades a nivel de las estructuras gramaticales. Siendo la distribución de ciertas clases gramaticales altamente contrastiva con la en el lenguaje normal. Mientras que cada frase en un texto mitológico *deje nobo* generalmente termina en un verbo la *joa* carece de construcciones verbales casi por completo. Esa carencia no encuentra una compensación al nivel de gestos, como el cantador normalmente mira fijamente para delante durante la actuación de la *joa*. Sus manos solamente se mueven para dar un masaje al paciente. Y si la *joa* se canta por fines educativos, el chaman no mueve sus manos en absoluto. Esa relación contrastiva entre la supresión de toda morfología verbal y la meta netamente ejecutiva de la actuación de la *joa* llama la atención. Mientras que más la *joa* quiere conseguir el control sobre espíritus malquerientes más la morfología verbal es ausente.

¹⁴² Entrevista con J. Wilbert 2002.

¹⁴³ Corresponde para los cristianos a la distinción entre mágica blanca y negra o entre práctica religiosa y mágica.

¹⁴⁴ (Barral 1979b: 204f.)

¹⁴⁵ (Barral 1979b: 27)

¹⁴⁶ Briggs 1993b: 384f.

Según Austin y su teoría del "acto de habla" (*speech act theory*) todo acto ejecutivo (performativo) es acompañado por un verbo performativo nombrando su fuerza "illocutiva".¹⁴⁷ Contrariamente a eso, los datos Warao sugieren que en este idioma uno de los actos de habla más ejecutivo (el de la *joa* chamánica) se defiende sin el uso de ninguna construcción verbal.¹⁴⁸ Del otro lado la metapragmática explícita que a menudo forma parte de la actuación del mito *deje nobo* no tiene papel en la actuación de una *joa*. Los ejecutantes pueden acordarse de quien hayan aprendido la *joa* pero nunca hacen alusión a actuaciones previas de esa *joa*. Aparte de que la cantidad enorme de conocimientos que son necesarios para la comprensión de una *joa* se presuponen sin explicación. Y todo eso a pesar de que la efectividad de la *joa* reside precisamente en la manera en que los textos mantienen relación con los actos arquetípicos de cada *joa* al comienzo de los tiempos (*jokonamo*). Y al mismo tiempo depende de la relación de esos textos con la acción de curativa o dañosa del chaman en relación con los síntomas del paciente. Llama la atención también, el uso de una voz ronca, tanto como la estructura musical de los cantos de la *joa*. Junto con las limitaciones de carácter temporal así como espacial y con el patrón lexicológico y gramatical forman la metapragmática implícita de la *joa*.¹⁴⁹

6.1.6 La "*joa*" de los laicos

Aparte de las *joa* que son ejecutadas por los especialistas religiosos con meta curativa o dañosa, ha observado el antropólogo Johannes Wilbert un tipo adicional de *joa* actuadas por laicos:

"Los cantos no chamánicos curativos se llaman soplar-dolor (*ahitemoi*) y algunos individuos (*ahitemoi arotu*) se consideran más expertos que otros en eso. En tanto que género esos cantos *joa* pertenecen al conjunto de soplar-dolor de amplia distribución en la Suramérica nativa y en otras partes (...)"¹⁵⁰

Como en mi sitio de trabajo de campo no encontré tanta actividad chamánica, las *joa* que algunas personas cantaron como respuesta a mí solicitud, eran más bien del tipo laico. A mi parecer son hombres y mujeres que cantan ese tipo de *joa*. Así yo gravé por ejemplo una *joa* para curar cortadas de machete (*buari ajoa*), una contra mordeduras de serpiente (*juba ajoa*), una contra picaduras de escorpiones (*kaje ajoa*) y una para amansar al jaguar (*tobe ajoa*) llamado

¹⁴⁷ Un 'acto de habla' es la emisión de un enunciado en un contexto dado para llevar a cabo los fines de la interacción comunicativa, tales como solicitar información, ofrecerla, pedir y ofrecer disculpas, expresar nuestra indiferencia, nuestro agrado o desagrado, etc. La teoría de los 'actos de habla', que se basa en la idea de que siempre que emitimos un enunciado estamos realizando acciones o cosas por medio de palabras, fue formulada en los años sesenta por el filósofo británico J. L. Austin (1962) en su célebre libro *Cómo hacer cosas con palabras*, y fue desarrollada más tarde por el filósofo norteamericano J. R. Searle (1969). (...) Todo 'acto de habla canónico' consta de: (a) un acto locucionario/illocutivo; (b) un acto illocucionario/illocutivo, que realmente constituye el núcleo del 'acto de habla'; (c) un acto perlocucionario/perlocutivo. (Alcaraz Varó y Martínez Linares 1997: 14-15.)

¹⁴⁸ Briggs 1993b: 394f.

¹⁴⁹ Briggs 1993b: 399f.

¹⁵⁰ Johannes Wilber 2004: 48f. Nota de pie: 7. (La traducción del inglés es mía).

"tigre" en Venezuela. De este último me cantaron una versión larga y una versión corta.¹⁵¹ El vocabulario de la *joa* laica tampoco es siempre entendible para el cantante. Para dar un ejemplo les refiero la *joa* para curar cortadas de machete (*buari ajoa*), cantado por el Señor Juancho Alois de Wakajara. De manera explicativa el dijo:

aji	ajanoko	yawanaya,	takore	ataijese
aji	a- janoko	yawana	-ya ta	-kore a- tai -jese
comején	Pos- casa	destruir	-Dur ser/hacer	-Sim/Cond Pos- Pron.3.Sg -lo mismo

nonakitane, atoma orioamejerei.
 nona -kitane a- toma (y)ori- oa -mejerei
 hacer -Inf Pos- carne Rec/Refl- agarrar -que_haga_3.p.
 (Cuando uno destruye el nido del comején el empieza de una vez a repararlo. Qué la carne [cortada] se junte de esa manera.)

Para dar un ejemplo de la estructura de la *joa* y su ejecución voy a citar el texto completo en español y luego dar el análisis de una línea a fin de demostrar características estilísticas y de actuación:

Comején real, comején real,
 sus/los¹⁵² yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.
 Señor de los comejenes, Señor de los comejenes,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.

Comején de alas, Comején de alas,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.
 Señor de los comejenes, Señor de los comejenes,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.

Comején rojo, comején rojo,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.
 Señor de los comejenes, Señor de los comejenes,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.

Comején duro, comején duro,
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.
 muchos Pos- cara
 sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.

Llama la atención la repetición que da a la canción su carácter de "ensalme". Lo que varía de verso en verso es solamente el nombre de las diferentes especies de comejenes. A cada línea donde se nombra una nueva especie, sigue de modo de estribillo la misma línea; "Señor de los comejenes, Señor de los comejenes." En el análisis ejemplar del primer verso la primera línea o

¹⁵¹ No sé hasta que punto la "*tobe a joa*" pertenezca a la tradición chamánica ya que los dos ejecutantes eran un chaman viejo y su hermano menor.

¹⁵² El prefijo "a-" se unas en la construcción posesiva para la tercera persona del singular y plural tanto como para la segunda persona del plural. Sin embargo su uso equivale a menudo a la función de un artículo si no se menciona al poseedor de la relación posesiva.

sea el primer nivel de análisis representa el texto como lo he oído. La segunda línea da la versión, la cual se podría categorizar como normal, si se habla, siguen las líneas morfemas glosas:

Ají witú ají witú,
 ajiwitu, ajiwitu,
 aji -witu aji -witu
 Comején -real Comején -real
 (Comején real, comején real,) (001)

arawatuma orikwareya oriwitibo oritenejisokae, oritenejisokae.
 arawatuma orikwareya oriwitebo
 a- dawa -tuma ori- kware -ya yori- wite - bo
 Pos- yerno -Gen.Pl Rec/Refl- junto_a -Distr Rec/Refl- mismo - ?

oritenejisa-isoakae (2x)
 yori- tenejisa isoaka -ae
 Rec/Refl- juntar_dos_cosas juntarse -PasAcaba
 (sus/los yernos se reúnen para rejuntrar las partes de la cortada.) (002)

Aráramu, aráramu,
 era amu, era amu,
 era a- mu era a- mu
 muchos Pos- cara muchos Pos- cara
 (muchos Pos- cara) (003)

arawatuma orikwareya oriwitibo oritenejisokae oritenejisokae. (Véase la segunda frase)

Comparando la primera línea con la segunda se nota que las palabras reciben una acentuación diferente cuando son cantadas. En este caso hasta que el límite de las palabras cambia. Eso son peculiaridades de la actuación cantada. También se nota que hasta en la *joa* laica hay varias palabras que no son corrientes en el habla cotidiano (como "araramu", "oritenejisokae", "yujiyara") incluso que algunas palabras eran desconocidas por el propio cantante (como "oriwitibo"). "araramu" por ejemplo explicó de la manera siguiente: "ajiamu eraja: aji arotu isia tia." (El comején tiene muchos ojos, entonces así llamamos al dueño de los comejenes).

6.1.7 Las lamentaciones "sana"

La sociedad warao se ha descrito como sociedad igualitaria¹⁵³ en la que los hombres y mujeres comparten el poder social y que ambos están participando en cualquier situación social incluso en los rituales religiosos importantes. Ahora bien, los géneros hasta aquí descritos como las reuniones "monikata nome anaka" o los mitos "deje nobo" nos han dado el ejecutor masculino sobre todo. También la mayoría de los chamanes son de sexo masculino. Queda la *joa* laica como género accesible a las mujeres o el "deje jiro", los relatos de origen reciente. Pero hay un

¹⁵³ Kalka cita en ese contexto la palabra warao "deko" (ambos) como concepto clave. (Kalka 1997)

género exclusivamente femenino¹⁵⁴ de mayor importancia política-social. Son las lamentaciones que se ejecutan durante los rituales funerarios para un familiar fallecido. Esa tradición parece propia de todos los grupos Warao. Briggs que investigó el género de *sana* a fondo¹⁵⁵ la describe bajo el termino warao de "*sana*". La palabra "*sana*" significa "pobre, lamentable" y se refiere al hecho de que todo difunto se considera víctima de un ataque sobrenatural. Los llantos consisten en cantos que se actúan llorando cuyo texto las cantantes inventan espontáneamente. He tenido la oportunidad de presenciar una de estas presentaciones, tratándose en aquella ocasión de oír cuando un niño se había muerto. Esta tradición es algo muy impresionarte y conmovedor, parecen olas de lamento que van aumentando y disminuyendo.

Briggs describe su estructura como compuesta de un estribillo y de pasajes de texto. El estribillo por su parte compone la primera siendo el prefijo posesivo de la primera persona singular "*ma-*" seguido por el termino de parentesco que lleva el muerto respecto a la cantante. Por ejemplo "mi pequeña sobrina". A eso se añade una expresión formal de carencia como "*iji sana, me*" (o, mi pobre) o "*momoae*" (me dejaste sola). Yo por mi parte escuché a menudo la expresión "*katukeme?*" (¿por qué?). A eso se junta "*ma-*" de nuevo con el término de parentesco al cual se agrega un "*-o*" que no tiene contenido semántico.

Los pasajes de texto que se cantan entre los estribillos cuentan del difunto, de su vida y de la relación que tuvo con la actuante. La estructura de esas partes depende en parte de la composición de las participantes de la *sana*. Una mujer que por lo general está sentada junto al cadáver (a menudo es la familiar más próxima, sea la madre) empieza las lamentaciones y luego cantan las parientes más y más lejanas. Es la familia más próxima la cual canta el mayor número de líneas. La mujer que esta cantando por el momento oficia de "chantre". Mientras que ella cante su texto, las demás cantan su estribillo quedándose sobre la "*-o*" final o se callen. Ahora cuando la chantre empieza con su estribillo le toca a otra mujer de tomar este rol. A menudo es aquella persona que antes ya asumió ese papel. En materia de contenido va a retomar el texto de la chantre anterior. En lo que concierne la coordinación de las voces la armonía se sitúa a lo largo de un continuo que llega de polifonía a cacofonía, de entretejido a casi desintegrado. Esa última característica referida por Briggs no se limita a las lamentaciones. Como pude averiguar en grabaciones antiguas efectuadas en del delta central¹⁵⁶ ocurren también en otros tipos de canciones warao sea de pasatiempo o de uso ritual. Las voces individuales reclaman una libertad

¹⁵⁴ Me referí la gente de Wakajara que también lamentan los hombres. Por ejemplo cuando se muero un niño el padre puede lamentar.

¹⁵⁵ Briggs 1992.

¹⁵⁶ Jorge Preloran, realizador argentino con sede en los Estados Unidos tuvo la gran amabilidad de dejarme un material acústico que el había gravado en los años 1969 trabajando en una película sobre los Warao. Lo que me permitió de obtener una impresión acústica de la multitud de tipos de canciones warao de aquellos tiempos.

en ese proceso que es desconocida por la mayoría de nuestras tradiciones musicales europeas tanto con respeto a la altura del tono como al momento de su entrada. Para nuestras orejas desacostumbradas surge la impresión de cacofonía momentánea. Sin embargo, esas voces inesperadamente individualistas que parecen hacerse la competencia a veces al final se integran en un conjunto común. Esa peculiaridad de la tradición musical warao evoca en mi punto de vista el proceso de determinación tradicional por consenso en el cual se escuchan todas las opiniones hasta que se encontrara un *modus vivendi* aceptable para todos. La manera en la que se retoma el contenido del texto de la cantante anterior es semejante a la práctica discursiva en diálogos donde la persona que quiere tomar la palabra va a repetir las últimas palabras de la frase del hablante actual antes de empezar su propia contribución. La estructura de las lamentaciones *sana* igual a la de otros tipos de canciones refleja de esa manera una estructura comunicativa polífona general de la comunicación warao.

Briggs por su parte señala la relación estrecha entre la lamentación ritual y otras partes estructurales del rito funerario. En el transcurso de la lamentación la intensidad de la acción disminuye una que otra vez, hasta que la chantre solamente canta una línea de texto y de vez en cuando. Mientras tanto las otras participantes alternan entre su estribillo y silencian, pero aumenta la intensidad de las acciones cuando un suceso ritual es inminente. En ese caso el número de chantres se eleva de manera que muchas mujeres cantan pasajes de texto simultáneamente. Lo mismo puede ocurrir si el texto de una cantante es emocionalmente tan cargado o tan lleno de crítica social que la intensidad del lamento de las demás mujeres aumenta igualmente.¹⁵⁷ Una fuente adicional de variación se encuentra en el hecho de que el contenido de las lamentaciones puede citar partes de cualquier género y exponerlas a la crítica social. En esa interacción de géneros no se confrontan dos tipos discursivos como en la mediación "*monikata nome anaka*" sino que componentes de toda una serie de géneros son integrados en la *sana*. Las mujeres se apropian de las palabras de otros a voluntad. El enunciado público y privado de los *aidamo* y chamanes, es decir no solamente se cita de esa manera a los hombres políticamente y religiosamente influyentes, sino que se hacen objetos de burla y de crítica. Si le ocurriera a una mujer (o a un hombre) de hacer algo semejante fuera de la *sana* se expondría a los ataques sobrenaturales de parte de los apuntados. En cambio *sana* ofrece un marco que casi presupone que las mujeres vayan pronunciar la verdad acerca de la vida y de las circunstancias de muerte del difunto con toda franqueza y sinceridad. El marco extremadamente abierto de *sana* lo hace posible de integrar declaraciones procedentes de cualquier área del discurso warao y de ponerlas

¹⁵⁷ Briggs 1993b: 412.

como objeto de una vista crítica.¹⁵⁸ En su función de espacio discursivo femenino complementario, sana pone de relieve el carácter igualitario de la sociedad warao. Así *sana* demuestra su importancia múltiple como arte verbal, crítica social y reflejo de estructuras sociales.

6.1.8 Las canciones "*dokotu*"

Una obra extensa editada por Barral abarca más de 400 canciones¹⁵⁹ haciendo testimonio de que aparte de las lamentaciones *sana* y de las *joa* existe (o por lo menos existía) una tradición musical y poética muy rica en la cultura Warao. Una amplia documentación sobre esta tradición se la debemos al misionero capuchino Barral. Él fue un pionero en este campo, gracias a su afición musical, poseía una cierta sensibilidad para este tipo de fenómenos. Aparte de cantos rituales, se trata de canciones festivas acompañadas por el consumo de alcohol, de canciones de cuna, canciones de amor y otras más. En estas canciones no religiosas, se emplean a veces medios estilísticos semejantes a los de la *joa*. Como por ejemplo la "deformación" de palabras del lenguaje normal por rípios que en este caso sirve metas métricas. También se encuentra la acentuación extraordinaria para el mismo fin y metáforas poéticas como por ejemplo; la imagen del caimán que muerde comparándola al mordisco del aguardiente. Además hay pasajes puramente rítmicos del estilo "lalala".

Es digno mencionar en ese contexto que las canciones *dokotu* no son considerados tanto como herencia general sino más bien como propiedad de los cantantes específicos a quienes se llama "*dokotu arotu*" (dueño/dueña de la canción). Ese hecho hace referencia a la importancia del individuo en la literatura oral de Suramérica destacado por Münzel. Una contemplación breve de una "misma" canción revela diferencias marcadas en cuanto al texto y a la melodía según el/la ejecutante. En el caso del material musical de Preloran es común para los artistas de introducir su canción con frases como "*marokotu warakitia, nijarabaka warakitia*" (voy a cantar mi canción, voy a cantar 'el caimán'). Así también, en ese sector de la literatura oral es sobre todo la individualidad de los artistas que está en primer plano aparte del material transmitido.

Los artistas de *dokotu* son tanto mujeres como hombres y además de la actuación solista hay la de choro que es muy parecido a las prácticas de las lamentaciones *sana*. Puede llegar a un alto nivel de "cacofonía", para nuestros oídos. En caso de cantar a choro hay también un/una chantre quien empieza la canción los demás juntándose poco a poco a la actuación. Si el choro está compuesto únicamente de mujeres algunas de ellas cantan sobre un tono sorprendentemente alto. De todas maneras los coros no son mixtos por lo menos eso no ocurre en el material de Preloran.

¹⁵⁸ Briggs 1993b: 415f.

¹⁵⁹ Barral [1964] y 1979a. Véase también: Barral 1957a.

Aparte de las canciones cantadas existe también una música instrumental que reprende los temas melódicos de la versión cantada y que servía de músicaailable en tiempos anteriores al equipo de música electrónico y de los esfuerzos misioneros. En la aérea central del delta se ve una especie de violín hecho en casa llamado *sekeseke*¹⁶⁰, tanto como la flauta éste es hecho con hueso de venado, *mujusemoi*, que juega un papel importante también en el ritual del Najanamu. Sin mencionar otros instrumentos que son de uso puramente sagrado.¹⁶¹ Un poco como en el caso de los cuentos míticos "*deje nobo*" la electricidad a jugado un papel importante en la supresión de la tradición de la cultura oral.

Cabe decir que lo aquí expuesto es solamente una corta enumeración de tipos de canciones y de su relación con otros géneros. No es fruto de una investigación propia o de un estudio extenso de la literatura al respecto. Lo importante para los fines de este trabajo es el enlace que tienen los géneros *dokotu*, *sana* y *joa* entre si. Falta también mencionar que canciones pueden ocurrir en los mitos *deje nobo* cuando un personaje en ellos canta. Es un medio estilístico que siempre cae bien a los oyentes, procurando diversión.

6.2 Peculiaridades de la estructura de los géneros en el delta occidental

Después de haber descrito un sistema de géneros warao que se basa mayormente en datos del delta central, quiero referir algunas características propias de la tradición oral warao en el delta occidental contemporáneo. Como primer punto quiero designar que el evento de habla¹⁶² "*monikata nome anaka*" (la reunión de mediación bajo la gestión del consejo de ancianos (*aidamo*)) no lo he observado durante mis repetidas estancias en el delta occidental. En un caso de pleito una de las partes se mudó a otro pueblo para evitar confrontaciones futuras. Pero por lo general solamente he visto ocurrir querellas de casa. No se me ocurrió de preguntar por la institución de "*monikata nome anaka*" ya que me era desconocida la literatura al respeto. Pero es muy probable que esa institución existiera anteriormente cuando los hombres viejos (ancianos) aún tenían influencia y los chamanes tradicionales eran una autoridad reconocida. Hoy en día, la mayor parte de los habitantes de Wakajara se consideran "warao modernos" y la religión cristiana forma parte de una cultura "moderna". Al contrario del delta central la religión cristiana no vino en persona de los misioneros capuchinos sino que fueron misioneros bautistas (entre otros el lingüista norteamericano Henry Osborn). Como la ideología de los evangélicos tiene como punto central la prohibición del alcohol, del cigarro y del baile, la ejecución de las fiestas o

¹⁶⁰ Según el diccionario de Barrals "*sekeseke*" tiene el significado adicional de "*cuatro*", la pequeña guitarra a cuatro cuerdas que es típica de la música de Venezuela y Colombia. (Barral 1979b)

¹⁶¹ El lector interesado encontrará una descripción detallada de la tradición musical en la obra del etnomusicóloga estadounidense Olsen (Olsen 1996).

¹⁶² "*speech event*"

rituales tradicionales ya no fueron posibles. Y sobre todo el oficio del chaman que se basa en el uso del tabaco. En Wakajara tampoco hubo un solo jefe o un *dibatu*. Parece que ese pueblo estaba pasando por una fase transitoria entre las autoridades tradicionales y una nueva élite compuesta de jóvenes que tienen un mayor dominio del castellano y que saben manejar el mundo Criollo como el enfermero o personas que han entrado en el juego político de los partidos regionales. Esa situación híbrida se pudo observar muy bien en las reuniones que propusieron los diferentes partidos durante las elecciones que ganó el actual presidente Hugo Chávez Frías. Hablaron sobre todo los nuevos hombres influyentes de edad media, solamente al final, se dio la palabra a uno de los fundadores del pueblo, hombre viejo y chaman. Pero casi no se escuchó su voz que se hundió en el mar de voces de mujeres y niños. Era más bien un acto de cortesía de dejarle hablar a ese hombre que en una comunidad warao de antes hubiera tenido mucho más influencia.

Ese ejemplo de Wakajara muestra la estrecha relación entre organización social y género. Del otro lado la manera de llegar a una decisión por consenso no ha desaparecido en Wakajara. Se encuentra sobre el nivel de la familia (extendida) por ejemplo. En ese tipo de conversación se habla hasta que se llegue a una solución aceptable por todos los participantes. Ese momento llega cuando ninguno habla más. Se presupone que él que levanta la voz tiene algo que decir que se tiene que escuchar y evaluar. Lingüísticamente es interesante en este respecto la raíz verbal "*dibukona-*" que significa "llevar/contribuir palabra" y como sustantivo "*dibukona*" quiere decir proposición. Eso acuerda la expresión "contribuir algo a la discusión" y nos remite a la técnica del consenso.

También existe el tipo discursivo de dar consejo "*dibu moa-*", literalmente "dar palabra" sobre el nivel de familia extendida, que forma parte del "*monikata nome anaka*" del delta central. Como cambio la estructura de autoridad esa ocurrió a menudo en las madrugadas cuando un hijo de la familia donde vivía daba consejos a los demás familiares pero también a todo habitante del pueblo, por ejemplo; proponiendo la venta más profesionalmente organizada de artesanía warao. El hablante había vivido parte de su infancia en una familia criolla de La Horqueta hablaba mejor el castellano que el warao y muchas veces asumió una posición de foráneo respecto a los habitantes de Wakajara. Al mismo tiempo el cultivaba su conuco e iba a la pesca cuando no pudo obtener cargos políticos. Es importante destacar que los oyentes no se sintieron obligados a seguir el consejo del hablante como no reconocieron un jefe general para todo el pueblo de Wakajara.

Para llevar a una conclusión mis reflexiones acerca de la ausencia de la reunión "*monikata noma anaka*" parece que los tipos discursivos que la componen no hayan desaparecido de la ecología

discursiva de Wakajara. Tal vez se va crear un nuevo género y las reuniones políticas ya son un paso en esa dirección. Lo que me llamó la atención en ellas era el hecho que las mujeres que no hacían papel de hablador y que estaban sentadas delante de los hablantes principales los cuales se encontraron de pie hicieron su comentario simultáneamente a la ejecución del discurso de estos hombres. Los últimos lejos de ignorar esas interpelaciones las retomaban incluyéndolas en su propio discurso.

Además las mujeres asumían un rol importante en disputas de hogar o privada "*orikuba*" en Wakajara. Dado que las casas warao no tienen paredes una querrela atrae por lo general gran número de observadores que lejos de quedarse en un rol pasivo dan comentarios acerca del conflicto. Esos actos de habla son identificables como "dar consejo" con su modo de habla normativo que fue descrito por Briggs en el contexto del "*monikata nome anaka*":

En un caso, una pareja tenía problemas con un hijo que por falta de respeto golpeó a su padre, según lo relatado. La "dueña de casa" de la familia donde vivía comentó, que eso era la consecuencia del comportamiento de los padres que solían contradecirse en la educación de sus hijos. De modo normativo ella dijo que madre y padre tienen que hablar con una sola voz.

Toda mujer con hijos y sobre todo las ya tienen nietos, pueden asumir ese rol según lo que me fue permitido observar. La importancia que tiene el estatus de tener hijos pareció manifestarse en la postura y los gestos que tomaban las mujeres cuando tomaron la palabra. Siempre un niño sobre la cadera y agitando vivamente con la mano libre. Es obvio que el control social de un público siempre presente en potencia es algo que los habitantes de Wakajara concibieron como positivo y necesario. En el caso de esas *orikuba* las mujeres se hicieron porta voz de reglas generales y normativas de la vida comunitaria warao. Una función que corresponde a la de las chantres en el ritual de lamentación *sana* que también exista en Wakajara. Eso demuestra que las mujeres, que desde un punto de vista externo, parecen tener poca influencia política tienen gran influencia moral adentro de la comunidad. Si entonces los hombres asuman el papel de persona de contacto con el mundo exterior criollo a menudo son porta voces también de la opinión de las mujeres, sobre todo de las mujeres ya ancianas "amas de hogar" (*janoko arotu*).

También se ve que la polifonía descrita por Briggs en la actuación de *sana* no solamente se encuentra en las reuniones públicas de carácter político comunal sino también en las disputas de hogar o sea en los comentarios acerca de ellas. El rol de las mujeres en las reuniones públicas es parecido al rol de respondedor descrito por Briggs en la práctica de la narración del mito *deje nobo*. Esa polifonía parece un tema importante de la literatura oral warao y un reflejo de la relativa igualdad de la estructura social.

Con respecto a la *joa* ya mencioné que la *joa* laica existe en Wakajara y que todavía hay algunos chamanes en el pueblo y en los alrededores. La religión evangélica bajo la forma de bautistas, sin embargo, le ha declarado la guerra a las prácticas chamanísticas. No solamente prohíben el consumo del tabaco sino que tratan de sustituir los cantos chamánicos por rezos cristianos que enfrentan los espíritus o *jebu*. En el habla de Wakajara ese nuevo género religioso recibió el nombre de "*jebu saba jia*" o sea "regañar al espíritu". De ese modo el espacio social de mayor influencia de los hombres mayores se va disminuyendo. Un hombre de edad media asumió por lo tanto el rol de predicador evangélico local, el cual es ahora una nueva institución para tomar influencia a nivel de la política comunal.

En cuanto a *dokotu* no les he escuchado con excepción de canciones de cuna. Como la mayoría de esas canciones ocurre en el cuadro de las fiestas o rituales tradicionales, la influencia evangélica que erradica esas prácticas. Solicitando esas canciones me cantaron sobre todo mujeres algunas incluyendo ya canciones evangélicas traducidos al Warao. Salió a la luz del día que la mayoría de las personas se saben pocas canciones o las recuerdan mal.

Queda como último género el de *deje nobo*. Si bien lo hay en los alrededores de Wakajara preguntando por un narrador me indicaron siempre un mismo hombre que vivía solamente a veces en el pueblo. Así fue solamente durante mi tercera visita posterior a mi trabajo de campo extendido que pude grabar algunos cuentos. El contexto de los *deje nobo* ha desaparecido con la luz eléctrica y el evangelismo. Así todavía hay personas, tanto mujeres como hombres y hasta jóvenes que conocen un *deje nobo* y lo pueden contar solo o completándose uno a otro pero como la actuación típica de *deje nobo* en la madrugada o en la noche ya no ocurre, es cuestión de una generación, la desaparición de esa práctica. Los tiempos descritos por Wilbert o Heinen los pioneros de la investigación antropológica de los warao recuerdan sesiones extendidas de contar cuentos y la importancia que le daban los propios narradores a sus mitos es documentado en esa anécdota de parte de Johannes Wilbert que empezó sus investigaciones en los años 1950, tratando de aprender el idioma por la transcripción de textos mitológicos:

Su informante más aplicado era un viejo chaman que según Wilbert tenía una paciencia sorprendente y que cada mañana a las 4:30 se presentó al lado de la hamaca del antropólogo todavía cansado con la pregunta retórica "*mate ubaya?*" (todavía duermes?) para dictar al investigador dúctil hasta las 11:00 de la mañana.¹⁶³

Dos a tres veces por semana Wilbert tenía que leer los textos delante de un público más extendido. Así el chaman contaba en principio también para los oyentes del pueblo y les demostraba los efectos de su enseñanza aumentando su prestigio social.

¹⁶³ Entrevista con J. Wilbert 2002.

Ahora bien, los "*deje jiro*" o sea relatos de tiempos presentes forman parte de la vida cotidiana warao también en Wakajara. Como es muy común la practica de visitarse dentro del pueblo o de partir en viaje para ver familiares que viven más lejos quedándose hasta meses en la casa de estas. Existe mucho espacio social para este género. Aparte de relatos propiamente dichos se intercambian rumores, novedades e informaciones útiles de toda clase. Como la descendencia es matrilineal (se define por la línea materna) en la sociedad warao los familiares que se visitan forman por lo general parte de la familia de la mujer. En esas ocasiones se separan los hombres que en una sociedad matrilocal provienen de otro grupo de las mujeres y forman un grupo aparte. Muchas veces he visto que hasta se quedaron fuera de la casa en la orilla del cañito bromeando entre si. Para esas ocasiones existe un género que también hay en el delta central y que Briggs por ejemplo llama "*mock insults*" (insultos chistosos).¹⁶⁴ Esos insultos por lo general hacen alusión a la sexualidad masculina. Es frecuente acusarse de homosexualidad o entre hombres más viejos de preguntarse, si todavía esta vivo el miembro. Según mis observaciones, ese tipo de discurso no solamente es común entre amigos sino también se usa para entrar en contacto con hombres desconocidos. Es interesante comparar ese género con la manera de hablar de nuestros hombres alemanes que más bien halaban del sexo con mujeres.

6.3 Observaciones generales acerca del sistema de géneros warao

De esa manera llegamos a unas observaciones generales acerca del sistema de géneros warao aquí presentado. A parte de ser arte verbal, algunos géneros tienen una gran multifuncionalidad como en el caso de *sana* que es a la vez una manera de manejar emociones fuertes, un instrumento de crítica social y que forma un contrapeso femenino a las áreas de influencia masculina dentro de la sociedad warao. También en el caso de *sana* llama la atención la penetrabilidad de los límites de ese género. Es característico para *sana* de incluir una multitud de citas provenientes de otros géneros. Tanto como hemos observado que la frontera entre *joa* y *dokotu* no es absoluta si uno pone a la *joa* laica como género intermediario. De este lado los medios estilísticos que se emplean en el lenguaje ritual *jebu tribu* comparten con los medios estilísticos en canciones su función de "camouflage". Y, como vamos a ver más adelante, también en la narración mitológica hay varias técnicas las cuales contribuyen a que el texto no sea demasiado obvio, sino que conserva cierta tensión narrativa. Todo eso podemos subsumir bajo la idea del "camouflage literario" aunque el autor de ese término, Barral, no lo haya concebido con un sentido tan amplio. Ahora bien, hay rasgos interesantes adicionales con respecto a la estructura del sistema de géneros de las cuales no quiero privar al lector.

¹⁶⁴ Briggs 1993b: 401.

6.3.1 Relación entre los géneros

Con respecto de las relaciones entre los géneros, Briggs señala una continuidad personal entre los actuantes de *deje nobo* y los cantantes de la *joa* chamánica. Porque los iniciantes que quieren aprender el arte del chaman *joarotu* no solamente aprenden varias canciones de tipo *joa* sino que también llegan a conocer un gran repertorio de mitos *deje nobo*:

"Ejecutar *deje nobo* es un acto de poder y peligroso en potencia. Esos textos narrativos proporcionan la base etiológica de las practicas del *hoarotu*. Toda esa multitud de *hoa* que constituye la base de rituales curativos y mortales se basan en *deje nobo* concretos." ¹⁶⁵

Otra relación existe entre la *joa* laicas, la *joa* chamanística y la canción *dokotu*. Según ya lo expuesto, los medios estilísticos que ocurren en lenguaje ritual de las *joa* del propio *joarotu* ocurren por lo menos en parte, también en otros tipos de canciones. Como las *joa* laicas asimismo hacen uso del "camouflage literario" y tal en el género de *dokotu* se usa igualmente un lenguaje poético incluyendo "deformaciones" de la palabra aún que sea por fines rítmicos, los límites entre esos géneros no son absolutos. Así que se podrían considerar a las *joa* laicas como clase transitoria entre las *joa* chamánicas y los *dokotu*. Las lamentaciones *sana* por su parte comparten algunas características estructurales de la repartición de voces con la manera de cantar *dokotu* a coro. Y como *dokotu* también aparecen en mitos *deje nobo*, hay conexiones entre esas canciones no chamanísticas y *sana* y los mitos *deje nobo*.

Ese rasgo de límites abiertos encuentra una correspondencia en la relativa igualdad de la sociedad warao en la que no es completamente hermético el saber de los chamanes. Como lo demuestra el caso de las chamanas que han aprendido su arte participando en las sesiones de su marido. Las *joa* además (con excepción de las *miana*) son públicas y forman parte de rituales curativos o comunales como el *Najanamu*. Tal vez es una característica propia de la sociedad warao que - sino es imposible hacer algo en secreto - es por lo menos visto amenazador. De este modo el chaman que canta su *miana* (*joa* dañosa) lo hace fuera del público. ¹⁶⁶ La permeabilidad relativa entre los géneros no significa que no se reconocieran los/las especialistas sea de *joa* chamánica (los "*joarotu*"), sea de la *joa* laica (los *ajitemoi arotu*). De esa manera se llama a los cantantes destacados de *dokotu* "*dokotu arotu*". Son especialistas reconocidos y artistas del arte verbal que hacen valer su talento y gusto personal en la actuación de su género preferido.

Como relación adicional entre los géneros, Briggs menciona la relación funcional. Puesto que esto ocurre entre las reuniones de mediación "*monikata anaka*" y las lamentaciones *sana*. Ambos fueron señalados por parte de sus informantes warao como medio de revelar una verdad estando

¹⁶⁵ Briggs 1993a: 181. (Traducción del inglés es mía.)

¹⁶⁶ Parece una necesidad fundamental para la sociedad warao la publicidad de todo acto (aparte del acto sexual, del parto, del estado de menstruación y de la higiene personal). Quienes se apartan del control del público se temen como posibles enemigos de la comunidad.

detrás de un conflicto. El sentido práctico de esta relación funcional se puede observar, en la medida que la muerte de cualquier persona es por lo general, entre los warao, considerada a manera de resultado de una actividad malevolente por parte de un chaman que haya practicado su arte en secreto.

De ese modo se puede resumir que hay varios tipos de relaciones entre los géneros individuales warao. Sea de medios estilísticos tal en el caso de *joa* y *dokotu* o de la forma de cantar como en el caso de *dokotu* y *sana*. Además hay relaciones funcionales como las mencionadas por Briggs en el caso de las reuniones "*monikata anaka*" y las lamentaciones *sana*. Aparte de eso existen conexiones entre los géneros al nivel de contenido así es el caso de deje *nobo* y *sana* que pueden incluir otros géneros dentro de sí. Así mismo Briggs utiliza precisamente el ejemplo de *sana* para criticar el concepto lingüístico vigente de "género". Por este motivo parece interesante de resumir sus observaciones. ¿Serían propias a un género de una tradición oral específica (la warao) o van a llevarnos a conclusiones más generales?

6.3.2 "Eventos de habla" incluyendo varios géneros y sus implicaciones metodológicos

Señala Briggs que las actuaciones son estructuradas por ciertos contextos metapragmáticos como en el caso de *sana* por la composición de las participantes. Sin embargo, eso no quiere decir que esos factores metapragmáticos necesariamente causan el discurso dentro de una actuación de cierto género al ser homogéneo.¹⁶⁷ Aparte de géneros como la *joa* chamanística donde eso es el caso, hay otros géneros warao en los cuales hay una variación enorme. Poniendo el ejemplo de *sana*, en las lamentaciones rituales de muerte; varía tanto lo que se canta, como la coordinación de las voces, y esto en forma constante. Aparte de eso hay eventos de habla que se distinguen por la inserción de géneros formalmente y funcionalmente distintos como las reuniones de mediación "*monikata nome anaka*". Como vimos allí se trata de reconciliar de manera exitosa los dos tipos discursivos: tanto el narrativo, como el de dar consejo.

También en el caso de *sana* juega un papel importante la combinación de géneros. Si bien no se trata de poner un discurso al lado del otro, este género asume a su vez el papel de contexto regulativo para la inclusión de toda una serie de géneros diferentes. Los mismos warao habían identificado los eventos de habla *sana* y *monikata nome anaka* como medio para conseguir la verdad y reconciliar dos partidos en pleito. La diferencia reside en lo que *monikata nome anaka* se desarrolla bajo la supervisión de hombres mayores (*aidamo*) mientras que *sana* es un evento de carácter casi exclusivamente femenino.

¹⁶⁷ Briggs 1993b: 415f.

A este momento surge la pregunta si esa manera de combinar varios géneros dentro de uno solo es algo singular de la etnografía del habla del warao. En la tradición de la investigación del discurso de citación se ha subrayado la función de aumentar la heterogeneidad ideológica por la combinación de varias voces. Briggs opina por su vez que esa calidad dialogante no ocurre únicamente en ciertos tipos de actuaciones, sino que es más bien una característica esencial del proceso de actuación en sí.¹⁶⁸ Los autores abogan aquí por la utilidad de la perspectiva del actuante¹⁶⁹ para aclarar cuestiones de forma, función, contenido, estilo y contexto. Esa importancia destacada al hablante critica por inclusión otras metodologías que desatendieran el actor del acto de habla como por ejemplo la vista que pone al texto como central de la "*Textlinguistik*" alemana o del "análisis del discurso" anglófono.

A pesar de lo dicho, el concepto de género sigue asomando un papel central como forma expectativas estructurales con respecto a la organización de las diferentes entidades. Así provee de esquemas para la producción e interpretación del discurso. Al mismo tiempo no es un concepto cerrado. Como lo demostraron los dos contextos de *sana* y de *monikata nome anaka* que ambos implican la creación de relaciones dinámicas y complejas entre géneros diferentes. Así los géneros llegan a ser en la vista de Briggs "recursos para la comunicación" que se forman y agrupan constantemente de nuevo.

6.3.3 La influencia de los datos warao sobre la evolución metodológica de Briggs y Bauman

Después de lo dicho de los géneros warao sobre todo acerca los de *sana* y *monikata nome anaka* no parece tanto una coincidencia que el sociolingüista Charles Briggs haya desarrollado un acercamiento a base de datos warao que tenga un enfoque de la actuación y del rol del hablante. Esa vista del funcionamiento del arte verbal parece muy cerca de la vista emica de los waraohablantes. Sea en este sentido el acercamiento de Briggs y Bauman nos da una información - aunque sea de manera indirecta - acerca de la perspectiva que asuman los warao hablantes nativos frente a su lengua. Si además asumamos que la lengua warao es también una propia lengua oral entonces lo que demuestra la metodología de Briggs y Bauman como puntos de enfoque sería característico para las lenguas orales por lo menos de la parte oriental de Suramérica.

Es una tesis que presupone una acción recíproca entre el "objeto de estudio" (la lengua warao) y el desenvolvimiento de una teoría sociolingüística. De hecho la dimensión de la relación entre "objeto de estudio" y formación de metodologías y teorías científicas a menudo se subestima. Y

¹⁶⁸ Briggs 1993b: 416.

¹⁶⁹ Briggs 1993b: 417. (*a more agent-centered perspective*)

si se parte de la idea que "el objeto de estudio" es algo pasivo también hay equivocación con respecto a la cualidad de esa relación. Como hemos visto los lingüistas estructurales no encuentran más que estructuras y lo más abstracto que se proponen su "objeto de estudio" lo más abstracto sus teorías se vuelven hasta el punto de la gramática universal de Chomsky. No quiero decir que esa teoría no tenga sus meritos solamente estoy convencida que no describe todo lo que es la lengua humana porque es un fenómeno mas amplio. Además no se da cuenta de ser enraizado firmemente en el ámbito de una cultura de escritura. Puesto otramete parece que el acercamiento de la gramática universal nos revela tanto sobre el del fenómeno de la lengua que sobre el fenómeno de la cultura de escritura. Siendo una diferencia fundamental entre Chomsky y Briggs/Bauman el trato que recibe el hablador. Por una parte es visto como el productor impersonal (ideal) de datos lingüísticos, por la otra asuma un papel importante como punto departida metodológico. Como yo personalmente me intereso a perspectivas no se trata aquí de presentar una evaluación de los dos acercamientos sino de referirlos a sus respectivos fondos que se encuentran en diferentes tipos de datos lingüísticos dentro de diferentes ámbitos culturales. Quiero demostrar que lo que constituye una lengua puede ser algo muy diferente según las perspectivas.

Además surge un momento de influencia mutua entre las diferentes perspectivas. Se podría decir que la perspectiva de los warao hablantes trasciende la perspectiva del sociolingüista Briggs. Como se compromete a la "inmanejable" lengua oral warao se hace más propenso a influencias que investigadores estructurales. Esa "propensión", signo de espíritu abierto, me parece muy positiva desde el punto de vista antropológico. Ya que solamente de esa manera es posible acercarse a la comprensión de un fenómeno primeramente ajeno. Parece más bien absurdo al antropólogo de presumir que lo que él ya sabe de manera heurística acerca del fenómeno de la lengua sea lo único que hay a saber en una cultura ajena acerca de ello. La perspectiva de Briggs no aspira una radioscopia "objetiva" de la lengua Warao sumergiéndola en una luz de comprensión siempre igual, sino que refracta en la lengua warao y la perspectiva de sus hablantes: La énfasis que pone Briggs en la permeabilidad de los géneros tiene sus raíces de manera obvia en los datos warao. Si hubiera investigado él el sistema de géneros de otra lengua (oral) tal vez ese aspecto no le había llamado la atención de igual manera. Es por eso que él se pregunta si la relación firme entre ciertas estructuras de participantes, patrones formales y parámetros funcionales es característico solamente para algunos géneros dentro de algunas comunidades lingüísticas. Los datos warao de todas maneras llevan a la conclusión que no es aconsejable de comprender el concepto de género como entidad aislada como demuestra el caso

de "*sana*". Subrayan la importancia analítica de la metapragmática explícita en textos orales y la necesidad de poner al hablante en primer plano.

7 Detalles acerca del género de la literatura oral warao "*deje nobo*"

Después de haber dado una visión general sobre el sistema de géneros warao quiero ahora proceder al análisis más detallado de un género en especial que es lo del cuento mitológico o "*deje nobo*" en Warao. Es para darle al lector una impresión de lo que significa la arte narrativa oral en la práctica.

7.1 La importancia de género mitológico en la oralidad suramericana

La importancia que fue atribuido al género de cuentos mitológicos por parte de los investigadores occidentales tiene su correspondencia en la perspectiva amerindia. De hecho historias del tiempo mitológico son un género resaltado dentro de la literatura oral de muchos grupos amerindios viviendo en la selva de tierras bajas. Y parece que ese tipo de cuentos es más frecuente en Suramérica que en otros continentes como por ejemplo África.¹⁷⁰

Para los Amerindios la importancia del cuento mitológico reside en su relación con el presente como ya lo señalamos para el caso de los "*deje nobo*" warao. Aclara Münzel que los mitos son actuados en el contexto de situaciones actuales que mantienen un lazo estrecho con la forma, el contenido y el significado de la narración. Pueden ser narrados en función de comentarios acerca de acontecimientos ya sucedidos o como indicación hacia acciones deseadas de parte del narrador para el futuro. Aparte de eso sirven para actualizar una cosmovisión, lo que quiere decir que no transmiten contenidos invariables. Es más bien que el pasado se refleja tanto en los mitos como lo hacen prácticas y reflexiones o experiencias del presente. Aparte de lo cotidiano se incorpora también lo histórico de una cultura o experiencias con mundos ajenos, como en el caso de los Warao la confrontación con los Amerindios caribes o el contacto con los Criollos y Europeos. Aparte de esas funciones tienen como objetivo divertir y dar al artista oral la posibilidad de poner en escena su individualidad y habilidad artística.

7.2 La actuación de los mitos warao

Según Münzel la forma narrativa del cuento mitológico se distingue como género más distanciado y calmado en comparación con otros de la literatura oral de la Suramérica oriental. La postura distanciada del narrador con respeto al contenido referido es una característica que en mitos warao se realiza por el uso de un sufijo especial de citación. Ese sufijo "*-yama*" no

¹⁷⁰ Münzel 1986: 198f.

solamente se agrega a formas verbales sino también a sustantivos y palabras que corresponden a lo que en nuestros idiomas es el adjetivo. Se puede traducir por "así dicen/relatan" en el caso de los cuentos. Pero como su uso es muchas veces limitado a la parte introductoria del mito es más bien un medio de ubicación del oyente que un medio estilístico que se emplee a lo largo del cuento entero. Sin embargo, hay algunos narradores que lo utilizan más frecuentemente que otros, siendo eso otro ejemplo más de la "libertad artística" o individualidad artística del narrador. Una vez delimitado el cuadro mitológico la narración asume una forma más directa y cautivadora de manera que los oyentes tienen la impresión de estar trasladados al tiempo mitológico de los sucesos.

Por otra parte no puedo afirmar que las presentaciones de mitos warao sean especialmente calmosas. Es cierto que los oyentes escuchan con la "etiqueta del silencio atento" como lo ha caracterizado Münzel pero quien se imagina un ambiente silencioso estaría equivocado:

" (...) la reverente atención que prestan los oyentes con el asentimiento de cabeza o repitiendo las últimas palabras de cada frase importante *yajoraba*, a pesar de que se trata de relatos tan conocidos por ellos, nos obliga a admitir que éstos son mitos vivos, operantes (...)"¹⁷¹

Julio Lavandero, como experto de la oralidad warao, nos da aquí el término nativo warao de escuchar adecuadamente a un mito: "*yajoraba*". Esa palabra como verbo significa "escuchar" pero también "aceptar lo dicho", "creer" y "responder".¹⁷² Nos orienta referente a la etiqueta warao que exige del oyente no solamente escuchar pero también dejar entrar las palabras del narrador en sus reflexiones y demostrar alguna reacción acerca de ellas. Precisamente el acto de no quedarse silencioso y de asumir el papel de respondedor repitiendo los momentos claves del cuento es visto como evidencia de la atención de los oyentes y de su involucramiento emocional. Las pocas veces que he podido escuchar un cuento warao el ambiente era alegre y sereno. Los oyentes se reían a menudo e hacían comentarios cortos animando al narrador. Este por su parte era una persona alegre que parecía gozar aún más de su propia narración que su auditorio, ¿fue eso entonces una característica individual de su actuación?

Parece que no. El contenido de los mitos warao es en ocasiones bastante "picante" y los acontecimientos se suceden de manera turbulenta. Prácticas sexuales se describen con detalle y sacar a la luz pública esos asuntos íntimamente privados da origen a gran alegría de parte de los oyentes. Sin embargo no todos se ríen de la misma manera. Un narrador de Lavandero, Evaristo Valor, le había relatado que siendo joven no solo él se había reído al escuchar el cuento del origen de los Warao narrado por su abuelo. No, todos los hombres se habían destornillado de risa

¹⁷¹ Lavandero 1994: 15.

¹⁷² Higham 2003: "aceptar(palabras)/creer." Barral 1979b: "yajorabá-": "Escuchar // 2. Contestar."

mientras que las mujeres se habían quedado serenas. Más bien ellas suelen protestar cuando se hablaba de las transgresiones sexuales masculinas, como nos refiere Lavandero:

"La narración no pretende provocar al vicio sino a la risa que desprecia y sanciona las desviaciones sexuales, una risa convencionalmente protestada por las mujeres presentes con su, al parecer, indiferente silencio, que luego explota en carcajadas y pícaras alusiones cuando se creen solas."¹⁷³

Eso discrepa del cliché de la mujer propensa a reírse. En el caso de la cultura warao son más bien los hombres que no se contienen mientras que las mujeres guardan la serenidad.

Como ya mencionamos la fábula moralizante está ausente en Suramérica y falta la moraleja final en los mitos amerindios en general y en el mito warao en especial. Pero como lo destaca Lavandero que en tanto que misionero tiene preocupaciones especiales no es que el comportamiento referido en los mitos warao sería un patrón para la conducta humana de todos los días. Así la descripción de algún comportamiento sexual aberrante no invita a la imitación sino provoca la risa de sanción. Más generalmente hay una discrepancia marcada entre el comportamiento de las personas en los mitos y el comportamiento ideal de la sociedad warao. Me llamó la atención esa manera de "leer" los cuentos en un contexto más moderno que es lo de la televisión. Durante mi trabajo de campo me extrañaba la práctica de miembros de la casa que me hospedaba de elegir videos de guerra y batalla asiática para verlos en el equipo de video. Como en la sociedad warao son raras las erupciones de violencia les comunicaba mi inquietud acerca de su gusto cinematográfico. La respuesta fue muy reveladora. Les provocaba ver esas películas en función de ejemplo disuasorio. De hecho los mitos tienen frecuentemente como tema la trasgresión de normas de moral que luego son sancionados por el destino.

Con diferencia a nuestras fábulas el mensaje moralizante se transmite más bien por implicación y no se encuentran de manera condensada al final del cuento. Le deja al oyente la labor o la posibilidad de establecer una relación con condiciones actuales o acontecimientos recientes:

"(...) pero en los comentarios se deja caer la alusión como quien no dice nada. Este procedimiento didáctico, muy típicamente guaraúno, tiene la expresión que le hace referencia: *a kojokoia uara* = "hablarle por las orejas". Como quien dice: de refilón. En vez de "hablarse en las orejas" = *a kojoko eku uara*."¹⁷⁴

No se le mete la moraleja activamente dentro del oído del auditorio (*akojoko-eku warakitane*) sino que se ubica cerca de los oídos (*akojoko-ya warakitane*).¹⁷⁵ Eso deja más libertad de interpretación a los oyentes y evita acusar alguien directamente de manera que todo el mundo puede gozar de la actuación artística. Sin embargo el mensaje moralista aunque sea por implicación está presente.

¹⁷³ Lavandero 1991: 42.

¹⁷⁴ Lavandero 1991: 211, nota de pie: 10.

¹⁷⁵ "*kojoko*": oreja. "-*eku*": en, "-*ya*" sufijo nominal que indica distribución: alrededor de.

Hay que mencionar además que hay varias maneras de contar un mito con contenido semejante. Como ya vimos en el ejemplo formulado por Briggs y Bauman según la situación de habla pueden tener los mitos diferentes implicaciones metapragmáticas. Sin embargo me refiero aquí a una distinción que el narrador formula en la parte introductoria de su texto oral. Así hay dos versiones en el primer tomo de Lavandero¹⁷⁶ de un mito contado por el mismo narrador (Evaristo Valor) en el lapso de pocos días. Trata de la transformación del murciélago (*sâ anamonina*):

"... cuando el contaba para la gente, ésta se reía por las gracias dichas, y le excitaba con interjecciones de aliento y aplauso: isa! ama o! ama seke! nomer'isia! nome katane! etc." ¹⁷⁷

Cuando Lavandero pregunta al narrador si podría contar el cuento de esa manera para su grabación. El concede ese favor al misionero y declara que lo va a contar "como de risa" (*iasa moika*). La segunda versiones se distinguen por el estilo más vivo y la estructura narrativa más libre tanto como por la descripción más detallada de las escenas de contenido sexual.

Como no he podido asistir a muchas presentaciones de mitos solamente puedo referirme a lo que cuentan otros investigadores como por ejemplo J. Wilbert, D. Heinen o J. Lavandero. Ya mencioné que los mitos de preferencia se contaban en la noche o la madrugada como pasatiempo pero a menudo con fines pragmáticos adicionales. Sin embargo, con la introducción de la luz eléctrica en muchos poblados warao y con el cambio de los patrones matrimoniales esas situaciones tradicionales de habla van desapareciendo. Hoy en día los hombres casados jóvenes tienen más movilidad y pueden irse en grupos de amigos a trabajar en la talla de madera (mangle) o la recolección del palmito para ganar dinero. Eso aflojó la autoridad del suegro dentro del grupo matrilocal que tradicionalmente era el jefe del grupo de trabajo compuesto por sus yernos.

7.3 El tiempo mitológico de los Warao

Lo especial del mito es sin duda su ambiente fuera del cotidiano. Desarrolla sus acciones dentro del tiempo mitológico que es un tiempo aparte del tiempo presente de las experiencias humanas de todos los días. Sin embargo, este tiempo mitológico en Suramérica aunque sea un tiempo pasado no es un tiempo acabado. Como anota Münzel y como lo confirmaron mis propios interlocutores warao es todavía posible que uno encuentre a los seres de tiempos primordiales sobre todo en la selva apartada. Como es el caso en otros grupos amerindios también los mitos warao forman parte de y son expresión de una cosmovisión de carácter religioso y filosófico.

¹⁷⁶ Lavandero 1991: cuentos número 8 y 9.

¹⁷⁷ Lavandero 1991: 142.

Como el tiempo mitológico de los warao nos es ajeno parece oportuno exponer algunas características de su cosmovisión ubicándola dentro del contexto más amplio de la Suramérica oriental.

Para ese fin vamos a ponernos dentro de la perspectiva del misionero capuchino J. Lavandero para compartir sus primeras observaciones. A lo largo de su práctica de transcripción de mitos warao se dio cuenta de algunas características que le parecían extrañas y remarcables confundiéndole a veces. Así Lavandero notaba que las personas dentro de los cuentos mitológicos aparecían tanto en forma humana como animal transformándose en ambas direcciones. Esas transformaciones además se hacían a escondidas dentro de la selva o en el santuario warao por medio de un ritual de tabaco:

"inamonekitane inabe iarubuae: fueron a transformarse a la selva, a escondidas. Es curioso constatar que la transformación se hace en la selva, a escondidas, como si fueran a cambiar de ropa.¹⁷⁸

Primero Lavandero pensaba que era eso una inconsistencia típica de los mitos de transformación (*a namonina*) donde la fantasía podía deformar la realidad a su gusto.¹⁷⁹ Pero luego se daba cuenta que los seres se transformaban sobre todo a base de la forma humana: "(...) todos los seres o al menos los más representativos tienen su origen en el guarao, son guaraos transformados"¹⁸⁰ dando de esa forma origen a animales o plantas. Se preguntaba entonces si los animales y plantas fueron guaraos en los tiempos primordiales. Porque así lo parecían creer los chamanes iniciados.¹⁸¹

Bien es verdad que los mitos de tipo *anamonina* contaban el "origen" de los seres pero no se trata de "mitos de origen" propiamente dicho. Es que relatan como el mundo llegó a su orden actual, pero no lo hizo a causa de creación sino de transformación. Y eso obviamente a base del ser humano. Además el cambio de formas no es necesariamente de naturaleza permanente. Esas creencias chocan con la mitología cristiana tanto como con nuestra visión biológica que el ser humano descende del reino animal permaneciendo en última instancia un animal. Estarían los Warao convencidos que entonces los animales quedan después de todo seres humanos? Eso explicaría también la práctica de los chamanes de conversar a través de la canción "*joa*" con toda clase de seres incluyendo los animales y espíritus. De hecho dentro del tiempo mitológico humanos, espíritus y animales no solamente conversan uno con otro sino que se unen sexualmente y llegan hasta a engendrar descendientes. Junto con la observación de Lavandero

¹⁷⁸ Lavandero 1991: 233, nota de pie 18.

¹⁷⁹ Lavandero 1991: 80, nota de pie 2.

¹⁸⁰ Lavandero 1991: 232.

¹⁸¹ Lavandero 1991: 184, nota de pie 2.

que la transformación se parece al cambio de vestido, siendo de manera superficial, eso confirma la suposición de que la naturaleza humana sigue bajo la superficie de forma animal.

Como nos va a demostrar el mito "*Mako*" los espíritus, animales y seres humanos se parecen en los tiempos mitológicos y pueden todavía asumir forma humana hoy en día. No obstante esa vista es insoportable para el ser humano actual y le enfermará mortalmente. Solamente los chamanes iniciados son capaces de sobrevivir un tal encuentro sin daño.

Resumiendo podemos entonces distinguir tres características del tiempo mitológico que nos parecen ajenos y necesitan explicación: Primero es el hecho de que el tiempo mitológico aunque sea un tiempo pasado no está acabado y sigue en conexión con la realidad. Segundo parece que los animales actuales no fueron creados sino que se transformaron a base del ser humano conservando esa forma humana bajo la superficie como si su forma animal no fuera más que un disfraz. Por lo tanto pueden volver a tomar apariencia humana. Y tercero hay una concentración temática sobre la transformación. Efectivamente nos confirma otro experto de la mitología warao:

"Hay una gran preocupación y familiaridad con el motivo de la 'transformación en la literatura folclórica warao. La transformación sucede a gente y cosas, como medio de fuga, castigo, o porque es conveniente. Ese motivo (...) no solamente sucede como medio *deus ex machina* para terminar un cuento pero también como evento conectivo."¹⁸²

7.4 El " Perspectivismo amerindista" y el tiempo mitológico de los Waraos

Ahora bien, precisamente ese motivo tan sobresaliente de la literatura mitológica warao está también presente en otras tradiciones narrativas y cosmologías de culturas amerindias. Es así que Viveiros de Castro en un ensayo sobre el "perspectivismo amerindio"¹⁸³ describe un razonamiento con "calidades perspectivistas" como típico para las culturas amerindias en general. En ese modo de pensar se percibe al mundo como poblado por diferentes clases de sujetos/personas que contemplan la realidad desde puntos de vista desiguales. Lo que sin embargo no equivale a nuestro concepto de "relativismo". La comparación de nuestra cosmología occidental de "culturas múltiples" con el concepto amerindio de "naturalismo múltiple" da lo siguiente:

multi-culturalismo occidental	multi-naturalismo amerindio
unidad de la naturaleza y multitud de culturas	unidad espiritual y multitud corporal
Se garantiza por una universalidad objetiva del cuerpo y de la sustancia frente a la particularidad subjetiva de la mente y del significado.	Aquí la cultura o el sujeto son lo universal mientras que la naturaleza y el objeto son lo singular.

¹⁸² J. Wilbert 1970: 32. (La traducción del inglés es mía.)

¹⁸³ De Castro 1998.

Estamos habituados a la idea que los seres humanos se perciben a si mismos como seres humanos, los animales como animales y los espíritus (dado el caso que se perciben) como espíritus. De Castro por su parte aclara que dentro del "perspectivismo amerindio" los animales (carnívoros) y espíritus perciben a los seres humanos como animales (de captura) y que de esa manera los animales y espíritus se perciben a si mismos como seres humanos. "Percibirse" se tiene que entender aquí en el sentido de un "percepto" no de un "concepto" entonces esa reflexión nos lleva a la conclusión que animales son seres humanos o por lo menos se perciben como personas. El concepto de "persona" es central en ese razonamiento y se puede verificar en muchas autodenominaciones amerindias. Según De Castro esa expresión no designa a los seres humanos como especie sino a su condición social de ser personas (*personhood*). Para él esos etnónimos funcionan como pronombres al nivel pragmático y no como nombres. Designan la posición del sujeto (de la persona como ser social). De allí surgiría la enorme amplitud contextual de esas categorías de identidad que demarca respectivamente a los familiares de "ego" (*mawarao*: mi gente), a su grupo local (*Wakajararao*: la gente de Wakajara), los seres humanos en general (*warao*) hasta todos los seres que tengan subjetividad (*warao-sâ*: la persona-murciélago).

Por lo tanto la palabra "warao" en su sentido más general mejor se traduce por la expresión "persona". La etimología de la palabra no es incontestada. La más probable siendo la de Heinen y Lavandero¹⁸⁴ por razones semánticas, fonológicas e históricas. "Warao" sería entonces la contracción de la palabra "*wajarao*" (< waja -rao: barra/arenal-gente) y significaría literalmente "gente de tierra baja " contrastando con la expresión "*jotarao*" (< jota -rao: tierra alta -gente) o sea gente de la tierra alta que se utiliza para los Criollos.¹⁸⁵ En la narración mitológica "warao" significa "ser humano" o "persona" dependiendo del contexto. En el momento en el cual animales revierten características de sujetos y aparecen como personas se les llama "warao".

Frecuentemente un mito de transformación empieza por una frase del estilo siguiente:

Taiseke	Burerobo,	ebe,	tata,	kwai	warao,	oko	monikajase.
tai	-seke	burerobo	ebe	tata	kwai	warao	oko monika -jase
Pron.3.Sg	-Enf	blanco_Zamuro	antes	allá	arriba	persona	Pron.1.Pl semejante -también

Traduce Lavandero: "El tal Zamuro, antes, allá arriba, era un hombre tal como nosotros."¹⁸⁶

Siguiendo De Castros sería más adecuada la traducción "persona como nosotros". Lo que define a personas es que son sujetos hablantes que pueden tener un punto de vista propio, facultad de accionar y intencionalidad conciente. Esas facultades se resumen en la expresión de "alma" o

¹⁸⁴ Lavandero 1994: 18-28.

¹⁸⁵ En el delta occidental se utiliza respectivamente la expresión "*kiri'tiana*" (cristiano).

¹⁸⁶ Lavandero 1991: 73.

"mente" que también tienen esas personas no humanas. En este sentido las almas amerindias - humanas o no - son para De Castro "deícticos cosmológicos". Eso explica también porque un ser humano muy joven, recién nacido que todavía no tiene la cualidad de persona social puede ser "no warao" como lo ejemplifica una parte de mi diario número VI:

"Anteayer en la noche nació muerto un niño. Todo el mundo se fue a verlo. A pesar de que la madre estaba bien agotada y según mi punto de vista era también triste dentro de su chinchorro me dijo Nora que no era triste: "*Kakobe eku wabakore aruwanerawituana. Misa jisaka takore dijana aruwanera. Takore onaya. Warao jame.*"

Esa frase warao significa: "Si muere dentro de nuestro vientre no estamos realmente tristes. Si ya tiene una semana de edad estamos tristes. Entonces lloramos su muerte. Porque ya era persona."

De Castro llega a la conclusión de que el proceso de diferenciar entre cultura y natura (como la postuló Claude Lévi-Strauss tema central de la mitología amerindia) no distingue tanto humanos de animales, sino que dentro de la visión amerindia ser humano es la condición básica. Siendo los animales anteriormente humanos y no los humanos animales. El punto de referencia común para todos los seres de la naturaleza no es el ser humano como especie sino la condición de ser humano (persona social). Es la base de la idea de la forma animal como vestido bajo cuya superficie se esconde la esencia mental común de forma humana. La perciben solamente los seres de la misma especie o sea seres "tras-específicos" como los chamanes iniciados.¹⁸⁷

7.5 Los mitos de tipo "anamonina" dentro de la literatura oral warao

Esas explicaciones filosóficas nos deberían ser útiles como información de fondo para entender a una clase importante dentro de los mitos warao de tipo "anamonina".¹⁸⁸ Estos mitos forman gran parte de los textos orales recoleccionados por Lavandero y J. Wilbert. La traducción occidental para estas ha sido a menudo "mitos de origen". Sin embargo es evidente que no se basan en el concepto cristiano de la creación acabada una vez por todas. De esa manera Lavandero quien primeramente también clasificaba esas narraciones como "narraciones de origen" o más neutralmente como "cuentos mitológicos"¹⁸⁹ luego traduce "anamonina" adecuadamente por "aparición de los seres". Lleva consigo la connotación de no ser acabado una vez por toda y deja lugar a una naturaleza básica común, punto de partida de toda transformación. Los seres transformados son:

" (...) de tal naturaleza que pueden volver a la forma original humana a voluntad hasta el punto de poder unirse sexualmente con guaraos mondos y lirondos y tener con ellos

¹⁸⁷ De Castro 1998: 471f.

¹⁸⁸ Véase 61.3 para el esquema de la clasificación emica de los "deje nobo".

¹⁸⁹ Lavandero 1992: 22.

descendencia híbrida. Esta descendencia híbrida, desafortunadamente, muere a causa de la transgresión de algún tabú."¹⁹⁰

La importancia que tienen los mitos para la vida diaria se basa sin duda en el hecho de que el tiempo mitológico no ha finalizado. Después de todo ningún ser se puede considerar a salvo de la transformación. Uno hace sus actividades de noche pero hace sexo en pleno día, y pesca serpientes en vez de peces, ¡y ya se transformó en murciélago! Eso hace sentido en la medida que violar las reglas de la comunidad le pone a uno afuera de esa mismo quitándole en el caso extremo el estatus de ser una "persona" en el sentido social.

El narrador empieza un mito de transformación por lo general con la frase estereotipada "*kaina ajidoma*" (cuando nuestra tierra aún era nueva):

Ateje kaina ajidoma tai ama sâ, warao.
ateje ka- ina a- jiro -ma tai ama sâ warao
hace_mucho_tiempo 1.PI- tierra Pos- nuevo -siendo Pron.3.Sg entonces murciélago persona
(Antes en los tiempos primordiales nuestra tierra todavía siendo joven el murciélago era persona.)

Mate sâ namoninaja, kamonika warao.
mate sâ namoni -na -ja ka- monuka warao
todavía transformar(se)-Neg.V -Part 1.PI- semejante persona¹⁹¹
El murciélago todavía no se había transformado, era persona como nosotros.)

Conforme a las explicaciones de De Castro los seres humanos forman por lo general la base de las transformaciones en animales. Es interesante observar que el ser que en el mito citado todavía es medio humano medio murciélago no se llame "murciélago-persona" sino "persona-murciélago" "*warao-sâ*". Los animales en los tiempos primordiales no se han transformado aún completamente aunque ya demuestran preferencias no humanas. A menudo la transformación no es imperativa sino que más bien está en un hilo y depende de coincidencias más o menos desafortunadas. Eso encentra su expresión en la frase "*ayajuka*", literalmente: "por una cola" (por un pelo):

"Es la expresión consagrada en los mitos para indicar que, cuando en el mundo se estaban repartiendo los destinos de las especies, en los tiempos primordiales, nosotros estuvimos a punto de conseguir o de perder las buenas oportunidades. Deja entrever que nosotros también estuvimos a punto de convertirnos en vampiros, si hubiéramos seguido las malas costumbres de uarao-saa."¹⁹²

Según De Castro el animal tiene valor simbólico como prototipo del otro (ajeno) incluyendo los familiares emparentados por matrimonio. Así es que en los mitos los animales puedan aparecer como parientes de los seres humanos. Además los animales pueden tener relaciones familiares

¹⁹⁰ Lavandero 1994: 13.

¹⁹¹ "sâ anamonina" 001-002 en Lavandero 1991: 125-129.

¹⁹² Lavandero 1991: 142.

entre las especies. Así por ejemplo el jaguar es el *Daku* (tío materno) del zamuro proporcionando ese de alimentos (el zamuro come lo que le deja el jaguar) o el araguato que se designa en el mito "Mako" como *Daku* del halcón y por lo tanto es la comida de los hijos de este. De Castro proclama el grupo de animales que forma parte del "perspectivismo" como limitado. Sólo son animales que asumen un papel simbólico clave dentro de la cultura como los grandes animales carnívoros y las especies de animales principales de presa para el hombre. Es cierto que esos animales aparecen en los mitos *anamonina* warao, sin embargo la transformación alcanza un grupo de seres naturales mucho más extendido. Así en el mito de *Mako* encontramos a dos animales que el héroe warao designa con términos de parentesco y que le pide ayuda. Es la lapa (*teko*) que llama "abuela" y el acure (*kwamara*) a quien llama tío materno (*daku*). Es cierto que esas dos especies forman parte de los animales de caza hoy en día, sin embargo eso por lo menos en el caso de la lapa, es un fenómeno reciente como los warao tradicionales no comían su carne ni lo cazaban.¹⁹³ Otro caso es el del acure que como tío materno (*daku*) es en una sociedad matrilineal el pariente masculino más próximo. La relación entre el *daku* y sus sobrinos que llama "*majiro*" (literalmente: mi nuevo) es caracterizada por cariño cuidadoso e incluye ciertas obligaciones. Así el acure tiene la obligación de darle a su *jiro* humano comida y protección de sus enemigos los "espíritus con las cejas grandes".

Llama la atención que en los mitos warao la transformación no se limita ni a los animales culturalmente más importantes ni en realidad a humanos y animales. De esa manera seres humanos se transforman en plantas. Y ya al hojear los tomos I y III de Lavandero se ve que aparte de animales y plantas son también miembros de otras culturas que originan por transformación tanto como los espíritus pero también algunos astros. En el cuadro de *deje nobo* hay transformaciones por todas partes que no tienen que ser el tema central del mito. Así J. Wilbert nos da la lista siguiente de clases de transformaciones: animales se transforman en objetos, humanos y otros animales; partes del cuerpo de animales se transforman en animales; seres humanos se transforman en animales, objetos, astros y plantas; el pelo humano se transforma en espinas y armas y otras partes del cuerpo humano en animales o plantas. Además se transforma carne en animales, se transforman espíritus en animales, la ceniza se transforma en animales y hasta una materia prima se transforma en objeto ya hecho.¹⁹⁴ Visto eso no parece exagerado de atestarles a los warao una auténtica obsesión con el tema de la transformación en su mitología y cosmovisión.

¹⁹³ Lavandero 1991: 30, nota de pie 40.

¹⁹⁴ Wilbert 1970.

8 El mito ejemplar: "Mako"

Después de toda esa preparación cultural, lingüística y hasta filosófica acerca de los mitos warao tiene el lector ahora debido derecho a un ejemplo plástico. Servirá como base de las demás reflexiones - sobre todo las acerca de la estilística - y como ilustración de lo dicho sobre las características de la oralidad amerindia. Procedemos entonces al cuento mitológico (*deje nobo*) con el nombre de "Mako".

8.1 Notas previas acerca de la fuente del material narrativo

El mito "Mako" es una narración del artista oral Jaime Zapata nativo de Aroi y fue grabada, transcrita y traducida en 1967 por Julio Lavandero en su estación misional de Ajotejana quien la publicó en 1991.¹⁹⁵ Hay que subrayar que el análisis detallado estilístico y pragmático mío solamente fue posible por la calidad del material proporcionado por Lavandero. Como su centro de interés es precisamente la transcripción el ha incluido detalles fonéticos en su transcripción y la equipó de notas extensas. De esa manera los textos transcritos por Lavandero son la única fuente que nos da informaciones sumisamente detallada acerca de las características de la tradición oral warao incluyendo el uso de la lengua y variantes fonéticas y de acentuación.

Sin embargo, hasta en los textos de Lavandero falta información contextual acerca de la situación narrativa que vaya más allá de la descripción de la situación de habla típica para la actuación de los *deje nobo*. No sabemos cual era la ocasión o el motivo para el narrador de elegir ese texto en ese momento y de contarlo de la manera como contó. ¿Es que hacía alusiones a personas específicas presentes o que se refería a acontecimientos recién sucedidos? Es cierto que eternizando una narración oral sobre papel de libro se pierde gran parte del contexto.

Gracias a Dios (o más bien a Lavandero) las finezas del texto original nos llegan de manera indirecta a través de la traducción cuidadosa del "editor" que trató de efectuarla tan literalmente que le fue posible conservar rasgos de la estructura estilística narrativa warao. Donde ese procedimiento encuentra sus límites se completan por las notas del traductor, que siempre es una interpretación de parte de éste. Un medio técnico adicional fue el diccionario de Barral en su segunda edición sin la ayuda del cual mi análisis no hubiera sido posible.

8.2 Definición del género en el cuento "Mako"

No es difícil clasificar al cuento "Mako" como cuento mitológico o sea "*deje nobo*" y dentro de esa clase como perteneciendo al subgrupo de "*kaidamotuma are*", los cuentos de nuestros antepasados. Ese hecho lo precisa el narrador desde las primeras frases de la historia aclarando que los sucesos se desarrollaron en tiempos mitológicos:

¹⁹⁵ Lavandero 1991: 19-30. Lectores interesados pueden obtener la versión interlineal completa que elaboré a base del texto de Lavandero con la ayuda del programa "Shoobox" por correo electrónico (jorojoko@gmx.de).

Kaidamotumayama, ebe, kebe, oko ekidakore,
 ka- ida -mo -tuma -yama ebe ka- ebe oko eko -ida -kore
 Pl-magnitud -Agent.Pl -Gen.Pl -Narrat. antes 1.Pl- antes Pron.1.Pl vacío -Aum -Sim/Cond

anobotomo oto konariayama, Otoida.
 a- noboto -mo oto konaru -ya -yama oto -ida
 Pos- niño(s) -Agent.Pl halcón llevar(se) -Dur -Narrat. halcón -Aum
 (Se cuenta de nuestros antepasados, antes, cuando nosotros aún no existíamos, había un cierto halcón, un halcón enorme que se llevaba a sus niños.)¹⁹⁶

Como ya vimos en la tabla de denominaciones de narraciones warao (6.1.3) la designación del género es algo que tiene carácter formal de fórmula que va siempre acompañada de una expresión temporal. En el mito "*Mako*" el nombramiento se lleva a cabo de la siguiente manera:

Kaidamotuma areniabu ine warakitia.
 ka- ida -mo -tuma a- deniabu ine wara -kitia
 1.Pl- magnitud -Agent.Pl -Gen.Pl Pos- historia Pron.1.Sg vortragen -FutInm
 (Es una historia de nuestros antepasados que yo estoy por presentar).¹⁹⁷

Además el narrador repite la denominación de género para marcar el comienzo de un episodio dentro del cuento que otros narradores contarían como cuento independiente:

Kaidamotuma are.¹⁹⁸
 ka- ida -mo -tuma a- deje
 1.Pl- magnitud -Agent.Pl -Gen.Pl Pos- relato
 (Es un cuento de los antepasados)

Llama la atención el uso de la raíz verbal "*wara-*" que tiene como lo hemos precisado bajo 5.3 el significado básico de "actuar" o "ejecutar". Zapata utiliza aquí un tiempo que se puede designar como "futuro inmediato" (FutInm) por lo que tradujo: "estoy por relatar". De hecho se trata de la expresión verbal compuesta "*deje wara-*" (relatar un cuento) solamente que el narrador en vez de "*deje*" utiliza "*deniabu*" que según Barral viene de "*dehenejebu*": *deje* (relato) -*ne* (?) *jebu* (espíritu). Si le creemos a la etimología expuesta se trata de un relato sobre seres "*jebu*".

Entonces el narrador no solamente ha definido el género de "*deje nobo*" subgénero "*kaidamotuma are*" sino que advierte a los oyentes acerca del contenido. De esa manera el narrador utiliza varias expresiones nombrando la fuerza "ilocutiva" del acto de habla que está por ejecutar. Encaja con la definición de ese género "*deje nobo*" por Briggs como género con alta autoreflexividad.

Otro medio estilístico adicional para definir un género es el uso de la forma de citación o narración "*-yama*". Como ya mencionamos ese sufijo puede pegarse a verbos o sustantivos

¹⁹⁶ Mako: 008.

¹⁹⁷ Mako: 006.

¹⁹⁸ Mako: 043. La palabra "*de*" es la versión recortada de "*deje*" una variante regional.

independientes tanto como a sustantivos atributivos.¹⁹⁹ En el ejemplo analizado ese sufijo se encuentra junto a las dos expresiones "nuestros antepasados " (*Kaidamotuma-yama*) y "se llevó " (*konaria-yama*). Se trata de la primera, respectivamente la última palabra de la frase básica. Esa misma introduce a uno de los protagonistas del cuento, al halcón, subrayando su importancia mediante el suplemente "halcón enorme" (*Otoida*).

En comparación con otros narradores Jaime Zapata, no hace uso extensivo del sufijo "-yama". Eso siendo una característica personal del narrador que destaca su libertad artística individual. Para el Señor Zapata el cuadro del cuento y su definición como mitológico está suficientemente aclarado con la primera frase. Nos acordamos que para Münzel marcar algo como "citación" es un medio estilístico por el cual el narrador se distancia del contenido de lo referido y relativiza la verdad de lo contado. En el caso warao se hace un uso muy repartido de "-yama" dentro de la lengua cotidiana. Tanto que los vecinos Criollos de los Warao utilizan la expresión castellana "según" de manera inflacionaria y a menudo en posición final de la frase. Podría ser eso una instancia de influencia del Warao sobre la variedad deltana del Castellano.

Del otro lado en el mito el uso de este sufijo de citación se limita a los "bordes" de la narración, sirve únicamente para definir el cuadro de la narración. Una vez en *media res* narrador y oyentes entran completamente al mundo mitológico. Un efecto que es reforzado por otros medios estilísticos como la oración directa, el uso de onomatopeya y exclamaciones.

Se puede resumir que la denominación de género y la ubicación dentro del tiempo de los antepasados asigna al mito autoridad, dándole un estatus ejemplar a los sucesos. Esa meta se alcanza mediante el nombramiento directo del género (incluyendo las respectivas expresiones temporales) y el uso del sufijo de citación "-yama". Como ambos medios pueden también ocurrir al final de un cuento se crea un marco que ubica los oyentes dentro del tiempo narrativo. En la parte principal del cuento esos medios no aparecen salvo para marcar un episodio muy independiente. Junto con otros medios estilísticos eso va a transportar a los oyentes fuera del tiempo real de la acción narrativa como si fueran ellos también viviendo los acontecimientos del cuento en carne propia.

8.3 Individualidad artística e intelectualidad

Como la importancia que atribuimos como Europeos a lo escrito nos lleva a negar intelectualidad y individualidad a las tradiciones orales, es necesario demorar en la forma artística, la individualidad y la intelectualidad en el análisis de la literatura oral. Por lo tanto, quiero

¹⁹⁹ Hay solamente un grupo muy reducido que se distingue formalmente como "adjetivo" en Warao. Sin embargo cualquier sustantivos puede usarse de manera atributivos asumiendo así la función de adjetivo.

concretizar algunas observaciones acerca de la individualidad artística en mitos warao ahora. Mientras que su forma artística e intelectualidad serán tratado de manera más detallada bajo los puntos de la estructura narrativa y de los medios estilísticos.

En las primeras frases del mito "*Mako*" el narrador está por mencionar su nombre, sin embargo, se interrumpe. Ese comportamiento encuentra su explicación en la práctica de Lavandero de solicitar nombre y lugar de origen tanto como la fuente del material narrativo de parte del narrador. El hecho de que un mito warao por lo general no empiece con el anuncio del nombre del narrador le hace perder el hilo a Jaime Zapata. Es que un narrador no pone su persona en primer plano en forma anunciada, lo que sin embargo no quiere decir por conclusión inversa que su personalidad y manera individual de contar la historia no fueran importante. Pero más bien la meta de distinguirse se consigue mediante una actuación estilísticamente refinada.

Sin hesitación adicional Jaime Zapata nombra su lugar de origen y la fuente de su material narrativo: El es de Aroi pero el cuento que está por relatar lo escuchó en la boca del río Ajotejana.

Lo que sí se precisa normalmente en la parte introductoria de una narración warao son el género (como ya vimos) y el tema. Como es el caso del sufijo de citación que se emplea al comienzo y al final de un cuento, también se puede nombrar el título una segunda vez en las últimas frases de una narración:²⁰⁰

Wajaka nabakanae dija' tamajasia akwa
 wajaka nabaka -n -ae dijana tama -ja -isia a- kwa
 tierra_firme llegar -Sg.V -PasAcaba ya Dem. -Enf -mit Pos- Kopf
 (Llegaron a tierra firme y allí se termina [la historia])

Tai seke " Kaidamotuma ibu kabamo"
 tai seke ka- ida -mo -tuma ibu kaba -mo
 Pron.3.Sg Enf 1.Pl- magnitud -Agent.Pl -Gen.Pl flor_del_sangrito cortar -Agent.Pl
 (Eso fue: "Nuestros antepasados, recolectores de la flor del sangrito")

La designación del género es importante porque determina la expectativa de los oyentes y da un marco estilístico a la narración. Sin embargo hay ciertas libertades. En el caso de "*Mako*" el narrador precisa la manera de la cual él va a contar el cuento:²⁰¹

Iasa monika warate.
 iasa monuka wara -te
 chiste semejante ejecutar -Fut (Lo voy a contar como de risa.)

Obviamente le corresponde la libertad de contar el cuento de una u otra manera subrayando eso su individualidad artística. Es también interesante en ese contexto el uso explícito del pronombre

²⁰⁰ Lavandero 1991: 120.

²⁰¹ Mako: 007.

independiente de la primera persona singular "*ine*" (yo) en la frase anterior (par el análisis véase en 8.2): "*Kaidamotuma areniabu ine warakitia*." Como en warao el uso de los pronombres no es obligatorio (tampoco lo es en español pero lo es en alemán) eso equivale a un énfasis. Como si fuera a decir "Yo, Jaime Zapata, le voy a contar ese cuento de los antepasados, que lo cuenten otros diferente, esa va a ser mi versión." Como vamos a ver más adelante (8.4.2) lo que constituye un cuento determinado no es tan fijo como lo sugiere la palabra "cuento". En cada cuento mitológico se trata más bien de combinar material narrativo mitológico que según el gusto de los narradores individuales va incluir unas u otras partes.

Ahora bien, ese material narrativo y hasta cierto punto la manera de combinarlo le proviene al narrador de ciertas fuentes. En el caso de los cuentos mitológicos se hace alusión a una fuente no específica (*kaidamotuma are*: un relato de nuestros antepasados) lo que ciertamente ha contribuido a la vista de ese género de la literatura oral como expresión de una colectividad anónima. Sin embargo, en relatos de tiempos no mitológicos no es raro que se mencione una persona real como fuente. Se encuentran frases como "*tai manobo are*"²⁰² (eso es el relato de mi abuelo). Pero también en narraciones mitológicas ocurren esas frases. Según Lavandero eso sería un medio adicional para lograr autoridad y autenticidad de lo narrado. No obstante, si el acto de narrar un mito es considerado como un acto individual podría bien ser también un signo de que el narrador designa al autor anterior de la versión que él va a dar.

Resulta que a primera vista los narradores ponen mucho énfasis en designar el género y la fuente impersonal de los antepasados para darle autoridad al contenido del cuento. Sin embargo, esa interpretación parte de la idea que el narrador de manera impersonal va a relatar un material "auténtico" que solamente cambia por omisión u olvido de parte del narrador. Los oyentes por su parte saben que el origen tanto del narrador como del material narrado son de importancia para la forma y el contenido del mito. Como es posible que cambie la persona del narrador asumiendo un "respondedor" su papel es claro que a la vez el artista oral tiene mucha influencia interpretativa pero que no tiene la autoridad absoluta sobre la actuación de material oral. Además la relación que tiene un mito con la situación de la sociedad warao actual que pone en vigor a través de alusiones a personas o sucesos del tiempo exige que se adapte el contenido y estilo de la narración cada vez de nuevo. Todo eso exige una facultad no solamente artística pero también inteligencia social e intelectual de parte del narrador/narradores. Es por eso que los "Señores del cuento" (*deje arotu*) son reconocidos como tales dentro de la sociedad warao. Son expertos no solamente del arte de la literatura oral sino también en asuntos religiosos como los mitos

²⁰² "*ma nobo á re*" (Lavandero 1991: 155, nota de pie 46).

actualizan la cosmovisión y filosofía de la cultura warao. Como vamos a ver mucho de lo que se dice o implica en esos eventos de habla es difícil de capturar hasta para los mismos warao. Por eso también exige esfuerzo intelectual de parte de los oyentes de "oír y entender" un cuento mitológico que como hemos aprendido no se nos pone directamente en la oreja (*a kojokoia uara* "hablarle por las orejas"). Ese punto se aclarará más ahora hablando de la estructura narrativa y más adelante de los medios estilísticos en el cuento mitológico "*Mako*".

8.4 Contenido y estructura narrativa de "*Mako*"

8.4.1 Estructura narrativa de mitos warao

En el proceso de analizar al mito específico de "*Mako*" se hace necesario referirse a características más generales de los mitos "*deje nobo*" para establecer un fondo delante del cual se deje entrever lo particular. Por eso voy a empezar ahora con el análisis de la estructura narrativa de ese género en general basándome en la amplia experiencia de Lavandero.²⁰³ El plantea una estructura de tres partes conteniendo "presentación", "desarrollo del tema" y "final". Ya hemos analizado la parte introductoria de *Mako* así que basta con resumir que la presentación o el prólogo ubican a la narración y a los oyentes en el tiempo mitológico. En la parte central de la historia se desarrolla el tema dentro de ese tiempo mitológico. Sucesos, situaciones e incidentes son presentados dentro de un ambiente respetuoso pero divertido.

Lavandero destaca una característica extraña para nosotros. Es que el narrador a menudo revierte el orden cronológico de los sucesos. No está seguro si eso ocurre por razones estéticas o porque el narrador se confunde o no se acuerda correctamente. Para él es cierto que eso sin embargo no va a afectar a los oyentes, como estos normalmente conocen los cuentos desde temprana niñez y lo van a comprender de todas maneras. Si aceptamos la actuación de un mito como acto artístico individual es menos probable que los narradores se confundan por mero descuido. Sería más bien probable que o el orden de los sucesos no les parece importante o más bien que ellos revierten ese orden a propósito por razones estilísticas. Como demuestra la lectura de varios mitos es difícil delimitar un solo "mito" como entidad objetiva como cada narrador incluye o excluye partes a su gusto que arregla en un orden más o menos variable. Por eso sería más adecuado de hablar de "partes temáticas" que de tal o tal mito con el nombre de "X".

Lavandero destaca otras características que para el oyente occidental hacen difícil un entendimiento de los mitos warao. Al nivel de la gramática por ejemplo es frecuente que no se aclare suficientemente quiénes son los sujetos de una frase. En tanto que medio estilístico esa omisión logra mantener un suspenso que solamente al final es resuelto. De igual manera la

²⁰³ Lavandero 1994: 13f.

narración oscila entre texto relatado y dialogo sin que ese cambio se marque siempre por explicaciones adicionales del estilo: "dijo el" o "respondió". Son solamente modulaciones livianas de la voz del narrador que lo indican. Parece entonces que contrariamente a la literatura escrita "ser claro" no es una meta principal en los textos orales mitológicos warao. De esa manera se deja entrever que sobre varios niveles (estructura narrativa, gramática, y acentuación suprasegmental) se emplea lo que Barral ha denominado "camouflage literal". De hecho es eso una característica central de la literatura oral warao.

Para volver a la estructura queda la parte final del cuento que normalmente consiste en consideraciones de carácter general que sin embargo no toman forma de moraleja condensada. Más bien se lamenta que los hombres no obtuvieron ciertas habilidades porque nuestros antepasados se comportaron equivocadamente o violaron algún tabú. Es aquí que se utiliza la expresión ya mencionada de "por un pelo" que subraya que la situación contenía las dos posibilidades de éxito o fracaso. Queda para el oyente individual entender implicaciones con relación a la situación social o histórica actual. Por último, se emplea por lo general una frase que tiene tanto carácter de fórmula como las frases introductorias que definen el género de un relato: "*tamajaisia akwa*" (literalmente: aquí esta su cabeza/cima) que emplea la imagen del árbol cuya copa es lo que creció por último.

Aparte de las fórmulas que delimitan un género y el sufijo "-yama" que ambos aparecen en la parte introductoria tanto como en la parte final de un cuento mitológico hay medios gramaticales adicionales para marcar el cuadro de un cuento. Es sobre todo el uso de ciertas deícticas que solamente aparecen en este contexto. Se trata del pronombre demostrativo "*tamaja*" que implica información acerca de la distancia del hablante al objeto designado por esos términos²⁰⁴ significando "este objeto aquí al alcance del hablante" en situaciones concretas. Su uso es contrastivo con el pronombre (demostrativo) "*tai*" que no implica ninguna información espacial. En un corpus con textos warao narrativos que computaricé²⁰⁵ encontré 23 instancias de "*tai*" mientras que "*tamaja*" ocurrió solamente nueve veces y eso casi siempre al comienzo o final del texto:

Tamaja	isia akwa.	Mate tamaja,	deje kwai.
tama -ja	isia a- kwa	mate tama	-ja deje kwai

Dem.Prox.Habl -Enf con Pos- cabeza. todavía Dem.Prox.Habl -Enf relato arriba
(Por aquí termina el cuento. Este es un relato todavía reciente.)²⁰⁶

²⁰⁴ Esa información forma parte de un trabajo mío sobre los demostrativos warao en base a un cuestionario de MPI de Nijmegen, Holanda. El informe es accesible al público: <http://tcl.sfs.uni-tuebingen.de/a2/warao-arb.pdf>

²⁰⁵ El corpus consistía de textos en su mayoría mitológicos transcritos por J. Wilbert (Wilbert 1964, 1969) de la cantidad de 6.384 palabras (41.925 signos) y de aproximadamente 70 páginas de cuentos de sucesos cotidianos, transcritos por Lavandero (Lavandero 1992).

²⁰⁶ Nótese que otra vez se esta empleando el imagen del árbol. "Un cuento de arriba" es un cuento joven, reciente.

En la primera de esas dos frases la expresión señala que en ese momento se está cerrando el cuadro que rodea a la parte central del cuento. En la segunda frase "*tamaja*" representa la narración entera que se acaba de terminar calificándola como un relato todavía joven o reciente. El uso de "*tamaja*" es figurativo (*non-exophoric use*) en ambas frases como no se refiere a un objeto concreto sino a un momento o una narración. En mi análisis voy concluyendo que los dos grupos de pronombres demostrativos (los demostrativos que implican distancia referente al hablante: *tamaja/amaja/otamaja*, y los sin información acerca de la distancia: *tai / tatuma*) tienen funciones discursivas distintas. Mientras que "*tai*" se usa para designar entidades dentro del texto narrativo el pronombre "*tamaja*" ocurre únicamente al comienzo o al final del cuento. De esa manera funcionan como indicadores discursivos que delimitan el marco de un relato y su parte central narrativa respectivamente.

8.4.2 Estructura narrativa de "Mako"

Dentro de la estructura narrativa del mito "*Mako*" se pueden distinguir cuatro partes: el prólogo, dos partes desarrollando un tema cada una y el final. La parte introductoria (el prólogo) denomina el origen del narrador y del material narrativo y designan el género como ya lo hemos analizado más arriba. Sigue el desarrollo de la primera parte narrativa. Es una historia que relata la confrontación entre un chamán warao y un halcón enorme que se llevaba siempre a los niños de los antepasados. El chamán consigue la muerte del ave y de toda su familia. En el nido del halcón encuentra un araguato muerto, "el tío materno" (*daku*) del halcón, y se le lleva. Ahora empieza la segunda parte narrativa en la cual el héroe es perseguido por el "espíritu de cejas grandes", se burla de él y lo mata. En un episodio de esa segunda historia persiguen los familiares del espíritu matado al chamán warao quien se burla de ellos con la ayuda de la lapa (que llama "abuela" (*natu*)) hasta que llega a casa de su tío materno (*daku*) que es el acure. Aquí se termina de manera abrupta la versión del narrador Jaime Zapata. De hecho se trata del comienzo de un nuevo episodio que no obstante no es llevado a cabo por el narrador. Llama la atención que falta una fórmula final como "*tamaja isia akwa dijana*". Lavandero interpreta eso como signo que el narrador quiere comunicar a los oyentes que sigue el cuento pero que el termina su narración por hoy.²⁰⁷

Ese caso nos remete otra vez a la importancia de la individualidad artística del narrador que puede incluir u omitir temas narrativos según su gusto o las exigencias de la situación narrativa. Depende de él si mete a varias historias dentro de un cuento mitológico o si las cuenta independientemente, si cuenta un episodio particularmente detallado o lo resume en pocas

²⁰⁷ Lavandero 1991: 30.

palabras. Refiere Lavandero que tiene otra versión del mito narrado por Evaristo Valor, que es original de Jitijina) que fue contado ocho años después:

"La confrontación entre la versión de Jaime y la de Evaristo nos documenta cómo los *mitemas* se entrelazan, disuelven y vuelven a amasarse formando distintos relatos pero siempre con los mismos elementos. Mas cada región acentúa y acusa su propia peculiaridad, su propia geografía y su propia historia."²⁰⁸

Su uso del término *mitema* subraya el hecho de que los narradores no se sirven de cuentos completos ya hechos sino que forman su actuación narrativa a base de temas conocidos que sin embargo combinan cada vez de nuevo. Evaristo Valor por ejemplo relata más episodios al final de los cuales el héroe regresa a casa. Otros narradores, según Lavandero, cuentan los episodios que fueron combinados por los narradores Zapata y Valor como cuentos independientes. El Señor Valor por su parte cuenta nueve episodios claramente separados uno del otro en una sola sesión narrativa. Nos informa Lavandero que esa estructura narrativa no es típica de sus cuentos sino que más bien recuerda la estructura de los cuentos de "tío conejo". Ese material no es de origen warao aunque sea perfectamente adaptado al ambiente cultural warao. En vez de sucesos del mundo mitológico incluyendo transformaciones se trata de puras historias de aventura.²⁰⁹ Es posible que Evaristo Valor tomara prestado no el contenido sino la estructura de esos cuentos del "tío conejo". Tanto como se puede contar un mito serio o "para reírse" tal vez el hizo el ensayo de contar el mito "á lo conejo embustero". Ya que el héroe warao se está burlando de los seres peligrosos y se les escapa teniendo cualidades de lo que en antropología se clasificaría de personaje "*trickster*".

De todas maneras los cuentos parecen tener una estructura fija en lo que concierne el comienzo y el final pero le dejan muchísima libertad al narrador de elaborar la parte media en el desarrollo de la acción constituida por episodios según su gusto artístico individual. Y si es cierto lo que dije acerca de la versión de Evaristo Valor las herramientas estilísticas y estructurales para la narración no forman una clase cerrada sino que son susceptibles al cambio cultural por supuesto.

8.4.3 "Mitemas" (partes temáticas) y complejos temáticos

Como ya hemos visto que el concepto de "mito" dado y bien delimitado no es adecuado en el caso de los mitos warao quiero proponer el concepto del "complejo temático" compuestos por "partes temáticas" o "mitemas" en la terminología de Barral. Si se considera a todos los mitos dentro de la colección P textos warao de J. Wilbert en las que aparece el héroe cultural warao "*Jaburi*" se percibe rápidamente como funciona esa variación de partes temáticas dentro de un complejo temático:

²⁰⁸ Lavandero 1991: 29.

²⁰⁹ Lavandero 1991: 117f.

Jaburi es el hijo de una mujer que vive sola con su hermana menor. Juntas habían capturado a un hombre joven que se comía las hojas de su plantación de yuca amarga, lo civilizan y lo convierten en su marido. En una versión *Jaburi* nace como hijo de la hermana mayor en otra su madre es la hermana menor además hay otra versión donde ambas tienen un hijo que lleva el mismo nombre de *Jaburi*. Como motivo siguiente el marido es comido. Una vez eso sucede por un jaguar que lo devora enteramente otra vez es el espíritu Jajuba que lo mata, lo asa y lo lleva consigo a la casa de las dos hermanas. De todas maneras el hace como si fuera el propio marido y se acuesta con el/los hijo/s en brazos en la hamaca. Pero las mujeres se dan cuenta, ya sea por el roncar del presunto marido o porque le sale un diente enorme de la boca o porque se escucha una flauta desde dentro de su barriga que tocaba siempre el marido. Las hermanas resuelven huir dándole al espíritu/jaguar un objeto para sustituir al niño y se van a casa de su abuela "*Wauta*". Pero poco después el asesino de su marido las persigue acercándose cada vez más. En algunas versiones la hermana menor se arranca su vello y la dispersa por el camino dando origen a las espinas que impiden al persecutor. Llegando a la casa de *Wauta* dependiendo de la versión las deja entrar de una vez o esas se ven obligadas a pinchar las orejas de su/s niño/s pequeño/s cuyo lamento despierta el interés de *Wauta*. En cuanto al persecutor *Wauta* le elimina de diferentes maneras: le quiebra la nuca por medio de su puerta que cae desde arriba y que en una versión está equipada con espinas, o bien le tranca solamente la nuca y le corta el cuello con una hacha.

Ahora empieza la parte principal, *Wauta* manda a las dos mujeres a trabajar en el campo y guarda al niño en casa. Le alarga los miembros por magia y cuando regresan las dos mujeres ya el niño se ha vuelto un hombre joven y los familiares no se reconocen. *Jaburi* está ahora convencido que es *Wauta* su madre y como es gran cazador le lleva las presas mas lindas dándoles a las dos mujeres las aves pequeñas que antes empapa de orina. En una versión *Wauta* desea al joven como marido en otra como hijo. Por coincidencia *Jaburi* descubre la verdad. Una de sus flechas penetra un árbol y se queda allí. Antes de subir al árbol para recuperar su flecha hace sus necesidades en un hueco que en verdad es la olla de las nutrias. Esas le reconocen por su olor y le informan acerca de su situación familiar. Desde entonces *Jaburi* invierte el tratamiento de las mujeres dándoles a *Wauta* las aves pequeñas y a su madre y tía las aves grandes. *Wauta* se lamenta sin parar de manera que *Jaburi* decide irse con las dos mujeres. Por esa razón trata de construir una curiara lo que no le resulta al comienzo. En algunas versiones utiliza diferentes materiales que no flotan hasta encontrar la madera adecuada. En otras versiones los patos le roban sus primeras curiaras y gracias a eso pueden flotar.

Vienen ahora variadas versiones del escape de los tres. A veces se prepara la salida de antemano y se informa a los pilares de la casa para que esos no avisen a *Wauta*. Sin embargo un papagayo pequeño les denuncia. *Wauta* comienza la persecución. En una versión logra agarrar el borde de la curiara y le pegan los manos con el canaleta aplastándolos. En otras versiones se queda *Wauta* lamentando en la orilla o la dejan abordar. Frecuentemente sigue un episodio en el cual se le ofrece miel dentro de un árbol hueco y lo encierran cortando otro árbol que le cae encima. Así *Wauta* obtiene todas las características de una rana arbolera: su canto lloroso, sus manos aplastadas, su predilección por la miel y su residencia arbolera.

Como se ve la parte central del cuento no es tan variada como los bordes, ya sea el comienzo y el final en los que se utilizan partes temáticas muy variadas. El cuento puede ser presentado de forma corta o alargada y puede quedarse como cuento individual o se hace seguir por otros episodios. Lo que queda como núcleo temático es la transformación del marido a partir de una planta o del viento. Su consumación por un ser peligroso y luego la fuga a la casa de *Wauta* quien mata al persecutor pero va a reclamar al niño *Jaburi* para sí. Las nutrias también están presentes en todas las versiones y su acto de informar al héroe acerca de la verdad familiar que provoca la fuga de los tres, lo que lleva a la transformación de *Wauta*.

Va tomando forma entonces la conclusión que no se trata tanto de versiones distintas de un mito bien definido sino más bien de la combinación relativamente libre de diferentes elementos temáticos dentro de un cuadro temático. Lo que se podría designar como "el complejo narrativo de *Jaburi*". Además de elementos constitutivos puede incluir a elementos narrativos que son normalmente distintivos de otros complejos narrativos. Así hay una versión en la que aparece un cráneo que trata de comerse al héroe y que se transforma en un aligotor. Es un episodio que es propio de otro complejo temático pero los límites no son totalmente impermeables permitiendo su incorporación al complejo *Jaburi*. Visto así un narrador no puede contar un cuento de manera "falsa" o "correcta". No lo cuenta completo o incompleto. Solamente lo puede contar de manera adecuada y estilísticamente artístico.

Hay entonces dos tendencias tanto a nivel de las frases como al nivel del contenido. Por un lado el narrador puede citar literalmente a otros narradores o del otro lado puede reformular el material narrativo. Puede resolver incluir el mismo material o los mismos "mitemas" dentro de una sola narración mitológica o omitir/incluir ciertas partes temáticas a su gusto. Eso nos recuerda la gran gama de variación dentro de unas canciones que se conocen bajo un título por ejemplo "*nijarabaka*" (el caimán), pero que en melodía y texto varían tan pronunciadamente que se

atribuyen a un/una cantante individual. Sería entonces adecuado de llamar a esos títulos "títulos temático".

Todo este carácter abierto de los mitos y otros géneros incluso la permeabilidad entre los mismos géneros puede bien ser una particularidad de la tradición Warao. De todas maneras se distingue pronunciadamente de lo que los occidentales se imaginaban bajo una transmisión oral exacta en la cual variación solamente nace por descuido o olvido de parte del narrador individual. Por lo menos en el caso de los mitos warao no se trata de recordar exactamente cada expresión dentro de entidades fijas o "mitos" sino más bien de combinar "mitemas" de manera creativa para generar relaciones con la situación actual de los oyentes.

8.4.4 Niveles de acción

Otra característica importante de los mitos Warao es que no tienen un solo nivel de acción sino que se componen de muchas capas de acciones lo que contribuye a su complejidad intelectual. En el caso de "*Mako*" la narración consiste aparte del nivel de acción aparente (el héroe levanta velas para confrontarse con aventuras) de otros tantos niveles con sus medios estilísticos específicos que contribuyen enormemente a la diversión de los oyentes. En la versión de Jaime Zapata llaman la atención de manera especial las implicaciones homosexuales (el héroe le pincha un ano al espíritu de cejas grandes, los familiares de este se ponen las nalgas en el aire para buscar al Warao y suben a la palma donde se esconde el héroe las nalgas para arriba y cabeza para abajo). Ya hemos mencionado la manera de bromear entre hombres que hace uso de alusiones homosexuales podría ser entonces que el narrador quería bromear con un grupo de hombres presentes.

Aparte de estas alusiones obscenas entretenidas hay el nivel adicional de la victoria de David (el chamán Warao que no tiene más que su sagacidad) sobre Goliat (los espíritus de cejas grandes). Da origen a la risa liberadora frente a seres mortalmente peligrosos. Según Lavandero esos tienen rasgos históricos de los enemigos amenazantes que fueron los Caribes, auténticos cazadores de esclavos que vendían a los Warao en tiempos coloniales. Pero sin embargo aún hoy en día los espíritus se pueden encontrar en la selva lejana causándole al ser humano indefenso enfermedad y muerte. Es refrescante burlarse de la estupidez de estos seres peligrosos celebrando la lucidez del antepasado warao que sigue estando presente en los chamanes actuales. Siendo ellos los únicos que hoy en día (no mitológico) están a la altura de un encuentro con un espíritu. Y por último la situación actual de los Warao dentro de la sociedad nacional tiene paralelas con la del Goliat, siendo los Warao a menudo estructuralmente perjudicados frente a los representantes del estado con su cultura y lengua ajena. En estas situaciones les queda poco más que su mentalidad inventiva y su ánimo para enfrentar las dificultades interculturales.

El nivel de acción de la realidad mitológica le da al cuento su ambiente especial y los medios estilísticos que se van a contemplar ahora aseguran el nivel ascético. Espíritus, chamanes astutos y otros héroes culturales, animales hablantes y transformaciones múltiples no solamente son una realidad temporalmente lejana sino que - como el tiempo mitológico no es un tiempo acabado - tienen una relación estrecha con los tiempos actuales de los oyentes.

Toda esa multitud de niveles contribuye al interés intelectual que tienen los mitos warao.

8.5 Medios estilísticos en mitos warao

Los narradores de mitos suramericanos fascinan a sus oyentes mediante una muchedumbre de medios estilísticos que en gran parte nos son desconocidos. Sirven a tener en vilo a los oyentes o para aumentar la tensión narrativa incorporando a los oyentes mentalmente a la acción narrativa y al mismo tiempo manteniendo cierta vaguedad acerca de algunos detalles. Eso les lleva a escuchar atentamente aunque conozcan el contenido de los "mitemas". Es cierto que la libertad artística que permite al narrador de combinar esos contenidos cada vez de nuevo y diferente contribuye en gran parte a mantener el interés en la narración. Como hemos hablado de niveles distintos de acción vamos ahora a analizar ciertos medios estilísticos en "*Mako*" que están ligados en parte directamente a estos niveles narrativos.

8.5.1 Tonalidad en el warao

Nos acordamos que dentro de los medios retóricos mencionados por Münzel figuraba entre otros el cambio fonético como elemento típico estilístico de las lenguas amerindias. Münzel nos da el ejemplo del vocal final alargado y del uso de "variables fonéticas" que dependen de la etiqueta o del tipo discursivo.²¹⁰ En Warao se consigue tensión narrativa y énfasis mediante la modulación de la voz. La tonalidad contrastante puede también dar un significado diferente a las palabras. El hecho que la tonalidad tiene diferentes significados sobre niveles dramáticos diferentes le puede dar cierta ambigüedad a una frase warao. Ese fenómeno no ha sido debidamente investigado por los lingüistas occidentales tal vez porque lo juzgaban de carácter puramente pragmático siendo Lavandero el único que nos proporciona información sistemática acerca de esas variantes de tonalidad. Dentro de su propio sistema de escritura él utiliza al zirconium (^) o acento grave (˘) para indicar a la tonalidad:

"En vocativos y sobre la última sílaba natû, nobô, dimâ etc. [abuela, abuelo, padre] indica familiaridad y cariño. En otras oportunidades el acento (^) con su entonación ascendente conlleva el sentido diminutivo, superlativo o de lejanía. Si esta entonación alcanza una altura no común, como de una octava sobre la línea tonal básica, lo represento con el acento (é) [sic!]: jokè. Tiene una intensidad significativa enfatizada."²¹¹

²¹⁰ Münzel 1986: 181.

²¹¹ Lavandero 1991: 70, nota de pie 5.

Aparte del cambio semántico que efectúa la tonalidad elevada en ciertas palabras hay también un efecto al nivel de la frase:

"Dijana waiba natorobuné (...)
dijana wai -ida na- toro -ubu -ne -'
ya araguato -Aum Forz.V- golpear_hacia_abajo -Pl./Indv.Acc -Ger -EnfN

Ese fenómeno Lavandero lo explica como acentuación supra-segmental.²¹²

"El acento (^) en mis transcripciones tiene valor de acento tonal ascendente (entonación ascendente) y equivale por lo regular al momento culminante de la prótasis del discurso, oración, frase o palabra según los casos.

Después de (^) hay una breve pausa como de puntos suspensivos, en la que muchas veces se sobreentiende algún elemento relacionante. oanâe [llorado] se sobreentiende kuare [por]. En 4. jokô [blanco] se sobreentiende takore [siendo]."²¹³

El narrador "se come" un elemento final para indicar una cesura dentro de la estructura narrativa.

De esa manera la acentuación final enfática sería explicable por la supresión de elementos fonéticos. Sin embargo no es eso solamente un efecto secundario de una pronunciación rápida (como el "pa' " en vez de "para" en español) del habla familiar sino que tiene una función alternante en el nivel semántico y estructurante en el nivel supra-segmental. Si bien se hace más difícil el entendimiento de las últimas palabras de una frase eso puede contribuir a su vez a mantener la tensión narrativa dejando al oyente en el aire en lo que concierne una interpretación final de lo dicho. Y de hecho un tal acento final ocurre también en exposiciones de adorno cuya entonación es libre, ya sea a veces ascendente a veces descendente. En ese caso:

"marca el gusto musical del relator, envuelto en cierta atmósfera significativa de familiaridad, confianza y rapidez en la elocución."²¹⁴

Se trata en ese caso de variantes de acentuación sobre el nivel de la narración entera, marcando un buen estilo narrativo.

Resumiendo cabe decir que la acentuación de la última sílaba de verbos o nombres warao y la elevación de la voz transporta varios significados a diferentes niveles generando de esa manera una posible ambigüedad o una determinada estructura narrativa. Como una acentuación enfática es además en parte opcional se dificulta la comprensión de textos mitológicos para el no hablante nativo. Sin embargo para estos últimos siendo conocedores del contenido de los textos mitológicos el uso de tales medios estilísticos tiene cierto encanto y contribuye a la tensión narrativa. Aunque los lingüistas universitarios no hayan descrito ese fenómeno debidamente y aunque el warao no sea una lengua de tonalidad propiamente dicho (tal como lo es el chino) sí hace uso de la tonalidad al nivel de palabras individuales y para el nivel de la acentuación supra-

²¹² Lavandero cambió su sistema de transcripción continuamente, de manera que utiliza el "^" para diferentes fenómenos.

²¹³ Lavandero 1991: 70, FN 5.

²¹⁴ Lavandero 1991: 70, FN 5.

segmental. Como última observación quiero anotar que ese medio estilístico entró en el castellano regional del delta (y de otras regiones venezolanas) al nivel de las palabras individuales. Levantar la voz alargando la última sílaba comunica cariño: "Ya esta viejítito" o implica aumento de la calidad: "Eso queda lejítito" (eso queda muy lejos). Parece que ese fenómeno no existe en el español continental.

El hecho que los lingüistas universitarios no se han dado cuenta del aspecto tonal del warao se explica por su acercamiento teórico. Como ellos no se interesan mucho en fenómenos al nivel supra-segmental y se basan, más de lo que crean, en el lenguaje escrito no son sensibles a características de la actuación oral. Como los lingüistas misioneros de antes se basaban completamente en la pauta de la gramática latín, también los lingüistas de hoy en día ven solamente para lo cual les prepara su educación y metodología. Solo una persona como Lavandero que pone su énfasis en la transcripción de textos orales pudo descubrir a lo largo del tiempo esos fenómenos de la lengua hablada artística. El no aspiraba a normalizar la lengua warao o a describirla una vez por todas ni se rindió ante la complejidad de una lengua oral como la es el warao. De todas maneras quedó bien claro que los aspectos tonales están intrínsecamente ligados en la cualidad del Warao como lengua de una cultura oral y que actúan a todos niveles desde la palabra particular hasta el texto entero.

8.5.2 Vocabulario especial o alterado

Otra característica que complica la comprensión de textos mitológicos warao es el uso de un vocabulario especial o alterado lo que resulta en un ambiente narrativo más vivaz y variado. Acuerda esa práctica el registro especial de los chamanes como también utiliza algunas técnicas de "camouflage" de este mismo. Sin embargo el efecto no es excluir a los no iniciados del entendimiento de los textos rituales sino que se logren efectos chistosos mediante el uso de palabras deshabituales como en esas instancias de Mako que describe el hecho que los espíritus de cejas grandes suben con las nalgas en el aire a la palma:²¹⁵

jotomukaria	en vez de	jotokaria
jotomu - kari -ya		joto - kari -ya
parte_trasera - lado -Distr		hacia_atras - lado -Distr

El medio estilístico de utilizar un vocabulario especial se emplea sobre todo cuando hablan los espíritus. Recuerda la lengua ritual de los chamanes. Así cuando Lavandero descubrió una forma gramatical de una palabra que ignoraba y le reclamaba al narrador una explicación, este explicó

²¹⁵ Lavandero 1991: 30, nota de pie 30.

que se trataba de un lenguaje supuestamente arcaico que quería imitar a la que están utilizando los espíritus.²¹⁶

"Los *jebu* o espíritus siempre aparecen en los ritos desfigurando el lenguaje corriente, dándole un falso matiz arcaico."²¹⁷

Un ejemplo sería la palabra "*waiba*" en vez de "*waida*" (araguato rojo grande).²¹⁸ Para lograr esa meta se desfiguran palabras existentes de manera sistemática. Lavandero tiene la impresión general que en nombres personales cambiar el fonema [n] por [r] tiene la función estilística de volver el enunciado:

"(...) más pintoresca, más arcaica o supuestamente arcaica, o más eufónica, como disimulando la forma obvia de la palabra que puede resultar ridícula y por ende insultante: asabara por asabana; asoni por asori, burerobo por burenobo."

Otra posibilidad es el uso de palabras regionales de otras partes del delta que tienen connotación arcaica. Tomar prestado palabras de otros variantes vecinos es una práctica general de lenguas orales lo que demuestra lo importante que es la variedad lingüística para la vitalidad de esas lenguas.²¹⁹ Así Lavandero se dio cuenta en otro mito de una forma de la cual sabía que no se usaba en Ajotejana, el lugar donde se presentó la narración. El narrador Evaristo Valor le dio razón, informándole que era una enunciación exacta de su abuelo.²²⁰ Fue en este caso también que el narrador empleó un vocabulario marcado para lograr ciertas metas estilísticas. Como los hombres vienen desde afuera de la comunidad en la cual se casan llevan su variante regional de la lengua warao consigo aparte del hecho que siempre hay diferencias entre el habla de la generación joven y la de los ancianos. Aquí se ve otra vez que aparte de la libertad artística del narrador hay también la tendencia de memorizar partes de las narraciones palabra por palabra.

8.5.3 El "camouflage literario"

Pocas son las veces en las que se desvíe intencionalmente al lector u oyente occidental para mantener cierta tensión narrativa, tal vez a excepción de las películas criminales. Como nos informa Münzel el ocultar como medio estilístico es muy repartido en la Suramérica occidental y la ambigüedad es vista como característica también de otras literaturas orales como por ejemplo la de África.²²¹ Para Münzel la estructura tan variable de los mitos amerindios es un resultado de la combinación de esa ambigüedad con la particularidad amerindia del entrelazamiento entre

²¹⁶ Lavandero 1991: 115, nota de pie 27.

²¹⁷ Lavandero 1991: 29, nota de pie 6.

²¹⁸ Mako: 195.

²¹⁹ Está históricamente comprobado que la reducción de variantes múltiples en una sola "lengua estándar" escrita significa a menudo la "muerte" de esa lengua anteriormente oral. Como en el caso del "Dieri" australiano. En el que misioneros normalizaron las variantes del Dieri creando así un solo "Dieri misional". Proceso que según Heidi Kneebone contribuyó al proceso de extinción de todo Dieri (Kneebone 1998).

²²⁰ Lavandero 1991: 117, nota de pie 96.

²²¹ Münzel: 202.

tiempo mitológico y tiempo presente. Lo que garantiza su flexibilidad con respecto a la situación narrativa. Contrasta con la tradición griega en la que el sistema mitológico fue poco a poco complementado por la filosofía y se presentó finalmente como progresión del mito hasta el "logos". Asumió un papel importante la fijación por escrito que está al comienzo de ese proceso. Se trataba de ubicar a los mitos dentro de un sistema cerrado y libre de contradicciones. Es que el mito escrito tenía que escoger entre varias posibilidades porque no aguanta la pluralidad de respuestas o interpretaciones. Pluralidad parece incompatible con lo escrito. Al contrario de lo oral donde se presentan toda clase de opciones al narrador ya que el texto oral no obtiene su certitud de la comparación con otros textos sino de la situación en la cual es narrado.²²² Como ya mencionamos no se puede narrar de manera falsa/justa completa/incompleta un mito oral warao sino que solamente se puede juzgar si el texto es adecuado para la situación narrativa y si se presenta con buena estilística. Para Münzel la cualidad de tener múltiples capas o niveles que tienen los textos mitológicos representan una "fuente de malestar para nuestra manera de pensar caracterizada por una relativa falta de dialéctica". Raras veces se considera la posibilidad que tal vez todos tengan razón, puesto que interpretaciones aparentemente contradictorias pueden ser aplicables a diferentes niveles. Y aún mas raramente se pondera que los narradores de textos mitológicos estarían jugando con los diferentes niveles significativos.²²³

En el transcurso de la discusión de la tonalidad warao ya señalamos el efecto secundario de la ambigüedad, tal como indicamos el uso de un vocabulario alterado como medio estilístico de "camouflage literario". Esas características forman parte de un conjunto más amplio de medios que sirven esa meta. La gramática warao en general es muy favorable a la intención de quedarse en la vaguedad, sobre todo en el nivel de la sintaxis. Asimismo es posible de omitir a casi todas las constituyentes de una frase declarativa. Dependiendo del contexto se realiza sin sujeto, objeto directo o indirecto. Lavandero observó que por fines estructurantes el hablante se puede hasta "comer" el verbo al final de la frase siendo este sobreentendido después de todo.

También el empleo de pronombres en vez de substantivos o nombres y el medio estilístico de la anáfora contribuyen a obscurecer un texto. Relata Lavandero que escuchando un cuento por primera vez es frecuente no saber quien es el sujeto de una frase.²²⁴ Aparte de esas formas de elipsis llama la atención la introducción de personajes nuevos dentro de la narración por catáfora en vez de la por anáfora que es usual para nosotros. Además como ya lo hemos mencionado no le importa al narrador tanto el orden cronológico de los sucesos. Lavandero lo ve como característica típica de la actuación oral:

²²² Münzel 203f.

²²³ Münzel: 204.

²²⁴ Lavandero 1991: 80f., nota de pie 2.

"(...) con cierta frecuencia Evaristo (...) invierte el orden de la narración: párrafos, verbos, complementos. Evaristo no está leyendo, sino contando, y es normal que en esta situación se le "pasen" algunos detalles que luego son necesarios para explicar las situaciones. Este párrafo lo documenta, así como allá donde dice que "comen yuruma, hacen yuruma"²²⁵

Sin embargo, según lo observado por Münzel cabe la duda que esas inversiones ocurran siempre por descuido de parte del narrador. Es más probable que sirvan metas estilísticas de "camouflage literario".

8.5.4 Juegos de palabras

Un medio el cual contribuye a la complejidad estilística y al reto intelectual son juegos de palabras. En el delta en general hay una gran predilección para estos también en la población criolla. No es de extrañar entonces que también en el mito de "Mako" ocurran varios juegos de palabras. Lavandero nos señala los homófonos "wai" (araguato) que se pronuncia "waji" y en otras regiones "wai" (nombre). En el comienzo del episodio, en el cual el Warao se burla del espíritu enseñándole los miembros del cuerpo del araguato muerto pregunta el espíritu:

Ama jiwai ekida ?
 ama ji(a)- wai eko -ida
 ahora 2.Sg- nombre vacío -Aum
 (¿Entonces, no tienes nombre?)²²⁶

Puesto la ambigüedad de la palabra se podría sin embargo entender "¿No es que por si a caso tienes un araguato contigo?"²²⁷ Sin embargo, Lavandero interpreta la frase como: "Eres un "don" nadie y por eso no tienes derecho a estar en mi camino."

Otro juego de palabras me llamó la atención; tratándose que el Warao "le perfora el ano" y este exclama:

Iji manisanau tanae. Mako!"
 iji ma- nisa -na -u ta -n -ae Mako
 Pron.2.Sg 1.Sg- escoger -Nzer -Itens ser/hacer -Sg.V -PasAcaba Mako²²⁸
 (¡Mako, me cogiste/mataste!)

Es extraño que el espíritu no utiliza aquí la palabra normal par "matar" que es "na-" (sería entonces: *iji manae*). Sin embargo, los familiares del espíritu herido mortalmente en el recto utilizan la misma expresión:

"Ka-raisama nisanáu tanae tiji!"
 "Karaisama nisanau tanae
 ka- daisa -si-ma-to nisa -na -u ta -n -ae
 1.PI- otro -MarcObj auswählen -Nzer -Itens ser/hacer -Sg.V -PasAcaba
 ("¡Ya que de verdad le cogió/mató a nuestro amigo!")²²⁹

²²⁵ Lavandero 1991: 172, nota de pie 15.

²²⁶ Mako: 072.

²²⁷ Sin embargo, se debe hacer notar que los hablantes de warao entrevistados por Lavandero no le confirmaron su hipótesis. (Lavandero 1991: 29, nota de pie13.)

²²⁸ Mako: 119a.

El verbo "nisa-" tiene múltiples sentidos con los cuales juega el narrador aquí. Según Barral, puede significar: "Recoger, coger varias cosas. Proveerse de algo. 2. Comprar 3. Tomar estado matrimonial. Casarse o emparejarse" y según Higham "agarrar, sacar, comprar, obtener". El significado va entonces de "recoleccionar", pasando por "comprar" y "escoger" hasta "casarse", siendo "agarrar", tal vez, el significado más básico. Lo que induce al oyente a pensar en algo sexual es precisamente el sentido de "escoger cónyuge" junto con las alusiones sexuales previas. De esa manera, "*Iji manisanau tanae*" tiene doble sentido: "te burlaste de mí/me ganaste" y "me cogiste/fui tu mujer en un acto homosexual".

Hay también mitos que viven enteramente del malentendido de una expresión como en el mito de los recolectores de la flor del "sangrito" o árbol de balsa (*drypetes variabilis*): "*ibu kabamo*". En realidad, no se trata de cortar la flor de este árbol, sino de obtener la miel que las abejas producen. Una pareja joven que va sola a su recolección, corta las flores y se las comen. Cuando encuentran a los demás y son informados del malentendido vomitan lo comido. El cuento se burla de la ignorancia de los dos jóvenes implicando una advertencia de no casarse desasido temprano antes de saber las técnicas de recolección y pesca las cuales son indispensables para mantener a una familia. Expresiones cuyo significado no es obvio (como por metonimia, en el ejemplo) se emplean también para burlarse de hombres recién casados que entran en el grupo familiar desde otra región.²³⁰

8.5.5 Onomatopeya y exclamaciones

Palabras que intentan de imitar sonidos de animales o de objetos mediante su estructura fonológica, se denominan "onomatopeya".²³¹ Y por otra parte, encontramos las exclamaciones las cuales son algo que prospera en el ambiente de la oralidad, pero éstas no entran fácilmente al escrito. En nuestra cultura occidental se suelen encontrar estos fenómenos en las historietas donde cada autor crea sus propias expresiones ó tal vez también encontramos estos motivos en canciones para niños. Tienen así un aspecto lúdico que no encaja con la serenidad que nos imaginamos para textos mitológicos. Si es cierto lo que refiere Lavandero y lo que se encuentra en el diccionario de Barral hay un montón de esas palabras en warao las cuales obviamente son de uso general y no individual.

El empleo de onomatopeya y exclamaciones le da a una narración más plasticidad y vivacidad ubicando al oyente auditivamente en un mundo y tiempo fuera del presente. Se debe adoptar en

²²⁹ Mako: 141.

²³⁰ Heinen et al. 1980.

²³¹ Ese término lo introdujo de Saussure. Viene del griego " *onoma* " (nombre) y "*poietikos*"(poético) dando "nombre poético" literalmente. Las onomatopeya no son imitaciones auténticas sino que se basan en la estructura fonológica y silábica del lenguaje respectivo. Así gritos de animales se perciben diferentemente dependiendo de la lengua que habla el oyente y los onomatopeya no son evidentes para hablantes de otras lenguas.

forma positiva que el narrador señale al comienzo de un texto mitológico por el uso del sufijo "-yama" que él tampoco fue presente al momento de los sucesos relatados y les oyó de la boca de otra persona, su oyente sí tiene la impresión de ser testigo, o sea, oyente directo. Ese medio estilístico encaja bien con el estilo directo que ocurre a menudo en el cuento mitológico. Por resultado el relato se vuelve inmediato y cautivador. En el mito "Mako" hay gran número de onomatopeya y exclamaciones.

8.5.6 Contenido especial

Se caracterizan los mitos en especial por numerosas alusiones sexuales y descripciones detalladas de prácticas sexuales. Aseguran al cuento la risa de los oyentes. En el mito "Mako" se provoca la risa entre otro mediante el nivel narrativo de la homosexualidad que ya mencionamos (8.4.4). Muy peculiar es el hecho que ese nivel está casi ausente en la versión de Evaristo Valor. El motivo de la perforación del ano. En su versión²³² (*nome akubatu*) la escena tiene otro contenido y se desarrolla estilísticamente distinta.

En la versión de Zapata el espíritu de cejas grandes solicita al héroe warao presentarle diferentes miembros de su cuerpo para identificarlos terminando con "el culo" lo que le inspira para rogarle la fabricación de un ano que el (por ser espíritu) no tiene. En la versión de Valor el espíritu quiere ver todos los miembros del cuerpo también pero quiere ver siempre ambos lados lo que alarga ese episodio enormemente y le da más peso dentro de la estructura narrativa. Además ese espíritu que no se describe en detalle pero que no es el espíritu de cejas grande (ese aparece en la versión de Valor en otro episodio) no tiene miedo de los miembros del cuerpo que se le enseñan sino que se los quiere comer de manera que solicita cortárselos al héroe warao. El no muere entonces por un pinchazo en el recto sino porque obedece al mandamiento de la reciprocidad dejando sus miembros al warao. Cuando se arranca el estómago está perdido. El Warao por contrario no le ha dado su propio cuerpo sino partes del cuerpo del araguato muerto que había encontrado en el nido del halcón enorme. El chiste encuentra su graciosidad de manera diferente. Bien es verdad que el espíritu se demuestra como torpe también en esa versión porque se deja engañar por el Warao pero falta cualquiera alusión sexual. Son más bien su carácter de glotón y su predilección caníbal que son puestos al centro identificándole *alter ego* de los amerindios caribe, los antiguos enemigos de los Warao. Si bien el nivel de burlarse de un enemigo peligroso está presente en las dos versiones se distinguen en la manera de ridiculizarle. No sabemos cual fue la situación narrativa que dio origen a la versión "homosexual" de Jaime Zapata y a cuales sucesos actuales se estaba refiriendo.

²³² Lavandero 1991: 83-99.

8.5.7 El factor "tiempo" y el medio estilístico de la repetición/variación

La discrepancia entre la cultura escrita a la que estamos acostumbrados y la tradición discursiva de la cultura oral se demuestra especialmente claro en lo que concierne al factor del tiempo. Según Münzel, lo importante reclama su tiempo en la actuación oral. Allí no se trata de transmitir contenidos con máxima eficiencia sino lo estético de la actuación está en primer plano. Parecido a la actuación musical, el factor del tiempo, asume un papel importante en ese proceso. Se emplean medios estilísticos que ya mencionamos como el alargamiento de las palabras o su alteración por una acentuación extraordinaria tanto como perífrasis. Como efecto secundario, el texto puede perder inteligibilidad contribuyendo a su vez al medio estilístico del "camouflage literario". Al contrario de las normas del escrito, el medio estilístico de la repetición juega un papel importante en la literatura oral. Lo más importante se varía en el contexto de diferentes frases. Sin embargo, esas figuras retóricas no son normales para el habla cotidiano, son una especialidad de los mitos y por lo tanto reconocidos como elementos de un estilo artístico.²³³

En la literatura oral warao llama la atención el cambio de acentuación y el alargamiento de las palabras en textos cantados. Ya vimos en el caso de la *joa* laica del machete como eso altera las palabras. En las canciones "*dokotu*" se añaden sílabas vacías de significado, rípos como "-ra" o "-rane" a las palabras para hacerles caber dentro del métrico deseado. Un ejemplo sería "maukatida, maukatidarane". En este caso se agrega el sufijo rípo "-rane" a la expresión "mi hija" lo que da: "mi hija, mi hija, tralala")

Münzel cita a Gerald Weiss quien refiere que desde el punto de vista de evolucionistas contemporáneos la frecuente repetición de palabras y frases en textos de los Camapa es un indicador del estado primitivo de esa cultura.²³⁴ Sin embargo es posible otra perspectiva. Así todos los medios estilísticos de la escuela de retórica romana o griega encuentran sus equivalencias en arte oral de los Campa incluyendo diferentes técnicas de repetición como por ejemplo el "*epizeuxis*" griego, la repetición múltiple de las mismas palabras:

"La idea sorprendente de hacer una evaluación comparativa entre los mitos amerindios y los textos de Cicerón es sintomático acerca de conocimientos crecientes sobre las lenguas y culturas amerindias. Repentinamente se nos viene a la mente que los indígenas de la selva y sabana tienen aparte de su estilo coloquial un estilo de habla declamatorio más complejo y construido intelectualmente con más ajusto, que es comparable a (si bien no es lo mismo que) nuestra lengua literaria."²³⁵

De hecho el medio estilístico de la repetición es muy común en los textos narrativos warao. En el mito "*Mako*" por ejemplo se encuentran cuatro tipos diferentes de repeticiones:

²³³ Münzel: 183f.

²³⁴ Münzel: 184.

²³⁵ Münzel 1986: 185. (La traducción del alemán es mía.)

Por un lado hay repeticiones directas (tipo 1: repetición literal) los cuales que repitan un solo verbo o una sola frase varias veces para comunicar la duración de una acción. Es importante saber que el sistema modal es muy rico en el Warao y proporciona medios gramáticos para expresar la larga duración o la repetición de una acción. Tales terminaciones ocurren de hecho en la parte central del cuento mientras que las repeticiones literales marcan por lo general un nuevo episodio dentro de la estructura narrativa: "Isiko naria, naria, naria, naria, naria, naria, jojisi ejobonae."²³⁶ (El caminaba con el, caminaba, caminaba, caminaba, caminaba hasta llegar a una caminaria de madera.) Esa frase se encuentra justamente antes del primer encuentro del héroe Warao con el espíritu de cejas grandes. Y otra frase parecida: "Ama seke warao naria, naria, naria, naria."²³⁷ (Así el warao caminaba, y el caminaba y caminaba y caminaba) introduce también un nuevo episodio. El Warao quita la casa de la lapa para irse a casa de su tío, el acure. Sin embargo, esas repeticiones no tienen que tener necesariamente una función estructurante. Esa repetición puede concernir a frases enteras que recurren sin cambios o con pequeños alteraciones:

"Karaisama nisanau tanae tiji!" ("¡Como mataron a nuestro amigo!")

"Karaisama nisanau tanae tiji!" ("¡Como mataron a nuestro amigo!")

"Karaisama nisanau tanae." ("Tu mataste a nuestro amigo")²³⁸

y: "Dijana yaburuae, jíiii tobó! Jíiii tobó! Jíiii tobó!"²³⁹

(Ya subió. Se empujaba, esperaba acucillándose, se empujaba, esperaba acucillándose, se empujaba, esperaba acucillándose.)

Esas dos frases contienen repeticiones del tipo 1 y se repitan como entidad hasta el momento en que el Warao flecha al espíritu que se le acerca subiendo la palma donde tomó refugio después de haber matado al primer espíritu. Los oyentes se quedan en el aire esperando y tienen tiempo suficiente para imaginarse lo que está por suceder. Es un reto intelectual, no se les presenta todo ya hecho. Aparte de eso puede observar el empleo de onomatopeya (jíiii) que es frecuente en esas frases repetidas: "Tatuka dei! dei!, dei! dei! dijana yewerebukati."²⁴⁰ (Allá sin embargo, pam!, pam!, pam!, pam!, seguían pegándole.) La terminación "-kati" (yewerebukati) que implica que la acción es reiterativa o prolongada es como medio alternativo de expresar la repetición de una acción sirve aquí para aún enfatizar más la duración del acto. Lo mismo se aplique al afijo "-(u)bu-" que denota pluralidad de la acción (yewerebukati).

Se puede resumir entonces que la repetición del tipo 1 aspira a comunicar la duración de una acción en tiempo real en vez de resumirla como fuera normal para un texto escrito. Sin embargo,

²³⁶ Mako: 039.

²³⁷ Mako: 285.

²³⁸ Mako: 141-143.

²³⁹ Mako: 175.

²⁴⁰ Mako: 203.

es un medio estilístico especial y no general de la narración warao porque esas frases contrastan con otros momentos narrativos en las que sí se resumen varios episodios dentro de una sola frase. Además ese tipo de repetición puede servir a estructurar la narración como ya demostramos.

Otro tipo de repetición (tipo 2) sería la repetición del contenido de una frase bajo formas lingüísticas diferentes. Tomamos como ejemplo a la frase que ya vimos en 8.2.:²⁴¹

Kaidamotumayama, ebe, kebe, oko ekidakore, anobotomo oto konariayama, Otoida.
(Se cuenta de nuestros antepasados, antes, cuando nosotros aún no existíamos, había un cierto falcón, un falcón enorme que se llevaba a sus niños.)

En esa parte de la narración se ubica en el tiempo mitológico de los antepasados con varios medios y de manera redundante. Ya hemos discutido el sufijo de citación "-yama". Además se refiere repetitivamente al tiempo mitológico mediante las expresiones modales de tiempo: "ebe" (antes) "kebe" (antes de nosotros) tanto como por la frase subordinada "oko ekidakore" (cuando nosotros aún no existíamos). Por último se menciona dos veces al protagonista halcón para introducirle. Es sujeto de la frase transitiva "Un halcón ("oto") se llevaba a los niños" y se repita después de la frase principal bajo la forma "otoida" (halcón enorme) destacándole. Otra frase presenta el hecho que el héroe se ha liberado de su atadura su mismo en dos variaciones: "wite orijajinae" y "akoya jakotai jajinae" utilizando una vez la expresión independiente "wite" otra vez el prefijo "yori-" con el mismo verbo:

Ama tatuka kaidamotuma dijana wite orijajinae,
ama tata -uka ka- ida -mo -tuma dijana wite yori- jaji -n -ae
ahora allá -Dim ya su_mismo Refl- soltar -Sg.V -PasAcaba

akoya jakotai jajinae.²⁴²
a- koya ja -kotai jaji -n -ae
Pos- atadura es/tiene -Fr.Rel soltar -Sg.V -PasAcaba
(Entonces nuestro antepasado ya se liberó a si mismo, el soltó su atadura.)

El narrador procede a describir el truco mediante el cual el héroe Warao va a engañar al halcón enorme para matarle a él y a su nidada. Ese hecho importante dentro de la estructura narrativa es descrito con el medio de la repetición del tipo 1 y 2:

jataburu nisanae, ajatabu nisanae, otoida anoboto kubae.
jatabu -du nisa -n -ae a- jatabu nisa n -ae oto -ida
flecha -árbol escoger -Sg.V -PasAcaba Pos- flecha escoger -Sg.V -PasAcaba halcón -Aum

Kubae, yiwaranae, ajarako waiida.
a- noboto kuba -ae. yiwara -n -ae a- jarako wai -ida
Pos- niño matar -PasAcaba terminarse -Sg.V -PasAcaba Pos- presa araguato -Aum

²⁴¹ Mako: 008.

²⁴² Mako: 026.

(Sacó a su arco, tomó una flecha y mató a los pollitos del halcón enorme. Los mató, terminado eso se quedó con la presa [del halcón], un araguato grande.)

Esas tres frases llenas de repeticiones se encuentran justamente antes que empieza el relato de las acciones centrales. El héroe está efectuando su primera fajada. El narrador resalta esa acción reconociendo la astucia del héroe. Se repite el verbo "sacar" dentro de la misma frase con objetos diferentes que, sin embargo, tienen en común el elemento *jatabu* (flecha) y el verbo "matar" (*kuba-*) se retoma al comienzo de la segunda frase. Luego se utiliza el verbo "terminar" para repetir la idea de "matar". Otro ejemplo son las frases 44-48 que introducen al segundo episodio principal del cuento no adelantan el contexto pero dejan mucho tiempo a los oyentes para prepararse:

"Entre las raíces a forma de alas del sangrito el se cubrió a su mismo con hojas de temiche. Entonces estaba allí cubierto por hojas de temiche. Se había sentado allí. El esta cubierto de hojas de temiche."²⁴³

El verbo "*bako-*" (cubrir con hojas de la palma de temiche) aparece en todas las frases con excepción de la tercera frase siempre en la misma forma del pasado: *bakoe* (*bako -ae*). Una vez le precede la expresión "*orikware*" (*ori-*: reflexivo *kware*: por), otra vez la palabra "*dijana*" (ya, entonces) y para finalizar ocurre solo en la frase 047. El hecho que el Warao se haya escondido de esa manera es muy importante para el desarrollo de la acción. Desde su refugio de hojas de temiche confronta al espíritu de cejas grandes, que le encuentra allí le habla y le llama "*Mako*" lo que Lavandero explica como versión corta de "*ma jarako*" (mi presa, mi botín) lo que da el título al cuento. El espíritu engañado va a terminar como presa del Warao de una vez.

Llama la atención que las repeticiones del tipo 2 siempre aparecen en momentos decisivos para la estructura narrativa en los ejemplos presentados hasta ahora. Además ese tipo de repetición ocurre siempre cuando los espíritus se demuestran torpes. Por la extensión temporal se aumenta el gozo que proviene de ridiculizar a los seres peligrosos. Así por ejemplo en las frases 151-153, describen ridiculizando a los espíritus los cuales buscan al Warao mirando para arriba con la cabeza entre las piernas y con las nalgas en el aire:

¡Cada uno de ustedes tiene que buscar arriba! Haciendo eso pusieron su culo sus nalgas en el aire. [*jubojotone*] Los espíritus de cejas grandes miraban hacia arriba, cada uno de ellos poniendo sus nalgas en el aire [*jubojotane*], todos estaban parados, cada uno con sus nalgas puesto al aire [*jubojotabué*]."

El verbo que describe la acción ridícula, ocurre bajo tres formas. Primeramente en el pasado acabado, luego en un gerundio y al final en una forma que corresponde a una subordinación o adjunción. Pero también se altera la raíz del verbo. En la primera frase aparece "*juboto-*" con los sufijos "-n" (singularidad de la acción) y "-ae" (pasado acomplido) significando eso algo como

²⁴³ Mako: 044-047.

"todos los espíritus pusieron sus nalgas en el aire, cada uno una vez y todos juntos." En la segunda frase se substituye el vocal final de "*juboto-*" por una "a" (lo que denota según Osborn la singularidad de una acción) seguido por la terminación del gerundio. El significado es:

"Poniendo cada uno de los espíritus sus nalgas en el aire." Sin embargo, en la última frase ese infijo "a" es combinado con el sufijo "*-ubu*" que denota a su vez pluralidad de una acción. El significado de esa expresión se vuelve algo difícil a discernir. Puede significar que todos los espíritus pusieron sus nalgas junto en el aire y repitiendo esa acción común varias veces.

Ahora bien, se ve que el narrador hace amplio uso de todas las variaciones lingüísticas posibles para repetir un contenido en forma variada. Todas las finezas semánticas se me escapan pero es obvio que estamos frente a una riqueza morfológica que tiene la lengua warao para precisar la frecuencia de una acción.

Esa escena ridícula introduce al episodio más largo dentro de la segunda historia del mito que como mencionamos está compuesto por dos historias más o menos independientes. En la versión de Zapata se describe muy largadamente y está llena de alusiones homosexuales. El comportamiento "al revés" (subir a la palma las nalgas adelante) es al mismo tiempo un medio para demostrar la diferencia entre seres humanos y espíritus. Ya que son según el "perspectivismo amerindista" semejante a los seres humanos en tiempos mitológicos se les puede distinguir solo por su comportamiento. Puede también tener una implicación moralista. Si nos comportamos como esos espíritus y practicamos sexo con el mismo género estamos perdiendo algo de nuestra humanidad. Pero eso es una suposición mía. Otro medio para destacar lo foráneo de los espíritus es como ya mencionado el uso de un lenguaje (supuestamente) arcaico cuando ellos hablan.

El exponer la estupidez y lo palurdo de los espíritus, seres que son normalmente mortalmente peligrosos para los Warao contrasta con la astucia del antepasado y divierte al auditorio. Ese efecto es reforzado por un tipo adicional de repetición. Se trata del tipo 3 que repite una misma frase a lo largo del texto entero retomando de esa manera un tema varias veces. Así encontramos en las frases 077, 078, 133 y 199 repetitivamente la expresión "*obojona taera*". "*obojona*" (< *obojo -na*) significa literalmente "fuerza de voluntad" y "*taera*" (solidez-mucha) como atributo de "*obojona*" intensifica el sentido dando literalmente "solida fuerza de voluntad". La expresión entera significa "el héroe tenía un intelecto agudo". Las frases 077 y 078 forman una unidad y destacan que eso no es una característica personal de este mismo héroe sino que todos los antepasados no tenían un pelo de tonto:

Takore warao obojona taera. Kaidamotuma, obojona taera!
(Pero el Warao tenía un intelecto agudo.) ¡Nuestros antepasados tenían un intelecto agudo!

Esas frases están al comienzo del episodio en el cual el Warao va a engañar al espíritu enseñándole las partes del cuerpo del araguato muerto. Reaparece la expresión en la frase 133:

Ama warao jakotai aobojona taera tiji winamoru awere ja.

(Como aquel warao sin embargo tenía un intelecto agudo se había puesto cerca de una palma de manaca.)

Estamos justamente por empezar el episodio en el cual los espíritus de cejas grandes cazan al héroe por haber este matado a su familiar. Otra vez más se va a salvar gracias a su astucia. Bajando al persecutor que está subiendo la palma culo para delante va a gritar las palabras claves que habían convenido los espíritus para caerle encima al warao a golpes. Cuando entonces estos se lanzan sobre su compañero el Warao baja de la palma se mezcla entre los espíritus, les ayuda alegremente a golpear el deplorable escalador para despedirse poco después bajo el pretexto de ir a buscar un palo más grueso:

Kaika warao jakotai - kaidamotuma warao jakotai - obojona taeratiji, kaika nanakanae, kaikajase ajibukatane.

(Él, sin embargo, se juntó a ellos, nuestro antepasado, el Warao, el que tenía un intelecto agudo, haciendo como que golpeaba también.)²⁴⁴

Desde entonces la expresión no aparece más como la lapa que ayuda al Warao va a desarrollar el plan para salvar a este.

Mediante esas frases repetitivas se aumenta el prestigio de los antepasados y a la vez el de los chamanes actuales que como herederos de las facultades de los antepasados son hoy en día los únicos que pueden enfrentarse a seres mitológicos. Según Lavandero los espíritus representan también al amerindio Caribe que cazaban a los Warao en tiempos coloniales para vender estos como esclavos a los europeos. Así con una sola bufonada se logra a afectar a los enemigos de entonces (cuales son recordados aún con estremecimiento) tanto como a los espíritus omnipresentes que son temidos de igual manera.

Queda como último tipo de repetición (tipo 4) uno que también conocemos nosotros de los cuentos de hadas. Se trata de variar un mismo contenido. Así se goza del hecho que el Warao logra engañar al espíritu enseñándole las partes del araguato. Se le lanza las partes desde adentro de su refugio de hojas de temiche sosteniendo que fueron sus propios (frases 79-102). Bien que es verdad que el espíritu se extraña, se demuestra suficientemente estúpido como para presentarle sus nalgas al final para que el Warao le perfore firmando con eso su propia sentencia. Esa bobada es resumida nuevamente en la frase siguiente:

Ya que el espíritu de cejas grandes era un tonto quería morir, entonces dijo: "Está bien, vamos a ver ahora."²⁴⁵

²⁴⁴ Mako: 199.

²⁴⁵ Mako: 109 y 110.

Eso es el punto culminante y a la vez el fin del primer episodio del duelo entre el Warao y el espíritu al que sigue el episodio de la persecución y la palma de manaca.

8.6 Observaciones a base del ejemplo de "Mako"

Hemos discutido varios medios estilísticos que había identificado Münzel para la literatura oral suramericana en general a base de un ejemplo narrativo warao. Se trató del instrumento de la tonalidad a varios niveles que tenía por ende énfasis, función estructurante o el generar ambigüedad. Sirve la misma meta el uso de palabras marcadas y alteradas que generan cierto ambiente mitológico. Nos llamó la atención de manera especial allí el opulento empleo de onomatopeya y exclamaciones y la presencia de juegos de palabras. Más hablamos de medios de ocultación en general y señalamos el "camouflage literario" como característica estilística de la región de la Suramérica selvática que se encuentra también en los mitos Warao. Mencionamos en particular a las omisiones (elipsis), al uso catafórico de pronombres tanto como a una estructura narrativa que no es cronológica. Finalmente ocupó gran espacio la discusión de varios tipos de repetición que son un medio estilístico poco común para nuestra literatura escrita destacando el factor "tiempo". Así pudimos identificar a 4 tipos de repeticiones sólo en el análisis del mito "Mako" que fueron la repetición literal, la repetición del mismo contenido mediante diferentes expresiones, la repetición de un enunciado a lo largo del texto entero y luego la repetición de una escena con contenido variado.

Aparte de la función señalada por Münzel de subrayar la importancia de un contenido por medio de repetición identificamos funciones adicionales que son a veces específicas de ciertos tipos de repetición. De esa manera, la repetición del tipo 1 no solamente comunica la duración de la acción descrita sino que siempre aparece al límite de un episodio al otro. Contrasta en esa función estructurante con otros medios gramaticales que también expresan la duración prolongada de una acción como el sufijo verbal "-kati", que por su vez ocurre en el medio de episodios. El narrador del material mitológico tiene a su alcance gran variedad de medios estilísticos para estructurar su narración, para hacerla más plástica y vivaz. Puede dejar al auditorio en el aire con cierta vaguedad de lo dicho manteniendo así el suspenso y logra a establecer una relación con la situación actual de los oyentes implicando mensajes moralizantes pero indirectos sin que alguien se sienta identificado perdiendo su honra.

Es cierto que hay muchos medios estilísticos más en los mitos warao. Uno de ellos es la ocurrencia de canciones que son incorporadas a ciertos mitos. Hay ejemplos de esto en el material transcrito por Lavandero, sobre todo en el tomo tres de sus publicaciones, donde incluye

notas a la transcripción.²⁴⁶ Otro medio estilístico es el hablar con diferentes voces, lo que se pierde en el proceso de transcripción pero se usa a menudo en "Mako" por lo aparente. El discurso directo no se hace necesariamente acompañar por frases explicativas que aclaran quien está hablando. Aparte del contexto el uso de voces diferentes de parte del narrador tienen esa función. Junto al uso de onomatopeya y exclamaciones contribuye a lo inmediato de la narración insertando a los oyentes como "testigos auditorios" de la acción mitológica.

Como lo dijo el gran precursor de la etnolingüística Humboldt, cada lengua es a su manera pobre y opulenta a la vez. Si bien hay áreas en las que la gramática y la estructura narrativa warao nos parezca demasiado inespecífica hay otras que llaman la atención por su riqueza informativa como por ejemplo el área de la duración, el modo y el aspecto de una acción.

Este resumen corto, demuestra que en el mito como género de literatura oral warao se emplean medios estilísticos poco usuales en nuestra tradición narrativa actual. Quiero recordar de manera especial el papel importante que asumen las repeticiones de varios tipos que fueron objeto de malentendido de parte de observadores europeos como lo comprobó lo citado por Münzel que equivalía la ocurrencia de repeticiones con un nivel intelectual bajo de la cultura en cuestión. Nos remite de nuevo a la pregunta si son primitivas esas culturas o si lo son más bien nuestros conocimientos acerca de ellas. O como dijo el gran precursor de la etnolingüística Humboldt, cada lengua es a su manera pobre y opulenta a la vez. Si bien hay áreas en las que la gramática y la estructura narrativa warao nos parezca demasiado inespecífica hay otras que llaman la atención por su riqueza informativa como por ejemplo el área de la duración, el modo y el aspecto de una acción.

9 Conclusiones finales

9.1 Resumen metodológico

Basándonos en Münzel hemos designado la cultura Warao a la categoría de "cultura oral", visto como "antípoda estereotipado" de una cultura de escritura importada de Europa. Y como la antropología siempre implica la vista bilateral, definir a la oralidad nos llevó también a una revalorización de nuestras propias bases culturales centradas en lo escrito. Partimos de la idea que se trata de dos estilos culturales (del estilo oral y del estilo de escritura) que son cada uno completo y válido en sí, negándonos de esa manera a una vista dominada por el convencimiento de una deficiencia en las culturas orales amerindias. Más bien postulamos la singularidad de lo oral y nos acercamos a su esencia destacando características que nos fueron difíciles a concebir

²⁴⁶ Ver, por ejemplo, Lavandero 1994: 243.

desde nuestra perspectiva "grafocéntrica" europea. Ya que las ciencias europeas tanto de la lingüística como de la antropológica se están confrontando a graves dificultades en cuanto a la comprensión del fenómeno de la lengua oral. Se ha puesto en evidencia en este trabajo que una de las características la cual se aleja del entendimiento "gramatical – escrito" es la importancia (y la regularidad) de la variación. Sin embargo, asume un papel central en la literatura oral destacando la forma e individualidad artística de ésta. Del otro lado comprueban su validez como instrumentos analíticos los conceptos de "texto oral" y "literatura oral". Se pueden entonces denominar como fuentes metodológicas de estudio conceptos originarios de de la "lingüística de texto" alemana como a su vez también del "análisis del discurso" anglófono junto con los métodos tradicionales de la etnolingüística y los de la sociolingüística. Además el desarrollo metodológico de Briggs y Bauman destacó la importancia de los conceptos de género y de la metapragmática para la comprensión de la literatura oral la cual la determinó como centrada en la actuación (*performance*). Esos conceptos tienen su reflejo dentro de la terminología nativa (sistema de géneros warao y el significado de la raíz "*wara*") y en la práctica de discusión metapragmática habitual en algunos actos de habla warao. Representan de esa manera una fuente para acercarnos a la perspectiva emica de los Warao hablantes.

9.2 La perspectiva de los warao hablantes

Habiendo pocas fuentes directas para la determinación de una perspectiva emica de los Warao hablantes acerca de su idioma, nos sirvieron de esta forma el sistema de géneros y la discusión de la raíz verbal "*wara*" como punto de partida.

Llamó la atención de manera especial, la importancia que asume la variación lingüística sobre todos niveles y los vínculos estrechos que mantiene la actuación de la literatura oral con otras Artes expresivas ("performativas") por ser insertada en la situación momentánea. Mediante el descubrimiento del contenido semántico de la raíz "*wara*" comprobamos la vigencia de este concepto en la percepción de los Warao hablantes.

El análisis del sistema de géneros warao, por su parte, nos permitió de entrever unas características interesantes y posiblemente más ampliamente divulgadas en Suramérica oral, se trata de la relación entre los géneros de límites permeables (como por ejemplo entre la *joa* chamánica y la *joa* laica) y la existencia de ciertos géneros incluyendo a varios géneros o tipos discursivos como fue el caso de los géneros "*sana*" y "*monicata nome anaca*" respectivamente. Corresponde a la permeabilidad de los géneros, el hecho que el grupo de los participantes (narrador, respondedor(es) y oyentes) tampoco demuestre límites cerrados. El oyente puede asumir el papel de un respondedor y éste puede pasar a ser conarrador y llegar hasta a ser narrador principal en el transcurso de la actuación de un mito. Interpretamos eso como reflejo de

la relativa igualdad que manifiesta la estructura social warao con su concepto central de "*deko*" (ambos) como le ha demostrado Claudia Kalka. De esa manera tanto géneros como roles narrativos son relativamente abiertos o accesibles. Si bien que es verdad que los narradores del género de "*deje nobo*" son mayormente hombres ese desequilibrio estructural encuentra su compensación en el papel importante que asumen las mujeres dentro de otras áreas de la literatura oral warao como por ejemplo en la actuación de las lamentaciones "*sana*".

En el caso de la literatura oral warao se encontraron características típicas de la oralidad sudamericana, en general como nos demostró el análisis ejemplar de un texto mitológico: El mito "*Mako*" comprobó la existencia de la forma e individualidad artística y de la complejidad intelectual en la tradición oral warao que son típicas de toda la literatura oral suramericana. Ya que los mitos warao, lejos de ser una emisión de una colectividad anónima, son creaciones artísticas que tienen como autor al narrador individual. Este no trasmite un contenido siempre igual en forma de entidades bien delimitadas, más bien "complejos temáticos" compuestos por "partes temáticas" o "mitemas" que son combinados cada vez de nuevo con relación al contexto actual de la situación narrativa. De esa manera no hay mitos que sean de la propiedad de un solo narrador de esta forma se puede citar a otros narradores para denominar el origen del material contado o en el momento de utilizar expresiones citadas literalmente, lo que va de par con la estructura de participantes ya resumida.

En el transcurso del análisis de medios estilísticos encontramos algunos fenómenos que son deshabituales para el oyente (o lector) europeo. Así es el caso de onomatopeya y exclamaciones que refuerzan lo inmediato de la narración y transportan al oyente a los tiempos mitológico volviéndose este "testigo auditivo" de aquellos acontecimientos. Junto con la citación frecuente del discurso directo subrayan la estrecha conexión entre narración y otras Artes expresivas. También explican la vigencia que tienen estos mitos para la vida cotidiana warao porque permiten de insertarse en una realidad alternativa que no es realidad normal pero tampoco realidad acabada. Forma parte de ese conjunto estilístico también la especial importancia que se le atribuye al factor "tiempo" el cual es efectivamente desarrollado mediante varios tipos de repeticiones y contrasta marcadamente con nuestra predilección por lo resumido y corto. El contenido de "*Mako*" nos remitió al "perspectivismo amerindista" descrito por De Castro. Ese contexto cultural fue necesario para entender al mito warao de tipo *deje nobo - anamonina*. Así se comprobó el nivel filosófico que tiene esas obras culturales. En el proceso narrativo los medios estilísticos se entrelazan con múltiples niveles de acción, dando origen a la complejidad de la estructura narrativa, signo de la intelectualidad de la literatura oral warao. Así por ejemplo,

el cuadro narrativo se delimita mediante varios medios estilísticos incluyendo el uso de sufijos gramaticales como "-yama" (citación) y demostrativos específicos (*tamaja*) junto con expresiones temporales y formulas características para el determinado género. Como otra función de los medios estilísticos sobresalta el "camouflage literario", concepto utilizado por Barral que usamos con sentido más amplio. Vimos como entre otros sirvieron a esa meta el uso de la tonalidad, el empleo de un vocabulario especial o alterado tanto como la presencia de juegos de palabras. Esa predilección para la ambigüedad la cual está presente sobre varios niveles lingüísticos deja al oyente en el aire y aumenta su esfuerzo intelectual para descifrar el sentido de lo narrado. De esa manera el mito warao evita la moralidad condensada (borrar: condensada) densa de la fábula y prefiere implicaciones morales implícitas.

Así se concretizó la perspectiva nativa de los warao hablantes tanto por intermedio de contraste o comparación con nuestra perspectiva europea como por descripción de su propia esencia.

Características claves mostraron ser su ente centrado en la actuación momentánea y su visión del lenguaje medio expresivo que no es aislado de otras artes "performativas" sino plenamente insertada en la vida artística, intelectual y religiosa. La lengua es para los Warao (como para toda comunidad de hablantes por su puesto) representa entonces mucho más que un mero medio de comunicación o sistema abstracto de reglas netamente delimitado. No sirve primeramente para comunicar información (o contenido) sino para expresarse artísticamente para el gozo artístico-intelectual de todos los oyentes. Comunica y adapta la filosofía de la cosmovisión amerindia y forma de esa manera también parte de la vida religiosa. De esa manera arte, intelectualidad y cosmovisión filosófica-religiosa forman un conjunto que se niega a ser diseccionado.

9.3 Relaciones entre perspectivas y el futuro de la oralidad warao

Adicionalmente hemos visto que las múltiples perspectivas que existen acerca de la lengua warao no son herméticas sino que se influyen mutuamente. En especial demostramos la relación entre la visión de los warao hablantes y el desarrollo metodológico de Briggs y Baumann. Una metodología tal puede contribuir a una visión más adecuada del fenómeno global de la lengua humana. Existe una fuerte influencia sobre el trabajo lingüístico del misionero capuchino Julio Lavandero. Ya que éste se concentró a lo largo de su vida misionera en la transcripción de textos orales incluyendo de manera igualitaria a los hablantes y narradores en cada momento y se negó ostensivamente a una sistematización de sus conocimientos lingüísticos acerca del warao en forma europea de gramática o diccionario.²⁴⁷ Contagió la "lengua oral inmanejable" al

²⁴⁷ Es cierto que esa postura de Lavandero tiene más funciones para él, los que sin embargo no se pueden exponer aquí pero que se describen ampliamente en el texto completo de mi tesis de doctorado.

investigador. Las fuentes lingüísticas que proporciona Lavandero son así únicas en su calidad para el entendimiento de fenómenos de la oralidad.

Por otra parte nuestra evaluación (exagerada) de la escritura ha dejado sus huellas en la visión de los Warao. Tiene que bastar el ejemplo que da Lavandero de lo contento que se pusieron los narradores grabados al ver su arte oral trasladada a la forma escrita.

De todas maneras sería importante de no proclamar la incompatibilidad de esas dos perspectivas (oralidad amerindia/ grafocéntrica europea). Tanto como es posible y necesario para los indígenas actuales latinoamericanos de vivir en dos mundos, sería a la vez fructífero para la población criolla el intentar de insertarse más al mundo amerindio por el aprendizaje de las lenguas amerindias y para este efecto se aconseja por empezar por entender los conceptos y forma de las lenguas amerindias. Aunque el concepto de la "educación intercultural bilingüe" sea extensamente conocido desde los años 1970 en Latinoamérica no es concebido por lo general de manera bilateral. Sin embargo, sería ventajoso para ambos grupos étnicos un acercamiento comprensivo y sobre todo mutuo.

Así - a la manera estilística inexplicita Warao – dejaré al lector imaginarse lo que se perderá desapareciendo la rica cultura oral de los Warao (o de cualquier otro pueblo amerindio) y esto sería aún más lamentable si sucediera por imposición de nuestra visión de la lengua la cual reconoce solamente sus estructuras y conceptos propios. Yo por mi parte me opongo por convicción y por optimismo a una visión de la lengua warao como condenada a desaparecer por una supuesta falta de modernidad o intelectualidad. El warao es tan "moderno" e intelectual como lo es cualquier otro lenguaje humano. Su futuro depende de todos los actores en el campo de la lengua warao, ya sean; planificadores lingüísticos, educadores o investigadores, pero sobre todo de los propios warao hablantes que han demostrado gran vitalidad y facultad de resistencia frente a una perspectiva europea políticamente agresiva.

10 Bibliografía

10.1 Obras impresas

Armellada, Cesáreo de y Carmela Bentivenga de Napolitano. 1975. Literaturas indígenas de Venezuela (visión panorámica actual de las literaturas indígenas venezolanas). Caracas: Monte Avila Ed. Colección temas venezolanos. 358 p.

Alcaraz Varó, Enrique, y María Antonia Martínez Linares. 1997. Diccionario de lingüística moderna. Barcelona: Editorial Ariel. 643 p.

Auroux, Sylvain. 1994. La révolution technologique de la grammatisation: introduction à l'histoire des sciences du langage. Liège: Mardaga. 216 p.

Austin, John L. 1962. How to do things with words: the William James lectures delivered at *Harvard Univ.* in 1955. Cambridge, Mass.: Harvard U.P. 166 p.

Barral, Basilio de. 1957a. "Canciones de Cuna de los Warrau (Guarao, Guaraonos)". En: *Antropológica*, 2: 1-38.

- 1958 "Vocabulario Teúrgico-Mágico de los Indios Guaraos." En: *Antropológica*, 4: 27-36.

- [Sin año] (Deposito legal 1964). Los indios Guaraúnos y su cancionero: historia, religión y alma lírica. Biblioteca "Misionalia Hispánica", Vol.15. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Dep. De Misionología Española. 583 p.

- 1969. Guarao A-Ribu (Literatura de los Indios Guaraos). Serie Lenguas Indígenas de Venezuela, 1. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello. 303 p.

1972. Mi batalla de Dios; reflejos de la vida afaes de un misionero. [Vigo: Artes Gráf. Galicia], 320 p.

- 1979a Los Indios Guaraúnos y su cancionero. Colección de lenguas Indígenas, no 28. Caracas. 331 p.

- 1979b. Diccionario Warao-Castellano, Castellano-Warao. Caracas: UCAB. 730 p.

Baumann, Richard y Charles L. Briggs. 1990. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. En: *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.

Briggs, Charles L. 1992. " 'Since I am a woman, I will chastise my relatives': gender, reported speech, and the (re)production of social relations in Warao ritual wailing." En: *American Ethnologist*, 19 (2): 337-957.

- 1993a. "Generic versus metapragmatic dimensions of Warao narratives: who regiments performance?" En: Lucy, John A. (ed.). *Reflexive Language: Reported Speech and Metapragmatics*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr: 179-212.

- 1993b. "The Pattering of Variation in Performance." En: Dennis R. Preston. *American dialect Research*. Amsterdam: Benjamins: 379-431.

Chomsky, Noam. 1957. *Syntactic Structures*. (1999. Estructuras sintácticas. Buenos Aires: Siglo XXI.)

- 1965. *Aspects of the Theory of Syntax*. (1999. Aspectos de la teoría de la sintaxis. Barcelona: Gedisa.)

De Castro, Viveiros 1998. "Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism". En: *Journal of the Royal Anthropological Institute*: 469-488.

- De Goeje, C.H. 1930. "The Inner Structure of the Warau Language of Guiana." En: *Journ. Soc. Amér. Paris*. Vol.22: 33-72.
- Forte, Janette. 2000. "Amerindian Languages of Guyana". En: F. Queixalós y O. Renault-Lescure (ed.). *As línguas amazônicas hoje*. Sao Paulo: Instituto Socioambiental.
- Heinen, Dieter, George Salas y Miguel Layrisse. 1980. "Migration and Cultural Distance: a Comparative Study of Five Warao Subtribes ". En: Johannes Wilbert und Miguel Layrisse (ed.) *Demographic and Biological Studies of the Warao Indians*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, University of California: 48-59.
- Heinen, Dieter y Alvaro Garcia-Castro. 2000. "The Multiethnic Network of the Lower Orinoco". En: *Ethnohistory*, vol 47: 561-579.
- Hovdhaugen, Even (ed.). 1996. ... and the Word was God: Missionary Linguistics and Missionary Grammar. Münster: Nodus-Publ., Serie: Studium Sprachwissenschaft: Beiheft; 25: 9-22.
- Hymes, Dell 1962. "The Ethnography of Speaking". En: Thomas Gladwin and William C. Sturtevant (eds.). *Anthropology and human behavior*. Washington D.C: Anthropological Society of Washington.
- 1964. "Introduction: toward ethnographies of communication." En: J. J. Gumperz y D. Hymes. *The ethnography of communication*. Publicación especial, *American Anthropologist*, 66 (6), Washington D.C: Anthropological Society of Washington: 1-34.
- Hymes, Dell. 1976. "La sociolingüística y la etnografía del habla". En: *Antropología social y lenguaje* (Obra colectiva). Buenos Aires: Paidós.
- Kalka, Claudia. 1995. "Eine Tochter ist ein Haus, ein Boot und ein Garten": Frauen und Geschlechtersymmetrie bei den Warao-Indianern Venezuelas. Münster, Hamburg: Lit. 401 p.
- 1997. "Beide zugleich: Das Gleichgewicht der Geschlechter bei den Warao in Venezuela. En: *Ethnologica*, vol. 22 (1). Köln: Brill: 269-272.
- Kniffka, Hannes. 2001. *Indigenous Grammar Across Culture*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang. 623 p.
- Kramer, Fritz W. 2005b. "Gespräch II. Fritz W. Kramer / Tobias Rees. Formen der Fremderfahrung: Begegnungen mit Besessenheit." En: Fritz W. Kramer. *Schriften zur Ethnologie*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Tobias Rees. Frankfurt a. M.: Surkamp: 196-207.
- Kneebone Heidi. 1998. "Wenn wir nur erst den Waffenträger der Spreche in unserer Gewalt hätten!": Erste Verschriftungsversuche beim Dieri-Stamm im Norden Süd-Australiens, 1867-1871. En: *Wendt* 1998: 221-259.
- Labov, William. 1972. *Sociolinguistic Patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 344 p.
- Lavandero, Julio Perez (ed.). 1991. *I Ajotejana, Mitos*. Caracas: Hermanos Capuchinos. 298 p.
- 1992. *II Ajotejana, Relatos*. Caracas: Hermanos Capuchinos. 318 p.
- 1994. *III Uaharaho, Ethos Narrativo*. Caracas: Hermanos Capuchinos. 492 p.

- 2000. IV Noara y otros rituales. Caracas: Hermanos Capuchinos. 641 p.
- 2002. V Humor y Furor en los Caños. Caracas: UCAB. 114 p.

Mühlhäusler, Peter. 1996. *Linguistic Ecology*. London: Routledge. 396 p.

- Münzels, Mark. 1986. "Indianische Oralkultur der Gegenwart." En: Scharlau, Birgit und Mark Münzel. *Qellqay: mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*. Frankfurt am Main: Campus-Verl.: 156-258
- 2003. "The Patience of a Koranic School: Waiting for Light in the Jungle." En: Tullio Maranhão y Bernhard Streck (ed.). *Translation and Ethnography: the Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*. Tucson: Univ. of Arizona Press: 102-114.

Olea, Bonifacio M^a de. 1928. *Ensayo gramatical del dialecto de los indios Guaraúnos*. Compuesto por el R.P.-O.M.C., misionero apostólico del Caroní. Caracas. 432 p.

- Olsen, Dale A. 1973. *Music and Shamanism of the Winikina-Warao Indians: Songs of Curing and Other Theurgy*. 2 Vols. Ph.D.Diss. University of California, Los Angeles. University Micro Films. Ann Arbor.
- 1974. "The Function of Naming in the Curing Songs of the Warao Indians of Venezuela". En: *Anuario-Yearbook of Inter-American Musical Research*, 10: 88-122.
 - 1980. "Magical Protection Songs of the Warao Indians. Part I: Animals". En: *Latin American Music Review*, Vol. 1, No. 2: 131-161.
 - 1981. "Magical Protection Songs of the Warao Indians. Part II: Spirits". En: *Latin American Music Review*, Vol. 2, No. 1: 1-10.

- Osborn, Henry 1966a. "Warao I: Phonology and Morphophonemics". En: *International Journal of American Linguistics*, 32: 108-123.
- 1966b. "Warao II: Nouns, Relationals, and Demonstratives." En: *IJAL*, 32: 253-261.
 - 1967. "Warao III: Verbs and Suffixes." En: *IJAL*, 33: 46-64.

Paulhan, Jean. 1982. *Cahiers 2: Jean Paulhan et Madagascar 1908-1910*. Paris: Gallimard. 414 p.

Romero Figueroa, Andrés. 1997. *A Reference Grammar of Warao*. München, Newcastle: Lincom. 146 p.

Scharf, Hans-Werner. 1994. *Das Verfahren der Sprache. Humboldt gegen Chomsky*. Paderborn, München et al.: Schöningh. 267 p.

Searle, John R. 1969. *Speech Acts: An essay in the Philosophy of language*. (2001. *Actos de habla*, Madrid: Ed. Cátedra, Colección Teorema.)

- Sapir, Edward. 1927. "Speech as a personality trait." En: *American Journal of Sociology*, 32: 892-1005.
- 1928. "The unconscious pattering of behavior in society." En: C. M. Child, Kurt Koffka, John E. Anderson et al. (eds.). *The unconscious: a symposium*. New York: A. A. Knopf: 114-142.
 - 1929. "Male and female forms of speech in Yana." En: St.W. Teuwen (ed.), *Nonum naticium schrijnen*. Nijmegen-Utrecht: N. v. Dekker and van de Vegt: 79-85.

- Silverstein, Michael. 1976. "Shifters, linguistic categories, and cultural description." En: Keith H. Basso y Henry A. Selby (ed). *Meaning in anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press: 11-55.
- Vaquero, Antonio. 1965. *Idioma Warao. Morfología, sintaxis, literatura*. Caracas: Estudios Venezolanos Indígenas. 342 p.
- Venezuela. 1993. Oficina Central de Estadística e Informática, Censo Indígena de Venezuela 1992, Tomo I, Caracas: OCEI.
- Weiss, Gerald. 1977. "Rhetoric in Campa Narrative." En: *Journal of Latin American Lore*, 3,2: 169-182.
- Weissnar, Emmerich. 1982. *Die Stellung des Warao und Yanomama in Beziehung zu den indigenen Sprachen Südamerikas nördlich des Amazonas: Studien zur genetischen und areal-typologischen Klassifikation*. Universität Tübingen. [Tesis de doctorado].
- Wilbert, Johannes. 1969. *Textos Folklóricos de los Indios Warao*. Los Angeles: Latin American Center. University of California. Latin American Studies, Vol.12.
- 1970. *Folk Literature of the Warao Indians. Narrative Material and Motive Content*. Los Angeles: Latin American Center. University of California. Latin American Studies, Vol.15.
- Wendt, Reinhard (ed.). 1998. *Wege durch Babylon: Missionare, Sprachstudien und interkulturelle Kommunikation*. Tübingen: Narr. ScriptOralia, 104. 259 p.
- Zwartjes, Otto. 2000. *Las gramáticas misioneras de tradición hispánica: (siglos XVI - XVII)*. Amsterdam: Rodopi, Portada hispánica; 7. 309 p.

10.2 Fuentes electrónicas

www.almg.org.gt

10.3 Fuentes no publicadas

- Herrmann, Stefanie. [Sin fecha] "Warao Demonstratives." (apareciendo en:) *Volume on Demonstratives*. Max Planck Institute for Psycholinguistics, Nijmegen.
- [sin fecha]. "Mako". Versión interlinear warao-alemán a partir de un texto de J. Lavandero. 29 p.
- (2003). Entrevista con el padre Lavandero en Tucupita. Efectuada por S. Herrmann. 28 p.
- (2002). Entrevista con el antropólogo J. Wilbert en Los Angeles. Efectuada por S. Herrmann.
- Higham, Lori. (2003). *El idioma Guaraó. En 25 Lecciones. Escrito en inglés y español. Por Lori Higham con la Misión Nuevas Tribus*. 359 p.

11 Abreviaciones de los textos interlineares

Abreviación	Explicación
-Aum	aumentativo
-Agent.Pl	agente plural
Dem.	demonstrativo
Dem.Prox.Habl	demonstrativo, denotando que el objeto está próximo del hablador
-Dim	diminutivo
-Distr	distributivo
-Dur	durativo
-Enf	enfático
-EnfN	sufijo enfático para nombres/substantivos
Forz.V-	acción forzada
-Fut	futuro
-FutInm	futuro inmediato
-Gen.Pl	plural genérico
-Ger	gerundio
-MarcObj	marcador de objeto de una frase
-Inf	infinitivo
-Itens	intensificador
-Narrat.	narrativo
-Nzer	nominalizador
-PasAcaba	pasado acabado
1.Pl, 2.Sg, 1.Sg ...	primera persona del plural, segunda persona del singular, primer persona del singular ...
-Pl./Indv.Acc	pluralidad/ individualidad de una acción
Pos	posesivo
Pron.	pronombre
Rec/Refl-	recursivo/reflexivo
Refl-	reflexivo
-Fr.Rel	frase relativa
-Sg.V	singularidad de una acción
-Sim/Cond	acción simultánea/condicional