

La performance aborígen: arte de relación en el espacio.

The Aboriginal Performance: Art of Relation in Space.

Milagros Müller
Universidad Central de Venezuela
milagrosnuller@gmail.com

Resumen • Los ritos de Iniciación yanomami y Warime piaroa son abordados desde la perspectiva del arte actual occidental; se establece así un diálogo con dos culturas ancestrales de Venezuela, en el cual se detectan puntos de contacto. Al analizar los ritos mencionados bajo categorías que ponen de manifiesto la creación de imágenes visuales y auditivas en el espacio-tiempo, se destaca una producción similar a expresiones artísticas del arte conceptual, y al interpretar los resultados a la luz de algunos conceptos epistémicos y teóricos del arte se percibe que, desde la perspectiva del arte actual, el rito de iniciación Yanomami y el Warime piaroa, son fenómenos de producción artística.

Palabras clave: performance, aborígen, arte, Venezuela, ritos.

Abstract • Yanomami initiation rites and Piaroa Warime are addressed from Western contemporary art perspective, establishing a dialogue with two Venezuelan ancient cultures in which contact points are disclosed. When it comes to analyzing the mentioned rites under categories that highlight the creation of visual and aural images in space-time, a similar production to conceptual art expressions are revealed. In the light of some epistemic and theoretical art concepts, from a current art perspective, the interpretation of the results determines that Yanomami initiation rites and Piaroa Warime are phenomena of artistic production.

Keywords: Performance, Aboriginal, Art, Venezuela, Rites.

Dado que los mitos llegan por tradición oral, a través de relatos o de cánticos entonados en voz alta, el rito es su representación.

El mito no busca contestar preguntas en los términos en que lo exige la ciencia, sino que consiste en un recontar, recrear la gran historia de la existencia. Pero, ¿y qué es el teatro sino la representación de esa existencia?, ese punto de contacto es el centro de este trabajo, donde se pretende establecer analogías entre la performance de nuestra cultura occidental y el rito aborígen, con el objeto de estudiar el espacio de representación.

El rito es utilizado por los aborígenes como herramienta de intelección del mundo, y esto responde a la capacidad que tiene el ser humano para interpretar y transmitir sus modos de relación con la naturaleza; entonces, el rito podría entenderse como un antecedente del arte conceptual.

Los elementos artísticos presentes en ellos: texto oral, espacio escénico, vestuario, accesorios, maquillaje, máscaras, utilería, iluminación, coreografía, música, cantos y sonidos, generan imágenes en el espacio-tiempo.

Al narrar acontecimientos ocurridos *in illo tempore* y en el *espacio cosmogónico*, el rito aborígen se verifica en una puesta en escena que transforma el *espacio escénico* en el *espacio representado*, por lo cual todos los elementos que contribuyen a definirlo participan de esa construcción. La gestualidad del actor es uno de los elementos que más nos acerca a la idea del espacio cosmogónico. La relación de los objetos de utilería con el cuerpo del actor, la “estela” que éste deja cuando se mueve, así como la construcción de las imágenes mentales sugeridas por los elementos incorporados a la escena, crean un *espacio y tiempo virtuales*, en los que cobran vida personajes también virtuales, cuyas acciones tienen profunda influencia en la vida concreta de la etnia que los produce. (El término virtual en este caso se está usando en el sentido filosófico clásico y no cibernético).

La virtualidad contiene al mismo tiempo el principio de la realidad y la fantasía, y será, por ende, la encargada de proporcionar conductos que permitan saltar del mundo real al mundo cosmogónico, para reintegrarse después en lo cotidiano de una manera más constructiva, sabiendo que es posible el encuentro con el supramundo o mundo arquetípico junguiano. El uso de alucinógenos durante la realización de un rito aborígen permite abrir “la puerta” a una realidad virtual, distinta a la que se está viviendo en el momento en que ocurre la ceremonia.

El rito puede considerarse, entonces, una obra de arte efímera, una obra de relación en el espacio, cuya carga informativa se articula y percibe intersensorialmente.

El arte de relación es, *per se*, paradigma de lo efímero y, en última instancia, efímero él mismo.

En el Warime piaroa¹, por ejemplo, se dedica un largo tiempo a la construcción de instrumentos musicales sagrados, por medio de los cuales se escuchará “la voz” de los espíritus tutelares. Una vez concluido el ceremonial, los instrumentos no son tocados nunca más y, de hecho, se abandonan dentro de la casa ritual o *ruwòdë*² construida *ad hoc*, la cual tampoco será utilizada después del Warime.

¹ Piaroa: etnia aborígen venezolana

² Churuata o vivienda comunal con techo en forma de gota, hecha de palos y paja.



Churuata.

EL MITO (TEXTO ORAL) DENTRO DEL RITO.

Warime representa la fiesta primigenia, que preparó Wajari³ *in illo tempore* y que reconcilia al hombre con la naturaleza, una naturaleza humanizada, representada por personajes enmascarados. Warime se canta y se cuenta; música y prosa se unifican en los rituales, que pueden durar desde una semana hasta tres meses o más, y que concluyen con la iniciación de los aspirantes a *mèri*, “maestro del soplo” o “dueños del canto”.

Las imágenes producidas por el mito son reinterpretadas por los participantes (creación colectiva), bajo la dirección del *mèneruwa* o “dueño de la fiesta”, generalmente un anciano con experiencia, quien previamente visualiza las imágenes del Warime en sueños que le son inspirados por los espíritus tutelares, especialmente por Wajari, el primer organizador del Warime (primer director de escena y coreógrafo).

La cosmogonía piaroa cobra vida en los cantos preparativos, los personajes enmascarados y la representación de los espíritus de los animales y las plantas. Las imágenes producidas por la palabra (texto oral o mito) se vinculan directamente con las producidas durante el ritual por los cantos responsoriales y la danza, así como por las líneas melódicas emitidas por los instrumentos musicales sagrados en un discurso inscrito dentro de lo que contemporáneamente se puede considerar la danza-teatro.

Es importante señalar que los instrumentos musicales tienen significado propio y simbolizan entidades, de modo que su “voz” es un metadiscurso dentro del discurso general.

La aspiración de superar la realidad conduce al piaroa a dar una interpretación fantástica de las fuerzas de la naturaleza, infundiéndole un valor artístico, simbólico y metafísico a la realidad, convertida en realidad virtual.

³ Primer hombre piaroa

En la danza ritual se halla contenida una gran parte de la tragedia interior humana ante la naturaleza. Es el problema de la fertilidad, de la vejez, de la muerte. Es el miedo ante las manifestaciones terroríficamente grandiosas de la naturaleza o la contemplación de los fenómenos celestes. Pero más aún que esto es su relación con los problemas creados por el propio hombre dentro de sí en sus actividades mentales, como los sueños. Y he aquí que el mēneruwa debe haber soñado el Warime antes de poder decidir su preparación: la danza, como arte natural y primordial por excelencia, tiene un valor universal y simbólico, porque expresa un sentimiento, un estado del alma; es decir, tiene el carácter esencial de una creación estética. Colabora en la expresión de los mitos, transmisores a su vez de la obra mental del pasado, donde se sobrepone al mundo físico ese otro mundo psíquico elaborado por la humanidad siglo tras siglo, como una interpretación poética de lo misterioso, vital y eterno, que unen al hombre y sus problemas con el concierto universal de la naturaleza.

Cada lenguaje, el de la tradición oral y el del rito, posee su propio circuito de sentido y por ello el canto y el cuento se complementan como metalenguajes plenos de significados, subrayados por el acompañamiento de instrumentos musicales con expresividad propia. Las imágenes yuxtapuestas invaden los sentidos y se mezclan con las referencias internas del espectador en una creación individual; se estetiza entonces la historia, el mito, la leyenda, se actualiza la cosmogonía para darle sentido a la realidad.

El sentimiento estético de los ejecutantes, así como el contenido psíquico y pasional en la ejecución, es lo que hace subyugante el ceremonial, en el que la música es una elaboración de lo consciente y la danza es un producto del inconsciente. En esta conjunción el piaroa encuentra las raíces de su propio pensamiento y el porqué de sus actos más insospechados. El Warime tiene un valor vital-funcional, que le hace ser como una proyección humana del movimiento universal del cosmos.

El vestuario y las máscaras, junto con el canto profundo, auxilian el significado cosmogónico del Warime, que se constituye como una forma activa de juego-pasión, una actividad vital que anima a todos los seres, una necesidad psíquica de extroversión y al mismo tiempo de captación del mundo supraterrrenal.

Durante la celebración del Warime se narran las aventuras de Wajari, la creación del mundo, de los piaroes y las acciones de los antepasados. En la fiesta participa toda la comunidad y son invitados los vecinos de la región.

La organización del cuento viene dada por los cantos de la madrugada o del día, que representan la vida y las sesiones nocturnas de instrumentos sonoros, que representan la muerte. Se establece así la tensión dialéctica entre los opuestos día y noche, vida y muerte.

El piaroa va construyendo la historia en la escena por encarnación de los espíritus de la selva y seres del mundo de los antiguos, en una especie de procesión rítmica. Cada personaje posee sus propias características, sus modos de actuar; sus voces representan todo un complejo de connotaciones para los miembros de la sociedad tradicional piaroa. En todo caso, el ceremonial es de carácter festivo, alegre, dinámico y genera conversación y comunión entre los asistentes. Podría decirse que se separa de la dramaturgia en tanto se trata de una festividad de participación colectiva y se asemeja a las dionisiacas griegas.

La comunidad que está en Warime se ubica cosmogónicamente en los orígenes del mundo, en el caos organizado por una sucesión de acontecimientos previamente establecidos para recordar la creación, las raíces, la historia y, por ende, para otorgarle al piaroa un lugar en el espacio-tiempo.

DE LOS ESPACIOS

Para realizar el Warime, es necesario construir una churuata ceremonial, llamada *ruwò'dë*, donde se fabrican las máscaras e instrumentos sonoros sagrados, que permanecen allí durante el período que dure la fiesta. Esta construcción está situada aproximadamente a unos cuarenta metros de la casa comunal *itsuò'dë* y a ella no pueden entrar las mujeres. El espacio entre ambas construcciones se constituye, entonces, en espacio para la representación y las churuatas ejercen varios roles durante el ciclo ceremonial.

La construcción de la churuata ceremonial se inscribe dentro del *environment o land art*, por su característica efímera y de materiales perecederos recogidos en la zona. Al darle carácter sagrado se resemantiza, se le imprime no sólo función sino significado.

El espacio ritual está constituido por el *ruwò'dë*, el *itsuò'dë*, el espacio abierto entre ambos y, durante los ritos de preparación, la selva misma. Aquí vemos un punto de contacto entre las dionisiacas griegas y el Warime: el hábitat es lugar para representar, el espacio se metamorfosea, se transmuta por efecto de la intención, el espacio cosmogónico y el espacio ritual se identifican: como es arriba es abajo, el mundo cosmogónico se concretiza para la representación.

El *espacio escénico* propiamente dicho sólo surge en los momentos en que los rituales adquieren características de espectáculo para ser visto, durante:

- La entrada al *ruwò'dë*, la noche anterior a la inauguración del warime.
- La salida del *dzuwèwè* del *itsuò'dë* portando una piedra mágica para combatir a los espíritus maléficos.
- La inauguración del warime, cuando por primera vez salen del *ruwò'dë* los cinco enmascarados o warimesas, emitiendo el sonido de los báquiros, a hacer la inspección del *itsuò'dë*.
- La sesión de cantos: el de la madrugada, el del día y las sesiones nocturnas de los instrumentos sonoros.
- La clausura del warime, con las ceremonias de iniciación especialmente reservadas para esta ocasión.

Es fácil observar la relación existente entre espacio público y espacio escénico, éstos se intercambian, se fusionan, se convierten uno en otro de acuerdo a las necesidades surgidas del seno mismo del ceremonial; el espacio cosmogónico es representado por el espacio de representación abierto y flexible, explícito e implícito en los movimientos y roles que va desempeñando cada lugar en particular. Es construido por personajes y público durante el desarrollo de la obra misma.

Este concepto es verdaderamente de vanguardia, la multifuncionalidad de los espacios es todavía un arte de relación dentro del campo de la arquitectura y del urbanismo.

En la última noche del Warime salen algunas figuras enmascaradas del *ruwò'dë*, entran los murciélagos *kuhuwe*, con saltos cómicos, pinchando a la gente en los pies, causando mucha hilaridad, el búho entra en el *itsuò'dë*, el mono capuchino *Hinchù* entra también y hay mucha conversación dentro de la casa comunal, la gente se divierte con la actuación de estos personajes y finaliza la celebración.

Introducir personajes cómicos en zancos es una técnica escénica bastante recurrida en los circos y fiestas callejeras. En obras de teatro es más bien algo muy reciente, que se ha presentado en los últimos Festivales Internacionales de Teatro. No obstante, los piaroa lo utilizan en el Warime.

UTILERÍA

El sonajero del *meñeruwa*, el *re'diñu*, sirve para acompañar los cantos meñe. Está elaborado con una calabaza que contiene una piedra azul “de poder mágico” y semillas de una misma especie. Termina en un mango de madera.

Se golpea rítmicamente y tiene poderes especiales para curar enfermos y contactar al *meñeruwa* con el mundo supranatural. Se mantiene en una mano por el mango y se golpea con la otra o se sacude mientras se canta.

La flauta *maranna* se toca en momentos de descanso, acostado en la hamaca.

La hamaca es parte de la utilería, por cuanto se usa para acostarse en ella y tocar la flauta y también para cantar sentados. Normalmente está colgada muy cerca del fogón de tres topias en el piso de la churuata. La hamaca siempre viaja con los piaroa.

Wòi es la canoa que sirve de recipiente para el *sami*, bebida vomitiva que se usa dentro del ritual para purificar el cuerpo. Se trata de un cilindro de madera con una abertura rectangular por arriba y en ambos extremos tiene tallada la cabeza de un caimán.

La flauta *ñamèiwe'ka*, hecha de hueso de venado, se toca para anunciar la llegada de los piaroa de las comunidades vecinas que han sido invitados al warime. Su sonido es muy penetrante y se percibe desde larga distancia.

La cesta para casabe⁴ y carne, warimesa *iyèkeri*, se utiliza en la fiesta inaugural del warime y la lleva el “jefe”, personaje que representa a Wajari.

En el mismo acto se utiliza un sonajero, *wiwirè'diñu*, sacudido para emitir un sonido especial que decreta el comienzo del warime.

Trozos de leña para quemar una resina: *mèrwèwè* que funciona como incienso. El humo se usa para purificar a los warimesa antes de continuar su papel.

Las hojas de cucurito, o *wèhchè*, se arrojan encima del *itsuò'dè* para proteger a la gente contra la enfermedad *k'irèw*.

Amuletos de semillas con polvo blanco y dientes de jaguar, *yùwèkèyu* o *warawè*, armas del *dzuwèwè* que camina delante de todos para espantar a los maléficos *espíritus mèri* con movimientos bruscos y espantosos.

El *worà* simboliza la voz de la roca *Worà ño meraante*, padre de los warimesas. Es el instrumento musical más importante del conjunto y consta de tres partes: una olla de loza *Kènèriñe*, de forma esférica con tres agujeros, un par de tubos cilíndricos de madera *maawi*, *ñu'enna* de 30 cm de longitud y 5 cm de diámetro. Este instrumento de viento se utiliza con un extremo fuera o dentro de la olla para cambiar matices e intensidades del sonido. Todo el conjunto de objetos del warime pertenece al *ruw'o* o dueño de la fiesta, y, al morir él, es acompañado por su *worà*, porque necesita tocarlo en el mundo de los ancestros.

Se dice que el sonido del *worà* es el grito del jaguar o *yèwi*, y por eso atrae a los jaguares ancestros.

El *Abkwisàw* o *Abkwi-wora* simboliza al armadillo o cachicamo, el cual no puede ser visto por las mujeres porque podrían morir por ataques de jaguar, serpientes venenosas o parálisis. La voz de *Abkwi-worà* es producida por dos ejecutantes tocando los dos tubos de *worà* sin la olla.

⁴ Torta de yuca, comida ancestral venezolana que aún se consume. Hecha de la raíz conocida como yuca amarga a la cual se le extrae el curare, sustancia venenosa y luego se cocina en leña en forma de tortillas de hasta 40 cm de diámetro y dos milímetros de espesor aproximadamente, según la región.

El *da'a*, la culebra de agua, es interpretada por la combinación de un par de flautas ejecutadas alternadamente. Se construyen con un tubo de la planta *ñu'enna*. Cuando los ejecutantes salen de noche, van caminando lentamente, hombro con hombro.

El *dzaho* o piapoco emite la voz del tucán. Es una flauta longitudinal de caña *ruwi-maranna*, con canal de insuflación, abierta y sin agujeros; el canal tiene un deflector de aire hecho de cera. De noche, *dzahò* sale del *ruwò dè* para cantar. Canta con su voz aguda y penetrante mientras da vueltas alrededor del *itsuò'dè*; por la madrugada *dzahò* despierta a warime para hacer la primera sesión del día.

Chuwo, personaje mítico que salía de noche para cantar y era el secreto de Wajari, fue asesinado por Cheheru, hermana de Wajari. Su voz es interpretada por el instrumento homónimo, que consiste en una flauta longitudinal, abierta, con un agujero, de ejecución nasal.

El *muò'tsa* era el marido de *worà*. La voz de *Muò tsa* se produce con un aerófono constituido por un pedacito de una hojilla de palma colocado dentro de un marco de madera y que funciona como una lengüeta batiente.

Imu-chuwo, el mono araguato, cuya voz es representada por un palo zumbador, que consiste en una placa oblonga de madera atada por un extremo a un hilo que tiene el ejecutante en la mano.

Puya de la raya para el acto de iniciación. Se usa para perforar la lengua del iniciado.

Panal de avispa para todas las formas de iniciación.

El *sanihe*, bebida vomitiva más fuerte que el *sami*, se usa para que los iniciados soporten mejor el dolor de las picaduras de las avispa.

Las hormigas *ñeñèw* que se usan para otra prueba de iniciación, se mantienen en un recipiente con agua hasta el momento de colocarlas al lado del iniciando, que está acostado en su estera.

Esteras para acostar al iniciando.

Látigo *wèri* para la prueba final de iniciación.

Máscaras de murciélagos: *kuhuwe*; de búhos: *warawa*, de mono capuchino: *hinchù*. Estas son usadas por los warimesa para representar esos personajes míticos. Los *kuhuwe* dan saltos cómicos, silbidos agudos, se mueven enganchados al suelo, pinchando a la gente en los pies; los *warawa* imitan el canto del búho fuera de la casa y el *hinchù* hace movimientos de imitación del mono capuchino.

El wipo-redyò es un personaje que camina sobre pequeños zancos, va completamente cubierto de hojas de cucurito, sin máscara.

El uso de instrumentos musicales con asignación de nuevas funciones es absolutamente particular en esta etnia. Hacer hablar a los espíritus tutelares a través de los instrumentos y ser capaces de descifrar los códigos alude a su capacidad de abstracción.

La variedad de instrumentos sonoros demuestra el talento musical de los piaroa y convierte el desfile de los warimesa en un concierto.

El uso de incienso para subrayar la atmósfera y hacer participar al olfato, de modo que las referencias perdidas en la memoria afloran, es también muy sutil y evolucionado.

ILUMINACIÓN:(ESPACIO-TIEMPO)

La única iluminación utilizada por los piaroa son las fogatas, a la luz de las cuales se dan las sesiones nocturnas.

Aunque el piaroa no se lo proponga, las fogatas confieren color al ceremonial y añaden significados a las procesiones y danzas; música y fuego fusionan vida y muerte, donde la vida es un lento morir, representado por el fuego y la muerte una transición a la vida simbolizada por la música, voz de los seres superiores que, de acuerdo con su concepción, están presentes en el ceremonial.

Los warimesas avanzan cantando, enmascarados con símbolos del animal sagrado, en un ritmo creciente, mientras la atmósfera se carga cada vez más de olor a incienso, yopo⁵, voces de los instrumentos, cantos responsoriales y las llamas bailarinas de las fogatas que subrayan las acciones.

La atmósfera se va creando con la suma de olores, sonidos, máscaras y vestuarios, cantos responsoriales, música, yopo, relatos y la luz del fuego. El participante sufre una alteración de la conciencia, se va entregando a la fascinación, al ritmo, a la embriaguez del yopo y suspende la credibilidad. Entra en una experiencia íntima, colectiva y al mismo tiempo, una compulsión centrípeta y una excentricidad de todos los sistemas que le lleva a estallar más allá de sus propios límites, trascendiendo su propia lógica en una comunión con lo sobrenatural y con la naturaleza misma.

Imágenes auditivas extrínsecas al actor: música, canciones y sonido (tiempo)

La función de la música y canciones dentro de la puesta en escena de los diversos ritos del warime es fundamental, pues sin ella no habría participación de los espíritus tutelares ni hablarían los personajes de los mitos y las leyendas piaroa, los ancestros u otros seres importantes para la historia de la comunidad. El discurso viene dado por la superposición de líneas cantadas, sonoras y contadas paralela o alternadamente.

El contacto entre el mundo cosmogónico y el concreto se da a través de la música, la que confiere una coloración muy particular a los actos ceremoniales que se distinguen en timbre, sonoridad, altura tonal y expresión.

Imágenes visuales emitidas por el actor (espacio)

La labor del director es desempeñada en este caso por el *mèñeruwa*, quien bajo los efectos de alucinógenos, concibe la fiesta y da instrucciones para su preparativo, establece la duración de la misma, los participantes, invitados y los papeles que ha de realizar cada persona o grupo de personas. El trabajo en equipo es indispensable para el éxito del warime y se pone de manifiesto desde el comienzo, pues el *mèñeruwa* no puede organizarlo sin la asistencia de uno o más *mèri* o *maestros del soplo*. La cooperación entre estos dos maestros refleja el de los héroes mitológicos, los hermanos *Muòka*, el gran *mèri*, y *Wajari*, el creador de los fenómenos del mundo.

La sucesión de cuadros es propuesta de acuerdo a una tradición que respeta la organización de la fiesta primigenia de *Wajari*, todas las demás fiestas son inspiradas en ésta y por ende imitan la original, pero como cada representación es única y no existe un código impreso de planta de movimiento, cada grupo que realiza el warime le imprime su visión particular e interpreta libremente la tradición, sin separarse de la esencia.

El *mèñeruwa* da los esquemas básicos del ceremonial, pero la labor del grupo lo sobrepasa, porque la dinámica de un festival descansa en la participación de los asistentes, factor que es difícil de controlar una vez que la gente entra en acción. Cada grupo responsable

⁵ Yopo: alucinógeno de origen vegetal

de un rito en particular le imprime su sello personal; el juego escénico depende entonces del ruwa o del jefe de cada uno.

El juego individualizado prácticamente no existe por cuanto el ceremonial es una fiesta colectiva. En este sentido, el Warime no es la ritualización de un mito sino de muchos mitos, es una temporada de fiesta en que se hace homenaje a *Wajari*; dentro de esa fiesta se presentan muchas historias, mitos, leyendas, juegos y se socializa con los vecinos.

La gestualidad es muy importante entre los warimesa, pero su actuación no descansa en ella sino en la máscara y el vestuario. Sus apariciones parecen una procesión y danza ritual al son de los instrumentos sagrados, a diferencia de los yanomami que sí representan cada *hékura*⁶ mediante la gestualidad. La relación de los warimesas con el grupo marca una cierta distancia. Ellos son los personajes míticos encarnados; por tanto, es el mundo cosmogónico que se mezcla con el terrenal para que el piaroa se reencuentre a sí mismo.

Imágenes auditivas emitidas por el actor: texto pronunciado, cantos y sonidos (tiempo)

Los warimesas son los hombres enmascarados que encarnan los espíritus de los animales, cuyas funciones rigen la vida de la comunidad. La máscara los identifica y confiere al warimesa la personalidad del espíritu representado. Por ello, al vestirse y colocarse la máscara, “entra en personaje”, abandonando temporalmente su propio yo. En este momento se produce una despersonalización igual que entre los yanomami; también aquí se utilizan alucinógenos y sus efectos son acrecentados por la música proveniente de los instrumentos sagrados y los cantos responsoriales, que producen el efecto de elevar la rata vibratoria en la mente del individuo y dar la sensación de que se pierde parte de la conciencia; se puede ascender al supramundo o mundo cosmogónico y cabalgar entre ambos para establecer el benéfico contacto.

El actor tiene fe en lo que hace, se siente realmente encarnación del personaje representado y, en consecuencia, transmite con seguridad la voz, entonación, gestos y actitudes del espíritu tutelar al que re-presenta.

El discurso se construye por superposición de lenguajes y metalenguajes: palabra, canto, sonido musical, palmadas y sonidos de utilería, movimiento, gesto, máscaras y vestido contribuyen a la comprensión general del mito.

Hay rupturas, aceleraciones, blancos e improvisaciones que particularizan cada ceremonial representativo de la fiesta primigenia que inventó *Wajari*.

Aproximadamente dos semanas antes del warime el *mèñeruwa* comienza un programa intensivo de cantos *mèñe* para purificar el ambiente y preparar la mente de los miembros de la comunidad para el evento. En este período predominan las sesiones dedicadas al canto (*ohwo*).

Mientras los hombres se dedican a la fabricación de máscaras e instrumentos musicales, practican constantemente el canto agudo típico de los warime, llamado *hwè'impènè* y la ejecución de instrumentos sonoros.

El *dzuwèwè* invita a toda la comunidad para el baño ritual purificante unos días antes de la inauguración. Durante esta sesión el *mèri* recita sus cantos, soplando humo de tabaco sobre cada persona mientras los baña con agua del caño.

La noche anterior al warime, cuando el *dzuwèwè* sale del *itsuò'dë* con su piedra mágica, produce silbidos para ahuyentar a los espíritus maléficos.

⁶ Hékura: espíritu tutelar, generalmente de la propia selva.

Durante la inauguración de la fiesta warime una delegación viaja en canoa tocando la flauta *ñamèiwe'ka*, hecha de hueso de venado. Este instrumento produce sonidos agudos que identifican el ritual y se perciben desde una larga distancia.

El día de la inauguración los visitantes fuman tabaco “cantado” por el *mèneruwa* para prevenir las malas influencias de los espíritus *mèri*.

Los dos primeros warimesas que salen del *ruwò'dë*, emiten el sonido de los báquiros; cuando han salido los primeros cinco warimesas, se dirigen a la casa comunal con pequeños pasos, sacudiendo su sonajero y cantando el *hwè'impènnë*.

Mientras hacen la inspección del interior del *itsuò'dë*, dos warimesas cantan un fragmento de la canción del día, *warime-ra'a*. Al terminar el fragmento salen para unirse a los otros tres warimesas y hombro a hombro sacuden los sonajeros mientras cantan *hwè'impènnë*.

Para el canto de los warime, que supuestamente no son hombres comunes, las voces suenan con una vibración característica. El canto tiene forma responsorial, es decir el dirigente cantor, *tè'konowë* canta su frase y los acompañantes, *hayèruwe*, responden con la misma frase. En frente se encuentran la esposa *ylo* la hija del *mèneruwa* para contestar al canto de los warime. Ella repite el texto con una fosa de la nariz tapada y al final de cada frase cantada emite un grito breve, *wo'pehu*.

A las cinco, se escucha del *ruwò'dë*, el canto del *dzaho*, que penetra el silencio de la madrugada con su voz aguda de sonidos armónicos, despertando a los warime, para la sesión de la madrugada. Este canto se refiere al recorrido del pavo *kuyuwu* en el territorio piaroa. Al terminar comienza el canto del día al ritmo de los sonajeros *re'diñu*. Los warimesa se mueven en forma de péndulo con el tronco de lado sin trasladar los pies; también hacen una inclinación hacia adelante al final de cada frase. El canto del día se refiere a diferentes episodios del repertorio de cuentos mitológicos, las aventuras del *ruwa* Wajari, después nombran los caños y cerros y para finalizar cantan sobre los personajes representados por las voces de los instrumentos sonoros.

El papel del dirigente cantor de los warime lo hace generalmente un hombre de edad avanzada, que domina bien los textos. Así aprenden los jóvenes a cantarlos, participando como warimesa.

Las sesiones nocturnas de la fiesta warime consisten en la salida de los instrumentos sonoros que pertenecen al conjunto de cosas sagradas de la fiesta que “habitan” el *ruwò'dë*. Los instrumentos son sacados y llevados procesionalmente alrededor de la casa principal para visitar a la gente de la fiesta. Está estrictamente prohibido para los niños y las mujeres ver estos instrumentos, de modo que ellos deben estar dentro de la casa.

El mito se representa en una fiesta de larga duración, en la que se realizan actividades de diversa índole, pero básicamente el ritmo viene impuesto por el carácter general de fiesta; así lo concibió originalmente Wajari y así se celebra cuando el *mèneruwa* recibe las imágenes en sueños, bajo el efecto de los alucinógenos.

El ritmo global del warime se mueve entre el andante y el allegro, dependiendo del momento. No hay que olvidar que es un ceremonial largo que puede durar muchos días y hasta meses.

El ritmo en las sesiones de los warimesa se acelera y, sobre todo de noche, con las voces de los instrumentos sagrados.

Allí, el silencio se va expulsando de la comunicación con el supramundo y una ficción ininterrumpida libera del vacío mental a los asistentes, quienes son invadidos por imágenes enviadas a través de todos sus canales de percepción. Se puede calificar el ritmo del espectáculo como discontinuo.

El hilo conductor del warime está constituido por las sesiones de canto. El warime comienza con la construcción del *ruwò'dë* y termina con la iniciación de los jóvenes maestros de canto y durante todo el tiempo que dura la fiesta se canta, desde la preparación, hasta el desarrollo o las pruebas de iniciación; los piaroa cantan, son musicales por excelencia, su vida transcurre dentro de la música y su homenaje a los seres superiores es a través de ella.

El espacio es otro vehículo para unir momentos diacrónicos y sincrónicos de los elementos plásticos utilizados. El espacio abierto entre el *ruwò'dë* y el *itsuò'dë* se constituye como espacio de participación, es un aglutinante, se metamorfosea de acuerdo a las necesidades del momento y queda convertido en expresión fundamental de la realidad supraterral.

El espacio central, con sus características construcciones, el vestuario, las máscaras, los instrumentos musicales y la utilería en general, a la luz de fogatas nocturnas, dentro del marco de la selva, son materiales de gran riqueza plástica.

El texto dicho y cantado en este marco, construye una hiperrealidad, la credibilidad se suspende y durante ese tiempo los piaroa se hacen uno con la selva.

La lectura del texto a partir de esta puesta en escena está llena de simbolismos y convenciones, lo que la hace difícil para quien no pertenece a la cultura piaroa e incluso para quienes no están enterados de los significados de cada objeto, instrumento o personaje que entra en acción.

Es una obra en varios cuadros, articulada por un ambiente de festival, distendida en el tiempo. Los principios estéticos de la realización se emparentan más con occidente, por cuanto aparece el concepto de máscara como elemento que permite asumir otra personalidad, ser otro; también el vestuario se incorpora como material plástico.

La construcción del *ruwò'dë* es, de alguna manera, parte de la escenografía y, como hemos visto, la utilería es copiosa. De nuevo se presenta una cierta semejanza con las dionisiacas griegas; vemos como los elementos son utilizados con precisión y un sentido artístico marcado por lo conceptual.

RESUMEN SOBRE EL WARIME PIAROA

- El *espacio ritual* del Warime piaroa está constituido por el *itsuò'dë*, casa comunal, el *ruwò'dë*, taller para la construcción de máscaras e instrumentos sagrados, el espacio abierto que los interconecta y la selva, entorno vital.

Estos lugares se van convirtiendo en signos durante el desarrollo del ceremonial, cada uno de ellos es en su momento escenario, de modo que el resto se convierte en escenografía y platea, así, la movilidad del signo teatral se concretiza en el espacio.

- El *espacio dramático* es el *espacio cosmogónico*, por cuanto en él se desarrolló la fiesta primigenia que inventó Wajari.

- El *espacio escénico* es una representación del *espacio dramático* y, por ende, del cosmogónico. El piaroa durante el Warime rinde homenaje a Wajari y a sus espíritus tutelares, quienes se hacen presentes a través de las *vozes* de los instrumentos musicales.

- La gestualidad está prediseñada para cada personaje que entra en acción y para los desfiles de los warimesa.

Es muy importante en la creación del personaje su movimiento en el espacio, ya que ese movimiento, acompañado de la gestualidad, va descubriendo a los ojos del espectador otros espacios virtuales, conectores entre el cosmogónico y el concreto.

- El tiempo dramático se ubica *in illo tempore* y el tiempo de representación simbólicamente sumerge a toda la comunidad y a sus invitados en el tiempo de los orígenes, pues estar en Warime es estar en los orígenes del mundo.

El tiempo dramático y el tiempo de representación se contienen uno al otro simbólicamente. Va surgiendo de esa forma un tejido sutil, una red invisible que establece comunicación estrecha entre los tiempos cosmogónico y real. Éstos, aunados a la convención de los espacios, hacen que la ceremonia transcurra entre ambos mundos. Por ello, los espíritus tutelares pueden participar activamente en el Warime.

- La coexistencia del mundo concreto y el cosmogónico se da en el espacio y en el tiempo durante las sesiones de instrumentos sagrados o *voces* de los espíritus tutelares.

- El uso de alucinógenos euforizantes crea una atmósfera dionisiaca. Estos equivalen al vino en las fiestas del dios Baco, provocan euforia colectiva y un sentimiento de unión con lo sagrado. Se consumen en dosis menos altas que durante el rito de iniciación chamánica yanomami; pero, potenciados por la atmósfera subyugante, son lo suficientemente eficaces como para producir experiencias místicas, desrealización y despersonalización parcial en los warimesas y total en los iniciados *mèri*.

- El discurso espectacular está distendido en el tiempo, lo que produce una fragmentación de las imágenes provenientes de los metalenguajes utilizados como expresión del mito: música, danza, cantos, relatos y saltimbanquis.

- Para los piaroa, el ocio y el placer están vinculados al warime, aunque la finalidad de la fiesta sea de orden mágico-religiosa, excepción hecha de los rituales de iniciación de los candidatos a *mèri*, con los que concluye el ceremonial.

- Únicamente los iniciados asumen otro rol en la sociedad en que habitan, el resto de la comunidad y sus visitantes continúan en su vida ordinaria.

- El Warime es una festividad piaroa de carácter comunal. El vestuario, máscaras, escenografía, utilería y la delimitación del espacio, aunado al horario de representación, seleccionado para aprovechar la iluminación natural, lo colocan, respecto del teatro occidental en el siglo V antes de Cristo, en el mismo nivel que las dionisiacas griegas.

- Con relación a los yanomami, los piaroa se diferencian en la concepción general del espectáculo, más abierto al colectivo; los yanomami son actores por excelencia, los piaroa músicos y enmascarados. Aquí el concepto de “arte total” tiene más significado, por cuanto se echa mano de la plástica, música, danza, teatro, relatos, mímica y saltimbanquis.

- El uso de máscaras y vestuario, de gran atractivo plástico, absolutamente originales, nos ubica inmediatamente en el body art: el cuerpo, transformado por elementos artísticos, que permiten resignificar su discurso. Es el aprovechamiento de la herramienta más próxima de que dispone el ser humano para “expresar”, crear un *alter ego* y romper las barreras entre la realidad concreta y la virtual, en este caso, para acercar espacios y tiempos pertenecientes a dimensiones diferentes.

- La creación de las máscaras, su diseño, realización, pintura y luego adherencia al cuerpo pertenecen a las artes plásticas en tanto creación artística, construcción del “soporte”, pintura y adornos que permitan al usuario personificar a un espíritu tutelar, cuya “voz” se escuchará a través de los instrumentos musicales contruidos *ad hoc* y cuya realización es también una obra de arte.

- Warime es la realización del arte con el cuerpo y con el tiempo de ese cuerpo, happening, performance, instalación, pintura, escultura, environments, body art, land art, arte conceptual, música, danza, coreografía, puesta en escena y arte total. La integración se produce durante la preparación y desarrollo del Warime, no en los desfiles de los warimesa, porque

el tiempo de Warime comienza cuando el meñeruwa sueña con Wajari y éste le sugiere la realización de la fiesta. Warime es arte efímero por cuanto desaparece absolutamente al concluir la fiesta y ni siquiera sus “restos” se vuelven a utilizar.

EL RITO DE INICIACIÓN YANOMAMI

En el arte contemporáneo, el uso del cuerpo como “soporte” plástico está considerado como una manifestación del arte efímero, en cuyo seno aparece calificado bajo la designación de Body Art. La pintura corporal resulta de un diseño preliminar y de un proceso artístico que altera el aspecto natural del “soporte” (piel), con el objeto de causar una cierta impresión en el espectador y, en algunos casos, actúa en conjunto con otras técnicas de transformación del cuerpo, tales como máscaras, vestuario y accesorios. Por tales motivos, la pintura corporal colinda con la escultura, ya que considera al cuerpo tridimensionalmente, con lectura de 360 grados.

Los yanomami pintan su cuerpo, cubriéndolo parcial o casi totalmente con figuras geométricas, o representando las pieles de los animales. Introducen palitos en los labios, orejas y nariz. Se adornan los brazos con plumas y flores, las cuales también colocan en el pelo y en las orejas.



Cazadera.

EL MITO (TEXTO ORAL) DENTRO DEL RITO

La atmósfera global es sugerida por el mito sin restringir al chamán, quien crea la suya propia sin separarse de la tradición. Él aprovecha los diálogos y la construcción mental del iniciando-espectador, sugiere, simboliza y representa espacios para que la palabra, el mito, ayude al iniciando a visualizar la obra, transformada por su lectura personal del texto. Esto le da una particular relación texto oral-imagen, cuyo significado es individual para cada iniciando, pues se adhiere a su sistema de referencias.

El iniciando y los shamanes están bajo la acción de alucinógenos euforizantes, lo que les produce cambios heteromodales en la percepción; las funciones visuales y las orientaciones espaciales se alteran. Hay un aumento en la imaginación visual, auditiva y táctil, así como en la percepción topográfica e imaginación eidética. Estos elementos, sumados a las alteraciones en la estimación subjetiva del tiempo, dan origen a la gran variedad de sinestesias en las cuales un estímulo sensorial da lugar a la percepción de otra modalidad sensorial.

Desde el comienzo de la representación, vemos cómo se articulan ambos lenguajes: palabra-imagen. La salida de los personajes nos coloca frente a un discurso complejo, pues los diálogos van narrando la historia central y la gestualidad, la interioridad de los protagonistas: los hékuras, espíritus de animales y de la selva que habitan el espacio cosmogónico de los yanomami.

El texto dicho nos está brindando una imagen de las creencias y valores de los yanomami, sus tradiciones y leyendas, los personajes que habitan su mundo supranatural y dirigen su existencia; pero esto no es suficiente para que comprendamos sus rasgos íntimos, su esencia profunda, su verdadera psique. Sólo quien, como el shamán, tiene en su carga cognoscitiva la idiosincrasia y las tradiciones de la comunidad, puede ofrecer un doble discurso, exponiendo paralelamente a la historia lineal la cara oculta del espíritu que vemos en acción. El se centra en el mito para dimanar luz sobre los personajes; es el mundo cosmogónico y su relación con el ser humano lo que le interesa, y a partir de su propuesta da sentido a las acciones representadas.

La tensión surge de la lucha entre el bien y el mal: los shamanes intentarán que los hékuras protectores se instalen en el pecho del iniciando y le den “todo el conocimiento”, mientras que los espíritus de los chamanes enemigos harán todo lo posible para que la iniciación fracase y robar el alma del iniciando. Éste debe participar, poner toda su energía en ello, no es un espectador simple, está comprometido con la acción y se le va en ella la vida misma. La tensión dramática crece en la medida en que transcurre el tiempo y el cansancio casi vence a los participantes, los alucinógenos le proporcionan energía y le exaltan la capacidad de visualización; es una prueba de resistencia física y psíquica que sólo puede superar quien está profundamente convencido de la veracidad de la acción.

Cada shamán le da un rasgo al personaje que representa para recrear la diversidad del mundo concreto, lo que contribuye a la verosimilitud del grupo; así, vemos cómo cada uno participa en la acción con un rol distinto y cómo el protagonismo se va alternando. El personaje principal va narrando la historia y el resto representa a los hékuras, bien sea el araguato, el jaguar, la guacharaca o los loros, e incluso hay un coro de voces para inducir la visualización en el iniciando con mayor facilidad.

Existe una serie de elementos simbólicos que enriquecen la lectura de la obra y que son motivo de estudio para la comprensión total de las historias: ejemplo de ello es la mujer tucán, el pájaro Orami, el pájaro Emi, Yaoriwe, entre otros.

La muerte acecha al iniciando y a los shamanes que participan en el ritual, las fuerzas del mal despliegan todo su poder, pero el gran shamán y la fuerza misma del iniciando las combatirán y vencerán. Ocasionalmente, un shamán puede caer en el suelo dando horribles gritos de dolor y tienen que llevarlo a la sombra y rociarlo con agua para que no se quemé.

La construcción mental de las historias y la lucha con las fuerzas que lo acechan es dura y lo van agotando, sólo los alucinógenos (Yopo, Ebena y Yakoana) les mantienen con energías para seguir adelante.

Los recuerdos de la niñez del joven postulante son necesarios para afianzar la pureza y virtud de su alma, por lo que los niños visitantes y su danza, con adornos de plumón en sus cabellos, tienen significados importantes, lo vinculan con sus espíritus protectores. En un momento se hace desfilar en su mente a todos los personajes con quienes ha interactuado en su niñez.

El carácter de los hékuras es revelado al espectador por gestos y mímicas que hace el shamán mientras toma la palabra.

IMÁGENES VISUALES EXTRÍNECAS AL ACTOR

El espacio utilizado para el ritual es el shabono, vivienda comunal que representa el espacio cosmogónico de los yanomami. Su plaza central es la bóveda celeste, el techo inclinado representa la relación del cielo y la tierra y los soportes verticales o puntales son los elementos por los cuales los hékuras suben al cielo.

La plaza central es cruzada diametralmente por una línea virtual que se supone el camino de los hékuras y por ella transitan los shamanes durante la representación para ir desde el espacio concreto al espacio suprasensorial.



Shabono.

La intervención del espacio y la convencionalidad de los elementos que lo definen así como la representación conceptual del espacio cosmogónico en el shabono, lo emparentan con el Land Art.

Desde el concepto de espacio de consumo estético, el shabono es el espacio de representación, locación de imágenes visuales y auditivas.

En la iniciación, el iniciando está debajo del techo con los que le sugieren imágenes, mientras que el shamán está a cielo abierto; se acerca, lo toca y rompe toda barrera para que el iniciando-espectador participe. El chamán no pretende involucrarlo a través de una actividad física, sino mental, y se dirige a él en dos niveles: uno, que va a la conciencia colectiva, y otro, al sistema de referencias individual que depende del nivel cultural del iniciando.

El espacio dramático es el que sugiere el texto: en este caso, el mito se desarrolla en el mundo de los hékura, el espacio escénico del shabono que contiene algunos elementos que simbolizan ese mundo supranatural, que lo re-presentan; el camino, los postes y la plaza central, pero es en el rito donde ese espacio es construido en la mente del espectador, a partir de imágenes provenientes de la palabra y de la expresión corporal, sonidos, cantos y ruidos: imágenes emitidas por el actor.

Para la cultura yanomami es explícito el espacio cosmogónico y su materialización dentro del shabono; para nuestra cultura es la gestualidad la que permite que se infiera. En todo caso, la relación entre los espacios consiste en que se contienen uno al otro, sólo que en un plano mental y no físico.

Asistimos a un verdadero ejemplo de economía del medio. Se logra dar con el mínimo de elementos que encierra un discurso espacial, que se completará con el resto de los elementos visuales y auditivos utilizados para producir imágenes en la mente del espectador.

El espacio gestual es creado por los shamanes, sus relaciones de proximidad o alejamiento trazan los límites de sus territorios individuales y colectivos. Es un espacio móvil.

En el rito de iniciación yanomami, vemos a los shamanes señalar, indicar la cercanía o lejanía de los hékuras y de sus espacios propios: el movimiento, el diálogo y la imaginación los hacen surgir en el momento preciso.

El espacio se convierte en un mundo imaginario mucho más completo que el mundo concreto que nos rodea, pues brota del interior del espectador; puede ser visto y casi tocado, porque los yanomami son creadores corporales por excelencia, su movimiento deja una “estela” en el aire.

Utilería:

La utilería cobra gran importancia porque ayuda a definir el universo representado.

Chinchorro⁷, utilizado como elemento de descanso, confiere al espacio una intimidad y naturalidad excepcional y hace una permanente referencia al shabono como vivienda.

Las varas, utilizadas en relación con el espacio y el cuerpo, permiten gesticular, representan varios objetos y de alguna manera son el bastón de mando del chamán.

Las lanzas, permiten representar objetos en el mismo sentido que las varas, por ejemplo sustituyen a las flechas en la narración, pero los mantiene seguros de poder defenderse en cualquier momento.

El sombrero que se usa dentro de la narración con relación al cuerpo, simboliza la serpiente y se le coloca al iniciando para que tome poder sobre los reptiles.

⁷ Chinchorro: hamaca hecha de fibra vegetal en lugar de algodón.

Existe otro sombrero que deja el pelo al aire y que simboliza el adorno del gavilán y del jaguar, con los que se decora la casa de los hékura y se corona al iniciado al concluir la ceremonia, coronación con la que se da fin a la iniciación.

Plumas, de uso habitual entre los yanomamis y utilizados en la escena para vestirse adecuadamente al momento.

Una piedra es el símbolo de la casa de los hékura, se engasta en un puntal y se trae al iniciado en la última parte del rito.

Las hojas de palma se usan en la escena para hacer desfilar ante los ojos del iniciando los niños que en su infancia les visitaban desde otras tribus vecinas.

Los puntales se utilizan como referencia simbólica del ascenso de los hékura y de los chamanes al mundo sobrenatural.

Una caña sirve como cerbatana por donde se dispara el alucinógeno a las fosas nasales de los participantes.

El cuerpo se vincula perfectamente con estos elementos cuya escala y uso son cotidianos. La utilería en todo el ritual es funcional, nunca ornamental, ni siquiera de simple ambientación; todo es usado y justificado en las acciones.

Iluminación

Los yanomami no disponen de iluminación artificial y aunque conocen y dominan el fuego, no lo utilizan con fines escénicos. La iluminación, en consecuencia, es natural y la atmósfera apropiada para la construcción del ritual se crea sin necesidad de este recurso. La tensión se intensifica con el día, al atardecer han mermado las fuerzas físicas y se necesita reposo nocturno para poder continuar los siete días. La luz expresa el paso del tiempo y subraya la concepción abierta del espacio.

Ningún fuego es encendido de noche y únicamente al amanecer una pequeña fogata se enciende cerca del iniciando, quien pasa los siete días y las noches sentado en la misma posición, con las piernas abiertas hacia el camino de los hékura y no se alimenta más que de algunas raíces, ni toma agua, sino que mastica trozos de caña de azúcar.

Imágenes auditivas extrínsecas al actor: música, canciones y sonido (tiempo)

El yanomami utiliza su cuerpo como instrumento musical: se golpea el pecho y las extremidades con las manos o emite cantos que modifica o acentúa con los diversos movimientos de sus manos.

Imágenes visuales emitidas por el actor (espacio)

Los yanomami se pintan el cuerpo (body art) con onoto: el negro simboliza la guerra y la muerte, y el rojo, la sangre y la vida. Las pintas, en general, son geométricas e imitan las pieles de algunos animales. Cada vez que se hace necesario, durante la ceremonia, los actores se refrescan el maquillaje.

Durante el episodio de la pintura del jaguar, el shamán dice: “hijo, mira cómo la pintura del jaguar se anima en nuestro cuerpo. Mira cómo se dirige hacia ti”.

No utilizan vestuario y muy pocos accesorios, algunos zarcillos o plumas en la cabeza.

Durante el episodio de la serpiente, el shamán se coloca un sombrero que se supone preparado con las plumas de los koimaris.

Cada rol se cumplirá con relación a su expresión corporal y a la pintura del cuerpo, cuyo significado no es únicamente imitar la piel del animal representado sino una manera de identificarse con el hékura correspondiente o de fabricar el “alter ego” en que se va a

transformar el iniciando de la representación en el momento. Así concebido, el maquillaje da origen a un corpus visual con personalidad propia, que se vincula a través del cuerpo con la utilería y el espacio para dar un amplio margen al trabajo colegiado con el espectador.

Entre las funciones de estas imágenes visuales emitidas por el shamán está la creación del espacio cosmogónico donde puedan vivir los espíritus. El maquillaje cobra realidad en su cuerpo cuando se mueve y emplea la utilería para crear ese espacio virtual, abstracto, indispensable para dar existencia al mundo cosmogónico.

Actuación, representación e interpretación (espacio-tiempo)

En el rito bajo examen, la actuación del grupo es bastante coherente, no se notan saltos o exhibicionismos particulares. El grupo busca participar en la situación dramática con roles claros e individuales pero con la finalidad de que la iniciación sea exitosa, se tiene conciencia de grupo y se apoya al protagonista de cada episodio.

La planta de movimientos incorpora un juego corporal paralelo de los hékuras que vigilan o merodean, cuyo metadiscursio completa y enriquece el texto.

El movimiento en el espacio es verdaderamente excepcional, se logra perfectamente dar la sensación de un espacio paralelo por donde los personajes circulan a su antojo.

Las entradas y salidas de personajes se producen con naturalidad y coherencia; todas las direcciones son, no sólo posibles, sino naturales; de allí que tanto el espacio de representación como el representado se vayan creando mutuamente.

La concepción del rito propone una sucesión de cuadros según diseño personal de cada chamán actuante, cuya estructura se va deformando, trastocando, transformando, en la medida en que la acción cobra intensidad. A veces, la estructura fundamental del cuadro desaparece bajo el efecto del espacio gestual interconectado de los actores presentes en la escena y se convierte en una especie de coreografía en la que la danza ritual toma el lugar preponderante.



Danzante.

Al comenzar la ceremonia, los actuantes se preparan insuflándose en la nariz fuertes dosis de alucinógenos para “entrar en personaje”, el grupo entero ha preparado el espacio y la utilería, todo está en orden. Los participantes se pintan el cuerpo y unos ayudan a los otros.

Mientras tanto, al iniciando-espectador para quien se va a realizar el rito, se le coloca en posición y se le va administrando el yopo, preparándolo psíquicamente para la visualización que se le inducirá hasta que se convierta en mediador entre los hékuras y la etnia.

Este aspecto es crucial y está tratado con sumo cuidado. La atmósfera se va creando lentamente, los shamanes entonan cantos salmódicos, hacen invocaciones, van introduciendo al joven iniciando en una hiperrealidad sensible, en un mundo espiritual de gran complejidad.

El ambiente tiene gran impacto visual y emocional. Sabemos que el elegido para futuro shamán debe tener cualidades histriónicas importantes, una sensibilidad especial, haber demostrado tendencia a lo religioso-espiritual y vocación de servicio, pero no sabemos cómo va a reaccionar ante el atiborramiento de alucinógenos tanto en lo físico como en lo psíquico.

Estamos ante un proceso mental muy especial: a un joven se le va a hacer despersonalizarse y convertirse en un personaje con poderes especiales y ascendencia sobre el resto de los miembros de su comunidad. La percepción de su cuerpo puede estar en el espacio-tiempo cotidiano o puede estar en el espacio-tiempo de los hékuras, lo que en nuestra tradición occidental se denomina el astral y en psiquiatría Alucinación Extracampina.

Queda rota, entonces, para él, como ser superior, la relación espacio temporal con los demás seres humanos. Él, con su nuevo poder, la puede violentar a su antojo con fines medicinales o de ayuda al prójimo.

El movimiento y la expresión corporal son el eje del diseño general. El espacio responde a ellos y a la palabra, se metamorfosea en la medida en que avanza la historia.

De acuerdo al nivel de gestualidad, cada personaje nos ofrece una historia, un punto de vista, una opinión o una justificación paralela a la historia central. Es claro que se desea introducir personajes como la mujer tucán o símbolos como el jaguar, pero el actor desea además dar una justificación interior a ese personaje a través de gestos, mímica, movimientos, ruidos propios del personaje, actitudes y aspectos más destacados de su rol en la historia que se narra: por ejemplo, el araguato o el jaguar, cuya importancia se pone en relieve al séptimo día, cuando permanecen en los extremos de la cuerda. El araguato, a pesar de ser un espíritu de destrucción, se mantiene en vigilia para que el alma del iniciado no sea robada, y el jaguar merodea en espera de un descuido para devorársela. Para ellos no hay parlamento sino juego y presencia escénica.

La expresión corporal de los yanomami lo es todo para el rito. Del actor parte todo: palabras, canciones, ruidos, danza, gestos, mímica, espacio y tiempo, todo surge de su interior como individuo y como grupo.

Imágenes auditivas emitidas por el actor: texto pronunciado, cantos y sonidos (tiempo)

Los shamanes, que tienen la responsabilidad de interpretar los personajes que narran las historias, se enfrentan al mito con la más absoluta reverencia. La voz, entonación y actitud frente al texto son completamente naturales, sin sobreactuaciones, sin sobresaltos ni rupturas, es la narración de sus historias, su pasado, sus creencias, las cosas que los justifican en la Tierra.

El actor hace creer que el texto es la expresión de la situación y de su cuerpo porque para ellos su cuerpo es el medio de expresión más poderoso. Su cuerpo es flexible, mutable y contiene espacios recónditos para el hábitat de los hékuras.

El discurso progresa de forma continua, sin pausas o aceleraciones que lo desvirtúen, no se sienten blancos ni equivocaciones. Los diálogos se inician con fuerza y se mantienen así hasta el final de cada historia pues los actores se turnan para poder resistir los siete días.

Los actores colocan la voz naturalmente, sin esfuerzos, a menos que se trate de gemidos y ruidos que hacen en sus luchas por vencer a los demonios. Imitan el sonido emitido por todo tipo de pájaros, el araguato y el jaguar. Sus versos son subrayados por estos sonidos que hacen aparecer en la mente del espectador las sabanas, los ríos, las montañas y los espacios donde viven los hékuras. Los sonidos coadyuvan a formar en la mente del espectador esos espacios, donde su alma podrá moverse de ahora en adelante sin limitaciones.

Los cantos salmódicos y palabras de poder, emitidos continuamente durante la representación, contribuyen a formar la atmósfera adecuada al trabajo espiritual e invocan la protección de los espíritus, pero también desmontan el tiempo, hacen atemporal la situación dramática, que se ubica en un tiempo inmemorial y eterno, porque no corresponden a la limitada vida terrenal.

Los mantras o palabras de poder generalmente son nombres de deidades, que por su rata vibratoria le permiten al que las pronuncia encadenadamente mantenerse en un estado alterado de conciencia. Durante el rito, los shamanes y el iniciando repiten continuamente mantras con cantos salmódicos, para mantener el nivel de conciencia deseado y la atmósfera apropiada.

La suma de alucinógenos, cantos salmódicos, mantras, imágenes sugeridas, escasez de alimento y agua hace que el iniciando entre en un trance que le permite concebir su nueva personalidad y transformarse de hombre común en shamán, hombre especial que media entre la realidad concreta y las fuerzas espirituales que les acechan y protegen. Su cuerpo pierde gravedad y contacto con la tierra y puede de esta forma viajar al mundo supranatural en un tiempo distinto al nuestro vinculándose así con las fuerzas que dirigen su vida para intervenir en el desarrollo de los acontecimientos. El shamán detenta todos los poderes, es médico, psiquiatra, autoridad civil y religiosa, es un privilegiado dentro de la comunidad, pero también lleva sobre sus hombros la responsabilidad del bienestar común.

El verso es la manera natural de emitir el texto porque el lenguaje yanomami es sumamente poético y no es artificial; la voz procede de su interior con naturalidad, las inflexiones están estrechamente vinculadas con el contenido del cuento, no hay papeles cómicos porque se trata de los mitos que conforman su cosmogonía y los ubican *in illo tempore*.

Los actores creen en el personaje que representan y lo expresan con su cuerpo y con su voz, sonidos y ruidos, sin dudas al emitir el sonido, con voz franca y gesto decidido.

Al fin, el discurso general progresa de manera continua, sin aceleraciones, con pausas y silencios significantes, intencionados, que le dan valor a la palabra, elemento fundamental de todo el rito yanomami.

El rito comienza con un ritmo lento, dado por la tensión que genera la aspiración de alucinógenos y sus primeros efectos en los participantes.

La percepción del espacio virtual, abierto a la construcción mental del espectador, aunado a la narración y al valor dado a la palabra, crean el ritmo descrito como “lento, con fuego”, utilizando un lenguaje prestado de la música. Este ritmo es una sumatoria del ritmo impuesto desde el exterior (por el movimiento de los actores, la expresión corporal y los cantos salmódicos) y del ritmo interno que surge del mito a través de la palabra y el contenido de la historia que se ha decidido contar para abrir el diálogo; podemos afirmar que él señala el “clima” del rito que se va a presenciar, es una pista segura y un recurso para introducir al iniciando en la representación.

La determinante hasta ahora es la palabra, ella está imponiendo su ritmo al espectáculo porque se dirige al subconsciente, los demás elementos se ajustan a ella, se conjugan para permitir que esa sugerente armonía predisponga e “hipnotice” al iniciando para que acepte la convención. El verso es completamente musical y su instrumento, el vehículo de transmisión, es el shamán.

El ritmo interno del espectáculo surge del verso, fluye desde el texto dramático y confiere carácter general al ritmo del espectáculo, donde la relación espacio-temporal de los aspectos visuales y auditivos que lo constituyen se le yuxtaponen.

El shamán entra en escena en proceso de “trance” transformándose en el personaje frente a todos, en el justo momento en que estamos atrapados por la atmósfera. Los ritmos coexistentes pertenecen al verso, al canto salmódico, el maquillaje del cuerpo y la expresión corporal.

Lo que no está presente adquiere sentido por medio de la sugerencia: el espacio se transforma ante nuestros ojos, definido por el uso; el ritmo se acelera y, a ratos, llega a ser “andante brioso” como en el séptimo día, cuando todos entran a escena con su propia ocupación y todos los elementos significantes están siendo usados.

El ritual comienza lento y termina andante, su juego rítmico se da por gradación y no por contraste, pudiéndose obtener un aire promedio adagio, es decir, moderado, con variaciones. El hecho de que el ritmo global del espectáculo sea moderado con variaciones da cuenta de la “paleta” o coloración del espectáculo, cuyo centro de gravedad es la actuación: expresión corporal y movimiento en el espacio.

El canto salmódico de mantras identifica al participante con lo primigenio, con su cultura ancestral; el tiempo dramático es infinito, eterno, atemporal en el sentido terreno, marcado por el paso del sol y la luna; el tiempo de representación es de siete días en los cuales la fuerza y la pasión del sentimiento expresado en el rito exigen un ritmo sostenido, sin extremos violentos pero continuo, sin bajones o caídas fuertes.

El rito exige un aumento progresivo de la intensidad y del aire, lo que se percibe claramente a lo largo del análisis.

Es el ser humano al desnudo, enfrentado a sí mismo y sus valores socio-culturales, es el encuentro de lo telúrico y lo cosmogónico.

Poco a poco la atmósfera se hace más sombría subrayando el tema, el yopo y las imágenes que se le aparecen en la mente al iniciando le van haciendo perder contacto con la realidad, lo preparan para asumir la carga del espacio social, el espacio donde los símbolos persisten, de uso común y que de ahora en adelante estará dentro y fuera de sí haciéndole perder su identidad para que gane un rol de liderazgo, ascendencia sobre los demás, poder sobre el mal y las enfermedades por el precio de su propia identificación espacio-temporal.

Hay una ruptura temporal en la narración, mas en cada cuento el tiempo es lineal y presente. El único elemento épico es el recuerdo que tiene Rarowe de su adolescencia, pero esto ocurre justo cuando, por efecto del cansancio y el yopo, su cuerpo colapsa. Estamos en el clímax de la iniciación; el iniciando ha sido chocado física y mentalmente. Confunde lo que ve y lo que recuerda, ya no sabe si las imágenes que tiene en su mente son sueños, recuerdos, seguimiento de las historias que le son narradas o producto de las acciones que sobre él ejercen los hékuras. Lo humano y lo divino se conjugan, todos los hilos secundarios se entretajan, estamos en la realidad virtual, el movimiento interno y externo del espectáculo se intensifica, la tensión dramática crece, la lucha entre el bien y el mal está en su momento culminante, si Rarowe resiste, habrá éxito en la iniciación, no morirá y obtendrá el tan anhelado título de shamán; además su padre se ganará un triunfo más como el gran shamán.

Todos contribuyen al éxito de la iniciación y finalmente, a pesar del desfallecimiento casi total del novicio, el triunfo sobreviene para alegría de todos.

La obra ha cerrado e incluso se nos permite dar respuestas a las preguntas posteriores al rito: ¿cómo queda ahora Rarowe? ¿Qué hará en ese momento?, etc.

Se puede considerar este ritual como una obra cerrada, cuyo final aclara toda duda.

La lectura del mito a través del rito se presenta como una sucesión de narraciones que describen las tradiciones y creencias de la etnia, hilvanadas por el drama de la iniciación. Mientras se cuenta cada episodio, el iniciando y los shamanes en general libran una batalla contra las fuerzas del mal. Hay una yuxtaposición de historias que le da una gran tensión a la obra.

El simbolismo y la fantasía dominan la estética de la realización en este ritual, sorpresivo por la capacidad de organización del caos en el movimiento de actores, entradas y salidas a escena y en la mimesis, coros y revelación de personalidades a partir de la expresión corporal.

El discurso avanza dentro de la coexistencia de lenguajes que deben organizarse en la mente para formar uno sólo que recoja, sin distinguir del plano en que se estén dando, aquellos elementos que denoten la intensidad de los acontecimientos acaecidos en ese instante al espíritu no sólo del iniciando sino al colectivo de la tribu.

Los momentos fuertes se dan al comienzo y en el colapso físico de Rarowe, los momentos débiles están en la repetición de cuadros a lo largo de los siete días, sobre todo para nosotros como espectadores poco comprometidos, que estamos asomados a una realidad que no nos pertenece, desde una cultura tan alejada a la de quienes actúan. Sin embargo, la credibilidad que ofrecen los actuantes en la realización de la ceremonia la sostiene aún para nosotros, espectadores alejados.

Estéticamente puede inscribirse en el producto de la imaginación, el sueño, lo dionisiaco, libre de imposiciones formales, cuyo propósito espiritual y profundo sentido humano la insertan en la creación artística que parte de la observación y reinterpretación de la realidad para crear imágenes únicamente posibles en la mente humana, obnubilada y confundida por alucinógenos e inmersa en un acto de fe que le confiere un impulso vital desbordante.

EL RITO COMO PUNTO DE PARTIDA PARA UNA REFLEXIÓN ACERCA DEL ARTE ACTUAL.

Hasta el siglo XX la especialización del arte había establecido modelos, paradigmas racionales, donde se suponía debían ajustar todas las manifestaciones artísticas; el resto no era considerado arte sino artesanía, arte menor, folklore o absolutamente nada. La rigidez de semejante criterio dejaba de lado el rito, entre otras razones por considerar que el aborígen no tiene punto de vista estético, que su producción no encaja en ningún modelo basado en las teorías del arte y la belleza, y que su pensamiento “elemental” no había alcanzado la madurez suficiente para expresar conceptos a través de las formas.

La posmodernidad dirige una mirada al “otro”, a las minorías, a la forma tradicional en que se siguen expresando las creaciones artísticas de otras racionalidades.

Al abordar la lectura del rito aborígen desde la cultura occidental actual, encontramos elementos de las artes escénicas (danza y teatro), artes plásticas, música, literatura oral y arquitectura. Su punto álgido es la expresión corporal, a través de ella cada palabra adquiere connotaciones y énfasis distintos, haciendo al rito polisémico, al involucrar directa o tangencialmente, según sea el caso, una situación dramática, poesía, planta de movimiento,

puesta en escena, espacio de representación o locación de imágenes, coreografía, danza, expresión corporal, gestualidad, vestuario, maquillaje, música y utilería; su estudio nos permite reflexionar acerca de la reintegración de las artes.

El arte no es sólo el tema de la interpretación, sino el medio y el método de la misma. Desde el arte resultan comprensibles la teoría y la ciencia, no al revés, según la concepción de Nietzsche, para quien la existencia está justificada sólo como fenómeno estético (Foucault, 1979: 23).

El rito aborígen, entonces, se constituye como punto de partida para una reflexión acerca del arte actual y su tendencia a la reintegración, manifestada, por ejemplo, en el performance y en el happening, que utilizan elementos de la plástica y del teatro, la música y la danza, o en la danza contemporánea, que se ha teñido de teatro. Sabemos que la tragedia griega y la ópera fueron manifestaciones integrales; quizás por ello han perdurado en el tiempo. Pero también sabemos que la especialización del trabajo produjo una separación entre las diversas expresiones y que se trató de establecer un lenguaje específico para cada una en el afán de organizar científicamente todo.

Dentro del rito, la existencia queda justificada como fenómeno estético. A través del arte queda transfigurado todo lo que existe, lo bello, lo amable, lo feo, lo terrible. Incluso lo espantoso de la sobrevivencia en la selva es tomado en su conjunto y presentado en un juego escénico-plástico, donde no sólo la construcción de la obra se hace patente sino su propia destrucción: construcción-deconstrucción. El rito juega el juego del mundo.

El arte ha sido revalorizado a través de la recuperación de la subjetividad y del instinto. Es utilizado como forma de aprehender la vida, la cual se visualiza ahora por medio del lenguaje de las artes escénicas; al extremo de que, a diario, escuchamos palabras tales como escenario, actor, personaje, espacio de representación, rasgos, fragmentos, signo, imaginario, espectador, confrontación, etc.

De esta forma, el arte, y en especial, las artes escénicas, percolaron en la política, el deporte, la ciencia y la sociedad en general, nutriendo su lenguaje; los *mass media* hicieron que el hombre común concibiera la vida como una puesta en escena.

El arte está relacionado con la sociedad que lo produce: puede reflejar, reforzar, transformar o repudiar segmentos de esa sociedad, pero siempre mantiene una relación con su estructura, sus valores e ideas.

La sociedad actual ha estetizado hasta el horror, el desagrado, lo escatológico y lo desconocido. Se crean formas y se le da color a todo: el arte abarca el cuerpo, la comida, el espacio, todos los objetos que nos rodean y las herramientas de trabajo. Se ha banalizado por el exceso, por desgaste, se ha cotidianizado y disminuido al restringirse a lo formal. El arte como portador de significados se halla refugiado en pocas manifestaciones, producto de mentes que consideran la trascendencia como algo vital para el ser humano.

El arte presenta un fragmento de la realidad que necesita ser abordado y comprendido desde la intuición; construye mundos, sociedades, vidas, que nos descubren en su transcurso debilidades, problemas y también felicidades de nuestra existencia pasada, presente y futura; nos alerta acerca de trampas y peligros y nos invita a repetir los aciertos.

La característica fundamental del performance es la gestualidad, su principal vehículo de expresión. Tal como en el rito yanomami, la gestualidad permite al artista contemporáneo crear una nueva realidad, que puede ser percibida en varios planos: visual, auditivo, energético y hasta olfativo, cuya interpretación depende tanto de la eficiencia del creador en la comunicación del mensaje como del *background* del espectador; así, se construye el espacio dramático. El cuerpo del aborígen es flexible, mutable, sagrado, y emana un espacio

virtual que interrelaciona el espacio dramático con el espacio de representación y convierte al movimiento en poder expresivo.

Otro aspecto determinante es la preparación previa, paso indispensable para que la obra se lleve a cabo con precisión. Esto se realiza tanto a largo como a corto plazo: el artista debe formarse técnicamente durante un largo período, pero, además, debe “calentar” antes de una performance; es decir, prepararse físicamente y anímicamente y adecuar su cuerpo con el maquillaje y la vestimenta apropiados. En el caso de los aborígenes se utilizan alucinógenos, maquillaje y adornos corporales.

Además de constituir un acto fiel a ciertas reglas, con margen para la improvisación, la danza, la performance y el rito aborígen comparten su carácter efímero: son obras con relación al espacio, cuya supervivencia está acotada por su duración.

Hoy asistimos al desdibujo de los límites entre representación plástica y escénica. De hecho, la plástica se ha vuelto espectáculo en movimiento en el performance, happening, body art, etc. De modo similar, la danza contemporánea se ha teñido de teatralidad, de modo que el concepto se ha vuelto protagónico.

En consecuencia, el rito puede verse como la puesta en escena del mito, ya que el shamán coordina y artificializa en el espacio los elementos significantes del texto convertido en imágenes: metáforas habladas, entonación de la voz, gestualidad, actuación, vestido, maquillaje, iluminación, utilería, cantos, música, sonidos y coreografía, presentadas en un tiempo y espacio de representación que ha diseñado el shamán convenientemente para cada rito particular, el cual se transforma en obra de arte:

- a) Conceptual: basada enfáticamente en la transmisión del mensaje (mito).
- b) Efímero: pues desaparece al concluir el rito.
- c) Performance: escenificación del mito.
- d) Body art: pintura del cuerpo, decoración corporal, vestuario, accesorios, peinados, perfumes y ungüentos que re-significan el discurso corporal.
- e) Land art: intervención espacial para transformar el espacio añadiéndole significados.
- f) Arte total: cantos, sonidos, palabra, actuación, maquillaje, danza, tocados, accesorios, utilería, gestualidad, transformación consciente e inconsciente del espacio y manejo del entorno.

Visto con nuestra carga cognitiva, referenciado desde la posmodernidad, el rito aborígen es generador de imágenes plásticas que se acoplan a la palabra dicha o cantada para crear una obra efímera, significativa e influyente en la vida diaria del espectador-participante, y en virtud de esa participación se convierte en obra de creación colectiva.

REFERENCIAS

- Agerkop, Terry. (1983). *Piaroa*. Caracas: Producción del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore del C.O.N.A.C. Dirección y Supervisión: Isabel Aretz.
- Barandiarán, Daniel de. (1965). *Mundo Espiritual y Shamanismo Sanema*. Ed. Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Col. Antropológica. Nº 15.
- Boglár, Luis. (1978). *Cuentos y Mitos de los Piaroa*. Caracas: U.C.A.B. Instituto de Investigaciones Históricas. Centro de Lenguas Indígenas.
- Foucault, Michel. (1979). “Nietzsche, la genealogía, la historia”. En *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.

Velásquez, Ronny. (1996). *Canto Chamánico*. Caracas: Fundación Internacional de Etnomusicología y Folklore (FINIDEF).

—. (1993). *Mitos de Creación de la Cuenca del Orinoco*. Caracas: FUNDEF, CONAC, OEA.

VVAA. (1988). "Los Yanomami". En *Los Aborígenes de Venezuela*. Caracas: Fund. La Salle/Monte Ávila.

Recepción: martes 6 de octubre de 2009
Aceptación: jueves 3 de diciembre de 2009