



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

Müller, Milagros

La performance aborígen: arte de relación en el espacio

Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 307-331

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370022>


- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org


Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

 **R**
d
c
a
d
si
la
p
fe

P

 **A**
te
a
th
in
le
p
ri

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.

EL MITO

Warime
lia al ho
enmasca
pueden c
de los as

Las in
colectiva
con expe
inspirad
Warime

La co
y la repr
por la p
ritual po
por los i
poránea

Es im
bolizan

La as
de las fu
la realid

³ Primer

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 *mëneruwa* 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 supraterráneo.

Durante la celebración del Warime se narran las aventuras de Wajari, la creación del mundo, de los *piaroas* 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 rememorar la creación, las raíces, la historia y, por ende, para otorgarle al *piaroa* un lugar en el espacio-tiempo.

DE LOS

Para rea
donde s
durante
unos cua
espacio
ción y la

La co
art, por s
carácter

El es
ambos y
entre las
metamor
ritual se
la repres

El esp
adquiere

- La
- La

espíritus

- L

enmasc
itsuò'dè.

- La

instrum

- La

para esta

Es fá
intercam
del seno
represen
desempe
el desarr

Este c
es todav

En la
los mura
mucha h
hay muc
de estos

Intro
los circo
presenta
utilizan

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.

Wõi es la canoa que sirve de recipiente para el *sani*, 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 *Ahkwiwàw* o *Ahkwi-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 *Ahkwi-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 80 cm de diámetro y dos milímetros de espesor aproximadamente, según la región.

El da
ejecutad
ejecutan

El dz
maranna
hecho de
penetrar
a warim

Chuu
asesinad
mónimo

El m
tituido p
y que fu

Imu-
consiste

ejecutan
Puya
Pana

El san
mejor el

Las h
recipient
en su est

Ester
Látig
Másc

son usac
saltos có
los pies;
de imita

El wi
cubiert

El us
particula

y ser cap

La va
vierte el

El us
que las r

ILUMIN

La única
las sesio

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
del ruwa

El ju
colectiva
tos, es u
presenta

La g
en ella s
ritual al
cada hél
una cierr
cosmogó

Imágenes

Los war
cuyas fu
mesa la p
“entra e
produce
alucinóg
sagrados
la mente
ascender
el benéfi

El ac
sentado
del espír

El dis
to, sonid
contribu

Hay
monial r

Apro
intensivo
de la co
canto (o

Mien
practica
ejecución

El dz
de la ina
sobre ca

La no
produce

⁶ Hékur

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 *mèñeruwa* 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 y/o la hija del *mèñeruwa* 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 *kuyuwi* 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 *mèñeruwa* 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 hil
mienza c
de cantos
desarrol
vida tran

El esp
tos plást
espacio
del mom

El esp
instrume
marco d

El tex
suspende

La le
vencione
quienes
que entr

Es un
tiempo.
cuanto a
lidad, se

La co
hemos v
dionisiac
artístico

RESUM

- El espa
ruwò'dë,
que los i

Estos
uno de e
y platea,

- El e
primiger

- El e
mogónic
quienes

- La
desfiles

Es m
ese movi
otros esp

- 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
realizaci
concluir

EL RITO

En el art
una man
Body Ar
altera el
en el esp
ción del
corporal
lectura c

Los y
geométr
orejas y
el pelo y

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 m
del mal q
combati
gritos de

La co
dura y lo
energías

Los r
y virtud
en sus ca
En un m
ractuado

El ca
shamán

IMÁGEN

El espac
cosmogó
represent
mentos p

La pl
de los hé
espacio o

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.

Existen
del jagua
la cerem

Plum
adecua

Una
iniciado

Las h
los niños

Los p
chamane

Una
de los pa

El cu
nos. La
ambiente

Iluminación

Los yan

no lo uti

apropia

se intens

nocturno

la conce

Ning

se encier

posición

de algun

Imágenes

El yan

dades co

de sus m

Imágenes

Los yan

la muert

las pieles

actores s

Dura

del jagua

No u

Dura

prepara

Cada

cuyo sig

de identi

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 co
de alucin
utilería,

Mien
en posic
zación q

Este a
tamente,
joven ini

El an
shamán
demostr
cómo va
lo psíqu

Estar
zarse y co
miembro
cotidian
occident

Quec
demás so
medicina

El mo
a ellos y

De ac
de vista,
sea intro
desea ac
movimie
en la his
en reliev
pesar de
no sea r
no hay p

La ex
palabras
interior

Imágenes

Los sha
historias
frente al
turas, es
en la Tie

El ac
para ello
y contien

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 de
culo por
para per
acepte la
transmis

El rit
fiere car
aspectos

El sh
frente a
ritmos c
expresió

Lo q
transform
ser “and
ocupació

El rit
por cont
ciones. E
cuenta d
expresió

El ca
cultura a
marcado
cuales la
sin extre

El rit
mente a

Es el
el encue

Poco
genes qu
realidad
persisten
perder s
sobre el

Hay
presente
esto ocu
en el clín
lo que v
recuerdo
sobre él
se entre
se intens
culminar
helado ti

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 distingo 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 e
expresión
permite

El ar
Desde el
ción de
(Foucau

El rito
del arte a
y en el h
o en la c
y la óper
Pero tam
diversas
el afán d

Dent
arte que
lo espan
juego es
propia d

El ar
Es utiliz
lenguaje
escenari
espectad

De es
deporte,
que el ho

El ar
formar o
estructur

La so
conocido
espacio,
por el ex
arte com
de mente

El ar
desde la
debilidad
nos alert

La ca
de expre
ráneo cr
energético
en la con
espacio c

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 protagonista.

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. N° 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,
musica
—, (1993).
VVAA. (1993).
Salle/