

**Los rituales de orekotón y los aguinaldos pemón – el sistema de la apropiación en la música Pemón (Gran Sabana/Venezuela)**  
**Os rituais de orekotón e os aguinaldos pemón - o sistema de apropriação na música Pemón (Gran Sabana/Venezuela)**  
**The Rituals of Orekotón and the Aguinaldos Pemón – the System of Appropriation in Pemón music (Gran Sabana/Venezuela)**

*Matthias Lewy*  
*Universidad Libre de Berlin*  
*matthiaslewy@gmail.com*

### Resumen

Con la ayuda de dos ejemplos se ilustra la apropiación musical del sistema Pemón. El proceso es caracterizado por la transformación de la música exterior en su función de “influnciar” la estructura y la cosmología de un pueblo indígena, que vive en la región de la Gran Sabana, entre Venezuela, Brasil y Guyana.

Primero analizaremos un canto que tiene su origen probablemente con misioneros anglicanos y que en el año 1911 fue grabado por el antropólogo alemán Theodor Koch-Grünberg entre los Taurepán (Pemón) con el título “areruya”. Hoy en día los cantos de *areruya* y también del *cho'chiman* formaron los rituales de *orekotón* que reflejan la identidad de una gran parte de este grupo indígena. El segundo ejemplo trata el tema de los *aguinaldos pemón* y resalta las similitudes de la apropiación y transformación reciente de los aguinaldos venezolanos a *aguinaldos pemón*. Es un proceso fundamental en la cosmología Pemón, que está caracterizada por la interacción de humanos y no-humanos. Este punto de vista sirve para entender claramente porque la apropiación de la música de los “intrusos” (los no-Pemón) es necesaria para contactar las agencias de espíritus de ellos y aumentar su propia fuerza espiritual.

### Resumo

Com a ajuda de dois exemplos buscaremos ilustrar o sistema de apropriação musical Pemón. O processo é caracterizado pela transformação da música oriunda do exterior, exercendo sua função de “influnciar” a estrutura e a cosmologia deste povo indígena, que vive na região de Gran Sabana, nas fronteiras entre Venezuela, Guiana e Brasil.

Em primeiro lugar analisaremos um canto originário dos missionários anglicanos, gravado pelo antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg em 1911 entre os Taurepán (Pemón), sob o título de “areruya”. Atualmente os cantos de “areruya” e também os de “cho'chiman” constituíram os rituais de *Orekotón*, responsáveis por refletir a identidade de grande parte deste povo indígena. Como segundo exemplo, analisaremos o tema dos *aguinaldos pemón* destacando as semelhanças da apropriação e transformação recente dos *aguinaldos venezolanos* a *aguinaldos pemón*. Este é um processo fundamentado na cosmologia Pemón, que se caracteriza pela interação entre humanos e não-humanos. Este ponto de vista serve para entender claramente porque a apropriação da música dos intrusos (os não-Pemón) é um processo necessário para estabelecer contato com as agências dos espíritos deles e aumentar sua própria força espiritual.

### Summary

With the help of two examples the system of appropriation in Pemón music will be discussed. The process is characterized by the transformation of the outside music and its function to “influence” the sound structure as well as the cosmology of an Amerindian group, located in Gran Sabana between Venezuela, Brazil, and Guyana. First a song will be analyzed which has its origin in influences of Anglican missionaries. It was recorded with the title “Areruya” by a German anthropologist named Theodor Koch-Grünberg in 1911 among the Taurepán (Pemón). Actually, the songs of “Areruya” and also “Cho'chiman” formed the rituals of *Orekotón*. They reflect the identity of a large number of people belonging to these Amerindian group. A second example illustrates the theme of Aguinaldo Pemón, emphasizing similarities of recent appropriation and transformation of Venezuelan Aguinaldos into Aguinaldos Pemón. The process has its motif in Pemón cosmology which is characterized by the interaction between humans and non-humans. This point of view is instrumental in understanding why an appropriation of the intruders' music (no-Pemón) is necessary to contact the spiritual agencies of the others to strengthen their own spiritual force.

Casi no se deja sentir aquí la influencia de la Misión inglesa de los Akawoío, que nunca tuvo sede permanente aquí en el Roraima. Ni Selemelá ni su gente tienen idea del cristianismo. Conocen sólo algunas oraciones, un “mixtum compositum” de indio e inglés, pero sin comprender el sentido. Un día me sobresalto en la madrugada y casi creo ya tener alucinaciones. En una casa vecina alguien canta “Heil dir im Siegerkranz”. Naturalmente que es una canción eclesiástica traducida al idioma indio con la misma melodía del “God save the king”. (Theodor Koch Grünberg, 1917:114)

La experiencia de Koch-Grünberg<sup>1</sup> indica las particularidades del sistema musical de diferentes grupos indígenas que se resumen con los nombres Pemón y Kapón. Pertenecen al grupo del idioma Caribe y comprenden diferentes tribus. Los Pemón son los Taurepán, ubicados en la frontera de Venezuela con Brasil, los Arekuna, que viven en la frontera entre Venezuela y Guyana, los Kamarakoto quienes habitan el territorio alrededor del Auyan Tepuy. Los Kapón se encuentran en Guyana y al norte de Brasil, se clasifican en dos grupos los Akawaio y Patamona. Otra cultura indígena que se considera en el contexto de dichos grupos son los Makuxí quienes hablan idioma Caribe y están ubicados al norte de Brasil, en el estado Roraima, en las fronteras de Venezuela y Guyana. Todos los grupos indígenas cultivaron un intercambio interétnico sin la percepción de las fronteras nacionales construidas en la colonización.



Fig. 1: Mapa del punto de encuentro de las fronteras de tres países con la ubicación de los pueblos indígenas

1 Theodor Koch-Grünberg, antropólogo y lingüista alemán grabó 86 cilindros de cera durante dos expediciones entre los años 1903 y el 1905 (Río Negro) así como 1911 y el 1913 (Roraima), que están conservados en el Berliner Phonogramm-Archiv. Los resultados de la segunda expedición a Venezuela, entre los años 1911 y el 1913, fueron publicados en cinco tomos con el título "Vom Roroima zum Orinoco" (1916-1928).

El artículo nos acerca al sonido que se estructura en los rituales de *orekotón*<sup>2</sup> y en el género musical de los “aguinaldo pemón”. Un aspecto a considerar por parte de los vecinos de los Pemón y su interacción musical es la influencia del sistema occidental en la música Pemón a través de los Akawaio, quienes en este contexto sirvieron como transmisores.

La apropiación musical es un componente necesario en el sistema musical de los Pemón como se puede observar y/o escuchar durante los últimos cien años. Para verificar esta hipótesis sirven dos ejemplos de comparación. Uno trata el fenómeno de la apropiación de género del *areruya*, el otro destaca la forma de la apropiación de los aguilaldos venezolanos su transformación y adaptación al género de los *aguinaldos pemón*.

---

2 Los rituales de *orekotón* son el *areruya* y el *cho'chiman* (Lewy 2011, 2012). Ambos rituales tienen una estructura del sonido parecida y son parte de la cosmología Pemón. Los participantes y líderes de los rituales se autodefinen como *orekok* (singular) o *orekotón* (plural). El término incluye todos los agentes como los espíritus cristianos del mundo *wakü pata* (paraíso). Originalmente la palabra viene del inglés “holy ghost” (Armellada 2007:141) que los Akawaio adaptaron a su idioma (*orekok*). Por los Pemón el origen del término viene de los Akawaio.

## Un ritual de orekotón – el areruya

El antropólogo alemán Theodor Koch-Grünberg visitó los pueblos al pie de Roraima en el año de 1911. Entre algunas grabaciones se encuentran también los cilindros números 41-43. Erich Moritz von Hornbostel (1924:346 y 362) transcribió la canción (T.26 , cilindro no. 41) y realizó el siguiente comentario:

... las melodías son canciones populares inglesas (escocesas o irlandesas). La adaptación a la costumbre india en el ejemplo ofrecido (T.26), se limita probablemente al gran retardo del tiempo, al descender la fuerza al pianísimo junto con la altura del tono y la disolución del tono más bajo (la) en valores temporales diminutos.

The image displays two columns of musical notation. The left column, labeled 'Fig. 2 (a la izquierda)', contains seven staves of music for the song 'areruya'. The lyrics are: 'pa ya by by and by', 'yo by and', 'by and by by andby', 'Je sús', 'sen da kö', 'yo by and', and 'Krisó da'. The right column, labeled 'Fig. 2 (a la derecha)', contains seven staves of music for a 1862 song by J.P. Webster. The lyrics are: 'Hay un mundo feliz más allá'. Both transcriptions use a system of letter labels (A, B, C, D, E, F, D', C) and lettered notes (a, b, c, d, b1, b2, b3, b4, d1, d) to indicate pitch and rhythm.

Fig. 2 (a la izquierda): Cilindro 41 – *areruya* de los Taurepán, grabación: Theodor Koch-Grünberg (Brasil) 1911, número del Berliner Phonogramm-Archiv: VII\_W\_2797\_K\_GR\_BRASILIEN\_41

Fig. 2 (a la derecha): La notación musical de la canción de J.P. Webster 1862: Hay un mundo feliz más allá, <http://www.traditionalmusic.co.uk>

Durante mi primera investigación de campo en la Gran Sabana entre los años 2005 y 2007 escuché con algunos especialistas Taurepán entre otros el cilindro 41. El resultado me impresionó más a mí que a los informantes quienes identificaron el original muy rápido. Es la canción “Hay un mundo feliz más allá” (fig. 2 a la derecha) que el compositor J.P. Webster escribió en el año 1862 con el título en inglés “There's a land that is fairer than day” también conocido como “The sweet by and by”.

Koch-Grünberg escuchó un texto entonado en la melodía de la canción del himno del imperio alemán que según su categorización era en idioma indígena. El texto del canto *areruya* del cilindro 41 no tiene un idioma fijo sino que representa símbolos de sonido. Los fragmentos inteligibles como “by and by” muestran una estrategia de la imitación del inglés, que los indígenas en este tiempo no habían comprendido. De esta manera surge una interrogante ¿Por qué razón los Taurepán imitarían en este tiempo canciones de misioneros anglicanos? La primera intención de una respuesta era una influencia musical que desplazaba al viejo sistema musical de los indígenas, visión formulada por Koch-Grünberg y por von Hornbostel implicando una contaminación<sup>3</sup>.

Afortunadamente cien años después de las grabaciones de Koch-Grünberg se debe mencionar que la música de los rituales de *areruya* forma parte elemental del sistema musical pemón con sus rasgos típicos (Lewy 2011, 2012). Para entender el proceso de la influencia, de la apropiación y finalmente de la transformación al sistema musical Pemón se debe analizar la cosmología de este pueblo indígena.

La referencia para una transformación o mejor dicho aumento del multiverso pemón (Lewy 2012) era una nueva definición del “chamán” como “ipukenak”<sup>4</sup>.

Butt Colson define el origen del *areruya* en el tiempo de los años 1880. Hay un evento importante para el origen de los rituales que se encuentra en el discurso del informante King George sobre el fundador del *areruya* “Pichiwön”<sup>5</sup>:

---

3 En una carta de Hornbostel dirigida a Koch-Grünberg se puede leer que Hornbostel lamenta la “influencia europea” como se escucha en el *areruya* ya que “contamina” el sistema musical Pemón (Mendivil 2006:37).

4 El término “ipukenak” tiene significados distintos. Por un lado es un “sabio” que conoce las fórmulas mágicas (*taren*). En este contexto se debe tomar en cuenta que un chamán tiene la posición más alta de todos los “sabiós”. Un *ipukenak* conoce algunas formas de interacción con el mundo espiritual, pero solo el chamán lo puede manejar, el *ipukenak* no puede. Al otro lado el término “ipukenak” es usado como líder de los rituales de *areruya* y *cho'chiman*. Un *ipukenak* no tiene que mostrar una relación especial con el mundo de los espíritus cristianos como los profetas. En el comienzo de los rituales muchos chamanes se cambiaron a profetas e *ipukenak*, así cada profeta es siempre un líder en un *orekotón*-ritual.

5 También se utilizaron los nombres: “Bichiwung, Pichiwung, Bisiwung o Pisiwung”. Sus nombres en inglés eran “Idam, Dam o Idang” (Butt 1960:69). Entre los Makuxí era conocido como: “Chiwön” (Butt Colson 1985:111).

Él [Pichiwön] de repente estaba insatisfecho con las enseñanzas y sospechó que la gente blanca le había engañado al no darle la “fuerza” que ellos habían recibido de Dios y al no permitirle “ver” y tomar las palabras de Dios inmediatamente y para el mismo. (Butt 1960: 74)<sup>6</sup>

Pichiwön era un chamán Makuxí que tenía por primera vez contacto con los agentes del paraíso cristiano (*wakü pata*). Al inicio se puede observar el mal entendido entre los misioneros y Pichiwön. Ellos estaban insatisfechos con Pichiwön como cristiano por su apego a las prácticas animistas. También Pichiwön estaba aburrido de las doctrinas cristianas ya que los anglicanos no podían explicar sus formas de interacción con los espíritus de una manera que él entendiera. La pregunta de Pichiwön por el “camino hacia a Dios” los misioneros la comprendieron dentro de sus categorías como un camino que define la vida en base a la ética cristiana. Pichiwön como chamán puede realizar este asunto de forma diferente, ya que como chamán construye a través de su poder el camino a otro mundo. En el ritual del chamán siempre se conecta con los otros mundos de los diferentes espíritus a través de la liana (*kapeyenkumá(x)pe*, Koch-Grünberg 1923: 204) que simboliza el camino. Los misioneros no pudieron responder a la pregunta de Pichiwön por lo cual él se siente engañado ("fooled", Butt 1960:74). Por esta razón Pichiwön intentó por medio de sus capacidades conectarse con el mundo de los espíritus cristianos. Butt (1960:74) describe diferentes discursos sobre el primer contacto de Pichiwön con Dios y como creó el ritual del *areruya*, que se transmitió de los Makuxi a los Akawaio, luego lo transmiten a los Taurepán y de ellos pasa a los Arekuna y Kamarakoto.

El asunto más importante es el uso de los cantos de los misioneros para conectarse con el mundo. Así debían imitar el idioma, ya que no era importante que los otros indígenas entendieran sino los espíritus cristianos. La interacción entre los seres humanos y no-humanos en general es definida por sonidos especiales creando una comunicación trans-específica. Eso significa que cada parte de los diferentes mundos, como los animales, los espíritus de las montañas y los del agua tienen su estructura musical específica que representa la identidad. La unidad de texto y entonación no se pueden separar (Lewy 2011). La nueva interacción entre el chamán y los espíritus cristianos en este tiempo estuvo marcada por un nuevo sonido, que fue apropiado primero por chamanes como Pichiwön. La transformación a través de los últimos años muestra una re-estructuración musical.

La figura 2 (a la izquierda) muestra la situación en 1911 cuando Koch-Grünberg grabó el

---

<sup>6</sup> He [Pichiwön] certainly became dissatisfied with the teaching and suspected that the white people were deceiving him by not giving him the 'strength' which they had received from God and by not enabling him 'to see' and take God's words immediately and for himself. (Butt 1960:74)

cilindro 41. Los ascensos de la melodía en el comienzo de cada frase musical muestran similitudes entre las dos versiones. Los motivos a y c del original tienen un parecido a los de e y f de la grabación de Koch-Grünberg y el motivo e (original, fig. 2 a la derecha) al c' (cilindro 41, fig. 2 a la izquierda) y el motivo f (original) al c (cilindro 41). Otro indicio es el descenso de la altura del tono al final de algunas frases respectivamente motivos. Se escuchan semejanzas entre el motivo b del original y algunos variantes de la grabación de Koch-Grünberg, en este caso los motivos de b<sup>1</sup>- b<sup>4</sup>. La comparación entre la frase D del cilindro 41 y la frase C del original del Webster muestra más ostensible la afinidad entre ambos cantos. La posición de las frases adentro de las canciones coinciden, la excepción es el descenso hasta el mi en el original respectivamente al re en la grabación de Koch-Grünberg. Si se comparan las semejanzas de las frases, se puede constatar que la frase E del cilindro 41 se parece a la frase A del canto de Webster. La frase F del cilindro 41 también tiene relación con la frase D del original.

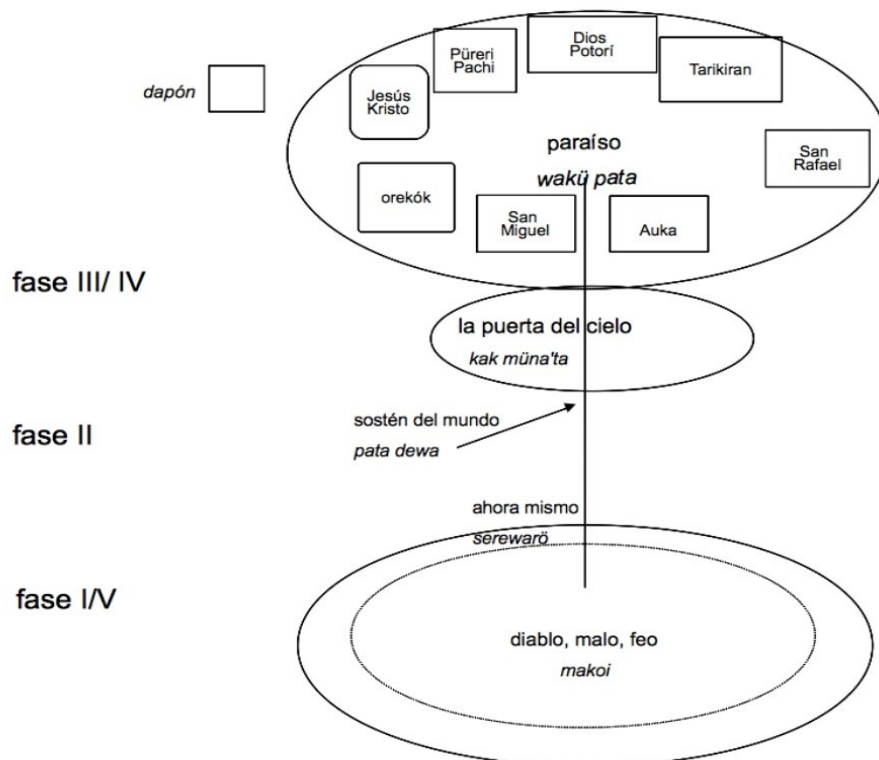


Fig. 3: La cosmología de los rituales de orekotón (*areruya, cho'chiman*)

Los cambio del original al canto *areruya* del cilindro 41 ilustran claramente un primer paso a la adaptación del sistema musical Pemón, un sistema que se puede describir por algunas características generalizadas. Los rituales de *areruya* y *cho'chiman* duran entre 1,5 hasta 5 horas. Se bailan en círculos y tienen una secuencia de V fases (fig. 3). La primera fase es la introducción donde el *ipukenak* comienza a cantar y bailar. En la segunda fase los participantes comienzan el baile en dirección a las manecillas del reloj. Es la fase en que se construye el “sostén del mundo” (*pata dewa*) parecido a la función de la liana en el ritual del chamán. Sigue la tercera fase, momento en el que los participantes comienzan a brincar. Saltan de un pie al otro hasta que se toca el “*dapón*”. El *dapón* es un asiento o un banco que tiene cada participante en el cielo (*wakü pata*). Los mensajeros como Jesús, San Francisco de Asís o San Miguel traen este “banco” de cada participante a lo largo del “sostén del mundo” el lugar del ritual que se llama *cho'chi*<sup>7</sup> es representado como un espacio con el nombre de “aquí-ahora” (*serewarö*). En el momento en que el “*dapón*” es entregado por los mensajeros del paraíso a el participante, su alma sube al *kak müna'ta* (puerta del cielo) simbolizado por la cuarta fase. Para un observador se percibe este momento como un trance de los participantes. Las mujeres se caen o tienen que agarrarse al pilar del *cho'chi*. La quinta fase y el final es el regreso del alma a la persona desde la “puerta de cielo” hasta el “aquí-ahora”. En todas las fases el líder del ritual y la mayoría de los participantes cantan. Resalta que el ritual se define por los cantos y el baile. Un performance que secuencia todas las fases por su coreografía y los cantos en general.

He grabado cada vez dos rituales de *cho'chiman* y de *areruya*. La comparación entre ambos rituales muestra características generales.

Cada ritual contiene de 25 a 40 cantos. Los cantos son canciones fijas. La estructura general en la mayoría de los cantos es de dos hasta tres frases musicales (A,B,C). Un canto dura de uno hasta diez minutos que dependen de la repetición de los periodos. Un periodo se subdivide entre dos o cuatro frases melódicas (p.ej.: ABCD) que son repetidas regularmente o irregularmente. La mayoría de las repeticiones de frases en un periodo es AABC en los rituales de *areruya* y AB en los rituales de *cho'chiman* (fig. 4)<sup>8</sup>. Cada frase melódica (AB,

---

7 El termino “cho'chi” esta adaptado de la palabra “church” (iglesia) del inglés. Es una casa oval típica de los Pemón.

8 Se resalta que de 95 cantos analizados hay una diferencia estructural entre los cantos de *areruya* y del *cho'chiman*. También se debe mencionar que existen diferentes estructuras, en este artículo los resultados son generalizados para dar una idea del sistema musical Pemón. Todos los resultados se encuentran en la tesis doctoral (Lewy 2011).



ABC, ABCD) esta constituida en la mayoría de los cantos por dos sintagmas (p.ej.: a, a<sup>1</sup>) que representan la parte del texto entonado. Como he dicho antes el texto y la melodía no se separan, de esta manera se escuchan diferentes formas de paralelismo a través de la repetición.

Fig. 4: Canto número 21 de *areruya*, grabado en San Luis de Awarkay, Arekuna, en el año 2006 (Areruya kupüpök incheru uwiko/ El Angel hace *areruya*, queridos hermanos, Lewy Anhang 2, 2011:107, paralelismo musical, sistema de clasificación I)

Fig. 5: Canto número 23 de *areruya*, grabado en San Luis de Awarkay, Arekuna, en el año 2006 (1. Nai winō esenedan uwiko?/¿Mi hermano, me veo de lado de la oscuridad?/2. Örü winō esenedan uwiko?/¿Mi hermano, me veo de lado del malo?/ 3. Incheru kuyeramapök man./El ángel me estas protegiendo. (Lewy Anhang 2, 2011:109, sistema de clasificación II)

Existen dos clases de estructura general. La primera contiene todas las canciones que van de una hasta cuatro o cinco líneas de textos repetidos en todas las frases musicales como se ve en el ejemplo de la figura 4. La otra clase comprende los cantos donde en una línea de texto se entona solamente una frase. Normalmente hay una línea de texto que solamente aparece en la frase musical A y los otros están repetidos en las frases B y/o C (fig. 5). También existe la excepción de estas clases caracterizada por una combinación libre de las subfrases. Son cantos en los que el líder del ritual canta solo y no es necesario ofrecer una orientación a un coro.

Hay canciones en que la frase A del sintagma de un texto aparece repetido en la frase B. En la dimensión del texto se menciona un paralelismo al nivel del texto. En la figura 4 la subfrase b: “Incheru uwiko” (ángel/hermano) se observan adicionalmente con la dimensión de la música más formas del paralelismo, no solamente el sintagma del nivel del texto de la subfrase b es igual en A y B sino también la entonación del mismo. En este caso podemos hablar de un paralelismo musical. Es la única forma de acercarse al fenómeno de la unidad del texto y su entonación a través de los términos técnicos del occidente. La mayoría de los cantos contienen estas formas de paralelismo. La denominación de las frases refiere a estos diferentes tipos. Por ejemplo si un sintagma es repetido con la misma melodía la denominación sigue igual, como el b en A y B (fig. 4). Si cambia la melodía del sintagma, se puede escuchar un cambio de la referencia b<sup>1</sup> en la frase C de la figura 4.

En la mayoría de los cantos la frase A es cantada dos veces. Esa frase siempre contiene el tono más alto en relación con los otros que están entonados en el canto e introduce a los sintagmas que están variados o combinados melódicamente. Este proceso se escucha en la frase B. La última frase C es la final con el motivo final (b<sup>1</sup>), se caracteriza por una repetición del tono de referencia (fig. 4). Normalmente es el tono más bajo de la escala usada. La frase A se puede denominar como frase de reconocimiento. Los participantes no tienen que saber la canción, la escuchan y empiezan con la repetición. La frase B es la frase de la variación y la frase C y/o D es la frase final. En la mayoría de los cantos las frases B, C y D se repiten más veces que la frase A, así se puede pensar en una característica de un estribillo (fig. 5). De esta manera se estimula la fase de trance. Después de la repetición de un canto, que puede tener la estructura de 6 periodos (p.ej: AABCD, AABCDBCD, AABCDBCD; AABCDBCBC,D AABCDBCD, AABCDBCDBCD) viene la próxima canción con 5 o más periodos.

La emoción en las diferentes fases del ritual proporciona un ascenso de tono con cada canto siguiente y del tiempo hasta la última fase del ritual, donde se baja el tono de la referencia y el

tiempo otra vez durante los últimos cantos. El *ipukenak* decide el ritmo, acentuando con el pie izquierdo en cada paso que da en el piso del *cho'chi*, estas pisadas fuertes del pie izquierdo pueden ser clasificadas como un 2x4 del sistema occidental.

Regresando al proceso de la apropiación musical se puede observar el cambio en la frase D del original de Webster a su sistema colocando el tono más alto en la primera frase musical (A) del cilindro 41 (fig. 2, a la izquierda).

Durante los últimos cien años el performance musical del *areruya* y *cho'chiman* se transformó en un sistema tradicional como se ve en la comparación del ejemplo de cilindro 41 en 1911 y los cantos recientes del ritual (fig. 4, 5). Las estructuras de cantos y bailes del *parishara* y *tukuik*<sup>9</sup> son parecidos claramente al de *areruya* y *cho'chiman* de hoy en día, o, mejor dicho, la estructura del *areruya* y *cho'chiman* fue adaptado a la del *parishara* y *tukuik*. Así se puede decir que la forma de apropiación realizada por los primeros chamanes de los cantos cristianos era una estrategia para usar los cantos en su función de contactar las agencias de los espíritus cristianos. La transformación y la adaptación eran solamente una pregunta del tiempo, que tiene su origen en la lógica de la composición de los cantos para los chamanes que ya son “profetas” y/o *ipukenak*.

Antes de profundizar esta idea es necesario considerar un fenómeno musical reciente que son los *aguinaldos pemón*.

## Los aguinaldos pemón

Comencé con la investigación de campo en la navidad del 2005 en Kavanayén. Las casas de la comunidad están construidas en piedra de la sabana según el ejemplo de la misión católica. En este sentido asumí como primera observación una gran influencia de la iglesia católica en la vida de los indígenas.

Los habitantes de Kavanayén son en su mayoría Arekuna, hay un grupo mas pequeño de Kamarakoto, Taurepán y descendientes de Makuxi.

---

<sup>9</sup> Los cantos y bailes del *parichara* y *tukuik* pertenecen al repertorio tradicional de los Pemón. Koch-Grünberg los categoriza a la música original del los Taurepán y Makuxí durante su expedición. El *parishara* era un ciclo de cantos para la caza. Era usado para atraer a los pecarís y dantos. También se bailaron durante grandes festividades (Theodor Koch-Grünberg 1917:59pp.) El *tukuik* es un canto y baile para la pesca (Lewy 2009:423pp.).

El baile de *areruya* era también en su tiempo muy parecido al *parishara*. El lo clasificó como una “caricatura del *parishara*” (Koch-Grünberg 1917:107).

En navidad se celebran en toda Venezuela las misas de aguinaldos. Según Gisela Guilarte (1998: 35pp.) se debe diferenciar entre el “aguinaldo de parranda” y el “aguinaldo religioso”. El aguinaldo de parranda contiene temas que tratan sobre los eventos del contexto de la navidad como la preparación de la comida o la reunión familiar. El aguinaldo religioso destaca temas como el nacimiento de Jesús Cristo. En algunas partes de Venezuela los cantos se titulan como: “cantos de Nochebuena, villancicos, romances, décimas, plegaria del niño o alabanzas” (Guilarte 1998: 34). La designación del canto está marcado por el texto. Cabe mencionar que las prácticas musicales de los aguinaldos fueron utilizadas por compositores académicos como Vicente Emilio Sojo y su clase de aguinaldo polifónico. La estructura rítmica tiene compases de 5x8 y 6x8. A veces también de 2x4 (un tresillo y dos corcheas). No tiene ciclo armónico fijo; cada aguinaldo tiene su propio ciclo. El compás de 6x8 corresponde específicamente al aguinaldo larense. Otras características son las melodías sincopadas, polifonía, terceras paralelas, y contrapunteo.

Entre los instrumentos musicales están la pandereta, la tambora criolla, furruco, la charrasca, y el chinco. Los cordofones son el cinco (guitarra con 5 cuerdas), el tiple (guitarra con 12 cuerdas) y el cuatro (guitarra con 4 cuerdas, fig. 6) (Guilarte 1998: 35).

No me sorprendió encontrar la misa de aguinaldos en la comunidad indígena de Kavanayén. Se celebra esta forma especial de misa desde el 16 hasta el 25 de diciembre. Comienza a las 6.30 de la mañana durante de la semana y al domingo desde las 8.00 am.

La misa de aguinaldo tiene una secuencia a través de cantos que definen las fases del servicio religioso. El comienzo lo marcan los niños del preescolar el 16 de diciembre por ser los más pequeños de la comunidad. El repertorio contiene a los típicos aguinaldos venezolanos como “La jornada (din, din, din)” o “La luz de Israel”. El acompañamiento musical es realizado por un grupo de adolescentes de 15 años aproximadamente. Ellos siempre tocan el tambor criollo, el furruco y la charrasca para todos los alumnos de la escuela (fig. 6). El chantre es Néstor Pérez. Lo conocí a él y a toda su familia durante de mi estancia en Kavanayén. Su abuelo es especialista en los cantos *parichara*, *tukuik* y *marik* y también del *cho'chiman*. Su padre es un sabio del repertorio de los *aguinaldo pemón*.



Fig. 6: Niños buscando los instrumentos para la misa de aguinaldos, cuatro (a la izquierda), furruco (la mitad), tambor criollo y charrasca (a la derecha)

La selección de los aguinaldos y la asignación de tareas durante de la misa como la lectura de la petición y la entrega del sacrificio son responsabilidad de cada profesor en cooperación con el sacerdote católico. La mayoría de los cantos eran los aguinaldos venezolanos como “Los peces en el río”, “la jornada” y “la luz que me guía”. La excepción “kristo ro kinda” fue mi primera grabación el 17 de diciembre. Cuando la escuché mi primera idea fue pensar que los misioneros católicos posiblemente habían traducido los aguinaldos venezolanos de español al idioma Pemón. Ellos mismos negaron mi pregunta y me aseguraron que son los aguinaldos de los Pemón que fueron aceptados e introducidos a la misa de aguinaldos de la iglesia católica. Los días siguientes al 18 y 19 de diciembre los alumnos de tercero hasta sexto grado cantaban solamente *aguinaldos pemón*. El 20 de diciembre hasta el 23 de diciembre el repertorio cambió otra vez. Los profesores de primero hasta tercer año decidieron cantar solamente aguinaldos venezolanos con su niños. También el coro de la escuela la “Coral Kavanayén” entona únicamente los cantos en español. Entre otros se repiten los aguinaldos como “las campanas”, “a ti cantamos” y “miramos al cielo”.

El punto culminante de la misa de aguinaldos es del 24 al 25 de diciembre. En estas fechas simbólicas los *orekóton* son responsable de los aguinaldos para la misa católica. En este momento se encuentra la misma gente de los rituales del *areruya* y *cho'chiman* que cantan sus aguinaldos en la iglesia. Diego Pérez toca su cuatro, el único instrumento que acompaña las misas de navidad el 24 de diciembre a la media noche, el 25 a las 8:00 am y a las 2:00 pm.

Yo no pude participar porque al mismo tiempo que Diego Pérez (fig. 7) estaba entonando sus *aguinaldos pemón* en la misión católica tenía que grabar mi primer *cho'chiman* con el padre de Diego que es *ipukenak* Raimundo Pérez.

Sin embargo no fue hasta el 21 de mayo del 2006 que entendí la forma de apropiación de los *aguinaldos* a los rituales de *areruya* y *co'chiman*. Este día grabé mi primer *areruya* que fue realizado en San Luis de Awarkay ubicado como a media hora de viaje en carro desde Kavanayén (fig. 1). Lo que indica una gran diferencia ya que los *aguinaldos pemón* son tocados durante todo el año en los rituales.



Fig. 7: Diego Pérez cantando *aguinaldo pemón* con uno de sus hijos tocando el cuatro, Kavanayén 2005

El *areruya* comenzó con los *aguinaldos pemón*. Dos adolescentes tocan el cuatro en dirección a la pared del *cho'chi*. Esta música va dirigida únicamente a los espíritus cristianos del *wakü pata* (fig. 3), es decir no es para las personas que participan en el ritual, así los músicos dan la espalda al resto de los participantes. Un hermano del líder del ritual toca una maraca. Durante el tercer *aguinaldo* el *ipukenak* y su esposa comienzan el lavatorio de los pies de los participantes. Es un proceso que dura como 15 minutos. Todo el tiempo los participantes tocan *aguinaldo pemón*. La mujer del *ipukenak* de repente baila sola con los elementos coreográficos de “brincar” y se cambia rápidamente a la cuarta fase del ritual cayendo en trance. A ella la ha tocado su *dapón* durante la primera fase del ritual a través del sonido de los *aguinaldos pemón*. El *dapón* le ha golpeado tan fuerte que se cae y debe ser cuidada por su hija que la toca suavemente. La hija tiene el don de calmar a los participantes cuando el alma no puede regresar al cuerpo, un estado muy peligroso para la persona. Gracias a su hija la

mujer del *ipukenak* se tranquilizó. Después de una pausa todo los participantes empezaron con la coreografía y con los cantos del *areruya*, que no son acompañado con instrumentos.

Diego me informó que los cantos del *aguinaldo pemón* son parte fundamental de los rituales desde hace 40 años. La profeta Lucencia que el llama cariñosamente “nuestra abuela” introdujo este genero musical a los rituales de *areruya* y *cho'chiman*. Su agente San Miguel lo ha transmitido después de su primera visión.

Esta profeta es muy conocida en la literatura académica. El antropólogo David Thomas (1976:20) describe detalladamente sobre la visión de la profeta y su “culto-San Miguel”. Pero ni Maarten Kersten<sup>10</sup> (1988:102) ni yo encontramos un “culto” con este nombre. Hay un *cho'chiman* que es llamado “San Miguel” porque la mayoría de los cantos eran transmitido por este mensajero del *wakü pata* a su profeta Lucencia. Muchos cantos de este tiempo son parte del repertorio hoy en día.

El sistema de la composición tiene su base en la interacción con el mundo de los espíritus cristianos. Diego me dijo que él no es profeta pero tiene el don de memorizar la música. A veces cuando un profeta como Antonio, a quien conocí en el 2007 en Kavanayén, se encuentra con su *dapón* y su alma se va al *kak müna'ta* (puerta del cielo, fig. 3) es probable que su alma se quede ahí más tiempo. En este caso el profeta esta durmiendo en la *cho'chi*. Es la fase de profetización en cual los participantes no saben si va a morir o si va a despertar otra vez. Normalmente despierta y tiene nuevas informaciones de su agente, entre otras, nuevas reglas para vivir e informaciones para curar a las personas que informaron al profeta previamente sobre sus enfermedades<sup>11</sup>. Lo más importante son las nuevas canciones de la agencia. Diego esta siempre esperando al lado del profeta dormido. Cuando despierta empieza a cantar los nuevos cantos. Si no tienen grabadora Diego busca las armonías con su cuatro y acompaña el profeta tocando y cantando. Los nuevos cantos son muy importantes para la comunidad de los *orekotón* y se practican en cada nuevo ritual.

Se debe diferenciar entre los aguinaldos venezolanos y los *aguinaldos pemón*. Los primeros son tocados solamente en navidad en el contexto de la misa de la misión católica y en un gran número de eventos. Por ejemplo se organizan “concursos de aguinaldos” o lo tocan en los

---

10 Marten Kersten (1988) realizó una investigación del campo en el año 1985 en Kavanayén. Buscó un “culto-San-Miguel” a causa de su información académica de David Thomas (1976). El encontró un discurso sobre un *ipukenak* con el nombre Ramón y cambió el nombre al “culto-San-Ramón” (Kersten 1988:102). Estos “cultos” no existen, sino son los rituales de *orekotón* (*areruya*, *cho'chiman*) en que los dos funcionaban como compositores y transmitiendo los mensajes de *potorí* (Dios) en cooperación con sus agentes del paraíso (*wakü pata*).

11 Durante de mi estancia en Kavanayén tenía la suerte de conocer al profeta Antonio. El hizo curaciones y transmitió nuevas canciones (Lewy 2011) a causa de su conexión especial con el agente San Francisco de Asís.

restaurantes para los turistas en Kavanayén. Los *aguinaldos pemón* también son tocados en los concursos, pero solamente para los miembros de la comunidad de los *orekotón*, que puede ser cualquier persona que guste cantar estas canciones, no existe la idea de una exclusión por parte de los *orekotón*. Al otro lado es importante entender que la disociación tiene su origen en los grupos Pemón que están en distancia con la “vieja” cultura indígena o por lo menos con los rituales de *orekotón*. Sin embargo en comunidades como Kavanayén y San Luis de Awarkay el grupo de estos *orekotón* esta muy presente. La misa de aguinaldos muestra claramente esta separación total. Algunos profesores no cantan los *aguinaldos pemón* pero otros profesores que se autodefinen como *orekotón* lo practican. Así se explica el porqué algunos cantan aguinaldos venezolanos y otros *aguinaldos pemón* durante la misa católica. De todas maneras este asunto muestra que mucha gente conoce los cantos y/o puede cantarlos en coro.

La estructura de los cantos Pemón destaca muchas similitudes de la apropiación como hemos visto con los cantos del *areruya*. En el primer ejemplo la estructura esta orientada hacia el aguinaldo venezolano. El canto del grupo “Un Solo Pueblo” (composición Luis Mariano Rivera 1979) con el nombre “la matica” fue apropiado por los Pemón (fig. 8). Con la figura 9 se puede comparar los dos cantos. Los 6 estribillos del original están reducidos a dos líneas del texto en el sistema musical de los Pemón. La última subfrase contiene una transposición por una octava. El *aguinaldo pemón* “Chiakarö rö” (fig.8) es cantado en ambos contextos, durante la misa de aguinaldo y en las fases I y V de los rituales de *areruya* y *cho'chiman*. La última subfrase d refleja todavía el proceso de la apropiación. El descenso es atípico para el sistema musical Pemón. Así resulta obvio que la transformación pasa poco a poco en el tiempo como hemos visto en el cilindro 41, lo que también refleja una fase de adaptación. La figura 10 muestra un aguinaldo típico después del proceso de la adaptación. Se puede ordenar en el sistema de clasificación musical I como hemos visto en la fig.4 en el canto de *areruya*. Dos líneas del textos son cantadas en dos frase musicales (AB). En la segunda frase (B) los temas son variados y terminan al tono de la referencia. Estas frases se repiten para formar un periodo típico (1. ABAB 2.AB 1.ABAB). En este ejemplo la frase A no se entona dos veces, sino cada línea de texto como 1. y/o 2. suenan una o dos veces en las dos frases musicales (AB) generando un periodo. En el caso de esta grabación del año 2007 en San Rafael de Kamoirán (fig.10) en la primera fase del *cho'chiman* repitieron cada periodo 8 veces formando la canción de un *aguinaldo pemón*. El final del canto y el comienzo de un nuevo



*aguinaldo pemón* dentro de los rituales de *orekotón* son marcados por palmadas. Esta acción solamente refiere un cambio de la canción y no es un aplauso para los músicos.

La novedad es la introducción del cuatro y de las maracas a los rituales de *orekotón*. Los tambores no son usados. El acompañamiento de cuatro está caracterizado por los acordes de una cadencia (tónica, subdominante, dominante).

Los textos reflejan la cosmología de los rituales de *orekotón*. La canción “Chiakarö rö” (fig 9) la cantan los niños durante de la misa de aguinaldo, porque el texto coincide más en un contexto católico. El aguinaldo “Airörö pe man” (fig. 10) contiene un texto típico de los entonados en los cantos de *areruya* y *cho'chiman*. El “fin de mundo” es un tema general de la cosmología de los *orekotón*. La colonización en los últimos cien años en La Gran Sabana a través de la sociedad Venezolana simbolizada por el mundo monetario es responsable de la idea de practicar este ritual para tener un “sitio” (*dapón*) en el paraíso garantizado.

Solamente quien baila, reza y canta *areruya*, *cho'chiman* y *aguinaldo pemón* va a conseguir este sitio por su alma después del “fin de mundo”.

Solamente aquellos que bailan, rezan y cantan el *areruya*, *cho'chiman* y *aguinaldo pemón* conseguirán un lugar para su alma cuando llegue el “fin de mundo”.



Fig. 8: “La matica”, aguinaldo venezolano del grupo “Un Solo Pueblo” (composición Luis Mariano Rivera 1979)

A

a b

No so tros vi vimos ba jo la ma ti ca

B

c d

Vè ra no con e lla y(e)lla ver de ci ta

Fig. 9: “Chiakarö rö” *aguinaldo pemón*, melodía apropiada de “La matica”, misa de aguinaldos, Kavanayén, 2005, (1. Chiakarö rö auchin pe Jesús da'rö,/Con Jesús hay alegría siempre/2. da'rö autökonpa, wakü pata dau./para que vayan con el al paraíso.

A

a b

1. ai rö pe man ai rö pe man se nük po na  
2. pü re ma tök ko ne ka tök tau re sús da

B

a<sup>1</sup> b<sup>1</sup>

1. ai rö pe man ai rö pe man se nük po na  
2. pü re ma tök ko ne ka tök tau re sús da

Fig 10: “Airörö pe man” *aguinaldo pemón*, grabado como parte de *cho'chiman*, San Rafael de Kamoirán, 2007, (1. Airörö pe man senük pona./El fin de mundo viene a este sitio./ 2. Epürematök! Ekonekatök! Taure Jesús da./ ¡Recen! Transförmense! Dice Jesús.

## La necesidad de la apropiación musical

Durante mi observación participativa en Kavanayén con la finalidad de participar en la preparación para un concurso de aguinaldos, pude notar que los grupos escucharon los CDs de los grupos más conocidos como “Un Solo Pueblo” y aprendieron las canciones con el equipo de sonido a través de repetir e imitarlos. Así es obvio que el estilo venezolano de los aguinaldos entro vía los medios de comunicación en los años 1970 a la Gran Sabana y al territorio Pemón. La profeta Lucencia no solamente tenía una visión sino también una

audición interior como tenían y tienen todos los profetas hasta hoy en día. El fenómeno de la audición produce discursos sobre la profetización. El profeta Ramón después de despertar de un trance tuvo la capacidad de tocar el cuatro, no obstante antes de su experiencia de contacto con la agencia de los espíritus cristianos no tenía dicha capacidad.

Lucencia y Ramón eran los primeros profetas que cantaron *aguinaldos pemón* para conectar el mundo del “aquí-ahora” (*serewarö*) con el “paraíso” (*wakü pata*, fig. 3). Era necesario porque los Pemón necesitaban el contacto con los espíritus de la sociedad criolla. En los años 70 vinieron cada año más venezolanos como turistas a la Gran Sabana. El contacto y la presión económica aumentaron cada año más. La transformación de los cantos como “propiedad” Pemón era necesaria para la identidad de los indígenas, en el sentido de la distinción a los demás no-*orekotón* (incluyendo otros indígenas, criollos, mestizos, etc.) para garantizarse la conexión directa con el paraíso, el lugar de los espíritus cristianos en el que también viven las almas de los *ipunkenak* que murieron físicamente..

Los misioneros anglicanos tenían canciones que representaron a sus espíritus. También los venezolanos tienen su representación para contactar el mundo del paraíso vía la perspectiva indígena. Esa representación es el aguinaldo que es tocado solamente en navidad. Un tiempo en que la calidad del contacto es mucho más alta que en el resto del año. Otra razón es el deseo de contar con las capacidades especiales de espíritus del mundo venezolano como el Santo José Gregorio Hernández (1864-1919). En todo el país los brujos del culto de María Lionza se conectan con él para hacer operaciones y curar a la gente. La comunidad de Mapaurí es famosa por su curador Pemón que tiene contacto con José Gregorio y quién es un pariente de la profeta Lucencia.

La motivación y la estrategia de apropiación es necesario para el sistema musical de los Pemón. Este sistema se caracteriza más por su función que por una estética en el sentido europeo. La función es la interacción con los mundos de humanos y no-humanos. En la historia los cazadores usaban los cantos del danto y de los pecarís para atraparlos (Lewy 2011). La transformación de la vida social de los indígenas, el cambio de la caza en el monte a la caza en el mundo monetario hizo necesario contactar los espíritus de los intrusos. Hace cien años empezó la influencia de la iglesia católica y estos espíritus fueron apropiados en el sistema religioso Pemón. Los cantos de aguinaldos son otro símbolo de este proceso. El asunto de la transformación de la estructura de los cantos al sistema musical de los Pemón y el cambio de la imitación de un texto inglés a un idioma inteligible refleja la cosmología de los

rituales de *orekotón* (fig. 10) e ilustra una continuidad específica cultural, que no puede describirse más con el término “sincretismo” cuando se denominan los rituales de *orekotón*.

## **Bibliografía**

Armellada, Cesáreo de. 2007. *Diccionario Pemón, Pemón-Castellano, Castellano-Pemón*. Caracas: C. A. Artes Gráficas.

Butt, Audrey J. 1960. “The Birth of a Religion”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 90: 66-106.

Butt Colson, Audrey J. 1985. “Routes of knowledge: an aspect of regional integration in the circum-Roraima area of the Guiana Highlands”. *Antropológica* 63/64: 103-149.

Guilarte, Gisela. 1998. ”Aguinaldo”. En: *La música en Venezuela*, Caracas: Fundación Bigott.

Hornbostel, Erich Moritz von. 1923. “Die Musik der Makuschí, Taulipáng und Yekuaná”. En Theodor Koch-Grünberg, *Vom Roroima zum Orinoco, Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Vol.3, pp. 397-442. Stuttgart: Dietrich Reimer Verlag,

Hornbostel, Erich Moritz von. 1982. “La música de los Makuschí, Taulipáng y Yekuaná”. En Theodor Koch-Grünberg, *Del Roraíma al Orinoco*, Vol. 3. [Trad. del alemán de Federica de Ritter]. Caracas: Banco Central de Venezuela.

Kersten, Maarten. 1988. “Indian Dances for Chichikrai. Three Syncretistic Cults among the Pemon-Indians of Venezuela”. En Benedikt Hartmann *Continuity and Identity in Native America*, Leiden.

Koch-Grünberg, Theodor. 1916. *Vom Roroima zum Orinoco. Ergebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913. Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer*. Vol. 2. Berlin: Dietrich Reimer.

Koch-Grünberg, Theodor. 1917. *Vom Roroima zum Orinoco. Schilderung der Reise*. Vol. 1. Berlin: Dietrich Reimer.

Koch-Grünberg, Theodor. 1923a. *Vom Roroima zum Orinoco. Ethnographie*. Vol. 3. Stuttgart: Strecker und Schröder.

Koch-Grünberg, Theodor. 1923b. *Vom Roroima zum Orinoco. Typen-Atlas*. Vol. 5. Stuttgart: Strecker und Schröder.

Koch-Grünberg, Theodor. 1928. *Vom Roroima zum Orinoco. Sprachen*. Vol. 4. Editado por Ferdinand Hestermann. Stuttgart: Strecker und Schröder.

Koch-Grünberg, Theodor. 1981. *Del Roraíma al Orinoco*. Vol. 1. [Trad. del alemán de Federica de Ritter] Caracas: Ernesto Armitano Ed.

Koch-Grünberg, Theodor. 1981. *Del Roraíma al Orinoco*. Vol. 2. [Trad. del alemán de Federica de Ritter] Caracas: Ernesto Armitano Ed.

Koch-Grünberg, Theodor. 1982. *Del Roraíma al Orinoco*. Vol. 3. [Trad. del alemán de Federica de Ritter] Caracas: Banco Central de Venezuela.

Lewy, Matthias. 2009. "Vom Parishara zum Aguinaldo. Zur Transformation der musikalischen Praxis bei den Pemón (Gran Savanna/ Venezuela)". En Marianne Bröcker (ed.), *Berichte aus dem Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland im International Council for Traditional Music (ICTM/ UNESCO). Musik und Gewalt*, Vol. 19. pp. 423- 450. Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat OHG.

Lewy, Matthias. 2011. "Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/ Venezuela)". Tesis doctoral, Freie Universität Berlin.

[http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS\\_thesis\\_000000025007?lang=en](http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000025007?lang=en) [consulta: 30 de septiembre 2012]

Lewy, Matthias. 2012. "Different 'Seeing'- Similar 'Hearing'. Ritual and Sound among the Pemón (Gran Sabana, Venezuela)". *Indiana* 29. (en proceso de impresión).

Mendivil, Julio. 2006. "Die Tonaufnahmen von Theodor Koch-Grünberg und ihre Bedeutung für die Vergleichende Musikwissenschaft. En Lars Christian Koch y Susanne Ziegler (eds.), *Theodor Koch-Grünberg, Walzenaufnahmen aus Brasilien (1911-1913), Gravações em cilindros do Brasil (CD) (Historische Klangdokumente/ Documentos sonoros históricos)*. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin.

Thomas, David John. 1976. "El movimiento religioso de San Miguel entre los Pemon". *Antropología* 43: 3-52.